

RUM FÖR KVINNORS
MUSIKSKAPANDE
Studiekompendium



KVAST

KVINNLIG
ANHOPNING
AV SVENSKA
TONSÄTTARE

INNEHÅLL

Kapitel 1: Inledning – hur blev det så här? Sid. 7

Kapitel 2: Från medeltid till 1700-talet. Sid. 13

Kassia (ca 810-865). Sid. 17

Francesca Caccini (1587- ca 1640). Sid. 23

Barbara Strozzi (1619-1677). Sid. 27

Den andra operan. Sid. 31

*Kapitel 3: Det romantiska 1800-talet
och musikaliska salonger. Sid. 37*

Från antikens Aspasia till det 1900:de sekelskiftets prinsessan de Polignac.

Kortkort om salong i Europa. sSid. 41

Svenska och nordiska kvinnliga tonsättare under 1800-talet:

Elfrida Andrée (1841–1929). Sid. 51

Helena Munketell (1852–1919). Sid. 59

Laura Netzel (1839–1927). Sid. 63

Ida Moberg. Sid. 67

Att förfälska musikhistoria. Sid. 77

*Kapitel 4: 1900-talet och offentlig
konsertverksamhet i Sverige. Sid. 81*

Carin Malmjöf-Forsling. Sid. 85

Om Carin Malmjöf-Forsling och andra svenska kvinnliga 1900-talstonsättare. Sid. 87

Kapitel 5: Hur ser det ut idag på 2000-talet? Sid. 95

Implicit gender bias – vad vetenskapen kan lära oss om bindren mot en jämställd (kör)repertoar. Sid. 101

Vilken repertoar spelas på svenska konsert- och operahus under 2000-talet? Sid. 111

Utblick – hur ser det ut i andra länder? Sid. 115

Symfoniorkestrarna är den patriarkala kulturens sista fäste. Sid. 117

KVAST-effekten och arbetet för ett jämställt musikeliv i Sverige. Sid. 121

Mer om Karin Rehnqvist. Sid. 129

FÖRORD OCH HANDLEDNING

Föreliggande studiematerial är tänkt att fungera som underlag för studiecirklar, självstudier och som ett enkelt komplement till högre musikutbildningar som vill ta ett steg mot en mera jämställd repertoar i undervisningen. Materialet har sammanställts utifrån en studiecirkel som föreningen KVASt (Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare arrangerade för första gången hösten 2019 i samarbete med ABF. Studiecirkeln ”Rum för kvinnors musikskapande” innehöll fem studieträffar med inbjudna gästföreläsare, studiebesök, publika konserter och möten med verksamma tonsättare vid Elektronmusikstudion EMS i Stockholm. Studiecirkeln utforskade kvinnliga kompositörers plats i det offentliga rummet genom historien och ställde frågor som:

Hur har förutsättningarna för kvinnors musikskapande sett ut genom historien? Var, när och hur fick de plats för eget skapande och på vilket sätt mottogs detta, eller mottogs det inte, i det offentliga rummet?

Ur kursbeskrivningen:

”Från Hildegard av Bingen till nutid gör vi nedslag i tid och rum för att utforska detta. Med fokus på västerländsk konstmusik och genom läsande, diskussioner, musiklyssnande och studiebesök fördjupar vi oss i ämnet med syftet att försöka förstå varför kvinnors musik än idag är en så liten del av den musik som spelas på världens konstmusikscener.”

Studiecirkeln blev mycket lyckad och idén om att sammanställa ett studiematerial för framtida cirklar föddes. Flera av de medverkande gästföreläsarna i den första studiecirkeln bidrar med artiklar i detta kompendium. Eva Öhrströms artikel ”Från antikens Aspasia till det 1900:de sekelskiftets prinsessan de Polignac. Kortkort om salong i Europa.” är skriven direkt för detta studiematerial och inte tidigare publicerad. Övriga artiklar har tidigare publicerats i olika tidskrifter och ingår här med tillstånd av författarna.

Detta studiematerial får fritt laddas ner och användas för ovannämnda studiesyften, men inga texter får spridas vidare. Artiklarna är samlade i kronologisk ordning så att de olika delarna ska täcka tidsperioderna medeltid-1700-talet, romantiken och 1800-talet, modernismen och 1900-talet samt samtiden och 2000-talet, vilket följer den första cirkelns upplägg med en träff per tidsperiod. Eftersom det fanns utrymme för fem träffar kunde den första träffen ägnas åt både introduktion och inledning till den första tidsperioden som sedan fortsatte behandlas under den andra träffen. Vår gästföreläsare hade ofta med sig egna musikexempel och till den tredje och fjärde träffen hade KVASt dessutom ordnat en publikkonsert där konsertprogrammet illustrerade den tidsepok som behandlades. Detta förfarande är förstås kostsamt, om än oerhört trevligt och givande för publiken/kursdeltagarna. Vårt förslag är därför att för musikexempel och lyssningsexempel använda sig av de spotify-listor som finns på KVASts hemsida. Här hittar du spellistor uppdelat i tidsepoker som underlättar sökandet efter musikexempel. Vi rekommenderar också den vetgirige att botanisera bland våra länklister där vi samlat otroligt mycket information och spännande web-platser från hela världen späckade med kunskap och information.

Vill man göra studiebesök på muséer, konserthus eller på Elektronmusikstudion rekommenderar vi att man kontaktar den institution man är intresserad av och kommer överens om en visning, vilket inte nödvändigtvis behöver innebära så stora merkostnader.

Vi hoppas att detta studiematerial ska komma till nytta och bidra med nya kunskaper och aha-upplevelser.

Christin Högnabba

*redaktör och projektansvarig för orkester- och repertoarfrågor inom RepertoarRycket III
Stockholm den 26 februari 2020*

KAPITEL 1

Inledning – hur blev det så här?

INLEDNING – HUR BLEV DET SÅ HÄR?

Redan år 1971 ställde forskaren och konstprofessorn Linda Nochlin sin berömda fråga ”Why Have There Been No Great Woman Artists” i en banbrytande artikel i konsthistoria. Frågan kunde lika gärna gälla tonsättare, matematiker eller filosofer för den delen och är inte enkel att besvara så länge utgångspunkten är att den naturliga ordningen är manlig, vit och västerländsk. Ska vi gräva fram ”undantagen” som motbevisar att det inte funnits stora kvinnliga kompositörer eller ska vi lyfta fram ”den kvinnliga erfarenheten”? Båda dessa strategier snarare förstärker uppfattningen om det manligt definierade perspektivet som den neutrala utgångspunkten och som den naturliga ordningen. För det är ju så att det som är vanligt uppfattas som naturligt. De mest vanligt förekommande tonsättarna är vita västerländska medelklassmän från centraleuropeiska länder.

Felet eller svaret på frågan varför det inte funnits några stora kvinnliga tonsättare är inte att kvinnor skulle vara underlägsna och inkapabla att åstadkomma liknande mästerverk som män. Med Linda Nochlins ord:

The fault, dear brothers, lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—The miracle is, in fact, that given the overwhelming odds against women, or blacks, that so many of both have managed to achieve so much sheer excellence. Those who have privileges inevitably hold on to them, and hold tight, no matter how marginal the advantage involved, until compelled to bow to superior power of one sort or another.

Det handlar alltså om våra samhälleliga institutioner och tillgång på utbildning som under lång tid satt käppar i hjulet för kvinnorna. Kvinnor var väldigt länge utestängda från högre musikutbildning och hänvisade till att skaffa sig kunskap genom privatundervisning. Att inte ha tillgång till högre utbildning eller viktiga konstnärliga kretsar och kulturliv som är så viktig för att stimulera det egna skapandet, är en betydelsefull faktor som minskat kvinnors möjligheter att bli framstående tonsättare och konstnärer. Inom de högre samhällsklasserna ansågs det ovärdigt att ägna sig åt professionellt konstnärligt skapande, samtidigt som det var en viktig del av bildningen att vara kunnig i musik och konstämnen. Men det skulle inte vara som ett yrkesval för en person i det högre ståndet, särskilt inte en kvinna, utan mera som en glansig polish. Samtidigt är det kvinnor från medelklass och högre klasser som har de största möjligheterna att få den utbildning och de kunskaper som en karriär som tonsättare förutsätter.

Genom tiderna har det också varit svårt för kvinnor att kombinera karriär och familjeliv. Medan männen ofta haft en hustru vid sin sida som tagit hand om marktgänsst och stöttat sin man i det konstnärliga arbetet, har kvinnorna sällan kunnat ägna sig åt sitt skapande på heltid. Männen har omgett sig med kvinnliga musor och trogna hustrur som sett till att mannen fått ägna all sin tid och kraft på arbetet, medan en kvinna fått skriva musik på lediga stunder vid sidan av husliga plikter och familjeåtaganden. Även uppenbart begåvade kvinnor med stora karriärer som utövande musiker och tonsättare förväntades ge upp sina karriärer vid ingång av äktenskap.

Synen på kvinnan har genom tiden ofta varit märklig. Hon har betraktats som en ofullgången man och som en inkubator för mannens säd. Det har ifrågasatts att kvinnor verkligen skulle kunna uppvisa samma kreativitet som män. Romantikens ideal enligt författare som Göthe och Blakes likställde kreativitet med originalitet och menade att den skapande människan måste vara androgyn och ha tillgång till både den manliga och kvinnliga sidan av sig själv. Under Upplysningstiden på 1700-talet och tiden för franska revolutionen hyllar Emile Rousseau den ursprungliga naturen, det enkla, det nära. Man och

kvinnor skulle enligt Rousseau förhålla sig till varandra som far och dotter och kvinnan skulle alltid se upp till mannen. Det romantiska idealet om det kreativa galna geniet passar inte ihop med bilden av den ideala kvinnan. Vem vill ha galna kvinnor som skapar saker som inte följer mönster?

Trots alla dessa hinder och motstånd har det ändå funnits kvinnor som lyckats ägna sig åt sitt musikaliska skapande och vad vi kan se är det ofta döttrar till framstående konstnärer eller pedagoger (eller andra manliga släktingar) som har uppmuntrat och stöttat de musikaliska ambitionerna och studierna. Naturligtvis har det också varit starka, rebelliska och okonventionella kvinnor med stora ambitioner och en stark vilja. Men oavsett detta har dessa kvinnliga pionjärer alltid fått förhålla sig till ”det kvinnliga” och det faktum att de råkade tillhöra det kvinnliga könet.

DISKUSSIONSFRÅGOR

1. Hur tänker du dig/ni er att den ideala kvinnan skulle bete sig/ vara under olika tider fram till idag?
2. Hur har förväntningarna på kvinnor förändrats om vi ser tillbaka på historien och fram till våra dagar?
3. Hur uppfattar ni dagens situation angående kvinnors och mäns möjligheter? Finns det skillnader i förväntningar på beteenden, yrkesval etc?
4. Vilka hinder ser du idag för jämställdhet mellan könen och hur diskuteras begreppet ”kön” idag?
5. Ge själv exempel på ”excentriska” kvinnor, dvs kvinnor som inte följt rådande mönster och normer, du känner till och vari bestod det ”excentriska”?



KAPITEL 2

Från medeltid till 1700-talet

FRÅN MEDELTID TILL 1700-TALET

Kvinnorollen under 1500-talet var i stort sett begränsad till husliga plikter och förväntningar på att hon skulle vara ödmjuk, sedesam och leva ett fromt liv. Kvinnor med musikalisk begåvning hade tidigare ofta tystats ner, men under 1500-talet började förändringar äga rum som gjorde det möjligt för kvinnor att i viss mån tillägna sig musikaliska och akademiska studier. Det normala vid den här tiden var dock att kvinnor var sina fäders, bröders eller äkta mäns egendom, om inte kvinnan tog sin tillflykt till ett nunnekloster där hon kunde studera och komponera utan att vara beroende av en man. Valet för kvinnorna var alltså att antingen gifta sig eller gå i kloster.

För familjer ur högre klasser var det viktigt att också flickorna fick en god utbildning för att de senare skulle kunna göra ett gott parti och vara en social tillgång som gifta fruar och värdinnor i makens hem. Paola Massarenghi föddes 1565 och fick tillsammans med sin yngre bror tonsättaren Giovanni Battista en god musikalisk utbildning, men Paola valde giftermål istället för kloster och kunde sedan inte fortsätta med sitt komponerande eftersom husliga plikter tog all hennes tid. Claudia Sessa (1570-1617) valde istället klosterlivet, där hon helt och fullt kunde ägna sig åt studier, kompositionsarbete och sång. De flesta kvinnor som komponerar under 1500-, 1600- och 1700-talet kommer från högreståndsfamiljer eller musikerfamiljer där bildning har varit viktigt eller där det musikaliska hantverket förts vidare från föräldrarna eller närstående lärare. Francesca Caccini (1587-ca1646) föddes i en musikalisk familj med den berömde tonsättaren Giulio Caccini som pappa. Hon och flera av hennes syskon gjorde framstående karriärer som sångare, musiker och tonsättare. Ibland kunde kvinnor ge ut sina verk i makens namn eller så tillskrevs kvinnornas verk de äkta männen, som i fallet med Rosanna Scalfi Marcello (1704-1742). Längre antog man att hennes kompositioner var skrivna av maken Benedetto Marcello (1686-1739) som också var tonsättare och författare.

Vikten av att ha en stöttande far kan också exemplifieras av Barbara Strozzi (1619-1677), en av de mest berömda kvinnliga tonsättaren från barocken. Hon kom från relativt enkla förhållanden och var ett utomäktenskapligt barn. Fadern Giulio Strozzi, var en berömd författare och poet som stöttade hennes utbildning och karriär. Tack vare att fadern hade en framgångsrik författarkarriär fick Barbara tillgång till de högsta kulturella kretsarna i Venedig där hon också fick träffa de för tiden mest framstående författarna och musikerna. Hon komponerade och publicerade sin musik och anses vid sidan av Carissimi, Rossi och Cesti vara en av de mest framstående tonsättarna från den italienska 1600-talsbarocken.

För musiker och tonsättare vid den här tiden var kyrkan och hovet de främsta arbetsgivarna. Italienska Antonia Bembo (ca 1640-1720) var sångerska och tonsättare vid Ludvig XIVs hov och fick senare en pension av kungen som möjliggjorde att hon kunde komponera på heltid, vilket var mycket ovanligt för sin tid. Även kungligheter och högreståndspersoner förekommer som tonsättare, även om de oftast hade komponerandet som en ambitiös hobbyverksamhet.

Nedan ska vi fördjupa oss i några kvinnliga tonsättare från barocken och tidigare med hjälp av sångerskan Christina Larsson Malmberg, som inom ramen för sitt konstnärliga arbete i Operabyrån har specialiserat sig på tidig musik av kvinnliga tonsättare. Operabyrån belönades med KVASts pris Guldkvasten år 2019 för sitt pionjärarbete för kvinnliga tonsättare med motiveringen ”Operabyrån får Guldkvasten för att de med en rad förnämliga sceniska konserter och operaföreställningar med musik av, och om, kvinnliga tonsättare från barocken bidragit till att justera musikhistorien.” Följande tre artiklar har skrivits av Larsson Malmberg och har tidigare ingått i tidskriften Tidig Musik. Som avslutning på kapitlet presenteras operakompaniet ”Den andra operan” och deras verksamhet. Den andra operan belönades med KVASts hedersomnämning våren 2019 för sitt arbete för att förändra den ojämlika könsbalansen på operascenen.



KASSIA (CA 810-865)

Av Christina Larsson Malmberg, artikel tidigare publicerad i Tidig Musik

Året är 829 e Kr. Vi befinner oss i Konstantinopel, nuvarande Istanbul, och kung Theophilos ska välja en hustru. Hans mor Euphrosyne har samlat ihop de allra vackraste unga jungfrurna i staden. Hon ger sin son ett gyllene äpple och säger att han ska ge det till den kvinna som behagar honom mest. En av kvinnorna, Kassia, är vackrare än alla andra. Kungen blir stående framför henne, betagen av hennes gränslösa skönhet, och säger: “Kvinnan är roten till mycket ont”. Kassia svarar stilla “Men kvinnan är också källan till mycket gott”. Djupt sårad av hennes svar på tal ger kungen istället äpplet till Theodora från Paphlagonia.

I flera krönikor återberättas denna legendariska brudshow, där Kassia i ett livsavgörande ögonblick mister sin chans att bli drottning över det bysantinska riket. Istället går hon i kloster, blir abbedissa, poet och kompositör. Hon räknas som en av de mest betydelsefulla kvinnorna från det bysantinska riket och har blivit helgonförklarad. Cassia, Kassiani, Eikasia - hennes namn finns nedtecknat i många olika versioner. Men vem var hon?

Bakgrund

Kassia växte upp i en rik, aristokratisk familj. Fadern var en högt framstående ämbetsman, och under hela sin barndom förbereddes Kassia på att en dag kanske bli drottning. Hon fick en omfattande utbildning i grekiska, litteratur, musik, poesi mm... Hon beskrivs som extremt intelligent, och en skicklig skribent med intellektuellt djup. Det finns flera bevarade brev till Kassia från hennes mentor och andliga rådgivare, St Theodore, en av 800-talets främsta teologer, där vi får ledtrådar om hennes begåvning. I ett av breven skriver han att hennes förträffliga avhandling överträffar alla samtida skribenter, och utbrister:

”Ännu en gång har du uttryckt så kloka och insiktsfulla saker att jag häpnar och tackar Gud över att få se sådan kunskap i en så ung flicka.”

I boken “Kassia the Nun in Context” beskriver Kurt Sherry det bysantinska riket som patriarkalt och kvinnofientligt. Man betraktade kvinnor som underlägsna män, både biologiskt, intellektuellt och moraliskt. I det perspektivet blir Theodores ord än mer anmärkningsvärda.

Av källor förstår man att Kassia var en skarpsinnig, stark och självständig kvinna, men hon lär också ha varit mycket modig. I det bysantinska riket på 800-talet fanns nämligen en stor konflikt runt användandet av religiösa ikoner. Regenter som var ikonoklaster förbjöd ikoner och förföljde, torterade och avrättade ikon-vänner för att man ansåg att de ägnade sig åt avgudadyrkan. Men för många av de ortodoxa troende var ikonerna en stor del av deras religiösa liv sedan många generationer tillbaka, och man protesterade mot förbuden med risk för sina liv. Ikon-användandet verkade vara särskilt betydelsefullt för kvinnor, då det var deras uppgift att ansvara för familjens andliga välmående, och då de dyrbara ikonerna dessutom utgjorde en inte obetydlig del av deras ekonomiska tillgångar. Kassia stöttade ikon-vännerna redan som ung kvinna, och besökte fängslade munkar. På grund av detta blev hon förföljd och piskad. I en av sina dikter skriver hon: “Jag hatar tystnad, när det är tid att tala. Jag hatar den som alltid fogar sig.”

Kassia var garanterat mycket eftertraktad på äktenskapsmarknaden, vacker och välutbildad som hon var. Hon var möjligen också familjens enda barn, och därför lär föräldrarna ha varit extra måna om att arrangera ett gynnsamt äktenskap för henne. Hon var den troligaste kandidaten att bli Theophilos brud, och ett sådant äktenskap hade inneburit ett liv i stora rikedomar, för både henne själv och familjen. Men hon var djupt troende, filosofiskt lagd och ville inget hellre än att bli nunna. Sannolikt visste hon mycket väl vilka konsekvenser hennes agerande vid brudshowen skulle få, en revolt mot både föräldrarnas och samhällets förväntningar.

Svaret som Kassia gav Theophilos kan låta harmlöst för ett modern öra, men om man tittar djupare så ryms en hel teologi i deras ordväxling. Theophilos påstående att kvinnan var roten till mycket ont, refererar till Eva i Edens lustgård som lockas av ormen att äta av kunskapens träd, och på så sätt för in synden i världen. Kassias svar, att kvinnan också är källan till mycket gott, syftar på Maria, Guds moder, som genom att föda Jesus till jorden ställer allt till rätta igen. Kassias intelligenta svar betraktades som väldigt förolämpande gentemot kungen, i ett samhälle där även en högt uppsatt kvinna förväntades vara ödmjuk och blygsam.

Kort efter den omtalade brudshowen grundar Kassia ett nunnekloster och blir abbedissa. Hon rakar sitt huvud och lever i askes och kontemplation. Vissa källor antyder att hon skulle vara bitter över att inte få bli drottning, men i andra källor beskrivs hon vara lättad och entusiastisk över sin nya uppgift. För en aristokratisk kvinna i det bysantinska riket erbjöd klosterlivet stora fördelar och möjligheter, då klostret var betydligt mer jämlikt än samhället i övrigt. Nunneklostret var en miljö av kvinnligt självstyre, och i klostret fanns rum för Kassia att be, studera, filosofera, skriva poesi och komponera hymner.

Poeten

Kassia skrev 261 världsliga dikter. Många av dem handlar om moraliska dilemman och har titlar som: ”Om dumhet”, ”Vänskap”, ”Skönhet”, ”Avund”, ”Rikedom/Fattigdom”, m fl... I dessa kryllar det av så kallade epigram, korta kärnfulla meningar såsom: “Det finns absolut inget botemedel mot dumhet, ingen hjälp förutom döden” eller “Kunskap hos en dum person är som en bjällra på ett gristryne” (ur ”Om Dumhet”)

Kassia var inte rädd för att använda ett kraftfullt språk. I en av hennes dikter, ”Jag hatar”, börjar varje fras just med orden ”Jag hatar”, t ex: “Jag hatar dären som låtsas vara filosof”

I boken ”Byzantine Poetry from Pisides to Geometres” skriver Marc Diederik Lauxtermann om Kassia:

”Hon kombinerar profana och religiösa principer och gör dem till en egen sprudlande blandning - en osmos av forntida visdom och klostersanningar som representerar essensen av Bysantinsk etik”

Hymnografen

Kassia skrev också en mängd religiösa dikter. De handlar om jungfru Maria, olika helgon och kristna martyrer. Dikterna tonsattes till enstämmiga hymner som framför allt sjöngs vid morgon- och kvällsgudstjänster vid klostret. Troligen framfördes de med någon form av bordun som ackompanjerade melodistämman. Man har hittat 23 bevarade hymner som med all säkerhet är hennes, och det finns 26 ytterligare som troligen är skrivna av henne.

En rad kvinnliga tonsättare var verksamma i det bysantinska riket vid sidan av Kassia; Martha - mor till Symeon Styliten, Theodosia, Thekla, Kouvouklisena, Palaeologina. Men bland dessa är det endast Kassias musik som har blivit bevarad. Faktum är att hon är den första kvinna någonsin vars musik finns bevarad, och den enda bysantinska kvinna vars sånger accepterats av kyrkan och tagits med i den grekisk-ortodoxa liturgin. Dessa sånger sjungs än idag vid bestämda dagar under kyrkoåret. Fem av Kassias hymner handlar om den heliga Christina. Hon växte upp i en rik familj i Phoenicia och blev kristen utan föräldrarnas vetskap. Som ledare och lärare i kyrkan sades hon ha hjälpt till att

omvända 3000 lärjungar till kristendomen. När fadern fick höra detta straffade han henne med döden, och därigenom blev hon martyr. Man kan undra om Kassia själv identifierade sig med den heliga Christina, som lämnade sin familjs rikedomar och hemligt längtade efter Kristus. I Kassias hymn hyllas Christina av änglarna, som förbluffade konstaterar att Djävulen krossats av en kvinna.

”När hon lämnade sin familjs välstånd
uppriktigt längtande efter Kristus
fann martyren himmelsk ära och rikedom,
och helt skyddad av trons rustning, och korsets vapen,
trampade hon ner förtryckaren.
Änglarna, som förbluffades av hennes kamp, sade:
Fienden har fallit, besegrad av en kvinna...”

(ur Leaving the wealth of her family)

En annan kvinna som Kassia porträtterar är Pelagia, kurtisanen från 300-talet som blev frälst, sålde allt hon ägde och gav till de fattiga. Hon klädde sig som man och gick i kloster som munk, och först efter hennes död upptäckte man hennes rätta identitet. I Kassias hymn får Pelagia Guds förlåtelse och blir den som medlar med Gud för människornas räkning:

”Med tårar och böner, Pelagia,
har du torkat upp de vidsträckta syndernas hav...
Nu är du den som medlar med honom för våra själar.”

(ur Pelagia, översättning av Elisabet Ljungar)

I Kassias kanske allra mest kända hymn ”Den fallna kvinnan”, ger hon röst åt Maria Magdalena. Legendens säger att Kassia satt och skrev denna dikt på sina äldre dagar. Kung Theophilos, som fortfarande hyste känslor för Kassia men visste att han snart skulle dö, ville träffa henne en sista gång och besökte hennes rum. Förfärad gömde hon sig bakom en dörr och såg hur han sorgset läste hennes hymn som låg på skrivbordet. Han tog en penna och tillfogade orden “de fötter, vars steg Eva hörde i paradiset och skräckslagen gömde sig av rädsla”. Orden var en parallell till både skapelseberättelsen när Adam och Eva gömde sig för Gud i Eden, och till Kassia som gömde sig för honom i sitt rum. När han lämnat rummet, gick Kassia fram till sitt skrivbord, läste hans rader och fullbordade hymnen.

Herre, den kvinna som hade fallit för många synder;
när hon såg din gudomlighet
fick hon samma status som en myrrbärare
och gråtande bringade hon myrra till din begravning.
”Bedrövelse är jag”, säger hon,
”för lusten till äktenskapsbrott har inneslutit mig i mörker,
en månlös natt av synd.
Ta emot min fontän av tårar
du som förenar havets vatten med molnen.
Bøj dig ner till mitt hjärtas suckar,
såsom du böjde himlarna genom din ofattbara inkarnation.
Jag kysser dina renaste fötter, och torkar dem med mina hårlockar.
de fötter, vars steg Eva hörde i paradiset
och skräckslagen gömde sig av rädsla.
Vem kan räkna mina talrika synder och det bottenlösa djupet av mina förbrytelser?
Därför, min frälsare och min själs förlössare, vänd dig inte från mig, din tjänarinna, för din nåd är gränslös.”

(ur Den fallna kvinnan)

Sången sträcker sig över ett ovanligt stort register för tiden, en oktav plus en kvart, och den anses vara en av de mest krävande sångerna från den bysantinska tiden. I många målningar av Kassia avbildas hon med just denna dikt i handen, och det har hänt att skribenter genom tiderna dragit förhastade paralleller mellan Den fallna kvinnan och Kassia. Men om man läser noga ser man att det Kassia gör i denna hymn, är att lyfta upp “skökan” som fått symbolisera hela det ofullkomliga kvinnosläktet och placera henne bredvid “myrrbärarna”, dvs de tre kvinnorna vid Jesu grav som blev de första som fick se den uppståndne Jesus. Den fallna kvinnan får därigenom både upprättelse och en egen röst. Kurt Sherry skriver: “I en tid och ett samhälle där kvinnor förväntades vara tysta, talade Kassia. Tack vare det skänker hennes skrifter oss en unik, kvinnlig röst i historien... Hennes feministiska filosofi... lämnar inget rum för passivitet eller undergivenhet. I hennes egna livserfarenheter, liksom i hennes kompositioner, exemplifierade Kassia kvinnors kraft, styrka och aktion.”

Källor:

Kassia the Nun in context, The Religious Thought of a Ninth-Century Byzantine Monastic, Kurt Sherry, 2013
From Convent to Concert Hall - a guide to women composers, edited by Sylvia Glickman and Martha Sherman Schleifer, 2003
Kassia - Thirteen hymns, Diane Touliatos, 2000
Historical Anthology of Music by Women, Volym 1 redigerad av James R. Briscoe, 1987
Holy mothers of orthodoxy, webbartikel av Eva Catafygiotu Topping
Kassia: A Bold and Beautiful Byzantine Poet, webbartikel av Mary Wellesley & Peter Toth, 2016
Bold, Beautiful, and Byzantine: A Brief Study of the Life and Poetry of Kassia the Nun, webbartikel av Katherine Schneider





FRANCESCA CACCINI (1587- CA 1640)

Av Christina Larsson Malmberg, artikeln tidigare publicerad i Tidig Musik

V i befinner oss i 1500-talets Italien. Vid denna tid var en nyfödd dotter tecken på att modern eller fadern inte var tillräckligt stark för att kunna producera en ”riktig” son. Idealet för en kvinna var kyskhets, ärlighet och förnöjsamhet. Som kvinna fick man gärna vara musikalisk, men man skulle spela på sin kammare och inte i offentlighetens ljus. Alla de professionella arenor där en tonsättare kunde verka var normalt sett förbehållna män: kyrkan, hovet, musikteatrar, skolor...

Hur en kreativ kvinna som Francesca Caccini kunde leva, skapa och blomstra i denna värld kan tyckas som ett mirakel. Det fascinerar mig något oerhört. I musikvetaren Suzanne G. Cusick's gedigna verk Francesca Caccini at the Medici court har jag fått en sammanhängande bild av ett mycket fascinerande livsöde.

Tonsättarens dotter

Francesca Caccini föddes i Florence 1587. Hennes far var den kände tonsättaren, sångläraren och författaren Giulio Caccini, känd för sina sånger (bl a Amarilli mia bella) och inte minst för det förord han skrev till en av sina sångsamlingar, Le nuove musiche (1601). I förordet beskrev han den nya tidens sångideal. Det översattes och spreds över hela Europa och är en ovärderlig källa för alla som intresserar sig för historisk uppförandepraxis än idag.

Francescas mamma hette Lucia och var en mycket skicklig sångerska. Tyvärr dog hon redan när Francesca var 5 år gammal. Då gifte fadern om sig med en ny, 18-årig sångerska, Margeritha di Agostino della Scala.

Hela Francescas uppväxt var genomsyrad av musik och sång. Hon, hennes syster Settìmia och den unga styvmormor användes för att visa upp Giulios excellenta kompositioner och hans skicklighet som sånglärare. Hon var extremt begåvad redan som barn. Därför såg fadern till att hon fick en gedigen utbildning trots att familjen inte tillhörde någon överklass.

Förutom sång studerade Francesca latin, poesi, geometri, astrologi, filosofi, moderna språk, humaniora, lite grekiska och komposition. Kompositionen var viktig för en sångerska. För att kunna ge riktigt högklassiga konserter behövde man kunna improvisera och även bjuda på några egna sånger. Francesca lärde sig fort och hon uppträdde vid hovet redan som 13-åring.

Hennes verkliga genombrott kom dock 1604, när Francesca var 17 år gammal. Då reste hela familjen, två vagnar och sex mulåsnor till Frankrike. Resan varade i nio månader och på vägen stannade de till på många platser för att övernatta och ge konserter. Väl framme vid det franska hovet fick familjen ett kyligt bemötande, eftersom att fadern uppförde sig så arrogant och obildat. Allt vände dock när Francesca en afton sjöng en konsert med franska sånger för kungaparet. De blev helt förundrade. Kung Henry IV betygade att hon var den skickligaste sångerskan i hela Frankrike, och hon blev genast erbjuden anställning vid det franska hovet. Drottningen Marie ville så gärna ha henne kvar att hon erbjöd att ordna en äkta make även till systemen Settìmia. Fadern ville emellertid inte förlora sina döttrar som han investerat så mycket arbete och utbildning i, så familjen återvände hem till Italien igen, dock med ett stärkt anseende efter den lyckosamma resan. Nu började Francesca bli mer känd än sin far och familjedynamiken förändrades. Hon hade alltid varit ”Giulio Romano's dotter”. Nu kallades han ofta ”Lilla Francesca's pappa”.

Matriarkatet vid Medici

Medicihovet styrdes vid denna tid av hertiginnan Christine de Lorraine och hennes svärdotter Maria Maddalena av Österrike, i väntan på att den förstfödde sonen skulle uppnå mogen ålder för att överta makten.

Som vid alla hov behövdes musik för att belysa och säkerställa regenternas makt. Vid detta kvinnliga hov var det extremt viktigt att fylla hovet med konst och musik som ingav respekt för kvinnlig auktoritet, för att skydda sig från kritiker som kunde ifrågasätta kvinnornas duglighet som regenter. Francesca kom att spela en viktig roll i detta politiska spel.

När Francesca är 20 år gammal blir hon utvald av Christine de Lorraine att skriva musik till ett hov-skådespel vid karnevalen, ”La Stiava” (Slavflickan). Det skulle vara pampigt och imponerande med dans och kostymer. Hon skriver för en stor instrumentalensemble och sångare i den nya banbrytande stilen ”recitativisk sång”.

Verket handlade om en kvinnas förvandling från slav till drottning, från objekt till subjekt, och inte minst från stum till talande genom Francescas musik. La Stiava blev hennes genombrott som tonsättare. Enligt hennes samtida var musiken ”sagolik”.

Francesca blir nu anställd vid Medicihovet som ”La Musica”, en professionell, musikalisk karriär som ingen annan kvinnlig musiker någonsin hade haft tidigare i Europa. Hon skulle sjunga, spela luta, teorb, cembalo, gitarr, harpa och alla slags stränginstrument. Hon skulle undervisa i sång och komponera musikdramatiska verk, musik för kyrkoåret, familjeceremonier etc... Hennes schema var fullspäckat. Ibland hade hon bara veckor eller dagar att färdigställa hela operor.

Ett av de verk hon skrev var “La liberazione di Ruggiero dall’ isola d’Alcina. Det beskrivs som ”un balletto composto in musica”, dvs en helt igenom sjungen föreställning som avslutades med en dans. Man skulle kunna kalla det för en tidig form av opera med mycket recitativ, mycket nydanande och experimentellt för den tiden och troligen den första operan skriven av en kvinna,

Verket har samma story som Händels “Alcina”. Liksom skådespelet ”La Stiava” hade operan ett starkt feministiskt budskap. I den stora finalen hävdas att män och kvinnor i grund och botten var likvärdiga, ett budskap som måste ha varit radikalt provocerande på den tiden. Verket blev både en politisk och musikalisk succé.

Francescas betydelse som tonsättare kan man ana i skriften Della dignità & nobilità delle donne (Of the dignity and nobility of women) av Cristoforo Bronzini. I det litterära verket argumenterar Bronzini för jämlikhet mellan män och kvinnor. Det var inte bara moraliskt riktigt utan politiskt nödvändigt för landets välgång. Han beskrev en vision av en kvinnlig värld utan våld. Som omslag till skriften var ingen mindre än Francesca Caccini, och Bronzini lovordade henne i hela 23 sidor. Enligt honom kunde hennes musik förändra människor, hela de sjuka, göra våld till fred och ont till gott. Hennes musik gav lyssnarna glimtar av himmelska ting, så att människor transformerades till gudar.

Familjelivet

Francesca gifte sig med en annan sångare vid Medicihovet, Giovanni Battista Signorini. Trots äktenskapet kunde hon fortsätta sitt arbete som ”La musica”. Hennes man verkade inte ha några problem med att hustrun var betydligt mer framgångsrik än honom. Tvärtom lovordade han hennes framgångar. Efter 15 år fick paret en dotter, Margherita Signorini. Inte heller barnafödandet utgjorde något hinder för Francescas karriär. Familjens hus var en kreativ samlingsplats för musiker, sångare och elever, och fyllt av instrument, noter och böcker.

1626 dör Giovanni Battista Signorini, och lämnar efter sig en änka med en 4-årig dotter. Vid samma tidpunkt sker en politisk förändring i Medici. Hertigen Ferdinando tar över makten, det kvinnliga hovet blir ett manligt hov och behovet av en kvinnlig tonsättare försvinner. Francesca blir av med sin tjänst och ett tag ser det riktigt mörkt ut. Dock arrangeras ett nytt äktenskap för henne, troligen genom Medici-kvinnornas försorg. 1627 gifter hon om sig med Tomasso Rafaelli, en högt ansedd och välbärgad man från Lucca, som inte hade så mycket intresse för kvinnor i allmänhet, men behövde en arvinge. Ett år senare föds deras son och redan 1630 dör Tomasso. Francesca blir nu änka för andra gången, hon ärver alla hans tillgångar, blir mycket förmögen och behöver egentligen aldrig mer arbeta, men hon vill komponera, och framförallt vill hon lära sin dotter allt vad hon själv kunde om musik. Francesca och barnen flyttar till Florence och klostret ”La Crocetta”, där hon fortsätter att skriva musik och undervisa sin dotter, som så småningom också blir en framstående sångerska.

Den bevarade musiken

Nästan all Francesca Caccinis musik är förlorad. Hon skrev uppemot ett tjugotal musikdramatiska verk, mängder av kyrkomusik och sånger. Av allt detta finns bara två verk bevarade: ”La liberazione di Ruggiero dall’ isola d’Alcina”, och sångsamlingen ”Primo libre delle musiche”.

Sångsamlingen ger en värdefull inblick i Francesca som sångerska och tonsättare, och visar hennes skicklighet som pedagog. Varje komposition är som en lektion i sångteknik och interpretation. Här finns mängder av olika musikformer representerade; sonetter, motetter, madrigaler, hymner, canzonettas, arior och duetter. Här finns hisnande koloraturer som kräver maximal flexibilitet i rösten, och evighetslånga fraser som kräver en perfekt andningsteknik. Sångerna är komponerade med en stor känslighet för texten och fyllda av dissonanser och tonmåleri.

Min absoluta favoritsång i samlingen är ”Lasciatemi qui solo”. Den bygger på samma historia som Monteverdi’s ”Lamento d’Arianna”, om Arianna som lämnats kvar på ön Naxos sviken av sin älskade Theseus. Ensam och utelämnad längtar hon efter att få dö. I denna komposition använder Caccini alla medel för att måla texten och förmedla de starka känslorna. Sången är uppbyggd av fem strofer som vänder sig till olika väsen: fåglarna, de ljuva sirenerna, de stilla vindarna, de lyckliga älskarna och de giriga ögonen. Varje utsmyckning i noterna hänger intimt samman med texten (se bildexempel) De stilla vindarna (”Placidissimi venti”) målas av en mjuk koloratur. Plågorna (”I miei dolor finire”) gestaltas med ett stort nedåtgående intervall som landar i ett tonartsfrämmande ciss, osv... De fyra första stroferna slutar i en identisk fras med orden ”Lasciatemi morire” (Lämna mig att dö). Den allra sista strofen har en snarlik melodi, men orden är istället ”Già sono esangu’e smorto” (Jag är redan blodlös och livlös). Det är så starkt och gripande komponerat.

Tänk vilka skatter som måste ha funnits bland all hennes musik som gått förlorad. Det är alltför sorgligt att tänka på. Låt oss istället lyfta fram, spela och njuta av den musik som faktiskt finns kvar!

Källor:

Francesca at the Medici Court – Suzanne G. Cusick

Sounds and Sweet Airs – Anna Beer

Women making music – edited by Jane Bowers and Judith Tick



BARBARA STROZZI (1619-1677)

Av Christina Larsson Malmberg, artikeln tidigare publicerad i Tidig Musik

Hon var hyllad sångerska, lutenist och tonsättare. Hon gav ut hela 8 volymer med musik i en tid då musikpublicering var på nedgång. Hon var den ledande tonsättaren av vokalmusik i Italien, och publicerade fler kantater än någon av hennes samtida kollegor. Dessutom gav hon ut hon musiken i sitt eget namn, istället för att använda en manlig pseudonym, vilket annars var vanligt. I hennes samlingar finns några av historiens vackraste och mest känslofylla sånger. I år (2019, red. anm) hade Barbara Strozzi fyllt 400 år!

V i befinner oss i Venedig 1619. I Giulio Strozzi's hem föder hushållerskan Isabella en dotter. Kanske är Giulio fadern, kanske inte, men han tar sig an flickan och adopterar henne så småningom. Giulio Strozzi är poet och en framstående librettist i operans begynnande tidsålder. Han är också medlem i Incogniti, en prestigefylld akademi för den libertinska, kulturella eliten i Venedig, som möttes för att diskutera och debattera litteratur, konst, etik, religion mm... Barbara är ett musikaliskt barn och Giulio ser till att hon får bästa tänkbara musikaliska utbildning hos den ledande operakompositören Francesco Cavalli. När Barbara är femton år beskrivs hon som “la virtuosissima cantatrice di Giulio Strozzi” (Giulio Strozzi's mycket virtuosa sångerska). Hon är sopran, har lätt för koloraturer och ännu lättare för långa legatolinjer, och hon ackompanjerar sig själv på luta och teorb. När hon är 16 år komponerar Nicolò Fontei en sångsamling till henne, med Giulio's texter. Ett år senare grundar Giulio en helt ny akademi, Accademia degli Unisoni, som till skillnad från Incogniti även välkomnar musiker, och där Barbara får möjlighet att visa upp sin talanger för en vidare krets. I denna akademi, som träffas i Strozzi's hem, möts författare, poeter och musiker i ett kreativt laboratorium för musikaliskt och dramatiskt experimenterande. Precis som i Incogniti var enbart manliga medlemmar välkomna. Barbara fungerade som värdinna, presentatör och domare i filosofiska tävlingar där hon valde ut teman att debattera kring. Varje möte hade ett nytt tema och en ny frågeställning. Tex: “Bringar kärlek lycka eller olycka?” eller “Har skvaller en positiv eller negativ inverkan på dygd”. Framför allt blev dessa sammankomster lysande tillfällen för Barbara att uppträda med sin egen och andras musik. Många av hennes kompositioner har texter av akademiens medlemmar. Vissa dagar bjöds andra musiker och sångare in för att musicera tillsammans med Barbara. Möjligen gästades akademien vid ett tillfälle av självaste Claudio Monteverdi.

Barbara Strozzi var snart känd vida omkring, och omtalades för sin musikaliska talang. Nicolò Fontei berömmar hennes “djärva och graciösa” sätt att sjunga. I skrifter jämförs hennes röst med Orfeus, och klangen med “de himmelska sfärernas harmonier”. Men med kändisskapet följde också skvaller i pressen. Satiriker drev med hennes (brist på) dygd. Hon var ju varken gift eller nunna, och att vara kvinna och musiker förknippades med lösaktigt leverne. Man resonerade kring varför hon ännu inte var gravid och antog att hennes älskare måste vara kastrat, etc... Ryktena kring Strozzi blir inte färre när hon porträtteras som kurtisan av konstnären Bernardo Strozzi (inget släktskap trots namnet) med det ena bröstet blottat. Kanske hade Giulio en plan att etablera henne som både musiker, kompositör och kurtisan, för att ge henne tillgång till den intellektuella och musikaliska värld som annars var förbehållen män, och för att säkra hennes framtida trygghet. En manlig kompositör kunde ju ta tjänst i kyrkan, vid hovet eller teatern, men detta var uteslutet för en kvinna, och som oäkta dotter var hon helt utestängd från äktenskapsmarknaden.

Ingen av oss vet idag om hon verkligen var kurtisan eller ej, men vi vet att hon hade ett mångårigt förhållande med en av familjens vänner, adelsmannen och kulturmecenaten Giovanni Paolo Vidman. Han var gift på annat håll, men blev far till minst 3 av hennes 4 barn. Som vuxen hyrde Barbara ett hus av Giovannis familj, och vid sin död efterlämnade han henne diskret en summa pengar, bland annat för att kunna sätta de två döttrarna i kloster samt för underhåll till äldste sonen.

När Giulio Strozzi dog var Barbara den enda arvingen, och efter hans död hade hon ensamt ansvar för sina 4 barn och en åldrande mor. Hon var dock en lysande affärskvinna som gjorde smarta investeringar. Hon lånade ut stora summor pengar till adelsmän, akademiker och affärsmän, till räntor på mellan 5-10%. Hon försörjde sig också på att ge ut sin musik, och att dedikera denna till furstar och furstinnor, hertigar och hertiginnor, med förhoppning om ekonomisk kompensation och värdefulla kontakter. Hon publicerade sammanlagt 8 sångsamlingar vilket är anmärkningsvärt mycket vid denna tid. Eftersom Venedig var en populär stad redan på 1600-talet köptes hennes noter av turister och spreds i hela Europa.

Opus 1 publiceras 1644, samma år som hennes tredje barn kommer till världen. Det är en samling sånger för 2, 3, 4 och 5 röster, med texter skrivna av Giulio Strozzi. I den allra första sången jämför hon sig själv med Sapfo, den grekiska personifieringen av kvinnlig kreativitet (“Forse detta sarò Saffo novella”). Samtidigt oroar hon sig över hur musiken ska tas emot med tanke på att hon är kvinna. I förordet skriver hon:

oak tree and would not be endangered by the swords of slander which have certainly already been drawn to do battle against it.” (översättning Anna Beer)



Publikationerna kommer sedan i rask takt. Mellan 1651-59 ger hon ut 6 sångsamlingar, och den sista samlingen publiceras 1664. En del musik är skriven för vokalensemble, några få sånger inkluderar 2 violiner, men den allra största delen av musiken är skriven för solosopran och basso continuo. Här finns strofiska sånger fulla av humor, och långa dramatiska kantater. Temat är nästan alltid kärlek och passion. Opus 5 skiljer sig markant från allt annat då det är en samling sakrala solomotetter. En röd tråd i all hennes musik är den textnära, dramatiska och virtuosa kompositionen, som är en fröjd att få fördjupa sig i som sångerska idag.

Lagrimie mie, ur Opus 7, är en av de vackraste och mest uttrycksfulla kantater jag har stött på i den klassiska musikvärlden. Den handlar om att vara så ledsen och förtvivlad att man inte ens kan gråta. Den unga, vackra Lydia har nämligen blivit inspärriad av sin stränge far, för att hon skänkt en opassande blick till sin älskade - 400 år gammal hedersproblematik som tyvärr fortfarande inte saknar relevans.

Texten på det inledande lamentot i Pär Larsons översättning lyder:

*Åh, tårar mina, varför håller ni er tillbaka,
varför ger ni inte utlopp för den skarpa smärta
som hindrar mig att andas och betrycker mitt hjärta?*

Det är spännande att följa hur Strozzi målar texten med tonerna: I de första orden, “Lagrimie mie” (mina tårar), slingrar sig melodin ner som en tår över en kind, hit och dit, in och ut ur dissonanser, stannar till, vibrerar lite, byter riktning och landar till slut en oktav ner. När texten frågar sig vad som håller tårarna tillbaka, “à che vi trattenete”, är även melodin återhållsam och rör sig fram och tillbaka mellan C och H. “Perché non isfogate..” (Varför ger ni inte utlopp...) säger sedan texten och då kommer faktiskt ett kort utbrott i melodin, en stegrande fras upp till ett G som så småningom landar ner i en tritonus på ett tonartsfrämmande A# på ordet “fier” (skarpa). Ordet “dolore” (smärta) målar Strozzi genom att låta sångstämman vila på ett långt E till en dissonant kravlande basgång. “Che mi togliè'l respiro” (som hindrar mig att andas) tecknas genom en paus mitt i ordet “andas” som bryter flödet i frasen. Allra mest utsmyckat är slutligen ordet “core” (hjärta) som får breda ut sig i flera takter långa melismer.

Så här fortsätter kantaten, med varje recitativ mycket textnära komponerat med färgrikt målade fraser. Däremellan kommer arior med smärtsamt vackra passacaglier, där basgången faller och faller i repetitiva rörelser, om och om igen som ett ödets obevekliga hjul.

Kanske skrev Barbara Strozzi Lagrimie mie som en replik på ett av de ämnen som diskuterades vid akademien, nämligen om vilket som var det bästa vapnet i kärlek; tårar eller sång. Debatten började med att tårarna prisades för att de var naturliga medan sången var konstgjord. Motsidan kontrar med att ingen kan tvivla på musikens kraft. Till slut sammanfattar Barbara med en konklusion att sången är den starkare, för:

”Om jag hade bjudit in er ikväll för att ni skulle få se mig gråta, och inte för att sjunga, hade jag aldrig fått äran att ha er närvarande!”

Källor:

Anna Beer - *Sounds and sweet airs*, 2016

Ellen Rosand - *Barbara Strozzi, “virtuosissima cantatrice”*: *The Composer's Voice*, 1978

David Rosand och Ellen Rosand - *“Barbara di Santa Sofia” and “Il Prete Genovese”*: *Om the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi*, 1981

Beth L. Glixon - *New light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, 1997

Beth L. Glixon - *More on the Life and Death of Barbara Strozzi*, 1999

Barbara Strozzi *The Complete Works*, Cor Donato Editions, 2014-2019

www.britannica.com/biography/Barbara-Strozzi

Ytterligare tips av Christina Larsson Malmberg:

Spotifylista: <https://open.spotify.com/playlist/2v3TgNdjothQj8kTOxB7cu?si=C51Jtj2TQtCTpR-CGWtWQxA>

Länk till radiodokumentär om Strozzi: <https://sverigesradio.se/avsnitt/1302976>

Länk till intervju om Strozzi i P1 Kultur: <https://sverigesradio.se/avsnitt/1377467>

Boktips:

Women making music - The Western Art Tradition, 1150-1950

Women composers: Music through the Ages, antologi

Sounds and sweet air - The forgotten women of classical music, Anna Beer

Desperate Measures - Claire Fontijn (avhandling om Antonia Bambos liv och musik)

Notförlag som Operabyrån brukar köpa noter av, som specialiserat sig helt eller delvis på musik av kvinnor:

Cor donato (USA) (har gett ut alla Strozzi's opus i modern utgåva)

<http://www.cordonatoeditions.com/home> Samma initiativtagare har byggt hela denna

Strozzi-hemsida, med massor av sångtext-översättningar mm <http://barbarastrozzi.com>

Cornetto (Tyskland) Här kan man hitta tex Strozzi's faksimiler, musik av Marianna Martinez mm...

<http://cornettoshop.com>

Hildegard Publishing (USA) <http://www.hildegard.com> Enbart musik av kvinnor, massor av musik av

Bingen, men även modernare musik

Furore (Tyskland) Musik av kvinnor, tex mycket musik av De la Guerre mm...

<http://furoreverlag.de>

Artemisia Editions Egentligen en ensemble, som även ger ut musik av Cozzolani m fl...

<http://cappella-artemisia.com/artemisia-editions/>



DEN ANDRA OPERAN

En ny aktör på den svenska operascenen med fokus på kvinnliga tonsättare

Den äldsta bevarade operan skriven av en kvinna är från år 1625. Sedan dess har hundratals operor skrivits av kvinnor genom seklen, många av dem mycket framgångsrika. Ändå är idag nära 100% av de operor som framförs i Sverige skrivna av män. Den Andra Operan gör tvärtom och spelar i stället enbart operor skrivna av kvinnor.

DEN ANDRA OPERAN (DAO) grundades 2016 av Hanna Fritzson, Bente Rolandsdotter och Ditte Hammar. Efter år av arbete med opera förenades de i sin upplevelse av att branschen behöver förändring. Det etablerade narrativet gör gällande att operahistoriens upphovspersoner är män och idag utgörs nästan all spelad repertoar verk tonsatta av män. Detta trots att det i dagsläget finns minst 500 kända, bevarande operor skrivna av kvinnor från 1600- till 1900-talet. Grundarna Fritzson, Rolandsdotter och Hammar längtade efter att få se och höra dessa verk av, för och om kvinnor.

DAO går därför mot strömmen och spelar enbart operaverk tonsatta av kvinnor och med tyngdpunkten på kvinnliga konstnärliga team. Förutom att förbättra representationen av skapande kvinnor gör denna inriktning även att deras produktioner ger plats åt berättelser och uttryck som vanligtvis inte framförs på dagens operascener.

Deras produktioner bjuder på bortglömda levnadsöden och berättelser om vår samtid genom att ge röst åt ”de andra” – de som i traditionell mening inte är huvudpersoner, hjältar eller idoler. För även om musiken i verk av kvinnor och män inte skiljer sig avsevärt genom historien, märks tydliga skillnader i vilka berättelser som lyfts fram i operorna. I verk av kvinnor hittar vi redan från 1600-talet återkommande teman såsom frihet, kvinnliga hjältar, amasoner och gudinnor och flertalet verk beskriver maktkampen mellan män och kvinnor. Under samma period skildrar mäns verk återkommande kvinnor som väna, inaktiva och ständigt döende av olycklig kärlek, uppoffring, svek och hämnd...

Hitills har DAO producerat två operauppsättningar, *Förvandlingar i helvetet* av Isabelle Aboulker 2018 och barockoperan *Amasonernas drottning* av Maria Antonia Walpurgis 2019. Inget av dessa verk hade tidigare spelats i Sverige. Operan Amasonernas drottning skrevs 1760 av furstinnan Maria Antonia Walpurgis Symphorosa (1724-1780), inspirerad av bland andra svenska drottning Kristina. Förutom operor skrev hon böcker, var cembalist och sångerska och sjöng själv titelrollen i uruppförandet 1760 i Nymfenburg, München. Operan spelades ofta runtom i Europa under sent 1700-tal men har sedan dess fallit i glömska, likt många andra verk av kvinnor i historien.

I Amasonernas drottning kastas vi in i ett krig som pågått så länge någon kan minnas. Männen och



Porträtt av Maria Antonia Walpurgis av konstnären A. R. Mengs

kvinnorna är bittra fiender och möts endast på slagfältet. Vid rikenas gräns, står deras arméer oupphörligt på vakt och anfaller varandra växelvis. Hos de skoningslösa krigarkvinnorna ska en ny drottning krönas och hon måste avlägga ett heligt löfte att ägna sitt liv åt kampen mot fienderna: männen. Men drottningen vacklar. Finns det kanske ett sätt att samexistera?

Den Andra Operan tipsar:

500 Operas by Women

Lista över 500 operor skrivna av kvinnor sammanställd av Women's Philharmonic Advocacy

10 Best Operas By Women

Lista över de 10 bästa operorna skrivna av kvinnor enligt The Guardian

Women Opera Composers

Bok med biografier över kvinnliga operatonsättare av Mary F McVicker

Women are making opera. And it's not easy.

Artikel om nutida kvinnliga operatonsättare – NY Times

Titta på filmklipp med den Andra Operan och Amasonernas drottning på Youtube samt utdrag ur operan

<https://www.youtube.com/watch?v=LwG2wc1FPO4>

<https://www.youtube.com/watch?v=u0RogpXMHDA>

Läs om Maria Antonia Walpurgis på Wikipedia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Duchess_Maria_Antonia_of_Bavaria

Bekanta dig med följande tonsättare från barocken och tidigare:

Hildegard av Bingen, Maddalena Casulana, Claudia Sessa, Antonia Bembo, Marianna von Auenbrugger, Anna Bon med flera.



Foto: Maximilian Mellfors

DISKUSSIONSFRÅGOR

1. Ser kvinnorollen olika ut i olika samhällsklasser under denna tidsperiod och på vilket sätt i så fall?
2. De exempel på tonsättare vi känner till från denna tid kommer oftast ur högre samhälls klasser. Vad beror det på?
3. På vilket sätt kunde ett nunnekloster vara en befrielse för en kvinna som Kassia?
4. Vilka gynnsamma förutsättningar hade Kassia, Francesca Caccini och Barbara Strozzi gemensamt?
5. På vilket sätt kunde musik användas i politiskt syften under Francesca Caccinis tid?
6. På vilka sätt framstår Francesca Caccinis liv som anmärkningsvärt?
Vad i hennes livsöde är radikalt annorlunda än hos andra kvinnor?
7. Vilka hinder och motstånd mötte Barbara Strozzi och hur hanterade hon dessa?
8. På vilka sätt kan traditionella könsroller förstärkas och vidmakthållas av en operaföreställning?



KAPITEL 3

*Det romantiska 1800-talet och
musikaliska salonger*

DET ROMANTISKA 1800-TALET OCH MUSIKALISKA SALONGER

Iden framväxande borgerlighetens miljö på 1800-talet fick hemmet en ny och känsloladdad innebörd. Hemmet betydde mer än bara ”tak över huvudet” och förutom att vara en trygg ombonad sfär, skyddad från omvärlden, och utgjorde hemmet en teaterscen på vilken klasstillhörighet och status spelades upp. Ett viktigt drag i borgerlighetens framväxt var den strikta uppdelning mellan det privata och det offentliga där kvinnans plats var i hemmet och mannens plats ute i offentligheten.

Under 1700- och 1800-talet var de musikaliska och litterära salongerna en vanlig form av umgänge i högre samhällskretsar och i borgerliga och intellektuella miljöer. I dessa privata miljöer kunde konstnärer, tonsättare, författare och musiker visa upp sig och sitt konstnärliga skapande, skapa kontakter och träffa möjliga finansörer och mecenater. Dessutom var det en möjlighet att prova ut sina konstnärliga idéer för en ofta kunnig publik. Det hörde till i de borgerliga och högre klasserna att dess kvinnliga representanter skulle uppvisa en kulturell och allmän bildning. Kvinnorna spelar och musicerar, målar och skriver.

Det var alltså kvinnor som satte ihop program och såg till att gästerna trivdes, lyssnade och konverserade i 1800-talets musikaliska salonger i de privata hemmen. Kunde värdinnan själv eller andra kvinnliga deltagare underhålla med pianospel och kanske också med egna musikstycken, var det en stor tillgång. Tonsättare, sångare och andra musiker var välsedda gäster som förgyllde salongerna med musik. Under 1800-talet tog även föreningslivet fart och 1885 tog Calla Curman initiativ till Nya Idun, en damernas motsvarighet till herrarnas vittra sällskap Idun. Många musiker och tonsättare blev medlemmar i Nya Idun, Helena Munktel, Laura Netzel och Ika Peyron till exempel. Musiken var redan från början en viktig del av sammankomsterna.

Att de musikaliska salongerna i hemmiljöer var så viktiga under 1800-talet ledde också till att de verksamma kvinnliga tonsättarna ofta komponerade kammarmusik och framför allt pianostycken och romanser med pianoackompanjemang, som ansågs som särskilt lämpliga kvinnliga domäner. Kvinnor hade sällan tillgång till en orkester där de hade kunnat pröva sina musikaliska idéer och det ansågs i allmänhet att orkestermusik var för komplext för en kvinna att komponera. Även den högre musikutbildning var länge stängd för kvinnor och en kvinna som ville förkovra sig i musikstudier var oftast hänvisad till privatundervisning.

En verklig expert på musikaliska salonger är prof emerita Eva Öhrström som för detta studiematerial har skrivit en artikel om musikaliska salonger. I det följande får vi fördjupa oss i bakgrunden och historiken till de musikaliska salongerna med Öhrström som ciceron och vi gör nedslag i de franska, tyska och svenska salongerna. Efter Öhrströms artikel avslutar vi denna del med några tonsättarporträtt från den romantiska epoken i både Sverige och utomlands och stiftar bekanskap med Elfrida André (Eva Öhrström), Helena Munktel, Laura Netzel (Camilla Hambro) och Ida Moberg (Susanna Välimäki, på engelska).

Denna del avslutas med ett exempel på hur kvinnliga tonsättare kan plockas bort ur musikhistorien och det handlar då fortfarande om Ida Moberg, vars namn och livsgärning blev bortredigerat ur den andra upplagan av en antologi över finländska tonsättare. Detta är bara ett exempel på hur kvinnliga tonsättare kan suddas ut ur musikhistorien. Ett flertal kvinnliga tonsättare har i musiklexikon endast omnämnts som utövande musiker och pedagoger, trots att de varit verksamma som tonsättare.



Musikalisk salon av Hjalmar Mörner. 1820

FRÅN ANTIKENS ASPASIA TILL DET 1900:DE SEKELSKIFTETS PRINSESSAN DE POLIGNAC. KORTKORT OM SALONG I EUROPA.

Av Eva Öhrström

Salong, vad är det? Ja inte är det nagelsalong, frisörsalong, fotsalong eller salong med bildkonst jag tänker på men i begreppet finns många möjligheter. Den grekiska hetären Aspasia dyker ofta upp som den första salongsvärdinnan som samlade en krets av berömda män omkring sig, som till exempel Sokrates och Perikles. Hennes kunskaper var stora, hon dansade, musicerade, läste och diktade – alla var konster som var nödvändiga att behärska för en kvinna under antiken som ville hålla hov och förmedla kunskap. Salongerna har varit många, men jag ska försöka ge några exempel.

Det land där man framför allt har odlat salonger har varit Frankrike och det är möjligt att det finns kvar salongen än idag i Paris. Den salong som blev en utgångspunkt för ett mer regelrätt salongsliv var paret Rambouilletts salong i Paris under tidigt 1600-tal. De bodde några meter från Louvren i Paris där hovet härjade med uselt bordsskick och dålig smak. Paret Rambouillet reagerade och började ge salong med tonvikt på konversation och städad manér. Salongen blev sedan viktig ur ett offentlighetsperspektiv som en förmedlande länk mellan hovens privata (feodala) offentlighet där informationen skedde till en mycket liten grupp och till den ”krets” som deltog i salongerna där informationen spreds till fler än hovets trånga krets.

Sju punkter kan sägas vara utmärkande för salongen från 1600 som var dess höjdpunkt fram till mitten av 1800-talet, då den successivt hade stagnerat. Ofta var det en kvinna som gav salongen (men det fanns undantag), den gavs under en speciell dag, ”jour fixe”, gästerna tillhörde olika samhällsklasser, det kunde vara både aristokrater, politiker, författare, konstnärer, musiker men de skulle uppföra sig enligt reglerna. För de franska männen var begreppet *l'honnete homme* viktigt vilket innebar att vara artig mot damerna, tapper med vapen, kvick och frisinnad i tal, ha vårdad klädsel och kunna uppföra sig väl i sällskapet. Det spirituella talet skulle flöda naturligt och föredömet var att vara *comme il faut* – som vanligt.

Intressant är att bruket att äta på tallrik och använda kniv, gaffel, sked, servett, glas och tandpetare sägs komma från hertiginnan de Longuevilles salong i Münster 1646 dit de krigande männen från 30-åriga kriget var inbjudna för att prata om fred. Dessutom införde hon det franska språket i salongen. Vid internationella sammankomster pratades annars latin.

Men vi ska inte fördjupa oss i fransk salong utan ta ett stort hopp, fram till Sverige under 1800-talets början och jag ska lyfta fram några salonger som var betydelsefulla för sin tid. Den kanske mest kända svenska salongen gavs av överstinnan Malla Silfverstolpes (1782-1861) i Uppsala. 1819 dog hennes man och hon blev änka. Året efter beslutade hon sig för att ge salong. Den gavs mellan hösten 1820 och våren 1825, då hon reste till Berlin. Sedan återkom den delvis mellan 1839 och 1845 då systerdottern Ava Wrangel dog och Erik Gustaf Geijers familj flyttade till Stockholm. Mallas salong hade en ”jour fixe”, den var på fredagarna med tanke på att Geijers vecka vid universitet då var slut. Hon bjöd in sina vänner och till skillnad från det stora antal rätter mat som bjöds i de aristokratiska hemmen skulle hon endast bjuda på fyra rätter. Lika viktigt var det med téet, som man samlades kring. Fokus

var förutom sällskapslivet läsningen av texter av kända författare som Goethe, Schiller, Atterbom och Geijer. Även om musiken aldrig stod i fokus i Mallas salong var den ett välkomnande inslag och hit kom också flera som var skickliga på musik, till dem hörde givetvis Erik Gustaf Geijer. En av salongsdeltagarna som fascinerade Malla var Per Ulrik Kernell, en student från Östergötland som sjöng Bellman till Geijers ackompanjemang på klaveret. Kernell inte bara sjöng, han agerade också efter Bellmans texter. Första gången han var i Mallas salong satte han sig vid ett litet bord med ett par ljus med Bellmans visor i handen, Geijer satt vid klaveret. Så började han sjunga

”med en gratie, en livlighet, en mimik i händer, röst och anletsdrag, som var alldeles förundransvärd, något så eget, så glatt, friskt, Bellmanskt, och ändå så oskyldigt! Nr 19 av Fredmans epistlar: Trumslagarn kommer: flickor god dag!” var den första. Malla hade velat vara en ung flicka för att emottaga denna hälsning. Aldrig förr hade det fallit henne in att önska sig en ny ungdom! Hela aftonen sjöng han – än sittande, än gående, än dansande som dansmästar Mollberg ... med sällsynt skicklighet undvek han allt av plumb och tvetydigt och lämnade blott ett ostört intryck av nöje och behag. Alla var obeskrivligt roade, och Malla hade inte på många år, kanske aldrig varit så förtjust – och högst förundrad att vara det!”

Malla blev mycket förtjust i Per Ulrik Kernell och när han hösten 1922 var tvungen att resa söderut för att försöka bota sin lungtuberkulos sörjde hon. 1824 dog Kernell i Erlangen i Tyskland.

Våren 1823 kom en ny ung man in i Mallas salong. Det var Adolf Fredrik Lindblad, även han från Östergötland och blivande man till Kernells syster Sophie. Malla skildrade mötet i sina memoarer. Lindblad var ”lång, smärt, med yvigt rikt ljusbrunt hår” och Malla tyckte att han såg ”särdeles intressant och originell ut.” När han satte sig vid klaveret och sjöng en visa till Atterboms text ur *Ljucksalighetens* ö tycke Malla att det var ”förtjusande”. Salongen gavs varje fredag under vinterhalvåret och Malla Silfverstolpe var angelägen om att bjuda in personer som kunde tillföra sällskapslivet underhållning och god litteratur. Salongen blev en plats där kontakter skapades som medverkade till inspiration för både författare och musiker. Det framgår bland annat i samband med att Geijer och Lindblad publicerade ett häfte med sånger hösten 1824 som fick stor uppmärksamhet.

Malla Silfverstolpes salong tillkom med inspiration från en väninna som hette Amalia von Helvig (född Imhoff). Amalia von Helvig hade under många år bott i Weimar och varit hovdam till hertiginnan Anna Amalia vid Weimars hov. Hertiginnan Anna Amalia blev änka 1775 och hennes son övertog regentskapet. Hon blev då fri att ägna sig åt sällskapslivet. Till hennes krets hörde inte bara författarna Goethe och Schiller utan också Wieland och Herder. Hit kom också många resande gäster. Det finns en bild från 1795 som skulle kunna föreställa en eftermiddag hos hertiginnan Anna Amalia. Tio personer sitter runt ett bord, damerna syr, Goethe läser högt, med i sällskapet är paren Wieland och Herder. Tavlan avslöjar att det fanns en sympatisk atmosfär i rummet. På måndagarna ägnade man sig enbart åt litteratur och man läste kända verk av Shakespeare, Goethe, Lessing och Schiller. Onsdagarna var skönandarnas dag och då var Goethe, Herder, Wieland och Schiller välkomna att läsa sina texter. Man diskuterade häftigt och drack vin. I ett annat rum gav hertiginnan musikalisk salong, här sjöng unga sångerskor och ibland slingrade sig vackra luttoner från hertiginnans fingrar.

1803 gifte sig Amalia Imhoff med den svenske generalen KG von Helvig och flyttade till Stockholm. Här gav hon salong som blev känd fram till 1810 då hon flyttade tillbaka till Tyskland. Mellan 1814 och 1816 kom hon tillbaka till Sverige och Uppsala och blev vän med Malla Silfverstolpe, Erik Gustaf Geijer och PDA Atterbom. När Amalia von Helvig flyttade tillbaka till Berlin och Mallas man hade dött, började Malla ge salong.

Nätet mellan de salongsgivande aristokraterna var tätt. Våren 1825 reste Malla Silfverstolpe, Erik Gustaf Geijer och Adolf Fredrik Lindblad till Berlin. Geijer och Malla för att träffa Amalia von Helvig och Lindblad för att studera musik. Berlin var en stad som genomsyrades av stora salonger och Amalia von Helvig var en av flera kända salongsvärdinnor. Genom Amalia von Helvig blev Malla Silfverstolpe inbjuden till bland annat familjen Mendelssohns söndagssalonger och Lindblad lärde känna Felix Mendelssohn.

Familjen Mendelssohn var rik och deras bank var fram till 1938 när de tvingades lägga ner en av de största i de tysktalande länderna. Den första musikaliska salongen hos Mendelssohns gavs förmodligen i december 1820 i lägenheten på Neue Promenade Nr 7. Söndagsmusiken gavs under förmiddagarna, före middagen och de gavs med tanke på att Felix’ kompositioner måste framföras. Inhyrda musiker medverkade och Felix dirigerade. Ofta deltog hans lärare Friedrich Zelter och efter framförandet kunde Felix packa ihop sina noter med uppmaning att förbättra vissa ställen till nästa gång.

Hur många söndagskonserter som gavs under 1820-talets första halva är höljt i dunkel men program finns bevarade där det framgår att de gavs 1821 och 1822. 1823 var systemen Fanny solist i en av Beethovens pianokonsalter. 1823 kände nästan alla musiker i Berlin till familjens salong, antingen för att de var med och spelade eller som gäster. Under söndagarna skulle man lyssna på musiken (annars pratade man oftast under musikens gång både i salongerna och på operorna, musik var något som skedde i bakgrunden som underhållning) men under vardagarna var musiken mer en lek mellan Felix, hans syster Fanny och deras vänner. Att familjen Mendelssohns salong hade betydelse i musiklivet framgår inte minst av framförandet av JS Bachs Matteuspassion i mars 1829. Felix hade fått noter av sin faster, han bearbetade verket och det gavs först i salongen, sedan offentligt i Singakademiens lokaler. Framförandet gav ny uppmärksamhet till Bachs musik. Mellan vintern 1825 och sommaren 1827 deltog Adolf Fredrik Lindblad i Mendelssohns salonger. Felix och Lindblad blev nära vänner och efter Lindblads flytt till Stockholm hade de kontakt fram till Mendelssohns död 1847.

När Lindblad kom tillbaka till Stockholm lärde han känna CJL Almqvist och de blev mycket nära vänner. Almqvist kunde mycket lite om musik men under hela 1830-talet träffades Almqvist och Lindblad och ägnade sig åt musik och text. Malla Silfverstolpe deltog ofta man kan gott säga att hennes salong flyttade ner till Stockholm. Flera gånger i veckan träffades den lilla gruppen, man läste Almqvists texter, Goethe och flera tyska författare och man musicerade. Lindblad var sannolikt den förste som fattade att Almqvist var ett geni. Till skillnad från Mendelssohns och flera franska salonger med stora rum var rummet litet hos Lindblads medan däremot kreativiteten var stor. Man kan göra en jämförelse med Franz Schubert och d s k ”Schubertiaderna” som inte gavs i stora salonger utan ofta i små rum eller utomhus tillsammans med dansande och sjungande vänner.

En salong som gavs samtidigt som Malla Silfverstolpes var italienskan Mathilda d’Orozco Montgomery Cederhielm Gyllenhaals. Mathilda hade vuxit upp i Italien och kom till Sverige 1817 i samband med att hon gifte sig med greve Josias Montgomey Cederhielm. Nere på kontinenten var Mme de Staël en stark personlighet. Någon menade att de tre mest betydelsefulla personer i Europa var Napoleon, Mme de Staël och Jean Baptiste Bernadotte. 1807 kom hennes roman *Corinne ou l’Italie* ut i Italien och året därefter 1808, i Sverige. Romanen hade en enorm genomslagskraft. Huvudpersonen Corinne var improvisatör, dvs hon improviserade sin sång inför den arkadiska akademien. Hon knäppte på sin knäharpa och deklamerade och sjöng efter tillfällets inspiration.

Att Mme de Staël och hennes Corinne var förebilder för Mathilda var mycket tydligt. Med Mathilda följde ett helt sällskap från Italien upp till Segersjö utanför Örebro och Mathilda gav storslagna



Det är salong hos Bettina von Arnim i Berlin. Förste violinisten är Joseph Joachim. 1855

salonger i parets våning i centrala Örebro. Man byggde upp scener, gjorde tablåer och man dansade balett, man åt bufféer och klädde ut sig och vid midnatt äts supé. Efter några år drogs Mathilda till Stockholm, som var centrum för aristokraternas nöjesliv och nu började en lysande tid för Mathilda. Till hennes salong kom en stor krets. En kväll under 1820-talets början har skildrats:

”Ännu måste vi låta läsaren blicka in ett förmak, det mest förföriska, om också icke det mest lysande, av alla Stockholm den tiden hade att bjuda på. Ni ser rummet överfyllt av folk och dörrarna därtill från de angränsande rummen belägrade av huvud vid huvud, täspets sträckt vid täspets. Ni ser alla orörliga på sina platser som bildstoder, med hänryckning likväl målade i sina anleten och återhållande andedräkten, för att ej gå miste om något ackord, som värddinnans vackra fingrar framtrolla ur harpan som vilar mellan hennes knän, ej förlora någon av de smältande toner ... som svävar fram över hennes läppar. Och vilka läppar sedan! Och vilket småleende! Och vilka lockars ’natt!’ ... Och vilka ögons ljungeldar! Och hur hon visste att slunga dem! Och hur röst och blick, allt efter hennes gottfinnande, kunde bli småktande som turtur, skalkaktig som Astrild, vredgad som en retad karit. Och vilken fin skepnad! Och vilken luftig gång! Och hur hon, med överlägsen beräkning och oöverträfflig framgång, snarare ’försvann’ än gick, när hon slutat den tidens omtyckta sällskapssång: ’Jag drömde att jag henne såg!’ Och vilken tombet i de överbefolkade gemaken, sedan hon försvunnit.”

Mathilda tonsatte en stor mängd sånger, alla i den enkla vistraditionen och på olika sätt anspelade på livet i salongen. Men hon sjöng inte enbart de noter som står angivna i sången. Hon improviserade i koloratur kring varje viktigt ord eller varje viktigt tonfall så sången blev som ett smycke i sig, vackert framförd med alla utsmyckningar och mycket improvisatorisk.

I samband med att familjen Lindblad flyttade in i Bondeska palatset 1839 och sångerskan Jenny Lind under några år var placerad hos dem, gavs salonger hos Lindblads. Främst var det instrumentalmusik man odlade, men när Jenny Lind kom på kvällen från Operan sjöng hon, både operaarior och ibland Lindblads och Geijers sånger. Men vi ska komma ihåg att Lindblad föredrog Ava Wrangels röst. Hon var inte sångerska utan en av salongsgästerna hos Malla i Uppsala och hon hade en mjuk och vacker naturröst, till skillnad från Jenny Lind som hade en skicklig operaröst.

Under 1840-talets början blev salongen i Uppsala populär igen. Det berodde till stor del på att Geijers dotter Agnes var giftasvuxen och detsamma gällde Ava Wrangel som bodde hos Malla Silfverstolpe. Båda hade fått en salongsuppföstran: de läste, dansade, sjöng och spelade klaver eller gitarr – kunskaper som var lämpliga för att fånga en man från de övre samhällsklasserna i väntan på ett stundande bröllop. Vi ska förflytta oss till Geijers salong på Övre Slottsgatan i Uppsala.

”Man ser det framför sig: - den Geijerska matsalen i all sin enkelhet med bemälda gångmattor, vitmålade trästolar, något medfarna av många hårdhänta jullekar, klaffbordet mitt på golvet och pianot mitt emot fönstren med sina tjocka talgljus, rummets enda, sparsamma behysning ... Uno sätter sig att preludiera och övergår till ackompanjemang, medan den lockrena stämman, lite svävande i början ... sakta stiger och sväller och fyller rummet med välkända toner. Det är ’Hjärtats vaggång’ hon sjunger ... Då sista tonen förklängt blir det tyst, ingen säger något ... Rödda och allvarliga, med lysande och fuktiga ögon nicka de åt varandra Så säger Lindblad halvbögt: ’Fortsätt - ’

Geijer reser sig hastigt, går fram till pianot och pekar tyst på den uppslagna sidan ... ’Strid på bädden av en grav’ ...

Då hon tystnat vilar åter de upprörda känslornas mållösa tystnad över rummet. Men Geijer slår upp en ny sida, och då Agnes åter börjar sjunga, ansluter sig sången omedelbart till den föregående stämning. ...

Då han närmast vänder bladet är det vid sången ’Till Sophie’ han stannar, den ljvligaste och renaste av kärlekshymner. Och Agnes sjunger ...”

Hos familjen Geijer umgicks också prinsarna Karl och Gustaf Bernadotte samt familjerna Kraemer, Hamilton, Atterbom, Böttiger, ’Knösens’, Ehrenborg och Löwenhjelm. En kväll kunde programmet vara ganska blandat. Gunnar Wennerberg sjöng till Geijers ackompanjemang, en trio komponerad av

prins Gustaf sjöngs och lilla gumman Wrangel grät av rörelse, Agnes spelade en symfoni av Geijer fyrhändigt med prins Gustaf och det gick rätt tuskigt för prins Gustaf hoppade över takter lite här och där och det gällde för Agnes att hänga med.

Genom texterna om döttrarnas musicerande löper ofta en röd tråd av förföriskt sken när de musicerade. Hos Malla Silfverstolpe kunde salongerna under 1840-talet vara innerliga och när Ava Wrangel sjöng kunde det bli en förtätad stämning:

”Tyst! – Ava sjunger! – ’Där de ljusa björkarna stå på en enslig höjd’ ljuder det fullt och klart genom salen ... En av herrarna har smugit sig sakta upp och står bredvid pianot bakom sångerskan. Det bleka fina ansiktet genomsöker av en öm och livlig själ och du kan se hur varje höjning av melodin eller ett väljud i dikten tändes i hans öga... ”

Två saker bör kommenteras: när det står ”piano” menas att det var hammarklaver som man spelade på, som skiljer sig från dagens instrument genom att den har en skör och övertonsrik klang. Lindblad föredrog Ava Wrangels röst för Jenny Linds. Sångteknikerna för operasångerskorna och hemmens sångerskor var olika. Operasångerskorna lade till utsmyckningar och koloratur (som Jenny Lind och Mathilda d’Orozco) medan däremot Ava Wrangel och Agnes Geijer sjöng med sina naturröster och utan utsmyckningar. Resultaten blir mycket olika.

Kanske kan man dra slutsatsen att de svenska salongernas höjdpunkt var före 1850. Efter 1850 och fram till sekelskiftet 1900 gavs också salonger, hos Fredrika Limnell, Calla Curman, hos Ellen Key gavs en mindre lässalong men hos paret Wilhelm och Hilma Svedbom gavs kring sekelskiftet ofta musikalisk salong under söndag förmiddag.

Vi ska gå utomlands och jag ska lyfta fram två salonger. Den ena gavs hos sångerskan Livia Frege i Leipzig och den andra hos prinsessan de Polignac i Paris. Livia Frege var sångerska och tillhörde samma generation som Jenny Lind och hennes karriär påminner också om Jenny Linds. Den var snabb och mycket lyckad. När hon var 18 år gammal gifte hon sig med den mycket rike bankmannen Wol-demar Frege och som gift med en bankman kunde hon inte längre framträda offentligt (vid äktenskap med artister fortsatte sångerskorna ofta sina karriärer).

Äktenskapet anses inte ha varit lyckligt men makarnas gemensamma intresse var musik och Livia började nu ge två salonger i det stora bankpalatset. Den ena på fredagskvällarna och den andra under söndagens förmiddagar. Livia hade många vänner som hon bjöd in och av inbjudningskort framgår det att hon planerade att musicera och läsa varannan fredag. Man läste till exempel Antigone en kväll som avslutades med körmusik. Från 1845 gavs salong varannan fredagskväll. Till hennes vänner hörde Felix Mendelssohn som ledde Gewandhausorkestern och startade musikhögskolan i Leipzig. Till vännerna hörde bland andra violinisten Ferdinand David, paret Schumann och före 1848 ibland dansken Niels W. Gade. Man spelade stråkkvartetter, pianotrios och sonater, man sjöng lieder av bland annat Felix Mendelssohn, av hans syster Fanny Hensel, av Robert Schumann och man sjöng i kör.

Vid en soarée i januari 1860 var mellan 60 och 70 personer inbjudna. Programmet var sonat för violin och klaver av JS Bach, sånger av Pergolesi, pianokvintett op 44 av Robert Schumann och sist sjöng Livia Frege duetter med en sångare. Det fanns en stor sal hos Freges med bland annat orgel och en mindre sal som kallades ”röda musikrummet” där flygeln stod i mitten och bambustolar runt om. Rummet var utsmyckat med byster och reliefer i gips och det var ett behagligt rum att framföra musik i. Joseph Joachim och Clara Schumann var där och wagnertenoren Joseph Tichatschek.

I den stora salen gavs större tillställningar. Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* med kör gavs 1859 med Johannes Brahms vid klaveret och Hermann Langer som dirigent. Några år senare framfördes Schumanns *Reguiem* från 1852 tillsammans med en stråkkvartett förstärkt av orgel. 1850 gavs

Mendelssohns sångspel *Der Heimkehr aus der Fremde* och flera medlemmar ur familjen Mendelssohn var närvarande. En annan tonsättare vars musik framfördes var Johannes Brahms.

Livia Frege var mycket nära vän med familjen Mendelssohn och som känd sångerska och tillhörande en av Leipzigs rikaste familjer hade hon betydelse för musiklivet. Fortfarande idag anses valen av musik som framförs i Leipzig vara präglade av Freges klassiska musiksmak.

Leipzig var salongernas stad. En forskare menar att det mellan 1835 och 1836 fanns fler än 250 hem-musikscener i Leipzig och flödet mellan musiker som kom och gick var livligt. Men det fanns också en konflikt mellan privat och offentligt. Felix Mendelssohn, som ledde Gewandhausorkestern fram till sin död 1847 och gav konserter inte bara i Leipzig utan även runt om i Europa trivdes aldrig i den offentliga lokalen. Däremot trivdes han i Livia Freges salong. Konflikten mellan privat och offentligt märks också hos Adolf Fredrik Lindblad. Han var en salongernas man, det gavs endast sporadiskt offentliga konserter i Stockholm eller i Sverige. 1864, ungefär samtidigt som det offentliga konsertväsendet växte fram i Stockholm valde han att flytta till gården Lövingsborg söder om Linköping där han musicerade med sin dotter Lotten von Feilitzen och ibland med resande gäster.

Som avslutning ska jag ta upp prinsessan Polignacs salong i Paris. Frankrike var salongernas land och inte minst genom Marcel Prousts böcker *På spaning efter den tid som flytt* vet vi att salongslivet var rikt kring sekelskiftet 1900. Prinsessan de Polignac var dotter till symaskinskungen Isaac Singer, hon ärvde en förmögenhet och flyttade till Paris. 1893 var hon stenrik och 28 år gammal men saknade en titel som var gångbar inom den franska aristokratin. Edmond de Polignac var 59 år, han var prins, hon var lesbisk och han homosexuell men de hade gemensamma intressen.

Winnaretta de Polignac var som född in i den franska salongen. Hon var välutbildad inom konst och musik och i hennes salong umgicks de främsta av musiker, tonsättare, koreografer, konstnärer och författare tillsammans med aristokraterna. Parets ”atelie” rymde ungefär 100 personer, det var högt i tak och här fanns en Cavaillé-Coll-orgel som hon låtit byggas. Rummet var dekorerat i Ludvig XVI:s nyklassiska stil och här fanns två flyglar. Akustiken i rummet var den bästa. Gästerna var främst franska aristokrater men även andra. En av gästerna var Oscar Wilde, en gäst som kom senare var Marcel Proust som också har fångat hennes salong i sina böcker.

Våren 1894 gavs orgelsoaréer under tisdagskvällarna och de spelande var gräddan av de franska musikerna och tonsättarna: Widor, Vierne, Guilmant och Fauré. Fauré var hennes husmusiker och ansvarade för musiken under söndagskvällarna. Hon var hans mecenat och hans musik framfördes regelbundet men även musik av JS Bach, Schütz och äldre musik.

Även om utvecklingen av det offentliga gick snabbt kring sekelskiftet 1900 var det inte i konsertsalarna utan i salongerna den nya musiken framfördes. En musiker kom in i en salong med det handskrivna partituret av Debussys opera *Pelleas et Melisande* under armen, satte sig vid flygeln och spelade passionerat alltmedan han ”hummade” i melodierna. Våren 1900 dansade Isadora Duncan i en salong. Det då nästan helt bortglömda instrumentet cembalo uppmärksammades och cembalisten Wanda Landowska bjöds in och spelade för gästerna i Polignacs trädgård. Cembalon hade hon själv tagit med sig. Under första världskriget hade salongerna en viktig funktion. Teatrar och konsertlokaler var stängda. I en salong på västra stranden läste man texter av författare som dödats i kriget ackompanjerad av sorgsen musik. Hos Polignacs gavs middagar som följdes av musik och salongen var en utmärkt plats att få information om vad som hände i kriget.

Men salongerna förändrades och samtidigt konsertlivet. Under 1920-talet ökade Polignacs rykte som

modernisternas salongsvärdinna. Hon gav musik av Manuel de Falla och Germaine Tailleferre och hon beställde en opera av Darius Milhaud. En ström av musiker passerade hennes salong men salongen blev mer och mer en otidsenliga. De offentliga institutionerna växte snabbt och mecenaterna gav sitt stöd direkt till dem. Under andra världskriget försvann stora förmögenheter, bland dem Polignacs. Samtidigt som tidningar och tidskrifter och långt senare radio och idag internet tog över förmedlandet av kontakter och kunskaper mellan människor blev salongen överflödiga som förmedlare av kunskaper och information. Idag har de förlorat sin betydelse som källa till information, men de kan finnas kvar som platser för rent sällskapsliv.

Eva Öhrström

20 februari 2020

Copyright: författaren.

Eva Öhrström är musikforskare och professor emerita från Kungl Musikhögskolan i Stockholm.

Ni kan alltid leta efter litteratur på egen hand. Här rekommenderas bland annat:

Eva Öhrström: Ett eget rum. Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger i Bebyggelsehistorisk tidskrift nr 54, 2007 s 26-44.

Rekommenderas kan också: Eva Öhrström: Adolf Fredrik Lindblad. En tonsättare och hans vänner (2016).

Malla Silfverstolpes Minnen i två band finns på många bibliotek och om Malla Silfverstolpe har Ingrid Holmqvist skrivit Salongens värld (2000)

En bok om Europeiska salonger kommer att publiceras senare under året.



Musikalisk salong hos prins Eugen på Valdemarsudde. De spelande är Wilhelm Stenhammar och Tor Aulin. Cirka 1905.



SVENSKA OCH NORDISKA KVINNLIGA TONSÄTTARE UNDER 1800-TALET ELFRIDA ANDRÉE (1841–1929)

Av Eva Öhrström

Elfrida Andrée föddes 19 februari 1841 i Visby och dog 11 januari 1929 i Göteborg. Hon var den första kvinnan i Sverige som examinerades som organist (1857–60) och som blev domkyrkoorganist – 1867 tillträdde hon tjänsten i Göteborgs domkyrka och uppehöll den till sin död. Kompositionsstudier för Ludvig Norman vid Musikaliska akademins undervisningsverk 1860. Hon var som komponist av kammarmusik och symfoniska verk en kvinnlig pionjär i Sverige, vilket även gäller hennes verksamhet som orkesterdirigent. Ledamot av Kungl. Musikaliska akademien 1879, Litteris et artibus 1895, stipendium vid Iduns kvinnliga akademi 1908.

Pionjär på många plan

Elfrida Andrée föddes i en politiskt liberal familj i Visby. Fjorton år gammal reste hon till Stockholm för att utbilda sig till organist och två år senare, 1857, var hon den första kvinnan i landet som tagit organistexamen vid Kungl. Musikaliska akademien. Det skedde som privatist eftersom kvinnor inte hade tillträde till utbildningen. Vid tjugo års ålder, 1861, medverkade hon tillsammans med sin far till att genom brev och samtal med riksdagsmän få till stånd en lagändring, vilken innebar att kvinnor kunde söka och inneha organisttjänster. Två år senare medverkade hon till ytterligare en lagändring, som innebar att telegrafstyrbet för öppnades för kvinnor.

När Elfrida Andrée var tjugofyra år gammal komponerade hon en pianokvintett som placerade henne i den svenska tonsättarelliten, då fullkomligt dominerad av män. Två år senare, 1867, blev hon domkyrkoorganist i Göteborg och därmed den första kvinna i Europa som innehade en sådan tjänst. Hennes första symfoni framfördes i Stockholm 1869, och två år senare stod hon själv framför en orkester i Göteborg som dirigent. Ungefär samtidigt formulerade hon, påverkad av den engelske filosofen John Stuart Mill, sitt motto: ”det kvinliga släktets höjande”. Pionjärinsatserna följde sedan i rask takt och när hon dog 1929 hade hon levt ett långt och ovanligt liv. Det var under den så kallade emancipations-epoken: när hon föddes 1841 saknade kvinnor i princip alla rättigheter, men vid hennes död 1929 hade kvinnors ekonomiska och juridiska situation förändrats radikalt, med större möjligheter att arbeta och med rösträtt.

Barndomen och åren i Stockholm

Elfrida Andrées far Andreas Andrée var provinsialläkare i Visby. Han var politiskt liberal och synnerligen medveten om de svenska flickornas situation. Elfrida och hennes syster Fredrika (1836–1880, gift Stenhammar) fick en klassisk högborgerlig uppfostran med inslag av faderns radikala samhällsuppfattning och båda undervisades i orgelspel. Fredrika hade bra sångröst och blev senare operasångerska vid Kungl. Teatern i Stockholm. För Elfrida hade fadern utsett en annan, dubbel yrkesbana. 1851 hade han nämligen varit på världsutställningen i London och mött unga kvinnor som både spelade orgel och skötte telegrafstationer.

År 1855 flyttade Elfrida Andrée till Stockholm. Hon tog privatlektioner i orgel och sång, och sommaren 1857 tog hon examen som organist – som privatist med dispens för sitt kön, eftersom utbildning-

en ännu inte var öppen för kvinnor. Hon upprepade sin examen och studerade under det sista året komposition vid Musikkonservatoriet för tonsättaren Ludvig Norman. 1861 hade hon en bred examen med mycket bra betyg.

Efter examinationen ansökte hon hos regeringen om dispens för sitt kön för att kunna söka och få en organisttjänst, men ärkebiskopen Henrik Reuterdahl, konservativ politiker i riksdagen, avslog hennes ansökan. Elfrida Andrée skrev till sin far i Visby:

Vi flickor skola då förtryckas på alla sätt. Utan att bli sömmerska eller lärarinna, så är artistbanan det enda som står oss öppet. Jag vill verka och sträva efter ett mål, men vad skall man göra, när det finns så litet fält att verka på? Kan inte Pappa bitta på något annat ...”

Ungefär samtidigt hade hennes orgellärare engagerat henne som organist i Jacobs kyrka i Stockholm, men prästerna förbjöd henne att spela. Det var ”opassande och störande för andakten att se ett fruntimmer på orgelbänken”, menade man och hon möttes av argumentet ”Paulus har sagt: kvinnan tige i församlingen”.

1861 genomfördes en lagändring som innebar att kvinnor fick söka organisttjänster. Elfrida Andrée hade sökt en tjänst i Finska kyrkan i Stockholm som hon tillträdde i maj 1861. Organistyrket erövrades således ganska snabbt. Värre var det med telegrafistyrket. Elfrida Andrée påbörjade sin utbildning redan 1861. Efter långdragna debatter i riksdagen beslutades 1863 att kvinnor kunde få utbilda sig till telegrafassistenter, men först 1865 fick några få kvinnor, bland dem Elfrida Andrée, tjänst inom Telegrafverket. Yrket blev ett omtyckt kvinnoyrke och kring 1880 fanns det långt flera kvinnliga telegrafassistenter än manliga.

Även som tonsättare var Elfrida Andrée pionjär under åren i Stockholm. Kvinnor hade komponerat sånger under tidigt 1800-tal, men det fanns inte några svenska kvinnor som skrivit större verk. Mellan 1860 och 1867 komponerade Elfrida Andrée flera kammarmusikverk, en pianokvintett skickade hon in anonymt till Musikaliska Konstföreningen – den antogs och gavs ut 1865. Förvåningen blev stor när man upptäckte att det var en kvinna som var ”mannen” bakom verket.

Elfrida Andrée i Göteborg

1866 blev domkyrkoorganisttjänsten i Göteborg ledig och Andreas Andrée föreslog att dottern skulle söka tjänsten. Göteborg var Sveriges största hamnstad och här fanns ett liberalt skikt av politiker. En av dem var *Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidnings* redaktör S.A. Hedlund, som i riksdagen redan under 1850-talet hade föreslagit att kvinnor skulle få tillträde till allmänna befattningar, att de skulle förvalta sin egendom själv och att de skulle ha samma myndighetsålder som männen. En annan var domprosten Peter Wieselgren. Till honom skrev Andreas Andrée ett brev vintern 1867, där han betonade att Elfrida Andrée som domkyrkoorganist skulle bli en föregångskvinna för andra kvinnor i landet och att liberalismen i Göteborg skulle fira ännu en seger.

Elfrida Andrée reste ner för att provspela, hon hade sju manliga medsökanden och var övertygad om att inte få tjänsten. När Andreas Andrée några dagar senare i Stockholm läste upp ett telegram från Göteborg där det stod: ”Mamsell Andrée i afton enhälligt vald till organist i Göteborgs domkyrka!” föll Elfrida medvetslös ner på golvet.

Den huvudsakliga tjänstgöringen bestod i att spela på söndagarna, då fyra mässor kunde ges: den först gavs kl. 8, nästa kl. 9, högmässan började kl. 10 och kunde pågå i fem timmar, kl. 16 var det aftonsång och kl. 18 en missionsbön. Dessutom ingick det i tjänsten att hon skulle hålla den stora orgeln i skick, att stämma den när det behövdes och att utföra små reparationer. Det var inte någon sinekur: ”I

mycket stort förtroende nämner jag blott, att efter den betan behövde jag fyra dagar för utvilandet av min stygga rygg”, skrev hon till sin far. Hon hade sannolikt skolios, ryggen var sned och hon haltade något. En extra organist spelade vid mindre gudstjänster under veckodagarna. En kantor som ledde koralkören – bestående av skolpojkar – fanns med vid gudstjänsterna. Först 1905 tilläts kvinnor leda församlingssången, och i samband med det utökades Elfrida Andrées tjänst, vilket gjorde henne till både organist och kantor.

När Elfrida Andrée kom till Göteborg fick hon starkt stöd av domprosten Peter Wieselgren och familjen Hedlund. Göteborgs domkyrka var ett schartauanskt näste vilket innebar timplånga predikningar med utmålade straff för gjorda och ogjorda synder haglande över församlingen. Detta var något nytt för Elfrida Andrée som var relativt sekulariserad; först successivt smälte hon in i miljön. Hon klädde sig i svart, som en schartauansk kvinna, och breven avslöjar att hennes kritik mot predikningarna upphörde.

Samtidigt etablerade sig Elfrida Andrée i Göteborgs sällskapsliv. Med S.A. Hedlunds familj hade hon ett familjärt umgänge. Hon bjöds in till landshövdingen Ehrensvärds baler och till domprosten Wieselgrens stora middagar. I hennes umgänge ingick flera andra framstående familjer, bland dem den rike grosshandlaren Carl Levgrens familj. Hos Levgrens hölls musikalisk salong enligt en äldre tradition och i hemmet fanns två flyglar, två orgelharmonier, en tvåmanualig orgel med pedal och med flera fina italienska stråkinstrument. Carl Levgren var en skicklig violinist och även dottrarna var skickliga musiker. I denna salong framfördes under 1870- och 80-talen flera nykomponerade kammarmusikverk av Elfrida Andrée.

Elfrida Andrée hade mycket väl kunnat slå sig ner i Göteborg, spela i domkyrkan och cirkla runt i sällskapslivet, men hon hade högre ambitioner än så. Första gången hon med rejäla kliv klampade in i männens värld var när hennes första symfoni, i C-dur, framfördes i Stockholm vintern 1869. I sin dagbok berättade hon att verket gavs på Hammars teater och hon trodde att musikerna ”spelade galet med afsigt”. Elfrida och systemen Fredrika Andrée gick när sista satsen började och första violinerna var en takt efter den övriga orkestern. Elfrida blev sjuk och låg i tre dagar efter ”denna musiknjutning”. Recensenten Wilhelm Bauck skrev ner henne totalt och menade att verket befann sig under ”ofullkomligheten”. ”Märk den gyllene sanningen: originalitet består uti *uppfinningen*, ej uti abnorma, minst i vanskapliga former”, avslutade han sin recension.

Recensionen skakade familjen Andrée och Andreas Andrée menade att hon istället borde skriva sånger och små pianostycken. Men Elfrida tyckte annorlunda. I den brevväxling som följde kom Elfrida Andrée successivt fram till en insikt och hon skrev:

Hur många gånger har jag ej känt grämlse när man skrivit eller sagt den sanningen att inga kvinnliga namn kan nämnas när frågan är om musikalisk komposition i allvarlig stil. (...) Inga små sånger skall först synas av mig, ty visor, ja vackra visor skriva ju många av mitt släkte. Arbeten i kammarmusik [...] se där den början jag önskar. Lättare vore att rycka en bit ur klippan, än att från mig rycka min idealidé: det kvinnliga släktets höjande!

Följande år reste hon till Köpenhamn för att träffa tonsättaren Niels W. Gade och även detta möte var uppskakande. Gade menade att det hade varit acceptabelt om hon varit organist vid en liten kyrka: ”Men vid en Domkirke, det passer da slet ikke. Det var merkverdig.” Bekantskapen utvecklade sig trots allt väl. Hon spelade sin nyskrivna pianosonat för honom, visade honom sin symfoni och hennes pianokvartett framfördes i hans salong. Musiken hade ”gjort intryck” och glad återvände hon till Göteborg med nya idéer. ”Jag vill oupphörligt gå framåt, jag vill vara rätt nyttig och jag ville blifva något mer än vad jag är!”, skrev hon i ett brev till sin far.

Under 1870-talet hade Elfrida Andrée vind i seglen. Våren 1872 tillbringade hon i Leipzig och försökte få ge en orgelkonsert, dock utan framgång. Hon drev sin musikskola i Göteborg och gav små soaréer med sina elever. Hon komponerade verk för piano, för kör med och utan orkester och två större orkesterverk. Våren 1877 hyrde hon en orkester och gav en privat konsert i Lilla Börssalen i Göteborg, våren därpå gav hon med stor framgång en orkesterkonsert inför en fullsatt domkyrka och dirigerade själv sin Konsertuvertyr och ett Andante. Men 1878 drabbade en ekonomisk kris handeln i Göteborg och när hennes stycke för kör och orkester, *Snöfrid*, skulle framföras följande år drabbades hon av en rad motgångar som hon dock övervann. Jublande skrev hon till sin syster Fredrika efter konserten: ”Jag komponerade, jag dirigerade, man applåderade!” ”Mendelssohn lever”, har hon skrivit i partituret till en uvertyr som komponerades 1864. Samma utrop kan användas för den andra symfonin, som hon var klar med sommaren 1879. Först 1893 uruppfördes symfonin som mellanaktsmusik vid Stora Teatern i Göteborg. Applåderna tystades ner efter framförandet, och trots att symfonin fick ett positivt mottagande av recensenterna, har den bara framförts enstaka gånger.

De sista åren

Kring 1880 var Elfrida Andrée ett känt namn i kulturlivet i Sverige och samtidigt tillkom några av hennes bästa verk. Sommaren 1883 komponerade hon en pianotrio i g-moll. År 1887 publicerades den av Musikaliska Konstföreningen och – till skillnad från symfonin – spelas trion regelbundet och är idag ett nästan välkänt stycke.

1887 tillkom en stråkkvartett, som framfördes första gången 1895 vid ”Kvindernes Udstilling, fra Fortid og Nutid” i Köpenhamn. Stråkkvartetter var en genre som man under hela 1800-talet ansåg kvinnor inte ha tillräcklig kapacitet att förstå sig på (en allmän uppfattning var att kvinnors hjärnor stannade i utveckling vid 12–13 års ålder). Någon stråkkvartett med kvinnliga musiker fanns heller inte. Fyra kvinnliga stråkmusiker från spridda håll i Norden samlades ihop och verket framfördes. Det var i Norden första gången en stråkkvartett spelades som var komponerad av en kvinna och som även spelades av kvinnliga musiker.

1895 tillkom operan *Fritiofs saga*, som lämnades till Kungl. Teaterns styrelse som ett bidrag i en tävling som utlysts för ett verk till det nya operahusets invigning 1898. Selma Lagerlöf hade skrivit librettot, som utgick från Esaiás Tegnérs välkända versepos. *Fritiofs saga* är en stor opera komponerad i Wagners efterföljd. Inte heller med operan fick Elfrida Andrée framgång: den uppfördes av amatörmusiker i Göteborg några år senare vid en av Arbetareinstitutets folkkonserter. Ett riktigt framförande har den än idag inte fått.

Hösten 1897 blev Elfrida Andrée ledare för Arbetareinstitutets folkkonserter i Göteborg och detta ledarskap behöll hon fram till kort innan hon dog, då det övertogs av hennes systerdotter, Elsa Stenhammar. Folkkonserternas syfte var att bilda en ny publik för stora symfoniska konserter – det senare en verksamhet som började byggas upp i Sverige från sekelskiftet 1900. För ett lågt pris gavs konserter med blandat program, allt från pianostycken till sånger, körverk, kammarmusik och symfonisk musik. I samband med folkkonserterna inledde hon också ett samarbete med systerdottern Elsas kusin, Wilhelm Stenhammar, som från 1907 var dirigent för den nybildade symfoniorkestern i Göteborg.

Elfrida Andrée och ”det kvinnliga släktets höjande”

Elfrida Andrée glömde aldrig kampen för sitt yrke. Mottot ”det kvinnliga släktets höjande” var en ledstjärna för hennes arbete fram till hennes sista dagar. Alla kvinnor hade inte samma uppfattning. 1882 mötte hon i London sångerskan Jenny Lind (1820–1887) som bland annat menade att kvinnor

inte räckte till för att behandla en orkester. Elfrida Andrée rusade upp för att visa sin symfoni för Jenny Linds man, dirigenten Otto Goldschmidt. Medan Goldschmidt spelade igenom verket stod Jenny Lind vid hans sida och frågade viskande: ”Är det möjligen riktigt för alla instrumenten?” ”Yes, indeed, indeed”, svarade Goldschmidt. Även den norska pianisten och tonsättaren Agathe Backer Grøndahl var tveksam till att komponera för orkester. I ett brev till Elfrida Andrée skrev hon att det inte riktigt låg ”i min Genre, tror jeg”.

Som pedagog och Kungl. Musikaliska akademiens examinator i Göteborg utbildade och examinerade Elfrida Andrée under årens lopp många kvinnliga organister. Intressant att notera är att år 1889 fanns det kvinnliga organister anställda enbart i Göteborgs stift, vilket hade samband med Elfrida Andrées position som domkyrkoorganist. Under 1880-talet ökade motståndet mot kvinnor som musiker och tonsättare, och det kan tyckas vara något paradoxalt att hon just under detta årtionde fick tre kvinnor som tonsättarkolleger i Sverige: Laura Netzel (1839-1827), som hon under 1880-talet hjälpte att komma igång som tonsättare, Valborg Aulin (1860-1828), som var en mycket tillbakadragen kvinna och Helena Munktell (1852-1919). Även om de fyra kvinnorna levde samtidigt fanns det stora skillnader dem emellan. Valborg Aulin och Helena Munktell komponerade orkesterverk först kring år 1900, och Laura Netzels kammarmusikaliska produktion kom igång först under 1890-talet. Netzel, Munktell och Aulin kom således fram långt efter det att Elfrida Andrée hade komponerat sina verk. Ingen av dem satte sådana politiska avtryck som Elfrida Andrée gjorde. Hon var den stora pionjären.

Elfrida Andrées musik

Elfrida Andrée lämnade efter sig mer än hundra verk. Hennes produktion kan indelas i tre perioder. Under sina första år i Stockholm komponerade hon i rask takt fem stora verk: en pianotrio i c-moll, en stråkkvartett i a-moll, en uvertyr för orkester i g-moll, pianokvintetten i e-moll och en pianokvartett i a-moll. Samtliga verk avslöjar att hon gick i sin lärares, Ludvig Norman, fotspår. Hennes formspråk är tydligt och hennes förebilder var musik av Beethoven samt Mendelssohns och Schuberts kammarmusik. Pianokvintetten var det enda verk som publicerades. Den är komponerad i Leipzigskolans stil, men har några karaktäristiska avsnitt som är utmärkande för hennes personliga stil: melodibildningen, vissa klangliga effekter, en harmonik som är relativt ren från kromatik och sist men inte minst finns ett märkbart ”schwung”.

Flytten till Göteborg 1867 innebar att hennes studietid var över, men samtidigt gled hon från Stockholms musikalska centrum ut i periferin. Kontakten med yrkesmusikerna från Stockholm byttes ut mot kontakten med militärmusiker i Göteborg. Den första symfonin (1869) komponerades med tanke på framförande i Stockholm, den är rik på idéer och hon har försökt att utveckla sin stil i riktning mot Carl Maria von Webers och Felix Mendelssohns orkesterstil, men symfonin har också långa melodiska avsnitt som för tankarna till den tidige Johannes Brahms.

I Göteborg breddades under 1870-talet hennes val av genrer: hon komponerade sånger, pianomusik och kammarmusik, fortfarande i Leipzigskolans stil. De främsta kompositionerna är andra symfonin (1879) och pianotrion i g-moll (1883). Symfonin är komponerad i den romantiska symfonins fyrsatsiga form. Efter en långsam inledning i första satsen möts man av ett spänstigt huvudtema som kastas mellan olika instrumentgrupper och ett melodiskt sidotema i en flödande orkesterklang som för tankarna till Felix Mendelssohns italienska och skotska symfonier. Den långsamma satsen har en varmt lyrisk atmosfär som i konstnärligt avseende inte står långt efter hennes manliga förebilder på kontinenten. Scherzot klingar av både dansken Lumbyes underhållningsmusik och den centraleuropeiska ländlern, ofta spelad av vännerna i Göteborg, medan sista satsen, Allegro risoluto, är än smeksamt insmickrande, än Beethovenskt majestätisk.

Pianotrion i g-moll är, precis som symfonin, tonsatt i en centraleuropeisk stil och är tresatsig. Första satsens Allegro agitato inleds med ett schwungfullt och energiskt huvudtema medan sidotemat är lyriskt, andra satsen Andante con espressione är komponerad över två kontrasterande motiv och finalens rondo, Allegro risoluto, har en vibrerande agitato-karaktär med än melodiösa, än Lumbyeskt ”spatserande” motiv.

I de sista verken som tillkom efter 1890 har Elfrida Andréés stil förändrats. Orgelsymfonin i h-moll (1890) tillkom under en lång tidsperiod. Redan 1871 uppfördes en tidig version av orgelverket i domkyrkan och hennes förebilder var då sannolikt Felix Mendelssohns orgelsonater. Tio år senare, 1882, spelade hon vid en konsert i Crystal Palace i London en omarbetad version av verket. Efter en kort tur över till Paris sommaren 1882 blev hon franskinspirerad i sin orgelrepertoar. Verk av Guilmant, Widor och Saint-Saëns stod regelbundet på hennes program och inspirerad av den franska musiken gav hon orgelsymfonin dess slutgiltiga form. Symfonin har fyra satser och redan första satsen andas franska klanger. Andra satsen för tankarna till Mendelssohn, medan tredje satsen är mjukt sentimental och går attacca över i den fjärde, som är pampigt storfransk i stilen.

I operan *Fritthofs saga* har Andrée lämnat både Leipzigskolan och den franska musiken. Nu vände hon sig till de i samtiden mycket populära Wagnerska tongångarna. Några år senare, under början 1900-talet och i samband med tillkomsten av de två svenska mässorna, har hon åter ”bytt” stil. Här finns en blandning av såväl Mendelssohn som fransmannen Fauré – både Leipzig och Frankrike vid sidan om varandra. Körklängen går tillbaka på en äldre generation svenska tonsättare, men pekar samtidigt framåt mot en yngre tonsättargeneration som Otto Olsson och Ivar Widéen. En musikalisk polyglott blev hon alltså under sina sista år.

Slutord

Från mitten av 1920-talet var Elfrida Andrée tjänstledig från sin tjänst i domkyrkan. Varje söndag gick hon ner till kyrkan för att kontrollera att vikarien satt på orgelbänken. Det var vid orgeln hon fick utlopp för sina konstnärliga och emancipatoriska drömmar och hon glömde aldrig riksdagsdebatten från sin ungdoms dagar. 1905 invigdes en ny orgel i domkyrkan med elektrisk fläkt, som gjorde orgeltramparna överflödiga. Elsa Stenhammar berättar att Elfrida ofta glömde sig kvar vid orgeln till långt in på nätterna. Vid ett av dessa tillfällen, då hon var tvungen att ta hela orgelns resurser i tjänst för att uttrycka det som brusade i hennes själ, utbrast hon efter att orgeln klingat ut: ”Där fick du, lille Paulus!”

Eva Öhrström



HELENA MUNKTELL (1852–1919)

Av Anders Edling

Helena Mathilda Munktell (född i Grycksbo 24 november 1852, död i Stockholm 10 september 1919) utbildade sig först till sångerska och pianist men blev framför allt tonsättare. Liksom några av sina kvinnliga svenska kolleger valde hon att vidareutbilda sig i Paris, där hon under 1880-talet studerade för Liszt-eleven Théodore Ritter (piano) och tonsättarna Émile Durand och Benjamin Godard (komposition). Följande årtionde tog hon lektioner för Vincent d'Indy. Hon visade prov på gedigen kunskap i form och instrumentation i sina fyra symfoniska verk och var den första svenska kvinnan som skrev en opera.

Uppväxten, studierna i Sverige

Helena Munktell föddes i Grycksbo i Dalarna som det nionde och yngsta barnet till bruksintendenten Henrik Munktell och hans hustru Augusta. Pappersbruket i Grycksbo hade varit i släkten Munktells ägo i många generationer, och det gav familjen en ekonomiskt privilegierad tillvaro, som präglade Helena Munktells uppväxt och hela hennes vuxna liv. Fadern var en begåvad amatörpianist som hade hört till Geijers och Lindblads vänner i Uppsala, och han hade under en stor utlandsresa i ungdomen blivit bekant med både Franz Berwald och Felix Mendelssohn. Han dog när Helena bara var åtta år, och hon levde efter det med modern och de yngre av syskonen i Stockholm på vintrarna och i Grycksbo på somrarna. Det syskon som stod henne närmast var den knappt två år äldre systern Emma, som senare skulle gifta sig Sparre och få framgångar som målare.

Helena Munktells musikbegåvning upptäcktes tidigt. Bland annat övade hon sin konstnärliga ådra i olika teaterupptåg med musikaliska inslag i familjens och vännernas krets. Hon började sina musikstudier redan i unga år, efter genomgången privat flickskola studerade hon vid Ivar Hallströms musikinstitut.

Hösten 1870 fick hon allvarliga problem med synen, något som skulle följa henne framöver. Denna höst reste modern Augusta Munktell med de yngsta döttrarna, den nygifta Emma och Helena, till Wien. Det var Helenas första utlandsvistelse, och hon använde den till både sång- och pianolektioner, de sistnämnda för Julius Epstein. Hon var en framgångsrik elev på båda dessa områden.

Efter hemkomsten började hon skaffa sig en bredare och mer kvalificerad musikutbildning i Stockholm. Hon fick privat undervisning för några av Stockholms främsta musikpedagoger, bland dem Conrad Nordqvist, Ludvig Norman och Johan Lindegren. Flera av hennes lärare blev också inbjudna att delta i familjen Munktells kulturella umgänge i Grycksbo.

Åren i Paris

De fortsatta musikstudierna förlades under vintrarna 1877–79 till Paris, där Helena Munktells två systrar Clara Gérard och Emma Sparre redan var bosatta, den senare med en konstnärsateljé där hon vid sidan av måleriet hade ett socialt liv med konstnärliga och prominenta gäster. Helena studerade under dessa år piano, bland annat för Liszt-eleven Théodore Ritter. På 1880-talet fortsatte hon att bo i Paris flera perioder och tog då lektioner i komposition, först för Émile Durand, operatonsättare och professor i harmonilära vid konservatoriet, sedan för den populäre tonsättaren Benjamin Godard. Godard blev en personlig vän till Helena Munktell och verkade för hennes musik i Paris.

Det är svårt att i detalj följa Helena Munktells tidiga tonsättarproduktion, men den tycks ha börjat med solosånger, och hennes första offentliga framträdande var när två av dem, ”Sof, sof” och ”Åter i Sorrento”, sjöngs av Augusta Öhrström hösten 1885 i Stockholm. I dessa sånger märks redan tonsättarens förkärlek för korta harmoniska passager som går utanför de förväntade ackordföljderna, förmodligen inspirerade av den franska kompositionsundervisningen – något som noterades av de svenska recensenterna.

På 1880-talet skrev Helena Munktell den komiska operan *I Firenze*, det första svenska musikdramatiska verket av en kvinna, till libretto av skalden Daniel Fallström. Handlingen är en lättsam kärlekshistoria i målarmiljö i 1400-talets Florens. Musiken består av sångnummer och talad dialog. Instrumentationen utfördes av Munktells lärare Joseph Dente. Långt senare skulle tonsättaren göra om de talade partierna till recitativ. *I Firenze* uruppfördes på Kungliga Teatern i Stockholm 1889 och togs upp igen 1891. Året därpå spelades den för särskilt inbjudna i Emma Sparres ateljé i Paris. Både i Stockholm och Paris var pressreaktionerna på detta verk klart positiva.

Hittills hade Helena Munktells kontakter med fransk musik hållit sig inom den traditionella opera- och salongsbetonade sektorn som var välkänd i Sverige, bland annat genom alla franskutbildade svenska sångare. Men 1887 kom hon i kontakt med den mest framträdande pedagogen i den nya franska musiken, Vincent d’Indy. Hon blev hans elev, och bevarad korrespondens vittnar om både en god vänskap och en lång följd av privata lektioner, allra mest frekventa mellan 1897 och 1900. Hon skall också under en period ha följt d’Indys kompositionsundervisning på Schola Cantorum i Paris.

d’Indy, som själv var en skicklig instrumentatör, gav Helena Munktell vidareutbildning i orkesterkomposition, vilket blev en viktig bakgrund till hennes fyra symfoniska verk: Svit för stor orkester (ca 1895), *Bränningar* (ca 1895), *Dalsvit* (ca 1910), och *Valborgsmässoeld* (efter 1910).

Hon blev medlem i Société Nationale de Musique, den institution som verkade för en ny och seriöst inriktad fransk musik. d’Indy hade 1890 blivit dess ledare. Genom denna kontakt fick Helena Munktell flera av sina verk uppförda i sällskapets konsertserie: några av hennes sånger framfördes våren 1892 av Esther Sidner, våren 1899 var hennes orkesterballad *Isjungfrun (Vision polaire)* med på den årliga orkesterkonserten, 1905 spelades hennes violinsonat av en av 1900-talets stora violinister, George Enescu, och 1910 uppfördes orkesterverket *Dalsvit*. Detta gav hennes musik en mycket prestigefull parisisk inramning. Förutom Société Nationale de Musique hade hon även ett forum för sin orkestermusik i Monte Carlo, där Svit för stor orkester och *Bränningar* uppfördes på 1890-talet.

Ett enda kammarmusikverk kom från Helena Munktells hand, violinsonaten i Ess-dur, som trycktes i Paris 1905 och som har tydliga avtryck av d’Indys undervisning på det formella planet. Ett intressant råd på ett annat plan ges i ett av hans brev till henne: ”Om ni fortsätter att hämta inspiration från er svenska jord kommer ni med säkerhet att skapa verk som inte är banala.” Det antyder att den franske läraren, som själv var övertygad om betydelsen av en tonsättares regionala och nationella förankring, bidrog till att inspirera henne till de två orkesterverken med dalamotiv, *Dalsvit* och *Valborgsmässoeld*.

Tillbaka till Sverige

Helena Munktells hälsa hade länge varit dålig, med svår huvudvärk och hjärtproblem, och hon flyttade omkring 1910 hem till Sverige. Hon tillbringade därefter vintrarna i Stockholm och somrarna i sitt eget vackra timmerhus i Sjurberg i Rättvik. Vid denna tid fick hon sin enda mer officiella kompositionsbeställning: en kantat till invigningen av Svenska kyrkan i London 1911. Denna komposition, som aldrig trycktes, fick ett gott mottagande. Ett ytterligare erkännande av den svenska musikvärlden fick hon när hon 1915 blev invald i Kungl. Musikaliska akademien. Då Föreningen Svenska tonsättare bildades 1918 var hon en av medlemmarna. Hon avled sommaren 1919 efter en tids allvarlig sjukdom.

Verk

Helena Munktells totala produktion är inte stor men den sträcker sig över relativt många områden: solosång, körsång, opera, kammarmusik och orkesterverk.

Med sin utbildning som sångerska, pianist och tonsättare hade hon goda förutsättningar att komponera solosånger, och det hon skapat i den genren är karakteristiskt för hennes konst. Sångstämmans melodilinjer är personligt förda. Ibland är linjerna mycket enkla, ibland innehåller de egensinniga språng.

Ackompanjemanget kan också pendla mellan yttersta enkelhet och en utarbetad, fantasifull pianosats. Tillsammans med den harmoniska rörlighet som nästan alltid finns med skapar detta ett slags dämpad lyrik, där det återhållsamma kan vara ett franskt, men säkert också ett munktellskt drag.

Helena Munktell komponerade gärna för damkör med piano. I hennes produktion finns bland annat de tre stycken som gavs ut av ett franskt musikförlag, ”Maj”, ”Äppelträdets visa” och ”Hymn”, samt sången ”Jul” med kyrkklockimiterande pianoklanger. Alla dessa körstycken är välgjorda, pianot har ofta en intressantare roll än att bara stödja, och körsatsen är enkel men effektiv.

Munktells *I Firenze*, ”opéra comique i en akt”, består av ett kort förspel och åtta sångnummer, varav de flesta inkluderar mer än en sångare och flera är ganska omfattande. Tonsättarens frihet i melodiken, rörlighet i harmoniken och rytmiska energi ger variation och gynnar det musikdramatiska.

Hennes violinsonat är kanske det mest franskpåverkade av de många svenska verk i denna genre som kom till åren kring sekelskiftet 1900. Delvis handlar det om cyklisk form med ett tema som återkommer i olika rytmiska utformningar i de olika satserna, vilket stämmer väl med d’Indys formideal. De utvidgade treklanger som läggs ut som klangmattor och de dissonanta ackord som inte blir regelrätt upplösta hör också till de franska dragen. Detta balanseras av en rörelseenergi som går genom hela sonaten, med bland annat rytmer från spelmanspolska.

Munktell komponerade fyra verk för orkester, där hon utvecklade en kompetens på området som står sig väl i jämförelse med den svenska samtiden. Som kvinnlig svensk symfoniker, med stor kontroll över orkestrernas klangliga resurser, var hon en pionjär.

Det är inte lätt att se den exakta tillkomsthistorien för de fyra orkesterverken. Dels har tonsättaren inte själv daterat dem, dels omarbetade hon dem många gånger. Den fyrsatsiga *Svit för stor orkester* är, åtminstone i sin ursprungliga form, det äldsta verket. I *Bränningar*, en symfonisk dikt som har sagts vara inspirerad av Medelhavet, används ett begränsat tematiskt material till ett både utmejslat och kraftfullt tonmåleri. Samma karakteristik gäller för *Valborgsmässoeld*, hennes sista orkesterverk, inspirerat av hennes hembygd Dalarna. Dalsvit har också motiv därifrån – där skildras en dag vid Siljan med natur och folkkultur, inklusive allusioner på spelmansmusik, dock alltid med tonsättarens egen melodik.

Eftermälet

Helena Munktell var, som en fransk kollega uttryckte det, ”inte en dam som komponerar utan en kompositör”. Hon hade en social ställning som gav henne både för- och nackdelar som tonsättare. Hon kunde välja de lärare och rådgivare hon ville, och hon behövde inte arbeta med något annat än sitt musikskapande. Alla samtidens omdömen om henne, både som tonsättare och interpret, är positiva. Ändå blev bara ett av hennes orkesterverk uppfört i Sverige under hennes livstid – *Dalsvit* 1916. I likhet med sina kvinnliga tonsättarkolleger var hon på många sätt utestängd från det offentliga musiklivet. En annan omständighet som delvis låg henne i fatet var den franska anknytningen. När man vid hennes död skulle hylla hennes insatser framhöll skribenterna det nationella svenska draget i hennes musik och tonade ner det franska.

En fransk dialekt hos en svensk tonsättare avskräcker inte dagens lyssnare. En hel del av Helena Munktells verk, solo- och körsångerna, orkesterverken och violinsonaten, är väl värda att lyfta fram.

Anders Edling



LAURA NETZEL (1839–1927)

Av Camilla Hambro

Laura Constance Netzel (född Pistolekors 1 mars 1839 i Rantasalmi, Finland; död 10 februari 1927 i Stockholm) växte upp i Stockholm och var verksam som pianist och tonsättare (från 1874 under signaturen "Lago"). Hon studerade komposition för Wilhelm Heintze i Stockholm och för Charles-Marie Widor i Paris. Under många år arbetade hon även som konsertarrangör och orkesterledare. Kompositionerna är till stor del hållna i senromantisk och kromatisk stil med inslag från samtida fransk musik, och den uppmärksammades inte minst i fransk musikpress.

Bakgrund, studier och debuten

Laura Constance Pistolekors föddes den 1 mars 1839 i Rantasalmi i Finland som den yngsta av sex syskon. Modern Emilia (f. Malm) dog i barnsäng kort efter födseln, och fadern, kollegieassessor Georg Fredrik Pistolekors, flyttade till Stockholm med sin familj då Laura var ett år gammal.

Redan tidigt röjde hon anlag för musik. Mauritz Gisiko, en av Stockholms mest anlitade pianolärare, tog sig an hennes första musikaliska uppfostran. Senare genomförde hon sångstudier med operasångaren Julius Günther och klaverstudier med den wienska pianovirtuosen Anton Door, som besökte Stockholm första gången 1857. Samma år debuterade hon vid 18 års ålder offentligt som pianist med Ignaz Moscheles pianokonsert i g-moll med Hovkapellet. Sedan medverkade hon vid flera kammar-musiksoaréer samt Harmoniska sällskapets konserter.

I efterhand är det inte som sångerska eller pianist Laura Netzel skapade sig ett namn, utan som tonsättare. I vuxen ålder studerade hon komposition med bland andra organisten och kapellmästaren Wilhelm Heintze hemma i Stockholm och senare med Charles-Marie Widor i Paris. När hon som 35-åring med framgång debuterade som tonsättare under signaturen "Lago" (senare också "N. Lago") med ett par a cappella-körer för damer på en av Harmoniska sällskapets konserter, undrade många vem komponisten kunde vara. Året efter framträdde hon med den vackra romansen "Fjäriln", som på en konsert slog an så kraftigt att den fick tas om och väckte uppmärksamhet hos bland andra August Söderman och Ludvig Norman.

Anonymiteten bryts, och karriären tar fart

"Lagos" kompositioner var mycket populära bland assisterande musiker som uppträdde mellan huvudavdelningarna på konserter. Efter debuten som komponist stod hon inte stilla i utvecklingen, men anonymiteten skingrades först när damtidningen Idun den 23 januari 1891 i bild och biografi introducerade sin läsarskara för Laura Constance Netzel, född Pistolekors, sedan 1866 gift med den kände gynekologen, professor Wilhelm Netzel. Tidningen tryckte dessutom en inte förut utgiven, men vid ett par tillfällen med bifall sjungen "visa vid piano": "Morgonen" till text av Johan Ludvig Runeberg. Idun framhäver Netzel som en pionjär bland svenska kvinnliga tonsättare samt att hennes kompositioner röjer "manlig kraft i ingivelse och utarbetande".

Till Netzels största verk hör Stabat mater för kör, soli, orgel och ensembler, tillägnat kronprins Gustaf. Det uppfördes första gången 1890 i Östermalms kyrka på en välgörenhetskonsert under kronprinsens beskydd. Även om den enligt Idun "naturligtvis" kom till korta i jämförelse med kompositioner av erkända manliga mästare, så visade den samtidigt på att det inte var omöjligt för en kvinna att "tränga in i de djupare schakten af den skapande tonkonsten". Året efter försågs verket med orkesterackompanjemang i stället för orgel. I 1898 trycktes verket av Gounin-Ghidones förlag i Paris och erhöll lovord bland annat i Le monde musical, Le progrès artistique och Journal musical. Det recenserades även

med mycket beröm i Gazette Liège och i Romania musicala (Bukarest): Verket upplevdes som mycket märkligt, präglad av ”melodisk ingifvelse, förenad med verklig religiös känsla”, och vokaldelen ansågs som ”utförd med mycket kompetens och estetisk smak”.

Perioden efter avslöjandet av hennes identitet fram till en tid efter sekelskiftet blev Netzels mest aktiva tid som tonsättare. Svenska tidningar och den särskilda musikpressen rapporterade ofta om positiva recensioner utomlands, oftast från Paris-pressen, men också från Tyskland, Spanien, England och Rumänien, om att hennes musik ansågs som djärv, originell och genomsyrad av nordisk ton. Bland hennes populäraste kompositioner var violinstyckena Feu follet (1892) och Berceuse et Tarantelle (1894) jämte sången ”Voici la brice” (1895) med influenser från senare fransk musik.

Arbete i välgörenhetens och det allmännyttigas tjänst

I stor utsträckning ställde ”professorskan” Laura Netzel sina krafter i välgörenhetens och det allmännyttigas tjänst. Genom anordnandet av konserter och basarer bidrog hon till Skansens tillkomst. Oräkneliga organisationer blev av henne ensam eller i samarbete med andra igångsatta för lindrande av nöd och fattigdom i huvudstaden. Tillsammans med den franska pastorn Henri Bach grundade hon Stiftelsen för husvilla kvinnor och tillsammans med Maria Wærn Samariten på Söder.

Från 1892 anordnade Laura Netzel musikaftnar och varje lördag från oktober till april musiksoaréer för Stockholms musikälskande arbetarbefolkning. Tilltalande och vackert skulle det vara, och hon ville bjuda publiken på det bästa möjliga inom musiken, med nytt program varje gång. Först hyrde hon lokal på Malmskillnadsgatan, sedan Sveasalen på Hamngatan och slutligen i Vetenskapsakademiens hörsal på Norrtullsgatan. Vissångaren Sven Scholander medverkade vid den allra första konserten. Senare medverkade violinisterna Sven Kjellström och Julius Ruthström jämte sångerskorna Märta Petrini, Signe Rappe och Rosa Grünberg. Konservatorieeleverna skickades att bevista arbetarkonserterna och Netzel anförde själv kör och orkester. Hon såg alltid till att endast den publik slapp in som konserterna var avsedda för. Till Paris kallades hon för att organisera liknande konserter med de yppersta franska utövarna, till stor begeistring hos publik och press, men efter att hon återvände till Sverige tynade intresset. 1908 upphörde arbetarkonserterna även i Sverige. Till stor del var det biograferna som tvang henne att sluta med verksamheten.

Högt upp i åren bevarade Netzel en utomordentlig andlig och kroppslig spänstighet. Så sent som den 11 februari 1925 spelade den ungdomliga åldringen sina egna kompositioner utantill tillsammans med konsertmästare Kjellström. Vid sin död den 10 februari 1927 i Stockholm sörjdes hon av en son och två döttrar. Hennes liv beskrevs som rikt, ljust och välsignelsebringande i konstens och människokärlekens tjänst.

Verk, reception och betydelse

I 1895 inbjöd Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid i Köpenhamn kvinnliga kompositörer i de tre skandinaviska länderna att skicka in sina verk till anonym bedömning. In kom fem kantater, fem violinsviter och åtta körhäften. Juryn bestod uteslutande av män: Viktor Bendix, Peter Erasmus Lange-Müller och Franz Neruda. Enligt dessa förtjänade inget av fiolverken någon uppskattning, men Valborg Aulin fick ett pris på 200 kronor för sina damkörer med pianoackompanjemang. Ingen av de fem inskickade förslagen till öppningskantat, bland dessa Netzels, ansågs värdiga hela priset på 300 kronor. Juryn beklagade också att de förutspått främsta kvinnliga tonsättarna, Agathe Backer Grøndahl och Helena MunkteLL, av sjukdomsskäl inte hade deltagit i tävlingen. Laura Netzel och danska Elisabeth Meyer fick dela priset på 300 kronor som uppmuntran för sina förslag, men trots att Netzel fick beröm för ”større Dygtighed og højere Stræben”, var det Meyers musik som fick inviga utställningen, då den ansågs ”i sin Helhed mest egnet til Opførelse”.

Som ett slags compensation för behandlingen av kantaten fick Laura Netzel sin violinsvit uppförd vid en av kvinnoutställningens soaréer, men den blev av kritikern Robert Henriques beskriven som ”mildest talt Rædselsfuld”. Även Stockholms-pressen, främst Aftonbladets Adolf Lindgren, var notorisk i sin beskrivning av komplexiteten i Netzels musik: ”Lago synes hafva en verklig horreur för att vara enkel och klar”, skrev han vid ett tillfälle, och han fann fortsättningsvis hennes musik ”för invecklad” eller ”något uttänjd och därför mindre lättfattlig”. Dylika recensioner av hennes produktion avslöjar musikkritikers benägenhet att föredra det teknisk komplicerade hos manliga, men inte hos kvinnliga kompositörer.

Ibland påtalas en ”manlighet” såväl i hennes verk som i tolkningar av dessa, en ”manlighet” som troligen var inkompatibel med musikrecensenternas kvinnosyn. Det anges gärna inte vad dessa ”manliga” medel bestod i, eller vilka av dessa ”Lago” och andra kvinnor eventuellt kunde låta bli att använda för att tillfredsställa deras krav. När ”Lago” valde att skriva i en mindre ”kvinnlig” stil eller inom ”manliga” genrer, påtalades detta i musikpressen och dagstidningar inom- och utomlands. Till exempel rekommenderades hon i en recension av sina humoresker (1890) att anstränga sig att ha en mindre konstmässig harmonisk utarbetning, eftersom det försvårade uppfattningen och utförandet av verket. Påtalande av (bristande) maskulinitet eller femininitet fungerade som en mycket tacksam retorisk strategi i bedömningen av ”Lagos” kompositioner, som enligt Idun-artikeln präglades av ”en modulationskonst och en harmonidräkt, som ej äro vanliga hos tonsättarinnor”. Recensenter som vågade trotsa ”vedertagna sanningar” med att behandla ”Lago” positivt, även inom mera djärva stilar och större genrer, poängterar att hon är ett undantag bland kvinnliga kompositörer. I The Musical Courier (New York) hävdade den franska musikforskaren Eugène Borrel 1905 att ”Lago” mötte svårigheter i kulturlivet som kvinnlig kompositör, och att en man hade blivit bemött på ett helt annat sätt än vad hon blev. Till synes kan en del av det som retrospektivt beskrivs som tidens kvalitetskriterier vara knutna till generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att definiera denna.

Även i Idun-artikeln från 1891 framhövdes kvinnors resultat inom utövande konst som mycket mer lysande än inom det skapande konstområdet. Dock påpekas att med samma förutsättningar som mannen skulle kvinnliga kompositörer kunna åstadkomma konstverk, som skulle kunna tävla med mäns bästa kompositioner. Här uppmanas skeptiker till att bemöta kvinnliga kompositörer med öppenhet och nyfikenhet, och bland dessa anses Netzel att inta en bemärkt plats.

Camilla Hambro

Fotnot:

Laura Netzels pianokonsert har under åren 2018 - 2020 editerats och digitaliserats under ledning av prof Petteri Nieminen vid Savolax Musikaliska Sällskap i samarbete med KVA&T. Pianokonserten som skrevs vid sekelskiftet 1900, har förvarats på Musik- och Teaterbiblioteket i Stockholm. Pianokonserten har saknat ett slut men har nu färdigställt&T av Petteri Nieminen och ska framföras i sin helhet för första gången med pianisten Stefan Lindgren som solist under musikfestivalen Mik&Teli Music Festival sommaren 2020 med Saimaa Sinfonietta under ledning av Er&Tki L&Tsonp&Tala.



IDA MOBERG

Av Susanna Välimäki, publicerad 11 Okt 2019 i Finnish Music Quarterly

Ida Moberg (1859–1947) wished to command ensembles that produced a large sound while also touching human emotions: Most of her output is for orchestra or choir or both. The topics of her works largely has to do with individual's spiritual metamorphosis.

Moberg was influenced by theosophy, a philosophy according to which art is a portal to a transcendental spiritual realm. She was active in theosophical and anthroposophical circles in Finland and abroad throughout her adult life. Her identity as a Swedish-speaking Finn, folk education and women's rights were also important to her. The symbolism of freedom is a key element in her output.

From singer to composer

Moberg began her musical career as a singer and music teacher in the 1880s. This was partly a direct consequence of her attending the Swedish-language girls' school in Helsinki [Svenska Fruntimmerskola] from 1870 to 1877. This school was an alternative academy for women's education, and its artistic figurehead was voice teacher, choir conductor and composer Anna Blomqvist (1840–1925), who also taught German. Blomqvist became a lifelong mentor to Moberg in a network that also included virtuoso pianist Alie Lindberg, music critic Anna Ingman and women's rights activist Maikki Friberg.

Moberg also studied with singer Maria Collan and pianist Alie Lindberg in her youth. From 1879 to 1883, she studied voice with Elizabeth Zwanziger and Friederike Grün-Sadler at the St Petersburg Conservatory. However, she eventually developed physical problems with her singing, and in her thirties she dedicated her career to composition and to conducting choirs and orchestras.

Moberg studied composition at the orchestra school of the Helsinki Philharmonic Society (now the Helsinki Philharmonic Orchestra), where her teachers were Jean Sibelius (1893–1895) and Ilmari Krohn (1900–1901). As late as in her forties, she sought further instruction in composition, studying with Felix Draeseke at the Royal Conservatory in Dresden from 1902 to 1905. At that time, she also attended lectures on anthroposophy given by Rudolf Steiner.



Left: In the 1910s, composer Ida Moberg was self-evidently part of the canon of living Finnish music. On 3 Oct 1913, she conducted a performance of her works *Soluppgång* for orchestra and *Kehtolaulu* for strings with the Helsinki Philharmonic Society orchestra at their festive concert for Finnish Week. Concert advertisement in the *Helsingin Sanomat* newspaper, 3 Oct 1913.

Right: Photo of Ida Moberg in the *Naisten ääni* [Women's voice] periodical, 15 Dec 1922.

Ecstatic sweeps and ethereal evaporations

Moberg studied music pedagogy in Berlin and Dresden from 1910 to 1912. Her studies at the institute founded by composer and music educator Émile Jaques-Dalcroze at Hellerau (Dresden) proved particularly significant. Indeed, Moberg meant to settle in Dresden permanently, but after the outbreak of the First World War she was obliged to return to Finland instead.

Moberg brought Dalcroze's body movement-based solfège to Finland, teaching the subject at the Helsinki Music Institute (now the Sibelius Academy) from 1914 to 1916. Understanding music through bodily movement became an integral part of her musical thinking. She created an extensive career as music teacher at the Swedish-language primary school teacher seminary in Helsinki. Moberg also gave private lessons in music theory, orchestration, composition, improvisation and the piano.

Stylistically, Moberg's music draws on Symbolism, Impressionism and Expressionism. Her textures are harmonically static but rhythmically mobile, with a decisive pulse and recurring motto-like subjects. There is a strong sense of kinaesthesia and dance, and she was partial to word and tone painting. Tone colour and a sense of 'now' are important elements in her music. Images of light, mystery, eternity and spirituality are typical. Many of her works end in an ecstatic sweep or an ethereal evaporation.

Orchestral works

The concept of the spiritual struggle of a human individual is apparent in the titles and subjects of Moberg's works as well as in their musical idiom, imagery and structure.

The two-movement orchestra work *Livets sång* [Song of life] (1909), for instance, is characterised by a stepwise motto motif typical of Moberg, beginning with a dotted rhythm. It evokes an image of walking, the path of life.

In the first movement, the motto appears as an ascending, bright texture on flutes and strings, coloured by lucid woodwind chords. In the second movement, *De dödas vandring* [Wandering of the dead], the motif descends instead in a bleak landscape painted by timpani, bassoon and double bass but eventually softens into a chorale-like texture with harp.

Moberg described many of her orchestral works – even her Violin Concerto – as tone poems (tondikt), emphasising their narrative nature. *Soluppgång* [Sunrise] (1909), for instance, consists of four movements: I *Soluppgång* [Sunrise], II *Preludi* or *Verksamhet* [Activity], III *Afton* [Evening] and IV *Stillhet* [Stillness]. In Symbolist fashion, Moberg's evocations of nature serve as metaphors for the spiritual processes of the human mind and for communing with the universe.

Many of Moberg's known orchestral works have been lost, such as the Symphony in D minor, *Meditatio*, *Mikaelintunnelma* [Michaelmas mood] and *Kalevala-fantasia*. Some works survive in various versions or only as sketches. However, quite a few do exist in fully performable form.

Works for choir and orchestra

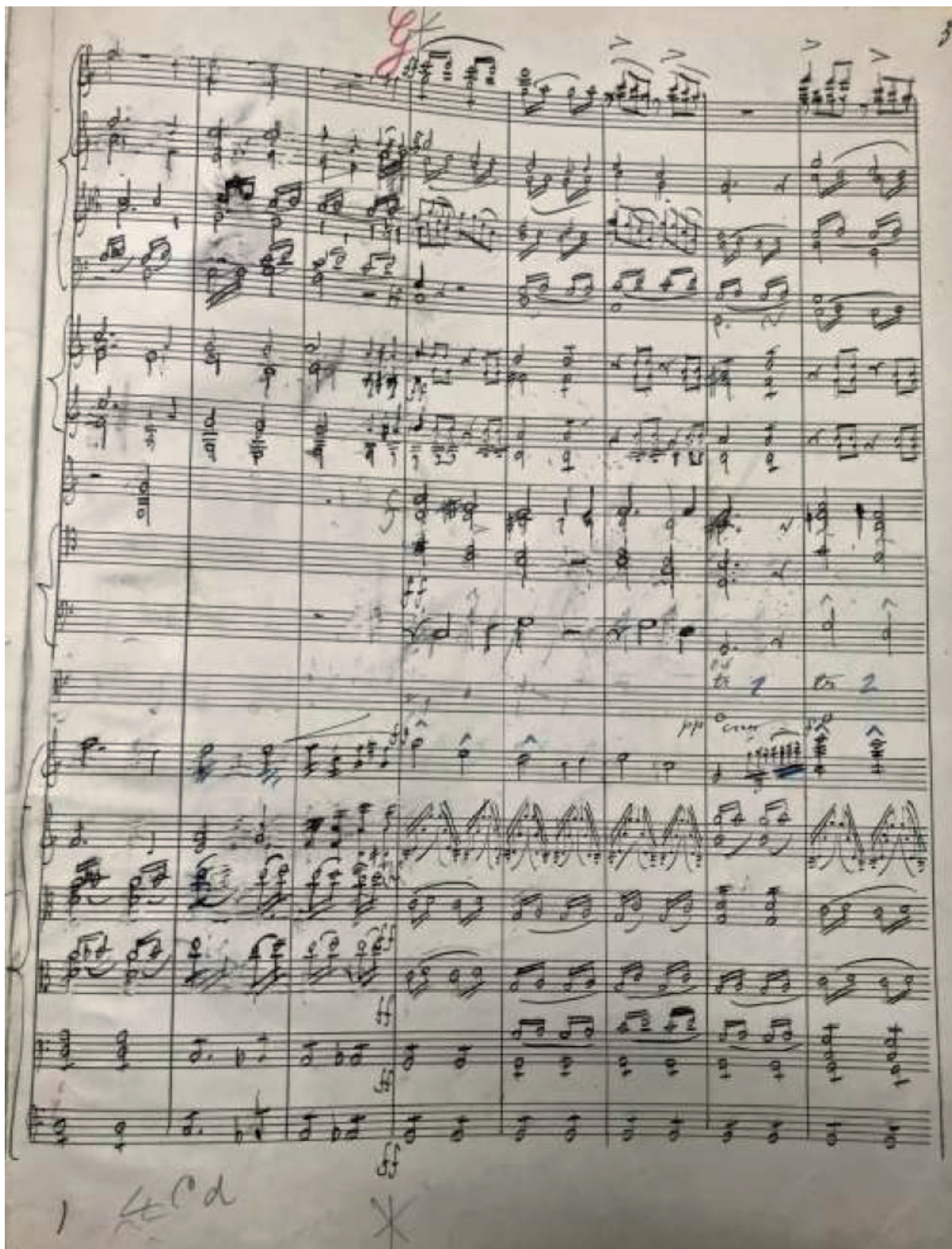
Moberg wrote her Symphony in Dresden and conducted it herself at her composition concert in the Great Hall of the University of Helsinki on 28 February 1906. The programme also included the Overture in A minor, the orchestral work Landtlig dans [Country dance] and Vaknen! [Awake!] for baritone, male choir and orchestra. Moberg conducted concerts in Helsinki and Viipuri in the 1900s and 1910s, and Moberg's works were also performed by the Helsinki Philharmonic Society under Robert Kajanus (e.g. Soluppgång in 1909 and the Andante for cello and orchestra in 1914). The Akademiska Sångföreningen and Muntra Musikanter male choirs performed Moberg's choral works, as did the Theosophical Choir, which Moberg herself conducted.

There are many works in Moberg's output that could be described as cantatas, for instance Livskamp [Life's struggle] for male choir and orchestra to a text by Jacob Tegengren and Före striden [Before the battle] to a text by Bertel Gripenberg. Tyrannens natt [Night of the tyrant], a setting of a poem by J.J. Wecksell, for tenor or soprano soloist, male choir and orchestra, won the composition competition held by the Muntra Musikanter male choir in 1909. Nearly all of the texts set by Moberg are by Finland-Swedish authors.

Munificentia (1936) for mixed choir and strings is based on the mystic penitential psalms of Niko Runeberg. Its three movements are I Munificentia [Munificence], II Amor mortis [Love of death] and III Amor proximi [Neighbourly love]. Another Nino Runeberg setting may be found in Ex Deo nascitur for mixed choir, strings and organ, whose title refers to an old Rosicrucian mantra.

le, as with the mixed choir works Skymning [Twilight], Mänska vakna! [Awake, O human!] and Vad skall du älska? [What shalt thou love?].

Expressionist and Impressionist spiritual struggle in Ida Moberg's solo song Skäret (1905, text by Arvid Mörne). The song was published in a collection of Finnish solo songs edited by Karl Flodin, Suomen sävelistö: Kotimaisia lauluja pianon säestyksellä IV (1907).



Extract from the manuscript score of the first movement in Ida Moberg's orchestral suite *Soluppgång* (1909) (University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy Library, manuscript collection)

Light from the East

In 1910, Moberg began to write an opera based on the life of Gautama Buddha, titled *Asiens ljus* [The Light of Asia]. She continued to work on it until the end of her life. It was never performed in its entirety, though extracts were performed as separate works – *Balettkohtaus* [Ballet scene] and *Kehtolaulu* [Lullaby] (a.k.a. the fourth movement of the orchestral suite *Soluppgång*, *Hiljaisuus* [Stillness]). The libretto is based on *The Light of Asia: The Great Renunciation* (1879) by English philosopher Edwin Arnold, a poetic biography of Siddhartha Gautama, which in turn is based on the Sanskrit text *The Lalitavistara Sūtra*. Arnold's book represented one of the earliest efforts in popularising the life of Buddha in the West. Moberg adapted her libretto from a Swedish translation of the book with her friend, theosophist Agnes Gluud.

The opera is about the awakening of Prince Siddhartha to the suffering of the world and his decision to renounce his privileged life. Colourful tone painting and light symbolism characterise the work. At times, the singers and dancers are called upon to move according to the eurhythmic patterns devised by Steiner. The work culminates in a cosmic nirvana.

Recently, the Savonia Musical Society in Finland has taken it upon itself to reconstruct and perform the opera. Its subject seems quite timely in today's world: it focuses on spiritual development instead of technological and economic advancement, replacing selfishness and the exploitation of the weak with compassion and a sense of community.

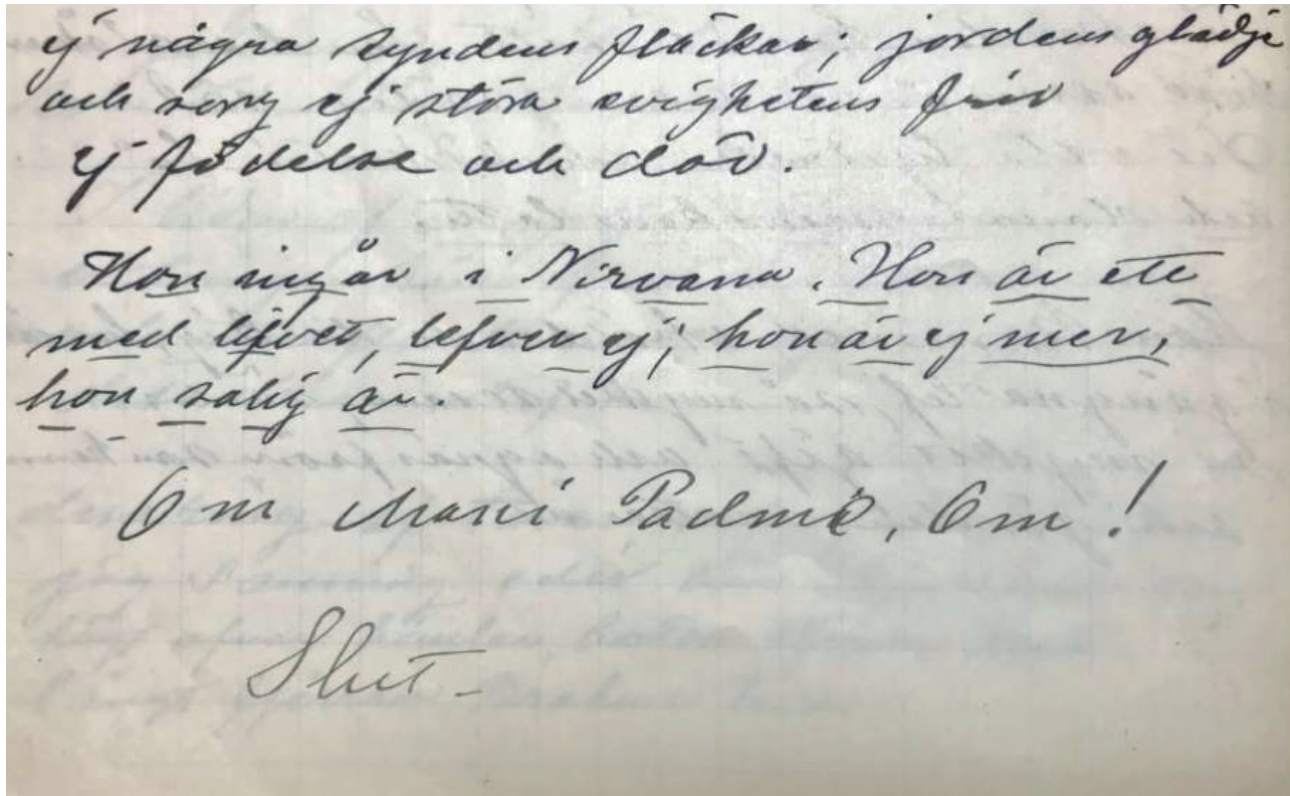
The esoteric tradition

Ida Moberg continued to search for the meaning of life through composing music up until the last days of her life.

Her vision of music as a conduit to the mystery of existence links her to the tradition of esoteric aesthetics, which is an important strand in Finnish classical music (espoused for instance by Oskar Merikanto, Erkki Melartin, Väinö Raitio, Helvi Leiviskä, Heidi Sundblad-Halme, Erik Bergman, Eino-juhani Rautavaara and Kaija Saariaho). Moberg was one of the earliest and remains one of the most important proponents of this approach; and yet virtually none of her works have been recorded to date apart from a few choral pieces.

Along with the Savonia Musical Society, violinist Mirka Malmi has been championing Moberg's music in recent years. She will perform Moberg's Violin Concerto, or *Tondikt för violin och orkester* [Tone poem for violin and orchestra] at concerts of the Savonia Musical Society in Kuopio and Varkaus on 28 and 29 March 2020, respectively. She is also planning a performance with the Wegelius Chamber Strings in Helsinki in May 2020.

Most of Moberg's orchestral works can be found in the manuscript collection at the Sibelius Academy library at the Music Centre in Helsinki, only a few metres from the hall where the Helsinki Philharmonic and the Finnish Radio Symphony Orchestra perform today. It will be exciting to see when this music makes its way onto that stage. We have already had a teaser: the world premiere of *Om fotspår och ljus* [Of footprints and light] by Lotta Wennäkoski contained a quote from Moberg's opera *Asiens ljus*.



One of the two preserved libretto booklets for Ida Moberg's opera *Asiens ljus*. The work concludes with the enlightenment of Siddhartha Gautama and the Buddhist mantra 'Om mani padme hum!' (University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy Library, manuscript collection)

Featured photo: Ida Moberg
Translation: Jaakko Mäntyjärvi

Concerts of the Savonia Musical Society in Kuopio and Varkaus, Finland, on 23 and 24 November 2019, respectively, will feature Kehtolaulu from Ida Moberg's opera *Asiens ljus*. Moberg's Violin Concerto *Tondikt för violin och orkester*, with Mirka Malmi as soloist, will be performed in Kuopio and Varkaus on 28 and 29 March 2020, respectively. Nainen ja viulu [Women and Violin] concert series is organised by violinist Mirka Malmi. Its May 2020 concert is intended to include Ida Moberg's Violin Concerto with the Wegelius Chamber Strings.

Works

Works by Ida Moberg, digitised by the Savonia Musical Society.
Catalogue of Ida Moberg in Music Finland's CORE.

Video

Video of the world premiere of the orchestral work *Om fotspår och ljus* [Of footprints and light] by Lotta Wennäkoski, given by the Helsinki Philharmonic Orchestra on 12 Sep 2019. The work refers to Ida Moberg and quotes an extract from her opera *Asiens ljus*.
<https://areena.yle.fi/1-50272204>

Sources

Archives: City of Helsinki Archive / National Archives of Finland / National Library of Finland / Music Finland Sheet Music Library / Sibelius Museum Archive / University of the Arts, Sibelius Academy Archive & The Manuscript Collection at the Sibelius Academy Library / Åbo Akademi University Archive.
Historical newspapers: Digitized Newspapers at the National Library of Finland / Newspaper Clipping Collection at Sibelius Museum

Literature

[in Finnish]
Holsti-Setälä, Helena 2017. Ida Moberg (1859–1947): Aatteellisen naisen säveltäjäkuva. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Turun yliopisto.
Saari, Ulla 1997. Ida Moberg (1859–1947): Unohdettu säveltäjä. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.



One of the two preserved libretto booklets for Ida Moberg's opera *Asiens ljus*. The work concludes with the enlightenment of Siddhartha Gautama and the Buddhist mantra 'Om mani padme hum!' (University of the Arts Helsinki, Sibelius Academy Library, manuscript collection)

ATT FÖRFALSKA MUSIKHISTORIA

Ida Moberg, Finlands första kvinnliga symfoniker bortplockad ur antologi

Av Christin Högnabba

Det är inte många som idag känner till Ida Moberg (1859-1947), den finländska tonsättaren som var samtida med Jean Sibelius och Oskar Merikanto.

Moberg komponerade över 100 verk och vann priser i kompositionstävlingar, men hennes verk publicerades aldrig och många av hennes kompositioner är idag försvunna. Det är därför inte så konstigt att få känner till henne eftersom inga noter har funnits. Idag väcker hon allt större intresse och musikforskarna har börjat ta fram de bevarade handskrifter som finns.

Moberg studerade musik vid St Petersburgs kejserliga konservatorium som privatist 1879-83 och senare vid Helsingfors orkesterskola, där kvinnor egentligen inte accepterades som elever. Tydligt gjordes ett undantag i Mobergs fall som var personligen bekant med skolans grundare Robert Kajanus. Tack vare ett statligt stipendium kunde Moberg studera komposition vid Dresdens kungliga konservatorium 1902-05. Väl hemkommen från Dresden ordnade Moberg själv år 1906 en kompositionskonsert i Helsingfors universitets festsal som enligt tidens sed själv dirigerade. Helsingfors filharmoniska orkester och kören Akademiska sångföreningen medverkade i konserten, som fick ett blandat mottagande av nyfikna, förvånade men mestadels negativa musikkritiker. Tonsättaren och kritikern Oskar Merikanto hörde till de mer positiva och skriver: "Sund musik med en bra form, som inte alls hemfaller åt kvinnlig sentimentalitet eller det sirapssöta... Här talar en rask kvinna – men dock en kvinna."

Moberg undervisade vid sidan av sitt kompositionsarbete och var på flera sätt en pionjär. Hon hade studerat vid Dalcroze-institutet i Berlin och kunde införa nya undervisningsmetoder vid Helsingfors musikinstitut (senare Sibelius-Akademien) och hennes kompositioner vann priser och hedersomnämningar i tävlingar där bidragen lämnades in anonymt. När tonsättaren och musikredaktören Sulho Ranta år 1945 redigerade antologin "Finlands tonsättare" räknades Ida Moberg in i tonsättarskaran, men hon fick själv skriva sin egen biografi i motsats till de andra (manliga) tonsättarna som ingick i verket. När antologin utkom i den andra upplagan 1947 hade hennes namn, fotografi och biografi plockats bort.

Hennes betydelsefulla första symfoni har ännu inte återfunnits, men forskarna hoppas fortfarande att verket ska dyka upp i något arkiv eller bland dödsboets papper. Trots att det är svårt att få tag på notmaterial har hennes verk fått en viss uppmärksamhet de senaste åren. Savolax Musikaliska Sällskap har digitaliserat hennes orkestersvit, en violinkonsert och kantaten Tyrannens natt. Nu har även arbetet med att digitalisera hennes opera *Asiens ljus* påbörjats, ett verk som man hittills trott varit ofullbordat men som visat sig vara komplett.

Kanske ser vi början på en Moberg-renässans?

Tips för egna studier

Kolla gärna upp dessa tonsättare, deras verk och livsgärning:

Clara Schumann, Fanny Mendelssohn, Louise Farrenc, Maria Szymanowska, Agathe Bakker-Grøndahl, Melanie Bonis, Ingeborg von Bronsart, Cécile Chaminade, Augusta Holmès, Emelie Meyer, Pauline Viardot.

Dessa är bara ett axplock, många fler kvinnor skrev musik under den romantiska epoken.

DISKUSSIONSFRÅGOR

1. Vad karaktäriserar salongerna enligt Öhrströms text?
2. Vilka fördelar fanns det för medverkande tonsättare och andra konstnärer att medverka i en salong? Vilka var fördelarna ur ett kvinnligt tonsättarperspektiv?
3. Vilka viktiga influenser hittar vi i de svenska salongerna?
4. Jämför den offentliga konsertscenen med salongerna och ”hemmakonsserterna”? Vilka likheter och skillnader finns det?
5. Varför förlorade salongerna i betydelse under 1900-talet?
6. Jämför Elfrida Andrée, Helena Munktell, Laura Netzel och Ida Moberg med tidigare kapitels tonsättare. Vilka likheter i förutsättningar hittar du och hur kom det sig att de kunde skapa sig en ställning i en mansdominerad värld (om de gjorde det)? Vari märks att de överträder gränser och normer?
7. Vilka möjliga strategier fanns det för kvinnliga tonsättare att nå framgångar trots sitt kön?
8. Vilka förväntningar hade musikkritiker på manliga tonsättare visavi kvinnliga tonsättare och vilka strategier har använts för att förminska kvinnliga tonsättares betydelse?



KAPITEL 4

*1900-talet och offentlig
konsertverksamhet i Sverige*

1900-TALET OCH OFFENTLIG KONSERTVERKSAMHET I SVERIGE

*Av Christin Högnabba baserad på ett föredrag av Lena Haag på
Musikaliska den 8 oktober 2019.*

En stor förändring i svenskt musikliv inträffar då Musikaliska Akademien började bygga ett hus särskilt ägnat åt konsertverksamhet som stod klart 1877 och invigdes 1878. Tidigare hade endast operahuset varit ett offentligt hus med konsertverksamhet. En stor politisk förändring i början på 1900-talet var också införandet av allmän rösträtt för män åren 1907-09 och senare även för kvinnor 1921. Det anslogs också statliga medel 1911 för att stärka orkesterverksamheten ute i landet och då bildas också de flesta av våra stora symfoniorkestrar som Göteborgssymfonikerna, Konsertföreningen i Stockholm (Kungliga Filharmonikerna), Helsingborgs symfoniorkester, Norrköpings symfoniorkester, Gävle Symfoniorkester och Malmö symfoniorkester.

Det som händer är alltså att konsertverksamhet flyttas från hemmet där kvinnor haft en stark position, till offentliga konserthus och konsertsalar där man varken var van vid eller önskade att se kvinnor. Orkestrarnas medlemmar rekryterades dels från orkestrar som redan fanns som t.ex. från restaurangvärlden, dels från det militära där flertalet blåsarna rekryterades. Den kvinnliga borgarklassen hade inte så många nära vänner i detta orkesterkollektiv och även om denna omständighet kan synas trivial så har de sociala kontakterna stor betydelse för kvinnors förutsättningar att skapa musik.

En central betydelse för kvinnors möjligheter att skapa musik är tillgång på utbildning och att någon kan framföra den musik hon komponerar på ett professionellt sätt. I de musikalska salongerna fanns många kvinnor som var skickliga musiker, men i orkestervärlden mötte kvinnliga tonsättare av andra svårigheter och det var inte alls lika lätt att få sina verk spelade. Det kommer även musikalsk-estetiska förändringar vid tiden för första världskriget med en brytning från det romantiska till modernismen, som inte var särskilt kvinnovänlig. Vi kan konstatera att det i svensk skriven musikhistoria finns otroligt få omnämningar av kvinnliga tonsättare (en sida på 2000 sidor) och det kan inte bara bero på att musiken inte duger, utan på att man inte har tänkt på den. Kvinnliga tonsättare kan vara väldigt kända under sin livstid; de turnerar med sin musik, pratar om sin musik, spelar sin musik, dirigerar, men när de somnar in, somnar också musiken och verken in.

Svenska kvinnliga tonsättare födda mellan 1900-1950 är häpnadsväckande få om vi letar efter tonsättare som har sina verk hos Svensk Musik, är medlemmar i FST (Föreningen Svenska Tonsättare) och har skrivit både kammarmusik och orkestermusik. De vi kan hitta är Dorcas Norre (1911- 1985) med kompositionsverksamhet från 1930-talet och Carin MalmLöf-Forssling (1916-2005), som studerar samtidigt som Karl-Birger Blomdahl, Sven-Eric Bäck och Ingvar Lidholm vid musikhögskolan. Dessa manliga studiekamrater bildar tillsammans med Eric Eriksson, Hans Leygraf, Bo Wallner och Ingmar Bengtsson den berömda Måndagsgruppen i mitten på 1940-talet. Gruppen representerar de unga och arga som uppreste sig mot institutionernas auktoritet. Musikaliska Akademien hade på den här tiden all makt i svenskt musikliv och valde ut vem som skulle få stipendier, stod för utbildningen vid musikkonservatorier och godkände val av chefsdirigenter. Övriga kvinnliga svenska tonsättare födda före 1950 är Inger Wikström (f.1939), nyligen bortgångna Margareta Hallin (1931-2020), Kerstin Jeppsson (1948-) och Krystyna Pettersson (1930-2018).

Målet för Måndagsgruppens medlemmar var att ta över det svenska musiklivet. ”Det går inte att komma någonstans i svenskt musikliv om man inte är medlem i Musikaliska Akademien” fick Karl-Birger Blomdahl höra när han sökte till musikhögskolan. Gruppens medlemmar blev senare dirigenter, chef på Sveriges Radio (som också kom som en ny institution på 1900-talet) med stor påverkan på musiklivet, de intresserar sig för Hindemith, reser Scuola Cantorum Basiliensis, forsknings- och musikhögskola för gammal musik i Basel. Ingen av de svenska kvinnliga tonsättarna var medlemmar i Måndagsgruppen och gjorde inget av ovanstående, varken Dorcas Norre eller Carin MalmLöf-Forssling. De hade sin musikhögskoleutbildning och sedan började de arbeta som pedagoger och kyrkomusiker och står således vid sidan av det centrala svenska musiklivet. Carin MalmLöf-Forssling fick också andra förpliktelser som läkarhustru när hon gifte sig med läkaren Stig Forssling.

Enligt Bo Wallner fanns det fyra sätt att ta sig in i musiklivet; genom institutionerna, genom privat undervisning, genom utlandsstudier och genom självstudier. De flesta av de kända kreativa tonsättarna från Måndagsgruppen studerade också utomlands. I början på 1900-talet var det lite knepigare att ta sig utomlands för kvinnor pga krigens och den sociala synen på huruvida kvinnor överhuvudtaget skulle ut och resa. Detta kan synas märkligt eftersom kvinnliga tonsättare på 1800-talet ofta reste utomlands och studerade. Varken Dorcas Norre eller Carin MalmLöf-Forssling studerade utomlands förrän de kommit upp i åren. Nedan ska vi stifta närmare bekantskap med Carin MalmLöf- Forssling

CARIN MALMLÖF- FORSSLING

Av Stig Jacobsson, rev. 2005, biografi publicerad på Svensk Musik.

Född i Gävle den 6 mars 1916, död den 11 september 2005. Kantors- och organistexamen i Uppsala 1937. Studier vid Musikaliska akademien i Stockholm: kontrapunkt (1938-40) och komposition (1941-43) för H M Melchers. Musiklärarexamen 1942. Pianostudier för Gottfrid Boon. 1957 kompositionsstudier för Nadia Boulanger i Paris. Från 1952 verksam i Falun: 1972-81 pianolärare vid gymnasieskolan, och mellan 1963-81 styrelseledamot i Kammarmusikföreningen (programsekreterare 1965-67, vice ordförande 1971-81). 1970 invald i FST, under många år dess enda kvinnliga medlem. Har tilldelats Musikaliska Akademiens medalj för tonkonstens främjande (1987), Falu kommuns kulturpris, arbetsstipendier från Musikaliska akademien och Konstnärsnämnden i Stockholm samt stipendium från FST. Vald till "Årets tonsättare" inom ramen för festivalen Musik vid Siljan 1987. Representerad vid Svensk Musikår 1976, 1982 och 1987 samt vid Nordiska Musikdagar i Reykjavik 1976.

Carin MalmLöf-Forssling visade tidigt stor talang för improvisation, något som kom väl till pass när hon under konservatorietiden var verksam som pianist vid balettskolor. Tidigt började hon också komponera och redan 1938 fick hon orgelverket (1937) publicerat av ett förlag i USA. Därefter skapade hon en omväxlande produktion, som rymmer såväl sånger som kammarmusik och orkesterverk. Bland sångerna kan nämnas följande cykler till texter av betydande diktare: (1943), (1961), (1966), (1975) och (1979). Vokalmusiken spelade sålunda en viktig roll i hennes produktion och till denna genre hör även hennes mest omfattande komposition, den halvtimmeslånga (1971 för recitation, sopran, tenor, blandad kör och klarinett). De betydelsefulla kammarmusikverken (1964 för soloflöjt) och (1981 för solohorn) - ett gripande och vitalt stycke där instrumentet används på ett mångskiftande och konstnärligt övertygande sätt - har väckt berättigad beundran och båda finns medtagna på en grammofoonskiva, den första kommersiellt utgivna svenska skivan helt ägnad musik av en kvinnlig tonsättare.

Carin MalmLöf-Forssling fick vid flera tillfällen beställning på musik till olika evenemang, stycken som visat sig ha så djupa och rikhaltiga kvaliteter att de därefter även spelats i andra sammanhang. Manskörsstycket (1975) skrevs således till Falu Kwartettsångarförbunds 75-årsjubileum och rymmer även elektroakustiska inslag. Sveriges Radio beställde 1979 en bandkomposition av henne: Till invigningen av Kristinehallen i Falun 1985 komponerade hon körverket (1984) och på beställning av Stockholms Konserthusstiftelse skrev hon för Filharmonikerna det på flera orter i landet framförda och kritikerrosade orkesterverket (1986). För det tonsättarporträtt med ett brett urval av hennes musik, som turnerade runt landet hösten 1986 och sommaren 1987, beställde Rikskonserter ett verk för sopran, flöjt, horn och piano:(1986). Hon har uppmärksamats således både lokalt och på riksplanet, och hennes musik har spelats i ett tiotal länder.

Huvudsakligen är hennes musik traditionellt noterad, men i text för stråkorkester (1976, uruppförd vid Uppsala Kammarorkesters 10-årsjubileum 1978) förekommer även grafiska symboler. Klangen är viktig i hennes musik, en sensibel musik genomsyrad av en ljus livssyn och en lyhörd skaparkraft.



OM CARIN MALMLÖF-FORSSLING OCH ANDRA SVENSKA KVINNLIGA 1900-TALSTONSÄTTARE

*Av Christin Högnabba baserat på Lena Haags föreläsning,
Musikaliska den 8 oktober 2019*

Carin MalmLöf-Forssling studerar inte för Hilding Rosenberg till skillnad från sina manliga kamrater och reste inte utomlands heller, utan gifter sig 1943 med läkaren Stig Forssling och fick barn. Senare blev maken stadsläkare i Falun och då flyttade familjen till Falun. Vad betyder det att befinna sig utanför det centrala musiklivet i Stockholm, i periferin? Hon står därmed vid sidan av händelsernas centrum i svenskt kulturliv, vilket inte behöver bara vara negativt, utan kan ha positiva verkningar också. De som inte var med i Måndagsgruppen hade det svårare eftersom alla delar i musiklivet dominerades av dess medlemmar i det lilla landet Sverige

Som läkarhustru hade Carin MalmLöf-Forssling vissa förpliktelser med att stödja sin mans karriär som läkare och därmed svårare att få tid för sitt eget skapande. Hon undervisar i piano och komponerar för det lokala musiklivet till körer och enskilda musiker. Hennes komponerande tar fart på 1960-talet och hon väljer ofta okonventionella besättningar och börjar synas allt mer i pressen. Allt som är skrivet om henne i den dåtida pressen tar fasta på att hon som kvinna skriver musik, sällan skriver man om musiken utan om det mystiska att det är en kvinna som komponerar musik. Dokumentationen om kvinnors musik i svensk press tar sällan det musikaliska verket på allvar. Nästan utan undantag är det mycket fokus på att de är just kvinnor. Nivån på musikkritiken i Sverige var ganska låg överhuvudtaget vid den här tiden och själva musikkritiken lyser med sin frånvaro.

Det börjar också arrangeras helkvinnliga konserter – det är visserligen bra att musiken spelas men det blir oundvikligen mycket fokus på genus. Carin MalmLöf-Forssling och Kerstin Jeppson funderar i en samtida intervju på om det är bra att göra konserter med bara kvinnliga tonsättare eller är det kontraproduktivt? Ingendera har något definitivt svar, men är tveksamma, eftersom ingen vill bli spelad eller känd för något som inte har med själva verket att göra. De diskuterar också hur ser de på musik – finns det skillnad på kvinnors sätt att komponera jämfört med manliga tonsättare? De konstaterar att det finns stora förväntningar på hur kvinnors musik ska låta. Våldsam och aggressiv musik skriven av kvinnor chockerar. En allmän uppfattning tycks vara att bra musik ska vara kraftfull – om en kvinna skriver kraftfull musik är hon manlig och således inte en riktig kvinna menar de.

Kanske kunde man säga att vi musikhistoriskt har ett slags brott kring mitten av 1900-talet och att vi hittar fler kvinnliga komponister födda efter 1950. Akademiförtrycket hade börjat minska och kommunala musikskolan startade i vissa kommuner redan på 1940-talet, men på 1960-talet hade den blivit mera allmän i hela Sverige. Många barn hade fått en grundläggande musikutbildning och detta börjar synas under 1980-talet. Nu mera börjar det skrivas om kvinnliga tonsättare. En sådan som Camilla Lundberg skriver mycket och initierat om kvinnliga tonsättare och det händer också något i utbildningarna. Innan dess hade fördelningen i högre musikutbildning i Sverige varit ungefär 2/3 män och 1/3-del kvinnor, men under 80-talet jämnas detta ut så det blir ungefär 50/50 samtidigt som studenterna inte är lika knutna till medelklassen. Det börjar komma musiker och tonsättare från alla delar av samhällsskikten.

Men det stannar inte med detta. Plötsligt skrivs det mycket, inte bara AV kvinnor utan OM kvinnor och det uppstår en livaktig forskning om kvinnors musik. Vi kan konstatera att litteraturen om kvinnors musik är skriven på 80-talet och framåt. Många utav de äldre tonsättarinnorna, som hade kämpat i decennier som Dorcas Norre och Carin MalmLöf-Forssling och som inte hade skrivit så mycket eller spelats så mycket offentligt, kommer fram på 1980-talet. Det är på 80-talet som Carin MalmLöf-Forssling får sina beställningsverk och det är då man börjar skriva om henne och spela också hennes tidiga verk. Skivinspelningar med verk av kvinnliga tonsättare kommer på 1990-talet. Margareta Hallin, operasångerska, börjar komponera på 1980-talet och skriver opera. Någonting händer. Det är islossning. I början på 1900-talet arbetar samhällskrafterna, det offentliga och institutionerna mot komponerande kvinnorna, men i slutet av 1900-talet har detta vänt och nu är det istället institutionerna som verkar för jämställdhet och för kvinnorna. Resultatet ser vi idag; nu finns det många framstående kvinnliga tonsättare. De har funnits inte bara de senaste decennierna, men det är de senaste decennierna som de verkligen har fått genomslagskraft.

Det som gör situationen annorlunda i dagens Sverige är det positiva arbetet från institutionerna och framför allt från samhället i stort i det att det finns ett uttalat mål att ge alla människor lika möjligheter att förverkliga sig själva. Den klassiska musikens gränser är inte heller lika skarpa idag, utan vi kan se ett flertal exempel på gränsöverskridning, influenser och glidningar till folkmusik och populärmusik vilket kan ha underlättat för olika kategorier i samhället att komma fram inom konstmusiken. Idag finns också många fler utbildningsmöjligheter än på 1940-talet med bara fanns en musikhögskola i Sverige. Kommunala musikhögskolan har förmodligen haft stor betydelse för det sk svenska musikundret inom populärmusik, men förmodligen har den också spelat stor roll för konstmusiken.

Lästips om Carin MalmLöf-Forssling:

Engström, Andreas: Att få bekräftelse "bland idel män", i *Nutida musik*, 2003:1, s. 21-25

Lindman, Stig: Carin MalmLöf-Forssling: stark kvinna i det svenska tonsättarsambället, i *Musikrevy*, 1985:7, s. 280-282

Strömberg, Mikael: Var ton har sin livslåga, i *Musiktidningen i Gävleborg*, 1991:3, s. 4-7

Öhrström, Eva & Eriksson, Beatrice: Kvinnliga tonsättare: ett axplock från 1800-talet till nutid. *Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, Huvudbiblioteket* (1985)

Tips för egna studier

Kolla gärna upp systerarna Boulanger, dvs Nadia och Lili Boulanger och deras respektive betydelse för västerländsk konstmusik.

Andra intressanta tonsättare att bekanta sig med är bl.a. Grażyna Bacewicz, Amy Beach, Johanna Beyer, Doreen Carwithen, Rebecca Clarke, Nancy Dalberg, Pauline Hall, Imogen Holst, Vítězslava Kaprálová, Helvi Leiviskä, Elizabeth Maconchy, Dora Pejačević, Florence Price, Ethel Smyth, Maj Sønsteveold och Germaine Tailleferre m.fl.



Sol Andersson

Sidospår – Elektronmusiken och Elektronmusikstudion EMS

Ett intressant fenomen under 1900-talet är elektronmusiken och hur de tekniska landvinningarna ger nya konstnärliga impulser till tonsättare under 1900-talet. Vissa väljer att inkludera elektronmusik i sina verk, medan andra helt går in för att skapa musik som är elektroakustisk.

I Sverige grundades Elektronmusikstudion, EMS, 1964 och är sedan 2011 en del av myndigheten Statens musikverk. Elektronmusikstudion är ett nationellt center för elektronmusik och ljudkonst. Studiorna är belägna på Söder Mälarstrand i Stockholm och hit kommer årligen ett hundratal svenska musiker och konstnärer för att skapa sin musik. Varje år gästas EMS också av ett 80-tal internationella tonsättare från olika delar av världen. Den som vill arbeta i studiorna behöver först gå EMS introduktionskurser, därefter har användarna tillgång till studiorna dygnet runt, året om.

Gå in på följande länkar för en djupdykning i elektronmusikens fascinerande värld och bekanta dig också med Elektronmusikstudions hemsida.

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Elektronmusikstudion>

<https://musikverket.se/elektronmusikstudion-ems>

<http://elektronmusikstudion.se/about/ems>

<http://elektronmusikstudion.se/about/history>

Lästips

Sanne Krogh Groths: *Politics and aesthetics in electronic music : a study of EMS - Elektronmusikstudion Stockholm, 1964-1979*

Möt Sol Andersson, en av många tonsättare som arbetat på EMS

Hej Sol!

Hur kom det sig att du började komponera elektronmusik?

Jag började spela blockflöjt på kommunala musikskolan under ett år. På den tiden, 1984 var man tvungen att börja ett år med det innan man sen kunde gå vidare och spela något annat valfritt instrument. Jag flyttade och började sjunga i kör för att sen fortsätta med solosång parallellt vidare in till estetiska programmet på gymnasiet. Däremellan höll jag på med sång, kassett och portainspelningar av ljud och egenskrivna låtar. Utbildade mig till dramatisk sopran och hoppade av på a-scenskräck och ett för stort behov av att uttrycka mig själv på mina villkor. Började arbeta på EMS runt år 2000 men det skulle dröja många år till innan jag var klar med en Master i elektroakustisk komposition på Musikhögskolan i Stockholm. Har nu påbörjat en doktorandutbildning på deltid och distans och beräknar vara klar 2024.

Hur jobbar du i ditt kompositionsarbete?

Mina metoder varierar beroende på vad jag är intresserad av att arbeta med för stunden och jag har arbetat med videoanimering, live elektronik, ljudproduktion, skrivit stycken för akustiska och elektroniska instrument, fältinspelningar, installationer och de senaste åren har det mer fokuserats kring renodlat brns. Lyssningen har dock alltid stått i centrum och jag skulle säga att mina främsta instrument är öronen och mixern. Det kommande året hoppas jag arbeta med mikroinstallationer som bygger på alternativ energiförsörjning som t.ex. vind, sol, vatten, kinetik i olika kombinationer. Inriktningen vill jag nog beskriva som tvärdisciplinär och berör fält inom konst, musik, filosofi och politik.

Bekanta dig gärna med Sol och hennes verk hemsidan.

<https://www.solandersson.se/>

DISKUSSIONSFRÅGOR

1. Det verkar bli en backlash för kvinnliga tonsättare under 1900-talet jämfört med 1800-talet. Vilka möjliga förklaringar kan vi hitta?
2. Hur kommer det sig att just orkestermusiken har varit så svår för kvinnor att ta sig in i?
3. Varför skulle kvinnor ha varit särskilt lämpade att skriva sånger, pianostycken och kammarmusik?
4. Det finns många exempel på framstående kvinnliga musiker, men färre på framstående kvinnliga tonsättare. Hur kan vi förklara det?
5. Vilka särskilda utmaningar mötte 1900-talets svenska kvinnliga tonsättare som Carin Malmlöf-Forssling m.fl?
6. Vilka fördelar kan det ha att inte vara verksam i huvudstadsregionen där de aktuella musikströmningarna finns?
7. Diskutera för- och nackdelar med att arrangera konserter med enbart kvinnliga tonsättare.
8. Vilka faktorer bidrar till ”islossningen” för kvinnliga tonsättare?
9. Hur har de tekniska landvinningarna som även möjliggjort elektronmusikens uppkomst påverkat kvinnliga tonsättare och deras möjligheter som utövande konstnärer?



KAPITEL 5

Hur ser det ut idag på 2000-talet?

HUR SER DET UT IDAG PÅ 2000-TALET?

Av Christin Högnabba

En stor anledning till att vi idag inte känner till historiska kvinnliga tonsättare är att det inte har skrivits om dem i musikhistorieböckerna. När kvinnliga tonsättare så småningom börjar få fart på sitt komponerande och uppmärksammas i pressen på 1980-talet tar man alltid fasta på att det är kvinnor som skriver musik. Normen är att en tonsättare är man och så fort en kvinna skriver och komponerar musik blir det fokus på kön. I svensk musikhistoria finns otroligt få omnämmanden av kvinnliga tonsättare; i ett musikhistoriskt verk på 2000 sidor finns en sida som redogör för kvinnliga tonsättare (!). Det kan inte bara bero på att musiken inte duger, utan att man ”tänkte inte på det”. Ett stort hinder för kvinnliga tonsättare har också varit att deras verk ofta inte är förlagda och notmaterialet ofta endast funnits i handskriven form i något arkiv eller bibliotek.

Forskning visar att kvinnor har komponerat i mycket högre grad än vad musikhistorieböcker låtit påskina. Idag finns det många framstående kvinnliga tonsättare som har fått stor genomslagskraft de senaste decennierna. Ändå visar rapporter om vilken repertoar som spelas på våra svenska konsert- och operahus att det fortfarande är manliga centraleuropeiska 1800-talstonsättare som dominerar den klassiska standardrepertoaren. År 2009 var andelen kvinnliga tonsättare 1,2% av den spelade repertoaren på konserthusen, 5 år senare 2014/15 hade andelen segat sig upp till 3,8% och de senaste tre säsongerna är siffrorna 2016/17 3%, 2017/18 9% och 2018/19 6,66% andel kvinnliga tonsättare.

Det är ett välkänt faktum att kvinnors prestationer mer eller mindre systematiskt nedvärderas av både män och kvinnor oavsett om det gäller näringslivet, forskning, idrotts- eller konstvärlden. Ligger noter på ett verk skrivet av en kvinna för bedömning hos en programläggare, dirigent, musiker eller sångare, så liknar situationen en forskningsansökan inom exempelvis naturvetenskaperna. Vetenskapsrådets jämställdhetsobservationer visar vartannat år att kvinnors och mäns prestationer värderas olika; det börjar redan med sättet att tala om deras respektive ansökningar.

Musikalisk utbildning på alla nivåer reproducerar oreflekterat en manlig kanon. Hur många musikleäre och högskoleprofessorer har musik skriven av kvinnor lätt tillgänglig i sitt notbibliotek? Hur många kan ett stycke skriven av en kvinna utantill? Hur många använder sig av exempel ur kvinnlig musikproduktion när de lär ut grunderna till ett instrument, till sång eller musikteori? Om kvinnliga tonsättare inte har någon plats vid våra högre musikutbildningar är risken att studenterna utan att reflektera tar till sig ett manligt musikaliskt kanon och överhuvudtaget inte får med sig någon musik skriven av kvinnor i sitt kunskapsbagage när de är klara med sin utbildning.

Vi tillskriver varje musikstycke och varje tonsättare ett relativt värde utifrån våra egna referensramar. De allra flesta är dock totalt omedvetna om såväl detta faktum och som sina egna värderingsmässiga begränsningar och de uteslutningsmekanismer som de ger upphov till. Därför är det fortfarande så svårt för så många dirigenter, musiker, sångare, producenter och andra att tänka på kvinnliga tonsättare. Vi kan rabbla hur många manliga tonsättare som helst, men när det kommer till kvinnliga tonsättare blir listan mycket kort. Fenomenet ”unconscious gender gap” ger också en förklaring till varför vi så sällan blir medvetna om när vårt val av musik grundar i ingrodda (van)föreställningar om tonsättares eller enskilda verks status.

Slutsats:

Så länge musik skriven av kvinnor inte har fått sin plats i utbildningen och den musikaliska kanon och så att säga sitter i ryggmärgen, så länge prioriteras verk av manliga tonsättare, särskilt när det finns bara lite repetitionstid och kort framförhållning som delvis då skulle behöva läggas på research, inköp och att öva in okänd musik – vilket musik skriven av kvinnor ofta är. Duktiga musiker har, liksom andra yrken, sitt omedvetna att tacka för en väsentlig del av sin förmåga. Men samtidigt har denna förmåga en baksida. Dessa färdigheter har byggts upp genom en ensidig, manligt präglad utbildning och yrkesverksamhet. Processen att bli medveten om detta faktum och så att säga programmera om sig själv är långdragen och arbetsintensivt. Då känns det för många enklare att efterrationalisera frånvaron eller extrem underrepresentation av kvinnor med att prata om kvalitet eller tidsbrist. Blir man medveten om att vi alla har mer eller mindre stor benägenhet och fallenhet för att värdera musik skriven av kvinnor med en annan måttstock än den skriven av män, så kan vi ta ett stort steg på resan till ett mera jämställt musikliv.

I kompendiets sista del ingår en artikel skriven av Wolfgang Undorf, historiker med bland annat en master i musikvetenskap. Han är också körsångare, tonsättare, bleckblåsare och inte minst en ivrig influencer av musik skriven av kvinnor. Vi gör också ett nedslag i hur repertoaren ser ut på våra svenska orkester- och operahus med en utblick mot övriga världen. Vi låter musikforskaren Susanna Välimäki komma till tals med anledning av en häftig debatt som blossade upp i vårt grannland Finland, efter att tidningen Hufvudstadsbladet publicerat en egen undersökning om hur repertoaren bland några finska orkestrar såg ut med avseende på jämställdhet. Avslutningsvis presenteras KVAST (Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare) och föreningens arbete för ett jämställt musikliv och grundaren Karin Rehnqvist, tonsättare och föreningens första ordförande.



Fanny Hensel (1805-1847), syster till Felix Mendelssohn, var pianist och tonsättare. Hon komponerade mer än 460 verk. Endast 20 av dem publicerades under hennes livstid. Bild: Getty

IMPLICIT GENDER BIAS – VAD VETENSKAPEN KAN LÄRA OSS OM HINDREN MOT EN JÄMSTÄLLD (KÖR)REPERTOAR

Av Wolfgang Undorf

De senaste åren har jag engagerat mig allt mer i frågan om ”kvinnlig musik”, dvs. musik - och då särskilt körmusik – skriven av kvinnor. Jag jobbar inte som musiker och jag arrangerar inga konserter. Mitt engagemang grundar i min fasta övertygelse om vikten av en rättvis, jämställd repertoar, lika chanser för kvinnor att få sin musik bedömt och uppskattad som den skriven av sina manliga kollegor. Själv drivs jag av min kärlek till musiken samt av min övertygelse att det är min plikt som körsångare att ifrågasätta svenskt (kör)musiklivs instängda, ärkekonserveriva repertoar. Till profession är jag historiker. För 6-7 år sedan började jag utforska digitala och tryckta källor för att hitta undagömd kvinnlig körmusik och börjat lobba för den. Å ena sidan har jag haft spännande möten med allt från nunnor i renässansens Italien till familjeförsörjande kvinnliga musiker på 1800talet. Å andra sidan är jag frustrerat över hur trögt omställningen går inom den klassiska, kyrko- och körmusiken åtminstone i Stockholm där jag har min bas. Visst finns det undantag, men i stort sett går det fortfarande väldigt långsamt framåt. Den här artikeln är tänkt som ett försök att berika och utvidga ansträngningarna till förmån för en mer jämställd repertoar med hjälp av lite tvärvetenskapligt tänkande. Min huvudfokus ligger på körmusik, men den akademiska delen av mitt inlägg har bärkraft för all sorts repertoar.

Vanligtvis bemöts mina försök att slå ett slag för kvinnliga tonsättare med ett eller flera svar tagna ur en uppsättning av standardreaktioner, antingen tystnad eller olika slags negativa svar: 1) det finns för få kvinnliga tonsättare och de har skrivit alldeles för få verk; 2) verk av kvinnliga tonsättare håller inte samma kvalitet som sina manliga kollegor; 3) det är ingen idé att gräva fram historisk kvinnlig musik, för hade den varit bra så hade den ju inte försvunnit från repertoaren; 4) man hittar inte noter; 5) publiken, körer och musiker är inte mogna för den typen av musik så den får i bästa fall fasa in ett stycke per konsert för att inte begära för mycket av alla inblandade och sist 6) det saknas de nödvändiga resurser för att framföra musik skriven av kvinnor.

Jag ska lite längre ner försöka att på bästa sätt bemöta de här olika svaren (om än inte i exakt den ordningen). Här bara inledningsvis en kort reflektion över vad det är som ligger till grunda för alla dessa svar. Det är en osalig blandning som grundar i en antiakademisk inställning som helt struntar i de senaste årtiondenas musikhistoriska återupptäckande och utgivning av kvinnlig musik. Okunskap om vad vetenskapen har att säga om de mekanismer som på ett undermedvetet plan leder till att vi, kvinnor och män, alltid faller för män, vare sig det gäller manliga tonsättare, en manlig musikalisk kanon eller politiska populister, den är enorm och oreflekterad. I botten kan vidare identifieras okunskap om de misogynna mekanismer som aktivt har raderat kvinnor ur musikhistorien, rädsla att presentera okända tonsättarnamn och ny musik för publik, musiker och sångare.

Allra längst ner, bortom alla efterrationaliseringar hittar jag oförmågan till självreflektion och att sätta sin verksamhet i en större kontext. För det här är ju inget nytt eller unikt för svenskt körliv. Kvinnliga musiker har länge mötts av fördomar om att de inte håller samma klass som manliga musiker. Detta var ett faktum som männen som befolkade symfoniorkestrarna, de manliga dirigenterna eller alla

manliga tonsättargenier var helt övertygade om, samtidigt som de undvek in i det längsta att utsätta denna sin övertygelse för ett test. Den händelse som väsentligt bidrog att bryta upp denna mur runt de professionella orkestrarna, åtminstone vad gäller amerikanska symfoniorkester, var tillämpningen av ”blind audition”-metoden: kandidater till en plats i en orkester skulle gå barfota och spela bakom ett ogenomskinligt skynke. Helt plötsligt ökade tillströmningen av kvinnor till orkestrarna med 30-50 % (enligt en Harvardstudie från 2001). Resultatet förvandlade inte på en gång mansgrisar till dygdemönster, men den erbjöd så att säga en teknisk lösning för att ta sig runt det hinder som avsaknaden av självreflektion innebär. Min kvalificerade gissning är att mycket mer körmusik skriven av kvinnor skulle uppföras om all ny musik valdes ut genom ett slags blind audition-förfarande.

Finns det ”kvinnlig musik”?

Det finns naturligtvis egentligen ingen ”kvinnlig” musik, alltså musik som i sig bär tydliga innermusikaliska liksom objektiva spår av kvinnlighet. Lika lite som att Tjajkovskij 4:e symfoni kan betraktas som ”homosexuell” musik eller att Ethel Smyths instrumentalmusik i sig skulle vara ”lesbisk” musik (se en kritisk litteraturstudie av Desmond C. Sergeant och Evangelos Himonides ”Gender and Music composition: A Study of Music, and the Gendering of Meanings”, i tidskriften *Frontiers in Psychology* 2016-03-31, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.00411>.) Men faktum är naturligtvis att det musikaliska etablissemangen i århundraden har marknadsfört en sådan åskådning i syfte att nedvärdera musik skriven av kvinnor – och alltför många tror fortfarande på denna lögn. Någon form av blind auditions borde därför vara självklart även vid urval av repertoar till en vanlig körkonsert. Tänk bara tanken vad som skulle hända om du som körledare, musiker, sångare inte hade den blekaste aning vem som skrivit ett stycke och du skulle välja helt och hållet utifrån musiken utan hänsyn till könsindikerande förnamn, kända konnotationer förknippade med namnet på en kvinnlig tonsättare och därpå påträngande tankar om kvotering och andelen kvinnligt-manligt i programmet! Tänk!

Musikbranschen och tonsättarinnorna bidrar tyvärr själva till den fortsatt stora snedvridningen i repertoaren genom att bl.a. försvåra tillgången till musik skriven av kvinnor. Förlagen blockerar i vinstsyfte tillgången till noter och/eller inspelningar som skulle kunna underlätta att träffa ett urval baserat på musikalisk verkvalitet istället för ännu mer musik skriven av samma kända män eller bara helt enkelt av män. Tonsättarinnorna försvårar i sin tur tillgången till sin musik genom att inte anmäla utgåvor på allmänt tillgängliga onlinetjänster. Flera gånger har jag bevittnat dirigenters och körledares stora problem med att ens ta reda på vart man ska vända sig för att få tag i noter! Vissa har av den anledning säkert givit upp sina försök att köpa noter och återvänt till de manliga tonsättarna vars noter är stapelvara i de flesta notarkiv. Och jag som trodde att alla tonsättare ville inget hellre än att få sälja sin musik! Ett litet tips till svenska tonsättarinnor: skicka alltid ett exemplar av allt ni komponerar och publicerar till Kungliga biblioteket. Då blir metadata som exempelvis förlagets namn allmänt tillgänglig nationellt och internationellt.

Musikalisk kanon och tradition

Klassisk musik eller rättare sagt, framförandet av den har hos många av dess utövare förvandlats till ett historiskt B-skådispektakel enligt devisen ”känd för att vara känd”. Till grund ligger en fortfarande enormt utbredd nonchalans gentemot den klassiska repertoarens intellektuella dimensioner och förträgningsmekanismer. Glöm inte att Johann Sebastian Bachs musik inte var en omedelbar succé som har hållit i sig utan avbrott i snart 300 år. Det krävdes en Felix Mendelssohn för att göra honom stor igen. Så, var finns den person som idag kan göra Fanny Hensel eller Marianne Martinez stor (igen)? En av de vanligaste invändningarna mot musik av kvinnliga tonsättare, nämligen att det inte finns

tillräckligt många eller att de har skrivit för lite musik, är ganska lätt att avfärda. Dels genom en hänvisning till den uppsjö av uppslagsverk som i olika omfattning och på olika sätt informerar om de hittills kända mer än 6 000 kvinnor som vi vet har skrivit musik åtminstone de senaste 1 000 år; här några av de i mina ögon mest intressanta:

- Musik und Gender im Internet (<http://mugi.hfmt-hamburg.de/>)
- ChoralWiki (http://www3.cpdll.org/wiki/index.php/Main_Page)
- Donne in Musica (<http://www.donneinmusica.org/wimust/>)
- IMSLP (https://imslp.org/wiki/Main_Page)
- KVASt (<http://kvast.org/>)
- Women Composers by time Period, en del av Oxford Music Online (<http://www.oxfordmusiconline.com/page/women-composers-by-time-period>)
- List of female composers by birth date (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_female_composers_by_birth_date)
- Women composers, a database by the kapralova society (<http://www.kapralova.org/DATABASE.htm>)

Tycker du att 6 000 kvinnliga tonsättare inte är mycket att komma med jämfört med alla manliga tonsättare som har varit verksamma under samma period, så säger jag bara att den västerländska kanon inte omfattar särskilt många namn den heller. Att döma av dagens klassiska repertoar är alla vita män och de flesta har ett efternamn som börjar på B; inte så få konserter heter nänting med ”Bara B:n” – lika könsdiskriminerande varje gång!

Du som kör- och orkesterledare eller körsångare tror kanske att du träffar dina val vad gäller den musik du vill framföra eller lyssna till, utifrån objektiva kriterier. Tänk i så fall ett varv till och rannsaka dig själv: varför landar du i slutändan ändå (nästan) alltid i att välja och framföra musik skriven av män?! Granska din uppväxt, din musikaliska utbildning, dina vanor vad gäller konsertbesök, vad du lyssnar på för musik. Ge dig själv en chans att upptäcka i hur stor utsträckning du präglas av en kanon som i princip består av nästan uteslutande manliga tonsättares verk. Ledningen för Beethoven-festivalen juni 2019 inom ramen för o/modernt har med hjälp av helt objektivt tänkande åstadkommit ett program som bjuder på 39 verk skriven av män mot bara ett enda verk skriven av en kvinna! Resultatet är lika ”övertygande” som att leta i herrbastun efter nästa CEO och efteråt påstå att urvalet hade inget med könsdiskriminering att göra utan har gjorts utifrån helt objektiva urvalskriterier baserade på kunskap och erfarenhet.

Att bedöma prestationer

Häri ligger också det andra svaret på påståendet att man har letat men tyvärr inte hittat några kvinnliga tonsättare, framför allt inte tillräckligt många tillräckligt bra verk. Det är ett välkänt faktum att kvinnors prestationer mer eller mindre systematiskt nedvärderas av både män och kvinnor, oavsett om det gäller näringslivet, forskning, idrotts- eller konstvärlden. Ligger noter på ett körverk eller ett stycke instrumentalmusik skrivet av en kvinna för bedömning hos en dirigent, musiker eller sångare, så liknar situationen en forskningsansökan inom exempelvis naturvetenskaperna. Vetenskapsrådets jämställdhetsobservationer visar vartannat år att kvinnors och mäns prestationer värderas olika; det börjar redan med sättet att tala om deras respektive ansökningar. Förutom omedvetna och medvetna mekanismer och mentaliteter, ligger även den djupt rotade bilden av det manliga geniet bakom alla avslag på kvinnors musik. När Cathrine Winnes i sin på sin höjd lagom engera(n)de tv-serie ”She composes like a man” inte ens orkar förläna Lili Boulanger epitetet ”geni”, då finns det ingen chans att en kvinna någonsin ska kunna utmana en man ens på det område.

Sedan är det så att mycket forskning motsäger grundtesen att kvinnor skulle ha skrivit eller skriver sämre musik eller att det finns färre kvinnor som skriver bra musik. En mycket avslöjande studie visade 2006 att kvinnor och män fick i stort sett samma resultat inom ett matematiskt test efter att försöksledarna upplyst deltagarna om att det inte finns några genusrelaterade skillnader (McGlone/Aronson, 2006; denna och flera andra studier refereras till i en artikel av Boschini/Muren/Palme och Persson i tidskriften Ekonomisk debatt 39 (2011) 6). Det är inte att dra liknelsen för långt om jag påstår att den dirigent, musiker, sångare som ”vet” att män i genomsnitt skrivit och skriver bättre musik än kvinnor, i stor utsträckning riskerar att reproducera denna övertygelse genom ett mansdominerat repertoarurval.

Som ni har lagt märke till, försöker jag i den här artikeln ge tvärvetenskaplig hjälp hur man reser sig ur den musikaliska bubblan och ser ut över ett betydligt större och mer varierade musikaliska landskap. Hjälp får man som dirigent, musiker, sångare genom att exempelvis läsa på om den kamp som kvinnor har fört för allmän rösträtt. I Sverige motarbetades rösträttskvinnorna av både män och kvinnor på olika sätt, både lagligt, polisiärt och socialt. Bland annat uppmanades kvinnor att avstå från sina krav till förmån för allmän manlig rösträtt. Jag känner igen tankegången i alla de kommentarer jag har fått att visst finns det ena eller andra fina stycke musik skriven av en kvinna, men det finns ju även verk skrivna av manliga tonsättare som (ännu) inte har uppförts så ofta som de förtjänar. Ingen som påpekat detta för mig, har samtidigt lovat att skära ner på framföranden av andra mäns verk. Så, ovanpå alla B:n ska det läggas alla andra män; blir det sedan tid över i programmet, kan de tänka sig plocka in ett kuttersmycke kvinnlig musik. Det är alltså ganska exakt samma tankegång idag som för över hundra år sedan.

Musikalisk utbildning utan kvinnliga tonsättare

Musikalisk utbildning på alla nivåer reproducerar oreflekterat en manlig kanon, bland annat enligt devisen ”man tager vad man haver”. Ärligt talat, hur många musiklärare och högskoleprofessorer har musik skriven av kvinnor lätt tillgänglig i sitt notbibliotek? Hur många kan ett stycke skriven av en kvinna utantill? Hur många använder sig av exempel ur kvinnlig musikproduktion när de lär ut grunderna till ett instrument, till sång eller musikteori? Varför reagerar ingen på att musik skriven av kvinnor inte tillskrivs något värde när det gäller att lära ut musikens grunder? För att bara ta ett exempel av många: 2010 gavs det ut en harmonilära på ett svenskt förlag med uppmaningen till eleverna att ”Learn from the masters” – boken innehåller så klart inte ett enda notexempel ur ett verk skriven av en kvinna! Rent oreflekterat tar eleverna då till sig en rent manlig musikalisk kanon. Skulle de för en gångs skull reflektera över det märkliga faktum att kvinnliga tonsättare helt lyser med sin frånvaro, erbjuds dem två alternativ: förmodligen kommer de allra flesta att införliva alla dessa manliga tonsättarnamn och de verk som citeras ur i sin repertoar. Därmed bekräftas och förstärks djupt rotade, historiska fördomar om att kvinnors musik inte har något värde för utbildningen. Bara någon enstaka elev kommer att våga ifrågasätta detta urval. Men vilken hjälp skall hen få av sina lärare som oreflekterat trampar på i gamla misogyna spår?

Repertoar och kognitionsvetenskaplig forskning

Det finns ingen ”kvinnlig” musik. Musik har inget absolut värde i sig. Musik skriven av kvinnor är i sig varken bättre eller sämre än musik skriven av män. Varför har den då inte samma statistiska chans att dyka upp i konsertrepertoaren? Jo, anledningen är att vi tillskriver varje musikstycke och varje tonsättare ett relativt värde utifrån våra egna referensramar. De allra flesta är dock totalt omedvetna om såväl detta faktum och sina egna värderingsmässiga begränsningar och de uteslutningsmekanismer som de ger upphov till. Därför är det fortfarande så svårt för så många dirigenter, musiker, sångare,

producenter och andra att tänka på kvinnliga tonsättare. Det finns hur många exempel som helst på att tydligen är det hur enkelt som helst att göra en konsert med bara verk av manliga tonsättare, som exempelvis den kammarkör från Lund som på sin turné till Stockholm 2018 framförde ett program på 13 verk skrivna av män. Som extranummer framfördes ytterligare ett stycke skrivet av en man. På min skriftliga fråga hur det kom sig, svarade en kvinnlig talesperson för kören att man haft så mycket att tänka på inför turnén, som även inkluderade en tävling, att just kvinnliga tonsättare hann ingen tänka på just då!

”Tänkte inte på det”

Kognitionsvetenskaplig forskning har tydligt visat att den medvetna delen av vår hjärnverksamhet är så liten som en miljondel av alla processer inne i hjärnan. Det finns de musiker, musiklärare, sångare som helt medvetet väljer bort musik skriven av kvinnor, men de flesta av oss är vanligtvis helt enkelt inte medvetna om att vi gör det, att vi ”tänkte inte på det”. Ett annat slumpvist utvalt exempel kommer från Ytterjärna Festival Academy. En talesperson meddelade sommaren 2018 som svar på min skriftliga fråga om avsaknaden av musik skriven av kvinnliga tonsättare, att svårigheten med att ta in sådan musik ligger delvis i det faktum att musikerna som engageras ofta inte har spelat musik skriven av kvinnor. På grund av begränsad repetitionstid väljer man då musik skriven av män, för den känner ju musikerna till sedan tidigare. Därmed förvandlas klassisk musikutövandet till ett ovärdigt bskådisspektakel enligt principen ”känd för att vara känd”.

Många av oss skulle behöva möta den typen av torr byråkrat som Peter Dalles klassiska rollfigur uppfinnaren mötte i så många Lorry-sketcher och som fick honom att inse hakan med alla hans planer. Den klassiska slutrepliken blev ju alltid ”tänkte inte på det”. Så länge musik skriven av kvinnor inte har fått sin plats i utbildningen och den musikaliska kanon och så att säga sitter i ryggmärgen, så länge prioriteras verk av manliga tonsättare, särskilt när det finns bara lite repetitionstid och kort framförhållning som delvist då skulle behöva läggas på rechercher, inköp och att öva in okänd musik – vilket musik skriven av kvinnor ofta är. Duktiga musiker har, liksom andra yrken, sitt omedvetna att tacka för en väsentlig del av sin förmåga. Men samtidigt har denna förmåga en baksida. Dessa färdigheter har byggts upp genom en ensidig, manligt präglad utbildning och yrkesverksamhet. Processen att bli medveten om detta faktum och så att säga programmera om sig själv är långdragen och arbetsintensiv. Då känns det för många enklare att eftertionalisera frånvaron eller extrem underrepresentation av kvinnor med att prata om kvalitet eller tidsbrist.

Välj musik skriven av kvinnor – för känslans och intellektets skull!

Känslomässigt engagemang mår allt som oftast bra av att stödja sig på vetenskapliga kunskaper och en kvantitativ grund, dvs. siffror. Det är intellektuellt både tillfredsställande, vetenskapligt korrekt och inte minst rättvist att räkna, om inte av någon annan anledning än den att göra sig själv uppmärksam på det glapp som existerar mellan självuppfattning och verklighet. Jag räknar gärna och ofta, t.ex. för att sätta en enskild konsert eller en läpparnas beaktelse för jämställdhet i relation mot det faktiska engagemanget för kvinnlig musik över tid. Vad hittar man då? Jo, t.ex. det förvånande faktum att under säsongen 2018/2019 hade Radiokören sex egna konserter i Berwaldhallen varav två innehöll ingen musik alls skriven av en kvinna. Du som nu tror att Radiokören insett bristen av kvinnliga tonsättare och medvetet balanserat detta faktum genom två konserter där man bara sjöng musik skriven av kvinnor – tänk om! Inte en enda konsert med musik av enbart kvinnliga tonsättare på ett helt år! Totalt framförde Radiokören i sina sex konserter musik av 8 kvinnliga samt 28 manliga tonsättare (drygt 20% kvinnligt alltså). Räknar man alla konserter i Berwaldhallens konsertprogram som Radiokören medverkar i under samma säsong, blir utfallet ännu mer snedvridet, 9 kvinnor mot 48 män (knappt 16 % kvinnligt program alltså).

Studier har visat att människor inte reagerar särskilt på manlig dominans, varken i klassrummet eller på arbetsplatsen. Men så fort kvinnors närvaro eller deltagande, t.ex. räknat i hur ofta och hur länge de talar inom en skolklass eller ett arbetsteam, närmade sig en andel av 30-40 %, då uppfattar många män att kvinnorna tagit över (googla gärna nånting i stil med ”language myths”, ”women’s talk in public contexts”). Män överskattar alltså regelbundet kvinnlig närvaro. Bevis? Titta på klockan nästa gång du ser en film med en kvinnlig och en manlig huvudroll och räkna ihop deras taltid. I filmen ”A Star is Born” har kvinnorna en samlad taltid av 36 procent – och då är ju ändå en av de två huvudrollsinnehavarna en kvinna! Hos Skavlan får kvinnorna drygt 33 procent av den totala taltiden (statistik enligt GenderTimer). Det betyder att samma snedvridna syn gäller inom musiken som inom samhället i stort: det vi uppfattar som en (någorlunda) ”jämsköld” repertoar håller inte för en objektiv granskning (undantaget musik för barn- och damkör). Hur ska man annars förklara varför en repertoar på en kvinnlig tonsättare på 4 män kan uppfattas som en bedrift och ett stort steg mot en jämsköld konserrepertoar?

”Belöna” uppförandet av musik skriven av kvinnor

Känslorna får ha sitt att säga om våra val av repertoar, men inte så mycket i form av oreflekterat personligt tycke – för då händer alltid två saker: 1) manliga tonsättare hamnar överst och främst, och 2) man slutar leta efter och repetera in verk skrivna av kvinnor. Hur ska vi göra för att komma runt detta problem? Både neurovetenskaplig och pedagogisk forskning lär oss betydelsen av belöningar för att förstärka vissa beteenden. Dessa belöningar kan bestå av materiella saker, som pengar, men även av immateriella saker som tillfredsställelse, välbefinnande och positiva minnen. Tänk efter nu, kära läsare, och räkna: hur många positiva minnen har du av uppföranden av musik skriven av män jämfört med sådan skriven av kvinnor? Körsångare har berättat för mig om att de har sjungit Bachs Matteuspassion 100 gånger, Brahms Requiem 50 gånger, Händels Messias 80 gånger osv. Men hittills har jag aldrig träffat varken en professionell eller amatörsångare som med samma självklarhet skulle ha sagt att hen har sjungit Fanny Hensel, Isabella Leonarda eller Imogen Holst ens 10 gånger! Så skapas alltså inga lustfyllda minnen. Dirigenten, musikern, sångaren ”belönas” inte för sin insats – och därmed förhindras att hjärnan börja koppla ihop musik skriven av kvinnor med något positivt, tillfredsställande.



Imogen Holst (här med skivproducenten Colin Matthews) var dotter till den betydligt mer kända Gustav Holst. Hon var musikvetare, kompositör och arrangör. Få människor går och trallar på hennes kompositioner. Foto: NMC recordings

Musik och status

Fenomenet ”unconscious gender gap” ger också en förklaring till varför vi så sällan blir medvetna om när vårt val av musik grundar i ingrodda (van)föreställningar om tonsättares eller enskilda verks status. Tyvärr gäller än så länge att både manliga och kvinnliga dirigenter, musiker och sångare väljer manliga tonsättare och deras verk vid tillfällen då det handlar om event med hög status. Ur orkestervärlden hämtar jag följande iakttagelse: de korta orkesterstycken skrivna av (företrädesvis yngre) kvinnliga tonsättare som ofta förekommer i början av en konsert, misstänker jag används egentligen bara för att ge även försenade åhörare en möjlighet att komma till sina platser innan den ”riktiga” konserten börjar, alltså den del av konserten som utgörs av mer omfattande verk av äldre och nyare manliga tonsättare. Den bakomliggande attityden kan nog bäst beskrivas som att kvinnlig musik används som ett kulturellt kuttersmycke; alla vet att båten börjar bakom smycket. Dessutom har korta orkesterstycken fördelen att man inte behöver lägga ner så mycket värdefull repetitionstid på dem.

Inom svensk körmusik skrivs mycket musik av kvinnliga tonsättare för barn- och damkör. Men när det verkligen gäller, jag då duger sällan musik skriven av kvinnor. Mitt andra exempel belyser förhållanden under en av kyrkomusikens viktigaste konsertperioder, nämligen den så kallade rekviemperioden veckorna före påsk. Då uppförs nästan uteslutande passionsmusik skriven av män. Bara i Stockholm går det förmodligen 1 000 Matteuspassioner på ett enskilt verk skrivet av en kvinna. Det handlar inte om resurser. Det krävs två blandade körer, en barnkör, fyra solister och en stor orkester, gärna musiker specialiserade på barockmusik och barockinstrument, för att kunna framföra Matteuspassionen. Ändå skrapas det ideligen fram de resurser som sedan märkligt nog saknas för annan musik. Ett annat exempel på oviljan att skapa traditioner baserade på och därmed positiv återkoppling till musik skriven av kvinnor i Sverige är alla gamla och nya traditioner förknippade med jul- och nyårshelgerna. Storkyrkan i Stockholm framför exempelvis Händels Messias och har gjort så i 90 år nu. Ungefär lika gammal är traditionen att uppföra Bachs Matteuspassion på svenska i Engelbrektskyrkan. Församlingens senaste fluga är skapandet av en ny tradition som bygger på Beethovens 9:e symfoni. På detta och liknande sätt runtom i landet läggs enorma resurser på att skapa positiva minnen och hålla statusfyllda traditioner vid liv från vilka kvinnliga tonsättare mer eller mindre medvetet uteslutits. Var finns en kvinnlig motsvarighet i Sverige idag? Återigen, tänkte inte på det.

Mitt sista exempel handlar om Kulturnatt Stockholm 2019, ett event som lockar åhörare till kyrkor och andra konsertlokaler som annars ofta undviker de konserter som äger rum där. Med tanke på kulturnattens omfattning och utbud har vi alltså att göra med ett event med särskilt hög status. Och då händer precis samma sak som brukar hända vid andra likadana tillfällen: ryggmärgen tar kommandot och totalt kör över vårt medvetande. Det upplysta, jämställda musiksverige slutar åter igen upp bakom sina alfahannar. I årets program hittade jag 67 konserter där en tonsättares namn tydligt angivits i rubriken. Endast 2 av dessa konserter innehåller musik skriven av var sin kvinna. Bara 2! Varför är det så? Kan det vara så att egentligen har Kulturnatten så låg status att deltagarna förlitar sig på musikalisk skåpmat som de kan plocka fram och framföra utan att den kräver mycket repetitionstid? Nej, snarare är det så att Kulturnatten anses ha så hög status att det är ett tillfälle då man också plockar fram musik med hög status. Oavsett vilket, resultatet blir uppenbarligen alltid detsamma: män, män, män. Ingen tycks reflektera över detta faktum, ingen tycks sätta ner foten – inte ens kvinnorna själva. För det spelar i stort sett ingen roll hur många kvinnliga dirigenter, musiker och sångare som finns. Deras kamp mot samma omedvetna mekanismer, mot samma unconscious gender gap bäddar tyvärr för samma negativa resultat.

Vägen till en lösning

De allra flesta som idag är inblandade i svensk musikverksamhet borde verkligen fundera över alla de små stegen de tar och alla de mekanismer som bidrar till att förändringen mot ett mer varierat utbud av musik och en jämställd repertoar går så oändligt långsam. Uppenbarligen spelar det ingen större roll vilken av mekanismerna som i varje enskilt tillfälle utövar det största inflytandet över de beslutsfattande processerna. Alla tycks ju ändå oundvikligen leda fram till att musik skriven av kvinnor är fortfarande extremt underrepresenterad i dagens konsertutbud. Den huvudsakliga anledningen i mina ögon är okunskapen om i vilken omfattning vi styrs av omedvetna beslutsprocesser och avsaknaden av korrigeringar i form av blind auditions eller statistik.

Vägen till lösningen börjar med att starta en process att medvetandegöra de ovan beskrivna uteslutnings eller undanträngningsprocesserna. Våga ifråga sätta gamla sanningar som så ofta bara består av eftertionaliseringar av omedvetna processer som bygger på endimensionell utbildning och enkönad vardaglig musikpraxis. Var och en för sig måste ta sig an detta problem. Institutioner och föreningar har här enligt min uppfattning en viktig uppgift i att erbjuda hjälp åt dirigenter, musiker, sångare, orkestrar och körer. Utbildningsinstitutionerna, särskilt musikhögskolorna, måste erbjuda och göra det obligatoriskt för studenter och lärare att delta i och fullfölja tvärvetenskapliga kurser. Avsikten med de kurserna ska inte vara att skuldbelägga lärare och studenter, utan att presentera hjälpmedel för att öka kunskapen om och graden av självreflektion och kontextualisering av vardagliga könsdiskriminerande val. Särskilt måste dirigenter, musiker och körsångare få ökad medvetenhet om ett så centralt fenomen som unconscious gender bias gap. Blir man medveten om att vi alla har mer eller mindre stor benägenhet och fallenhet för att värdera musik skriven av kvinnor med en annan måttstock än den skriven av män, så kan vi ta ett stort steg på resan till ett bättre musikliv.



VILKEN REPERTOAR SPELAS PÅ SVENSKA KONSERT- OCH OPERAHUS UNDER 2000-TALET?

Av Christin Högnabba

De offentligt finansierade musikinstitutionerna framför varje år över 100 000 minuter västerländsk konstmusik vid olika konsertscener runt om i Sverige. Föreningen Svenska Tonsättare (FST) har tillsammans med KVASt – Kvinnlig anhopning av svenska tonsättare genomfört en ny kartläggning av den konstmusik som framförs vid landets största konsert- och operahus. Rapporten omfattar repertoaren vid tjugoen svenska musikinstitutioner under de tre senaste säsongerna och är en vidareutveckling av den kartläggning som genomfördes 2015. Frågeställningarna tar sikte på hur stor andel av musiken som är nutida respektive äldre, komponerad av kvinnliga tonsättare respektive manliga och i vilken utsträckning musiken är komponerad av svenska tonsättare. Kartläggning omfattar orkester- och kammarmusikrepertoaren samt förekomsten av elektronmusik.

Tre säsonger är en kort tidsperiod att mäta men vi ser en utveckling mot mer nyskriven musik och fler verk komponerade av tonsättare verksamma i Sverige. Vi kan även konstatera att repertoaren blir mer jämställd och i andelen uruppförda verk är könsbalansen jämn. Även antalet uruppföranden blir fler, men är få totalt sett. Förekomsten av elektronmusik är försvinnande liten. En annan slutsats är att stor del av repertoaren utgörs av historiska verk komponerade mellan 1800 och 1949 vilket påverkar utfallet då dessa verk ofta är långa och komponerade av manliga tonsättare.

Även antalet uruppföranden blir fler, men är få totalt sett. Förekomsten av elektronmusik är försvinnande liten. En annan slutsats är att stor del av repertoaren utgörs av historiska verk komponerade mellan 1800 och 1949 vilket påverkar utfallet då dessa verk ofta är långa och komponerade av manliga tonsättare.

– De kvinnliga tonsättarnas plats på repertoaren i stort är fortfarande smärtsamt liten. En stor glädje är dock att kvinnornas andel av uruppföranden i den period vi räknat på, är jämlik. Vi vet att i ett sådant läge finns stor risk för backlash, det är nu desto viktigare att slå vakt om det som här uppnåtts efter alla KVASt-strävanden och statistiker sedan 2008. Framöver ser vi fram emot en rejäl vitalisering av den äldre repertoaren med många fler verk av våra förmödrar. Det finns massor av källor att ösa ur, säger Astrid Pernille Hartmann, ordförande för KVASt.

Rapporten är en uppföljning och vidareutveckling av den undersökning som Föreningen Svenska Tonsättare och KVASt genomförde år 2015. Rapporten bygger på uppgifter som institutionerna offentliggjort och specificerat i sina säsongsprogram. Indata har bearbetats och sammanställts av företaget Statisticon.

De musikinstitutioner som ingått i studien är: Blåsarsymfonikerna, Camerata Nordica, Dalasinfoniettan, Gävle Symfoniorkester, GöteborgsOperan, Göteborgs Symfoniker, Helsingborgs Symfoniorkester, Jönköpings Sinfonietta, Kungliga Filharmonikerna, Kungliga Operan, Malmö Opera, Malmö SymfoniOrkester, Musica Vitae, NordiskaKammarorkestern/ Kammarensenblen/ Blåsarkvintetten, Norrköpings Symfoniorkester, Norrlandsoperan, Svenska Kammarorkestern, Sveriges Radios Symfoniorkester/Radiokören, Uppsala kammarorkester/ Kammarsolister/ Linnékvintetten, Västerås Sinfonietta samt Wermland Opera.

Några resultat av tidigare och senaste repertoarstatistik

Den första kartläggningen av hur repertoaren såg ut på offentligt finansierade musik- och operahus i Sverige genomfördes på säsongen 2008-2009 av den då nybildade föreningen KVASt (Kvinnlig

Anhopning av Svenska Tonsättare). Antalet verk och antal kvinnliga tonsättare på institutionernas säsongsprogram räknades och resultatet visade att endast 1,2 % av den spelade repertoaren var av en kvinnlig upphovsperson.

Några år senare gjordes en mera omfattande rapport över säsongen 2014-2015 på 23 svenska offentligt finansierade musikinstitutioner där statistikrapporten gjordes i samarbete mellan KVASt och FST (Föreningen Svenska Tonsättare). Den här gången valde man att mäta durata, dvs antalet minuter spelad musik fördelad på manliga/kvinnliga tonsättare. Tanken med att mäta på detta sätt var att det skulle bli mera rättvist att mäta den tid som kvinnliga tonsättare fick på musikscenen jämfört med manliga. Genom att mäta durata undgår man att en stort upplagd symfoni på mer än en timme av t.ex Gustav Mahler likställs med ett kort kammarmusikstycke för sång och piano på 5 minuter av en kvinnlig tonsättare. När kvinnliga tonsättare ingår i ett konsertprogram blir det ofta med ett mindre och kortare stycke och ofta kammarmusik. Rapporten visar att det är sällan vi får höra stora symfoniska verk av kvinnor på en stor musikscen och tittar vi på de faktiska resultaten får vi siffrorna 3,8% kvinnliga tonsättare och 96,2% manliga tonsättare som ett medeltal över hela landet. Det finns naturligtvis orkestrar som redan tidigt uppmärksammat kvinnliga tonsättare och som har högre procenttal än medeltalet. Titta gärna i rapporten för en fördjupning.

Efter ytterligare 5 år gjordes den senaste statistikrapporten som släpptes den 25 september 2019. Den här gången var rapporten ännu större och omfattade de tre senaste säsongerna 2016-2017, 2017-2018 och 2018-2019 på 21 offentligt finansierade institutioner (Norrlandsoperan sammanslaget med Norrlandsoperans symfoniorkester samt Wermland Opera sammanslagen med Wermland Operas orkester). I denna rapport mättes både durata och antal spelade verk för att resultaten skulle vara jämförbara med tidigare statistikrapporter. Förutom fördelning mellan kön (där även ett tredje kön ”Annat” inkluderats) kartlades fördelning mellan samtida och äldre musik samt andel uruppföranden (kompositionsår. Rapporten kartlade även fördelningen mellan svenska och utländska tonsättare.

Resultaten när det gäller fördelningen mellan kvinnliga och manliga tonsättare visar att det säsongen 2016-2017 spelades 3% kvinnliga tonsättare och 97% manliga. Resultatet har alltså gått ner. Följande säsong 2017-2018 har de högsta siffrorna då andelen kvinnliga tonsättare var 9% och manliga 91%, medan vi den senast räknade säsongen har en fördelning kvinnliga tonsättare på 6,66%, manliga tonsättare 93,31% och för första gången ett resultat på Annat kön på 0,04%.

Om vi lyfter ut resultatet för fördelningen av kvinnliga tonsättare på framförd samtida musik (30 år tillbaka och senare samt uruppföranden) får vi ett mera glädjande resultat. Motsvarande siffror blir då kvinnliga tonsättare säsongen 2016-2017 14% och manliga tonsättare 86%, säsongen 2017-2018 kvinnliga tonsättare 41% och manliga tonsättare 59% och slutligen säsongen 2018-2019 kvinnliga tonsättare 24,16%, manliga tonsättare 75,63% och Annat 0,2%. Detta resultat gällande fördelning av kvinnliga och manliga tonsättare i den samtida västerländska konstmusiken har på flera håll betraktats som ett historiskt genombrott. Det är idag betydligt lättare att som kvinnlig tonsättare tas på allvar och bli spelad än det var för hundra år sedan, men ändå är situationen långt ifrån tillfredsställande om vi tar resultaten i övrigt i beaktande.

När det gäller mera samtida musik är alltså institutionerna mera benägna att programsätta kvinnliga tonsättare, vilket kan ha flera förklaringar. Dels finns det idag ett stort antal kvinnliga erkända tonsättare och det har blivit allt vanligare att kvinnor väljer en yrkesbana som tonsättare. Det finns inte heller ett tydligt musikaliskt kanon om vad som ska spelas när det gäller samtida musik, jämfört med den äldre klassiska repertoaren. När det gäller äldre västerländsk konstmusik är de kvinnliga tonsättarnas musik betydligt mindre känd och musikmaterialet är svårare att få tag på. Det kanske inte ens finns utgivet utan endast i form av handskrifter som inte fungerar som spelbart notmaterial.

Repertoarstatistik

över arton orkestrar och fem operahus
i Sverige spelåret 2014/15.
Datum: 2015-05-20

Uppdaterad 2015-06-10



FÖRENINGEN
SVENSKA
TONSÄTTARE



https://kvast.org/wp-content/uploads/fst_rapport_a4_SMALLFILE.pdf

Titta gärna noggrannare i rapporten nedan via länken och specialstudera några orkestrar och jämför deras resultat med varandra.

https://fst.se/sites/default/files/repertoarstatistik_fst_kvast_2019.pdf

UTBLICK – HUR SER DET UT I ANDRA LÄNDER?

Av Christin Högnabba

Statistikrapporter över repertoaren på musikinstitutionerna har även gjorts i Danmark och Norge eftersvensk modell och en mindre pilotundersökning gjordes även i Finland 2019. Det finns idag ett flertal organisationer som bevakar frågan om en jämställd repertoar. Ett exempel på en sådan är DONNE, vars projekt ”Women in Music” har stora likheter med de statistikrapporter som gjorts i Sverige. Projektet har tittat på fördelningen av kvinnliga och manliga tonsättare säsongen 2019-2020 hos 15 stora topporkestrar i världen som Sydney Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw, Berliner Philharmoniker, Vienna Philharmoniker, London Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Dresden Staatskapelle, Boston Symphony Orchestra, New York Philharmonic, London Philharmonic Orchestra, Vancouver Symphony Orchestra och São Paulo Symphony Orchestra. Resultatet av DONNEs undersökning visar att dessa 15 orkestrar spelar mer än 1500 konserter med över 4000 verk varav endast 142 var komponerade av kvinnor. Uttryckt i procent blir resultatet 3,6% kvinnliga tonsättare och 96,4% manliga tonsättare. Sopranen Gabriella Di Laccio, grundare av DONNE och projektledare för Women in Music, kommenterar:

- It is very difficult to find excuses for not having works by women composers present in every concert. There are thousands of music scores now widely available and the quality of the music is unquestionable. As artists, I truly believe we should always try to cultivate curiosity in our audiences, to open their eyes to a much richer and diverse musical world. It is possible and it is an incredibly enriching artistic experience for everyone. Plus, we will be supporting diverse role models for future generations. What could be better than that? And to quote composer Nicola LeFanu, commenting on last year's results: "What's wrong with 50:50 for a living?"

<https://www.limelightmagazine.com.au/news/gender-equity-still-far-off-in-orchestral-programming/>
<https://slippedisc.com/2019/06/women-rising-very-slowly-in-concert-programs/>

Även i Finland har frågan om en jämställd repertoar väckts och debatterats. Tidningen Hufvudstadsbladet gjorde en egen granskning av tre symfoniorkestrars program säsongen 2019-2020 i finska huvudstadsregionen och siffrorna visade att endast 4,33% av presenterade verk var skrivna av kvinnor. Undersökningen mätte antal spelade verk. Trots att könsbalans och jämställd repertoar ska vara en prioriterad fråga enligt officiella policydokument och uppsatta mål för jämställdhetsarbetet är alltså antalet kvinnliga verk på de finska musikscenerna påfallande lågt.

<https://www.hbl.fi/artikel/hbl-granskar-orkestrarna-sager-att-konsbalansen-ar-viktig-men-bara-43-procent-av-verken-ar-av-kv/>

Den finska rapporten orsakade en hel del debatt och Finska Radiosymfonikernas chefsdirigent menar att det vore absurt att tänka sig att man skulle överge de ”stora mästerverken” för att korrigera könsbalansen. Musikforskaren och docenten i musikvetenskap Susanna Välimäki ger i det följande sin syn på saken med en debattartikel som publicerades 5 sept 2019 i tidningen Hufvudstadsbladet Välimäki skriver på en bok om finländska kvinnliga 1800-talskompositörer tillsammans med forskaren Nuppu Koivisto.



Musiken eller musikhistorien är inte mansdominerad, men nog historieskrivningen, maktstrukturerna och symfonikonsertkulturen, skriver Susanna Välimäki i en kommentar till Hannu Lintu. Bild: Cata Portin/ Antti-Jussi Savolainen/ Collage

SYMFONIORKESTRARNA ÄR DEN PATRIARKALA KULTURENS SISTA FÄSTE

Av Susanna Välimäki

Susanna Välimäki

5.9.2019 11:10 Uppdaterad 5.9.2019 13:28

Om orkestrarna inte känner till verk av kvinnliga kompositörer bör de söka hjälp av utomstående, skriver musikforskaren Susanna Välimäki i en kommentar till RSO:s chefsdirigent Hannu Lintu. Lintus påståenden är hämtade ur onsdagens HBL och står svärtade med Välimäkis kommentarer under.

Påstående: Könslansens kan korrigeras på naturlig väg till en tillfredsställande nivå om kanske fem år.

Svar: Det finns ingen naturlig utveckling i musiken eller samhället. Det finns bara mänskliga beslut och handlingar. För rättvisa i samhället måste man kämpa. Till exempel var kvinnors rösträtt aldrig resultatet av någon ”organisk utveckling” utan en lång och tung kamp: rösträtten gavs aldrig utan togs. På samma sätt måste människor strida för kvinnornas utrymme på symfoniorkestrarnas program. Det behövs en rörelse, som kräver kvinnors musik på repertoaren. Pannan skall stängas blodig tills dominansen bryts.

De som planerar symfoniorkestrarnas program beslutar om vem – eller vilken människogrupp – som hörs. Här finns också många konstnärliga möjligheter. Det är i sig upprörande att tvingas tjata om att det är lika viktigt att spela musik av kvinnor som av män.

Påstående: Den västerländska konstmusikens kanon har formats av en kollektiv svärmintelligens. Man alltid lyfta fram intressanta undantag, men inte på bekostnad av mästerverken.

Svar: Kvinnor har komponerat och musicerat i historien minst lika mycket som män. Den första kända kompositionen är av en kvinna. De första elevkompositionerna som framfördes på Helsingfors musikinstitut (nuvarande Sibelius-Akademins) konserter var av en kvinna. Största delen av de studerande vid Sibelius-Akademien var kvinnor fram till 1950-talet. I Finland föddes på 1800-talet ett hundratal kvinnliga kompositörer och flera av musikskolorna som uppkom grundades av kvinnor.

Musiken eller musikhistorien är således inte mansdominerad, men nog historieskrivningen, maktstrukturerna och symfonikonsertkulturen. De komponerande kvinnorna har trängts undan ur historieböckerna, konsertprogrammen och i förlängningen medvetandet.

Varje konsertarrangör deltar i formandet, upprätthållandet och förnyandet av kanon. Den är inte beständig eller gudagiven utan formad av människor, den är också föremål för ständig revidering.

Det finns otaliga kompositörer som kunde spelas och upptas i kanon men för att nämna några säger jag Andrée, Aulin, Bacewicz, Bayreuth, Beach, L. Boulanger, N. Boulanger, Chaminade, Clarke, Crawford-Seeger, Farrenc, Gideon, Gipps, de la Guerre, Hensel, Holmberg, Holmès, Jolas, Kaprálová, Keal, Le Beau, Leiviskä, Levina, Maconchy, Maier-Röntgen, Martinez, Mayer, Moberg, Moszumanska-Nazar, Munktel, Netzel, Paradis, Pejačević, Petrova, Price, Prieto, prinsessan Anna Amalia, Senfter, A. Smith, J. Smith, Smyth, Sundblad-Halme, Sutherland, Tailleferre, Ustvol'skaja, Walpurgis och Wieck-Schumann.

Om en orkesters ledning inte känner till musik skriven av kvinnor, går det åtminstone att konsultera en katalog. Till exempel har en lista med 760 verk tillgängliga från de senaste fyrahundra åren publicerats på kompetenscentret ForumMusikDiversität Schweiz sida. Listan är kompakt men en bra början.

Om orkesterledningen däremot är obildad finns det all anledning att ta reda på och studera historien. Speciellt sedan 1980-talet har mängder av forskning publicerats om kvinnliga tonsättare. Det krävs bara att man är villig att ge upp invanda föreställningar och ta till sig nytt material och förnya sitt tänkesätt.

Bara för att en person i ledningen för en orkester inte känner till verk av kvinnliga kompositörer, betyder det inte att de inte skulle existera. Det betyder bara att den personen har en enorm lucka i sin bildning.

De kvinnliga tonsättarna är undantag bara så länge de diskrimineras. När diskrimineringen upphör, upphör de också att utgöra ”intressanta undantag”.

Påstående: Om vi eftersträvar en 50–50-fördelning, kommer vi oundvikligen att fatta sådana beslut som är ofördelaktiga för alla parter.

Svar: Inom all samhällelig verksamhet lönar det sig att eftersträva den allmänna jämställdhetsrekommendationen om en 40-procentig könskvot. Orkestrarna som börjar från en nivå nära noll kunde under sin första jämställdhetssäsong eftersträva till exempel 25 procent. Redan det skulle innebära en stor förändring.

Orkestrarna borde just nu satsa stort på kvinnor, gärna genom temasatsningar, -säsonger och -konserter, där alla stycken skulle vara av kvinnor. Då skulle de komponerande kvinnorna sakta normaliseras så att de inte längre skulle betraktas som anomalier. När det väl har hänt kunde uppmärksamheten riktas på något annat.

Goda exempel på temasatsningar är RSO-violinisten Mirka Malmis konsertserie Kvinnan och violinen, Savolax musikaliska sällskaps många evenemang, Kokonainen-festivalen i Tavastehus och Vår festivalsatsningar i Tusby/Träskända.

Påstående: Musikernas behov att spela Beethoven är en oundviklig naturkraft.

Svar: Det här är knappast ett resultat av naturvetenskaplig forskning? Beethoven talade för allas lika värde och för de svaga i samhället och skulle säkert ha önskat att RSO spelade musik av kvinnliga kompositörer och slutade förringa kvinnliga tonsättare. För konsertkulturen vore det uppfriskande om orkestrarna under ett år undvek att spela Beethoven eller Sibelius och i stället grävde fram andra stycken, av kvinnor, män och icke-binära. Det vore ett intressant experiment och skulle oundvikligen ge plats för något nytt och oväntat.

Egentligen kan publikens behov av att höra musik av kvinnor uppfattas som ett ganska ”naturligt” behov, som är lätt att tillfredsställa om vilja finns. Det är alltså helt upp till orkestrarna om man vill låta kvinnorna höras eller fortsätta tiga ihjäl dem.

Påstående: Det är en absurd tanke att man skulle börja överge mästerverken för att korrigera könsbalansen.

Svar: Det är absurt om orkestrarna på 2000-talet inte godkänner mästerverk skrivna av kvinnor. Orkestrarna skulle naturligtvis inte behöva överge mästerverken eller spela enbart kvinnor, men borde nog spela så pass många kvinnor att de inte längre utgjorde undantag utan en lika självklar del av repertoaren som männen. Och vem definierar vad som är ett mästerverk? Det är alarmerande att förringandet av kvinnor och ovetskapen om deras existens alltjämt accepteras inom den klassiska

musikkulturen. Inom övriga konstarter har könsbalansen korrigerats för flera decennier sedan, men musikkulturen sackar efter och symfoniorkestrarna har blivit reaktionära högborgar, som den patriarkaliska kulturens sista fästen, där man med näbbar och klor håller fast vid manliga privilegier och diskriminering av kvinnor.

Påstående: RSO spelar inte en enda tonsättare som valts på grund av sitt kön, med undantag för Louise Farrenc.

Svar: RSO väljer uttryckligen största delen av sina verk utifrån tonsättarens kön. Manlighet är uppenbart en central faktor och gemensam nämnare på RSO:s program.

Kunde RSO kanske fråga sin publik om den också ville höra musik av ovannämnda kvinnor?

I ett utvecklat land som Finland finns redan flera strategier för hur jämställdhet kan främjas. Musiken är ingen ö i samhället, så samma strategier fungerar där också.



KVINNLIG
ANHOPNING
AV SVENSKA
TONSÄTTARE

KVAST-EFFEKTEN OCH ARBETET FÖR ETT JÄM-STÄLLT MUSIKLIV I SVERIGE

Av Christin Högnabba

Kvast — Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare är en ideell förening som i mer än 10 år har verkat för att mer musik av kvinnor ska klinga i konsert- och operahus, på experimentscener, i aulor och allsköns musikhus runt om i landet, ja i världen. Föreningen driver en webbplats om kvinnliga tonsättare och deras repertoar, samtalar med och ger Sveriges orkestrar råd om hur mer musik av kvinnor ska kunna spelas i konserthusen, tar fram statistikrapporter om hur repertoaren vid institutionerna ser ut, ordnar diskussioner, seminarier, kompositionsverkstäder med mera. Föreningen har tack vare finansiering från Musikverket och Postkodlotteriets kulturstiftelse kunnat genomföra större projekt som RepertoarRycket I, II och III, där arbetet med att höja medvetenheten om jämställdhet i repertoarfrågor kunnat utvecklas och fördjupas. En viktig del i arbetet har varit skapandet av Repertoarbanken som i dagsläget innehåller mer än 3000 verk.

Det senaste projektet RepertoarRycket III avslutades 28 februari 2020. KVAST har instiftat och delar årligen ut ”Guldkvasten”, ett pris till en orkester/arrangör av orkestermusik, kammarmusik eller elektroakustisk musik som har gjort bra satsningar på kvinnliga tonsättare.



*Operabyrån tilldelades Guldkvasten 2018 för ”att de med en rad förnämliga sceniska konserter och operaföreställningar med musik av, och om, kvinnliga tonsättare från barocken bidragit till att justera musikhistorien.”
Ett hedersomnämnda gick till Den andra operan ”för att de sjösat ett operainitiativ med tydlig agenda vad gäller kvalitet, det vill säga nyskapande musikteater med lust till jämställdhet och mångfald”.*

KVASTs historia och bakgrund

Föreningen KVASTs grundare och första ordförande är tonsättaren och professorn Karin Rehnqvist. Enligt vad hon berättar i sin biografi hade hon år 2008 bläddrat igenom generalprogrammen för de svenska orkestrarna och noterat att kvinnliga tonsättare lyste med sin frånvaro. Situationen var så illa att hon blev sjuk och låg sängliggande ett par dagar innan hon bestämde sig för att göra något åt saken. Hon klev upp ur sängen, satte sig vid datorn och skickade ett mejl till alla kvinnliga medlemmar i FST (Föreningen Svenska Tonsättare) och inom 24 timmar hade hon fått svar från samtliga varpå beslutet togs att bilda KVAST.

Efter en grundligare genomgång våren 2008 av orkestrarnas generalprogram för säsongen 2008/09 visade det sig att bara 1,2% verk var komponerade av kvinnor (10 av 823 verk totalt). Av verk skrivna efter 1950 var 6% komponerade av kvinnliga tonsättare. På landets konsertscener för orkestermusik pågick alltså ett musikaliskt samtal där kvinnorna i stort sett inte fanns med. KVAST började därför stödja orkestrar, och övriga beställare/programsättare av t ex kammarmusik/EAM och opera, att bygga repertoar av kvinnliga tonsättares musik, genom att inspirera dem att spela befintliga kompositioner och beställa ytterligare nya verk. Dessutom har KVAST återkommande följt upp med nya statistiker, de två senaste tillsammans med FST – Föreningen Svenska Tonsättare.

Målet med KVAST

- att öka andelen kvinnliga tonsättare på repertoaren
- att öka kunskaperna hos programråd om vilken repertoar som finns av kvinnliga tonsättare över alla tider och geografiska gränser samt
- att öka medvetenheten om genusperspektivet i repertoarvalet.

Föreningens första ordförande Karin Rehnqvist har lett föreningen med humor och engagemang och något av det första som gjordes vara att skicka det första KVAST-brevet till de svenska orkestrarna. Brevet kan läsas nedan.

Brevet som blev en väckarklocka.

Det första brevet till landets orkestrar från nybildade nätverket KVAST sändes ut i januari 2009.

Till Sveriges symfoni- och kammarorkestrar

En inbjudan från nätverket KVAST

Hej!

*När vi läser orkestrarnas generalprogram för säsongen 2008/09 finner vi att av sammanlagt 823 spelade verk är 813 komponerade av män. Det är imponerande att se hur väl männen lyckas komma fram i det musikaliska samtalet på landets orkesterscener, det är bara att gratulera de manliga tonsättarna! Men särskilt representativt för hur verkligheten ser ut är det ju inte. 98,8 % män och 1,2 % kvinnor på repertoaren, det ser faktiskt mer ut som år 1900 kallt än 2009. Flera orkestrar spelar denna säsong 0 verk av kvinnor. **

Vår slutsats: om vi ska hinna bli jämställda innan nästa millennieskifte, måste orkestrarna fortsätta att beställa nya stycken, men också medvetet börja bygga repertoar av kvinnor. Detta tror vi skulle leda till inte bara fler kvinnor i det musikaliska samtalet på svenska konsertscener, utan till en allmän förnyelse. Ju fler konstnärliga uttryck, ju rikare musikliv!

Hur kan vi stimulera och hjälpa till?

Vi har under hösten bildat nätverket KVAST – Kvinnlig Anbopning av Svenska Tonsättare.

Efter samtal med orkesterföreträdare har vi beslutat göra följande:

Repertoarbank med gamla och nya verk, av svenska och utländska kvinnor

Vara forum och samtalspartner för frågor rörande kvinnor och ny musik. (Ska man tala om kvinnliga och manliga tonsättare överhuvudtaget? Vad gynnar/ missgynnar?)

Aktivt kontakta orkestrar, föra dialog och informera. Uppmuntra orkestrar att våga det okända, men också värda det redan skrivna.

Dela ut GULDKVASTEN, ett pris till den orkester/ arrangör av orkestermusik, kammarmusik eller elektroakustisk musik som har gjort bra satsningar på kvinnliga tonsättare. Specialskriven fanfar ingår! Vi hoppas också finna medel för att koppla ett beställningsverk till priset. Vi har sökt och fått jämställdhetspengar från Ungdomsstyrelsen med motiveringen att ”målgruppen är angelägen ur jämställdhetsynpunkt”. Vi söker nu orkestrar som vill samarbeta så att detta blir till gagn.

Hur ska t ex en repertoarbank se ut för att göra största nytta? Det är ju historiskt något nytt vi är med om.

Här ryms möjligheter. Vi vill vara bollplank och inspirera till förnyelse!

Välkomna att höra av er.

KVAST (Kvinnlig Anbopning av Svenska Tonsättare)

Kontaktpersoner: Kajsa Hallhagen, projektledare Karin Rehnqvist, tonsättare Ylva Nyberg Bentancor, tonsättare

KVAST

Kvinnlig Anbopning av Svenska Tonsättare, är en ideell förening vars huvudsyfte är att öka medvetenheten om och framföranden av musikverk komponerade av kvinnliga tonsättare.

Kvast är öppen för alla, oavsett kön och härkomst, som delar föreningens syfte och mål.

Föreningen grundades i september 2008 gemensamt utav merparten av de i dag professionellt yrkesverksamma kvinnliga tonsättarna i Sverige.

Medlemmar i KVAST januari 09:

Ann Rosén, Anna Cederberg-Orreteg, Anna Eriksson, Camilla Söderberg, Carin Bartosch Edström, Catharina Backman, Catharina Palmér, Eva Sidén, Farangis Nurulla Khoja, Gabriella Gullin, Hanna Hartman, Helle Solberg, Ida Lundén, Inger Wikström, Kajsa Hallhagen, Karin Rehnqvist, Katarina Leyman, Kerstin Jeppson, Kim Hedås, Kristina Forsman, Lei Feng Johansson, Leilei Tian, Lise-Lotte Norelius, Madeleine Isaksson, Malin Bang, Maria Löjberg, Marie Samuelsson, Mirjam Tally, Paula af Malmborg Ward, Paulina Sundin, Stina Lyles, Tebogo Monnakgotla, Ulrika Emanuelsson, Victoria Borisova Ollas, Ylva Nyberg Bentancor, Ylva Q Arkvik, Ylva Skog, Andrea Lindberg-Tarrodi, Lena Roth, Eva Rehnström , Molly Kien

Hemsida: www.kvast.org

** - antal spelade verk av levande tonsättare är totalt 160. Av dessa är 10 av kvinnor, 150 av män (7 % kvinnor, 93 % män)*

Glädjande dock: Antal uruppföranden är 22. 5 är komponerade av kvinnor, 17 av män. Det gör 23 % kvinnor, 77 % män. Det är rimliga siffror.

KVAST:s undersökning utgick från de generalprogram för säsongen 2008-2009, som fanns tillgängliga på internet i juni 2008 och omfattar Sveriges Radios Symfoniorkester, Gävle Symfoniorkester, Helsingborg Symfoniorkester, Göteborgs Symfoniker, Kungliga Filharmoniska Orkestern, Malmö Symfoniorkester, Norrköpings Symfoniorkester, Västerås Sinfonietta, Jönköpings Sinfonietta, Musica Vitae, Värmlands Sinfonietta och Uppsala Kammarorkester.



Konsertbild från KVAŠT 10 år, Grönewaldsalen, Konserthuset Stockholm

Vad hände sen?

En viktig historisk vändpunkt kom 2010 då orkestern Blåsarsymfonikerna lanserade sin nya säsong med namnet ”Skitpa helskägg”. Deras säsongsprogram innehöll 50% kvinnliga tonsättare och orsakade en hel del rabalder och orkestern förlorade en del abonnenter på sin satsning, men belönades med Guldkvasten. Under senare år har orkestern fortsatt varit ledande inom jämställd repertoar och nu ligger andelen kvinnliga tonsättare på deras repertoar stadigt runt 20%. Orkestern har också vunnit tillbaka sina abonnenter.

De första stora projekten RepertoarRycket I-II genomfördes 2013-2014 med stöd av Musikverket och föreningen kunde då genomföra samtal och möten med orkestrar och en ändamålsenlig hemsida med databasen Repertoarbanken skapades. Det största projektet hittills blev RepertoarRycket III som genomfördes 2018-2020 med stöd av Svenska Postkodstiftelsen. Projektet inleddes med en stort upplagd jubileumsfestival i samarbete med Konserthuset Stockholm som innehöll allt från instrumental elektroakustisk performance till en sensationell världspremiär av Amanda Maier-Röntgens nyupptäckta stråkkvartett (1877), konserter, installationer, samtal och unika överraskningar av svenska och internationella tonsättare och gäster.

– Jämställdheten i musikbranschen släpar efter och klassisk musik är den genre som det ser sämst ut för. Andelen kvinnliga tonsättare på svenska musikinstitutioner är försvinnande liten. Vi är stolta över att stötta KVAŠT i deras arbete med att bidra till att göra den klassiska musiken i Sverige mer jämställd, vilket sker bland annat genom att man synliggör kvinnliga tonsättare, kommenterade Marie Dabllöf, Generalsekreterare för Svenska Postkodstiftelsen i ett pressmeddelande.

Genom RepertoarRycket III har KVAŠT kunnat intensifiera och fördjupa arbetet för en jämställd musikscen. Inom projektet togs den senaste statistikrapporten för 3 säsonger fram genom ett samarbete med FST, samtal och besök på 21 svenska orkestrar har genomförts, ett nytt fokusområde mot skolor och utbildningar har inkluderats i projektet, hemsidan har utvecklats och förnyats, Repertoarbanken har utökats och har i dagsläget över 3000 verk, det internationella nätverket och samarbetet har utvecklats och studiecirkeln Rum för kvinnors skapande genomfördes i samarbete med ABF med föreläsningar, publika konserter och studiebesök. Projektet avslutades i februari 2020.



Konserterbild från KVA/ST 10 år, jubileumskoncert på Konserthuset Stockholm



Karin Rehnqvist

MER OM KARIN REHNQVIST

Biografi från hemsida av Bengt Emil Johnson

Karin Rehnqvist (f 1957) växte upp i Nybro i Småland där hon livfullt tog del i kyrkans musik, framför allt i körsången. 1980 kom hon till Musikhögskolan i Stockholm, utbildade sig till musiklärare och senare i komposition. Bland hennes lärare märks Gunnar Bucht, Pär Lindgren och Brian Ferneyhough. Hennes genombrott som tonsättare kom med ”Davids nimm” 1983 och alltsedan dess har hon gjort sig känd i Sverige och internationellt för såväl instrumental som vokal musik i ett brett spektrum av genrer. Under många år var hon ledare för ”Stans kör” i Stockholm och under första hälften av 2000-talet var hon composer in residence hos Svenska Kammarorkestern i samverkan med Skotska Kammarorkestern.

Bland hennes mest kända verk märks kantaten ”Solsången” och flera stycken för flickröster – ”Ljus av ljus” för barnkör och orkester – klarinettkonserten ”On a distant shore” – ”Puksånger — lockrop” (skrivet för folksångerskorna Lena Willemark och Susanne Rosenberg) och ”Preludier för stor orkester”, komponerat för den festival, som tillägnades hennes musik på Stockholms Konserthus 2006. ”Davids nimm” kan beskrivas som en ’bakvänd polska’, och genombrottsverket uppstod efter att hon hört en inspelad insjungning baklänges och fångslats av den överraskande artikulation som uppstod. Sådana tekniska baklängesfigurer låter sig hittas också i andra, senare kompositioner, men det bakvända kan också med fördel tolkas som symbol för hennes vilja och förmåga att vända på perspektiven – att vara ’motvalls’. Att blicka och känna åt det håll i musik- och kulturhistorien vi brukar kalla ’bakåt’ har för hennes del inneburit en väg till framåtriktat nyskapande.

Den uråldriga sångteknik som kallas kulning, som vallflickor använde för att göra sig hörda, för att locka på kreaturen, men också för att söka kontakt och tillkännage sin personliga närvaro, har hon integrerat i ett modernistiskt personligt tonspråk – och alltmer gjort detta kraftfulla uttryckssätt känt utanför den svenska folklöretraditionen. Det är likaså ofrånkomligt att hennes framhävande av kvinnorösten – inte bara den välartat skolade, utan också den starka, ibland råa kvinnoröst som hörs eller anas bakom gamla tröstande vaggsånger, gråterskors känsloladdade uttryck, ramsors och besvärjelsers burleskeri – har tillfört något nytt och mycket vitalt till den länge så mansdominerade konstmusiken. Korallen klingar inuti ropet, vi hör hednisk andakt och profan hymn.

När Karin Rehnqvist kommenterar egna verk talar hon ofta om den obestämbara begynnelseimpulsen. Begynnelsen, något ursprungligt, söker hon i sin musik – hennes utåtvända rop riktar sig inte bara till fjärran lyssnare utan också i riktning mot det som är botten i oss alla (för att parafrasera poeten Gunnar Ekelöf). Karin ger ofta vittnesbörd om att det tycks vara Musiken som vill något med och genom henne – hon skulle alltså i någon mening vara ett medium. Det är säkert sant. Lika sant som att den musikaliska hantverksskickligheten är hennes verklighet.

Och så är det den där andra verkligheten... Hör!

Texten hämtad från Karin Rehnqvists hemsida.

DISKUSSIONSFRÅGOR

1. Hur kommer det sig att vi fortfarande inte uppnått jämlikhet och ser lika många kvinnliga som manliga tonsättare idag på 2000-talet?
2. Varför är det problematiskt att tala om ”kvinnliga tonsättare”?
3. På vilket sätt är vi själva med och reproducerar ett ”manligt musikaliskt kanon”?
4. Reflektera över begreppet ”unconscious gender gap” och hur begreppet ska förstås.
5. Finns det ”kvinnlig” musik repsektive ”manlig” musik och hur låter de isf? Vilka egenskaper betraktas som kvinnliga/manliga?
6. Vad är ”kvalitet” och vem bestämmer vad som utgör ”musikalisk kvalitet”?
7. Varför är det riskabelt att förlita sig på en ”naturlig utveckling” när det gäller frågor om jämlikhet och jämställdhet?
8. Diskutera kvotering – hur kan detta främja jämställdhet?
9. Diskutera hur olika musikstilar kan ha olika status – vad är ”finast” inom klassisk musik att komponera?
10. På vilka sätt har musiklivet blivit mera jämställt och vilka utmaningar återstår?
11. Hur ska jämställdhet mätas? När har vi uppnått jämställdhet?
12. Det tycks vara lättare att uppnå jämställdhet när det gäller samtida musikrepertoar jämfört med historisk klassisk repertoar. Hur kommer det sig?
13. Hur står sig Sverige i ett internationellt perspektiv när det gäller jämställdhet inom konstmusik?
14. Vad är det för skillnad på musikhistorien och historieskrivningen?
15. Hur kan en ideell förening som KVAST jobba vidare mot ett mera jämställt musikliv?
16. Vad kan en enskild individ göra för att verka för ett mera jämställt musikliv?

Lästips

Göran Bergendal; "Karin Rehnqvist." 33 *Nya Svenska Komponister*, Kungliga Musikaliska Akademiens Skriftserie, 2001

Lotta Höjer; "Karin Rehnqvist, tonsättare" *Kvinnors musik*, Utbildningsradion, Rikskonserter, 1989

Tips för fördjupning

Bekanta dig gärna med följande samtida tonsättare:

Ruth Bakee, Sally Beamish, Viktoria Bond, Unsuk Chin, Sofia Gubajdulina, Betsy Jolas, Olga Neuwirth, Cecilie Ore, Kaija Saariaho, Thea Musgrave, Marie Samuelsson, Rebecca Saunders, Karen Tanaka, Augusta Read Thomas, Helena Tulve, Galina Ustvolskaja, Judith Weir, Lotta Wennäkoski och många fler.

Artiklarna av Christina Malmberg Larsson, Eva Öhrström, Susanna Välimäki, Wolfgang Undorf och Camilla Hambro är publicerade med tillstånd av författarna och får inte spridas vidare. Övriga texter är skrivna av Christin Högnabba när så är angivet. Ett flertal texter har hämtats från tonsättarnas hemsidor samt hemsidorna för KVASt, Musikverket, Elektronmusikstudion, Levande Musikan. Detta material får fritt laddas ner och användas i studiesyfte av skolor och utbildningar, studieförbund, musikinstitutioner och privatpersoner.



KVINNLIG
ANHOPNING
AV SVENSKA
TONSÄTTARE

www.kvast.org
www.eng.kvast.org