

1800-talets svenska musikhistoria ur kvinnoperspektiv

*Varför saknas kvinnorna i
musikhistorien? Vilka möjligheter
att komponera och utöva musik offentligt
har kvinnor haft? Som ett svar på dessa frågor presenteras
fyra svenska tonsättare, alla aktiva vid sekel-
skiftet, som hade en omfattande produktion
och en erkänd ställning i sin
tids musikliv.*

Sommaren 1980 anordnades i Köpenhamn i samband med internationella kvinnokonferensen en utställning på Musikhistoriska museet om danska kvinnliga komponister och deras verksamhet de 200 sista åren. En man som hörde talas om utställningen fällde följande kommentar: 'Nå – så udstiller I vel dem begge to?' Föga anade han då att utställningen skulle innehålla uppgifter och material om 339 danska komponister. (Kongsted 1981).

Alltför ofta hör man påståenden att kvinnor inte kan komponera och att kvinnor inte haft någon betydelse för musikhistorien. Däremot anses att sång och piano- och orgelspelning är lämpliga sysselsättningar för det kvinnliga könet. Inte minst Martin Luther ansåg att flickor borde kunna sjunga andliga sånger och spela på hemorgeln för att senare kunna uppfostra sina barn i den rätta lutherska andan. Detta blev allmänt accepterat och kanske därför har *Den Svenska Psalmboken* från 1694 på sitt försättsblad en bild av en kvinna som sitter och spelar orgel.

Även hundra år senare var de svenska kvinnorna duktiga på sin hemorgel. Abraham Hülpers skrev 1773 i sin *Historiska Afhandling om 'Fruentimmers särdeles färdighet i denna kosnten'* (Hülpers 1773, s 63). Kvinnor som musikutövare har alltså inte ifrågasatts på samma sätt som kvinnor som tonsättare. Trots detta har de under

alla århundraden funnits och de har varit många. (Se vidare ex Weissweiler 1981).

Varför är då dessa och andra kvinnors verksamhet så väl gömd eller rättare glömd för musikhistorien? Ett svar är att musikhistoriska framställningar är förenklingar av historien och oftast stilhistoriskt inriktade, dvs koncentrerade på olika musikaliska stilarters frambrytande och blomstringsperiod. I sådana framställningar får musiklivsskildringar underordnad betydelse. De musikutövande och komponerande kvinnorna har fram till våra dagar haft en mycket speciell situation – dvs praktiskt taget ingen tillgång till offentligt musikliv (med undantag av primadonnorna). Även överklassens kvinnor fick en ytterst torftig skolgång och utbildning som hämmat både kompositionsverksamhet och musikutövande utanför hemmet. Under sådana omständigheter växer tex inga kvinnliga Beethoven eller Mozart-typer fram. (Se vidare Rieger 1981). Ett annat svar ger oss Hans von Bülow, en av 1800-talets mest framgångsrika musikpersonligheter: 'Det vackra könet kan tillskrivas en reproduce-rande genialitet, men produktivitet måste obetingat fränkännas henne... En kvinnlig komponist kommer aldrig att finnas, endast en feltryckt kvinnlig kopist... Jag tror inte på femininumformen av begreppet: Skapare. Allt som smakar kvinnoemancipation förblir mig in i döden förhatligt!'

(‘Reproductives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist... Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdruckte Copistin... Ich glaube nicht an Femininum des Begriffes: Schöpfer. Ind en Tod verhasst mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt.’) (Weisweller 1981, s 269). Citatet ger en bra bild av vilka musikaliska områden de härskande männen tillåtit kvinnor att agera inom som utöware, medan tonsättarverksamhet har ansetts vara en mer suspekt sysselsättning.

I syfte att belysa kvinnans roll som tonsättare har jag valt 1800-talets Sverige. Tonvikten kommer att läggas vid fyra kvinnliga komponister verksamma kring sekelskiftet. Bland musikforskare i Sverige är det relativt välkänt att det fanns många kvinnliga musiker och tonsättare kring sekelskiftet. För att få bättre grund för antagandet sammanställde jag en förteckning över de kvinnor som komponerat. (Öhrström 1981)

Av undersökningen framgår att ett hundratal kvinnor varit aktiva tonsättare bara kring sekelskiftet och att en stor del av dem fick sina verk framförda och tryckta. Det sena 1800-talet var tex en blomstringsperiod i Sverige för kvinnliga tonsättare även om de fortfarande befann sig i minoritet jämfört med männen. Utifrån detta var det intressant att ställa följande frågor: Vilka möjligheter till kompositionsverksamhet hade sekelskiftets kvinnor och för vem och i vad avsikt komponerade de? I syfte att besvara dessa frågor valde jag att närmare presentera fyra tonsättare, alla aktiva kring sekelskiftet. De fyra tonsättarna är Laura Netzel (1839–1927), Elfrida Andrée (1841–1929), Helena Munktel (1852–1918) och Valborg Aulin (1860–1928). Gemensamt för dem är att de komponerade konstmusik, hade en relativt stor produktion och att alla fyra hade en, för att vara kvinna, ’stark’ position i svenskt musikliv.

Fyra tonsättarporträtt

Elfrida Andrée var på flera sätt pionjär: Hon var den första kvinnan i Sverige som tog

organistexamen, den första och hittills enda kvinnliga domkyrkoorganisten, den första kvinnan som i egentlig mening studerade komposition vid Musikaliska Akademiens Undervisningsverk och som komponerade större musikverk. Hon var också landets första kvinnliga telegrafist. År 1867 fick hon domkyrkoorganisttjänsten i Göteborg och här stannade hon till sin död.

Elfrida föddes i Visby och växte upp i en bildad överklassmiljö, där intressena främst var musik och litteratur. Fadern var amatörmusiker och amatörförfattare och hade bestämt sig för att barnen skulle bli ’något i musikkväg’. (Stenhammar 1958, s 9) Elfrida fick därför från första början en gedigen musikutbildning och medverkade redan som 7-åring vid Musikaliska sällskapets soaréer. 14 år gammal reste hon till Stockholm för att utbilda sig till organist. Året var 1855 och Musikaliska akademiens undervisningsverk, den enda musikaliska utbildningsanstalten i Sverige, mottog kvinnliga elever enbart i sång- och piano-klasserna. Hon studerade därför privat för skolans lärare och 1857 tog hon organistexamen som privatist. Då hade ännu inte myndighetsreformen slagit igenom och hon kunde därför inte söka någon anställning. Enligt Elsa Stenhammars biografiska anteckningar (Musikaliska akademiens bibliotek G:54) hade fadern kontakt med riksdagsmän och därigenom skulle en motion om kvinnors rätt att inneha organisttjänst ha lagts fram till riksdagen. Enligt samma källa avslögs motionen med motiveringen: ’Paulus har sagt: ”Kvinnan tige i församlingen”’. Fyra år senare beslutades, trots Preste-ståndets avslag, att kvinnor skulle få söka och uppehålla organisttjänster och telegrafisttjänster. (Protokoll till Lagtima Riksdagen i Stockholm 1858 – 60, 8:de saml.)

Under åren 1857–61 hade Elfrida utbildat sig till telegrafist, studerat komposition för Ludvig Norman och tonsatt flera större verk. Riksdagsbeslutet år 1861 brukar tillskrivas Elfrida och hennes far. Säkert påverkade de riksdagen med sina skrivelser, men lagförändringen bör framför allt ses

mot bakgrund av de reformer som genomfördes under 1800-talets första del.

Elfrida växte upp vid rätt tidpunkt, hade hon varit född några decennier tidigare hade hennes företag sannolikt varit omöjligt. År 1867 sökte hon tillsammans med sju män domkyrkoorganisttjänsten i Göteborg. Efter provspelningen valdes hon till domkyrkoorganist och under de 60 år hon var i Göteborg byggde hon upp en stor musikverksamhet. Hon gav regelbundet orgelkonserter, oftast i Kristine kyrka eftersom Domkyrkans kyrkoråd sedan länge hade förbjudit konsertverksamhet i Domkyrkan. Från år 1897 var hon ledare för Arbetarinstitutets folkkonserter och under 30 år arrangerade hon över 800 konserter. Under årens lopp reste hon flera gånger på studie- och konsertresor, bl a till Danmark och Tyskland. År 1882 reste hon till England. Där träffade hon både kvinnliga tonsättarkollegor och fick sin orgelsymfoni i h-moll tryckt på Augeners förlag, efter att ha framfört den vid några konserter. I London blev hon hembjuden till paret Goldschmidt, dvs sångerskan Jenny Lind och hennes man. Detta möte mellan två helt olika personligheter belyser fint två skilda musikaliska kvinnotyper, bägge utmärkande för 1800-talets musikliv.

I ett brev har Elfrida beskrivit mötet. Jenny Lind ansåg tex att '...en kvinnas hjärna omöjligt kunde passa till att förstå en orkester', och att det borde '...sättas gränser för vad en kvinna får göra och inte göra'. 'Mitt blod började koka, och förr än jag själv visste det, rusade jag upp och började hålla tal om den rättighet varje människa har, att få arbeta med det, vartill hon har håg, lust och kärlek. Jag slutade med att jag för min del ville visa, att min hjärna räckte till att behandla orkestern.' Så slog hon sig ner framför pianot och spelade en av sina symfonier, medan paret Goldschmidt fick läsa partituret med dess utskrivna instrumentering. (Larsson 1971, s 21).

Stora framgångar utomlands blev besöken i Dresden och Leipzig i början av 1900-talet, då hon själv dirigerade sin a-moll-

symfoni och overtyren till sin opera *Fritiofs saga*.

Elfrida Andrées liv hade sannolikt passerat obemärkt om hon inte hade varit en produktiv tonsättare. Under sitt liv tonsatte hon långt över hundra verk. Under 1800-talet tillkom orkesterverk, kammarmusikverk, orgel- och pianokompositioner, körverk, sånger och en opera. Kulmen på denna period nåddes 1894, då hon vid en komponisttävling i Bryssel fick pris för en symfoni, en orgelsymfoni och en stråkkvartett. Åren före hade hon haft stor framgång med balladen *Snöfrid* – det verk som hon under sin livstid blev mest känd för och som ofta stod på de musikaliska sällskapens reportoarer runt om i landet. Under 1900-talets första år tillkom flera kantater och mässor som framfördes bl a i domkyrkan. Samtidigt bearbetade hon flera folkvisor som framfördes vid Arbetarinstitutets konserter. (Om Elfrida Andrée, se Lönn 1965, Larsson 1971).

Hur låter Elfridas musik och i vilken stil har hon komponerat? Som exempel har valts hennes trio för piano, violin och violoncell i g-moll, tryckt 1887 av Musikaliska konstföreningen i Stockholm. Trion har tre satser och första satsen, Allegro agitato, har många vändningar som är typiska även för hennes andra kompositioner. 1:a satsen är skriven i sonatform. Redan i första takterna klingar huvudtemat, dramatiskt och spänningsladdat. Efter 40 takter följer sidotemat; en vacker sångbar melodi, Elfridas specialitet. (Se notexempel 1).

Stilistiskt anknyter Elfrida till Leipzig-skolan, dvs hon använder samma stilmedel som Mendelssohn och Schumann. Deras musik hade hon kommit i kontakt med genom sin lärare Ludvig Norman. Jämfört med sin lärares kompositioner förefaller dock Elfrida vara 'djärvare' och mindre beroende av de klassiska förebilderna.

Valborg Aulin

Valborg Aulin kan betraktas som Elfridas andliga syster. Under de år som skilde Elfrida och Valborg hade de ogifta kvinnornas situation blivit *något* enklare. Musika-



Ovan till vänster: Laura Netzel, till höger Valborg Aulin. Nedan till vänster: Elfrida Andrée, till höger Helena Munktell.

liska akademiens undervisningsverk hade tex öppnat sina olika klasser för kvinnliga elever och genom offentliga sektorns utbyggnad hade flera arbetstillfällen skapats, bl a kunde de arbeta som musiklärare i de många nybildade skolorna.

Valborg var dotter till en musikälskande akademiker och hon fick liksom sin äldre bror Tor (kring sekelskiftet en av de mest etablerade violinisterna och tonsättarna) musikundervisning från 6 års ålder. Från det hon var 13 år fick hon privatundervisning i komposition, därefter fortsatte hon vid Musikkonservatoriet. Huvudämnet var först piano, de två sista åren studerade hon komposition som huvudämne för Ludvig Norman, Elfrida Andrées fd lärare. År 1885 meddelade Svensk musiktidning att hon tilldelats Jenny Lind stipendium på 3 000 kronor för att studera utomlands, ett stipendium som hon också fick påföljande år. (Svensk musiktidning 1885:8, 18). Över Köpenhamn och Berlin reste hon till Paris där hon stannade i två år. Efter Parisvistelsen återvände hon till Stockholm där hon undervisade i piano och harmonilära och gav konserter med egna och andras verk. Från 1903 till sin död var hon pianolärare i Örebro.

Valborg Aulin har efterlämnat cirka 50 verk, mest sånger, körverk, kammarmusik och pianostycken. Kompositionerna tillkom åren 1880–1900 och störst framgång tycks hon ha haft med körverket *Procul este* och en stråkkvartett, utgiven och uruppförd 1888 av Aulin-kvartetten. Under 80- och 90-talen ansågs hon vara bland de mest lovande unga tonsättarna och hennes stycken framfördes relativt ofta. Flera av pianokompositionerna utgavs i tryck och på 1890-talet gav hon tillsammans med andra musiker två 'aftnar' där enbart hennes verk framfördes. (Tegen 1955, s 20). Hennes musik har träffande beskrivits som '... sobert formad, behagligt melodisk och håller sig gärna inom romantikens ramar' med anslutning till Schumann, Jensen och vår egen Södermans ljusa, gärna svärmiska natur- och känslöstämningar'. (Idun 1920:1).

I Valborg Aulins levnadsöde finns

många frågetecken. Varför slutade hon plötsligt att komponera i samband med flyttningen till Örebro och varför flyttade hon dit fast hon tycks ha haft en 'position' i det stockholmska musiklivet? Svaret på frågorna kommer kanske aldrig att kunna ges eftersom inget personligt material finns bevarat. Gemensamt för Elfrida Andrée och Valborg Aulin var deras ekonomiska situation och deras musikaliska stil. Bägge kom från övre medelklass men var självförsörjande, bägge var influerade av den tyska romantiska musiken, bägge var tvugna att försöka hävda sig mot sina manliga kolleger – ett företag som inte var lätt eftersom kvinnor, trots lagändringar och reformer, av många män behandlades som dilettantiska blåstrumpor.

Laura Netzel

Laura Netzel var både i sitt levnadssätt och i sina kompositioner Valborg Aulins raka motsats. 1866 gifte hon sig med gynekologen professor Wilhelm Netzel. Med den ekonomiska och sociala tryggheten detta innebar, bl a friheten att slippa konkurrera med männen på arbetsmarknaden, ägnade hon sig åt att tonsätta och arrangera konserter i Stockholm. Vid 17 års ålder hade hon debuterat som pianist och sångerska och därefter anlätades hon ofta som pianist vid kammarmusikkonserter. Hennes sociala ambitioner kom till uttryck bl a genom stiftande av två anstalter: 'Asylet för husvilla kvinnor' och 'Nya barnsjukhuset', bägge i Stockholm. (Idun 1891:4).

I de stockholmska musikkretsarna var hon framför allt välkänd som organisatör. Åren 1892–1908 gav hon 'billighetskonserter' för arbetare. Hennes konserter ansågs vara ovanligt bra och välorganiserade. I en intervju beskrev hon sin verksamhet: 'Jag visste från början hur jag ville ha det. Hemtrevligt och vackert skulle det vara, och endast det bästa möjliga i musikkväg skulle bjudas publiken. Jag hyrde en liten lokal vid Malmskillnadsgatan först – den räckte snart inte längre till. Sedan blev det gamla Sveasalen – då stodo de ofta i kö ända till Regeringsgatan. Och slutligen

hamnade vi i Vetenskapsakademiens. Konserterna pågingo från oktober till och med april, varje lördag med 25 öres entré. Nytt program varje gång'. Eftersom hon hade bra kontakter i Stockholm medverkade ofta välkända musiker. 'Så hade jag körer och orkester, som jag anförde själv. Och alltid vakade jag över att endast den publik slapp in, som konsserterna voro avsedda för. Kom några av mina bekanta och ville höra på, motade jag ut dem – ni får betala 1.50 för en konsert, sade jag, här har ni inte att göra. /.../ Jag kallades förresten till Paris för att där organisera ett liknande företag: två konserter gavs med de yppersta franska förmågor och under utomordentlig begeistring både bland publiken och i pressen.' (Svenska Dagbladet 28/2 1919).

Möjligen var det samma sociala ambitioner som drev henne att ordna välgörenhetskonserter för unga musiker som skulle studera utomlands. Violinisten Sven Kjellström ville studera i Paris och Laura Netzel organiserade en konsert för att stärka hans reskassa. Peterson-Berger, den mest kritiske av alla kritiker och inte alltid den mest rättvise, skrev följande recension: '... programmet väckte osökt den misstanken att någon af den stockholmska musikdilettantismens mest hersklystna och fransosgalna skyddspatronessor stod bakom företaget. De ledsamma saker af Lago, hvilka herr K. föredrog, väckte reflexioner i denna rigtning.' (Sundkvist 1975, s. 70) 'Lago' var Laura Netzels tonsättarpseudonym.

Från tonsättardebuten på 1870-talet och de 40 följande åren komponerade hon cirka 80 verk, mest kammarmusik, körverk, sånger och pianostycken. Sin utbildning fick hon privat av bl a fransmannen Charles Widor. Oftast var den svenska pressen positiv till hennes verk, men den franska pressen tycks, av hennes klippbok att döma, ha behandlat hennes produktion mer detaljerat. Laura Netzel fick under pseudonymen N. Lago förvånansvärt många stycken tryckta och utgivna av utländska musikförlag, kanske beroende på att man trodde att N Lago var en man.

Typiskt för hennes kompositioner är

Allegro moderato. N. Lago, Op. 66.

Violoncello.

PIANO.

Notexempel 1.

TRIO.

Allegro agitato. E. André.

Violino.

Violoncello.

PIANO.

Notexempel 2.

stormande melodier och harmoniska djärigheter som knappast har någon motsvarighet bland andra nordiska tonsättare. Formmässigt anknöt hon till fransmännen och inte alls till de i Sverige gällande tyskinspirerade idéerna. (se notexempel 2). Med samma envishet som hon genomförde sina lyckade konserter för arbetare komponerade hon passionerad musik som sväller långt över de svenska musikidealens dåtida gränser.

Helena Munktell

Den mest framgångsrika av de fyra tonsättarna var Helena Munktell. Hennes produktion kan i kvantitet och genreval jämföras med Elfrida Andréas. Bägge har med framgång komponerat orkesterverk och några av deras verk finns fortfarande på reportoaren. Deras liv skiljer sig däremot radikalt. Helena Munktell kom från överklassen och behövde inte någonsin tänka på sin försörjning. Precis som Elfrida hade hon vuxit upp i ett mycket kulturintresserat hem. 1861 dog Helenas far och då flyttade familjen från Dalarna till Stockholm. Helenas mor höll under vintermånaderna musikalisk och litterär salong och i hemmet samlades musiker, tonsättare och artister, bl a Ludvig Norman, Helenas första kompositions lärare. Helena fick grundlig utbildning i privatskolor och även sin musikutbildning fick hon privat. Efter barnomsåren i Sverige började hon resa, först till Wien och sedan till Paris där hon tillbringade vintrarna under större delen av sitt liv. Under de första Paris-åren studerade hon framför allt piano, men efter några år blev intresset för komposition mer dominerande. När hennes första sånger framfördes i Stockholm skrev recensenterna positivt om dem, man tyckte hon komponerade i fransk stil. 1887 började hon studera för Vincent d'Indy – en man vars ställning i franskt musikliv var mycket stark och detta verkade till Helenas fördel, dvs flera av hennes verk blev uppförda.

1890-talet blev ett produktivt decennium: hon tonsatte en ballad, *Isjungfrun* för baryton och orkester, en komisk opera *I*

Firenze, sånger, körverk och två orkesterverk, en symfonisk svit och *Bränningar*, som är en symfonisk dikt. Orkestreringen till de två senare verken skrev hon själv – beundransvärt, eftersom hon inte hade haft direktkontakt med någon orkester. Violinsonaten i Ess-dur ingår fortfarande i många violinisters reportoar och var det stycke hon hade mest framgång med. Denna beskrivning av hennes sena produktion gäller även för de andra verken. 'I *Valborgsmässoeld* och *Dalsviten*, (orkesterverk) båda inspirerade av och skildrande hembygden, hennes älskade Dalarna med dess säregna seder och folkliv, är svensk folkton det förhärskande liksom i sonaten för violin och piano, som för övrigt nog är hennes bästa och fullödigaste musikaliska arbete, rikt som det är på friska idéer och uppslag samt buret av en kraft och fart som är frapperande'. (Citat efter Ernst Ellberg i Lindén 1968, s 28. Se även Edling 1982).

Från musikalisk salong till offentlig konsert

Före industrialiseringens genombrott i Sverige var konstmusikodling förbehållet en liten aristokratisk klick i Stockholm. Under 1800-talets första decennier växte ett borgerligt skikt fram som anammade aristokratins bildningsideal genom att bli musicera i hemmen. I salongerna var kvinnorna medelpunkten och här samlades bekanta till publik och lyssnade när de framförde egna och andras kompositioner. Ofta organiserades också salonger av kvinnorna. Välkända exempel på sådana är Malla Silfverstolpes salong i Uppsala på 1820-talet (Silfverstolpe 1910) och Fredrika Limnells salong i Stockholm under 1800-talets senare del. (Dahlgren 1913). Det är ingen tillfällighet att det fanns många och i musikaliskt etablerade kretsar välkända kvinnliga tonsättare som hade sina rötter i salongerna. Mathilda Gyllenhaal och Caroline Ridderstolpe, framförde bägge sina sånger i salongerna och fick dem därigenom spridda till en större publik.

Under 1800-talets senare del fortsatte salongerna sin blomstrande verksamhet –

det var här de fyra presenterade tonsättarna fick sina första verk framförda. Samtidigt ökade den offentliga konsertverksamheten och musikunderhålningen på restauranger och kaféer. Den viktigaste förutsättningen för kvinnligt musicerande och kompositionsverksamhet under hela perioden var salongen och till dessa skrev de sina sånger, pianostycken, körverk och kammarmusikverk.

Samma årtionden växte också den offentliga konsertverksamheten fram. Det är intressant att se hur litet steget tydligt var från musikalisk salong till offentlig konsert. Laura Netzels arrangemang av Arbetarkonserter under 1890-talet kan ses som en direkt fortsättning av kvinnornas organisering av salonger. Istället för att vända sig till sin egen samhällsklass hade hon tagit intryck av tidens liberala idéer och organiserade sina konserter i syfte att höja den musikaliska bildningen hos den växande arbetarklassen.

Även Elfrida Andrée organiserade konserter i Arbetarinstitutets regi i Göteborg. Hon drevs av samma bildningsideal som Laura Netzel: 'På folkets kärlek och intresse måste ett musikliv byggas, om det skall ha den rätta välsignelse med sig. Grunden måste vara så bred som möjligt. Men samtidigt bör den sådd som utsås på denna grund, vara av bästa halt, så att det slumrande behovet av det sköna väckes och erhåller näring.' (Programblad till Jubileumskoncert 4/2 1945). Liksom i salongerna framfördes nu kvinnors tonsättningar vid de offentliga konserterna.

Här visar sig tydligt skillnaden mellan könen: Kvinnorna var hänvisade till hemmen och de offentliga konserter som gavs, medan männen dessutom hade tillgång till musiklivet på kaféer och restauranger och kunde välja vart de ville gå.

Kvinnornas musikutbildning

Under hela århundradet undervisades varje medelklassflicka privat i bla klaverspel och sång. Att ägna sig åt musik som yrke var en av de möjliga vägar de sedan kunde gå. Katalogen över elever vid Musikaliska

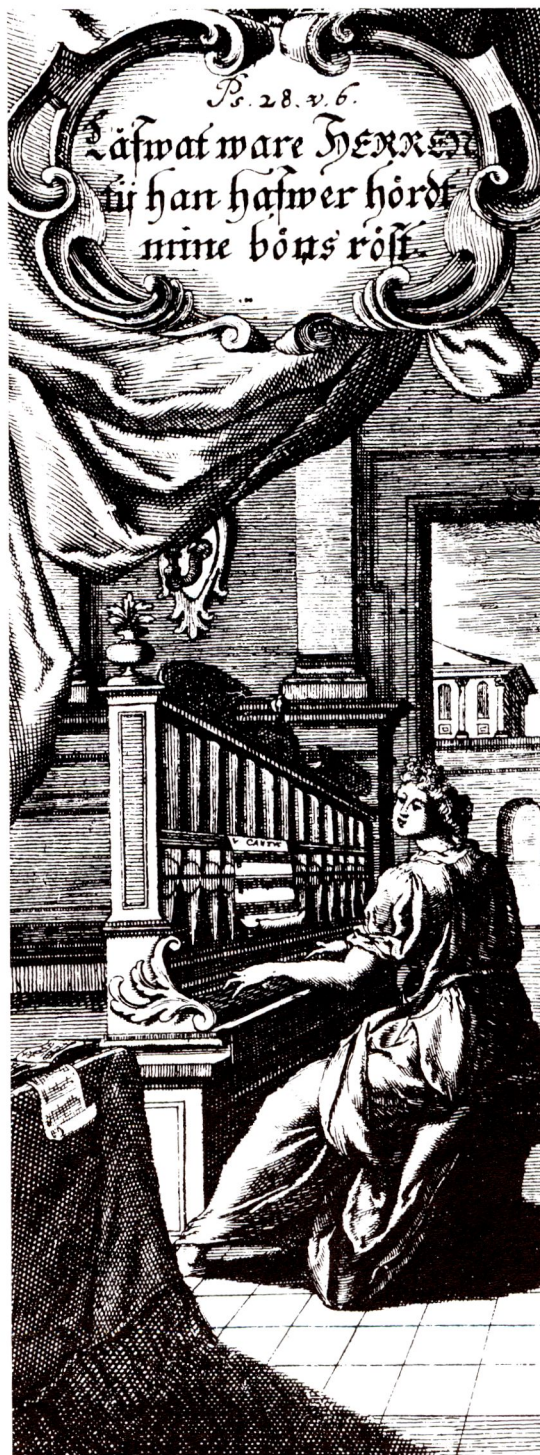
akademiens undervisningsverk avslöjar att det från 1854, då skolan öppnade sina portar för det andra könet, tidvis gick fler kvinnor än män på skolan – en situation som var unik för 1800-talet och sedan dess inte har upprepats. De flesta gick givetvis i sång- och pianoklasserna och hoppades på stora solistkarriärer, precis som dagens elever, men blev istället pedagoger i skolor och på privata musikinstitut. Pianotanten kan med fog sägas ha lagt en bit av grunden till musiklivet. Bakom en Geijer eller en Stenhammar döljer sig en kunnig pianotant som introducerade dem i klaverspelets hemligheter och därigenom gav dem nyckeln till större delen av musiklitteraturen. De flesta pianotanterna kring sekelskiftet var dock privatpraktiserande och levde under knappa ekonomiska omständigheter. (Reuterskiöld 1974).

Kvinnor som tonsättare

Vilka möjligheter till kompositionsverksamhet hade kvinnorna och varför komponerade de? Det har framgått att det fanns en kvinnotradition inom svensk konstmusik som under 1800-talets sista del förgrenade sig till olika områden. Som tonsättare fanns förebilder från det tidiga seklets musikaliska salonger där de kvinnliga sång- och pianotonsättarna framförde sina egna verk. Kring 1850-talet förflyttades intresset av manliga tonsättare till andra genrer, framför allt att komponera kammarmusik, orkesterverk och större körverk.

Elfrida Andrée, som fått sina första musikintryck från Musikaliska sällskapets soaréer hade där fått en musikidentitet att falla tillbaka på. När hon började studera komposition hade hon genom soaréerna och salongerna en kvinnotradition att anknyta till. Men istället för att begränsa sig till de traditionellt kvinnliga genrerna (sång- och pianokompositioner) följde hon Normans och Berwalds uppfattning att unga tonsättare främst borde ägna sig åt att tonsätta kammarmusik och instrumentalverk. Redan från 1859 föreligger ett orkesterverk och under de följande årtiondena tonsattes i rask takt en trio, en kvin-

Helena Munktells tycks vara den som bäst lyckats. Hon fick redan på 80-talet sina sånger framförda i Stockholm, hennes opera sattes upp två gånger och hennes orkesterverk framfördes både i Sverige och i Frankrike. År 1918 grundade hon och en grupp manliga tonsättarkolleger Föreningen svenska tonsättare (FST) vilket också tyder på att hon betraktats som yrkestonsättare. Elfrida Andrée som hade ungefär samma produktion bakom sig hade mycket svårare för att bli accepterad, kanske beroende på att hon tonsatte i ett tonspråk som hade sin höjdpunkt i Sverige under 1860–1880-talen. Genom sin geografiska placering i Göteborg och sin ekonomiska situation hade hon begränsade möjligheter att följa nya landvinningar inom musikspråket. Hennes pedagogiska, emancipatoriska och sociala ambitioner finns det dock ingen motsvarighet till inom landet. Helena Munktells däremot kom genom sina resor och sin bekymmersfria ekonomiska situation i kontakt med ett tonspråk som för svenskt musikliv var nytt och banade därmed väg för nya impulser. Hennes insatser låg i den musik hon tonsatt. Genom att hon inte heller behövde konkurrera med männen i en arbetssituation förefaller det som om hon lättare kunde bana sin egen väg.



Musikens skyddshelgon S:a Cecilia avbildad vid en orgel i Jesper Svedbergs psalmboksförslag 1694.

Den skillnad männen ansåg fanns mellan Helena Munktell och andra kvinnliga tonsättare framgår av ett samtida uttalande: 'Ce n'est pas une dame qui compose — c'est un compositeur'. (Connor, Lund 1977 s 29). Att några få kvinnor över huvudtaget fick framgång som tonsättare tycks ha berott på flera faktorer: en samhällsekonomi som gav utrymme för förvärvsarbetande kvinnor, en liberalistisk idé att musik och skapande arbete var en passande sysselsättning och en tradition från hemmusicerandet som överklassens kvinnor kunde följa upp i ett musikliv som ännu inte hade stelnat i enbart offentliga konserter.

L I T T E R A T U R

Otryckta källor

- Andrée Elfrida. Samling. Musikaliska akademiens bibliotek.
Netzel. Brevsamling, klipp m.m. Musikaliska akademiens bibliotek

Tryckta källor

- Ambjörnsson Ronny, *Familjeporträtt*, Avesta 1978.
Connor Herbert, *Svensk musik*, Lund 1977.
Dahlgren Lotten, *Lyrän*, Sthlm 1913.
Edling Anders, *Franskt i svenskt musik*, Uppsala 1982.
Eliasson Åke & Norlind Tobias, *Tegnér i musiken*, Lund 1946.
Evans Richard, *Kvinnorörelsens historia 1840—1920*, Helsingborg 1979.
Habermas Jürgen, *Borgerlig offentlighet*, Oslo 1971.
Helmer Axel, *Svensk solosång 1850—1890*, Uppsala 1972.
Holm Birgitta, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Sthlm 1981.
Hülpers Abraham, 'Historisk afhandling om musik och instrumenter', Westerås 1773.
Idun 1920:1, 1891:4.
Katalog öfver Kongliga musikalska akademiens undervisningsverk, Sthlm 1852—1935.
Kongsted Ole, *Kvinder komponerer*, Köpenhamn, Musikhistoriska muséet 1980. Stencil.
Larsson Margareta, *Elfrida Andrée*, Katrineholm 1971.
Lindén Karl, *Helena Munktells musikalska verksamhet*, Uppsats för tre betyg vid musikvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet 1968.

Lönn Anders, *Elfrida Andrée: presentation av nytt källmaterial, biografiska notiser samt verkförteckning*, Uppsats för tre betyg vid musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet 1965.

Programblad till Jubileumskonsert, Gbg 1956:4/2.

Protokoll till lagtima riksdagen i Stockholm 1858—60.

Rieger Eva, *Frau, Musik und Männerschaft*, Frankfurt am Main 1981.

Reuterskiöld Margareta, *Mamsellexamen: en studie av pianospelet inom det borgerliga samhällsskiktet 1870—1939*, B-uppsats vid pedagogiska institutionen, Stockholms universitet 1974.

Silfverstolpe Malla, *Memoarer*, 1—4, Sthlm 1910.

Sohlmans musiklexikon, Sthlm 1979.

Stuart Elsa Maria, 'Elfrida Andrée', *Tidningen Musikerns bibliotek*, Sthlm 6 (1926).

Sundkvist Axel, *Wilhelm Peterson-Berger*, *Sven Kjellström och Västerbotten*, Umeå 1975.

Svensk musiktidsning, 1885.

Svenska dagbladet, 1919:28/2.

Svenska män och kvinnor, Sthlm 1949.

Svenskt biografiskt lexikon, Sthlm 1920.

Tegen Martin, *Musiklivet i Stockholm 1890—1910*, Sthlm 1955.

Wallner Bo, *Den svenska stråkkvartetten*, I, Sthlm 1979.

Weissweiler Eva, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Frankfurt am Main 1981.

Öhrström Eva, *Kvinnliga tonsättare i Sverige under 1800- och 1900-talen*, Musikvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet 1981. Stencil.

Qvist Gunnar, *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation*, Sthlm 1969.

Qvist Gunnar, *Konsten att blifva en god flicka*, Helsingborg 1973.

S U M M A R Y

Nineteenth century Swedish music history from a women's perspective.

A large number of women composers are to be found in 19th century Swedish bourgeois music. Especially around the turn of this century several of them had their works published and performed. Why there were so many women composers during this period, for whom and for what occasions they composed, are questions which will be answered against the background of the portraits of four composers. Elfrida Andrée, Laura Netzel, Helena Munktell and Valborg Aulin were all born during the middle of the 19th century and lived until the

end of the First World War. They all came from the upper class and first encountered music in bourgeois music salons. They also composed a large number of classical works which were published and performed both in Sweden and abroad. Elfrida Andrée was an organist in Gothenburg, where she was greatly involved in musical activities. Following studies in Paris, Valborg Aulin became a music teacher, first in Stockholm and then in Örebro. Helena Munk-tell devoted herself solely to composition and was one of the first composers in Sweden to introduce French styles into Swedish music. Laura Netzel, also French-inspired, was primarily known in Sweden as an administrator; like Elfrida Andrée in Gothenburg, Laura Netzel organised hundreds of concerts for workers in Stockholm.

The forerunners of these four composers were women song writers who performed their songs in salons in the early 19th century. Du-

ring the last half of the century, a great many women acquired a musical education, primarily as singers and pianists. At the same time the number of public concerts increased, and women proceeded from their salon tradition and performed their works at public concerts together with compositions by men.

That some of the women composers had their works performed at all was due to several factors: a relatively affluent economy which allowed women to work, a tradition of music in the home and in salons, as well as a music life which was still flexible and not yet confined to public concerts.

Eva Öhrström
Musikvetenskapliga inst
Föreningsg. 16A
411 27 Göteborg
Sweden