



Camilla Hambro

***”Un compositeur d’un grand mérite”
i Paris***

*– Laura Netzelt och hennes kammarmusik
vid ingången till kvinnornas århundrade*

Camilla Hambro (camilla.hambro@abo.fi) är universitetslektor i musikvetenskap vid Åbo Akademi och docent i nordisk musikhistoria. Hennes akademiska undervisning och publikationer fokuserar på musikteori, musikhistoria, musikanalys samt på musik och genus. Hennes senaste stora publikation är en biografi om Laura Netzelt. Hambro har en doktorsexamen i musikhistoria och analys vid Göteborgs Universitet, en magisterexamen i musikhistoria och analys samt och en kandidatexamen i musik, teater och litteratur vid Universitetet i Oslo.

DOI: 10.51816/musiikki.148475

*”Un compositeur d’un grand mérite” i Paris
– Laura Netzel och hennes kammarmusik vid
ingången till kvinnornas århundrade*

Camilla Hambro
.....

Ni har säkert någon gång, mina damer och herrar, vandrat runt i åtanke om att det finns då så fruktansvärt få kvinnliga kompositörer i denna värld och ännu färre av central betydelse. Man kan fråga sig vad orsaken kan vara till att det är så. För vi kan ju omöjligt säga oss nöjda med ett så lättgjort resonemang som att kvinnor inte har något att säga som kompositörer, eller att detta med komposition är en hundra procents manssak. Sunt förnuft förbjuder en att ens gå med på en sådan uppfattning även om man hör det påstås från oväntade håll. (Hall 1947, 6.)¹

Så uttryckte den norska kompositören och musikrecensenten Pauline Hall (1890–1969) sig i 1947. Laura Netzel (1839–1927) räknas till de främsta i svensk musikhistoria vid ingången till 1900-talet. Denna artikel är problemorienterad och präglad av ett intresse för kvinnor i nordisk musikhistoria (i detta sammanhang svensk, norsk, finsk och dansk) samt en fascination för hennes kammarmusik. De viktigaste exemplen på Netzels kammarmusik, Cellosonaten, opus 66, och klavertrion, opus 78, komponerades i Paris vid ingången till 1900-talet, en period med optimism angående kvinnors framtida möjligheter. Verken har mycket ofta laddats ned i det svenska musikarvsprojektet Levande Musikarv, och på sistone har det också kommit goda inspelningar av dem. Förutom ett verk, receptions- och kontextfokus undersökas: Vilken roll spelade genus för receptionen av Netzels och hennes kvinnliga kollegors kammarmusik? På

1 Alla artikelns översättningar till svenska har gjorts av artikelns författare. I den norska originaltexten står det: ”Det har sikkert en eller annen gang, mine damer og herrer, streift den ting i tankene at det finnes da forferdelig få kvinnelige komponister i denne verden og enda færre som betyr noen ting. En kan spørre seg hva grunnen vel kan være til at det er slik. For vi kan jo umulig slå oss til ro med et så lettvent resonnement som at kvinner ikke har noe de skal ha sagt som komponister, eller at dette med musikkalisk komposisjon er en hundre prosenters mannssak. Alminnelig sunn fornuft forbyr en å gå med på en slik oppfatning selv om en hører det hevdet fra uventede hold.”

vilka sätt vävdes recensenternas förståelser av genus och originalitet in i omnämmandena i dags- och fackpress? Till slut frågar vi oss: Finns möjligheter för en transformation i riktning av en mera jämställd kammarmusikrepertoar och mera jämställda musikhistorieböcker?

Rent metodiskt bjuder forskningsfrågorna in till att använda såväl genusforskning som traditionella tillvägagångssätt inom estetik och musikanalys. Artikeln bygger vidare på material från min Netzelbiografi från 2020 (receptionsmaterial, brev, klipparkiv, förutom de tryckta partituren), samt forskning om kvinnor i nordisk musikhistoria ca. 1800–1900.

I artikeln diskuteras förväntningar till ”genus”, ”frankofili” och ”musikhistoria” samt annat meningsinnehåll som trivs ihop och påverkar varandra ömsesidigt i materialet runt Netzel. Begreppen visar förbindelser till sociala strukturer. De arenor där dessa klingar, utvecklas, formas och tolkas, är den musik-kultur Netzel och hennes kammarmusik kommunicerade med. Dessutom är de märkbara i det som skrevs och (inte) skrivs om henne. De aktiveras också om vi försöker att skapa genusbalans i den nordiska kulturarvs-kanonen.

*Nordiska kvinnors kammarmusicerande vid ingången till
”kvinnornas århundrade”*

I *Nylænde*, tidens norska tidskrift för kvinnofrågor, spådde Anna Rogstad (1854–1938) i 1896: ”Det kommande århundradet kommer att bli kvinnornas århundrade. Så har förutspåtts från många håll, och vi hoppas att det är en sann förutsägelse. Vi som lever nu har bara lyckan att leva i det kommandes morgon.” (Rogstad 1896, 108.)² Rent yttre sätt flyttade kvinnor fram sina positioner, även i kulturlivet. Trots detta blomstrade det vid sekelskiftet, och i kammarmusik-miljön i synnerhet, en hel rad genusrelaterade fördomar. I ett brev från recensenten och kammarmusikern Tor Andrée till systemen Elfrida 16 maj 1883 omtalade han de kvinnliga kompositörerna med öknamnet ”hela den förbaskade kjolligan” (Öhrström 1999, 206). I väntan på ”kvinnornas århundrade” ingick Laura Netzel i solidariska nätverk med kvinnliga musiker- och kompositörkollegor. Trots rådande omständigheter hade Netzel en hel rad kända och duktiga nordiska kvinnliga kollegor som har fått lite mera uppmärksamhet de

² ”Det kommende aarhundrede vil blive kvindernes aarhundrede. Saa er spaad fra mange hold, og vi haaber, at det er en sand spaadom. Vi, som lever nu, har kun den lykke at leve i det kommandes morgen.”

sista decennierna, bland dessa Valborg Aulin (George 1997), Elfrida Andrée (Öhrström 1999), Tekla Griebel (Dahlerup 2006; Kirkegaard 2022), Agathe Backer Grøndahl (Hambro 2008), Ida Moberg (Holsti-Setälä 2015; Välimäki & Koivisto-Kaasik 2023, 173–180), Laura Netzel (Hambro 2020) och Amanda Maier (Gagge 2024), men mycket arbete kvarstår.

I ett rätt misogynt musikliv behöll Netzel och hennes kvinnliga kollegor utåt en positiv inställning, stödde varandra samt uppnådde lysande konstnärliga resultat. Hon var en imponerande kvinna som hade ett hjärta som slog för kulturella ändamål och för de helt stora frågorna vid sekelskiftet: kvinnlig rösträtt, kvinnors egendomsrätt och erkännandet av kvinnliga tonsättare såväl nationellt som internationellt. Ambitiös var hon också och förstod att slå sig fram som kompositör och musiker i ett mansdominerat musikliv. Kring sekelskiftet blev hon en av Sveriges internationellt mest framgångsrika tonsättare. Hon komponerade kammarmusik, klaververk, sånger, körmusik, större orkesterverk samt ett *Stabat Mater* för blandad kör, solister och orgel. Dessutom var hon aktiv som konsertarrangör, dirigent, pianist, sångerska, och harpist. I januari 1899 kunde dessutom *Aftonbladet* berätta att den svenska musikkorrespondenten i *La nuova musica* i Florens, *Rivista musicale* i Turin och *Romania musicale* bar Netzels signatur (Lago) och att hon sedan länge hade varit korrespondent i *Le monde musicale* och *Le journal musicale* i Paris (*Aftonbladet* 28.1.1899). Under hela sin karriär använde hon just pseudonymen, ”Lago”. Det skedde på trots av att *Stockholms Dagblad* redan 1. februari 1883 skrev att det bakom märket dolde sig en franskinspirerad ”tonsättarinna, som till börden var finska, men gift och bosatt i Stockholm”. Användningen av pseudonymen betyder inte att hon undvek att möta kritiker och publik med öppet visir. Signaturen fungerade som en mask som gjorde det möjligt för henne att låta sin skicklighet tala för sig själv. Lagos musik hade ett franskt tonfall, var ganska komplicerad, hade en djärv harmonik och visade ett ”herravälde” över formen. Detta blev hon känd för inte bara i Frankrike, utan också i Tyskland, Belgien och Rumänien.

Netzel fick verken utgivna internationellt av musikförlag i Köpenhamn, Kristiania, Paris och Berlin. Ofta handlar det om passionerad musik som sväller ut över hennes samtida svenska musikideal. Musik som enligt hennes samtida svenska resecenter avslöjade en horrör för att vara enkel, medan franska recensenter föredrog att skriva om hennes rika modulationer och harmoniska djärvhet samtidigt som de tyckte hon skrev mycket vackert och verkligt originellt (*Aftonbladet* 2.3.1895; *Svensk Musiktidning* 15.1.1900). Hon skickade klipp från denna sorts recensioner hem till sina kontakter i dagspressen och i musiktidskrifter som de översatte

och delade med den svenska publiken. Därmed kunde till exempel *Svenska Dagbladet* och *Svensk Musiktidning* berätta om att i Paris ansågs hennes musik som djärv, nordisk, och lite Grieg-inspirerad (*Svensk Musiktidning* 15.1.1900; *Svenska Dagbladet* 19.6.1903). I ett brev till Elfrida Andréé (1841–1929) berättar hon den 18. september 1921 om drivkraften bakom att resa ut i världen med sin musik:

Ja, kvinnans erkännande som kompositör var ju drivkraften till mitt stora steg att obekant resa ut med mina största verk – det var ej håg att skörda eget beröm, led vid att se alla dem som trodde sig skapade till konstnärer, dessa unga Herrar med Akademiens kontrapunkt i fickan och föga egen inneboende skapande kraft, ville jag visa hur Kvinnan, om ock obekant i andra länder, besjälad af ett stort mål; utan reklam, utan press, blott med stöd af framvisandet af sina verk, blef gifven plats redan i Berlin som ”studerad” i kontrapunkt kvinnlig kompositör som i stöd deraf upprepades i de öfriga länderna – der gjordes ingen skillnad på kön dervidlag.

I Norden hittar vi recensioner med rättvisa beskrivningar av hennes och andra kvinnliga kammarmusik-kompositörer som galant behärskar krävande musikaliska uppgifter. – Men det finns också recensioner med en påtagligt negativ inställning till kvinnors förmåga att komponera kammarmusik och arrangera konserter. Flera recensenter berättar trots detta om att de lyssnade med öppna öron och lät sig riva med, samtidigt med att de trots allt visar viss skepsis. Som den danska musikforskaren Lisbeth Ahlgren Jensen uttrycker det: ”Kvinnors musik förväntades med andra ord att låta på ett särskilt *kvinnospecifikt* sätt” (Ahlgren Jensen 2019, 8).³ Ibland påtalas också en ”manlighet” i Netzels verk, en ”manlighet” som troligen var inkompatibel med musik-recensenternas kvinnosyn. De angav inte vad detta ”manliga” bestod i, eller vilka medel hon eventuellt kunde (låta bli att) använda för att tillfredsställa deras krav. Hur det eventuellt påverkade de kvinnliga kompositörernas självbild är också ovisst (Dahlerup 2006, 53). Därutöver var det inte en del av recensenternas förståelsehorisont att kvinnor komponerade stråkkvartetter, kraftfulla orkesterverk, komplex musik, sonatform eller dramatiska sånger. De som trotsade ”vedertagna sanningar” och behandlade Netzel positivt, även inom mera djärva stilar och mera krävande genrer, poängterar att hon var ett undantag bland kvinnliga kompositörer. De registrerar dessutom vissa milstolpar för kvinnliga kompositörer och att kvinnor rycker fram på nya arenor. Emellertid omtalar de gärna musik av kvinnliga kompo-

³ ”Kvindens musik forventedes med andre ord at lyde på en særlig *kvindespecifik* måde.”

sitörer som mera dekorativ, fin, älskvärd, populärt sublim och vacker än genialisk.

Om uppmärksamheten enbart riktas mot musik av kvinnliga kompositörer och de sammanhang den ingick i, knyts kvinnors kammarmusik enbart till enskilda namn – och kammarmusik av exempelvis Netzel blir kontextlös. Medan många av oss älskar stråkkvartetter av Brahms, Beethoven och Mozart har flera fantastiska stråkkvartetter av kvinnliga kompositörer länge hamnat i skymundan. Ett manuskript av ett kammarmusikverk av nämnda kompositörer ”laddas” omedelbart med mera kulturellt minne, medan en enorm insats krävs för att åstadkomma det samma för exempelvis Netzels kammarmusik.

Eftersom kvinnliga kompositörer vare sig är inkorporerade i uppförande-, undervisnings- eller historiekansons och inte associeras med viktiga historiska händelser, är många av dem, om överhuvudtaget, bara kända vid namn. Med andra ord kan det som Nanna Liebmann uttryckte under *Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid* i Köpenhamn 1895 för en stor del sägas gälla även i dag när det handlar om kammarmusik av kvinnor: ”Det är ingen sak när man kan sätta Mozarts, Beethovens eller Rubinsteins namn på ett program, men hur många kände väl hittills Elfrida Andrée, Betzy Holmberg eller Christiane Olsen?” (*Kvinden og Samfundets Udstillings-Tidende* 20.9.1895; Hambro 2010, 29).⁴ Intill den svenska stor-satsningen *Levande Musikarv, Musica Sveciae*s inspelning av kammarmusik av Elfrida Andrée, Valborg Aulin, Netzel, Amanda Maier och Alice Tegnér, Christina Tobecks radiodokumentar om Laura Netzel samt biografen om henne i Kungliga Musikaliska Akademiens Skriftserie i 2020, var exempelvis inte mycket av Netzels musik inspelad. På sistone uppförs hon emellertid allt mera på konserter och recenseras därmed igen.

För att noter som samlar damm i arkiven ska kunna bli ”levande” musik, måste de – som Carl Dahlhaus har resonerat – aktualiseras som ”estetiska objekt [-] som som sådana representerar en del av nuet och endast sekundärt bildar källor som de tidigare händelser och förhållanden kan härledas ifrån” (Dahlhaus 1977, 13).⁵ Dessa verk fungerar som en dokumentation på tekniker och idéer som varit framträdande i den tid och kulturella kontext de skapades i, men måste tillföras det Dahlhaus kall-

4 ”Det er ingen Sag naar man kan sætte Mozarts, Beethovens eller Rubinsteins Navne paa et Program, men hvor mange kendte vel hidtil Elfrida Andrée, Betzy Holmberg eller Christiane Olsen?”

5 ”Ästhetische Gegenstände [...], die als solche ein Stück Gegenwart darstellen, und erst Sekundärquellen bilden, aus denen sich vergangene Ereignisse und Zustände erschließen lassen.“

ar ”estetisk närvaro” (ibid. 7)⁶ för att fortsätta att existera som levande, relevanta konstverk i vår tid. Därmed kan de erbjuda insikter och förbli estetiskt och intellektuellt engagerande för dagens publik.

Återupptäckten av Netzels och de kvinnliga kollegornas musik har den sista tiden tagit fart, något vi bör dra nytta av för att försöka åstadkomma just denna ”estetiska närvaro” för deras del. Därtill behövs flera tolkningar av deras musik och professionella aktiviteter samt den kontext de var verksamma i, inte enbart musikvetenskapligt, utan på tvärs av en rad plattformar och media (jfr. Kuhn 2010). Minnet om Netzels kammarmusik förtjänar att uppföras oftare och dessa klingande tolkningar förtjänar att bli en kontinuerlig process som gör att också nordiska kvinnliga kompositörer ingår i en levande minneskultur.

Som Marcia Citron skriver i *Gender and the musical Canon* är inte alla genrer likvärdiga. Statusen/rangeringen påverkas av utövarnas status samt hvilken komplexitet och exklusivitet publiken upplever i musiken. Historisk sett har kvinnliga kompositörer associerats med enkla snarare än komplexa former och därmed lidit under konstant underskattning av status. Citron utmanar giltigheten av en sådan rangordning av genrerna:

Rangeringen vilar på att komplexitet är önskvärd: den fungerar som färdighet och kompetens, som en kvalitet som är nödvändig i en ’god’ komposition. [- -] Färdighet är ett relativt begrepp, och till ’vems belåtenhet’ färdigheter demonstreras är en öppen fråga.” (Citron 1993, 131.)⁷

Här kan tilläggas att det som i eftertid beskrivs som tidens måttstock för kvalitet, kan knytas till mera generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att bestämma det. Dessutom verkar det som att det som i eftertid beskrivs som tidens måttstock för kvalitet, kan knytas till mera generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att bestämma det.

Vid ingången till ”kvinnornas århundrade” kunde upplevelsen av genus på flera sätt avskära det som det ursprungligen blev försökt att kommunicera. Bredvid andra bedömnings-kriterier tycks just genus ha blivit en viktig komponent i kvalitetskonstruktionen. Som Hilda Torjusen, som stiftade Diskusjonsforeningen for Kvinner i Kristiansand 1896 (Tronstad 2013, 100 ff.), uttryckte det i 1894:

6 ”Ästhetische Präsenz”

7 ”The ranking rests on the assumption that complexity is desirable: it shows skill and competence, qualities deemed necessary for ’good’ composition. [- -] Skill is a relative term and demonstration of skill ’to whose satisfaction’ is an open question.”

När kvinnans förmåga – jag menar här det kvinnliga geniets – går i en annan riktning än mannens, då erkänns inte geniets – följer hon i mannens fotspår, då sägs det. Hon äger inte originalitet. [-] Medan mannens originalitet beundras, så tolereras inte kvinnans. (Torjusen 1894, 49 f.)⁸

Torjusen kommer in på det problematiska i att det värde som originalitet tilläggs som ett mått på succés, eller ”storhet”, traditionellt hade varit ett problematiskt tema för kvinnor. Tydligt kan det som i eftertid beskrivs som kvalitetskriterier inom musik knytas till generella förhandlingar om vad som var legitim kultur, och vem som hade makt att definiera detta. I sin argumentation ligger Torjusen inte långt från att beskriva det fenomen Elaine Showalter nästan 100 år senare beskrev som ”den dubbla kritiska standarden” (Showalter 1999 [1977], 219),⁹ det faktum att kvinnor antogs både inte kunna och inte skulle skriva ”maskulina”, ”kraftfulla” (det vill säga ”genialiska”) verk. Manliga recensenters dubbelstandard ”tillät” dem å bedöma kvinnors kompositioner upp mot deras genus. Recensenterna hade dessutom gärna dubbla relationer till sin övriga yrkespraktik, eftersom de själva gärna fungerade som kompositörer, musiker eller orkesterledare. Därmed kunde de driva propaganda för egen estetik. Som Jill Halstead (1997, 192 f.) förklarar det:

Originalitet är relativ och anses bara som värdefull då den opererar och expanderar våra musikaliska värderingar som de hittills definierats av manliga tankeskolor och filosofi. Att släppas in i, och accepteras av de intellektuella och artistiska kretsar som kontrollerar och definierar ”originalitet” har notoriskt varit svårt för kvinnor; även de mest framträdande kvinnliga kompositörerna har stött på hinder för att accepteras som jämbördiga i dessa kretsar.¹⁰

8 ”Naar kvindens evne – jeg mener her det kvindelige geni – gaar i anden retning end mandens, da anerkjendes ikke geniets – følger hun i mandens fodspor, da heder det: hun eier ikke orginalitet. [-] Medens mandens originalitet dægges for, taales ikke kvindens.”

9 ”The double critical standard”

10 ”Originality is relative and is seen as valuable only when it operates and extends our musical values as hitherto defined by male schools of thought and philosophy. Entry into, and acceptance by, the intellectual and artistic circles that control the definition of ‘original’ has been notoriously difficult for women; even the most prominent women composers have encountered obstacles to being accepted as equals in such circles.”

Som Eugene Gates påpekar (2006, 1), lät negativa hållningar till kvinnors intellektuella produktion sig inte stoppa av landsgränser eller ämnesområden. Både kvinnliga kvartettmusiker och kvinnliga kammarmusikkompositörer bemöttes med de *härskartekniker* som definierades av Berit Ås, framför allt den fjärde, ”fördömelse oavsett vad du gör” (Ås 2004). Också Margaret Myers skriver i sin doktorsavhandling *Blowing her own Trumpet* om hur kvinnor som försökte att göra någonting ”nytt” mötte många fördomar (Myers 1993, 30).

Varje gång vi försöker fördjupa oss i kvinnliga kompositörers kammarmusik är det som att öppna ett nytt fält. Trots detta fanns det till exempel vid ingången till det 20. århundrade en medvetenhet om att allt flera kvinnliga kompositörer publicerade och fick uppfört sin musik. Men förutom Netzel fick ett så stort antal andra nordiska kvinnliga kompositörer sin musik tryckt och uppfört mellan 1890 och 1920 att dagspressen, musiktidskrifter och damtidningar ofta skrev om det. Detta gör det hela desto mera spännande. Så tidigt som i juni 1897 kan vi till exempel läsa följande i *Svensk Musiktidning*:

Svenska tonsättarinnor

Att särskildt fästa oss vid vetenskap och konst har den kvinnliga intelligen- sen i vår tid utvecklat ökad verksamhet. Och i fråga om konst är det här tonkonsten vi ha för ögonen. Såsom utöfvande virtuoser på såväl piano som violin ha kvinnorna länge intagit framstående rum, såsom skapande konstnärinnor ha de egentligen först framträdt under senare tider. [-] Vårt land är ej heller lottlöst i detta hänseende, och vi presentera här en fyrväppling af svenska tonsättarinnor, hvilka hvad djup och omfång af deras ton-skapelser beträffar företrädesvis representera vår kvinnliga komponistverksamhet. Vid årets Stockholmsutställning har visserligen ej såsom 1895 i Köpenhamn bereds kvinnan tillfälle till täfling på tonkonstens område; detta hindrar oss dock ej att nu uppmärksamma våra tonsättarinnor, hvilka för öfrigt vid den nämnda danska kvinnliga utställningen gjorde sig mycket bemärkta. (*Svensk Musiktidning* 8.6.1897, osignerad.)

Vid sekelskiftet var män också i minoritet i publiken och i den grupp amatörer som köpte noter, medan de var i majoritet bland recensenter och musikskribenter (*Urd* 10.11.1900). Wilhelm Peterson-Berger var bland dem som kände obehag av att måste finna sig i att sitta bänkad tillsammans med entusiastiska ”bättre familjflickor” (*Dagens Nyheter* 2.11.1901).

Det har noterats som iögonfallande att medan Kristiania var utan opera och hade orkesterförhållanden som var ”mellan förskräckliga och oroväckande”, så fanns lyckligtvis ”krafter som kunde tolka Beethovens

och Schumanns Kammarmusik på ett sätt, som förtjänar det största erkännande” (*Aftenbladet* 5.2.1879).¹¹ Johannes Haarklou beskriver dessa konserter som den manliga känslighetens sista skans. Atmosfären vid dessa konserter var varm, lugn, behaglig och konstnärligt avslappnad: De kom med passande mellanrum, programmet var kort, förträffligt fint och tungt vägande och de utövande konstnärerna var kända och mycket uppskattade. Publiken, berättar han, bestod av några musiker, en mängd damer och ”en del estetiska och feminina herrar” (*Dagbladet* 16.10.1887).¹² Som vi förstår, så odlades kammarmusiken bland ungefär samma publik på kammarmusik-soaréerna som i de privata kammarmusiksällskapen. Det berodde på att den uppfattades som något elitistisk eller som Svensk *Musiktidning* uttryckte det:

Kammarmusiken är ingen ”folkmusik” och blir det väl knappast, ty den är ju till och med för bildade musiker en mindre lätt kost, som fordrar och förutsätter kunskap och andligt samarbete. Kammarmusikens förutsättning är sålunda familjelifvet i bildade kretsar, hvilka idka allvarlig tonkonst. Den drager sig undan den nya musikriktningens kretsar. Må också massorkesterns musik utveckla sig hur den vill, men må vi också gynna kammar-musiken och gifva den sin fulla rätt. Detta göra vi därigenom att vi skydda densamma och bilda sällskap eller sammanslutning för att åt de konstnärer som utöfva den, bereda och garantera de medel som för vinnande af goda kammarmusik-prestationer äro af nöden. Kammarmusikens konstnärer skola icke komma tillsammans hur det faller sig, utan öfva flitigt samarbete. De skola ingå ett slags andligt äktenskap, vara ett hjärta och en själ. (Svensk *Musiktidning* 16.4.1901.)

Den skandinaviska kammarmusikmiljön representerar därmed goda exempel på Citrons ovannämnda fråga om vem som bedömer kvalitet för vem. De nordiska kammarmusiksalonger ombildades i Netzels samtid till privata sällskap: Gemensamt för sällskap som Mazerska kvartettsällskapet i Stockholm (bildad 1849), Sundbergska kvartettsällskapet i Göteborg (bildad 1884) och Kvartetforeningen i Kristiana (bildad 1876) var medlemsskaran: Deras målgrupp var män som spelade stråkkvartett – som de betraktade som en manlig genre. Kvinnor ansågs inte som tillräckligt bra stråkare (Herresthal 1993, 215 och 218; Nygard 2001, 85; Öhrström 1999, 229). Mycket tyder också på att det var här skiljelinjen mellan manligt och kvinnligt gick i nordiskt musikliv: Intill 1963 var övervägande flertal

11 ”Kræfter til at tolke Beethovens og Schumanns Kammermusik paa en Maade, som fortjener den største Anerkjendelse”

12 ”en Del 'æstetiske' og feminine Herrer”

mot att ha damer som medlemmar i Mazerska. Eva Öhrström (2007, 37) förklarar det med att i traditionsrike ”herrklubbar” av denna kaliber spelade män med och för varandra och utvecklade de estetiske kriterier som utmärker genren. Det fanns dock fristående damkvällar, som var viktiga för sällskapet ekonomi, där medlemmar kunde ta med kvinnlig publik (Wallner 1991, 65). Det handlar om mycket aktiva herrar i rätt konservativa herrklubbar, där de flesta medlemmarna var duktiga amatörer. Bara manliga vänner och bekanta erbjöds möjligheten att ägna sig åt njutningen av kammarmusikens smickrande toner (Nygard 2001, 15) samt kommentera uppförda prestationer.

Stråkinstrumenten hade länge varit mindre populära bland kvinnor. Violinen var det första orkesterinstrumentet överklassens kvinnor vågade sig på (Herresthal 1993, 215). Enligt Harald Herresthal var däremot cellospelande kvinnor länge helt otänkbart, även om det från 1850-talet fanns enstaka fall (Herresthal 1993, 215; Timmermann 2010, 111–118). Kvartetforeningen i Kristiania var emellertid inte hermetisk stängd för kvinnor, eftersom både den utmärkta violinisten Caroline Müller, pianisten Erika Nissen och kompositören och pianisten Agathe Backer Grøndahl deltog vid några möten. 1880 var Caroline Müller *primaria*, men ingen dessa tre blev ordinarie medlemmar (Herresthal 1993, 86). Så sent som 4 mars 1939 beskrev David Monrad Johansen i *Aftenposten* det som konstigt att kvinnor inte kunde upptas i klubben. Först i 1955 var tiden mogen för kvinnor i föreningen efter talrika försök på att ändra på situationen.

Även om duktiga kvinnliga musiker ibland bjöds in för att höra männen spela, blev exempelvis en stråkkvartett av Elfrida André, Netzels väninna och kollega, inte uppfört eller tryckt av Sundbergska i Göteborg. Detta trots att flera av Andrées vänner satt i den konstnärliga ledningen. Varje stråkkvartett komponerad och uppförd av kvinnor upplevdes som gränsöverskridande. Om Andrées kvartett het det dessutom att de ”fann den för dålig att spela”. (Öhrström 1999, 229.) Som Öhrström påpekar, kan så väl ideologiska som musikpolitiska anledningar ligga under:

Möjligen resonerade man i tankekedjor som: stycket var komponerat av en kvinna, en kvinna tillhörde inte samme livsvärld som stråkkvartetten och dess utövare, kanske tyckte någon att musiken var ”besmittad” av det andra könet och säkert menade flera att sannolikheten för att stycket skulle vara bra var liten eftersom det var en kvinna som komponerat. (ibid. 229 f.).

Däremot uppfördes Andrées stråkkvartett i Köpenhamn under *Kvindernes Udstilling fra Fortid og Nutid* hösten 1895, av en stråkkvartett enbart bestående av kvinnliga musiker. Efter soarén var de danska recensenterna sams om att 54-åriga Andrées kvartett vittnade om stor talang. Generellt betonar de danska musikrecensenterna, som till exempel *Politikens* Charles Kjerulf och *Dagbladets* Asger Hammerik, de kvinnliga musikernas goda intonation och säkerhet, och även om kvartettspelande för kvinnor var ett nytt fält, så kände recensenterna sig hoppfulla inför framtiden. Fle- ra danska recensenter noterade att musikerna hade en förvånansvärt hög nivå, särskilt för damer. (Hambro 2010, 31 f.) I några recensioner är det emellertid en öppen fråga om den kvinnliga kvartetten fick kompliman- ger som musiker, kvinnor eller sexobjekt. Signaturen S. (Axel Sørensen) betonade i *Berlingske Tidende* (11.9.1895):

Om än de fyra vackra unga damerna, fru Ida Koppel, född Herz, en Pri- maria, som förtjänar en utsökt komplimang, fröken Anna Tryde (2:a vio- lin), Kamma Christophersen (viola), Agga Fritsche (violoncell), överras- kade starkt genom att framträda med en sådan skicklig prestation på ett så svårt område, följer av sig själv att de inte på alla punkter kunde göra kompositionen så full rättvisa som våra första manliga kvartettspelare kunnat ge den.¹³

I kapitlet ”Some more unusual female occupations and their reception” grupperar Margaret Myers negativt ladda karakteristiker av kvinnliga musiker i sex huvudtyper, som separat eller i kombination finns repre- senterade i recensioner kopplade till konserterna och publiceringen av noter under *Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid*: Sarkastiska bemärk- ningar, trivialisering, problematisering av kvinnlighet, fokus på person- liga karakteristika, fantasier och önske-tänkande om sex samtidigt som den uppförda musiken beskrivs som mindre värdefull (Myers 1993: 34). I boken *Stemmen og øret* förklarar den danska kulturvetaren Ansa Lønst-

13 ”Omend de fire nydelige unge Damer, Fru Ida Koppel, f. Herz, en Primaria, der for- tjener en udsøgt Compliment, Frøknerne Anna Tryde (2den Violin), Kamma Chris- tophersen (Bratsch), Agga Fritsche (Violoncel), maatte overraske ved en saa dygtig Præstation paa et saa vanskeligt Omraade, følger det af sig selv, at Compositionen ikke paa alle Punkter kunde komme til den fulde Ret, som vore første masculine Qvartet- spillere havde kunnet forskaffe den.”

rup hur kroppen, när det musiceras, är det mest ideala mediet för att balansera mellan verklighet och överklighet, fakta och fiktion, varande och mening (Lønstrup 2004:10, 14). När kroppen uttrycker sig genom musik, kommunicerar den med andra; deras öron tar emot och hör, och deras kroppar reagerar samtidigt på det de hör, det vill säga de skickar tillbaka något. Hos flera manliga recensenter flyter sålunda musiken, tolkningen, de kvinnliga kvartettspelarnas kroppar, utrymmet som omgav dem och projicerad kvinnlighet in i varandra och får en stark symbolisk kraft.

Genom att uttrycka förutfattade föreställningar om genusrelaterade egenskaper i musik av kvinnliga kompositörer kunde recensenterna enkelt placera dem i en mindre fördelaktig position jämfört med deras manliga kollegor. Detta belyser hur djupt rotade genusstereotyper påverkade det som skrevs om musik under denna period, och hur de kunde användas som ett subtilt men kraftfullt medel för att upprätthålla rådande genusnormer inom musikvärlden. Med undantag för ett fåtal kortare, populära kompositioner som cirkulerade i nordiska och franska musiksamlingar, föll Netzels mera omfattande och komplexa kompositioner i stor utsträckning i glömska under en ansenlig tidsperiod. Hennes verk hamnade, trots sin initiala popularitet, i skymundan och förblev till stor del ouppmärksammas under många år.

Netzels frankofili

En högst spännande aspekt av Laura Netzel är att hon i sin levnadstid var känd som frankofil. Hon fick viktiga intryck från sina resor till Frankrike både som privatperson och som kompositör. Från 1880-talet reste hon regelbundet till Paris. I Stockholm studerade hon komposition med Wilhelm Heintze (1849–1895), och därefter studerade hon vidare med den franska organisten och kompositören Charles-Marie Widor (1844–1937) i Paris. Runt sekelskiftet uppehöll Netzel sig i Paris under stora delar av konsertsäsongerna, framför allt 1897–98 och 1903–04. Retrospektivt berättar en 85-årig Netzel för signaturen ”Ylva” i *Stockholms Dagblad* (29.2.1924), att det var i Paris hon kom att skriva sin bästa musik. Hon beskriver dessutom studieåren i Paris som sin lyckligaste musikaliska period. Här var hon mest produktiv och fick också erkänsla för sin stora originalitet och intagande musikalitet. Hon var också i kontakt med framträdande musiker, fick plikterna i Stockholm på avstånd och blev konstnärligt stimulerad genom kompositionsstudier, konserter med nyare fransk musik redan innan den kom till Sverige och samarbetade med lysande sångare och

musiker. Varje vinter fanns vid slutet av 1890-talet minst ett par hundra unga kvinnor och män från Norden som studerade språk, musik eller måleri i Paris (Herresthal och Reznicek 1994, 138). Feminismen, en av Netzels hjärtesaker, fick allt större betydelse i staden, där människor som tog avstånd från kvinnofrågan riskerade att bli stämplade som betänkligt bakåtsträvande eller helt barbariska (*Stockholms Dagblad* 4.6.1898).

Nya kompositioner av Netzel presenterades med en halsbrytande hastighet, och många av dem fick sina uruppföranden i Paris. Här fick hon – till skillnad från musik av flertalet av de manliga nordiska kollegorna – glittrande recensioner där verken beskrivs som originella, djärva och genomsyrade av nordisk ton (*Aftonbladet* 20.1.1902). Som jag betonade i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 187), firade hon 9. februari 1897 en av sina största triumfer som tonsättare då hon fick arrangera tonsättarafton i det mycket väl ansedda Cour Artistique, som nyligen hade haft en soaré med kompositioner av Benjamin Godard och som skulle presentera verk av Widor på det efterföljande evenemanget. Det intressanta programmet uppfördes på ett mycket tillfredsställande sätt och *Le progrès artistique* beskrev henne som ”un compositeur d’un grand mérite” (*Vårt Land* 1.3.1897).

Succéerna på Paris konsertscener, franska förlag, dags- och fackpress var inte endast till fördel för Netzels omdöme i Sverige. Som Anders Edling har påvisat genom flera exempel i sin avhandling *Franskt i svensk musik 1880–1920*, hade ”fransk musikinflytande i det tidiga 1900-talets Sverige [-] inte hög status”, och det fanns en misstro och nedlåtenhet ”mot fransk musik på många håll i Sverige, inte minst hos den senromantiska generationen” (Edling 1982, 277). Under 1800-talet spelade tysk musik en mera framträdande roll i det svenska musiklivet än den franska. Studier av tidens dags- och fackpress visar att kulturutbytet mellan länderna var omfattande, med tyska musiker som ofta uppträdde i Sverige. Kompositörer och recensenter med tysk utbildning och tyska kontakter var med att forma den svenska konstmusiken under denna period och skapade en unik stil. En snabb koll på svenska tonsättarbiografier, till exempel i *Levande Musikarv*, avslöjar att många inflytelserika svenska musiker utbildade sig i Tyskland. Detta gjorde kompositörernas musikstil och utveckling allt mer tyskinfluerad: Wilhelm Stenhammar studerade till exempel i Berlin, där han influerades av Johannes Brahms och Richard Wagner. Ludvig Norman fick sin utbildning i Leipzig och hans musik uppvisar tydliga spår av Felix Mendelssohn och Robert Schumann. Inte minst studerade Peterson-Berger i Dresden, där han kom han i kontakt med den tyska romantiska traditionen, särskilt Richard Wagners verk, som kom att bli en betydande inspirationskälla för honom.

Peterson-Berger beskrev den nästan 30 år äldre Netzel som en av ”den stockholmska musikdilettantismens mest härsklustna och fransosgalna skyddspatronessor” (*Dagens Nyheter* 23.4.1897). Av denna kan vi förstå något om vilken prestation Netzel svarat för genom att leva och verka, att behålla sin positiva inställning och uppnå storartade konstnärliga resultat i en omgivning där ingrodda, negativa och sexistiska åsikter fanns. Netzel personifierade de två saker han hatade mest, fransk musik och dilettanter (Hambro 2020, 186). Som recensent beklagade han sig dessutom med jämna mellanrum över ”detta Paris, där det undervisas mycket, men läres så litet och därifrån man så ofta återvänder med sin ungdomsfriska fantasi vingar svedda, men [...] med en ytlig virtuosuppfattning eller en bornerad elegant salongssmak” (*Dagens Nyheter* 9.5.1896). Enligt honom var det med andra ord bara ”mindre betydande komponister” som hade studerat i Frankrike, och studierna borgade dessutom inte för någon kvalitet. Som Edling (1982, 28) betonar, startade wagnerianen Peterson-Berger 1897 en häftig debatt om fransk musik i Stockholm. Hans signatur –t– uttrycker sig om skillnaden mellan fransk och tysk musik i *Dagens Nyheter* (23.8.1897), som att tyskarna hade så ofantlig mycket på hjärtat som de bara kunde uttrycka i musik, ibland bra, ibland mindre bra. Fransmännen däremot, hade mindre att säga på musikens område, så den kunde upplevas som kall och formalistisk. Den sortens musik blev enligt honom till för hemmets intima anspråkslösa sfär.

Peterson-Bergers förakt för fransk musik delades i stora delar av Stockholms musikvärld i början av 1900-talet. Intresset för fransk musik sinade småningom i svenska tidningar och musiktidskrifter. Under de första årtiondena av 1900-talet försvann svenska notiser om utländska tonsättare och referat från franska recensioner av svenska musikere och tonsättares framträdanden i Paris. 1880-talets ”skvaller”-notiser från Paris blev borta och rapporteringen från Tyskland ökade. Paris förlorade dessutom sin roll som studieort för konstnärer och musiker. Profranska recensenter som Karl Valentin (*Svenska Dagbladet*) och Frans J. Huss (*Svensk musiktidning*) fanns främst i den äldre generationen. (Edling 1982, 28 ff.) Huss var sedan 1880-talet en av Netzels närmaste allierade i svensk press. När hon behöll kontakten med Frankrike och oförskräckt fortsatte att resa till Paris för att delta på stora konserter, var det till honom hon skickade klipp från franska recensioner som berömde hennes musik. Han å sin sida kunde tack vara detta rapportera om hennes aktiviteter i *Svensk Musiktidning*, medan dagstidningarna hade upphört att ha korrespondenter i Paris. (Hambro 2020, 133 f.)

Netzels kammarmusik för violin, cello, flöjt och pianotrio

Netzel hade en omfattande bakgrund som kammarmusikpianist. Som jag har belyst mera i detalj i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 35–38), debuterade hon redan som den 17-åriga ”Fröken P.” offentligt i De la Croix salong. Då uppförde hon pianopartiet i Hummels trio i E-dur i ensemble tillsammans av professionelle musiker från Hovkapellet. De följande åren spelade hon också pianopartiet i Felix Mendelssohns trio i d-moll och Robert Schumanns Pianokvartett i Ess-dur. Som Öhrström (1999, 230) har betonat: ”Kammarmusik med piano hade kvinnor sedan sekel tillbaka medverkat i och de kompositionsformerna kände de till, men med stråkkvartetter var det annorlunda.” När Netzel senare började komponera föll det sig därför naturligt att komponera kammarmusik med piano. Detta hade också praktiska fördelar, då hennes nätverk kunde uppföra dessa både i både Stockholm och Paris med henne själv vid pianot.

Netzels kammarmusikproduktion kan indelas hierarkiskt. Det finns två flersatsiga verk som hör till de ”stora” och pretentiösa och mera komplexa genrerna, nämligen *Sonat för violoncell och piano*, opus 66, från 1899, och *Trio i d-moll för violin, cello och piano*, opus 78, från 1903. Dessutom finns två lösare sammansatta, flersatsiga verk, nämligen *Svit för violin och piano*, opus 62, från 1897, och *Svit för flöjt och piano*, opus 35 [sic!], från 1899. Därutöver skrev hon ett antal mindre karaktärsstycken i lättare genre med titlar som ”Humoresque”, ”Romance”, ”Berceuse” och ”Serenade” för ett eller flera av de samma instrumenten med piano. Karaktärsstyckena, som ligger i gränslandet mellan kammarmusik och vad Dahlhaus har rubricerar ”mellanmusiken” (Dahlhaus 1988, 198–218),¹⁴ kommer inte att behandlas mera ingående här, även om det finns goda argument för också dessa kunde belysa begreppet kammarmusik ur ett genusperspektiv, eller deras plats på Netzels arbetarkonserter (Hambro 2020, 169–183).

Kvar finns fyra flersatsiga kammarmusikverk. Både kortare, analytiska beskrivningar av dessa och ett urval av recensioner av dem kan läsas i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 191–200). I detta sammanhang kommer bara därför en kort sammanfattning med fokus på hur Netzel manövrerat för att marknadsföra sin kammarmusik i de musikaliska nätverken hade kontakt med. En tydlig tendens är att både verkens dedikationsbärare och de som spelade dem på konserter var bland de allra mest respekterade musikerna i Paris musikliv. Flöjtsviten är dedikerad till Paul Taffanel (1844–1908), den franska flöjtskolans grundare, och uruppfördes av hans

14 ”Die mittlere Musik”

unge elev Philippe Gaubert (1879–1941) med Netzel vid flygeln. Violinsviten dedikerades till den belgiske kompositören och violinisten Armand Parent (1863–1934), dåvarande konsertmästare i Colonne-orkestern, och uppfördes bland andra av den respekterade konservatorieprofessorn Théophile Laforge (1863–1918). Cellosonaten dedikerades till den franske cellisten Gaston Courras, som innehade positionen som stämledare i Parisoperans orkester och var en central gestalt i stadens kammarmusikcirklar. Han uruppförde sonaten under en av sina konserter i Salle Erard med Netzel själv vid flygeln. Courras och Netzel gav också pianotrio sitt första uppförande tillsammans med nämnda violinist Laforge. Trioen dedikerades till en icke-musiker, etnografen Maurice Delfosse (1870–1926), den senare belgiska ambassadören i Washington.

Det mest framgångsrika av Netzels kammarmusikverk var utan tvekan violinsviten, som hon tog med sig på en Europaturné säsongen 1897/98. Efter ett par uppträdanden i Paris där sviten fick ett enastående mottagande av publiken vid en konsert med nordiskt program, gick resan bland annat till Berlin, där förlaget Simrock publicerade Violinsviten och flera andra av Lagos kompositioner. Detta ledde till att Netzel arrangerade en omfattande konsert med sina verk i Hôtel de Rome i Berlin den 18 mars 1898. På programmet ingick naturligtvis, vid sidan av ett antal mindre stycken, violinsviten, som spelades av en Herr. Teodorowitsch med tonsättaren själv, nu 59 år gammal, vid pianot. Recensionerna var mestadels goda, men i den tyska huvudstaden var det oundvikligt att verken stämpelades som typiskt ”franska”, bland andra av musikhistorikern Carl Krebs, som recenserade konserten i *Deutsche Rundschau* (odaterad, mars 1898). En skribent i damtidningen *Neues Frauenblatt* (odaterad, mars 1898) uttryckte glädje över att en kvinnlig tonsättare hade fått ett välförtjänt positivt mottagande och blivit ett erkänt namn såväl i Frankrike, som i Belgien och Norden. Detta sågs som en motpol till de som hävdade att kvinnor endast i sällsynta fall kunde åstadkomma anmärkningsvärda prestationer inom musikområdet. (Hambro 2020, 191–193.)

Ett annat stopp på Europatouren var Liege, där hon gav en konsert i lokalerna till den välrenommerade pianotillverkaren Charles Gevaert. Enligt en förhandsnotis i tidningen *La Meuse* (u.d. 1898) var publiken noga utvald och bestod av musikkritiker, konstnärer och stadens mest ansedda musikälskare. Solist i violinsviten var Ovide Musin, som fängslade publiken med sitt framförande av Netzels musik (La Meuse u.d. 1898). Musin hade gjort succé i USA, men var tillbaka i Belgien för att tillträda som professor i violin vid Bryssels musikkonservatorium.

Efter besöket i Liège fortsatte Netzel sin resa till Bryssel. Vid återkomsten till Paris anordnade hon en omfattande konsert med sina egna kompositioner den 9 maj 1898. Evenemanget hölls på *Le Théâtre Féministe*, en internationell kvinnorörelseteater som grundats av den polska feministen Marya Chéliga (1854–1927). Teaterns syfte var att stödja och främja kvinnliga författare som mött motstånd i sina försök att få sina verk uppförda. (Hambro 2020, 193.)

Tack vare publiceringen hos Simrocks förlag spreds violinsviten även till länder som Netzel aldrig personligen besökte, däribland Rumänien. En musikkritiker i tidskriften *Romania musicala* (odaterad 1898) lyfte fram verket och menade att dets komposition, struktur och harmoniska uppbyggnad visade att Lago tillhörde sin tids främsta moderna tonsättare. (Hambro 2020, 194.)

Efter en tid i Stockholm vid början av säsongen 1898/99 begav sig Netzel till Paris i mars 1899 för att presentera flera nya kompositioner. *Svensk Musiktidning* rapporterade den 1 maj 1899 att hon nyligen hade skrivit klart två betydande kammarmusikverk: en flöjtsvit som skulle publiceras av Hachette i Paris och en cellosonat som skulle tryckas av Simrock i Berlin. Efter uppförandet i Paris beskrevs flöjtsviten i *Le Monde musical* som ett betydelsefullt och nyskapande verk, som framhövdes väl av musikerna. Här använde Netzel sig ovanligt nog av svensk folkmusik, med ”Jössehäradspolska” som en virtuos och snabb final.

Sonat för violoncell och piano, publicerades av Simrocks förlag under hösten 1899 och markerade en viktig milstolpe i Netzels karriär. Som jag har framhållit i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 196–198), möter vi i cellosonaten en Netzel som är både djupt uttrycksfull och mogen. Den senromantiska stilen är tydligt influerad av den samtida franska musiken, men verket behåller ändå sin egenart. Uttrycket är kraftfullt och dynamiskt, harmoniken är innovativ utan att bli svårtillgänglig för dåtidens publik och kritiker, och det melodiska elementet förblir centralt. Kombinationen av rik klangfärg och kontrastrika partier gör sonaten till ett fängslande och mångfacetterat verk i tre satser. En framstående röst i kören av cellosonaternas beundrare var den belgiska pianoprofessorn Jules Ghymers, som i *Gazette de Liège* lyfte fram dens djärva harmonik och många modulationer, samtidigt som han berömde det klara och friska uttrycket. Han jämförde sonaten med verk av kända manliga tonsättare som Brahms, Franck, Saint-Saëns, Vincent d’Indy och Rubinstein. (Hambro 2020, 198.)

Som jag har betonat i min Netzelbiografi (Hambro 2020, 198 f.) anordnades den 19 januari 1900 en stor konsert i Salle Erard, en hyllning till Lagos kompositioner, där uruppförandet cellosonaten var en central

del av programmet. Ett annat nytt inslag var Lagos senaste kammarmusikverk, *Preludio e Fughetta* för piano, violin och cello. Recensenterna drog paralleller till kanoniserade mästare som Beethoven, Mendelssohn, Schumann och Saint-Saëns och noterade att Netzel, trots att hon följde de klassiska formprinciperna, gav verket en unik och personlig prägel. Det framgångsrika försöket på att komponera för den klassiska pianotrio-besättningen inspirerade henne till att skriva *Trio i d-moll för violin, cello och piano*, opus 78. Det första uppförandet av pianotrio ägde rum den 9 mars 1903 hos *La société Musique Nouvelle*. Trioen mottogs väl i *Le Monde musical*, som berömde Netzels kompositoriska säkerhet. Publiken vid uruppförandet bestod av såväl entusiastiska skandinaver som flera av Paris ledande musikpersonligheter. Trioen rönt ytterligare framgång inte bara i Paris, utan även i London och var än den uppfördes. *Stockholms Dagblad* citerade 8 mars 1904 en utländsk tidnings lovord: ”Sverige kan vara stolt öfver en komponist som Lago, som gör landet heder, hvarhelst hennes verk blifva kända och uppförda.”

Att uppskattas som kvinnlig tonsättare

I artikeln har vi sett hur värderingar och smak hos kvinnliga kompositörer och deras publik avvek från det män med makt i svenskt musikliv lovordade i sina recensioner. Netzel beskrivs som modern i sitt tänkesätt, men inte hypermodern. Hon experimenterade inte planlöst, och även om hon enligt det som sades hade ”horreur” för att verka enkel, var hon välskolad och hade ordning på sina saker. Vilken roll spelar begreppet ”genus” i artikelns förståelse av Netzel? Då Netzel var som mest aktiv i det offentliga rummet, aktualiserades frågor om kvinnors identitet och sociala roller i samhället. Som Eugène Borrel uttrycker det i *The Musical Courier* i 1905, hade hon blivit bemött på ett helt annat sätt om hon hade varit en man. Vi har sett hur de många roller Netzel hade i musiklivet möjligen gjorde det svårt för såväl kritiker som musikhistoriker att placera henne: Hon levde inte av, men för sin musik och fick erkännande som kompositör internationellt, främst i Frankrike. Under hennes vuxna liv blandades välgörenhetskonsserter med ”offentliga” konsserter på ett sätt som inte överensstämmer med de motsättningar man gärna tror skulle ha funnits mellan sfärerna.

På vilka sätt vävdes recensenternas förståelser av genus och originalitet in i omnämningarna i dags- och fackpress? Vi har sett hur pressens förståelse av ”kvinnlighet” skilde sig avsevärt från dagens: Inrotade nega-

tiva attityder till verk av kvinnor präglade svenska recensioner och kritik, medan det inte skedde i samma utsträckning i Frankrike. I Norden jämfördes Netzel sällan med manliga kollegor, utan i stället med andra kvinnliga kompositörer, gärna på ett nedlåtande sätt. Hon framställdes som undantaget som bekräftade regeln om kvinnors bristande förmåga att komponera. Vidare forskning kring kvinnliga kompositörer behövs med andra ord för att bryta dödläget angående kvinnliga kompositörer inom konstmusikens institutioner, där utbudet fortfarande domineras av män från Centraleuropas romantiska epok. Genom forskningen kan vi skapa nya, mer inkluderande musikhistorieböcker, baserade på ny och grundlig forskning och teoriutveckling, men förmedla den på ett tillgängligt och läsbart sätt för en bred publik.

Kombinerat med "genus"-begreppet bidrog kanske Netzels "frankofili" till att marginalisera henne och hennes musik i Sverige. Hennes framgångar i Paris, både på konsertscener och i pressen, visade sig vara ett tveeggat svärd. Recensenter ansåg studier och framgångar i Frankrike var ett tecken på mindre betydande kompositörer och något som inte garanterade kvalitet i musiken. Denna inställning ledde till att Netzels musik stämplades som "destruktivt fransk" av vissa recensenter. Paradoxalt nog var det just fransk influens i musiken som bidrog till hennes internationella framgång. I dag skulle vi kanske se detta som hennes förmåga att överbrygga kulturella skillnader och att visa engagemang för musikalisk mångfald.

Som Laura Hamer påpekar i "Critiquing the Canon", spelade recensenter, i vårt fall med negativa hållningar till franskt tonfall och kvinnliga kompositörer, inte bara en avgörande roll som portvakter för kanon inom konst och kultur. Genom sina texter har de i eftertid också fått påverka de vilka verk inkluderade eller uteslutande från kanon (Hamer 2019, 231). Denna process tillför verken de bedömde positivt ett högt kulturellt kapital, vilket ytterligare befäster deras position inom respektive kanon. Samtidigt har detta ofta skett på bekostnad av andra verk som marginaliseras eller exkluderas från kanon.

Kanoniserade verk har fått ytterligare stöd i en levenade tolknings-tradition, sekundärmaterial, recensioner, analys, forskning, monografier och musikhistorieböcker. Till slut kan det därför vara värt att fråga sig: Finns möjligheter för en transformation i riktning av en mera jämställd kammarmusikrepertoar och mera jämställda musikhistorieböcker? Leo Treitler konstaterar i *Music and the historical imagination* att "vissa aspekter av det förflutna är berättelser som väntar på att bli berättade" (Treitler

1989, 63).¹⁵ När vi lyssnar och läser, så kunde vi, om vi inte visste bättre, komma att tro att flera nordiska kvinnliga 1800-talskompositörer skrev sin musik med osynligt bläck. Vad värre är, ges en bild av diskriminerande praktiker som så att säga skapade det som (inte) presenteras. Här används retoriska och diskursiva register som skapar det Rob Wegman i artikeln ”Historical Musicology: Is it still possible?” benämner en sorts ”verklighets-effekt” som kan leda oss att tro att våra teoretiseringar representerar hur det egentligen varit. Det ges en bild av diskriminerande praktiker som skapar det som presenteras. Tyvärr finns, inte överraskande, mycket få kvinnor som tillskrivas något inflytande eller någon central roll i musikävet:

Vi pekar ut och väljer, utser och kombinerar de belegg vi behöver för att fylla i de mönster vi önskar att uppfatta. Det är därför historia är så givande: Den givande kreativa handlingen som skapar ordning i kaos. [...] För varje föreställning som exponeras som subjektiv teoretiseras en ny som verklig. [...] Om vi är i fara för att vara något eller någon ovärdiga, är det förmodligen våra läsare – våra verkliga andra, som vi kan förvirra med vår vetenskapliga ångest, utmatta med vårt narcissistiska självplågeri och förarga med vår defensiva teoretisering. Det är bara den förlamande rädslan att ta mänskliga risker som möjligen kan göra musikvetenskap omöjlig. (Wegman 2003, 136, 143 och 145.)¹⁶

Ytterligare forskning om kvinnliga nordiska 1800-tals-kompositörer skulle öppna för en ny syn på Netzels och hennes kvinnliga kollegors plats i musikhistorien. Flera önskar att historiska kvinnliga kammarmusikkompositörer tar plats med mycket större noggrannhet sida vid sida med sina manliga kollegor och att deras samverkan studeras mera noggrant. Behovet av ytterligare forskning är stort också här, eftersom vi väl inte vill ha mera recirkulering av den sortens redan kända ”fakta”. Exempelvis skriver Philip Bohlman i *Disciplining Music*:

Att kvinnliga tonsättare är nästan helt frånvarande från den västerländska konstmusikens kanon är tydligt nog. Skälen är av två generella typer, även

15 ”Some aspects of the past are stories waiting to be told.”

16 ”We pick and choose, select and combine whatever evidence we need to fill out the patterns we wish to perceive. That is why history is so rewarding. It is the creative act of imposing order on chaos. [...] For every image that is exposed as subjective, a new one is theorized as real. [...] If we are in danger of being unworthy of anything or anyone, it is probably our readers – real others, whom we may perplex with our scholarly angst, annoy with our narcissistic self-torment, and exasperate with our defensive theorizing. It is only the paralyzing fear to take human risks that might render musicology impossible.”

om de två inte lätt kan lösas från varandra. Först är det naturligtvis arbetet med återupptäckt och exponering. Namnen och kvinnliga kompositörer från alla perioder och deras hittills tysta röster måste hämtas fram till förmån för både lärare, elever och vanliga lyssnare. [...] Hur stort och viktigt arbetet med historisk forskning och rekonstruktion än är, borde vi inte nöja oss med att bara ta itu med tillgång till makt och positioner genom ett slags positivt handlingsprogram som tar genus med i betraktning och inte bara ifrågasätter de genusrelaterade konsekvenserna av det som har förankrat kanonen som vi föreslår att supplera. [...] För det första har vi den traditionella musikvetenskapens traditionella imperialism. Jag har hävdade att musikvetenskapens kanon till stor del har bestämts av de metoder musikvetenskapen har studerat sina objekt med. Musikvetenskap har vanligtvis lagt till repertoarer till sin repertoar genom en koloniseringsprocess som påtvingar traditionella metoder på nya områden. Den komponerades av (och kanske för) människor som skiljer sig från – främmande för – de som tjänstgjorde vid kanoniseringen som har varit dominerande. Vi kan inte förvänta oss att förstå någon ny repertoar förutom de traditionella om vi inte är beredda att uppfinna nya metoder som är lämpliga för att studera den. Västerländsk konstmusikkanon som vi känner den skapades av en grupp av individer, som alla råkar ha varit män. Innan vi har utforskar detta faktum – och dem – kan vi inte anta att det vare sig är en slump *eller* ett fenomen av opartisk natur att denna kanon endast omfattar mäns verk. (Bohlman och Bergeron 1992, 16 f.)¹⁷

Enligt Bohlman bestämdes kanonkonstruktioner alltså framför allt av de metoder musikvetenskapen använde i generationen före oss. Dessa an-

17 "That women composers are almost wholly absent from the canon of Western art music is clear enough. The reasons for this are of two general types, though the two are not easily disentangled. First there is, of course, the labor of discovery and exposure. The names and hitherto-silent voices of women composers of all periods must be recovered for the benefit of teachers, students, and ordinary listeners alike. [...] However great and important the labor of historical research and recovery, we should not be content to address only access to power and to prominence through a kind of affirmative-action program that does not take some account of gender difference and that does not question the gender-related implications of what has enshrined the canon that we propose to expand. [...] The first is traditional musicology's traditional imperialism. I have claimed that musicology's canon has been determined largely by the methods with which musicology has studied its objects. Musicology has typically added repertoires to its domain by a process of colonization that imposes traditional methods on new territories. It was composed by (and perhaps for) people different from – foreign to – those who officiated at the canonizations that have dominated us. We cannot expect to understand any new repertory other than the traditional ones if we are not prepared to invent new methods appropriate for its study. The canon of Western art music as we know it was formulated by a body of specific individuals, all of whom happen to have been men. Until we interrogate that fact – and them – we cannot suppose it either an accident or a phenomenon of dispassionate nature that this canon includes only the works of men."

ser han som så utdaterade att de inte borde användas på nya områden som inlemmas i kanonen. När vi återupptäcker och exponerar kvinnliga kompositörer, så råder han oss till att beakta genusimplikationerna bakom urvalet i den existerande kanonen hellre än att expandera den. I flera EU-land räknas Norden som föregångsregion i jämställdhetsfrågor. Kammarrepertoarens starka ”manliga” image är desto mera överraskande. Många tycker att vi är mycket lyckligt lottande eftersom våra arkiv innehåller så många spännande källor. Dessa borde absolut spelas på konserter och forskas mera i. Inte minst efterfrågar aktiva i nordiskt musikliv, studenter, skolan och musik-intresserade mera pålitliga fakta om kvinnliga kammarmusikkompositörer som har bidragit till vårt kulturarv. När vi får fram ytterligare kunskap kan kvinnliga kompositörer placeras i separata nätverk som fungerar kontrapunktiskt mot huvudberättelsen.

Referenser

- Babbe, Annkatrin & Volker Timmermann (eds.). 2016. *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*. Schriftenreihe des Sophie-Drinker-Instituts 12. Oldenburg: BIS Verlag.
- Bohlman, Philip och Katherine Bergeron. 1992. *Disciplining music. Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press.
- Citron, Marcia J. 1990. ”Gender, Professionalism and the Musical Canon” i *The Journal of Musicology* 8(1): 102–117. Oakland: University of California Press.
- Citron, Marica J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Dahlhaus, Carl. 1988. *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dahlerup, Elisabeth. 2006. *Kvinder og Komposition i Danmark 1870–1920: med særligt henblik på biografier af Nanna Liebmann og Tekla Griebel-Wandall*. Speciale nr: 4795-089-4, København.
- Edling, Anders. 1982. *Franskt i svensk musik 1880–1920: stilpåverkan hos parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Gagge, Klas. 2024. *Amanda Maier-Röntgen*. Möklinta, Gidlunds förlag.
- Gates, Eugene. 2006. ”The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives” i *The Kapralova Society Journal*, Vol. 4, Issue 2: 1–11. Toronto: Kapralova Society.
- George, Cecilia. 1997. *Valborg Aulin: En tonsättarbiografi*. C–D-uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet.

Hall, Pauline. 1947. "Intensiteten, lidenskapen kan ulme under den stille overflaten", foredrag ved A. Backer Grøndahls 100-årsjubileum. Manuskript på Nasjonalbiblioteket i Oslo, återges också i *Nytt fra Norsk Musikk-samling* 2, desember 1997: 5–7. Oslo: Nasjonalbiblioteket.

Halstead, Jill. 1997. *The woman composer. Creativity and the gendered politics of musical composition*. Aldershot, Brookfield USA, Singapore, Sydney: Ashgate.

Hambro, Camilla. 2008. *Det ulmer under overflaten. Agathe Backer Grøndahl (1847–1907). Genus, sjanger og norskhet*. Avhandling för filosofie doktorsexamen i musikkvetenskap. Göteborgs universitet.

Hambro, Camilla. 2010. "Kvinnelighet, kritikk og originalitet: Musikkinnslag ved 'Kvindernes Udstilling fra Fortid til Nutid' i 1895" i *Tidsskrift for Kjønnforskning*. Vol 34. utg. 1, 23–24. Oslo: Universitetsforlaget.

Hambro, Camilla 2020. *Laura Netzel*. Översättning från norska av Erik Wallrup. Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 149. Möklinta: Gidlunds förlag.

Hamer, Laura. 2019. "Critiquing the Canon: The Role of Criticism in Canon Formation". In *The Cambridge History of Music Criticism*, ed. Christopher Dingle, 231–248. Cambridge: Cambridge University Press.

Herresthal, Harald. 1993. *Med spark i gulvet og quinter i bassen: Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.

Herresthal, Harald och Ladislav Rezinicek. 1994. *Rhapsodie Norvégienne. Norsk musikk i Frankrike på Edvard Griegs tid*. Oslo: Norsk Musikkforlag.

Holsti-Setälä, Helena. 2015. "Ida Moberg (1859–1947): aatteellisen naisen säveltäjäkuva." Åbo/Turku: Turun Yliopisto (*Pro Gradu-tutkielma*). <https://www.utupub.fi/bitstream/.../daMoberg.pdf>

Jensen, Lisbeth Ahlgren. 2019. *Hilda Sehested og Nancy Dahlberg (Danske komponister nr. 12)*. København: Multivers.

Kirkegaard, Thomas Husted. 2022. *Tekla Griebel Vandall (Danske komponister nr. 12)*. København: Multivers

Kuhn, Annette. 2010. "Memory Texts and Memory Work" i *Performances of Memory in and With Visual Media, Memory Studies* 3(4). California, London, New Dehli, Singapore, Washington DC: Sages Journals: 298–313.

Lønstrup, Ansa. 2004. *Stemmen og øret. Studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: Klim.

Myers, Margaret. 1993. *Blowing her own Trumpet. European Ladies' Orchestras and other Women Musicians 1870–1950 in Sweden*. Göteborgs Universitet.

Netzel, Laura. 1921, 18.9. Brev till Elfrida Andrée. Stockholm: Statens Musikverk, Musik- och teaterbiblioteket.

Nygard, Lars-Jonas. 2001. *Kvartetforeningen 125 år*. Oslo: Oslo Kvartetforening.

Rogstad, Anna. 1896. ”’Missbrukad kvinnokraft’ og Naturenlige arbeidsområden-
för kvinnan’. Tvenne föredrag af Ellen Key” i *Nylænde. Tidsskrift for kvindernes sak* 15.4.,
108–110. <https://www.nb.no/items/818972506460dc33658ea5b447a51c94?page=115&search-Text=%22Saa%20er%20spaad%20fra%20mange%20hold%22>.

Showalter, Elaine. 1999 [1977]. *A Literature of their own, From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Revised and expanded edition. London: Virago Press.

Timmermann, Volker. 2010. „Das Violoncello aber, dieser halbgewachsene Mann...‘ Violoncellistinnen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts“. In *Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag*, eds. Marion Gerard & Rebecca Grotjahn, 111–118. Oldenburg: BIS Verlag.

Tobeck, Christina. 2015. „Laura Netzel 3 – internationell orientering med fransk affinitet”, Sveriges Radio P2, 22.2.2015 (<https://sverigesradio.se/avsnitt/504376>) och ”Laura Netzel 4 – välgörenhet och arbetarkonserter”, Sveriges Radio P2, 1.3.2015 (<https://sverigesradio.se/avsnitt/507160>). Sveriges radio, Stockholm.

Torjusen, Hilda. 1894. ”Genialitet og kvindelighed” i *Nylænde* 15.2.: 49–50. [Ursprunglig tryckt i *Kristianssands Stiftsavis*.] Kristiania: Norsk kvinnesaksforening.

Treitler, Leo. 1989. *Music and the historical imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Tronstad, Roger. 2013. ”Kvinnens stemmerett i fokus. Diskusjonsforeningen stiftes i Kristiansand” i *Kvinner på barrikadene. Stemmerettsjubileet på Agder*, red. Johnny Haugen, 99–107. Kristiansand: Agder historielag.

Välimäki, Susanna och Nuppo Koivisto-Kassik. 2023. *Sävelten tyttäret. Sävelten naiset Suomessa 1800-luvulta 1900-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Wallner, Bo. 1991. *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, Bind I. Stockholm: Nordstedt.

Wegman, Rob C. 2003. ”Historical Musicology: Is it still Possible?”, kapittel 11 i *The Cultural Study of Music*, eds. Martin Clayton, Trevor Herbert och Richard Middleton. New York: Routledge.

Öhrström, Eva 1999. *Elfrida André. Ett levnadsöde*. Stockholm: Prisma.

Öhrström, Eva. 2007. ”Ett eget rum: Ett kvinnoperspektiv på musikaliska salonger” i *Bebyggelsehistorisk tidskrift 54: Musikens rum och miljöer*, red. Bo Persson, 26–45. Uppsala. <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:1545705/FULLTEXT01.pdf>.

Ås, Berit. 2004. ”De fem hersketeknikker”. Publisera av *Kilden* på <https://kjonnforskning.no/nb/de-fem-hersketeknikker>.

Tidningar och andra arkivkällor

Aftonbladet, Dagens Nyheter, Stockholms Dagblad, Svenska Dagbladet och *Vårt Land* finns bl.a. på Kungliga Biblioteket, Stockholm (<https://tidningar.kb.se>).

Aftenbladet och *Dagbladet* finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo (<https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>).

Berlingske Tidende finns digitaliserat på <https://www2.statsbiblioteket.dk/mediestream/avis>.

Kvinden og Samfundets Udstillings-Tidende finns i Det kongelige bibliotek, Köpenhamn.

Svensk Musiktidning finns bl.a. på Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm (<https://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/rariteter/svensk-musiktidning/>).

Recensioner från *Chronique Parisienne*, *Deutsche Rundschau*, *Gazette de Liege*, *Le Journal musical*, *Le Meuse*, *Le Monde musical*, *The Musical Courier*, *Musical News*, *Neues Frauenblatt*, *Le Nord*, *Progrès Artistique* och *Romania musicala* återfinns i Laura Netzels klippbok, Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm.

Brevet från Laura Netzel till Elfrida Andrée daterat 18.9.1921 återfinns i Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm.

Därutöver har följande källor använts: Laura Netzels minnesalbum, Musik- och Teaterbiblioteket, Stockholm