



KViNDERiMuSiK

*årsskrift
december 2002*

Birgitte Alsted 60 år

At finde sine ben

Ved Inge Bruland.

De seneste numre af bladet Kvinder i Musik er kommet med så store intervaller, at man næsten kunne kalde bladet et årsskrift. Det har Kvinder i Musiks bestyrelse nu taget konsekvensen af og begynder på en frisk med et årsskrift af samme navn som bladet. Årsskriftet har fået et nyt grafisk ansigt ved grafiker Lisbeth Damgaard. Planen er, at årsskriftet skal komme hvert år i december måned; her er så det første nummer. For redaktionen er spørgsmålene vedrørende årsskriftets linie mange:

- Skal vi være ydmyge? (*Man gnaver noget af Bén, men intet af Stén.*)
- Skal vi være overlegne? (*Brug dine Bén, saa betaler jeg Vognlejen.*)
- Skal vi tale med store bogstaver? (*Hans Tale gaar til Marv og Bén.*)
- Skal vi være selvhjulpne? (*Han kan staa paa egne Bén.*)
- Skal vi opruste? (*Bringe en Krigshær paa Benene.*)
- Skal vi kæmpe mod undertrykkelse? (*Det koster Bén at ride Træhest.*)

Ordsprog er godt (Dansk Ordsprogs-Skat 1879), men ord er bedre. Hvilke ord, hvilken stil, hvilken genre?

Skal sproget kun være dansk?

(I dette nummer er ud over dansk også norsk og engelsk repræsenteret.

Hvordan finder årsskriftet sine ben?

Ét tema for dette nummer var oplagt: En af de mest spændende nutidige danske komponister Birgitte Alsted fyldte 60 i år – på selve Valdemars dag (det havde hendes forældre nok ikke forudset!), og fire af hendes kolleger samt en musikstuderende har med

glæde leveret deres fødselsdagshilsener – det skulle bare mangle, syntes de. Mogens Christensens hilsen rummer essensen af en større komposition Gemini af ca. 7 minutters varighed, tilegnet Birgitte Alsted. Per Nørgårds hilsen er trykt på en dobbeltside og lagt løst ind i årsskriftet.

Mindre oplagt var det så, hvad resten af årsskriftets sider (115) skulle fyldes med. Valget blev af overvejende akademisk art. Ved Oslo Universitet arbejder en rockmusiker, Anne Lorentzen, som samtidig er sociolog og musikforsker, på Senter for kvinne-

Indhold

og kønnnsforskning. Kvinder i Musik har fået lov til at gengive to af hendes artikler fra 2001 og 2002 (og håber endvidere på, at vi skal få mulighed for at høre hendes musik ved en Kvinder i Musik-koncert i 2003). Hertil kommer to universitetsopgaver på bachelorniveau om særdeles forskellige emner: En sammenstillen af to samtidige komponister Carl Nielsen og Hilda Sehested samt valke- og ornament-sang på Hebriderne. Endelig to referater af universitetsspecialer, et i København og et på Syddansk Universitet.

Årets interview er med en musikpædagogogpersonlighed fra Pjedsted, fuld af overraskelser; endelig har vi 'det løse', arkivoplysningerne, vedtægterne og "de farlige sider".

Redaktionen føler sig overbevist om, at årsskrift nr. 1 vil kunne sætte tanker i sving, og vi håber, at svingningerne vil brede sig til os enten via vores foreløbige mailadresse: skirne@wanadoo.dk, eller via snailmail til sekretariatsadressen (se omslaget).

Mens årsskriftets fødselsdagskomponist i eminent grad har fundet sine ben i sit arbejde, kan det samme ikke siges om Kvinder i Musiks redaktion. Vi har brug for reaktioner fra vore læsere for at komme på benene efter de sidste års dvale.

Inge Bruland

Det er stille blevet vinter

tyngden fra november

klaret af

i himlens høje blå

få tiloversblevne gløder på

de tynde træer

skælver let

Bilers fart og stemmers kraft

er dæmpet af.

Så blidt

og næsten ikke

varmer solen på

min højre kind

Birgitte Alsted

Leder

side 3 Inge Bruland: At finde sine ben

Birgitte Alsted

side 4 Birgitte Alsted: Det er stille blevet vinter

side 6 Carl Bergstrøm-Nielsen: Frygtløst følge

side 7 Mette Koustrup Petersen: Livjatan
– en drage fra undergrunden

side 17 Eva Maria Jensen: En opskrift

side 18 Birgitte Alsted: Værker

side 22 Mogens Christensen: Gemini-essens

side 24 Else Marie Pade: Til Birgitte
Per Nørgård: Albumblad med lærke (løst ark)

Ritmisk musik

side 25 Anne Lorentzen: Kvinnelige rockeartister
– kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?

Komponister

side 41 Helle Nina Pedersen: Portrætsamtale med tre
kvindelige nordiske komponister

side 50 Liselotte Sørensen: Mary, Queen of Scots (ved Inge Bruland)

side 53 Helena Ljunggren: Komposition og køn omkring år 1900

side 77 Anne Lorentzen: Hvorfor er det så få kvinnelige komponister

Årets interview

side 91 Sys Matthiesen, suzukiviolinpædagogen
(interview ved Inge Bruland)

Musiketnologi

side 99 Jane Brewer: The Hebrides

side 121 Nyt fra arkivet. Ved Tove Krag

side 124 Farlige sider. Ved Inge Bruland

side 126 Kvinder i Musiks vedtægter

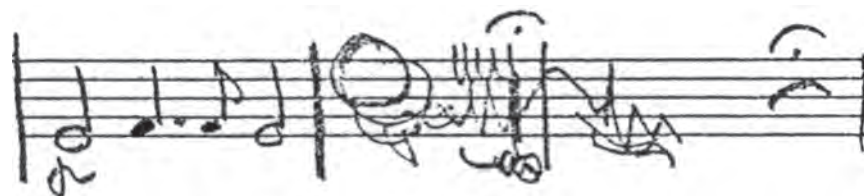
side 129 Hverveskrivelse

FRYGTLØST FØLGE SIN EGEN
TILSKYNDELSE

KOMPROMISLØST GÅ FORBI
DEN SLAGNE VEJ

TOTAL HENGIVELSE
OG OPGÅEN

KRADSELYD VEKSLLENDE MED
VIBRERENDE OMFAVNELSE



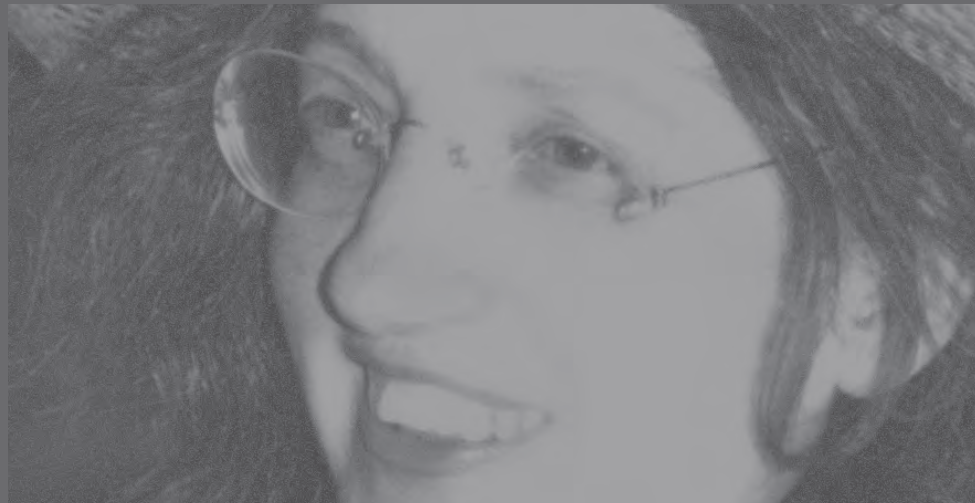
Detalje fra Birgitte Alsted: Stykke 2 for kammerensemble (1973)

TAK TIL BIRGITTE FOR ET LYSENDE EKSEMPEL
FRA CARL BERGSTRØM-NIELSEN !

Livjatan – en drage fra undergrunden

Af Mette Koustrup Petersen.

Mødet med musikken gjorde at jeg i første omgang fuldstændig glemte spørgsmålet. Jeg fik kvalme og blev helt varm i ansigtet. Jeg blev utilpas og havde en neurotisk fornemmelse af at være blevet afsløret. Jeg hadede det... - og elskede det! Endelig! Endelig var der noget musik, der rørte mig på et ikke intellektuelt plan. Skønt jeg ihærdigt forsøgte, kunne jeg ikke tænke mig



Livjatan – en drage fra undergrunden

Af Mette Koustrup Petersen.

Første gang jeg blev præsenteret for Birgitte Alsteds kompositioner var igennem mit studie på musikvidenskab. På kurset "Kvinden og klaveret" blev Birgitte Alsteds komposition Solen på møddingen sendt i æteren med fuld volumen. Forinden var spørgsmålet: "Kan man høre på musik om komponisten er en kvinde eller en mand?" blevet stillet af forelæseren.

Mødet med musikken gjorde, at jeg i første omgang fuldstændig glemte spørgsmålet. Jeg fik kvalme og blev helt varm i ansigtet. Jeg blev utilpas og havde en neurotisk fornemmelse af at være blevet afsløret. Jeg hadede det... - og elskede det! Endelig! Endelig var der noget musik, der rørte mig på et ikke intellektuelt plan. Skønt jeg ihærdigt forsøgte, kunne jeg ikke tænke mig til, hvad det var, der var så rørende ved dette stykke musik. Stykket var usentimentalt og voldsomt, og jeg fornemmede, at det havde en nærmest pornografisk karakter. Musikken gik ned og rørte mig nede i mine helt private og hemmelige indvolde, der hvor ingen ellers har adgang. Farvel fornuft. Goddag følelse.

Dette blev startskuddet til mine undersøgelser af Birgitte Alsteds kompositoriske univers. Jeg fandt den intellektuelle del af min hjernekapacitet frem på ny, for så at undersøge om man i Birgitte Alsteds musik kan høre at hun er en kvinde, og om der i lidt bredere set i det hele taget findes en "feminin æstetik"?

Hvad er feminin æstetik?

Mine undersøgelser vedrørende den feminine æstetik forholdt sig til forskellige synspunkter hos to kvindeforskere René Cox og Silvia Bovenschen.

Renée Cox forsøger i en artikel "A gynecentric Aesthetic" fra 1990¹ at indkredse hvad der kendetegner en "feminin æstetik" i musikken. Hun tager her udgangspunkt i nogle filosofiske og antropologiske teser omkring hvad der kendetegner kunsten i matriarkalske samfund fra hhv. oldtiden og nutidens afrikanske stammesamfund.

Kendetegnende for denne kunst er at den er procesorienteret, den er en del af dagligdagen, kunsten er en rituel handling hvor alle deltager, stemmerne er ligeværdige og temaet for musikken er livets gang med det daglige liv i ét med naturen.

I artiklen "An introduction to Feminist Musical Aesthetics" fra 1991² kommer Renée Cox med endnu et forsøg på at indkredse hvad der kendetegner en evt. "feminin æstetik". Denne gang tager hun udgangspunkt i bl.a. litteraturteoretikeren Hélène Cixous' teser om hvad der kendetegner en feminin æstetik i litteraturen. Denne tese overfører Renée Cox på musikken. Hun finder således at den "feminine æstetik" i musikken har følgende kendetegn: den er bølgende, rytmisk, heterogen, procesorienteret, umiddelbar, flydende og elastisk. Et indledende motiv er ofte "frøet" til hele værket. Det motiv varieres vedvarende, og således udfoldes en organisk udvikling.

¹ Cox, Renee; A gynecentric Aesthetic, i: Hypatia vol.5, nr.2 1990.

² Cox, Renee; An Introduction to Feminist Musical Aesthetics, i: Karin Pendle: "Women and Music", India Uni. Press 1991.

Silvia Bovenschen kritiserer den metode som bl.a. Renée Cox i artiklen fra 1990 benytter til at foreslå hvad feminin æstetik kan være, metoden, der tager udgangspunkt i matriarkalske samfunds æstetik. Kvindelige komponister i vort eget vest-europæiske samfund, siger Bovenschen, er naturligvis påvirket af den patriarkalske magt, der igennem mange hundrede år, har været dominerende. Betydningen af denne patriarkalske magt må man ikke nedtone.

Ifølge Bovenschen, kan man aldrig finde frem til, hvad et "sandt feminint udtryk" i kunsten vil sige. Man kan dog, påpeger hun, iagttage de enkelte kvindelige komponisters værker og undersøge om disse værkers æstetik står i opposition til den traditionelle patriarkalske æstetik.³

Jeg satte mig for at finde ud af, hvorvidt den æstetik man finder i Birgitte Alsteds kompositioner står i opposition til den traditionelle patriarkalske æstetik. På den måde, ville jeg forhåbentlig også finde frem til, hvad det var Birgitte Alsteds musik havde, som så megen anden klassik kunstmusik jeg havde hørt ikke havde.

Tiden var således inde til at møde Birgitte Alsted og tale med hende om hendes musik. Min studie-makker og jeg arrangerede derfor et interview i april 2001. Vi pakkede sirligt vores notater og en lille diktafon og tog med bankende hjerter og sved på panden ud til Birgitte Alsteds bopæl.

I flere dage havde vi ikke lavet andet end at sidde på MIC og lytte til samtlige indspilninger de havde af Birgitte Alsteds kompositioner. Nu var tiden så kommet til at møde kvinden bag disse, efter vores mening, helt fantastiske og til tider ret oprivende musikværker.

Den gamle opfattelse af komponisten som et geni, lå pludselig under den yderste hjernebark på os begge. Uhh-ha, nu skulle vi møde en komponist.....tilmed en rigtig god én!

Vi havde valgt 3 værker vi gerne ville tale med Birgitte om: Solen på møddingen naturligvis, Strygekvartet i CD, og Sorgsang II. Dvs. sidstnævnte havde Birgitte faktisk selv nævnt, at hun gerne ville tale om, og der skulle ikke meget til at overbevise os om, at det nok var det bedste at føje hende.

Vi havde skrevet nogle grove samtalepunkter ned på forhånd, men havde ellers bestemt at interviewet skulle udvikle sig i den retning det nu ville. Birgitte Alsted var til vores store lettelse smilende og imødekommende, og manglede ikke lydhørhed. Det blev til en snak om alt fra frøer, Gud og Grønland til mænd der er under tøflen.⁴

Interview med Birgitte Alsted følger..

Livjatan

Interview med Birgitte Alsted.

Vi startede (selvfølgelig) med at tale om Sorgsang II. Værket tager udgangspunkt i Jobs bog i Biblen.

Jeg havde læst historien forinden. Den handler om Gud og Satan der vædder om hvorvidt den retsindige og gudfrygtige Job vil forbande Gud. Satan forsøger sig ved at slå alle Jobs dyr og mænd ihjel. Det får imidlertid blot Job til at falde på knæ og prise Gud.

Da forsøger Satan at ramme Job ved at give ham bylder og sygdom. Jobs venner siger han fortjener det, og blot skal acceptere at ingen mand på jorden er uskyldig og god nok til Gud. Job fastholder sin uskyld, og forbander i sin lidelse den dag han blev født.

Da viser Gud sig for Job og beskriver sit underfulde skaberværk. Højdepunktet er beskrivelsen af krokodillen Livjatan.

Nu forstår Job Guds storhed og trækker sine ord i sig. Job forstår at han er en del

af det store skaberværk. Derefter giver Gud Job dobbelt tilbage af alt hvad han har mistet.



³ Bovenschen, Silvia; Is there a Feminine Aesthetic?, i: "Feminine Aesthetic", Boston 1985.

⁴ Der er i denne sammenhæng kun givet et redigeret uddrag af interviewet. Det fulde interview kan rekvireres gennem Kvinder i Musik.

Selve historien fandt jeg ret svær at forstå. Endvidere havde jeg en del spørgsmål til hvordan Birgitte Alsted benyttede historien i forhold til musikværket "Sorgsang II". Var der tale om en direkte gengivelse af historien i musik, eller var Jobs bog blot en inspirationskilde? Jeg lagde forsigtigt ud:

De lyde du bruger i musikken, er de symboler på Gud og Satan?

Nej, for det gode og det onde kan man ikke sådan skille ad netop i Jobs historie. Der er ikke noget godt og ondt. Gud og Satan arbejder ligesom sammen...Og Satan er jo også en af Guds sønner. Han er jo ikke sådan helt nede i helvede. Så jeg har ikke tænkt: Nu skal vi have de gode lyde og de onde lyde.

Birgitte fortæller videre om hvordan hun inspireres af lyde hun hører i dagligdagen. Jobs bog, kirkeklokker eller "den der fjeder på en arkitektlampe" er således alle eksempler på inspirationskilder.

Det er noget med, hvad der tiltaler mig. Det er sådan en slags udforskning for mig. Hvad er det egentlig jeg vil? Hvad er det der kalder mig? Og jeg vil meget gerne finde det, der kalder mig. Så for mig betyder det, at det at lave musik er meget personligt. På den måde er det værdifuldt for mig at lave musik..., fordi jeg lærer rummet inde i mig selv at kende. Jeg får forbindelse med mig selv og med alt muligt andet ved at lave musik.

Men mener du ikke musikken opstår i lytteren...i subjektet? Du ønsker vel ikke at krænge dine følelser ned over hovedet på folk eller...?

Nej, overhovedet ikke. I kender godt de der, der sidder og krænger deres sjæleliv ud ikke? Det er jo ikke en dialog.....det er der ikke så meget ved for nogen parter.

I Jobs bog er der nævnt en krokodille ved navn Livjatan. Jeg havde læst i en artikel at Birgitte Alsted mente at beskrivelsen af denne krokodille var historiens kulmination. Det ville jeg gerne have uddybet.

Når man er inde i en kreativ proces er der altid en kolossal kamp. Man kan også kalde det...havde jeg nær sagt...et fødselstraume. Det er en fødsel med store veer, hver gang man skal skabe noget. Sådan må det også have været for Gud, da han skulle skabe Verden. Han skulle virkelig kæmpe med noget. Der er sådan nogle gamle religiøse beretninger om, hvordan Jahve kæmper med den der krokodille og igennem denne kamp skaber verden. Men Livjatan er mere end en krokodille. Der står flammer ud af dens gab, og hvad ved jeg. Sådan en krokodille slår man ikke bare sådan lige ihjel. Den er noget af det flotteste og noget af det mest rædselsvækkende i hele skaberværket. Åhh, man kan jo komme ind på en masse symbolik med det Gud som den mandlige, åndelige og krokodillen som den kvindelige, kropslige. Altså det maskuline og det feminine princip og deres tiltrækning og frastødning osv.

Men hvordan ser du det feminine i krokodillen?

Jamen det ved jeg heller ikke om jeg gør. Men selve drageprincippet og det mørke nede i hullerne har jo været forbundet med det feminine. Hele den kristne tidsalders skræk for kvinden. Hele undertrykkelsen af kvinden....Så

bliver man jo en drage ikke? Det har også noget med kraften at gøre. Krokodillen symboliserer for mig kraften som både kan være enormt fantastisk og enormt rædselsvækkende. Og det må man jo så i kontakt med for at kunne skabe....

Ja, hvad så?

Når Birgitte Alsted taler passioneret om krokodillen er det næsten som om man kan ane nogle flammer komme ud af hendes mund. Hun er selv en Livjatan. Men hvordan får hun helt konkret komponeret sin musik. Hvordan gør man?

Jeg får nogle gange nogle idéer. De kommer bare sådan. De kan komme på mange forskellige måder. Det kan f.eks. være nogle Haiku-digte eller en lyd, der åbner op for nogle idéer. Det kan f.eks. være en almindelig hverdags-lyd. I går var der f.eks. sådan en eller anden støj-lyd med en enorm efterklang. Den var helt fantastisk. Jeg ville ønske, jeg havde samplet den....Jeg må prøve at lave den på en eller anden måde. Den lyd sagde mig et eller andet. Det er svært at sige, hvad det egentlig er. Den sagde mig bare et eller andet enormt væsentligt...eksistentielt. Sådan oplever jeg forskellige skatte, som jeg så kan bearbejde og give form, derefter give videre.

Men sætter du dig bare ned ved skrivebordet og siger: "Nu har jeg den og den lyd..."og så skriver du bare en masse der falder dig ind eller hvordan...?

Altså jeg skriver nogle notater om hvad jeg kunne tænke mig meget groft. Så begynder jeg derefter at gå mere i dybden med detaljer. På den måde vokser det. Jeg starter f.eks. med den lyd jeg nævnte fra i går: WHAINGGG....

Hvad så?

Ja, hvad så..?

Ja, hvad så? Hvad SÅ?

Birgitte griner af mit meget åbne og spørgende ansigtsudtryk.

Ja, hvad så? Skal lyden gentage sig, eller skal der være noget mumlen nedenunder, eller skal der være nogen, der råber? Hvad har jeg lyst til nu? Det er på den måde, jeg arbejder.

Du tænker altså ikke i et bestemt handlingsforløb men...

Nej. Jeg tænker på hvad lyden giver. Hvad skal lyden føde? Den gamle musik var meget metrisk...og det er popmusikken stadigvæk. Men det er jo en meget stiv form ikke? Man kan sige, at jeg bruger en mere episk form f.eks. i "Sorgsang II". Hvad ønsker jeg efter en lyd? Hvad trænger jeg til nu? Hvad vil jeg have? Hvad vil lyden have? Det er meget spændende. Det er en opdagelsesrejse.

Når du bruger en lyd som fuglekvidder er det altså ikke et billede på selve fuglen...?

Nej, det er det, man forbinder med fugle. Man får jo en bestemt følelse, når man hører fugle. Når man i det hele taget er åben for at høre fugle, har man det på en bestemt måde. Man har meget ro, når man hører fugle, og man er meget åben. Man forbinder noget specielt med et dyr. Frøerne..."argg..."(Birgitte laver frø-lyde). Frøerne er sådan nogle der hopper. Og lyden af frøerne er ligesom lidt emsig ikke? Ligesom trafik. På den måde tror jeg, lyden taler til os. Lyde er ligesom musik

også et sprog. Lyden er jo et kolossalt forbindelsesmiddel.

Det kræver jo en vis åbenhed overfor musikken (?)...

Ja. Man skal gennemgå nogle ting, og det kan man ikke, hvis man har alt muligt andet for. Det kræver at man er i enrum med musikken.....Ellers er det ikke musik, så er det bare baggrundsstøj. Det kalder jeg ikke musik. Det er muligt, andre kalder det musik, men det gør jeg ikke.

Så kunsten er vel at det sker; at du gør det. At du laver musikken. At du kommer med de lyde og ikke nogen andre?

Ja, det kan man godt sige. Lydene er gået igennem mig. Jeg har bearbejdet dem. Det er min meddelelse. Det er min sang.

Livjatan, en krokodille i undergrunden.

Nu forstår jeg pludselig hvilken ærlighed og frihed, der ligger til grund for Birgitte Alsteds kompositioner. Hun stiller sig på ingen måde an, som noget hun ikke er. Hun lader sig ikke styre af nogen form eller noget som helst narrativt paradigme. Hun er fri. Birgitte Alsted er selv en Livjatan. En kraftfuld drage i det danske kunst-musikmiljøes undergrund.

Tror du at grunden til din succes med den elektroniske musik har været, at der ikke er en mere eller mindre patriarkalsk tradition på området?

Altså, musik har frem for alt noget med forbindelser at gøre. Det er dem, som tegner musiklivet, der bestemmer, om man kommer

frem. Det er utroligt komplekst. Det med min elektroniske musik startede via teatermusikken. Der var nogle kvindelige instruktører, der gerne ville have en kvindelig komponist, og så blev jeg foreslået. Så var jeg ude i nogle studier og det var faktisk enormt sjovt. På den måde kom jeg i gang med at skrive elektronisk musik.

Så var der nogen, der sagde til Mogens Andersen fra radioen, at det, jeg lavede, var noget, hvilket resulterede i, at han bestilte det der blev til "Sorgsang" på radioen. Han har siden bestilt andre værker, og sørget for at min musik er blevet opført i DIEM sammenhænge. På den måde har jeg haft held med den elektroniske musik.

Den anden slags musik jeg har lavet har især været opført inden for Kvinder i Musik, og det har været noget helt andet. Det er sådan....."Ja,...de leger".

Birgitte laver stemmen om, og sidder med næsen lidt i sky. Det er tydeligt, at hun forsøger at imitere en eller andet forstokket musikkritiker.

Jeg bliver sur over nogle af de anmeldelser jeg i den sammenhæng har læst. Som kritiker, mener jeg, man må have en udvidet horisont, og det synes jeg mange kritikere mangler..

Er de nedladende?

Ja, meget nedladende.

Jeg har læst at dine stykker ofte kritiseres for at mangle "form". Tror du kritikerne har en eller anden fastgroet idé om hvad form er?

Ja. De kommer med deres fordomme om, hvad form er. De sætter sig ikke ind i værket. De siger på forhånd: "Nej, kvinder.....Det har ingen form". Musikken har ikke den form de er vant til, og det bekræfter deres fordomme om, at musikken ikke har nogen form. De er der allerede....

Det siger vel noget om hvor svær traditionen er at bryde. De der tror, den kamp er slut, tager vel fejl?

Fuldstændig!

Mht. blot det at komponere: Har det været svært at bryde igennem i en musikverden, hvor der er så mange mænd?

Jo, det er da svært. Jeg startede med at komponere igennem sådan en gruppe. Vi kom ikke så vidt omkring.....Vi lavede bare noget. Jeg tænkte ikke så meget over, om jeg var en mand eller en kvinde. Det har jeg egentlig aldrig tænkt over. Så begyndte jeg bare og syntes det var sjovt...Såhh.... Men det er rigtigt, at det ikke bare er sådan noget man bare gør, ligesom når man bliver damefrisør.

Beskedenhed er ikke kvindeligt.

Samtalen begynder at kredse omkring hvorvidt mænd er mere målrettede end kvinder, og hvorvidt det har indvirkning på deres kreativitet.

I de sidste 2000 år har der været en kolossal ubalance netop hen imod en enorm målrettethed, hvor vi ikke tænker i proces. Hvor vi ikke er nærværende i forhold til hvad der sker her og nu, men hele tiden tænker: "Hvad kan jeg få ud af det?". Jeg tror det er den maskuline

overvægt der har gjort det. Det tror jeg virkelig. Nu er det ved at tippe en lille smule, og det er enormt påkrævet. Jorden er jo ved at gå under simpelthen...På grund af det.

Tror du også, folk generelt vil have noget ud af det, når de komponerer?

Ja, det tror jeg..... Altså jeg vil da også gerne have en karriere. Det skal du ikke tage fejl af. Men det skal ikke være på bekostning af noget som helst. Det skal ikke være karrieren der regerer mig. Det vigtigste er: Hvordan er processen her og nu? Så vil jeg selvfølgelig gerne have belønning osv. for det. Hvis der ikke er nogen, der synes om det, jeg laver, bliver jeg da ked af det. Men det er ikke hovedsagen. Hovedsagen er, hvordan jeg har det her og nu, og det kan da godt være, det er kvindeligt?

Men du har altså et ego? Ja.

Og du vil gerne have der er nogen der synes du er god? Ja.

Det er vel også ret positivt at du ikke bekræfter fordommen om, at kvinder skal være beskedne...?

Jamen det er ikke kvindeligt at være beskedne! DET tror jeg ikke på, det er. Det er en undertrykkende egenskab som mændene..... Jeg tror ikke på det er kvindeligt at være beskedne.

Men selv om man har et ego, er det vel stadig ikke nemt at være en kvindelig komponist i en mandsdomineret musikverden?

Nej, det er ikke nemt. Der er nogle kolos-

sale forventninger til kvinder, netop fordi vi har været usynlige så længe. Der har været et billede af hvordan mændene ville have at kvinderne skulle være. Kvinderne har levet op til det billede, fordi det var en måde at overleve på. Så kvinderne har selv været med til at gøre sig usynlige.

Så har der været forskellige oprør engang imellem, og det har været svært for dem. Men det må være den kvindelige kraft, - hvad den så end består i – vi skal have fat i. Alene det at have en kvindelig kraft er jo også sådan lidt provokerede for mænd ikke?

Jo, men det har vel hele tiden været mændenes paradoksale opfattelse af kvinden: På den ene side skal kvinden være en Madonna med benene over kors, og på den anden side er hun en farlig Medusa der truer med sin seksuelle kraft.

Jo. Man er jo altid bange for det skjulte ikke? Og så er man vel også bange for at komme under tøflen? Der må frem for alt bare ikke være den ubalance som der har været. Det må heller ikke blive sådan, at det er kvinderne, der bestemmer. Nej, det ville være kedeligt.

Men man skal være uafhængig?

Man skal være ligeglad med mændenes anerkendelse. Så simpelt og så svært er det. For mig er det vigtigt, at jeg er i overensstemmelse med mig selv. Selvfølgelig skal man også være i overensstemmelse med andre, og tilpasse sig lidt. Men jeg skal først og fremmest være i overensstemmelse med mig selv. Ellers kunne jeg lige så godt lægge mig til at dø med det samme. Jeg tror alligevel, at der er mere og mere sans for, at man skal være sig

selv. Og det tror jeg er revolutionen nu om dage. Der er en større åbenhed for, at man skal være sig selv. Det kommer lige så langsomt. Man prøver i dialogen at gøre sig forståelig overfor andre, men man er jo stadigvæk sig selv. På den måde, håber jeg, det kan gå lidt fremad. Jeg tror der er noget i gang.

Efter Birgitte Alsted havde sagt disse ord havde interviewet ligesom afsluttet sig selv.

Med hensyn til mine overvejelser over begrebet feminin æstetik, havde jeg nu fået en fornemmelse af, at Birgitte Alsteds kompositioner måske står i opposition til den patriarkalske traditions musik og æstetik. Birgitte Alsteds musik er ikke bundet til noget fastlagt narrativt paradigme eller nogen konventionel form.

Men én ting er at finde frem til at Birgitte Alsteds musik står i opposition til den patriarkalske traditions musik, og derved kunne være et bud på det nogle ville kalde et "feminint æstetisk udtryk". En anden ting er, at jeg havde fået svar på spørgsmålet om, hvad det var, netop Birgitte Alsteds musik kunne give mig, som så meget anden musik ikke kunne. Jeg havde fundet nøglen til det som rørte mig helt dernede hvor det virkelig rykker. Kodeordene er ærlighed og frihed.

Birgitte Alsted er omgivet af en utrolig ærlighed. Hun stiller sig ikke an på nogen måde. Hun har fundet nøglen til kunsten: At være den man er.

Hun lader sig ikke binde af hverken traditionelle narrative paradigmer eller folks forventninger i al almindelighed. Hun er fri. Ikke blot fra patriarkatets dogmatik, men for enhver form for dogmatik. Hun er en Livjatan. Kraftfuld, fascinerende, flot og for nogle sikkert også rædselsvækkende. For som Birgitte Alsted selv siger, er man altid bange for det ukendte. Speciel det ukendte i én selv.

Hvis man åbner sig for Birgitte Alsteds musik får man imidlertid selv kraften og når ofte det ukendte i sig selv. Det kan være rædselsvækkende og tarmene kan godt risikere at vende sig en gang eller to, men man får samtidig foræret en utrolig frihed. En frihed til at have disse følelser og samtidig vide at de er gode nok. Der er ingen "sand" måde at føle eller forstå musikken på. Man er fri til at være den man er. Birgitte Alsteds musik tager én i hånden og man drages mod ukendt land.

Jeg tror personligt Birgitte Alsted med sin musik bidrager til udbredelsen af en æstetik i opposition til den konventionelle patriarkalske dominerede æstetik. Således er hun også medvirkende til at vi når et skridt videre i kvindefrigørelsen, der endnu ikke er nået.

Tillykke med fødselsdagen
Birgitte Alsted, og tak for nogle fantastiske musikoplevelser!

Mette Koustrup Petersen

Til Birgitte

EN OPSKRIFT

Man tager:
en sølvfarvet knappenål
til at prikke i stilhedens
boble

tilsætter:
et knivspidsmål
månestrøelse
suk fra den glemte
klagesang
Skt. Mikæls vrede
nogle englefjer
et bortvendt blik.

Det hele æltes sammen til
et lindt, velklingende
strygerglissando.

Pauserne sættes i blød
og føjes til.

Bages:
i en middelvarm rytmeovn
i et par måneder og 35
minutter
skal hvile i et ubestemt
antal timer.

Serveres køligt, glinsende
og med Gefühl

Eva Maria Jensen



Birgitte Alsted, værker

Sekretariat for Ny Kompositionsmusik
 Oplysninger fra SNYK's værkdatabase
 Komponist: Birgitte Alsted
 Sortering efter: Kompositionsår, værktitel
 Antal værker: 77

Anti EF stykke/Kvartet (1971)

Instrumentation: 4instr -

Klumpe (1971)

Instrumentation: Bar,vl,cb,pno,perc 13'00

Kontakte für Elektronische Geige (1971)

Instrumentation: vl -

Duo (1972)

Instrumentation: free scoring -

Stykke (1972)

Instrumentation: cl,pno,str4tet 8'00

Stykke med agurkesalat (1972)

Instrumentation: cl,vl,vlc 5'00

Stykke To (1972)

Instrumentation: cl,pno,str4tet 12'00

12 toner i Zoologisk have (1974)

Instrumentation: instrs 8'00

Muzak (1974)

Instrumentation: instrs 6'00

Smedierne i Granada (1975)

Instrumentation: fl,cl,vl,vlc,cb,pno4hd,perc 30'00

Vi lærer at producere uden kærlighed (1976)

Instrumentation: fag,cor,vl,pno 10'00

3 sange til Peer Gynt (1977)

Instrumentation: MS 4'00

Strygekvartet i CD (1977, rev. 1984)

Instrumentation: str4tet 12'00

Murtema (1978)

Instrumentation: Recit,rec,vl,vla da gamba,cor,guit 7'00

Gentagne gange (1979-1980)

Instrumentation: pno 10'00

Haiku-sange (1979)

Instrumentation: Ukendt -



Konkurrence (1979, rev. 1981)

Instrumentation: rec,fl,vl,vla da gamba,cor,guit 14'00

Midt på ødemarken (1979)

Instrumentation: vl 1'00

Tredie Tilstand (1979)

Instrumentation: S,MS,Bar,mix ch 15'00

Konkurrence II (1980)

Instrumentation: 3tr,2cor,2trb 15'00

Timileskoven (1980)

Instrumentation: S,MS,Bar,fl+fl(G),cb,perc 17'00

Gentagne Gange II (1981)

Instrumentation: 2pno 12'00

Solen og jeg (1981)

Instrumentation: fl+fl picc,cl,cor,acc,vib,mar,
2pno,3vl,2vlc,children's ch 8'00

Ulvelyd (1981-1982)

Instrumentation: tape 4'00

Gentagne gange III (1982)

Instrumentation: pno 12'00

Gentagne gange IV (1982)

Instrumentation: pno 13'00

Smedierne i Granada - koncertversion med

Haiku-digte (1982)

Instrumentation: S,MS,fl,cl,vl,vlc,cb,pno4hd,perc -

Solen på møddingen - endelige version (1982, rev. 1983)

Instrumentation: S,Bar,fl,acc,pno,1perc,vl,cb 12'00

Solen på møddingen - i "panikversion" (1982)

Instrumentation: S,Bar,fl,vl,acc,pno,1perc 9'00

Trolden - kollektivkomposition for børn (1982)

Instrumentation: Vs,instrs -

Vi lærer at producere uden kærlighed II (1982)

Instrumentation: tape -

Antigone (1983)

Instrumentation: tape,vl,pno 24'00

Phasing Moon - Facing Changing (1983)

Instrumentation: pno 15'00

Heksekeddel (1984)

Instrumentation: tape 30'00

Kære allesammen (1984)

Instrumentation: pno 7'00

Lyden på rejse (1984-1986)

Instrumentation: 2-2-2-2,2-2-2-0,2perc,pno,str -



På afstand af bølgen, 2 Haiku-digte for S, klaver og mundfløjte (1984-1985)	
Instrumentation: S,pno	4'00
Nostalgisk extranummer (1985-1986, rev. 1986)	
Instrumentation: pno	4'00
Om natten (1985)	
Instrumentation: SATB	-
Skiftetid (1985)	
Instrumentation: acc	10'00
This Is It (1985)	
Instrumentation: MS	3'00
Turning Point (1985)	
Instrumentation: Bar,guit,perc	12'00
Extra Nostalgisk nr. 2 (1986)	
Instrumentation: pno	5'00
Farvel (1986)	
Instrumentation: pno	3'00
Kindlein's Schlaflied (1986)	
Instrumentation: Bar,vlc	12'00
Drømmespil (1987-1988)	
Instrumentation: tape	50'00
Espressione Emotionale (1987)	
Instrumentation: S,acc,guit	7'00
Fatsy (1987)	
Instrumentation: pno	8'00
Skitse til John (1987)	
Instrumentation: vlc	7'00
Nordisk Forum (1988)	
Instrumentation: tape	-
Opbrud (1988)	
Instrumentation: symph orch	5'00
Vækst (1989)	
Instrumentation: tape,vl	19'00
Havet ved forår (1990)	
Instrumentation: S,vl,fl,org	6'00
Lyst (1990)	
Instrumentation: dancer,S,acc,tape	18'00
To sange til døden (1990)	
Instrumentation: acc	10'00
Episoder til Thomas (1991)	
Instrumentation: pno	8'00
Extranostalgisk nr. 2, II (1991)	
Instrumentation: S,vl,vla,acc	5'00



8 haiku (1992)	
Instrumentation: MS,Bar,vl	4'00
Imitaopposition (1992)	
Instrumentation: org	7'00
Karens Å (1992)	
Instrumentation: pno	7'00
Natterdag (1992)	
Instrumentation: tape,vl solo	23'00
Oversøisk Improvisation (1992)	
Instrumentation: V,vl	5'00
Unoder (1992)	
Instrumentation: acc	6'00
Spring I (1994)	
Instrumentation: female ch	10'00
Fire haiku-sange (1995)	
Instrumentation: S,fl,vlc,acc	-
Haiku-Wärme (1995)	
Instrumentation: MS,fl,vlc,acc	5'00
Sorgsang (1995)	
Instrumentation: electronics,Recit	25'00
Sorgsang II (1995)	
Instrumentation: tape	21'00
Stelle (1995)	
Instrumentation: 4el guit,perc,pno,synth	10'00
Chitarra ariosa (1996)	
Instrumentation: guit	8'00
Præludium (1996)	
Instrumentation: carillon	6'00
Sorgsang III (1996)	
Instrumentation: Bar,org	6'00
Sorgsang VII (1996)	
Instrumentation: electronics	-
Så Sikkert (1996)	
Instrumentation: electronics	-
Nostalgisk Ekstranummer (2001)	
Instrumentation: cemb,pno	6'00
UMU's Dag (2001)	
Instrumentation: 3V,2rec,2vl,2vlc,guit,3el guit, el bass,3pno,2perc	12'00
Zweigeigen (2001)	
Instrumentation: 2vl	8'00

Flute

Clarinet in Bb

Bass Drum *sfz* *pp* *ff*

Percussion

Guitar *mf* *sfz* *8va*

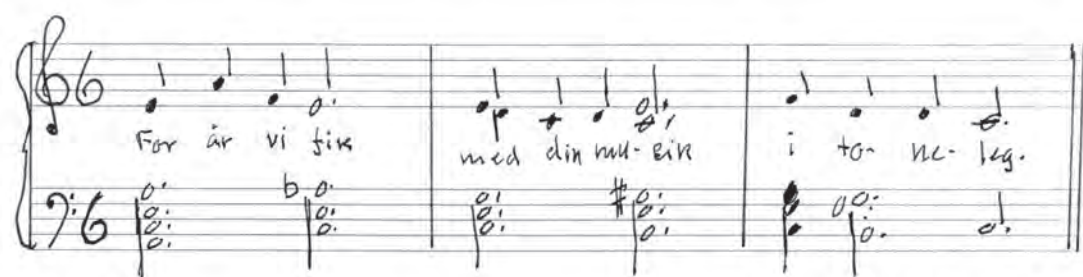
Piano *mf* *ff*

Violin *pizz* *mf* *arco* *leggiero* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Cello *pizz* *mf* *arco* *senza espr.* *p* *gliss*

[illegible][illegible]

TIL BIRGITTE



med Kari W. Holten, 15.06.02.

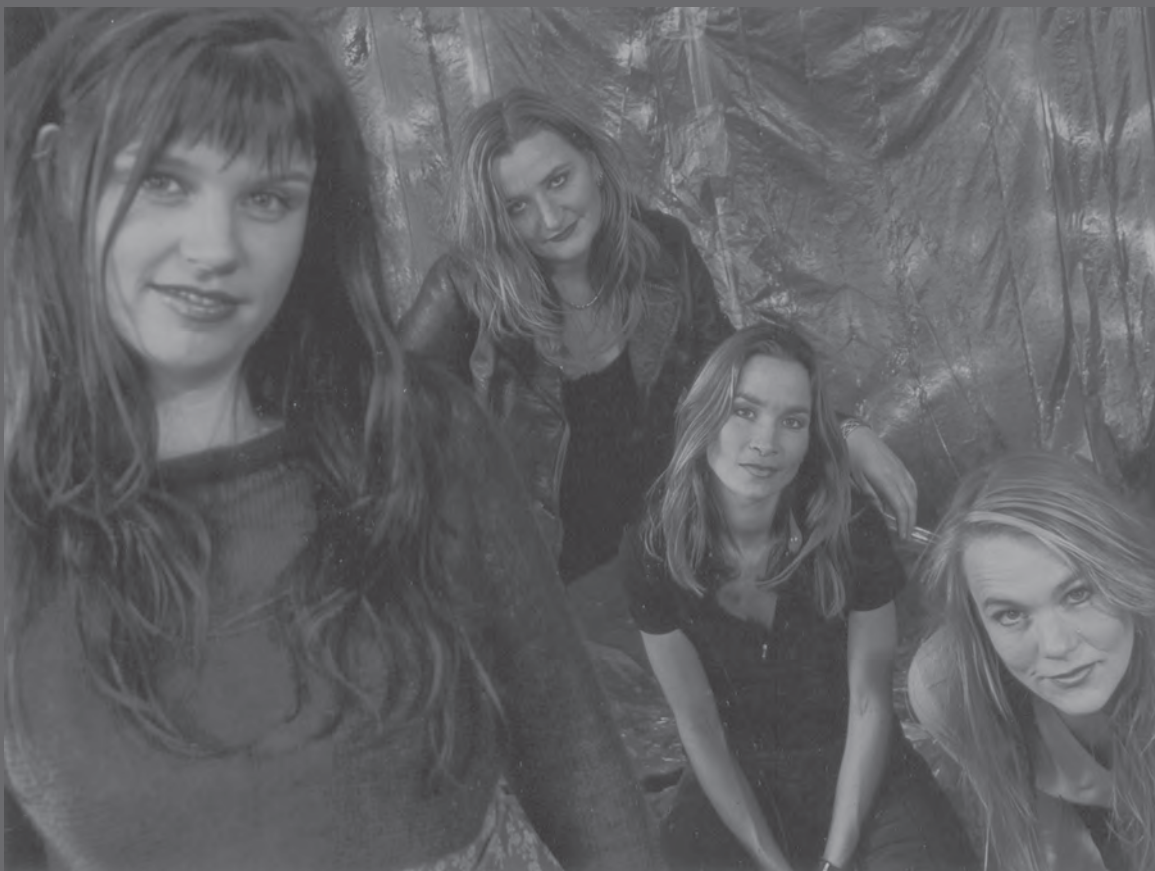


Eline Uthaug.

Kvinnelige rockartister - kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?

Av Anne Lorenzen.

Rock handler ikke bare om musikk, men knyttes like ofte til maskulinitet og til opprør og brudd med borgerlige konvensjoner. Men hva skjer egentlig når kvinnelige musikere tar seg til rette i diskursen? Hva slags utfordringer møter norske kvinnelige rockemusikere når de inntar rockescenen med henblikk på legitimitet og anerkjennelse som musikere?



MinX, dansk kvindrockgruppe
Trine Wester, Ditte Petersen,
Paula Befrits, Birgitte Bjørn
Foto: Klavs Bo Christensen

Kvinnelige rockartister - kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?

Af Anne Lorentzen.

Publisert i Kvinneforskning nr. 3, 2001

Rock handler ikke bare om musikk, men knyttes like ofte til maskulinitet og til opprør og brudd med borgerlige konvensjoner. Men hva skjer egentlig når kvinnelige musikere tar seg til rette i diskursen? Hva slags utfordringer møter norske kvinnelige rockemusikere når de inntar rockescenen med henblikk på legitimitet og anerkjennelse som musikere? Blir de akseptert og anerkjente – og i så fall på hvilke premisser? Hvordan kan vi forklare eventuell mangel på anerkjennelse og legitimitet? Og hvordan forholder kvinnelige rockemusikere seg til rockens egne musikalske konvensjoner? Adopterer de dem eller reforhandler de dem, og med hvilket resultat? Dette er noen av de spørsmålene Anne Lorentzen drøfter i denne artikkelen.

Holly Kruse (1999) hevder at kvinnelige rockemusikere sosialiseres inn i rock på helt andre måter enn mannlige. Mens menn tenderer til å kopiere stilarter og forholde seg til musikkens tekniske aspekter, tenderer kvinner til å fokusere mer på lyrikk, og mindre på utstyr og instrumentering. Disse forskjellene mener hun kan gjøre det problematisk for kvinner å få innpass i mannsdominerte rockekulturer (ibid.). Artikkelen vil diskutere disse påstandene i lys av en studie av norske kvinnelige rockemusikere (Lorentzen 2000). I hvilken grad stemmer Kruses påstander overens med norske kvinners rockepraksis, og hva ligger i så fall til

grunn for deres eventuelle avvikende tilnærminger til rock? I hvilken grad opplever virkelig kvinnelige rockemusikere problemer med å vinne innpass i rockefeltet, og kan dette eventuelt tilskrives deres rockesosialisering? Hvilke strategier tas i så fall i bruk for å oppnå legitimitet, og i hvilken grad kan legitimitet sies å handle om valg av strategi? Artikkelen bygger på intervjuer med 20 kvinnelige rockemusikere i perioden 1996–1998. Rundt halvparten var amatører, de fleste deltakere på kursopplæring i regi av Akks¹. De øvrige var i større eller mindre grad profesjonelle utøvere, i den forstand at de turnerte eller gav konserter, og hadde lydfestet egen musikk. Det er først og fremst disse viderekomne musikernes synspunkter og erfaringer som ligger til grunn for diskusjonen her, fordi det i første rekke var disse som hadde tilegnet seg relevante førstehåndserfaringer i feltet.

Rock – en maskulin praksis?

Feministisk forskning saumfarer popkulturen etter tegn på kjønnskategorienes oppløsning. På samme tid synes jenter innenfor flere ulike ungdomskulturer og praksiser, som snøbrett, bergenske bukorps² eller rock, å måtte jobbe hardt for å realisere den likhetsideologi vi etter hvert har begynt å ta for gitt. Kjønnete praksiser er med andre ord en treg materie som ikke uten videre lar seg forme av offisielt vedtatte spilleregler. Materialet artikkelen bygger på, bekrefter at rock fortsatt må oppfattes som en maskulint konnotert praksis, både på et strukturelt,

¹ Akks er en forkortelse for Aktivt KvinneKulturSenter, en ideell organisasjon med avdelinger i Oslo, Trondheim, Stavanger, Bergen og Tromsø. Akks sin målsetting er å øke jenters muligheter, deltakelse og anseelse innen rock og beslektede musikkformer (rytmisk musikk). Akks jobber med å rekruttere, følge opp og synliggjøre kvinner i musikkbransjen (sakset fra Akks sine websider; <http://www.akks.no>).

² Se «Mediekilder» i referanseliste.

et symbolsk og et individuelt/relasjonelt nivå (Harding 1986). Det er likevel mulig for kvinnelige rockemusikere å oppnå både anerkjennelse og respekt som musikere, vel å merke om de manøvrerer på riktig måte.

Strukturelt sett har kvinnelige rockemusikere ikke bare et overveldende minoritetsproblem.³ Også arbeidsfordelingen i feltet er sterkt kjønnsdelt. Kvinner, i den grad de har vært deltakere, har som oftest tatt rollen som vokalist, mens menn både har vært vokalist og traktert instrumenter. Dette er et paradoks med tanke på at rockens ideologi alltid har betont opprør mot etablerte (kjønns)konvensjoner. Selv om det nå har blitt vanligere at kvinnelige rockeutøvere også håndterer typiske rockeinstrumenter,⁴ vekker en kvinnelig rockeinstrumentalist fortsatt en viss oppsikt. Dette kan for en stor del tilskrives hennes minoritetsstatus, skjønt ikke bare dette.

Rockens symbolunivers er også gjenomsyret av musikalske virkemidler, forbilder, instrumenter, språk, sjangrer og iscenesettelser vi forstår som maskuline. Dette skaper et inntrykk av at det utelukkende er menn som har skapt rockens form og uttrykk, og at det derfor er de som både eier feltet og innehar retten til å definere spilleregler og kvalitetskriterier. Hva rock egentlig er, blir i virkeligheten ustanselig gjort til gjenstand for forhandlinger (Negus 1996). Rock er ikke en gitt størrelse, men en fellesbetegnelse for en rekke stilarter med egne sjangerkoder, og

stadig nye sjangrer eller uttrykk kommer til. Ser vi nærmere på rockekritikken og hvordan den har vært praktisert, er det likevel visse elementer og kvaliteter som har vært feiret på bekostning av andre.

Rockekritikk betoner ofte betydningen av autentisitet eller et personlig uttrykk, spontanitet, originalitet, trøkk, karisma, aggressiv intensitet, råhet, autoritet og virtuositet – kvaliteter som i en vestlig forståelsesramme forstås som maskuline (McLeod 1999). Elementer som virker diskvalifiserende, er tegn på sjelløshet, formularer, kalkulering, forstillelse, veikhet og kommersialitet.

Dette er til gjengjeld kvaliteter som konnoterer både popmusikk og feminitet. Rock handler med andre ord om en bestemt, maskulint konnotert måte å omgås både lyd og instrumenter på. Lyden skal være høy, upolert, og gjerne skitten eller forvrengt. Instrumenthåndteringen skal være bestemt og gi inntrykk av kontroll. Stemmen skal helst være sterk, hes og gi inntrykk av autoritet. Instrumenthåndteringen kan gjerne være virtuos, skjønt det viktigste er at den er mandig og fremført på en overbevisende måte. Det er i forhold til disse elementene spenningen rår. Behersker den kvinnelige rockemusikeren de maskuline kodene og det maskuline uttrykket i den stilarten hun opererer innenfor? Eller skinner hennes feminitet igjennom?

Selv om rock kanskje primært er en musikalsk eller kunstnerisk aktivitet, er den like fullt en relasjonell eller sosial aktivitet lokalisert i stedlige kontekster. Rock

realiseres først og fremst i rockebandet og/eller på scenen i samhandling med publikum. Men rock kan også forstås som en lokal musikkscene med en rekke involverte aktører som til sammen danner en vev av gjensidige tjenester og symbolske utvekslinger knyttet til for eksempel konsertarrangering, lyd- og lysttjenester, promotering, innspilling og lydfesting, samt distribusjon av både musikk og utstyr.

Spillesteder, øvingslokaler (som også kan være lokalisert i private hjem), lokale musikkproduksjonseenheter (også gjerne lokalisert hjemme eller i bokollektivet) eller studioer og musikkforretninger utgjør de stedlige knutepunktene for aktivitetene (Cohen 1997). Medlemskap i nettverket krever helhjertet engasjement og blir gjerne en livsstil for den enkelte deltaker. Mannlige rockemusikere får gjennom sin tilhørighet til både bandet og den lokale scene bekreftet både sin sosiale og individuelle identitet, sin kjønnsidentitet og sin kunstneriske identitet.

Rockens ekskluderingsmekanismer

Flere har undersøkt og diskutert broderskapskulturen i gutterockeband (Fornäs mfl. 1995, Berkaak og Ruud 1994, Frith 1978 og 1981). Samtidig som broderskapet alltid har vært et sentralt element i rockediskursen, har broderskapet i praksis også bidratt til å ekskludere jenter fra rock (Lorentzen 2000). Rock er et vesentlig element i produksjonen av maskuline identiteter, og som også Cohen (1997) påpeker, vil eventuelle kvinnelige deltakere virke forstyrrende på det maskuline

identitetsprosjektet. Jenter har følgelig hatt problemer med å få innpass i mannlige rockeband som annet enn korjenter og pynt, noe som igjen har avskåret dem fra vesentlige elementer i rockesosialiseringen: oppøving av evne til samspill, teknikk og spillestiler. Et annet forhold som kan ha dempet kvinners deltakelse i rock, er mangelen på bekreftelse av egen kjønnsidentitet. Kvinnelige rockemusikeres kjønnsidentitet får nemlig ikke være relevant for deres rockeutøvelse, ettersom rock konnoterer maskulinitet.

Så mens den mannlige rockemusikeren mer eller mindre lever opp til det som forventes av ham, må den kvinnelige bryte med kjønnsordenen. Den kvinnelige rockemusikerens kjønn kommer henne altså ikke automatisk til hjelp, slik tilfellet er for den mannlige musikeren. Hun kan nok bli oppfattet som kompetent, men bare i den grad hun innfrir diskursens metaregler (Haavind 1985). Hennes fremføring vil dessuten i langt større grad bli vurdert i lys av hennes kjønn, noe hun ikke selv har kontroll over.

Som Haavind (op.cit.) påpeker, må hun overlate til de andre å avgjøre når og om hennes kjønn er relevant eller ikke for vurderingen av hennes prestasjoner. En vanlig strategi for kvinner i minoritetsposisjoner er derfor å forsøke å få gehør for at kjønn likevel ikke skal gjelde som fortolkningsramme (Johannessen 1986). De forsøker gjerne å inngå en avtale med omverdenen om at kjønn ikke skal utgjøre et relevant aspekt ved verken rock eller rockekompetanse. Slik prøver de å oppnå

³Ifølge Grønnerød (1996) er knappe 10 % av finske rockeutøvere kvinner, og ifølge Ganetz (1997) er 15 % av alle svenske rockemusikere kvinner. Tilsvarende tall for norske rockeutøvere finnes ikke. Tar vi likevel utgangspunkt i organiserte grammofonartister og populærkomponister, viser medlemstallene at kvinneandelen blant grammofonartistene var 17 % i år 2000, mens kvinneandelen blant populærkomponistene var 4 % i 1994 (Lorentzen 2000:8).

⁴Typiske rockeinstrumenter er slagverk, elgitar og elbass, men også tangenter og syntheser.

aksept på lik linje med med menn (ibid.). Nettopp kjønnsnøytralitet ser ut til å være en vanlig strategi blant mange kvinnelige rockemusikere, men som jeg skal vise, er den ikke den eneste.

Typiske legitimitetsproblemer

Samtidig som kvinner danner egne kvinneband (eller er deltakere i kjønnsblandede band) i et omfang som ser ut til å være økende,⁵ viser både britiske og nordiske studier (se for eksempel Cohen 1991, Bayton 1998, Lorentzen 2000, Skjerdal 1997) til at kvinnelige rockemusikere (om ikke alle, eller alle i samme grad) selv mener at de ikke blir tatt like seriøst som sine mannlige musikerkollegaer. Flere av musikerne i mitt materiale viste i tråd med dette til situasjoner de oppfattet som ekskludering, strengere vurderinger eller forsøk på ufarliggjøring.

Ikke uventet viser det seg at legitimitetsproblemene ligner fenomener kvinner opplever til på andre offentlige arenaer (Haavind 1985). Noen følte seg holdt utenfor når mannlige kamerater startet rockeband, eller de ble eksplisitt diskvalifisert fordi de var jenter. Publikummere på sin side kunne gi uttrykk for at de ikke helt trodde på at jenter var i stand til å spille på rockeinstrumenter, eller de ble oppriktig overrasket om det motsatte viste seg å være tilfellet. De kvinnelige musikerne ble i tråd med dette også noen ganger avkrevd bevis for at de virkelig var de musikerne de gav seg ut for å være. Fordommer kom også frem på mer subtile måter. I den grad menn var

involvert i bandet tok man det for gitt at det var de som skrev musikken, eller var de musikalske lederne. Anerkjennelse og oppskatting hadde ofte en tvetydig karakter, og «flinke til å være jenter» så ut til å være en tilbakevendende formulering.

Et beslektet element var den sterke tendensen til bare å bli sammenlignet med andre kvinneband, noe som forsterket følelsen av å ikke «spille på samme bane som mannlige musikere».⁶ Lokale bedrevitere avslørte nedlatende eller overbærende holdninger gjennom å fingre med eller spille på de kvinnelige musikernes instrumenter både før og etter konserter,⁷ eller gjennom å tilby gitarinstruksjoner eller tekniske instruksjoner helt uoppfordret. Ble det spilt en feil ble de kvinnelige musikerne gjerne konfrontert med dette etter konserten i belærende former. Lydteknikere kunne også representere en utfordring. Noen lot til å tro at de kvinnelige musikernes instrumenter var ren dekor og tok derfor ikke lydprøvene så nøye, eller man unnlot å skru dem tydelig frem i lydbildet.

Betegnelsen jenteband later også til å innebære en rekke myter kvinnelige musikere før eller senere må svare for. Jenter som begynner å spille rock, er gjerne motivert av ren ekshibisjonisme (som om det skulle være diskvalifiserende eller noe spesifikt for jenter), og starter de band uten å inkludere gutter lukter det gjerne av konspirasjon (hater de menn kanskje?).⁸ En tredje populær myte handler om at jenter ikke kan samarbeide, og

at jenteband derfor oppløses langt oftere enn gutteband på grunn av indre rivalisering.

Som allerede nevnt ser det ut til at kvinnelige rockemusikeres instrumentferdigheter blir evaluert strengere enn mannliges, men også utseende og kropp ser ut til å bli tillagt større betydning. Flere gav uttrykk for at særlig det siste kunne fortone seg som et uløselig dilemma: Ble de oppfattet som for attraktive eller sexy, risikerte de å miste kredibilitet eller bli oppfattet som rene ekshibisjonister. Men ble de på den annen side ikke vurdert som sexy nok, hadde de liksom ikke noe på en scene å gjøre. I tråd med dette virket det som om publikum ofte var mer opptatt av hvordan de hadde tatt seg ut på scenen, enn i hvilken grad de gjorde en god konsert musikalsk sett.

Om de på den annen side gjorde en dårlig jobb musikalsk sett, ble det tatt til inntekt for oppfatningen om at jenter ikke egner seg til rock, for øvrig en mekanisme vi gjenkjenner fra andre sosiale felt. Rosabeth Moss Kanter (i Johannessen 1986) forklarer dette med at kvinners minoritetsstatus også gir dem en symbolsk status, som innebærer at de aldri bare representerer seg selv.

Ser vi legitimitetsproblemene under ett kan det se ut til at forhold som virker i den mannlige rockemusikerens favør, jobber i den kvinneliges ufavør. Mens hun risikerer sin kredibilitet om hun blir oppfattet som et sexobjekt, kan han være både musiker og objekt, og nyte godt av begge deler. Mens han gjerne oppnår

legendestatus gjennom utagerende og rebelsk oppførsel, må hun passe mer på. Hun bør helst ikke virke for vanskelig, utagerende, destruktiv eller så sær eller lesbisk at ingen vil ha noe med henne å gjøre. På ett punkt taler likevel kvinnes minoritetsstatus til deres fordel: De får lettere oppslag i media, da deres unntakssposisjon lettere kan gjøres til en nyhetssak. De fleste av informantene mente likevel at denne fordelene ikke veide opp for alle ulempene. Den kunne lett ende opp som enda et argument for å diskreditere dem.

Den kvinnelige rockemusiker som heterotop

Om vi tar de kvinnelige rockemusikernes oppfatninger av sin status i feltet for gitt, ser det altså ut til at de støter på en hel rekke legitimitetsproblemer når de entrer praksisen. Vi har allerede vært inne på flere forslag til forklaringer på dette fenomenet. Problemene kan forstås som et typisk minoritetsproblem (Johannessen 1986), eller som et resultat av kvinners særskilte rockesosialisering (Kruse 1999). Begge forklaringene er relevante, men utgjør slik jeg ser det likevel bare to ulike aspekter ved en mer grunnleggende problematikk. Jeg foreslår at de kvinnelige rockemusikerne bedre er å forstå som heterotope, og at det først og fremst er hvordan de er heterotope som er med på å avgjøre deres legitimitet. Heterotopia er opprinnelig en medisinsk betegnelse for en legemsdel som befinner seg på feil sted av kroppen, men hos Foucault har metaforen en kulturell betydning (Hethering-

⁵ Her tenker jeg først og fremst på at det har åpnet seg flere muligheter for jenter som ønsker å spille rock, for eksempel via Akks, som jevnlig organiserer kurs i rock i en hel rekke norske byer.

⁶ Flere av informantene sammenlignet sine legitimitetsproblemer med undervurderingen kvinnefotball har slitt med.

⁷ Uskrevne normer forbyr ellers slike frekvheter! Se for eksempel Becker (1963).

⁸ Mannlige band blir på sin side trolig sjelden utsatt for anklager om kvinnehat, selv om de er bare menn.

ton 1997). Heterotopia viser da til sammenstillinger av symboler og tegn, som innenfor en spesifikk kulturell kontekst ikke passer sammen. Det kan også vise til sosiale rom eller kontekster hvis sosiale mening er «out of place» (ibid.). Foucault oppfattet nettopp heterotopia som steder av Annethet («places of Otherness») (ibid.), og annetheten kan vise til mange ting.

Fremfor alt er det noe som er i uoverensstemmelse med noe: noe som fremstår som overdrevent, upassende, noe som stikker seg ut, noe som ikke passer inn i omgivelsene, eller noe som oppfattes som inkongruent (ibid.). Det er med andre ord de uventede eller de upassende koblingene av tegn som den kvinnelige rockemusikeren gjerne representerer, det kan være vanskelig å godta.



Foto: Klavs Bo Christensen.
MinX: dansk rockgruppe.

Koblingen av det feminine tegnet «kvinne» og et (maskulint konnotert) rockeinstrument er en konfigurasjon som i seg selv kan være oppsiktsvekkende. Men dette er bare én av flere mulige heterotopiske konfigurasjoner. Vi må også ta høyde for måten tegnet settes i bevegelse på. I sin studie av kvinnelige amatørrockemusikere i Finland fant Grønnerød (1996) at det ikke var jenter i seg selv som ble avvist. Det var bare i de tilfellene der utøverne fremstod som jentete at diskrimineringen oppstod. Informantene i hennes studie satte derfor alt inn på å skjule eventuelle tegn på jenteaktighet.⁹

Med andre ord: Dersom den kvinnelige rockemusikeren trakterer det maskulint konnoterte instrumentet på en måte som gir assosiasjoner til jenteaktighet eller femininitet, kan det svekke hennes musikalske autoritet. På den annen side: Fremstår hun som for maskulin kan det vekke antipati, fordi det kolliderer med rådende estetiske standarder for passende feminin kroppsføring.

Ruud (1997) forteller for eksempel om en kvinnelig musiker som etter en opptreden på TV fikk mye negativ respons for måten hun sto på og hvordan hun beveget seg. Etter å ha analysert sin egen stil skjønte hun at hun hadde stått for bredbent og at hun beveget seg for mye. Hun begynte derfor å øve seg på å stå stille mens hun spilte.

Et sentralt poeng med begrepet heterotopia er at det ikke er noe iboende eller egentlig ved konteksten eller konfigurasjonen. De heterotopiske representasjonene

blir heterotopiske i relasjon til steder eller kontekster, som står for andre måter å ordne og representere på (Hetherington, 1997:132). Det heterotopiske tilbyr derfor med andre ord en kontrast til de dominerende representasjonene av sosial orden (ibid.). Den kvinnelige musikerens legitimitetsproblemer bunner med andre ord i minst to forhold: Hun representerer for det første uvanlige sammenstillinger av kulturelle tegn, og for det andre representerer hun en alternativ kjønnsorden og kanskje også en alternativ rock.

Den kvinnelige rockemusikerens legitimitetsproblemer er derfor langt på veg både et forhandlingsspørsmål (hva er rock?) og et fortolkningsproblem (når ser og hører jeg rock?). Sammenkoblingen av tegnskaper forvirring, motstand og uorden, fordi publikum kan synes at hun ikke innfrir spillereglene for verken rock eller kjønn. Den enkeltes behov for å ordne etter anerkjente kriterier sorterer henne derfor ut av kategorien.

Dette betyr ikke at denne måten å ordne på alltid vil måtte bestå. Heterotopia betegner et slags mellomsted, en overgangstilstand eller en mellomfase. Det innebærer at det heterotopiske kan gli over i normalitet. Det oppsiktsvekkende vil etter hvert kunne miste sin eksotiske status, om det bare forekommer hyppig nok. Mye tyder likevel på at vi kanskje ikke er der riktig ennå.

Rockefeltet er fremdeles en arena der kjønn forhandles på en intrikat måte. De fleste kvinnelige musikerne i min studie ønsket å bli respektert som seriøse musi-

kere på lik linje med menn, og forsøkte via ulike strategier å oppnå det. Noen valgte strategier som gjorde forhandlingene lettere. Andre satset på en strategi som gjorde det vanskeligere, kanskje nettopp fordi strategien fikk dem til å fremstå som jenteaktige. I disse tilfellene lot også en viss type rockesosialisering til å sette dem i en mer utsatt posisjon.

Normalvarianten av rockesosialisering

Kruse (1999) viser i sin diskusjon til det vi kan kalle idealtypen av rockesosialisering. Denne kjennetegnes først og fremst av aktiv lytting på andre musikere for så å etterligne dem etter beste evne (Bennett 1990). Tilegnelsen kombineres med et medlemskap i et rockeband hvor man kollektivt øver seg på å imitere forbildene. Gjennom disiplinert og nitid øving forsøker man å låte så tett opp til originalene som mulig. Det som derfor ofte skiller rockesosialiseringen fra det vi kanskje kan betegne som en mer klassisk musikersosialisering, er at utøverne som oftest er autodidakte. Når Kruse hevder at jenter ikke sosialiseres til rock på denne måten, er det likevel ikke det selvlærte aspektet hun tenker på. Tvert om antyder hennes konklusjon at kvinnelige rockemusikere i en viss forstand er mer autodidakte enn de fleste andre rockemusikere.

Opprøret mot normalvarianten – arven fra punken

Det Kruse altså sammenligner den kvinnelige rockemusiker med, er det engasjementet og de timene med nitid øvelse den

⁹ Noe som kanskje ikke er så enkelt. Bourdieu (2000) definerer habitus som kroppsliggjort sosialisering. Et individs kroppslige habitus avslører om en aktør er å oppfatte som legitim eller ikke i forhold til et sosialt felt.

konvensjonelle (mannlige) rockemusikeren nedlegger i å imitere sine helter, og spille seg inn i en allerede eksisterende rocketradisjon. Jenter har ikke tid til å lære seg rock på denne måten, hevder hun, og til en viss grad ser beskrivelsen ut til å passe.

Mange kvinnelige rockemusikere begynner å spille rock relativt sent (Lorentzen 2000). Enten de er i begynnelsen av 20-årene eller nærmere de 40, kan deres ønske om å engasjere seg helhjertet i musikken komme til å kollidere med andre interesser og fordringer, som for eksempel utdanning eller omsorg for barn. Mange kvinnelige musikere føler dessuten at de begynner seint, at ferdighetene ikke korresponderer med det alderstrinnet de befinner seg på, og at de på dette tidspunktet i livet allerede burde vært utlærte. De har mye å ta igjen og føler at de har dårlig tid. Den konvensjonelle rockesosialiseringen kan i slike tilfeller oppleves som uopnåelig, fordi det tar tid å lære seg å spille på et instrument. Dette var likevel bare én av grunnene til at så mange av informantene fant inspirasjon i arven fra punken. Andre lot til å ta opp arven herfra ganske enkelt fordi det var denne musikken som først inspirerte dem til å bli musikere. Punkens fødsel stadfestes gjerne til 1976 og tilsynekomsten av Sex Pistols. Mange var da lei av en overproduert rock, og rocken ble så å si tatt tilbake til amatørerne. Mange kvinner ble begeistret for denne uvørne formen, og punken mobiliserte flere jenter enn

noensinne opp på rockescenen (O'Brian 1999). Kjernen i punken er dens antielitistiske og antiautoritære orientering. Dens etos er: «Det gjør ingenting om du ikke kan spille. Det er snarere en fordel om du ikke kan.» De informantene som valgte denne strategien, har jeg kalt ikke-musikerne. I stedet for å arbeide disiplinert for å bli teknisk flinke musikere, kunne de bokstavelig talt gyve løs på instrumentene uten å skjule til spilleteknikker eller konvensjonelle kvalitetskrav. De kunne tillate seg å stole fullt og fast på egen oppfinnsomhet og uttrykkskraft.

For en annen gruppe informanter var punkens etos i tillegg et uttrykk for mer komplekse forhandlinger om både kjønn, rock og legitimitet. Disse foretrakk å spille rock på sin egen punkinspirerte måte, fordi de ikke ønsket å bekrefte den mannlige normen i rock. Neglisjeringen av teknikk og utstyr som Kruse var inne på, må for deres vedkommende først og fremst forstås som en reforhandling av rock. De ønsket å spille rock, men de ønsket ikke å bekrefte den mannlige normen for rock. De utfordret hegemoniet innen rocken gjennom å sette sine egne standarder for både rock og femininitet.

Andre informanter viste seg å være akkurat så fordypet i klassikerne, eller den konvensjonelle måten å lære seg rock på, som normalvarianten foreskriver. Disse var like oppsatt på å beherske både instrument og sjanger som sine mannlige musikerkollegaer, og blir derfor i mitt

materiale betegnet som musikerne. De hadde bagen¹⁰ full av spillestiler, skalaer og riff. Deres prosjekt innebar kanskje ikke en overskridelse av rock, men var (i noen tilfeller) like fullt en overskridelse av kjønn. De tok spillereglene i feltet for gitt, men ønsket å bevise at de behersket dem like godt som mannlige rockemusikere.

Fordelen med ikke-musiker-strategien var åpenbar: Den var effektiv. Over natten kunne man spille i et rockeband og titulere seg som musiker. Gjennom å senke terskelen til egne prestasjoner ble det lettere å starte band og entre scenen. Ved å avvise den mannlige normen skapte de kvinnelige ikke-musikerne seg et (midlertidig) frirom der de kunne utfolde seg på egne premisser. Problemene var likevel flere. Som ikke-musiker var man kanskje mer sårbar enn en mer konvensjonell musiker. Ble bandet oppløst kunne det være vanskelig å få innpass i et nytt. Den største ulempen knyttet seg likevel til i hvilken grad musikken var å oppfatte som rock eller som jenterock, noe jeg i det følgende vil diskutere mer utførlig.

Fordelene med musiker-strategien var flere. Disse musikerne lot til å utvikle en tryggere musikeridentitet, mindre avhengig av dem man til enhver tid spilte sammen med. Man stod dessuten friere i valget av spillepartnere, selv om man måtte vokte seg for ikke å bli oppfattet som en ubehagelig konkurrent. Sist, men ikke minst, kunne man fordi man gjerne ble en «flinkere» musiker av å øve tek

nikk, snakke gjennom instrumentet med større autoritet. En av utfordringene med musiker-strategien er kravet til personlig disiplin. I tillegg til at det er en fordel å begynne å spille relativt tidlig, må man også ha tillit til at man etter hvert kan bli i stand til å mestre et instrument. Relativt mange av informantene gav uttrykk for at de ikke hadde denne (selv)tilliten, og at de derfor resignerte når de ikke oppnådde fremgang så raskt som de gjerne håpet. Kanskje også fordi talent gjerne ble oppfattet som noe eksklusivt, noe man som nybegynner ikke kunne være helt sikker på å være i besittelse av.

For den videre diskusjonens skyld har jeg splittet de to hovedorienteringene i forhold til rock, musiker og ikke-musiker, opp i undervarianter. Kategorien musiker har jeg delt opp i variantene singer-songwriter og musiker-musiker. Ikke-musikerne har jeg delt opp i en punkinspirert kjønnsnøytral strategi, og en punkinspirert feminint konnotert forskjellsstrategi.

Singer-songwriteren

Den første varianten av musikeren betegnes som singer-songwriter, først og fremst fordi denne figures agenda var artistens, frontfigurens og låtskriverens. Dette er trolig den mest klassiske, og kanskje en av de mest legitime, kvinnelige figurene innenfor populærmusikken de siste 40 år (Frith og McRobbie 1990). I dette tilfellet var den også den minst heterotop. Singer-songwriteren var en av de få som ikke rapporterte om negative

¹⁰ «Bag» – betegnelse for en musikers reportoar av riff eller musikalske mønstre.

erfaringer i forhold til kjønn. For meg så dette ut til å henge sammen med kombinasjonen av to forhold. For det første var det lite ved iscenesettelsen av strategien som var egnet til å utfordre doxa. Ingenting ved den visuelle iscenesettelsen representerte noe kontroversielt i forhold til konvensjonelle bilder av feminitet. Stemme, musikk, valg av instrument og måte å spille på representerte heller ikke noe foruroligende eller forstyrrende. Det var med andre ord ikke noe kontroversielt eller støtende ved denne (versjonen av¹¹) figuren.

Musiker-musikeren

Det var én av informantene som på en særlig måte utkrystalliserte musikerstrategien, og som derfor også var godt egnet til å illustrere de dilemmaer og fordeler som denne strategien innebærer. I likhet med singer-songwriteren gikk vegen om imitasjon og disiplinert øving for å lære seg å mestre både instrument og ulike sjangerspesialiteter. Denne figuren var imidlertid klart heterotop, noe valg av sjanger (elgitarbasert hardrock), spillestil og instrument bidro til. Hun mestret da også alle sidene ved diskursen så overbevisende at omverdenen villig lot seg imponere. Det hører med til bildet at hun ved flere anledninger ble forvekslet med en mann. Fordi hun spilte så bra, tok de fleste det for gitt at det var en mannlig musiker de så i aksjon. Musikkjournalister gned seg i øynene,¹² og mannlige musikere ble engstelige for konkurranse, når mis-

forståelsen kom for en dag. Selv om figuren var heterotop, førte strategien – og mestringen av den – til en kanskje sjelden grad av utvetydig legitimitet og anerkjennelse. Samtidig innebar strategien en risiko for eksklusjon. Fordi instrumenthåndteringen fullt ut oppfylte feltets metaregler, kunne man likevel ikke annet enn å anerkjenne henne. Alle vanlige innvendinger om «jenter og rock» falt på sin egen urimelighet. Så skulle man kanskje tro at denne figuren var godt egnet til å avvikle kjønnsstereotypene og frikjønne¹³ rocken, men slik gikk det ikke. I stedet konstituerte man denne musikeren som unik, som et ekstraordinært unntak fra regelen om at jenter ikke kan. Slik fikk man i stedet styrket og understreket det maskuline hegemoniet innen rocken.

Ikke-musikeren

Innenfor varianten ikke-musiker fant jeg minst to understrategier, den ene kategorisert som en punkinspirert kjønnsnøytral strategi, og den andre som punkinspirert feminin forskjellsstrategi. Disse strategiene ligner på to velkjente feministiske strategier for utjevning av kjønnsdominansen, og spenningen mellom disse strategiene blir ofte kalt likhet-forskjells-dikotomien. Den ene retningen søker å eliminere ideer om forskjeller mellom kjønnene, mens den andre søker å betone nettopp forskjellene, og bruke disse forskjellene som en ressurs (Castells 1997). De feministiske strategiene som har vektlagt likestilling

og jevnbyrdighet (likhetsfeminismen), har søkt en avkjønnende strategi med henblikk på både biologiske og kulturelle forskjeller. Mens forskjellsfeminismen har søkt å identifisere essensen av kvinnen, ofte i sammenheng med en postulering av at kvinnen er mannen overlegen – eller som en understrekning av nødvendigheten av å separere seg fra mannens verden, og i stedet gjenskape en ny verden eller et nytt liv, basert på søsterskap (ibid.).

Punkinspirert kjønnsnøytral strategi

Det overordnede målet for de informantene som valgte en kjønnsnøytral strategi, var å oppnå anerkjennelse som ordinære rockeband og musikere, dvs. en musikerstatus uavhengig av kjønn og seksualitet. De ville behandles på lik linje med menn, ikke forskjellig fra dem. Med andre ord var dette en strategi som betonte likhet. Strategien innebar en eksplisitt motvilje mot å fremheve kjønn. Dette innebar først og fremst en konsekvent avkjønning av ulike forhold, deriblant alle mytene om hvorfor jenter ønsker å spille rock. Deres motiver for å spille rock var med andre ord «rene», eller utelukkende musikalsk betinget. Man gjorde det også klart at enhver kjønns sammensetning i bandet var helt tilfeldig. Rekruttering hvilte ikke på kjønn, utelukkende på musikalske kriterier. Dette gjaldt både i de tilfellene der bandet bestod av bare jenter, og der bandet var kjønnsblandet. Mine informanternes hovedproblem (uavhengig av

om de spilte i jenteband eller i blandete band) var imidlertid at de forsøkte å bli inkludert i rockefeltet på et kjønnsnøytralt grunnlag, mens omverdenen – media, tilhørere og andre musikere – ikke uten videre var villige til å vurdere dem kjønnsnøytralt. I likhet med de tidligste feminister ønsket de å unnsnippe mennenes definisjon av dem selv (Castells 1997), noe de ikke ble tillatt. De hadde ofte en følelse av å bli bedømt mer etter hvor attraktive og søte de eventuelt var, enn ut fra hva slags musikk de spilte. Mye tyder dessuten på at tendensene til å ufarliggjøre dem ble forsterket av måten de hadde blitt rockemusikere på. Punkideologi som strategi var gjerne effektiv i forhold til å oppnå deltakerstatus, men som strategi for legitimitet ble den mer problematisk. De mente selv at de skapte original musikk, men strategien skapte stor risiko for å bli kategorisert og avspist som en skranglete, men sjarmerende «jentepop-punk-variant». Sjarmfaktoren kunne derfor på ett nivå bidra til å øke deres popularitet, men statusen som musikalske maskoter bidro kanskje ikke i like stor grad til å gi dem anerkjennelse som rockemusikere på lik linje med mennene. Det ser derfor ut til at denne utgaven av heterotopi bidro til et tvetydig og utilfredsstillende resultat. Det var hele tiden en viss usikkerhet knyttet til hva de tildelte dråper av anerkjennelse egentlig bunnet i: En genuin anerkjennelse av deres musikalitet på lik linje med mannlige musikere? Eller

¹¹ Det finnes naturligvis singer-songwritere som gjennom sin stil representerer en mer kontroversiell utgave av figuren.

¹² Dette punktet baserer seg på avisomtaler jeg må unnlate å oppgi kilden til, av hensyn til anonymitet og personvern.

¹³ Med frikjønne menes: at praksis eller prestasjoner ikke blir vurdert på grunnlag av kjønn (Lorentzen 2000).

andre og mer subtile faktorer knyttet til kvinnelige rockemusikere som kuriøse sjarmtroll?

Punkinspirert feminin forskjellsstrategi

Mens kjønnsnøytralistene koblet sin versjon av rock mer eller mindre eksplisitt opp mot det de oppfattet som en kjønnsnøytral punk, fant forskjellsstrategene en sprekke i rockediskursen som de vendte til sin egen fordel. Gjennom å redefinere et av de mest sentrale elementene i rock – autentisitet – til et begrep med feminint ladete konnotasjoner, ble det konstruert en feminint konnotert rock som ble rangert høyere enn den plagierende rocken mange mannlige musikere lot til å bedrive. Mannlige musikere, hevdet man, nøyer seg ofte med å kopiere andre, i stedet for å finne sin egen stil. Kvinner, derimot, er mer åpne og på leting etter sin egen rock, het det seg. Standpunktene ble gjerne understreket gjennom å avvise visse maskulint konnoterte elementer i rock, for eksempel gitarsoloer. Strategien hadde også innslag av skepsis overfor teknologi, en skepsis som også ble gitt feminine konnotasjoner. For stor vektlegging av teknologi, teknikk og kopiering tok oppmerksomheten vekk fra det man holdt for å være vesentlig i rock: personlig kreativitet og en spontan musikalitet. Kvinner var i det hele tatt mer opptatt av den musikalske prosessen i seg selv, mente man, på samme måte som det sosiale fellesskapet i bandet

var å oppfatte som en verdi i seg selv. Menn, ble det hevdet, var derimot mer opptatt av konkurranse og i større grad motivert av en mål-middel-logikk, der rockebandet bare ble et middel til individuell berømmelse og suksess.

Det er vanskelig å gi et helt entydig svar på utfallet av denne strategien, men mye tyder på at den var vellykket. Det var heller ingen av disse informantene som lot til å føle seg underkjente som musikere. Man hadde dessuten fått prestisjefylte oppdrag, og spilt inn plater. Musikken var definitivt også annerledes: Instrumenteringen var svært utradisjonell for rock, og det musikalske uttrykket en ukonvensjonell miks av stilarter. Mye tyder på at de også unnslopp å bli vurdert i forhold til rockens metaregler, fordi de klarte å overskride rock som sjanger. Musikken var så annerledes at det ble høyst usikkert om den lenger var å oppfatte som rock. Arenaene de spilte på var likevel typiske rockearenaer. Kanskje derfor kom det likevel visse spenninger for en dag. Man var klar over at iscenesetelsen av musikken hadde visse grenser. Vel kunne den være oppsiktsvekkende, men ikke for åpenlyst sexy. For var det ikke slik at et sexy image lett kunne medføre diskreditering uansett hvor dyktig musiker du var? Var det ikke slik at mannlige rockemusikere godt kunne spille på sex uten at de kom i miskreditt av den grunn? Og var det ikke slik at mannlige musikere nærmest automatisk fikk respekt, uansett utseende, al-

der og musikalsk kyndighet? Gjennom å gjøre feminine konnotasjoner til en ressurs i (sin egen) rock, og til noe relevant for (sin egen) rock, klarte de likevel å utnytte rockescenen til å bekrefte egen kjønnsidentitet.

Oppsummering

Etter en helhetsvurdering ser det ut til at musikerstrategien og en konvensjonell rockesosialisering kanskje var den strategien som gav det sikreste og minst tvetydige resultatet. Musiker-musiker-strategien var vellykket fordi den innebar en overskridelse av kjønn. Singer-songwriter-strategien var vellykket fordi den aldri egentlig utfordret verken rock eller kjønn. Den punkinspirerte femininiserte forskjellsstrategien var også i en viss forstand vellykket, fordi den lyktes i å utnytte rockediskursen til egen fordel. De punkinspirerte ikke-musikerne som gikk inn for kjønnsnøytralitet, lot til å ha valgt den mest problematiske strategien. Riktignok kom også disse langt. De var aktive i feltet, fikk oppmerksomhet, gav konserter og gjorde plateinnspillinger. Denne varianten var likevel lettere å avskrive eller ufarliggjøre som jenterock. Musikken kunne lett oppfattes som et forsøk på å spille rock, fordi den hadde så mange gjenkjennelige elementer av rock. Måten de spilte på gav likevel flere assosiasjoner til jenteaktighet, enn til det maskuline trøkket som gjerne forventes av punk. De kunne heller ikke briljere med tekniske instrument

ferdigheter og slik fremstå som kompetente konvensjonelle rockemusikere. De var populære, men kanskje mer som sjarmerende nesten-musikere.

Noen musikere tok, kanskje ikke uventet, til orde for at det var kvinners eget ansvar å oppnå respekt som musikere i rockefeltet. Men som diskusjonen ovenfor forhåpentligvis har bidratt til å kaste lys over, forhandler den kvinnelige rockemusikeren innenfor en struktur det ikke er så enkelt for den enkelte å omdefinere eller omgå. Nettopp fordi den kvinnelige rockemusiker i utgangspunktet ikke oppfattes som bare musiker, men som kvinne først, og deretter kanskje også som rockemusiker (om hun overbeviser), vil hun kanskje også selv ha problemer med å avgjøre på hvilket grunnlag hun lykkes, hvor tungt hennes legitimitet egentlig veier, eller hvorfor hun eventuelt mislykkes. Usikkerheten er også større fordi så mange utenommusikalske faktorer også spiller inn. Usikkerheten forsterkes derfor trolig av de individuelle styrkeforholdene som melder seg, relativt uavhengig av strategi. Som Haavind påpeker: «Den som har kontrollen over metareglene for når kjønn er relevant eller ikke, har en form for kontroll som kan anvendes både til fordel for og til skade for den enkelte kvinne. Derfor opplever en kvinne at alt avhenger av henne selv» (Haavind 1985:20).

Anne Lorentzen
forsker
Senter for kvinne- og kjønnsforskning
Universitetet i Oslo

Literatur

Bayton, Mavis 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford University Press, Oxford.

Becker, Howard S. 1963. *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. The Free Press, New York.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1994. *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Universitetsforlaget, Oslo.

Bennett H. Stith [1980] 1990. The realities of practice. I Simon Frith og Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Routledge, London.

Bourdieu, Pierre [1998] 2000. *Den maskuline dominans*. Pax Forlag, Oslo.

Castells, Manuel 1997. *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol II. The Power of Identity*. Blackwell Publishers, Massachusetts og Oxford.

Cohen, Sara 1991. *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Clarendon Press, Oxford.

Cohen, Sara 1997. Men making a scene. Rock music and the production of gender. I Sheila Whiteley (red.): *Sexing the groove. Popular music and gender*. Routledge, London and New York.

Fornäs, Johan, Ulf Lindberg og Ove Sernhede 1995. *In Garageland. Rock, Youth and Modernity*. Routledge, London.

Frith, Simon 1978. *The Sociology of Rock*. Constable, London.

Frith, Simon 1981. *Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Pantheon Books, New York.

Frith, Simon og Angela McRobbie [1978] 1990. Rock and sexuality. I Simon Frith og Andrew Goodwin (red.): *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Routledge, London.

Ganetz, Hillevi 1997. *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren og Kajsa Grytt*. Brutus Östlings Bokförlag Symposium, Stockholm/Stehag.

Grønnerød, Jarna Soilevuo 1996. *Girls Rockbands: The reproduction of gender hierarchy*. Paper presentert på Conference on Music, Gender and Pedagogics 26–28. april 1996, Göteborg, Sverige.

Harding, Sandra 1986. *The science question in feminism*. Cornell University Press, New York og Ithaca.

Hetherington, Kevin (1998): *Expressions of Identity*. London: Sage

Haavind, Hanne 1985. Förändringar i förhållandet mellan kvinnor och män. I *Kvinnovetenskapelig tidskrift* 3, 17–27.

Johannessen, Birte Folgerø 1986. Ledere – organisasjoners styringssymboler. Hva med kvinnene? I *Nytt om kvinneforskning* 5, 4–13.

Kruse, Holly 1999. Gender. I Bruce Horner og Thomas Swiss (red.): *Key Terms in Popular Music and Culture*. Blackwell Publishers, Oxford.

Lorentzen, Anne 2000. *Kjønnnet eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*. Hovedoppgave i sosiologi. Universitetet i Bergen.

McLeod, Kembrew 1999. Gendered Patterns of Discourse Within Rock Criticism. Upublisert artikkel. Skal publiseres i: Steve Jones (red.): *Pop and the Press*. University of Illinois Chicago.

Negus, Keith 1996. *Popular Music Theory. An introduction*. Polity Press, Oxford.

O'Brian, Lucy 1999. The woman punk made me. I Roger Sabin (red.): *Punk Rock: So What?* Routledge, London og New York.

Ruud, Even 1997. *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo.

Skjerdal, Mariann 1997. *She's a rebel! Kvinner, Kjønn og Rock i et sosialantropologisk perspektiv*. Hovedoppgave i sosialantropologi, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.

Mediekilder

Trommer mot jenter. Aftenposten 28.05.1994.
Jentenens jakt på aksept (i snøbrettmiljøet).
Bergens Tidende 09.07.2000.

Portrætsamtale med tre kvindelige nordiske komponister

Af Helle Nina Pedersen.

Ind på scenen trådte den høje, mørkebeåndede komponist, hvis inspirationskilde hentedes fra de højere magter, og som derfor tilføjeligt tildeltes en gudelignende status. Lighedstegnet mellem 'Den store Komponist' og Gud betød, at kun mænd kunne blive komponister, idet Gud var / er af hankøn.



*Eva Noer Kondrup, komponist
Foto: Marianne Grøndahl*

Portrætsamtale med tre kvindelige nordiske komponister

Af Helle Nina Pedersen

Følgende artikel er en præsentation af specialet: Kultur og musik - Portrætsamtale med tre kvindelige nordiske komponister af ny kompositionsmusik, afleveret i faget kulturstudier ved Syddansk Universitet, Odense juli 2002.

Den musikalske kanon og kvinders udelukkelse fra musikhistorien.

Kendskabet til kvindelige komponister og deres musik er som hovedregel både mangelfuldt og pauvert dels blandt befolkningens brede lag og dels hos musikens egne fagfolk. Det er der flere forklaringer på. Én er, at 75% af den musik der opføres i koncertsalene, og som tilhører standardrepertoiret, hentes fra den klassiske og romantiske periode, hvilket vil sige tiden fra ca. 1770 - 1880. Som en følge af den franske revolution i 1789 er denne periode samtidig tiden for den borgerlige offentligheds fremvækst med dens dertil hørende offentlige koncertsale og operahuse. Manifestationen af en borgerklasse forbedrede de økonomiske og politiske muligheder m.m. for store dele af den mandlige befolkning, og det er derfor paradoksalt at disse forbedrede livsvilkår blev opretholdt af et tilsvarende tilbageskridt for kvinderne på de juridiske, økonomiske og uddannelsesmæssige områder.

Som den amerikanske kunsthistoriker og feminist Christine Battersby¹ forklarer, resulterede den franske revolution i, at mænd gjorde hinanden til samfundets ligeværdige Brothers, medens de i

samme åndedrag behandlede kvinderne som Others. Dvs. forståelsen af mænd som norm og kvinder som noget 'andet' tog fat. Dikotomien 'os - dem' førte til, at musikken fra kvindehånd blev set på som 'noget andet', der ikke hørte hjemme i de offentlige koncerthuse. Hovedårsagen var borgerskabets nidkære skelnen mellem en offentlighedssfære og en privatssfære, som var kønsdefineret, således af mænd udfoldede sig i det offentlige rum og kvinderne i hjemmet dvs. i det private rum.

Allerede her ud fra kan man derfor argumentere for, at musikken i den vestlige verdens koncertsale er underlagt en ensretning, fordi den musik der opføres hentes fra de komponister, hvem det blev forundt at skrive til den offentlige musikscene, altså udelukkende de mandlige komponister. Dertil kommer yderligere den selektion, som løbende finder sted bl.a. fra midten af 1700-tallet, hvor nogle værker ophøjes til norm pga. en bestemt stil, form eller andet, som blev foretrukket på daværende tidspunkt. Nogle af disse værker fik betegnelsen 'mesterværker' og danner fundamentet i den musikalske kanon i dag. Det er de såkaldte kanoniserede værker, som spilles igen og igen i vor tids koncerthuse. Problemet med kanon er, at efterfølgende værker vurderes, vejes og måles i forhold til de kanoniserede dvs. favoriserede værker og på disses betingelser. Heraf fremgår det, hvordan kanon er en størrelse som går i selvsving, så at sige. Kanon efterlader altså det indtryk, at øvrige værker ikke blev fundet til-

¹ Battersby, Chr.: Gender and genius: towards a feminist aesthetics, Bloomington, 1989

strækkeligt værdifulde, til at blive husket og spillet, og det har haft fatal betydning for de kvindelige komponister. Sagen er, at kanon afføder den forhastede konklusion, at havde musik af kvindelige komponister blot været 'god nok', forstået som havde musikken opfyldt vedtagne krav til stil, genre, form, melodiføring, instrumentation osv. så havde vi hørt den, den dag i dag. Den gængse opfattelse af at kanon hviler på objektive udvælgelseskriterier som fx begrebet 'kvalitet', er således ikke holdbar. Musik af kvindelige komponister, fra såvel 1800-tallet som af nyere dato, har fx rutinemæssigt fået dårlig anmeldelse med en stiltiende begrundelse i komponistens køn².

Det er et syn på musikvidenskaben, som er af forholdsvis nyere dato. Først inden for de sidste 10-20 år er forskere begyndt at underkaste kanon og dermed standardrepertoiret en nøjere granskning. Formålet har bl.a. været at indlemme grupper af komponister som tidligere vanemæssigt blev udelukket fra musikhistorieskrivningen. Det drejer sig, ud over de kvindelige komponister, om farvede komponister og komponister fra andre etniske grupperinger samt tillige om komponister af anden seksuel orientering end den heteroseksuelle. Netop disse nye vinklinger på den herskende musikalske kanon tydeliggør, at den kanoniserede komponist dvs. favoriserede komponist typisk er en hvid mand fra middel- eller overklassen af heteroseksuel orientering, hvilket har fået den amerikanske musikprofessor og feminist Marcia J. Citron³ til

at sige, at musikvidenskaben ikke er en fortælling om musikkens historie, men en fortælling udelukkende om mandlige komponister.

De borgerlige kvinders musikalske salon. Manifestationen af den borgerlige offentlighed bevirkede, at kvinder blev mødt med uddannelses- og karrieremæssige barrierer, også inden for musik, som var køns- og klassedefineret. Sådanne restriktioner forhindrede kvinderne i at gøre krav på offentlig anerkendelse dvs. i form af offentlige fremførelser af deres værker med efterfølgende anmeldelse. Den nidkære skelnen mellem en offentlighedssfære og en privatsfære gjorde det fx uhørt for en kvinde af det finere borgerskab at tjene penge på sin musik dvs. at arbejde som professionel, og det hvad enten hun fungerede som musiker eller komponist. En professionelt musicerende kvinde måtte ikke komme i kontakt med et offentligt marked og således 'tjene to herrer' - sin ægtemand og offentligheden, lød logikken.

På den anden side skabte skellet mellem offentlig og privat et andet rum for datidens musikbegavede kvinder end den offentlige koncertsal. Mange musikbegavede borger-kvinder og kvinder af adelig herkomst fungerede fx som salonværtinder i hjemmene. Her havde de mulighed for at fremføre egne og andres værker for en indbudt forsamling bestående af byens kulturelite. I sagens natur tilpassedes den til formålet komponerede musik de herskende, intime rammer, hvilket er én

af forklaringerne på hvorfor kvindelige komponister skrev færre orkesterværker end deres mandlige kolleger. De kvindelige komponister dyrkede overvejende solistiske værker som det ensatsede klaverstykke og lieden, fordi disse lod sig opføre i salonen, og fordi disse genrer blev anset for særlig egnede for kvinder.

Symfonien som visitkort.

Kønssegregeringen afspejledes i genrerne forstået som, at de mindre, 'simple' genrer passede for kvinderne, medens de voluminøse orkesterværker med et fuldt instrumentarium var et område udelukkende for mænd samtidig med at mandlige komponister tillige kunne dyrke lieden og det ensatsede klaverstykke. Set i dette lys er det derfor interessant at bemærke, at symfonien fra omkring 1840 vandt mere og mere terræn som genren par excellence. Stræbte en komponist således efter at blive anerkendt for sit kunstneriske virke, betød dette at vedkommende måtte igennem sliddet med det symfoniske materiale. En genre som kræver omfattende musikalske kundskaber i disciplinerne kontrapunkt, lære, hamonilære, instrumentation, orkestre-ring osv. Da man kun vanskeligt lærer at komponere ud af den blå luft, kunne de kommende komponister skaffe sig de fornødne forudsætninger ved et af de mange europæiske musikkonservatorier, som dukkede op fra slutningen af 1700-tallet, men som begrænsede og nogle steder helt nægtede kvinders adgang til kompositionsklassen. Begrundelsen lød,

at kvinder ikke havde brug for den kunsten, eftersom de jo blot skulle beherske klaveret og mindre genrer for at holde salon. En effektivt middel, til at begrænse kvinders musikalske evner, var at spise dem af med et toårigt kompositions-kursus, medens de mandlige studerende gennemløb en treårig uddannelse i komposition. Senere kunne man så hævde, at kvinder slet ikke formåede at skrive de store værker som symfonien og operaen, eftersom kun meget få havde forsøgt sig med disse genrer. Man(d) argumenterede derfor med, at kvinder havde kunstnerisk svagere evner som forklaring på det meget lille antal kvindelige komponister.

Sideløbende med symfoniens tiltagende status herskede fra omkring slutningen af 1800-tallet en tendens, som stadig synes at have været fremherskende langt op i det 20. årh., til at udvide orkestret med flere og flere musikere efter parolen jo større og mere lyd, jo bedre. Citron ser dette som et udtryk for typisk mandlig selvpromovering. Hvilket i øvrigt hænger godt sammen med den hårde dom, som tilfaldt kvindelige komponister, hvis de, trods manglende formaliseret uddannelse, alligevel formåede at skrive en symfoni og dermed trådte ind på mændenes enemærker.

Komponisten som erstatning for Gud.

Trods århundreders vedvarende og systematiske negligering af kvinders musikalske skaberkraft, har der til alle tider eksisteret kvinder, der gav sig af med at komponere. Nogle kvindelige komponi-

² Se fx Öhrström, Eva: Borgarlaga kvinnors musicerande, Göteborg, 1987 og Pirrko Moisala: Gender Negotiation of the Composer Kaija Saariaho in Finland. In: Music and Gender, urbana, 2000 og Eva Rieger: 'Gender' und Kultur. In: Frau Musica (Nova). Komponieren heute, Marina Homma, Sinzig, 2000.

³ Citron, Marcia J.: Gender and the Musical Canon, Urbana, 2000.

ster trodsede samfundets forventninger til dem som kvinder, nogle fandt andre fora, hvor de kunne give sig hen til komposition fx i klostre og i de omtalte saloner. De fleste kvindelige komponister er imidlertid aldrig blevet indlemmet i musikhistorien og musikantologierne ligesom undervisningen i kvindelige komponisters musik har været/stadig er en mangelvare, og som måske derfor oftest fremstår som en kuriositet. Overhøringen af de kvindelige komponister har haft meget stor indflydelse på efterfølgende generationers valg af karriere, og betydningen af den mentale bevidsthed omkring hvem der bliver komponist kan ikke vægtes nok. Denne implicite og usynlige kønsdiskrimination, der oprettholdes af begge køn, afskærer de kvindelige musikstuderende for at gå kompositionsvejen, idet en komponist altid gradbøjes maskulint. Medvirkende hertil har været den aura, der stadig omgærder 'Den store Komponist'. En betegnelse der opstod i sidste halvdel af 1800-tallet, sideløbende med sekulariseringen af datidens samfund. Sekulariseringen betød, at adelen og kirken efterhånden mistede deres hidtidige magtmonopoler og status som ledefigurer, og således opstod et behov for at erstatte det tomrum som kirken svækkede position efterlod. Ind på scenen trådte den højt beåndede komponist, hvis inspirationskilde hentedes fra de højere magter, og som derfor belejligt tildeltes en gudelignende status. Lighedstegnet mellem 'Den store Komponist' og Gud betød, at kun mænd kunne blive

komponister, idet Gud var/er af hankøn. Battersby udtrykker det således: "I am the author", "I am male, I am God"⁴. Påstanden om at kun mænd kan være 'author' i betydningen skabere blev yderligere understreget af datidens offentlige ordførere herunder fx Nietzsche, Strindberg og den unge Otto Weininger. Disse rendyrkede kvindehadere lancerede den misogynne tankegang, at kvinder havde opbrugt deres skaberevner på børnefødsler og derfor ikke også kunne skabe musikværker. Til gengæld tillod man gerne kvinderne at fungere som fortolkere, formidlere og som muser for andres (mænds) musik.

Interview med tre nordiske kvindelige komponister af ny kompositionsmusik.

Ved at foretage kvalitative forskningsinterview med tre udvalgte nutidige komponister har jeg dels ønsket at fremhæve nogle kvindelige komponister som en form for kompensation for års negliger i musikhistorien, og mere specifikt at undersøge hvorvidt ovenstående kønsdiskriminerende holdninger stadig kan være en del af forklaringen på det fortsatte fåtallige kvindelige komponister, som gør sig gældende i dag. Dernæst har jeg ønsket at undersøge om fx den ny musiks mangefacetterede tonesprog levner større plads for flere typer komponister, og om den ny musik derfor er vejen frem for flere kvindelige komponister velvidende at netop ny kompositionsmusik ikke er en umiddelbar publikumsvenlig genre.

Fra Danmark har jeg talt med Eva Noer Kondrup (f. 1964), fra Norge Cecilie Ore

(f. 1954) og fra Sverige Karin Rehnqvist (f. 1957). I mit valg af komponister har jeg været heldig, at alle har svaret åbent og deltagende på mine spørgsmål samtidig med, at jeg har stræbt efter at holde mine spørgsmål forholdsvis åbne, således at det billede, som efterfølgende tegner sig af den pågældende komponist og hendes livssituation, er så 'sandt' som muligt. Dvs. jeg har tilstræbt en åben dialog, som kunne fremme et portræt af den enkelte, som vedkommende selv kunne stå inde for.

Et interessant resultat af disse samtaler er for det første, at alle samtykker på spørgsmålet om hvorvidt kønsdiskrimination stadig foregår, men at opfattelsen af graden af denne diskrimination er forskellig. Ligesom de metoder der tages i brug for at overkomme kønsdiskrimination er forskellige. I det følgende redegøres alene for hovedpointerne i disse portrætsamtaler.

En kompleks problemstilling.

Komponisten Ore mente, at kvindelige komponister stadig må være dobbelt så dygtige som de mandlige ditto for at få deres musik opført. At Ore så ikke personligt havde stødt på diskriminerende episoder, der kunne tilskrives hendes køn, har ifølge Ore at gøre med, at hun, bevidst eller ubevidst, har hævet sig over en sådan mulig deklassificering af kvindelige komponister. Denne strategi har jeg valgt at tolke som, at Ore finder det nedværdigende fortsat i det 21. årh. overhovedet at måtte overveje om køns-

diskrimination finder sted. Ore påpegede i øvrigt, at mangelen på kvindelige komponister ikke alene kan forklares ud fra en entydig vinkel, men at her først og fremmest er tale om et tidsspørgsmål. Dermed mente Ore, at tiden først må modnes til at acceptere kvindelige komponister. I det hele taget fremhævede Ore flere komplekse faktorer hvortil bl.a. talte personligt engagement og psykologiske, kulturelle samt musikalske årsager som mulige forklaringer på de få kvindelige komponister. Eksempelvis argumenterede Ore for, at ny musik står i skyggen af underholdningsindustrien. Førstnævnte genre kræver ro, tid, fordybelse og refleksion som er et uhørt gode i dag og som ikke ligefrem kendetegner den kommercielle popmusikindustri. Desuden fremhævede Ore publikums generelle manglende interesse for og forståelse af ny kompositionsmusik, som en større hæmsko for nutidige komponister, herunder de kvindelige, end en mulig kønsproblematik.

Ore fokuserede dernæst på, at de nordiske lande i varierende grader er optaget af den ny kompositionsmusik. Fx mente Ore, at det ny og anderledes bedre trives i Oslo end i konservative gamle europæiske hovedstader som København og Stockholm, hvilket kunne være noget af en forklaring på, hvorfor Danmark til dags dato kun kan stille med en danskfødt kvindelig komponist, der er udgået fra konservatoriets solistklasse i komposition.

⁴ Battersby, Chr. s.43 se fodnote 1.

Musiklivets ansvar

Væsentligt er det at få fremlagt, at Rehnqvist og Kondrup forholdt sig langt fra Ores opfattelse af at lade tiden arbejde for mere ligestilling inden for kompositionsvirksomhed. Rehnqvists holdning kom fx til udtryk ved hendes aktive indsats i det administrative apparat omkring hele det offentlige musikliv i Stockholm. En sådan strategi valgte komponisten Rehnqvist, fordi hun overvejende så kønsdiskrimination udspille sig her. Som eksempel nævnte Rehnqvist, at så længe mænd sidder på de beslutningsdygtige poster, i det organisatoriske musikliv, vil de fortsætte med at udpege øvrige mandlige komponister som fx modtagere af bestillingsopgaver. Denne procedure bunder ikke i et ønske om et anti-demokratisk musikliv, men skal ses som en rygmarvsrefleks, fordi man nu en gang vælger det, man er vant med, uddybede Rehnqvist. Endvidere kom det frem under interviewene med Kondrup og Rehnqvist, at den fortidige opfattelse af komponisten som den store urørlige mandlige kunstner stadig stiller sig hindrende i vejen for kvinder med komponistambitioner. Det skyldes bl.a., at kvinders erfaringsverden meget ofte er af en anden karakter, og som eksempel nævnte begge komponister, at kvinder føder børn, opdrager børn, henter børn fra vuggestuen osv. Dette overvejede kvindelige gebet ligger langt fra den åndelige, fjerntsvævende og ophøjede status, som stadig omgærder komponisten. Begge komponister efterlyste derfor en holdningsændring hos begge køn. I Rehnqvists tilfælde demonstrerede

hun selv dette på bedste vis, idet hun bl.a. havde helliget sig arbejdet med amatørkor, hvoraf nogle, som hun sagde, dårligt kunne synge. Med sit arbejde med amatørkor, sammenholdt med undervisningen af børn i at komponere og ud over egen kompositionsvirksomhed statuerer Rehnqvist således et eksempel på hvorledes den 'fine' komponist, med Rehnqvist egne ord, er "et helt almindeligt menneske". På samme måde bevæger Kondrup sig utvungent mellem de store musikalske værker som symfonien og operaen sideløbende med musik for børn i sit kompositoriske virke.

Undervisning i kvindelige komponisters musik.

En måde at få flere kvindelige musikbegavede elever til at gå komponistvejen ville dernæst være at udbyde undervisning i kvinders musik og vilkår. Såvel Rehnqvist som Kondrup efterlyste en sådan kursusrække, som for dem personligt ville have udfyldt et gabende tomrum i deres studietid. Derved berører begge problematikken omkring betydningen af forbilleder. At opstøve og indsamle materiale om kvinders musik kan imidlertid byde på et væld af forhindringer. Oeuvrer og biografier af kvindelige komponister er et uudforsket område, som derfor fordrer en mængde ekstra tid og energi for den entusiastiske lærer at samle frem for blot at gribe til de allerede eksisterende antologier og disses nodeeksempler.

Det drejer sig om at bevidstgøre, såvel over for kvinderne selv som over for

mænd, at komposition ikke afhænger af kunstnerens køn, men om flid og vilje plus evner m.m. Ifølge Kondrup bør man derfor allerede sætte ind i børnealderen og "animere pigebørn til at skrive noder", så snart de aspirerer til en musikalsk løbebane, hvilket ikke falder naturligt i dag, forklarer Kondrup. En måde at imødekomme behovet for forbilleder er festivaler tilegnet kvinders musik. Alle var enige om, at sådanne festivaler er meget givende forudsat, at kvaliteten er i orden. Der findes en mængde musikfestivaler som i realiteten udelukkende omfatter mænds musik, uden at der sættes spørgsmålstegn ved dette, hvorfor så ikke en festival forbeholdt kvinders musik?

Kondrup tilslutter sig Rehnqvists billede af komponistmiljøet som en mandsdomineret bastion, idet førstnævnte forklarede, at der i komponistmiljøet hersker en uimodsagt accept af mandligt definerede normer og omgangsformer, der udstikker retningslinier for, hvordan man skal gebærde sig, og som måske ikke ligefrem passer for den kvindelige komponist. Til gengæld betyder alene tilstedeværelsen af en kvindelig komponist i dette enkønnede miljø, at de selvfølgelige komponister også gøres til køn, fordi de derved ikke længere blot er komponister men mandlige komponister - og det vækker ubehag eller undren.

Kvindelig æstetik?

Min undersøgelse af hvorvidt kvinders musikalske udtryk lyder anderledes end mænds stillede de pågældende tre

komponister sig noget tvivlende over for. Både Kondrup og Rehnqvist mente, at der forelå alt for lidt materiale fra alt for få kvindelige komponisters side til, at man ville kunne sige noget entydigt omkring dette. Hvorimod Ore blankt afviste, at det skulle være muligt eller overhovedet væsentligt at lytte sig til om et værk var skrevet af en mandlig eller kvindelig komponist. En sådan tankegang kan man kalde for en ideal situation. For Ore er det ikke komponistens køn, der skal i fokus, men alene værket for at afgøre om det er godt, interessant eller ej. Dermed ikke sagt, at Rehnqvist og Kondrup ikke fokuserer opmærksomheden på selve værket, men at disse to sidstnævnte tillige forholder sig mere nysgerrigt og lydhøre, når et værk af en kvindelig komponist opføres. Denne holdning hænger sandsynligvis sammen med, at Kondrup og Rehnqvist så det som en givtig fremgangsmåde at italesætte hvordan, hvorfor og hvor kønsdiskrimination foregår for overhovedet at komme denne til livs.

Det er således værd at runde af med, at de tre meget forskellige personligheder og komponister som Ore, Rehnqvist og Kondrup personificerer ikke kun afspejler sig i disses holdninger til en kønsproblematik inden for musik, men tillige i deres forskelligartede musikalske udtryk. Et sådant broget billede af kvindelige komponister opponerer mod fortidens og dermed kano-ns fastholdelse af kvindelige komponister som en ensartet størrelse, hvis musik længe er blevet anset for at være af ringere standard. Helle Nina Pedersen.

Mary, Queen of Scots.

Omtale ved Inge Bruland.

Liselotte Sørensen: Kan kvinder skrive opera? En socialhistorisk undersøgelse af kvindelige komponisters rolle i operahistorien, Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet 2002.

Man kan næsten på forhånd uden at have læst afhandlingen forestille sig, at dens titelspørgsmål vil blive positivt besvaret, og det gør det. Men man forundres; for når man ser på repertoire som helhed på operascenerne verden over, så skulle det virke temmelig sandsynligt, at opera måtte være en genre forbeholdt mandlige komponister. Derfor er emnet interessant, og det samme er behandlingen af det.

I en historisk oversigt optræder Hildgard von Bingens Ordo Virtutum som eksempel på, at kvinder har beskæftiget sig med den dramatiske genre også før operaens fødsel omkring 1600. Og i den tidligste operas historie har vi Francesca Caccinis hovedværk, operaballetten La Liberazione di Ruggiero, som for øvrigt for ca. 15 år siden fik en scenisk opførelse på musikhøjskolen i Malmø. Elisabeth Jaquet de la Guerres første operaballet Les jeux à l'honneur de la Victoire fra 1691 er desværre gået tabt, men bevaret har vi hendes anden opera Céphale et Procris fra 1694. Denne opera er behandlet i et speciale af Rigmor Hasselager, Københavns Universitet. Fire franske kvindelige operakomponister kan nævnes fra 1700-tallet: Henriette-Adélaïde Villard de Beaumesnil,

Amélie-Julie Candeille, Louise Bertin og Marie de Grandval, og i 1800-tallet har vi den tyske Louise Adolpha leBeau. (I Danmark er der Maria Theresia Ahlefeldts operaballet fra 1792, Telemak på Calypsos Ø, der dog mere er ballet end opera; værket bliver præsenteret i et speciale af Musse Magnussen, Københavns Universitet.) I det sene 1800-tal og begyndelsen af det 20. århundrede skrev den engelske operakomponist Ethel Smyth 6 operaer. Hendes The Wreckers har været gjort til genstand for analyse i et speciale af Gitte-Maj Rasmussen, Københavns Universitet. Efter Ethel Smyth var der flere engelske kvinder, der skrev operaer, Elizabeth Lutyens, Elizabeth Maconchy og Phyllis Tate. Blandt de yngre er Judith Weir.

Uden for England har vi i det 20. århundrede af kvindelige operakomponister polske Grazyna Bacewicz, amerikanske Miriam Gideon og australske Peggy Glanville-Hicks.

I Norden er der svenske Elfrida Andrée og den lidt yngre danske Hilda Sehested. Af de nutidige er der finske Kaija Saariaho, der havde stor succes med sin opera L'amour de loin, der blev opført ved Salzburgfestspillene i 2000.

Disse operakomponistnavne og flere til bliver i Liselotte Sørensens speciale sat ind i en historisk sammenhæng og får alle nogle karakteriserende kommentarer. Men én ting er at finde frem til, at der faktisk er mange kvinder, der har komponeret operaer, en anden er at undersøge, om nogle af disse operaer har

værdi og fortjener at blive opført. I den forbindelse har Liselotte Sørensen fokuseret på en enkelt komponist Thea Musgrave (f. 1928). Musgraves dramatiske evner er evidente og skinner også igennem i hendes ikke-scenemusik, fx. orkesterværkerne Night Music 1961 og Horn Concerto 1971.

Alle Musgraves operaer er blevet opført. The Abbot of Drimock i 1962 på National School of Opera, The Decision af New Opera Company på Sadler's Wells i 1965, The Voice of Ariadne af The English Opera Group ved Aldeburgh festivalen i 1973.

De tre operaer A Christmas Carol 1979, Harriet, the Woman called Moses 1984f og Simón Bolívar 1995 blev alle opført på Virginia Opera Association, en operainstitution i USA, der ledes af Peter Mark, Musgraves ægteemand. Specielt koncentrerer Liselotte Sørensen sig om Thea Musgraves store opera Mary, Queen of Scots, der blev uropført ved Edinburgh festivalen i 1977.

Hun laver en 36 sider lang analyse af operaen, der begrundes operaens høje kvalitet. Den kommer til udtryk i konklusionen, s. 103:

"Mary, Queen of Scots anskueliggør, at Thea Musgrave er én af det 20. århundredes mest spændende operakomponister.



Hendes kompositoriske og formmæssige teknikker er gennearbejdede og giver i samspillet med den stramme, præcise libretto et formfuldendt eksempel på et moderne musikdrama. Her er Musgraves sans for balance mellem alle dramaets dele, dét der skaber dramaets intensitet og naturlige spænding, - en koncentration, der appellerer til et moderne publikum. Selvom Mary, Queen of Scots er et historisk drama, så er det i spejlingen af hovedpersonernes følelsesmæssige aspekter, publikum identificerer sig og begejstres. Ved at gennemleve hovedpersonernes følelser – kærlighed, begær, had, misundelse, vrede, afmagt – opnår beskueren en renselse – katharsis. Det samme bærende princip, der gjorde sig gældende for den græske tragedie i antikken.”

Efter analysen og konklusionen står tilbage en undren over, at Thea Musgraves opera trods dens åbenlyse kvaliteter alligevel ikke er almindelig kendt og fx. ikke engang kan købes på cd. Liselotte Sørensen bruger kanonteori, som den udfoldes i Marcia Citrons bog Gender and the Musical Canon, 1993, til en belysning af disse forhold og skriver endvidere på s. 102:

”Med hensyn til opslagsværker er der også grund til bekymring. Set i et historisk perspektiv er det naturligt, at ældre opslagsværker er præget af en mandligt etableret kanon, men det er både tanke vækkende og alarmerende, at én af de seneste danske operabøger, udgivet i efteråret 2001, ikke nævner én eneste kvindelig komponist. Den store sang af Jacob Levinsen, født 1960, glimrer i negativ forstand med en gennemgang, udelukkende af mænds operaer. At Jacob Levinsen ikke finder det umagen værd, blot at nævne et par kvindelige komponister viser, hvor massivt århundreders mandligt prægede kanon har etableret sig i operahistorien, og hvor vanskeligt det er for kvindelige komponister at etablere og gøre sig gældende i kanon.”

Til sidst skal det nævnes, at Liselotte Sørensen arbejder med at finde frem til et udvalg af arier og scener fra operaer af kvindelige komponister, der vil blive opført ved en koncert i Kvinder i Musik-regi i 2003. Selv om opera skal ses og høres i teatret, så vil en sådan koncert alligevel kunne give en mundsmag på operaer, vi stadig har til gode at opleve på scenen.

Inge Bruland

Komposition og køn omkring år 1900

Af Helena Ljunggren.

Carl Nielsen er i dag et stort navn, mens Hilda Sehested er forholdsvis ukendt. Uden på forhånd at påstå at Hilda Sehested teoretisk kunne have opnået tilsvarende succes, ønsker jeg at undersøge, hvilke kønsbestemte faktorer der har været medvirkende til enten at støtte eller hæmme deres respektive kompositions-virksomhed.



Hilda Sehested,
fra Det Kgl. Biblioteks hjemmeside.

Komposition og køn omkring år 1900

Af Helena Ljunggren.

Indledning

Baggrunden for, at jeg har valgt Carl Nielsen og Hilda Sehested er - udover deres forskellige køn - at de på det musikalske plan har visse sammenfaldende punkter.

Deres familiemæssige baggrund og sociale status adskiller sig væsentligt fra hinanden, men dog har deres veje ofte krydset hinanden. Som unge musikstuderende havde de samme lærer, Orla Rosenhoff, og for begges vedkommende kom han til at spille en umådelig stor rolle i deres musikalske udvikling.

Det var via Rosenhoff, at de blev præsenteret for hinanden. Da Hilda Sehested (formodentlig i 1888) fik opført sin første strygekvartet ved en koncert, arrangeret af Rosenhoff, blev der ligeledes spillet et stykke komponeret af Carl Nielsen.

Carl Nielsen er blevet den største danske komponist fra den tid. Hilda Sehested lagde som ung studine mærke til den endnu ukendte Carl Nielsens talent og omtalte fremdriften i hans musik i en tid, hvor andre endnu ikke havde fået øjnene op for den. Ved en senere lejlighed kommenterede Carl Nielsen: "Frk. Sehested forstod mig bedst". Hendes musik nævner han, så vidt vides, ikke.

I kraft af deres involvering i det Københavnske musikliv havde de fælles bekendtskabskreds og omgikkes derfor

socialt eller mødtes i professionel sammenhæng. I et brev fra 1913 omtaler Hilda Sehested sin påskønnelse over spontane invitationer til musikalske sammenkomster i Carl Nielsen hjem. Der er dog ingen anledning til at tro, at deres indbyrdes forhold har været tæt på det personlige plan, men mere baseret på en fælles interesse omkring musik. De var snarere bekendte og kollegaer end "venner".

På trods af forskellighederne i deres sociale baggrund, har de dog via deres lærer Rosenhoff og deres tætte involvering i datidens musikliv et fælles musikalsk udgangspunkt - og hvordan de hver især forvalter dette, vil jeg prøve at beskrive.

Da det overordnet har været interessant for mig at undersøge baggrunden for, hvorfor der har været et så relativt begrænset antal kvindelige komponister, vil jeg lægge hovedvægten på Hilda Sehested - og via hende "kvindens" muligheder og begrænsninger som komponist. Da mandlige komponister er blevet kulturelt understøttet i samfundet, vil jeg ikke i samme omfang beskæftige mig med deres muligheder. Jeg vil indlede med at beskrive samfundsforholdene omkring år 1900, med specielt henblik på borger-skabets kvinde og hendes tilknytning til musik. Dernæst gennemgår jeg henholdsvis Carl Nielsens og Hilda Sehe-



en sammenligning imellem Carl Nielsen og Hilda Sehested, hvor de områder, hvor der er tydelige modsætningsforhold imellem dem, bliver fremhævet.

Den borgerlige kvindes situation omkring århundredeskiftet

I tiden omkring århundredeskiftet var strukturerne i samfundet under stor forandring. En væsentlig baggrund for strukturforandringerne var industrialismens gennembrud. Den hastige industrielle udvikling ændrede fundamentalt folks livsvilkår og rokkede ved den traditionelle magtbalance imellem aristokrati, borgerstand og proletariat. Samtidig var naturvidenskabelige opdagelser med til at nedbryde det religiøse verdensbillede. Lægevidenskaben "erstattede Gud" og blev nu den nye autoritet med hensyn til menneskeopfattelse.

Begrebet kvinde

I den biedermeierske praksis var begrebet kvinde blevet formateret til et komplek-tært modstykke til manden. Forskellighederne imellem kønnene blev fremelskede, igennem opdragelsen, klædedragten og religionen. Kvindernes væsen fremstod som ubevidst væren, mens mændene igennem dannelsen blev til som bevidste individer. Mændene var udadvendte og dynamiske, kvinderne indadvendte og vegeterende. Men også kønsbegrebet var genstand for revurdering i takt med den hastige udvikling.

Borgerskabets kvinder

Indenfor borgerskabet var kvinderne "intimsfærens engle". Deres base var hjemmet, det var deres udgangs-punkt, det var deres mål. Med dyder som tilbageholdenhed, beskedenhed og pligt-opfyldelse sørgede de for at varetage de hjemlige sysler. Deres primære opgave var at støtte manden, at være gode hustruer og mødre. Pigernes opdragelse og uddannelse blev varetaget udelukkende med henblik på en kommende karriere indenfor hjemmet. I kontrast til drengenes uddannelse, var nøgleordet her kulturel "dannelse". I mange tilfælde blev pigernes regulære skoleuddannelse afsluttet ved konfirmationsalderen. Pigerne blev opdraget til at kunne sy, brodere, synge og akkompagnere, danse, samt konversere på flere sprog. Disse færdigheder forventedes udelukkende at skabe gavn i intimsfæren, fremført med behersket selvkontrol, og aldrig i udadrettet selvfremsstilling. I kraft af kvindernes dannelse samt det faktum, at de ikke var nødt til at bidrage til familiens indtjening, havde borgerskabets kvinder en funktion som statussymboler.

Det syge køn

Den eksklusivt mandsdominerede lægevidenskab definerede kvindekønnet som "det syge køn". Menstruation, graviditet og fødsel var årsag til langvarige sengelejer, kurophold eller brug af medikamenter. I slutningen af 1800-tallet var døden i barselsseng og tuberkulose udbredte dødsårsager blandt kvinder. For velhavende borgermænd kunne en sengeliggende hustru (og derved arbejdsfri) eller datter blive endnu et statussymbol. Historisk set er dette kvindelige sygelighedsbillede blevet dyrket som et skønhedsideal. Disse såkaldte "biologiske" forhold var klassedelte, da kvinder fra proletariatet ikke på samme måde havde lejlighed til eksempelvis at være sengeliggende ved menstruationsbesvær. Med tiden var den ekspanderende lægevidenskab selv med til at underminere dette kvindelige sygelighedsbillede.

Den selverhvervende kvinde

Det moderne samfund rummede for borgerskabets kvinder muligheder og begrænsninger. På den ene side var de henvist til hjemmene. På den anden side var det ikke længere muligt at bibeholde denne rollefordeling. En af årsagerne var et overskud af kvinder i befolkningen¹, blandt andet forårsaget af emigrationen til Amerika. Ægteskabsmarkedet var udtyndet og ikke alle kvinder havde derfor mulighed for at blive godt gift. Tidligere havde den ugifte kvinde oftest fundet en plads som "skyggetante" i familien, men med de stagnerede

embedsmandslønninger havde kun de rigeste hjem råd til at have et familiedlem gående som selskabsdame. Kapitaliseringen af samfundet havde samtidig medført, at mange huslige funktioner var forsvundet ud af hjemmet. Der var dermed ikke længere brug for ekstra hænder i husholdningen - og at udføre groft tyendearbejde var udelukket for en kvinde fra borgerskabet.

Kapitaliseringen af samfundet var med til at skabe nye muligheder for kvinderne udenfor hjemmene. Nye erhverv opstod indenfor undervisning, sygepleje, administration og vareomsætning. Disse erhverv stod i forlængelse af de traditionelt kvindelige gøremål og var derfor områder, hvor den borgerlige kvinde kunne udnytte sine kvalifikationer uden samtidig direkte at true mændenes position. Industrien havde brug for billig arbejdskraft, og skabte et nyt arbejdsfelt for proletariats kvinder. Den udearbejdende, selverhvervende kvinde blev et faktum.

Kvindebevægelserne

Kvindebevægelsen havde også del i denne udvikling. Kvindebevægelsen udsprang netop fra borgerskabets kvinder. Deres opgaver i hjemmene var blevet væsentlig formindskede, og de havde pludselig tid til rådighed til egen disposition. Dette gjorde det muligt for dem at udøve en vis selvrealisation. De dyrkede kulturelle interesser, fulgte medi samfundsdebatten, læste bøger, skrev, eller

¹ I 1889 var der 20.000 flere kvinder end mænd i Danmark. Søren Mørch, Den ny Danmarkshistorie s. 313



musicerede. Mange kvindelige forfattere dukkede op fra 1870-90. Det var borgerskabets unge kvinder, velbevandrede i sprog, konversation og pli, der i aviser, tidsskrifter og skønlitteratur, drev kvindespørgsmålet frem som et samfundsspørgsmål.

Dansk Kvindesamfund blev stiftet i 1871. Da foreningens medlemmer primært havde kønnet som fælles-nævner, var der adskillige interessekonflikter. Nogle ønskede mere radikale forandringer for kvinder i samfundet. Som følge heraf stiftedes Kvindelig Fremskridtsforening i 1885. I 1888 mistede Dansk Kvinde-samfund endnu engang tilhængere, da man ikke kunne blive enige om at indføre kravet om kvindevalgret i formålsparagraffen, og landede på en formulering om forbedring i stedet for ligestilling indefor "Familien, Samfundet og Staten". Derfor oprettedes i 1889 endnu en kvindeorganisation: Kvindevalgretsforeningen.

I alle de nordiske lande fik kvinder valgret omkring 1. verdenskrig. Derefter ændrede kvindeforeningerne karakter. Fra at være oppositionelle fronter blev de til kulturbærende organisationer.⁶

Kvindesagskvinderne kæmpede ikke kun imod mændene. Mange kvinder befandt sig udmærket i det eksisterende kønsrollemønster, hvor deres interne position i hjemmene rummede mange fordele.

Lovgivning:

1800-tallets juridiske lovgivning var patriarkalsk. Langsomt blev der dog gennemført en del lovændringer, der for-

bedrede kvinders retsstilling. I 1857 blev den ugifte kvinde erklæret myndig og fik lige arveret med mænd. Den gifte kvinde var dog stadig umyndig. Først fra 1899 fik den gifte kvinde formueretlig myndighed. Ægtemanden rådede dog over fællesboet og børnene. Barnet var en "arving", og ved vanskelige fødsler, betragtede man det som et reelt valg, om enten moderen eller barnet skulle reddes. I 1857 fik ugifte kvinder, herunder enker, forladte og fraskilte, ret til næringsbevis, og i 1880 fik gifte kvinder lov til at råde over egen indtjening. Først i 1925 fik begge forældre forældreret, samt gensidig forsørgelsespligt.

At kvinders retsstilling forbedredes skete ikke mindst på foranledning af kvindeforeningerne.

Uddannelse for kvinder

De fleste familier i borgerskabet sørgede for at deres døtre fik privatundervisning i hjemmet. I 1852 åbnede Natalie Zahle den første skole for piger i Danmark. Her blev der satset på en god undervisning af dygtige, veluddannede lærere. Natalie Zahle ønskede desuden undervisningspligten forlænget. Samtidig fastholdt hun dog, at hjemmet, som samfundets kerne, var kvindens primære opgave.

I 1859 fik kvinder tilladelse til at tage lærerindeeksamen. Dansk Kvindesamfund oprettede i 1872 en handelsskole for kvinder, i 1875 en tegneskole og senere en søndagsskole for kvinder af de arbejdende klasser. I 1875 bliver Københavns Universitet åbnet for kvinder.

Moderrollen

Samtidig med at kvinderne vandt indpas på arbejdsmarkedet, blev deres position i familierne yderligere styrket. Familierne var blevet mindre i takt med, at børnetallet svandt ind. Ammen forsvandt og dernæst tjenestefolkene. Derigennem blev moderrollen intensiveret. For mange kvinder betød afviklingen af amme- og barnepigesystemet øget eksistensberettigelse og selvtillid, da de via moderrollen kunne finde identitet. Den ny moderrolle kom under indflydelse af den voksende pædagogiske videnskab, der krævede mødre, der via tidens oplysningslitteratur kunne forholde sig intellektuelt til børnepasningen. Den autoritære børneopdragelse blev fortrængt af den "professionelle moder".

Mændene bliver truet

Kvinder på arbejdsmarkedet betød en trussel for mænd, både set udfra et økonomisk perspektiv, men også i forhold til mandens identitet og selvforståelse. Forsørgeren blev nu truet på sin myndighed og dermed også sin mandighed. Kvinderne vandt støt og roligt ind på mændenes magtbastioner, både i samfundslivet, hvor kvinderne efterhånden fik adgang til uddannelsesinstitutioner og arbejdsmarkedet, og dels i familien. I det moderne samfund blev der skabt nye muligheder for borgerskabets kvinder. Jernbanerne og dampskibene skabte rejsemuligheder, og ikke så få kvinder fra det bedre borgerskab gav sig ud på en dannelsesrejse, der tidligere havde været

forbeholdt mændene. Mændene derimod var i takt med industrialiseringen blevet til lønarbejdere og skaffedyr, hvilket bevirkede et tab af deres oprindelige myndighed. Nu havde de kun lønnen til at legitimere deres position, og selv den var yderst usikker.

Kvindens valg

For borgerskabets kvinde medførte genembrudstiden vanskelige valg. Hun kunne enten vælge hustru- og moderrollen. Hvis hun levede op til denne rolle, ville hun være et udmærket menneske, men dog nr. 2 på den menneskelige rangstige. Valgte hun derimod uddannelse - enten af økonomiske eller idealistiske grunde - mødte hun modstand i og udenfor sig selv i form af ukvindelighed, samt konkurrencefølelse overfor mændene. Til denne svære rolle fulgte udfordringen: At skulle bevise, at hun stadig var kvinde.

Borgerskabets kvinde og musik

Kvinder og klaveret

I løbet af de første årtier af det 19. århundrede blev hammerklaveret et udbredt instrument i de borgerlige hjem. Klaveret kunne med lethed betjenes af både amatører og den professionelle virtuos og rummede mulighed for et stort repertoire svingede fra enkle etuder til krævende klaverarrangementer. Det var et dekorativt møbel, og var samtidig et synligt symbol på dannelse. Samtidig var det et instrument, som kvinder kunne spille på uden at deres anstændighed blev an-



stødt. Borgerskabets kvinder, der på en måde var ligeså stationære i hjemmene som klaveret, blev klaverets primære brugere. Amatørmusikken henvendte sig i stigende grad til kvinder, og klaverledsagelse til sang eller solospil på klaver blev i hjemmet et typisk kvindeligt anliggende. Klaverspil var derfor en obligatorisk del af den borgerlige pigeopdragelse. En spillende hustru eller datter blev som et symbol på velstand og dannelse med stolthed fremvist for gæster. Ved klaveret kunne forventningen om den kvindelige anstændighed bevares med en minimal kropskontakt til instrumentet, en rank og anstændig holdning, og uden særlige krav til klædedragten. De kvindelige dyder som beherskelse, mådehold og tilbageholdenhed kunne understøttes. Til gengæld kan man forestille sig, at det, på grund af den tydelige adskillelse imellem selve instrumentet og den forbudte kropslighed, for kvinderne var muligt og tilladt at kanalisere undertrykte følelser ud via klaveret.

Da klaverspillet var en naturlig del af opdragelsen for borgerskabets kvinder, har springet til en professionel karriere indenfor musikken formodentlig været mindre, end det f.eks. må have været for kvindelige billedkunstnere.

Københavns Musikkonservatorium:

I 1867 åbnede Københavns Musikkonservatorium med en treårig musikuddannelse. Lige fra starten var der adgang for kvinder, og allerede efter kort

tid var over halvdelen af de studerende kvinder. Dette skyldtes formodentlig, at uddannelsen lå i forlængelse af det, som man traditionelt forventede, at pigerne beskæftigede sig med.

I det 19. århundrede var der få erhverv indenfor musiklivet, der var åbne for kvinder. Det mest almindelige var, at kvinderne efter endt uddannelse erhvervede sig som spillelærere i privat regi. Da undervisningen ofte foregik i hjemmene og ikke i offentligheden, lå det i forlængelse med de traditionelt kvindelige gøremål. Som spillelærere kunne kvinderne forene den traditionelle kvinderolle med rollen som selverhvervende.

Kvindelige komponister

Selvom der var mange kvinder, der spillede klaver, gjorde de sig til gengæld ikke gældende som komponister. Formodentlig var der mange kvinder, der komponerede, og nogle af dem fik deres værker udgivet, specielt til musikdyrkelsen i hjemmet. Det ansås for acceptabelt, at kvinder komponerede sange, små klaverstykker eller mindre kammermusikalske værker. Da deres musikalske praksis primært foregik i hjemmene, var de små former passende. De store former, såsom symfonier, sonater, messer og store orkesterværker var forbeholdt mændene. Orkestrene var mændenes forum og for en kvinde var det formodentlig utopi at gøre sig forhåbninger om at få et større værk opført. Selv indenfor kvindesagsforeningerne var der

eksempler på kvinder, der ikke mente, at kvinder var istand til at komponere.

Ud fra den patriarkalske forestilling var skaberkraften mandlig og foregik på et niveau, hvor kvinden var udelukket. Kvinden var henvist til at være en passiv inspirationskilde for den skabende kunstner.

Køn i musikken

Det kontrastfyldte kønsrollemønster afspejledes i musikken, hvor der var bestemte traditioner for, hvordan man skildrede noget kvindeligt eller mandligt. Ofte var manden beskrevet ved markante rytmiske temaer, med punkteringer og opadgående bevægelser for at illustrere styrke og fremdrift. Kvinden blev karakteriseret i mere lyriske vendinger, ofte ved en nedadgående bevægelse i en jævn glidende rytme. I den traditionelle sonateform blev det dominerende hovedtema karakteriseret som mandligt og det langsommere og ikke ligeså selvstændige sidetema opfattet som kvindeligt. I det hele taget blev de langsomme mellemsatser ofte tolket som kvindelige.

Samfundets syn på kunstnere

I årtierne omkring år 1900 havde "degenerationsteorien" sin blomstringsperiode, hvor den havde en væsentlig indflydelse på menneskesynet. Den formuleredes af den franske psykiater Morel i 1857 og udvikledes indtil omkring 1914. Teorien kan opfattes som et naturvidenskabeligt

modstykke til det religiøse synd- og skyldbegreb. Degenerationsteorien har vist sig at savne begrundelse og bliver i vore dage anset for en fejlfortolket arvelighedsteori.

Adskillige af de træk, der karakteriserede de degenererede, var egenskaber som man udnævnte som typisk kvindelige: f.eks. den udviklede sensibilitet, forfølgelighed og pyntesyg, og "huller i intelligensen" (manglende sans for matematik, evt. gennemført umusikalitet eller manglende evne til at lære sprog, etc.).

En stor del af kunstnere, forfattere, digtere og musikere hørte til de degenererede. De optrådte ofte "degenereret", og sørgede for at indrette deres tilværelse så den passede til degenerationsteorien.

For en kvinde fra borgerskabet må det således også på dette plan have været særdeles grænseoverskridende at blive kunstner (og komponist). At blive skabende kunstner ville betyde – uanset om kunstnerens genialitet blev anerkendt eller ej – at man måtte sætte sig udenfor det gældende sociale normsæt, med fare for at blive udråbt som sjælelig syg.

Carl Nielsen

Vejen til konservatoriet

Carl Nielsen levede fra 1865-1931. Han blev født i Nørre-Lyndelse, syd for Odense, og var det syvende barn ud af en søskendeflok på elleve.

Carl Nielsens hjem var fattigt. Huset, de boede i, blev selv efter datidens forhold anset for uegnet som bolig. Forældrene måtte slide for at få mad på bordet og i

² Niels W. Gade (1817-1890), dansk komponist, var direktør for Københavns Musikkonservatorium fra 1867-1893



perioder levede familien nær sultegrænsen. I løbet af årene 1862-74 var de ofte nødt til at ansøge om fattighjælp. Carl Nielsens far, kaldet Niels Maler, erhvervede sig ved forefaldende arbejde og var derfor ofte væk fra hjemmet. Sin svingende indtægt supplerede faderen ved at spille violin og kornet ved selskabelige lejligheder.

Carl Nielsen og hans søskende var alle meget musikalske. En stor del af deres musikalitet må de have udviklet under faderens påvirkning. Carl beskrev selv sin far som en af Midt fyns bedste dansemusikere, med en sjældent god rytmesans. Men sit eget musikalske talent tillagde han moderen at have størst andel i. Hendes sangstemme var den første musik, han kunne mindes fra sin barndom. Da han var 5-6 år gammel og lå syg med mæslinger lod hun ham spille på en 3/4 violin, der til daglig hang på væggen. Hun sang små melodier for ham og opmuntrede ham til at spille dem efter. Når han ikke spillede rigtigt, korrigerede hun ham og bad ham høre ordentligt efter.

Da Carl var 9 år gammel begyndte han at tage violinlektioner, både hos sin far og hos den lokale skolelærer. Hans fremgang med violinen medførte, at han, sammen med sin 3 år ældre bror Sophus, ofte fik lov til at spille med i faderens spillemandsgruppe, når de var engagerede ved forskellige lejligheder. Allerede på dette tidspunkt var Carl begyndt at komponere små melodier, men oplevede van-

skeligheder ved at skrive dem ned. Hans første overlevende nedskrevne komposition stammer fra 1874. Det var en frit synkoperet polka, som han opførte til et engagement, hvor faderen var forsinket. Faderen, der ankom midt i stykket, tog sin violin op og spillede med på sønnens musik. Bagefter kommenterede han oprinet med misbilligelse, da ingen var istand til at danse til den slags musik.

Carls forældre anså ikke musikken som en sikker levevej, og sørgede for at han, ligesom en af hans andre brødre, som 14-årig fik en læreplads hos en købmand. Dette job var bestemt ikke noget for Carl og i en overgang overvejede han derfor at flygte til Amerika. Men til Carls held gik købmanden konkurs efter kun 3 måneder. Der var nu en stilling som hornblæser ledig i den 16. bataljons musikkorps i Odense. På opfordring fra sine forældre søgte Carl stillingen, og på trods af mange ældre ansøgere, fik han den.

Indenfor militæret lærte Carl at spille horn og trombone. Hornet forekom ham let, mens trombonen var sværere. Indlæringsvanskelighederne honoreredes med smæk over fingrene og lange bebrejdende påmindelser om hans forpligtelser overfor forældre og fædreland.

Carl gjorde store fremskridt og i 1879 blev han forfremmet til korporal. Derved fik han en højere løn og havde derfor mulighed for at virkeliggøre et stort ønske: At købe et klaver. Det lykkedes ham at købe et på afbetaling, hvorefter han oven i kø-

bet havde penge tilbage til en stak brugte klavernoder.

Herefter begyndte Carl at tage klavertimer hos en mand, kendt som Outzen, hos hvem han fik sine første stærke indtryk af "god musik". I 1881 begyndte han desuden at tage violintimer.

På et tidspunkt var Olfert Jespersen, en kendt orkesterleder og komponist af underholdningsmusik fra København, på besøg i Odense. Carl Nielsen fik lejlighed til at invitere denne hjem til sig selv, og i hans lille kammer opførte de sammen en af Carl Nielsens egne kompositioner. Olfert Jespersen var meget imponeret og fortalte Carl, at med den rigtige undervisning ville han kunne få en fremtid indenfor musikken. Dette har nok ansporet Carl Nielsen til at sætte kursen imod København.

Fra Fyn til København

At lade deres søn studere på Københavns Musikkonservatoriet var udenfor Carl Nielsens forældres økonomiske rækkevidde. På trods af dette tog den 17-årige Carl Nielsen i maj 1883, uden deres kendskab, til København for at søge om optagelse ved konservatoriet. Ved et uformelt møde i Niels W. Gades ² hjem, fik han af denne grønt lys for at tilmelde sig den formelle optagelsesprøve.

Efter sit besøg i København havde Carl besluttet sig. At forlade militæret betød dog at give afkald på en sikker position til fordel for en usikker fremtid. Hans far var stærkt imod hans beslutning og ar-

gumenterede voldsomt imod. Men Carl stod fast og fortalte ham, at der for ham ikke fandtes andre alternativer.

I december 1883 bestod Carl den formelle optagelsesprøve til konservatoriet, og fik desuden tildelt en friplads, der gjorde det økonomisk muligt for ham at studere. Den 1. januar 1884 begyndte han på konservatoriet.

På konservatoriet kastede Carl Nielsen sig over sine studier. Sine motiver fortalte han senere til en af sine venner: Før han forlod Odense var han blevet forelsket i en ung pige. Ikke længe efter hørte han, at hendes forældre havde tvunget hende til at gifte sig med en rig lædergrosserer. På grund af dette, indrømmede Carl, at han havde en drøm om at blive en berømt musiker, vende tilbage til Odense og snuppe pigen tilbage fra grossererens.

Carl Nielsens hovedfag på konservatoriet var violin, men han gjorde sig på ingen måder bemærket hverken i denne disciplin eller på konservatoriet generelt. Ifølge en artikel, som Hilda Sehested senere skrev i forbindelse med Carl Nielsens 60 års fødselsdag, absorberede Carl Nielsen kun det, der direkte interesserede ham, og som han følte, han kunne bruge i sin kunstneriske udvikling.

På konservatoriet kom Carl Nielsen i kontakt med Orla Rosenhoff, der underviste i musikteori. Rosenhoff var godt inde i tidens nye strømninger indenfor musikken, og blev for Carl Nielsen en mentor og ven. Som lærer var han den eneste,



som Carl Nielsen kom til at respektere højt. Efter Carls studietid på konservatoriet fortsatte Carl Nielsen med at modtage instruktion fra Rosenhoff.

Begyndende karriere

I 1886 var Carl Nielsen færdiguddannet. I året efter vendte hans interesse sig fra at være udøvende musiker hen imod komposition. I 1887 fik han debut som komponist med to satser for strygekvartet, *Andante Tranquillo* og *Scherzo*, der blev opført af et strygeorkester i Tivolis Koncertsal.

I 1888 fremførtes hans *Suite for strygere*, først i Tivolis koncertsal og dernæst i Odense.

I 1889, hvor Carl Nielsen var 24 år, fik han en fuldtidsstilling som 2. violinist i Det Kongelige Kapel. Det Kongelige Kapel havde under dirigent Johan Svendsen³ opnået en fremtrædende position i Skandinavien med et stort repertoire af symfonier og operaer. For den unge Carl Nielsen må dette have været en stor bedrift, ikke mindst fordi han dermed var sikret en fast månedlig indtægt. Men det afholdt ham ikke fra at komponere ved siden af.

Da Carl Nielsen året efter sin ansættelse fik tildelt det Ancker'ske legat på 1800 kr., søgte han orlov for at tage på studierejse. I første omgang rejste han til Berlin, hvor han med stor begejstring studerede Wagner⁴. Derefter tog han til Dresden og Paris.

Anne Marie

Under sit besøg i Paris i marts 1891 mødte Carl Nielsen Anne Marie Brodersen. Hun var en ung billedhugger fra Sønderjylland. Allerede 3 uger efter deres første møde levede de sammen og anså sig for gift. Den 10. maj 1891 blev de lovformeligt gift i Firenze i Italien.

Parret bosatte sig i første omgang i København, hvor de fik 3 børn, 2 piger og en dreng. Drengen, der som barn blev hjerneskadet som følge af en svær meningitis, figurerer på familiefotos, men blev sjældent omtalt i Carl Nielsen breve, hvilket illustrerer tidens sociale konformitet og fortrængning.

Anne Marie var i tidens forstand en utraditionel kvinde. Ved at vælge at blive kunstner havde hun allerede gjort oprør imod sin far, der var en driftig og velhavende gårdejer ved Kolding. Hendes giftermål med "en simpel spillemænd fra Fyn" blev heller ikke bifaldet. Ligesom Carl Nielsen levede hun og åndede for sin kunst, som hun ikke havde i sinde at ofre til fordel for moderrollen. Ofte levede parret adskilt, i hver deres land, i færd med hver deres kunstneriske opgave.

Ægteskabet var ikke uden problemer. Carl Nielsen var ikke altid glad for den hjemlige situation, og han syntes, at deres respektive kunstneriske ambitioner, gik alt for meget ud over børnene. At Carl Nielsen havde elskerinder ved siden af, var ikke ukendt, men dog - i Jack Lawsons biografi om Carl Nielsen - et

område som hans døtre har frabedt sig uddybet. I en årrække var parret officielt separeret, men fandt atter sammen og holdt derefter sammen resten af livet. At parret var stærkt knyttet til hinanden var der ingen tvivl om, og i løbet af alle årene, selv i separationsperioden, støttede de hinanden både kunstnerisk og personligt via breve.

Hjemmet i Danmark blev holdt sammen af en trofast hushjælp, som var familiens faste holdepunkt.

Embeder

På endnu en rejse til Østrig og Tyskland i 1895 fik Carl Nielsen blandt andet lejlighed til at møde komponisterne Brahms og Richard Strauss. I 1908 blev Carl Nielsen ansat som dirigent ved Det Kongelige Teater ved siden af Frederik Rung⁵. Dette samarbejde blev ikke lykkeligt, og Carl Nielsen trak sig tilbage fra posten i 1914. I 1915 bliver han ansat som lærer ved Det kgl. Danske Musikkonservatorium. I 1918-1922 virkede han som dirigent for Göteborgs Orkesterforening, hvor han, til forskel fra sine år som dirigent ved Det Kongelige Teater i København, var meget værdsat.

I 1931 blev han udnævnt til direktør for Det kgl. Danske Musikkonservatorium, men døde samme år.

Carl Nielsens kompositioner

Carl Nielsens kompositioner er omfattende. På den ene side står hans mere end 250 sange. Med disse er han mere end nogen anden komponist kommet til

at præge den danske sangskat. Værd at nævne er, at han i 1920'erne, blandt andet sammen med Thomas Laub⁶, var med til at komponere nye melodier til Højskole-sangbogen.

Han komponerede 6 symfonier, hvoraf den første blev lavet i 1892 og den sidste i 1924-25. Udover dette strækker hans samlede værker sig over operaer, strygekvartetter, kammermusik, klavermusik, orkesterstykker og meget mere. Han havde en stærkt personlig stil, der kunne virke "splittet" på folk, der ikke kendte hans individuelle og nationale forudsætninger. I sin musik formåede han at inddrage træk fra mange stilarter: folkemusik, renæssancemusik, den centraleuropæiske kunstmusiktradition og den nyeste europæiske musik.

Hilda Sehested

Hilda Sehested kom ligesom Carl Nielsen fra Fyn, men fra væsentligt bedre kår. Hendes slægt havde i generationer resideret på godset Broholm og tilhørte adelen. Hendes far var stamhusbesidder, landmand og amatørarkæolog. Moderen var datter af en oberst. Sammen fik de 14 børn, 5 piger og 9 drenge. Hilda blev født som nr. 12 den 27. april 1858.

Børnene fik en tids- og standstypisk opdragelse. På godset var der ansat en huslærer til at varetage undervisningen af børnene. Drengene blev senere sendt på Herlufsholm Kostskole for at tage studentereksamen, hvorefter nogle af dem læste videre. Pigerne blev hjemme og

³ Johan Svendsen (1840-1911), norsk komponist. Han var 1883-1908 kapelmester ved Det Kongelige Teater.

⁴ Sin begejstring for Wagners musik reviderede Carl Nielsen dog senere.

⁵ Frederik Rung (1854-1914), dansk komponist og dirigent

⁶ Thomas Laub (1852-1927), dansk komponist og salmesangsreformatør



beskæftigede sig med kvindelige sysler. De læste meget og spillede musik. Musik var en væsentlig del af opdragelsen, både for pigerne og for drengene. Moderen spillede klaver og de fleste af børnene spillede et instrument, sang eller begge dele. Familien musicerede ofte sammen, gerne assisteret af en gæst eller to.

Hilda begyndte sin musikalske karriere med at spille klaver, muligvis undervist af moderen. Hun tog sit musikstudium alvorligt, øvede meget og blev hurtigt meget dygtig. Forældrene var tidligt klar over Hildas talent og støttede hende i hendes musikalske udvikling, ligesom de støttede Hildas ældre søster, Thyra, i at blive forfatter. Tilsyneladende havde de ikke noget imod, at deres døtre valgte at dyrke interesser på et mere professionelt plan.

I foråret 1873 boede Hilda 9 uger i København hos en ældre søster. Her modtog hun klaverundervisning af komponisten C.F.E. Hornemann⁸, hvem hendes fader dog ikke var særlig begejstret for. På trods af dette tog Hilda i foråret 1875 og efteråret 1877 atter til København for at blive undervist af Hornemann. Den sidste rejse kaldte hun en "kunstrejse", da hun ved siden af klaverundervisningen også blev undervist i sang og dans. Det var dog klaverspillet, der interesserede hende mest.

Da Hilda var 24 år døde hendes far, hvilket skabte store omvæltninger for hele

familien. En af Hildas brødre, Einar, og hans familie flyttede ind på Broholm som forpagtere. Hildas søster Thyra, som hun var meget knyttet til, forlod Broholm og flyttede til København.

Året efter faderens død rejste Hilda, sammen med sin mor og sin søster Helga, til Paris. Her fik hun undervisning af Mme Massart, der var en berømt fransk pianist. Denne gjorde et stort indtryk på Hilda.

Hilda holdt sig løbende ajour med, hvad der foregik indefor musikken. Hendes bror Knud, der boede i København, sendte hende ofte nye musikkompositioner og skaffede hende billetter til musikforestillinger.

I 1886 begyndte Hilda at få undervisning i teori og komposition af Orla Rosenhoff. Dette lærer-elev forhold kom til at vare i alt 18 år, kun afbrudt af en periode hvor Hilda ikke beskæftigede sig med musik. I anerkendelse af Hildas særlige musikalske talent anvendte Rosenhoff en anden fremgangsmåde i sin undervisning, end den han sædvanligvis brugte overfor "almindelige smaa Lærerinder"

. Mens Hilda stadig boede på Broholm foregik undervisningen primært via jævnlige "undervisningsbreve".

For at kunne komponere kammermusik, måtte Hilda lære et strygeinstrument at kende. Hun modtog derfor undervisning i bratsch ved siden af sin undervisning hos Rosenhoff. Sin første strygekvartet komponerede hun i 1887.

I 1888 var Hilda atter ude og rejse. Denne

gang var hun i Bayreuth, hvor hun blev præsenteret for Wagner, hvis musikdramaer gjorde et stærkt indtryk på hende. I 1889 komponerede hun sin anden strygekvartet, som hun derefter fik afprøvet i privat regi på Broholm.

Hilda Sehesteds og Orla Rosenhoffs forhold blev særdeles tæt. Det var vigtigt for Hilda at høre Rosenhoffs mening om tingene og at få hans accept. Deres brevveksling omhandlede i lige så høj grad private sager som faglige emner.

Livet på Broholm var, på trods af et aktivt musikmiljø med jævnlige amatørkoncerter, ikke nok for Hilda og gav hende ikke plads nok til at komponere. I et brev til Rosenhoff spurgte hun ham om, hvad han ville synes om, at hun flyttede til København for en to-årig periode og i denne forbindelse begyndte at undervise i musik. Rosenhoff syntes, det var en god ide, at hun flyttede til København, men frarådede hende på det kraftigste imod at "degraderes til en spillefrøken". I stedet opfordrede han hende til at sætte pris på sin økonomiske frihed og udnytte den til at spille og komponere.

Efter dette flyttede Hilda til København i 1892 for en to-årig periode, men hun begyndte ikke at undervise. Da hendes mor døde i 1894 forlod Hilda permanent Broholm og flyttede ind til sin søster Thyra i København.

Hilda og kvindesagen

På trods af at Hilda valgte et erhverv, der var påfaldende utraditionelt for kvinder,

var det ikke ensbetydende med, at hun tog del i den igangværende kvindesagsdebat. Til "Kvindernes Udstilling" i København i 1895, hvor adskillige af Hildas veninder deltog, nægtede hun, på trods af utallige opfordringer, at bidrage som kvindelig komponist. Hun følte sig fremmed overfor "kvindesagskvinderne" og udtalte, at hun "nu engang ikke kunne indse det fornuftige i at skille Mænds og Kvinders Arbejde ad, og derfor ikke kunne slutte sig til den Sag." Da hun i 1916 fik en forespørgsel fra Dansk Kvindesamfund om at komponere en åbningskantate (for solo, kor og strygeorkester) til deres store fællesmøde, sagde hun dog ja, og lagde straks alt andet til side til fordel for denne opgave. Kantaten, som Hilda selv dirigerede, blev en stor succes. Hun nægtede dog at deltage i den efterfølgende festmiddag i foreningen. Når musikken var forbi, mente hun ikke, at hun havde mere at gøre i den sammenhæng.

Henry Petersen

I 1896, da Hilda var 38 år gammel, skete der en stor omvæltning i hendes liv. Hun havde mødt manden i sit liv, og de planlagde at skulle giftes. Manden hed Henry Petersen. Han var arkæolog og ydermere en gammel bekendt af familien. Fra dette tidspunkt ændrede indholdet af Hildas breve sig markant. Hun var meget lykkelig og beskrev de praktiske foranstaltninger vedrørende bryllup og indretning af sit kommende hjem. Ordet "musik" blev ikke længere nævnt. Hun opgav samtidig sin undervisning hos Rosenhoff og havde

⁸ C.F.E. Hornemann (1840-1906), dansk komponist, uddannet ved konservatoriet i Leipzig.



ikke længere tid til hverken at komponere eller øve. Tilsyneladende gav hun afkald på musikken for fuldt og fast at kunne hellige sig ægteskabet.

Lykken varede dog kort. Allerede inden brylluppet blev Henry Petersen syg, og han døde en måned senere. Hans død tog hårdt på Hilda. Hun blev dybt deprimeret og lukkede sig inde i sig selv. I sin sorg fandt hun ikke længere nogen glæde ved at dyrke musik, og hendes komponistkarriere gik helt i stå. Året efter Henry Petersens død gik hun i gang med at uddanne sig til sygeplejerske. Dette lykkedes ikke at fange hendes interesse, og hun måtte derfor opgive.

Hildas musikalske pause kom til at vare ca. 4 år. Efter at have afprøvet sygeplejergerningen, begyndte hun at studere orgelspil hos professor Barfod, der var organist i Marmorkirken. Dette passede hende bedre, og hjalp hende desuden at komme videre ovenpå sorgen. I juni 1899 fik hun et afgangsbetrag og var således uddannet organist. Hilda overvejede at søge en stilling som organist, men fik aldrig nogen. Dog vikarierede hun ofte for Barfod i Marmorkirken.

Hildas 2. kompositionsperiode

På foranledning af en veninde blev Hilda i 1900 indbudt til at overvære en række kompositioner af Rosenhoff i hans hjem. Rosenhoff har formodentlig ved denne lejlighed opmuntret Hilda til at genoptage sine kompositionsstudier. I 1902 begyndte hun således atter at modtage

undervisning hos ham. Denne gang havde hun en mere seriøs indstilling til studierne, og musikken var nu det primære i hendes liv. Om end de begge to var glade for det genoptagede samarbejde, havde Hilda nu sværere ved at modtage og acceptere Rosenhoffs kritik af sin musik. Muligvis var hun stadig sårbar ovenpå de mange års sorg, men hun var også blevet mere moden og havde formodentlig nemmere ved at holde fast på sine egne holdninger. Hun fortsatte som elev hos Rosenhoff indtil hans død i 1905, men forholdet imellem dem blev aldrig det samme som før.

Hilda fortsatte med at komponere resten af sit liv. Hendes musik forandrede sig i forhold til hendes tidligere kompositionsperiode og bevægede sig fra senromantisk til impressionistisk stil. Efterhånden fik også udlandet øje på hende. I Tyskland udkom der i 1911 en artikel om hende: Eine nordische Komponistin Hilda Sehested i tidsskriftet Bonner Konzert- und Theater-Zeitung. Tiden omkring 1915 og de efterfølgende år var højdepunktet i hendes karriere.

Hilda Sehested var igennem hele sit liv økonomisk privilegeret. Hun var ikke afhængig af at skulle arbejde og kunne koncentrere sig om musik. Hun havde råd til at arrangere koncerter med sin egen musik, samt være med til at finansiere udgivelser af sine kompositioner. Kun en meget lille del af hendes kompositioner er trykt og udgivet. I den sidste del af hen-

des liv underviste hun i mindre målestok. I 1920-1923 annoncerede hun i tidsskriftet Musik efter elever i teori. Hilda tog aktivt del i musiklivet, bl.a. ved at engagere sig i musikforeninger. De sidste 30 år af sit liv plejede hun hovedsagelig omgang med musikere, komponister og kunstnere. Dog havde hun stadig tilknytning til den overklasse, som hun selv tilhørte og blev i 1887 udnævnt til Stiftsdame i det adelige stift Vallø. Ved siden af at komponere underviste hun i mindre målestok. Hun døde af lungebetændelse den 15. april 1936.

Hilda Sehesteds musik

Hilda Sehested var en seriøs komponist. Hun opnåede at blive anerkendt for sin musik, og blev respekteret for sit talent og dygtighed. Hendes tekniske, teoretiske og musikalske niveau var højt. Hun var meget produktiv og komponerede alt fra små klaverstykker og sange med klaverakkompagnement til større orkesterværker, kanta-ter og en enkelt opera. Musikalsk set var hun progressiv og hendes musik bevægede sig igennem flere forskellige stilarter.

Hilda Sehested kunne lide at eksperimentere og komponerede for utraditionelle instrumentkombinationer. Hun brugte meget tid på at udforske forskellige instrumenter, og komponerede bl.a. for basun, kornet og fløjte. Hun var den første i Danmark, der komponerede et solostykke for kornet.

Hendes opera, Agnete og Havmanden, blev i 1913 antaget til opførelse på Det Kongelige Teater. Dog blev den aldrig opført. I mange år rykkede Hilda for i det mindste at få en forklaring. I 1918 undskyldte Det Kongelige Teater med, at det på grund af krigsforholdene ville være for dyrt at lave nye dekorationer til operaen. Samtidig bekræftede man dog, at Aladdin, et skuespil med musik af Carl Nielsen, ville blive opført, og dekorationerne hertil allerede var færdige. Da musikken til Aladdin først blev komponeret i 1918, 5 år efter Agnete og Havmanden, kan det umiddelbart virke uretfærdigt, og som om den efterhånden kendte Carl Nielsen, med sin tætte tilknytning til Det Kongelige Teater, blev favoriseret i forhold til Hilda Sehested.

Samtidens kritik af Hilda Sehesteds musik

Hilda Sehesteds sange og små klaverstykker blev fint modtaget. Musikkritikerne var generelt mere begejstrede for hendes små former end for de større værker. Det lå jo også indenfor, hvad man forventede af en kvinde.

Hilda Sehesteds kompositionsteknik vakte undren. Man regnede ikke med at se en så velstruktureret kompositionsteknik hos en kvinde. Anmelderne begejstredes, når de genkendte et element af fin kvindelighed i hendes musik, men undredes over at finde en mørk og dyster side hos hende. En anmelder fandt "en mere robust og mandig ydre



holdning end hvad der almindeligvis skrives af Frøkenfingre" i et af hendes orkesterarbejder. En anden anmelder beskrev hendes musikalske profil som "liden kvindagtig". Ikke kun musikkritikerne havde denne kønsprægede forventning til musikken, men også hendes kompositions lærer, Rosenhoff, hvilket jeg vil komme ind på i næste afsnit. Endvidere blev hendes musik kritiseret for at have mangler ved modulationsdelene og i de større sætninger. Anmelderne syntes, at der var tilløb til meget godt, men at det ikke fik lov til at udvikle sig. Til gengæld blev hun rost for at have sans for smukke klangsammensætninger og respekteret for sit talent og sin dygtighed.

Sammenligning imellem Carl Nielsen og Hilda Sehested

Litteratur

Dette afsnit vil jeg indlede med at kommentere litteraturen vedrørende de to komponister. Om Carl Nielsen findes der meget litteratur - så meget, at det i denne forbindelse umiddelbart har været svært at vælge, hvilke bøger der var mest brugbare. I Hilda Sehesteds tilfælde var valget ikke svært, da den litteratur, der findes om hende, er minimal. End ikke i Gads Musikleksikon, eller f.eks. i Musikkens historie i Danmark af Nils Schiørring bliver Hilda Sehesteds musik nævnt. Når det gælder musikindspilninger er forskellen endnu mere markant. Det, der er udgivet af Hilda Sehesteds

formentlig tælles på én hånd. Dette giver et billede af den efterfølgende tids prioritering. Om end Hilda Sehested opnåede at blive kendt af sin samtid, blev hun efter sin død hurtigt glemt igen. Først indenfor de sidste par år er hun spagt blevet trukket frem fra gemmerne.

Musikken som levebrød eller fritidsbeskæftigelse?

På grund af Carl Nielsen og Hilda Sehesteds opvækst i forskellige sociale lag, havde de vidt forskellige motivationer til at dyrke musik. Om end musikken for Carl Nielsen ganske givet har været en stor personlig interesse, var den i højere grad en måde, hvorpå man kunne tjene til livets ophold. I en ung alder var Carl Nielsen med sin far ude og spille. Han lærte dermed tidligt, at musikken kunne bruges til at opnå et bestemt formål. Musikken havde i Nielsens fattige familie en konkret brugsværdi og blev udnyttet som sådan. Carl Nielsen bibeholdt denne indstilling til musikken igennem hele sit liv. Han forventede at kunne leve af sin musik og at kunne forsørge sin familie ved hjælp af den. Musikken var et levebrød.

Hilda Sehesteds forhold til musikken havde et andet udgangspunkt. Hun var ikke blevet opdraget til at forsørge sig selv, men til at kunne "udfylde sin tid på en tilfredsstillende og dannet måde". På trods af hendes seriøse indstilling til musikken, var den mere en slags fritidsbeskæftigelse. Hendes uddannelse til

musiker var formodentlig kvalitetsmæssigt ligeså god som Carl Nielsens, men hendes konkrete ambitioner på lang sigt har nok været mere uklare.

Som voksen behøvede hun heller ikke at forsørge sig ved hjælp af musikken. Til forskel fra Carl Nielsen havde hun et reelt valg, om hun ville bruge musikken som indtjeningsmulighed. Selvom hun på et tidspunkt underviste i musik, var hun ikke økonomisk afhængig af denne indtjening. For hende blev musikken aldrig et levebrød. På en måde forblev Hilda Sehested i den forventede kvinderolle ved aldrig at forsørge sig helt selv. Musikken vedblev med at være en "tilfredsstillende og dannet måde at udfylde tiden på".

Selvstændighed

Da Carl Nielsens familie i perioder havde svært ved at få mad på bordet, blev han tidligt klar over tilværelsens alvor. Allerede som 14-årig fik han en læreplads og før dette havde han hjulpet sin far med som spillemænd at bidrage til familiens ophold. Som 17-årig gjorde han oprør imod forældrene og rejste til København for at uddanne sig. Man kan sige, at han tidligt blev voksen og i en ung alder var nødt til at tage ansvar for sit eget liv.

I forhold til Carl Nielsen forblev Hilda Sehested "umyndig" i en stor del af sit liv. Hun levede beskyttet i sin families varetægt og af familiens formue. Indtil hun var 36 år var hendes faste bopæl på familiens gods, og efter dette flyttede hun ind til sin ældre søster, der tog sig af hende. Muligvis boede hun aldrig helt

alene.⁹ Den borgerlige pigeopdragelse har hverken lært eller opfordret hende til selvstændighed, men snarere det modsatte. Hun havde brug for autoriteter, der kunne understøtte og bekræfte hende, hvilket antydes af hendes afhængighed af Rosenhoff. Hun tog ikke ligesom Carl Nielsen ansvar for sit eget liv, og frigjorde sig aldrig helt fra sin familie. Først på et sent tidspunkt i hendes liv, da autoriteterne i hendes liv havde forladt hende (hendes far, mor og Orla Rosenhoff) og hun havde mødt sorgen (Henry Petersens død), kan man fornemme, at hun er blevet voksen.

Modstand og viljestyrke

Carl Nielsen var istand til at forfølge et mål. Han var istand til føre sin egen vilje ud i livet og gøre oprør imod familiens (sin fars) forventninger. Den fattige opvækst havde lært ham at kæmpe og den modstand han mødte på sin vej, fik ham kun til at arbejde endnu hårdere. Intet var umuligt, hvilket hans mor gjorde ham opmærksom på, blandt andet ved at fremhæve H.C. Andersen, der helt af sig selv havde arbejdet sig op fra fattige kår.

Hilda Sehested havde ikke brug for at gøre oprør imod sin familie. De støttede hende i hendes musikalske udvikling og sørgede for at hun fik en kvalitativ undervisning. De satte heller ingen hindringer i vejen for, at hun kunne bruge sin musiske evner professionelt. Af Rosenhoff blev hun kritiseret for at tage for let på sine musikstudier. Men da hendes tilværelse var let, havde hun ikke grund til at mo-

⁹ I de sidste år boede hun sammen med violinisten Ebba Høyrup, men hvor hun ellers har boet, har jeg ikke kunnet slutte ud fra bibliografien.

bilisere den samme viljestyrke, som Carl Nielsen blev drevet af. I det lange løb var hun ikke istand til at forfølge musikken som et mål. Hun vaklede, tøvede og fandt nye mål (ægteskab, sygeplejeadannelse), for derefter at vende tilbage til musikken igen.

"Den sociale arv"

Begge komponister brød med deres sociale arv - Carl Nielsen dog mere tydeligt end Hilda Sehested. Musikken blev for ham midlet, der gjorde det muligt for ham at bevæge sig væk fra arbejderklassen til borgerskabet. En "kunstnertilværelse" som hans og hans kones var kun økonomisk mulig i de mere velstillede samfundslag. Da han flyttede fra Fyn til København forlod han sin faders spillemandsmusik og begyndte at spille borgerskabets "finere kunstmusik". Via kunstmusikken blev hans publikum, kollegaer og venner forskellig fra den klasse, han selv var vokset op i. Dog hverken mistede eller fornægtede han sine oprindelige musikalske rødder. Ved til tider at integrere dele af den oprindelige fynske spillemandsmusik i sin kompositionsmusik var han i stand til at skabe et bånd imellem sin egen fortid og nutid. Men et bånd imellem de forskellige klasser skabte han ikke, da målgruppen for hans musik primært må siges at have været det dannede borgerskab og ikke arbejderklassen.

Hilda Sehested voksede op med kunstmusikken, spillede og lyttede til den igen hele sit liv, og videreudviklede den

som komponist. Musikalsk brød hun således ikke med sin samfundsklasse. Dog brød hun ved hjælp af musikken ud af det traditionelle mønster, der forventedes af en kvinde fra borgerskabet. Et oprør har det ganske givet ikke været. Andre kvinder havde banet vejen for hende og gjort udviklingen mulig. Hilda Sehested valgte at forholde sig til musikken, på et professionelt plan, begrundet i tekniske færdigheder og musikalitet. Hun forholdt sig ikke til kønsrolledebatter, hvilket måske også var standsmæssigt upassende. Formodentlig har hun accepteret det traditionelle kønsrollemønster, men indirekte og muligvis ubevidst brugt musikken som påskud til at skabe sig en mere moderne tilværelse.

Kønsbestemt musik

I et brev fra Rosenhoff til Hilda Sehested, skrevet i 1896, sammenligner han en sonate af henholdsvis Carl Nielsen og Hilda Sehested med hinanden: "Klanghaardhederne", som Svendsen¹⁰ mener baade findes i Deres og i Carl Nielsens sonate, er efter min mening af en højst forskellig Natur og Oprindelse. Carl Nielsens kompositionsteknik, hans Naturel og hele hans Kunstsyn, særlig paa Musik, nødvendiggjør "Klanghaardhederne", de fødes, han søger dem ikke. "Klanghaardhederne" hos Dem er baade Deres oprindelige Natur og sarte Sans for musik fuldstændig fremmen. De, som er hyper-romantisk, blid og blød, som elsker Wagner og som tilbøder Schumann – der burde ikke findes Haardheder i Deres

Musik, og de forsvinder vel ogsaa nok efterhaanden som Deres Teknik voxer." Denne vurdering, som Rosenhoff her beskriver, kunne generelt spores hos samtidens musikkritikere. Man forventede, at Hilda Sehesteds køn skulle give sig til udtryk i musikken. Hendes "natur", der, efter Rosenhoffs mening, var blid og romantisk, forventedes afspejlet i hendes musik. Hvad mænd og kvinder kunne tillade sig indenfor musikken var dermed forskelligt - i Hilda Sehesteds tilfælde begrundet i hendes køn. Musikken hverken kunne eller skulle adskilles fra hendes køn. Den blev personificeret med den kvindelige komponist og dermed vedhæftet et programmatisk indhold. Musikken var ikke "absolut" - den var kvindemusik.

I Carl Nielsens tilfælde var det anderledes. Da den mandlige komponist var normen, var det derfor ikke nødvendigt at forholde sig til hans køn. Hans kunstneriske frihed var dermed større. Carl Nielsens musik blev bestemt ikke fritaget for kritik, men kritikken blev tildelt ud fra andre kriterier. Musikken blev vurderet ud fra eksisterende musik og kunne i højere grad adskilles fra hans person. Carl Nielsen og hans musik var to adskilte dele, og musikken kunne derfor vurderes "absolut".

Carl Nielsen turde meget i sin musik. Han eksperimenterede og fulgte sine egne veje, til trods for en til tider massiv kritik fra både venner og musikskribenter. Hilda Sehested holdt sin musik indenfor rammerne og lod den ikke eksponere de

helt store følelser. Det hænger formodentlig sammen med, at det var upassende for en kvinde af hendes stand offentligt at give udtryk for følelser.

Berøringsflader og identifikationsobjekter

Hilda Sehesteds musikundervisning bestod primært af eneundervisning. Hun har ikke haft andre musik-studerende at kunne måle sig med, identificere sig med og modtage inspiration fra. De kunstrejser, hun som ung foretog - altid ledsaget af familiemedlemmer - må siges at adskille sig væsentligt fra Carl Nielsens, da hun som kvinde ikke havde mulighed for at opnå den samme berøringsflade med musikere og komponister.

Carl Nielsen, der først var hornblæser i militæret, og derefter studerede på konservatoriet, havde stor omgang med andre mennesker. Igennem dette har han også haft et tydeligt konkurrence-moment tæt inde på livet, der kunne virke som en yderligere drivkraft. Helt konkret har han haft flere til at give og modtage indtryk fra og kunne derigennem skabe sig en offentlig identitet.

En ting, der yderligere har vanskeliggjort Hilda Sehesteds karrierevalg, har været manglen på kvindelige identifikationsmodeller. Indenfor komposition har der været forholdsvis få kvinder, og Hilda Sehested har formodentlig i sin ungdom ikke haft kontakt til andre kvinder, der komponerede. Hendes mor spillede klaver og mange af hendes søskende spillede



¹⁰Anton Svendsen (1846-1930), dansk violinist, fra 1895 koncertmester ved Det Kgl. kapel.

et instrument. At spille klaver var alment for en kvinde af hendes stand - men at dyrke musikken i professionel sammenhæng eller komponere, var bestemt ikke almindeligt. Hilda Sehesteds forbilleder indenfor komposition må således have været mandlige. Når man ser på hendes tid, hvor forskellen imellem det, man kaldte "mand" og "kvinde", var meget markant, må hun kun med forbehold og kraftig distancering have kunnet bruge de mandlige komponister som identifikationsobjekter.

Carl Nielsen har ikke haft nogen problemer på dette område. Alle hans lærere har været mandlige og de fremtrædende og nyskabende personligheder indenfor musikken var allesammen mænd. I sin stræben efter at blive komponist har han således haft mange forbilleder at vælge imellem, ikke mindst de klassiske mestre.

Kærestesorg

Som en detalje vil jeg nævne Carl Nielsen og Hilda Sehesteds måde at håndtere kærestesorg på – vel vidende, at man ikke helt kan sammenligne de to tilfælde. Ved sin forlovedes død vender Hilda Sehested sorgen indad, og musikalsk går hun helt i stå. Hun mister helt lysten til at komponere.

Jack Lawson beskriver i sin bog Carl Nielsens kærestesorg, da en ungdomskæreste bliver tvunget til at gifte sig med en anden mand. Dette får Carl Nielsen til at beslutte sig for at blive en genial musiker for at kunne vinde sin kærlighed tilbage.

De to reagerer modsat. Carl Nielsens kærestesorg bliver brugt som drivkraft til at forfølge karrieremæssige mål. På ham virker kærestesorgen konstruktiv, i Hilda Sehesteds tilfælde destruktiv. Den får Carl Nielsen til at kaste sig over musikken, Hilda Sehested flygter fra den.

Ægteskab og kunst

Carl Nielsen blev gift og fik 3 børn. Hans ægteskab var dog højst utraditionelt. Hans kone var en ambitiøs og succesfuld billedhugger, der igennem hele ægteskabet levede og åndede for sin kunst. Hun mærkede i sit arbejde ofte offentlighedens fordomme og kvindeundertrykkelse, men dette afholdt hende ikke fra at arbejde. På trods af de senere vanskeligheder i deres ægteskab, var Carl Nielsen indforstået med sin hustrus ambitioner og støttede hende som kunstner. Om end parret havde ægteskabelige kriser og i mange perioder levede adskilt, var de istand til at forene kunst og ægteskab.

I Hilda Sehesteds univers kunne kunst og ægteskab ikke forenes. Da hun skulle gifte sig lagde hun frivilligt sin komponistkarriere på hylden. Rollen som hustru kunne ikke integreres med at være skabende kunstner. Stillet overfor valget imellem ægteskab eller musik, valgte hun ægteskabet. Musikken må således i hendes univers have været sekundær – at være "en rigtig kvinde" det primære. Da hun atter vendte tilbage til sin musiske karriere, forblev hun enlig. Hun fik ingen børn. Hvad enten hendes valg var frivilligt eller ufrivilligt, gav hun afkald på moderrollen

til fordel for musikken.

At Carl Nielsens kone kunne rumme både ægteskab, moderrolle og kunst, og Hilda Sehested måtte vælge enten det ene eller det andet, skyldes muligvis, at de kom fra hver deres sæt af traditioner. Anne Marie, der beskrives som en meget selvstændig kvinde, har muligvis ikke fået en ligeså konform og traditionsbunden opdragelse. Hilda Sehesteds traditionelle borgerlige pigeopdragelse har haft sit primære sigte imod hjemmet. Musikken har oprindeligt været en slags fritidsbeskæftigelse, en kvalitativ måde at udfylde tiden på, indtil hun nåede det endelige mål: At blive blev gift.

Karrieremuligheder

Det Kongelige Kapel, hvor Carl Nielsen var hjemmehørende, var en mandsdomineret arbejdsplads. Det var mændenes musik, der spilledes, af mændene - hvilket yderligere kan konstateres med afvisningen af Hilda Sehesteds opera. Selvom Carl Nielsen komponerede indenfor adskillige genrer, var det gennem sine symfonier, at han stadfæstede sig selv som komponist og (på trods af mange kritiske anmeldelser) høstede anerkendelse og status. Denne status åbnede nye muligheder for ham. Hilda Sehested komponerede aldrig en symfoni. Spørgsmålet er også, om hun som kvinde ville have kunne opnå noget ved at gøre det.

Da Carl Nielsen havde opnået succes som komponist, var hans største ambition tilsyneladende at blive dirigent. Dirigentposten på Det Kongelige Teater må siges

at være den ultimative magtposition i det musikalske hierarki. Carl Nielsen forfulgte den magt, som musikken åbnede mulighed for, og fik den. Om end det lykkedes for Hilda Sehested at blive komponist, var den slags karrieremuligheder ikke åbne for hende. Hun fik lejlighed til at dirigere sin egen musik, men som profession var dirigentembedet endnu længere udenfor rækkevidde for en kvinde end selve komponistvirket. Den magt (over mænd) og selv-eksponering som dirigentembedet medførte må have været utænkeligt for en kvinde.

Konklusion: I det foregående afsnit har jeg prøvet på at beskrive nogle af de faktorer, som jeg mener, kunne ligge til grund for, at Carl Nielsen kom til at klare sig bedre som komponist end Hilda Sehested. I dette afsnit vil jeg komme med nogle afsluttende kommentarer:

Hilda Sehested bevægede sig ind på et - for kvinder - nyt område. At beskæftige sig med musik var ikke fremmed for kvindekønnet. Det, der var nyt for kvindekønnet, var, at beskæftige sig med det skabende element og føre det ud i offentligheden.

Både Carl Nielsen og Hilda Sehested var i deres opvækst blevet støttet i deres musikalske udvikling. I musikundervisningen har Hilda Sehested, som en ung pige fra borgerskabet, oven i købet i første omgang været bedst stillet. Derefter - i offentligheden - har Carl Nielsen



i kraft af sit køn haft en væsentlig større adgang til de tilbud, herunder stillinger, der fandtes.

Som kvindelig komponist mødte Hilda Sehested modstand udefra, men muligvis i endnu høj grad indefra, begrundet i sin opdragelse. Hun blev fanget i et dilemma, hvor det at vælge kunsten og karrieren, betød, at hun måtte opgive det, man anså som "kvindelighed". Samtidig kunne hun ikke sige sig fri fra de bånd og rammer, der fulgte med den traditionelle kvinderolle. Hun tillod mange af den traditionelle kvinderolles mønstre at følge med over i hendes offentlige rolle. Dette har formodentlig holdt hende tilbage som komponist, men har sikkert også sikret hende respekt i samfundet.

For mænd var der indenfor musikken en karrieremæssig rangstige at kravle op ad. Den var lukket for kvinder. Hilda Sehested kom dermed til at bevæge sig udenfor både kvindernes og mændenes områder, men skabte sig sit eget rum i ingenmandsland. Hun nåede ikke indenfor i sine mandlige kollegaers territorium, men løb et parallelløb. Hilda Sehested blev ikke en ligeså stor komponist som Carl Nielsen. Det havde hun grundlæggende heller ikke mulighed for at udvikle sig til. Musikalitet og talent var ikke nok. Økonomisk frihed var heller ikke nok.

Det handler ikke om, hvilke døre, der står åbne for en - dørene stod bestemt heller ikke åbne for den fattige Carl Nielsen - men hvilke døre, man tør tage i og lukke

op. Og kvinden omkring år 1900 - havde endnu ikke lært at åbne sine døre selv.

Sluttelig må man må konstatere, at det i Danmark omkring år 1900 har været væsentligt nemmere for en fattig og ubemidlet dreng fra proletariatet at blive en fremtrædende komponist end en velstillet borger, hvis eneste handicap var, at hun var blevet født og opdraget som kvinde.

Bibliografi

Pil Dahlerup: Det moderne gennembruds kvinder, Gyldendal 1983

Karsten Eskildsen: Carl Nielsen – livet og musikken, Odense Bys Museer, 1999

Inger-Lise Hjordt-Vetlesen og Birgit Mortensen, artikler i: bd. II og III af Nordisk kvindelitteraturhistorie, Rosinante 1993 og 1996

Grethe Holmen, Musse Magnussen og Ole Kongsted: Hilda Sehested, i: Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius Samling III, 1986

Grethe Holmen: Hilda Sehested og Nancy Dalberg – to danske komponister, i: Forum for kvindeforskning, Melusine 1986/1

Jack Lawson: Carl Nielsen, Phaidon Press Limited, London 1997

Søren Mørch: Den ny Danmarks historie, 1880-1960, Gyldendalske Boghandel, Nordisk forlag 1982

Tine Bagger Sørensen og Dorrit Vejen Hansen: Hilda Sehested (1858-1936) en dansk komponists liv og musik. Speciale ved Musikvidenskabeligt Institut, København 1993

Hvorfor er der så få kvinnelige komponister?

Av Anne Lorenzen.

I fortsettelsen ønsker jeg derfor å kaste frem noen hypoteser om årsakene til den svake kvinnerekutteringen til komponistutdanningen, i hovedsak basert på de feministiske studiene som har funnet sted i feltet siden begynnelsen av 70-tallet.



Illustration. Mette Dreyer

Hvorfor er der så få kvinnelige komponister?

Artikkel til Nopa Nytt, mars 2002
Av Anne Lorenzen,
sosiolog og medlem av NOPA

Utredningen "Fra vugge til podium"¹ fra 1999 slår fast at kvinnelige utøvere ikke søker seg til de skapende disiplinene innenfor musikk. Hva som ligger til grunn for den lave innsøkningen til komponistutdanningen (og de rytmiske studiene) sier utredningen ingenting om, trolig fordi en slik analyse krever empiriske studier av mer kvalitativ karakter. Det vi likevel kan si er at situasjonen ved høyskolene samsvarer med kjønnsfordelingen i de respektive komponistorganisasjonene, enten det er snakk om popkomponister eller "seriøskomponister". Summen av disse forholdene tyder på at kvinnelige utøvere ikke finner veien inn i det organiserte og institusjonelle komponistfeltet.

Kvinnelige komponister er en minoritet i begge grupperingenenes organisasjoner, selv om det kan påvises en viss økning de siste 10-20 årene. Særlig gjelder dette for NOPA, hvor kvinneandelen nå er oppe i 13%². Dette er 9% mer enn i 1994. Kvinneandelen i Norsk Komponistforening utgjorde 9,5 % i 2001. Det utgjør en knapp økning på 3% for perioden 1984-2001, men målt i prosent ser rekrutteringen av kvinner til Norsk Komponistforening ut til å ha stått stille helt siden 1996.

Vi kan også slå fast at musikkfeltet er det mest kjønnsdelte av alle kunstartene,

selv om også flere andre kunstarter har store kjønnsforskjeller. Kvinneandelen er for eksempel dominant innenfor ballett (81%), koreografi (77%), kunsthåndverk (76%), scenografi (69%), interiørarkitektur (64%) og sang (59%). Det kanskje mest interessante er de store forskjellene innad i musikkfeltet. I noen deler av feltet er kjønnsfordelingen nå nemlig relativt lik. Slik er det for eksempel blant utøverne på kandidatstudiet ved Norges Musikkhøyskole, i musikkskolene og blant distriktsmusikerne. De store skjevhetene er altså først og fremst knyttet til de rytmiske linjene og ved komponistutdanningen. Den kvinnelige søkerandelen til disse retningene er overraskende lav, når vi vet at kvinneandelen både i korps, på musikkskolene og ved musikk- og drama linjene i de videregående skolene faktisk er større enn andelen menn.

Rekrutteringen til de mer uformelle musikalske arenaene er om mulig enda mer skjev enn i det institusjonelle feltet. Som medlemsmassen i komponistorganisasjonene viser er 9 av 10 komponister menn, men situasjonen er ikke stort bedre med tanke på andelen instrumentalister i jazz, pop og rock. I organisasjonen Gramart, som organiserer norske plateartister, er 83% av medlemmene menn. Kvinner er bare unntaksvis instrumentalister. Til og med som vokalist er kvinner underrepresentert.

Hvorfor er musikkfeltet så kjønnsdelt? Hvorfor er det så få av de kvinnelige mu-

¹ Fra vugge til podium (1999): Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen.

² NOPA har pr. 19.02.2002 511 medlemmer hvorav 68 er kvinner.



sikerne i det seriøse musikkfeltet som velger å bli komponister? Hvorfor blir menn musikere og komponister i det rytmiske feltet, og kvinner vokalist eller singer-songwriters?

For å ta det seriøse komponistfeltet først: Som allerede påpekt, har vi foreløbig ingen (norske) studier som kan bidra til å kaste lys over rekrutteringsprosessene til den institusjonelle eller den "seriøse" komponistutdanningen. Vi er derfor til en viss grad overlatt til mer eller mindre kvalifiserte spekulasjoner. Helt uten holdepunkter er vi likevel ikke ettersom forholdet mellom kunst og kjønn har vært problematisert i litteraturen de siste 600 år. Når det gjelder det rytmiske feltet har vi likevel litt fastere grunn under føtten, da det de siste 10 årene er gjort flere norske studier med analyser av både rekrutterings- og kjønnsprosesser i jazz og rock.

I fortsettelsen ønsker jeg derfor å kaste frem noen hypoteser om årsakene til den svake kvinnerekutteringen til komponistutdanningen, i hovedsak basert på de feministiske studiene som har funnet sted i feltet siden begynnelsen av 70-tallet. Hypotesene må oppfattes som foreløbige antakelser, ettersom vi altså ikke har nyere empiri på dette feltet i Norge. Jeg vil dessuten avslutte artikkelen med en presentasjon av hva nyere empiriske studier av det rytmiske feltet kan fortelle oss om rekrutteringen av populær- og jazzkomponister.

De forsvundne komponistene

Feministisk forskning har de siste 30 årene for en stor del konsentrert seg om to hovedtyper av forklaringer på kvinners fravær i musikkhistorien. Den ene forklaringen legger vekt på at det alltid har eksistert kvinnelige komponister. Problemet er at de har blitt glemt når mestrene skulle kanoniseres og historien skrives. Denne vinklingen gav utover 70-tallet støtet til en leteaksjon etter de glemte kvinnelige komponistene. Usynliggjøring ble et viktig begrep i denne fasen og "etterforskningen" var inspirert av den feministiske vendingen innenfor både vitenskapshistorie, kunsthistorie og litteraturvitenskap. Man fant at det alltid har eksistert betydelige kvinnelige tonekunstnere, men at deres virksomhet i langt større grad enn menn har vært sårbar for ulike historiske epokers vilje til å akseptere kvinner som skapende kunstnere. Inntrykket av at kvinner først i våre dager har begynt å skrive musikk kunne dermed avvises. Det samme gjaldt forestillinger om en lineær utvikling, der kvinner blir stadig mer frigjort på kunstens eller vitenskapens område, og at vi i dag skal ha nådd et høydepunkt. Tvert om påviste man en rekke både fremskritt og tilbakeslag for kvinners vedkommende.

De utestengte kvinnelige komponistene Den andre forklaringen vektlegger at kvinner på flere tidspunkt i historien har vært utestengt fra musikalsk skolering

og kompositoriske praksiser, på samme måte som de har vært det i forhold til annen kunst og vitenskap. Vel har kvinner i visse epoker vært innrømmet musikalsk opplæring, men hvilke instrumenter de har kunnet velge har hatt klare begrensninger, i den forstand at visse instrumenter har vært oppfattet som upassende for kvinner. Det er for eksempel ikke lenge siden cello eller tuba ville vært et tvilsomt valg for en kvinnelig musiker, slik elgitar eller slagverk på langt nær er et selvsagt valg for en kvinnelig musiker i dag. På samme måte har det vært begrensninger i forhold til arenaer og ambisjonsnivå. Dette innebærer ikke bare at kvinner har vært nektet opplæring i kompositoriske teknikker, men at de også har vært nektet kjennskap til orkesterinstrumenters muligheter og begrensninger, kunnskaper som er avgjørende for å kunne skrive større orkestrale verk. Mangelen på oppdrag, kvinnelige dirigenter og tilgang på orkesterressurser, har på samme måte redusert både fremføringsmuligheter og anledninger til å skrive musikk.

Kvinner som både ekskluderte og glemte Forklaringer som dette kobles dessuten gjerne sammen, slik at de utgjør et slags samlet historisk forløp, fortalt for eksempel slik:

Innenfor kirken, som gjennom 1000 år var den eneste forvalteren av det offentlige musikklivet, var kvinner til å begynne med aktive deltakere, mens de utover 300-tallet etterhvert ble nektet å delta som

sangere i gudstjenesten. Menighetskorrene som før dette bestod av begge kjønn, ble nå erstattet med profesjonelle kor av gutter og menn. Rundt år 400 skjerpes læreskriftene fra kirkefedrene og kvinner blir også pålagt å holde seg unna musikinstrumenter. Lenge var klosteret det eneste stedet en kvinne kunne skaffe seg musikalsk trening.

Rundt 1500-tallet fantes det rekke italienske kloster (spesielt rundt Milano og Ferrara) som hadde store orkester, hvor nonnene trakterte et bredt utvalg av instrumenter, ikke bare de som av samtiden ble oppfattet som passende for kvinner. Omtrent samtidig utviklet det seg for første gang i moderne tid et arbeidsmarked for kvinnelige musikere ved de italienske hoff, og rundt 1600-tallet fantes det nesten ikke et hoff uten en kvinnelig gruppe med musikere (concerto di donne).

I Tyskland etter reformasjon derimot, legges spiren til formuleringen "Kinder-Küche-Kirche" som etterhvert blir borgerskapets ideal slik det vokser frem på 1700- og 1800-tallet. Musikk blir for borgerskapets kvinner en syssel på lik linje med håndarbeid. Hun læres til en viss grad opp i de skjønne kunster for sin dannelses skyld og for å underholde i hjemmet. Hun kan gjerne skrive musikk, men bare for de instrumenter som til enhver tid er å oppfatte som sømmelig for en kvinne (lutt, piano, harpe), og fremføringen må skje innenfor en hjemlig kontekst. Bedømt etter kriterier knyttet



til kompleksitet og størrelse, oppfattes de mer som lyriske og feminine stykker, og ikke som Verk eller Komposisjoner. Ønsker hun å spille andre typer instrumenter eller å forfølge en profesjonell karriere, blir dette ikke oppmuntret, men forhindret i det lengste. Dette henger naturligvis sammen med samtidens manuskripter for kjønn, som begrenser kvinners muligheter. En kvinne som søker offentlighetens lys risikerer å miste både ærbarhet og økonomisk underhold. De som likevel lykkes i å publisere musikk gjør det fortrinnsvis under (mannlig) pseudonym, eller ved å gi den bort (!) til mannlige komponister.

I biografier og brev kan vi lese om noen av de kvinnelige komponistenes kamp for å oppnå en musikkutdannelse på 1800-tallet, og kvalene mellom å forfølge sitt eget kompositoriske prosjekt versus pliktene som hustru og mor. En slik ambivalens var de mannlige komponistene forskånet for. Maskuliniteten er på denne tiden fritatt for den type samvittighetsnag som i dag pålegges for eksempel mannlige politikere, som må i skammekroken dersom det kommer for en dag at de ikke klarer følge opp sine barns fødselsdager! Ikke så med den mannlige komponisten. Han kunne dedikere seg helt og holdent til sin kunst, uten tanke for annet enn kreditorer og oppdragsgivere.

Sammen med en økende differensiering i yrkeslivet generelt og fremveksten av borgerskapet, går nemlig musikken i

denne perioden over fra å være håndverk til kunst. Når kunsten endelig blir et fritt yrke, går den enkelte kunstner over fra å være bundet av hoffene, til å være prisgitt markedet og eventuelle tilgjengelige offentlige stillinger. Disse stillingene er det bare menn som kan søke. Kvinner er med få unntak henvist til hjemmet. Selv om unge piker har en viss tilgang til musikkskoler som et ledd i det borgerlige dannelsesprosjektet, blir de først nektet undervisning i komposisjonsteknikker, for så å bli erklært som uegnet til å være komponister.

Hva så med dagens situasjon?

Hva slags relevans har så disse forklaringene i dagens situasjon? Er det ikke slik at dørene nå er åpnet for kvinner, og er det i grunnen ikke bare er opp til dem selv å gripe mulighetene?

Som allerede påpekt mangler vi konkrete empiriske studier av feltet. Det betyr likevel ikke at beretningen foran er uten betydning. Snarere tvert om vil jeg hevde. Usynliggjøring og ekskludering har naturligvis gjort det vanskelig for kvinner å etablere en kontinuerlig historie og tradisjon for å komponere. Men den særegne kunstideologien som vokser frem med det nye borgerskapet har også bidratt til å fostre visse "idealtyper" av komponister. I fortsettelsen vil jeg argumentere for at nettopp denne kunstideologien og disse idealtypene har bidratt til å mystifisere og heroisere komposisjon som musikalsk praksis. Idealtypene virker i sin tur regu-

lerende i forhold til hvem som oppsøker faget, og hvem som opplever seg som uegnet. Gjennom å løfte frem den borgerlige ideologien om komposisjon håper jeg å klargjøre hvordan det har seg at mannlige utøvere (etter alt å dømme) føler seg mer invitert inn i det kompositoriske prosjektet enn kvinnelige.

Fortellingen om Den store komponisten Sammenlignet med de øvrige kunstdisiplinene har musikkvitenskapene i det lengste forsøkt å holde fast på en forestilling om musikk som autonom og objektiv, det vil si hevet over alle verdslige, sosiale, politiske og seksuelle forhold. Dette samsvarer langt på veg med et generelt kunstsyn som har sitt opphav i romantikken mot slutten av 1700-tallet, og som siden avløses av eller konkurrerer med modernismen. Lars Fr. H. Svendsen betegner dette kunstsynet som den store kunsten.

Sentralt i fortellingen om den store kunsten for musikkens vedkommende, står fortellingen om Den store komponisten. Komponisten fortelles frem som en spesielt begavet personlighet, i stand til å overskride både det samfunn han virker innenfor, og musikken selv. Musikken og komponisten plasseres med andre ord utenfor både tingverdenen og den sosiale verden.

Man kan også si at oppfatningen av komponistens kreativitet og oppgave heretter blir fremstilt eller forstått på minst to

delvis overlappende og konkurrerende måter. Mens komponisten i den romantiske strømmingen fremstår som en mer sensibel og forfinet personlighet, som på en særlig måte er i stand til å uttrykke seg selv, blir musikken i det moderne kunstprosjektet i større grad rasjonalisert. Vekten forflyttes fra emosjoner og en ubevisst strøm av kreativitet, til en større vektlegging av rent intellektuelle, tekniske og objektivt funderte overveielser. Uansett ståsted går tendensen i retning av å genialisere komponisten og å mystifisere komposisjonsprosessen.

Det rasjonelle musikalske kunstprosjektet faller sammen med verdier som i vår kultur som oftest blir assosiert med maskulinitet. Men musikk ble under romantikken også forbundet med kropp og følelser, kvaliteter som oftest blir assosiert med kvinnelighet i vår kultur. Kampen mellom å definere musikken som et henholdsvis romantisk, eller som et rasjonelt og objektivt prosjekt, er blitt tolket på ulike måter. En tolkning oppfatter dette som en strid mellom to konkurrerende maskuliniteter; en emosjonell og følsom maskulinitet, og en maskulinitet som istedet dyrker rasjonalitet og objektivitet. En annen tolkning oppfatter dette som en strid mellom maskulinitet og femininitet, og at assosiasjonene til emosjoner og kropp nettopp gjør at musikk kontinuerlig står i fare for å bli oppfattet som en ren feminin kunstart. Dette kan ha gjort det viktig å viske ut alle tegn på femininitet, i et forsøk på å etablere musikk som et



mer utvetydig intellektuelt og teknisk prosjekt.

Begge tolkningene viser at musikk som kunstfelt kjennetegnes av den samme logikken som gjennomsyrrer hele vår vestlige kulturarv; tendensen til å tenke i uforenlige dikotomier. Vår vestlige tenkning ser nemlig ut til å ha gjort seg avhengig av å stykke verden opp i kategorier ved hjelp av begrepspar som er gjensidig utelukkende. Eksempler på slike begrepspar er kompleks-enkel, kropp-intellekt, objektiv-subjektiv, rasjonell-irrasjonell etc. Disse begrepsparene er også gjerne knyttet til begrepsparet maskulin-feminin, slik at for eksempel kompleks, rasjonell og objektiv tenderer til å bli oppfattet som maskuline kvaliteter, mens subjektiv, emosjonell og irrasjonell gjerne knyttes til femininitet. Kvalitetene er også organisert hierarkisk, slik at maskuline kvaliteter tenderer til å bli vurdert høyere enn feminine. Et eksempel: Dersom et verk vurderes som komplekst, innebærer det som oftest en oppvurdering av et verk. Et verk som betegnes som enkelt, antyder derimot et mindre betydningsfullt verk (jfr. også kategoriseringen av verk i Tono). En av de vanligste innvendingene mot kvinnelige komponisters musikk i det forrige århundre var nettopp at de skrev musikk som var for enkel, kort sagt feminin.

Disse innsiktene er et grunnleggende element i den feministiske kritikken, både når det gjelder vitenskap, kunst og musikk. Det viktigste poenget i denne

sammenheng er at de mest verdsatte kvalitetskriteriene for komposisjon i det seriøse musikkfeltet ikke er rene eller objektive, men at de tvert i mot støtter seg på kvaliteter som i vår kultur regnes som maskuline; Rasjonalitet, kompleksitet, teknisk presisjon etc. Dette er etter min mening være en viktig grunn til at mange mannlige utøvere lettere føler seg "hjemme" i det kompositoriske feltet. Det innebærer også at musikk i en viss forstand også bidrar til å produsere kjønn, noe som er stikk i strid med feltets egen selvforståelse.

Den feministiske kritikken av musikalsk teori og estetikk

Både den romantiske og den modernistiske ideen om den autonome kunstneren hviler som sagt på en forutsetning om at det er mulig for kunstneren å fremstille sine verk uten å skjele til andre formål enn de rent estetiske. Den feministiske kritikken begynner derfor på begynnelsen av 80-tallet for alvor arbeidet med å påvise at den musikalske estetikken ikke er ren, men tvertimot et produkt av sin egen tid. Den påviser en rekke koder i musikken som speiler de ulike epokenes oppfatninger av kvinnelighet og maskulinitet. Kadenser blir for eksempel utlagt som enten sterke eller svake, og dur og moll utlagt som fullkommen og ufullkommen, begge med mer eller mindre eksplisitt referanse til maskulinitet og femininitet. Musikk er med andre ord på langt nær en "kjønnsløs" aktivitet. Den musikalske teori og estetikk drar både veksler på

kulturelle verdier og bidrar til å skape og opprettholde dem.

Makten i det kulturelle etterslepet

Mye tyder på at myten om Den store kunstner, fortsetter å dominere forestillinger og adgangskrav i det seriøse musikkfeltet, selv om dens innflytelse har variert i styrke og vært utsatt for angrep fra flere hold. Et kjennetegn ved kulturelle etterslep er dets kulturelle immunitet; Vi har vanskelig for å stille spørsmålsteget ved dem fordi de virker så overbevisende og fremstår som eviggyldige sannheter. Vi tar dem ofte for gitt, og slik former de våre forestillinger om både kreativitet og kjønn. En av konsekvensene er en overdreven respekt for Kunstneren, som gjør at det i mange tilfeller kan være vanskelig å se seg selv i denne rollen - hvis man da ikke befinner seg innenfor de sjikt av vårt samfunn som lettest føler seg både kallet og utvalgt. Kallet har da også en besynderlig evne til å først og fremst ramme medlemmer av de bedrestilte klassene, eller de samfunnsklassene med høyest kulturell kapital. Hva komposisjon angår, vet vi at kallet som oftest rammer menn. Hvor tilfeldig er det?

Det vi kan betegne som idealtypen eller arketypen av den store komponisten presenteres i musikkhistorien ikke bare som en spesielt begavet personlighet, Den store komponisten er også en mann. Dette strukturer naturligvis våre forventninger og vår forståelse av hvem som er best skikket til å påta seg et slikt oppdrag.

Følgelig kan vi ha en hypotese om at mannlige musikere med visse kulturelle disposisjoner og aspirasjoner vil være mest tilbøyelig til å oppfatte seg som skikket for oppgaven. Det ville likevel være en intellektuell feilslutning å oppfatte dette som rent personlige overveielser, da valget i realiteten understøttes og bekrefte av argumenter med større tyngde enn de rent individuelle.

Den store komponisten som kulturell konstruksjon

Forestillingen om den store komponisten som en særlig begavet mann hadde neppe stått like sterkt om det ikke var for alle de materielle elementene som fungerer som garanti, saksinnlegg eller bevis for dens berettigelse. Jeg tenker ikke bare på overlevert materiale i form av partitur, bildemateriale, historieskriving eller innspillinger. Institusjonene som forvalter den musikalske kanon er naturligvis også dominert av menn. Den store komponisten finnes med andre ord ikke først og fremst i vår indre mentale billedverden. Han er tvert i mot overbevisende materialisert og dokumentert - i motsetning til kvinnelige komponister.

Institusjonene som har bidratt til å konstruere denne idealtypen, er fanget i den tatt for gitt den selv bidrar til å produsere. Så når komponist og professor i komposisjon, Lasse Thoresen, ved Norges Musikkhøyskole etter en forespørsel fra Musikken, blir bedt om å vurdere kjønnskvolter for å øke kvinneandelen



ved komponistutdanningen, begrunner han sin innvending slik;

- "Her blir hvert enkelt menneske kastet tilbake på sin egen motivasjon. Risikoen for å ende som en personlig tragedie er stor. Derfor er det ikke hensiktsmessig å starte en kjønnskvalifisering, sier Thoresen som likevel ville la en kvinnelig søker gå foran en mannlig ved ellers like vilkår".

Poenget her er ikke å dra i gang en diskusjon for eller mot kjønnskvalifisering. Det interessante er hva slags begrunnelse som aktualiseres, eller hva slags kvaliteter en komponist bør være i besittelse av, i henhold til Thoresen. Utsagnet slik jeg leser det går rett inn i det vi kan kalle for diskursen om komponisten som en mennesketype som på en særlig måte er eslet for å vandre på kunstens tornefulle veg. En beskrivelse som ikke er ulik de kjennetegnene ved komponistene som tales frem under den store kunsten; Den ensomme kunstneren, overlatt til sitt eget talent og sitt høyest risikable prosjekt, autonom og adskilt fra resten av samfunnet.

Etterslepet har altså en mytisk og en institusjonell side, men også en språklig og en praksisrelatert side, som vi skal se nærmere på. Språket er nemlig på en særlig måte med på å forme de rammene vi er i stand til å tenke innenfor. Eksemplet over med Thoresen viser hvordan Komponisten tales frem gjennom språket via en representant på Norges Musikkhøgskole. Vi vet ikke om dette er representativt for

høgskolen som sådan, men en studie av institusjonens retorikk kunne vært en av flere interessante innfallsvinkler i en studie av hvem det er som ikke kjenner seg invitert inn i dette kompositoriske "risikoprojektet". Vi kunne jo for moro skyld tenke oss hvordan en lignende retorikk ville fungert i forhold til en rekruttering av sykepleiere eller barnevernspedagoger. Tenk bare hvilken personlige tragedie en yrkesutøver i dette feltet utsetter seg for ved å påta seg ansvaret for andre menneskers liv og helse!

En alternativ og mer inviterende fortelling om komposisjon og komponisten kunne for eksempel ha lagt vekt på at ingen komponister i realiteten opererer utenfor det samfunn hun eller han virker innenfor. Og at dette innebærer at komponisten i all vesentlighet foretar sine kunstneriske valg innenfor og på bakgrunn av et reportoar av teknikker og estetikker som allerede ligger der. Enhver komponist står med andre ord på skuldrene av de som gikk foran, og i en dialog med de komponister og strømninger hun/han kommer i dialog med i samtiden. Komposisjon behøver med andre ord ikke være en heksekunst forbeholdt noen få utvalgte, men en praksis som kan oppøves på lik linje med alle andre praksiser. En slik oppfatning underbygges også av all nyere teori om læring og læringsprosesser, som fokuserer mer på kontekst og situasjon enn individuell intellektuell kapasitet.

Utskillelsen av kvinner i rock og jazz Trine Annfelt ved NTNU har gjort en språklig fundert studie av hvordan jazz tales frem som et i overveiende grad maskulint og heteroseksuelt musikkprosjekt. Et viktig budskap i jazz er at improvisasjon er en risikobetont affære og noe som derfor passer best for musikere med bestemte egenskaper. Det beskrives som å klatre ut på en tynn gren. Man må ønske å kjempe og man må like seg på kanten av stupet. Jazz beskrives som en svært prestasjonsorientert musikk, og at det på jam dreier seg om å støte seg fram, å være den sterke som driver igjennom. Det er med andre ord vanlig å bruke kampmetaforer for å beskrive improvisasjon. Risikoen er hele tiden til stede for å bli rangert ned eller spilt ut på sidelinjen i gruppa. Men dette er ikke den eneste fortellingen om jazz i feltet. Ingen går på scenen uforberedt, men lærer de musikalske ferdighetene gjennom å bli tatt med og å være i de eksisterende miljøene. Tryggheten til å våge seg ut på kanten av stupet vinnes nettopp her. Historier om trygge relasjoner, om å utfylle hverandre, om empati og tillit, er med andre ord også til stede i jazz.

Annfelts poeng er at ingen av disse historiene er sannheten om jazz, men at hvordan jazz fortelles frem i kulturen vår strukturerer vår forståelse av den. Dersom risikovilje fortelles frem som den avgjørende kvaliteten for en jazzmusiker er dette en selvforståelse som særlig henvender seg til, og er tilgjengelig for menn i vår kultur. Ikke fordi kvinner primært

er trygghetssøkende, men fordi risiko i så stor grad assosieres med mannlighet. Dette betyr at en kvinne som likevel definerer seg som risikosøkende i første rekke vil bli oppfattet som utypisk og spesiell. Det er i følge Annfelt fordi slike individuelle forhandlingsstrategier i liten grad er i stand til å utfordre de kulturelle stereotypene. Det innebærer også at en mannlig jazzmusiker på mange måter løftes frem i feltet i kraft av sitt kjønn, mens en kvinnelig jazzmusiker i langt større grad må bevise sin berettigelse. Hun må bære sitt eget prosjekt alene, uten drahjelp fra kulturen, hvilket utgjør en stor forskjell.

En slik analyse av jazz evner langt på veg å kaste lys over de mer subtile ekskluderingsmekanismene i jazzfeltet. Vi kan med en viss rimelighet iallefall ha en hypotese om at også fortellingen om den store (mannlige) komponisten fungerer i henhold til en lignende logikk.

Rockens populærkomponister Etter Bob Dylan, Beatles og Joni Michell ble det vanskelig å oppnå troverdighet som populærartist dersom du ikke skrev dine egne låter. Rock har av denne grunn vært en av de viktigste arenaene for rekruttering av populærkomponister, trolig også i norsk populærmusikk. En diskusjon av hvorfor det er færre kvinnelige populærkomponister enn menn, krever derfor en diskusjon av rockesjangerens spesifikke organisering og historie.

Rockens fortellinger om seg selv har



tradisjonelt fokusert på elementer som autenticitet og originalitet, med rockebandet som den sosiale og kunstneriske konteksten for dette prosjektet. Fortellingen om rock henter sitt tankegods fra romantikken, men der romantikkens opprinnelige prosjekt dyrker en forfinet og sart maskulinitet, må rocken oppfattes som dens vulgære og utagerende fetter. Rock er som kjent fortellingen om opprør overfor borgerlige konvensjoner og en disiplinert middelklasseseksualitet. Her trekker rocken veksler på vestlige myter om afro-amerikansk musikk og seksualitet, som en mer autentisk musikalitet og seksualitet.

Fortellingen om rockebandet handler i det vesentlige om fire eller fem unge gutter eller menn som skriver musikk innenfor bandets demokratiske kontekst, og der alles bidrag betyr like mye. Rockens demokratiske og opprørske aspekter burde derfor i prinsippet ha takhøyde nok til å også inkludere kvinner. Paradoksalt nok kan man si, har rocken istedet – som den “seriøse” musikken – basert sin kunstneriske ideologi og legitimitet på å posisjonere seg seg som motsatsen til kvaliteter som i vår kultur regnes som feminine. Jenter som har forsøkt å erobre seg en plass innenfor denne kulturen har derfor ofte følt seg ekskludert og behandlet som inntrengere og på mange måter talt ut av feltet.

Jazz og rock rekrutterer sine utøvere på beslektede måter. Utøverne lærer seg å

spille i en veksling mellom individuell egenlæring og samspill i uformelle sammenslutninger av band. Kvinner har tradisjonelt hatt store vanskeligheter med å få delta i slike kontekster, og slik blitt frarøvet den arenaen de mannlige musikerne benytter seg av for å utvikle talent og musikalitet. Bandet er også den arenaen der aspirerende musikere knytter de profesjonelle kontaktene som siden utgjør deres viktigste faglige og økonomiske nettverk, - med andre ord, grunnlaget for hele deres virke som fremtidige musikere og komponister. Å bli utelukket fra denne konteksten innebærer altså en alvorlig hemske for en kvinne med ambisjoner om å livnære seg som musiker.

At kvinnelige låtskrivere eller musikere i all hovedsak blir singer-songwriters bør derfor ikke overraske noen. Sjangeren er også vanlig blandt mannlige utøvere, men forbindes på en særlig måte med kvinner, fordi dette tradisjonelt har vært den eneste virkelig legitime rollen for kvinnelige musikere og låtskrivere. Det er i denne rollen hun kan forvente seg størst aksept og støtte. Men sjangeren krever ikke bare et musikalsk talent og “personlig initiativ”. En kvinnelig utøver bør i tillegg til å skrive låter og synge bra som kjent også ta seg bra ut og fremstå som attraktiv på en scene, et krav som tradisjonelt ikke har vært like gjeldende for mannlige utøvere.

Mange mannlige låtskrivere begynner sin låtskriverkarriere i et band. Så lenge

singer-songwriter modellen er den mest tilgjengelige komponistrollen for kvinnelige utøvere i populærmusikkfeltet vil dette virke begrensende på rekrutteringen av kvinnelige låtskrivere. Om den nye oppmerksomheten rundt kvinnelige rockeband og kvinnelige rockemusikere vil føre til at kvinner får flere arenaer og flere profesjonelle kontakter i musikkverdenen gjenstår å se.

Den nye musikkteknologien

Den nye musikkteknologien er en annen lovende arena for kvinnelige komponister. Akkurat nå er vi vitne til en ny vending blant kvinnelige artister og musikere, som i økende grad står frem i media som både komponister, arrangører og produsenter av sin egen musikk. Dette er en tendens som også er symptomatisk for mange mannlige musikers praksis. Der rockebandet tidligere var den ideologiske konteksten for musikalsk utfoldelse, ser de digitale musikkteknologiene ut til å overta som materiell og ideologisk basis. Det nye fokuset er på lyd og på en lytingens estetikk. Nøyaktig hva dette er et uttrykk for og hvilke konsekvenser dette vil få for den kjønnete arbeidsdelingen i norsk musikkliv gjenstår likevel å se.

Internett og phonophile

Vendingen bør imidlertid skjerpe oppmerksomheten i NOPAs nyåpnede musikkfilial på internett; Phonophile. I et stadig skarpere konkurranseklima i norsk platebransje bør foreningen nøye overvåke hvilke grupper av komponister

som har de nødvendige ressursene til å spille inn musikken sin, og ferdigstille den for publisering på internett. De nye teknologiene rommer store muligheter for de som klarer å utnytte den, men den kan også komme til å øke avstanden mellom de som har tilgang på kontakter og ressurser, og de som ikke har.

Tradisjonelt har kvinner hatt en høyere terskel i forhold til å ta i bruk ny teknologi – særlig den teknologien som primært rettes mot mannlige brukergrupper. Computerteknologiens lett tilgjengelige brukergrensesnitt virker imidlertid tiltrekkende på både kvinner og menn, eller brukergrupper som ikke nødvendigvis betegner seg som spesielt teknisk interesserte. Musikkteknologien ser slik ut til å ha et stort potensiale i forhold til kvinnelige musikere som allerede er fortrolig med å skrive musikk uten et band. De månedlige bransjebladene som har spesialisert seg på nye digitale musikkmedier har ennå ikke forstått dette helt. De henvender seg derfor fortsatt primært til det de forestiller seg er deres viktigste målgruppe; unge mannlige musikere. Trolig er det bare et spørsmål om tid før de oppdager alle de potensielle kvinnelige brukerne som hittil har sittet alene på jenterommet og komponert musikk.

Et forhold som likevel bør gjøre oss urolig, er at organisasjonene ikke ser ut til å oppfatte den skjeve kjønnsfordelingen i feltet som problematisk. Eller man synes det er beklagelig, men velger å håpe og



Interview med Sys Matthiesen, suzukiviolinpædagog.

Ved Inge Bruland.

tro at skjevhetene med tiden vil bli utjevnet av seg selv. Leder av Norsk Komponistforening uttalte for eksempel i et intervju med Nye Musikken i 2001, at de helt bevisst har valgt å ikke fokusere på kjønn. NOPAs leder har såvidt jeg kjenner til, aldri uttalt seg i sakens anledning eller tilkjennegitt noen holdning. En slik strategi er det nok fristende å slutte seg til, all den tid de fleste av oss ikke lenger tror på myten om at kvinner ikke kan skrive musikk. Erfaringer fra andre samfunnsområder viser likevel at endringer i kjønnsmessige strukturer er seiglivet og motstandsdyktige og sjelden lar seg endre, om noensinne, uten ved hjelp av målbevisst (politisk) handling.

Anne Lorentzen er frilansforsker ved Senter for kvinne og kjønnsforskning ved Universitetet i Oslo, og medlem av NOPA. For tiden arbeider hun med et forskningsprosjekt om nye musikkteknologier og kjønn.

Anne Lorentzen arbejder også som komponist, tekstforfatter og artist. Se <http://www.annelorentzen.no/>
Kommentarer til artiklen kan evt. sendes til Anne.Lorentzen@skk.uio.no

Forkortelser:

NOPA – Norske populærautorer

TONO – svarer til dansk KODA

NTNU – Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

”Felix begyndte sin musikalske karriere, da han som 11-årig (1820) rejste til Weimar og spillede for den store, tyske digter Wolfgang von Goethe. Fanny [født 1805] var ikke med. Det var første gang hun oplevede, at der blev gjort forskel på Felix og hende.



Interview med Sys Matthiesen, suzukiviolinpædagog fra Pjedsted.

Interview ved Inge Bruland
Suzukiviolinpædagogen,
læse-let-forfatteren og
børnemusikhistorieforfatteren
Sys Matthiesen.

1: Hvad er det, en god Suzuki-violinpædagog kan?

Formidle violinteknik og –spil på en bundet og systematisk, men samtidig musikalsk og indlevende måde.

2: Hvad er det, en god forfatter af læse-let-bøger for børn kan?

Bygge en tekst op efter ufravigelige lixtalregler, men en tekst, der samtidig rummer en fængende handling.

3: Hvilke evner skal der til at gøre musikhistorie(r) for børn spændende?

Struktur, idé og fortællegave.

Måske er der en sammenhæng mellem evnerne, der skal til for at honorere de tre forskellige krav, der stilles ovenstående formidlingsprocesser. Man kan i hvert fald sige - hvis man vælger at referere til Gardners hjernemodulteori - at den musikalske, sproglige og interpersonelle intelligens her spiller fint sammen.

Sys Matthiesen

Sys Matthiesens far, der var typograf, var også en passioneret violinspiller, og selv om det kun var et af hans fem børn, der kom til at bruge violinen professionelt, fik han alligevel sat en violinlavine i gang, der ud over souzukupædagogen Sys Matthiesen, der søsatte i hundredevis af violinelever, foreløbig også omfatter to af hans børnebørn. Det ene spiller i Aalborg Symfoniorkester, og det andet er suzuki-træner og formand for Suzuki-forbundet herhjemme.

Sys Matthiesen blev født i 1937 i en lille landsby. Hun gik 8 år i landsby-skole hos en lærer, der var mere end almindeligt god til at spille violin, og som også vakte interessen for musikhistorie. Efter skolen arbejdede Sys Matthiesen på kontor, giftede sig og fik tre børn. Samtidig voksede hendes glæde ved at spille violin uafbrudt, hun spillede kammermusik og var medlem af et par amatørorkestre. Da hendes yngste barn ytrede ønske om at lære at spille violin, begyndte Sys Matthiesen at spekulere på, hvordan en småbørnsviolinpædagogik kunne se ud. Hun begyndte også så småt at undervise små børn, og en gang i 1980'erne startede hun på Tove Detreköys suzukikurser på Egtved Musikhøjskole.

Hun fulgte kurserne i fem år – der var 5-6 undervisningssamlinger pr. år, og hun tog de internationale eksaminer, der gjorde hende til suzukilærer på "alment niveau". Da hun altid har ønsket at begrænse sin undervisning til børn i 6-15-års alderen, følte hun ikke behov for at tage eksamen på avanceret niveau, selv om hun fulgte undervisningen helt til tops.

Af de 14 kursusdeltagere var de fleste konservatorieuddannede. Jeg var ikke, men efterhånden kom jeg efter det. Selve suzukipædagogikken passer godt for mig, og den ligger på rygmarven; jeg holder af at undervise uden noder og at snakke med børnene. Det er lige mig at formidle musikken på den måde.

Ret hurtigt efter det yngste barns skolestart fik Sys Matthiesen fuldtidsarbejde som violinlærer. Landsbyen Pjedsted, hvor hun bor, ligger midt imellem Fredericia og Kolding, og hun fordelte sin undervisning mellem musikskolerne i de to byer. Med fuldt skema underviste hun 50-60 børn om ugen; nu efter ca. 25 års undervisning har hun trappet ned til ca. 20 elever pr. uge.

Jeg har også lavet noget musik til undervisningen. Jeg lavede noget, hvor jeg legede lidt med tolvtonemusikken, og børnene syntes, det var skønt.

For ca. 10 år siden brækkede Sys Matthiesen en finger og kunne derfor i et par måneder ikke undervise i violin, fordi hun jo ikke selv kunne spille. Men hun har aldrig været i bekneb for idéer, og hun gik til musikskolelederen og spurgte, om hun ikke måtte få lov til at undervise sine elever i musikhistorie i stedet. Lederen tog imod tilbudet med kyshånd; dermed slap han for at skulle skaffe vikar.

Og Sys Matthiesen videreudviklede sin musikhistorieinteresse, fandt frem til egnede emner og fortalte en musikhistorie (med respekt for musikhistorien) for børnene i hver undervisningstime. Fingeren blev rask igen, violinundervisningen blev genoptaget, og alle musikhistorierne blev sat i et ringbind i reolen.

Sys Matthiesen har ofte dyrket sine yndlingsemner gennem kurser, og hun deltog på et tidspunkt i et skrivekursus. Her producerede hun en tekst (for børn – Sys Matthiesen har altid tænkt i børnebaner), der var så vellykket, at instruktøren Knud Erik Andersen spurgte, om hun ville være med til at lave en

skolebog om symboler rettet mod 5.-6. klassetrin. Den kom på forlaget Tommeliden, gik godt og blev genoptrykt. I 1997 kom Sys Matthiesen via Knud Erik Andersen i kontakt med Borgens Forlag, og hun fik et tilbud om at lave læse-let-bøger.

Jeg forsøgte mig først med nogle Eva-bøger for 3.-4. klasse. Jeg lavede 6 bind. Så snakkede jeg med skolebibliotekaren i Fredericia, og hun gjorde mig opmærksom på, at der var sådan en mangel på bøger til de helt små. Og det kunne jeg ikke stå for, for jeg synes, det er sjovt at lege med sproget.

Så lavede jeg min første historie for de helt små. Min datter, der er lærer, sagde: Er du rigtig klog, der er mindst stof til 4 bøger! Så kasserede jeg den og begyndte forfra. Og efterhånden fik jeg lidt styr på det. Det tog ret lang tid med den første. Der var utrolig mange ting, man ikke kunne sige. Sætningerne skulle være korte, men det skulle hænge sammen alligevel, så at børnene gad læse det.

Det var noget af en udfordring. Jeg snakkede meget med børnene. Jeg har jo mange elever. Til sidst sendte jeg de første fire Sune-bøger, der blev udgivet. Det gik fint.

Efter ialt 6 Sune-bøger blev Emma-bøgerne lanceret.



- forsiden til en Emma bog



-illustrationer: Claus Rye Schierbeck

Jeg besøger førsteklasse, snakker med børnene og læser bøgerne højt for dem. Spørger dem: Hvad synes I, der skal ske? Og det var de små piger, der syntes, at Emma skulle gå til ridning. Jeg har ikke forstand på heste, så jeg fik kontakt med en rideskole, og der var de meget flinke og læste bøgerne for at se, om jeg havde lavet nogle dummerter. Jeg laver altid research på hvert emne, jeg behandler. Det, der står i bøgerne, skal være rigtigt.

Gennem forfatterforeningen, som Sys Matthiesen var blevet medlem af allerede efter symbolbogen, kom der en henvendelse vedrørende et projekt med Net-Bogklub-Bøger. Den første udgivelser var disketter. Senere kom nogle lidt primitive brune bøger, men for hver ny udgivelse er bøgerne blevet pænere. Sys Matthiesen kunne ikke stå for opfordringen, og hun havde jo sin musikhistorie-mappe stående. Projektet var ikke specielt rettet mod børn, men børnebøger var velkomne.

Så jeg fik den niche, og det gik slag i slag. Til at begynde med blev de ikke lavet som bøger. Da var det bare nogle fotokopier. Men så blev det hurtigt til bøger, lidt primitive bøger, som kunne købes for en billig penge. Man kan godt gå ind på nettet og se dem, men så står der "ikke betalt" på alle siderne.

Igenem alle årene havde jeg også fortalt små eventyr for børnene på violin. De var så de første, der blev til en bog, en lille brun bog. Børnene vil gerne have den, og de læser den. Den rummer eventyr om forskellige tekniske violinproblemer.

Det er ikke noget, der giver særlig mange penge, hverken for mig eller udgiveren, men det giver mig en tilfredsstillelse. Jeg synes, at det er sjovt, at idéerne ikke bare forsvinder i papirbunker. Jeg nyder det.

Sys Matthiesen har indtil nu fået optaget tre egentlige musikhistoriebøger, *Forbudte toner*, *Vivaldi den røde præst* og *Fanny og Felix*; endvidere en bog om 'gyselig' programmusik *Gys og gru i tonernes verden* samt tre mere musiktekniske bøger: *Lyden af en pause*, der beskriver pauser i eventyrform med en hovedperson, der hedder Brevis, *88 emails om at øve sig* (ikke rigtige, men tænkte e-mails) og *Violineventyr*.

De to første musikhistoriebøger handler hhv. om Händel og Vivaldi, og den tredje blev til, efter at Sys Matthiesen på et åbent universitetskursus i musikhistorie havde lavet et projekt om Fanny Mendelssohn. Emnet rumsterede længe i hende, og hun besluttede sig til at skrive om Fanny og Felix Mendelssohn til Net-Bog-Klubben. Men et er at lave en universitetsopgave, noget andet er det at lave en



Foto Sys Matthiesen

musikhistorie for børn, så hun måtte begynde helt forfra og tænke på en anden måde.

Når Sys Matthiesen i disse bøger bevæger sig på grænsen mellem musikhistorie og fiktion, skal indholdet alligevel være redeligt, og hun har da også stående en liste bag i bogen over den litteratur, som hun har brugt som grundlag for handlingen.

Sys Matthiesen laver et skelet i form af en hændelse, der vil kunne interessere børnene, og udbygger bogen herfra. I tilfældet Fanny og Felix bruger Sys Matthiesen en episode, som Fannys faster Henriette har beskrevet, nemlig arbejdet med en gave til Fannys far på hans fødselsdag 10. december 1818, da Fanny var 13 år. Gaven bestod i, at Fanny spillede de 24 præludier fra Bachs Wohltemperiertes Klavier, bind I udenad for ham. Historien er spæn-

dende opbygget og kulminerer med den to timer lange koncert på faderens fødselsdag.

Violinpædagogikken er stadig central for Sys Matthiesen, og forfattervirksomheden er i enhver henseende nært knyttet til denne pædagogik. Fortælleglæde – i sprog eller musik – sans for strukturer og en gennem mange år veludviklet indlevelsevne i forholdet til børn er hendes ballast.

Sys Matthiesen får hele tiden nye formidlingsidéer, og på bogmessen i november 2002 i Forum stod hun i en stand og instruerede publikum, såvel børn som voksne i at lave - haikudigte!

Inge Bruland

Uddrag, s. 57-59 fra Sys Matthiesens Fanny og Felix, en musikhistoriebog, der henvender sig til børn i 10-12-års alderen, www.net-bog-klubben.dk 2002.

"Felix begyndte sin musikalske karriere, da han som 11-årig (1820) rejste til Weimar og spillede for den store, tyske digter Wolfgang von Goethe.

Fanny [født 1805] var ikke med. Det var første gang, hun oplevede, at der blev gjort forskel på Felix og hende. Det var ikke, fordi hun havde været doven. Tværtimod. Hun var flittig som altid og spillede bedre end sin lillebror. Der var kun én grund til, at Felix fik lov til at rejse til Weimar, mens hun skulle blive hjemme: Han var en dreng, og hun var en pige!

Felix fik mange breve fra Fanny, mens han var i Weimar. Hun ville vide alt. Hvordan var Goethes klaver? Hvordan var den gamle herre? Hvilke stykker ville han høre? Og meget andet. Hun fik svar på det hele – og mere til. Også Felix var en flittig brevsriver. Den 6. november 1820 skrev han blandt andet:

"Tænk engang!! Om eftermiddagen spillede jeg over to timer for Goethe, dels fugaer af Bach og dels egne fantasier. Om aftenen spillede man whist, og professor Zelter, der først spillede med, sagde: "Whist betyder, at du skal holde mund." Hvilket kraftudtryk! Om aftenen spiste vi alle sammen, selv Goethe, der ellers aldrig spiser til aften. Nu, min kære kvækkende Fanny! I går morges gav jeg dine sange til fru von Goethe, der har en smuk stemme. Hun vil synge dem for den gamle herre. Jeg sagde ham også straks, at du havde lavet dem og spurgte, om han ville høre dem. Han sagde: "Ja, ja, meget gerne." Fru von Goethe syntes særdeles godt om dem. Et godt varsel. Han skal høre dem i dag eller i morgen."

Brevene til og fra Weimar blev begyndelsen til en vane, der varede hele livet. Felix var ofte på rejse rundt omkring i Europa. Altid skrev han lange breve til Fanny – og hun til ham. Han fortalte om sine rejseoplevelser og spurgte hende til råds. Hun fortalte om hjemmelivet, søndagskoncerterne og den musik, hun komponerede."

The Hebrides

of Jane Brewer

He went on to qualify the
by stressing that the people
did not think about their music,
but created it out of the
movement of the body and
the language.

Music from the Hebrides

By Jane Brewer

I. Introduction.

In January 2001 I travelled to the Hebrides and was there for a month. I arrived in Lewis and travelled down through North Uist, Benbecular, South Uist and Barra, stopping off at some of the smaller islands on the way. On Lewis, I was able to hear the Ornamental singing in the churches, and to take part in family worship in the minister's home on Sunday evening. There is only one small town, Stornoway, in the entire archipelago. Travelling south allowed me to experience the islands, with their stunning scenery, and Gaelic-speaking people. There are many signs of ancient inhabitants, such as stone circles. There are also signs of Celtic Christianity in the landscape with the occasional Celtic cross. In the southern island of Barra I was able to meet a singer, Mary Denny, who as a young person had sung for Thorkild Knudsen in the 1950's. He is a Danish expert amongst other things in music from the Hebrides. Through her, I was able to meet with a group of women who keep the waulking alive. Waulking is an ancient singing ceremony for the last process of making woollen cloth. One evening the women showed me part of a waulking. It is one of the most beautiful and profound things I have ever seen. It touched me exactly because of seeing in reality what Thorkild Knudsen had told me. Namely the contact between the movement of the body and the move-

ment of the Gaelic language, combined with the necessity of making cloth, and the power of strength, artistic energy and integrity that was present in these women. I am partly Scottish and feel that the songs run in my blood. It is out of this feeling that I wished to find out more about them.

My own interest in the music from the Hebrides has been life long. I was first introduced to the songs by one of my teachers at school and since then I have sung them myself for the love of it. However the art form, which I know, arranged by Marjorie Kennedy-Fraser (a collector of Hebridian songs at the beginning of the nineteen hundreds), are very different to the waulking and ornamental singing recorded by Thorkild Knudsen. This type was completely new to me.

When I set out to find information about Waulking and Ornamental Church Singing on the Hebrides it seemed a daunting matter until someone mentioned to me that there was an expert on the subject living here in København, so I sought him out. It has been a great privilege to meet Thorkild Knudsen on a number of occasions and listen to him speak about the music of the Hebrides. His first hand experience of the music on the islands is profound. His decade of work between 1950 and 1960 in conjunction



Miss penny Morrison and group of ladies at waulking board, Iochdar, South Uist, June 1970. (Scottish Tradition 2. Musik from the Western Isles)

with the School of Scottish Studies in Edinburgh, has proven to be of unique historical importance for the subject. He made many recordings of both Waulking and Ornamental singing at a time when the tradition of waulking had all but died out, and Ornamental singing was almost unknown. When he brought his recordings of the waulking songs back to the School of Scottish Studies they had little idea that such music even existed.

Thorkild Knudsen introduced me to his approach and understanding of the music from the Hebrides by saying: "You know Jane, I think there are three different types of music: There is

garden music, forest music, and virgin forest music. I believe the music of the Hebrides is virgin forest music." This is his grading of music from the most civilised and formally structured music, such as classical, to the most natural and original. Hebridean music, he continued, could not be compared with the music on the Scottish mainland or in Europe generally. It was something unique. He went on to qualify this by stressing that the people did not think about their music, but created it out of the movement of the body and the language. He further introduced me to the three main types of singing on the Islands; the Ballads, as a particular expression of language; the

Feeling songs, such as Religious and Love songs, and the Work songs as a particular expression of movement. In introducing the waulking songs to me, he clearly outlined the basic musical structure of the solo and chorus, the four beats, and the same musical module that varies slightly so that the lines can get longer. But Thorkild Knudsen's real message was what he had experienced himself, whilst he was there on the Islands. Namely, that the body leads everything; that the waulking songs are created through the movement of the body, and the movement in the Gaelic language, and therefore that the rhythm of the language was always reflected in the musical structure. The many different versions of one song that are found reflect for him that there is more than one truth. When talking to me about the Ornamental singing, he understood that it was the religious feelings of love that gave rise to the ornamentation. Around the long notes of the psalm, there is a very strong ornamentation built up, each person repeating it in their own way. Thorkild Knudsen's work in the Hebrides resulted, apart from other things, in a number of recordings being released.

On his return to Denmark he became responsible for the opening of the Folkemusikcentret in Hogager, where copies of all his recordings are stored. I was so curious to hear them that on

his encouragement I visited the centre in the summer 2000 and spent two and a half days copying a small part of his tapes, not only waulking songs and Ornamental singing, but conversations too. I feel indebted to Thorkild Knudsen, not only for seeing me and answering my many questions but most of all for his manner of speaking about the music of the Hebrides that is both vivid and wise.

My approach to this work has therefore been through my own life long interest in the Hebrides, drawing on Thorkild Knudsen's experience as a researcher in folk music, and visiting the Hebrides to find out about the islands and the music first hand.

I decided that the question I wanted to concern myself with was to examine the gender aspects in the ceremonies of waulking the cloth and Ornamental singing, both of which are found traditionally on the Hebrides. I decided also to include the book by Sophie Drinker, *Music and Women*, as she takes an unusual view on the history of women and music. There is an account of the book and a look at her way of writing this history by Ruth A. Solie, who examines it from a musicologist's view point.

In the work plan, following the introduction, I begin in section II. Music and Ceremony in the Hebrides, by giving a



short account of the Hebrides, geographically, historically, as well as the origins of the Gaelic language. This is:

- a) *because so little is known about them, and*
- b) *it supports the wider understanding of Waulking and Ornamental Church Singing.*

This then leads into the section on Waulking, which includes a description of the Waulking ceremony, a description of the different songs at the different parts of the ceremony, and an analysis of the music. Ornamental Church Singing is considered in the same framework. The last section, "III Ceremony and Culture" is a consideration of Sophie Drinker's book "Music and Women" as a means to further enlighten the subject of music and ceremony in culture.

II. Music and Ceremony in the Hebrides.

1. The Hebrides.

The Hebrides lie on the far north Atlantic margin, some 50 km west off the coast of Northwest Scotland. There are around 500 islands in all and the island chain of the Outer Hebrides is some 200 kilometres long. The archipelago is very varied in its landscapes. In the north there is the peat covered low plateau of northern Lewis. Craggy hills up to 700-800 m high, are found further south and on Harris.

The central islands of the Uists and Benbecular lie close to sea level, with bleak rocky terrain off the east coast, which is contrasted with the machair, a very rich natural habitat, of the west coast, also a characteristic of Barra. The machair is only found on the Hebrides. The western coastline has white sands and dramatic seas. The weather is changeable, with strong winds. Nature is extremely varied and so is the bird life. Whales are frequently spotted in the waters close to the coast. The islands are made from some of the oldest rock in the world, and there is abundant evidence of very early civilisation, as the stone circles on Lewis suggest. The isolation from the mainland, and the diversity of these islands has been one of the strongest factors in allowing for variety in customs and culture and consequent variety in music and musical traditions

there. There has been a long tradition of singing and working, and their main instruments were the harp, violin and bagpipes.

Historically, there is a Pagan past, followed by Celtic Christianity. In the early centuries the Norse people captured the islands but were driven out around 1000. The place names still reflect they having lived there. In the 16th century, Calvinism was introduced, and this led to the origins of Ornamental singing. Today, the islands are Calvinistic in the north and Catholic in the south.

2. The Celtic Culture and Language.

Gaelic is spoken by almost all the people, and English is their second language. The exact origin of the Celts is unknown. They were however recorded by the Greeks as far back as 600 BC. They are thought to have included all the Barbarian Tribes in the European land-mass west of Greece. Their first presence in the British Isles is also unclear, but reaches far into the past. Their characteristics include a formidable stature; war faring capacities and an economy based on agriculture. Celtic Christianity is particular as it had strong links to the Pagan traditions. They were both venerators of the Sun and Moon and all of Nature. They were also conscious of beings and spirits in their daily life and communed with

them interacting between love and fear, prayers and physical offerings. Their culture was built up around these beings and also the realisation of the continuance of the human being from one life to another. Fairies and "small people" were seen by them and all of this was experienced in their particular sensitive consciousness. An aspect of the Celtic Church was its artistic abundance, which was seen for example on their stone crosses and illustrations to sacred writings.

The Celtic languages form one of the branches of the Indo-European languages. It includes the remarkable phonological feature of double series of consonants, long strongly articulated consonants being opposed to short weak ones. Scottish Gaelic did not emerge as a distinct dialect until the 13th century. On the Hebrides, there are many innovations, notably a displacement of the opposition between voiced and unvoiced stops to one between unaspirated and aspirated voiceless stops. The language is very poetic and has a power in the sound alone, as many poems and songs include not only words, but also sections with only sounds.

3. Waulking the cloth.

"To the women of the Hebrides who were not only skilled in spinning and weaving of fine linen and in the curious art of

the dyer, but who sang at their work, and, singing, fashioned for themselves songs that are as rich in colour as the wools they steeped in lichen and heather, and as curious in construction as the tartans they designed - subtle, too, at times as the inter-lacements of Celtic illuminative art."

Marjory Kennedy-Fraser.

Concerning cloth.

In Scotland two main types of cloth were woven; the tartan which was more closely connected to the Highlands and differed with each clan, and that which was associated with the Hebrides, which was known as clo mor - the big cloth. This was purely functional, strong and warm, suitable for the wild weather. Although this cloth was not sung about like the tartan cloth was, it is the clo mor that has an importance far outreaching that of the former, because it has been through the process of making it that a large number of Gaelic folk songs have been preserved, namely the waulking songs.

There are several different stages to making cloth. There is the shearing of the sheep, washing the wool, dyeing it, and carding; then spinning, weaving and finally the waulking. When the web came off the loom it was coarse to feel. The process of waulking was to shrink the cloth and make it stable and to soften it.

Waulking songs are part of the ceremony of Waulking the cloth. There will be a description of the ceremony first.

The Waulking Ceremony.

One of the most striking features about a waulking, was the fact that it was a ceremony to which only women were present. (There are exceptions to this.) Music was used in the waulking as a tool for work. All ages were present, from young girls to old women. Another interesting aspect was that the process of the waulking was almost never sung about as in the other working songs. Instead they sung about the joys and the sorrows of life, of love, and birth and death. There was also an ecstatic aspect to the work, where the women would scream and cry out. They had an intimate knowledge of life energies and used them. This was exemplified by the women moving the cloth in the same direction as the sun whilst they sang. In considering the motion involved, taken as a whole, the waulking process is like a living beating heart. It is as though the cloth, that was to be worn by the person, was in a way imbued with life itself. It included everything that a woman can give from her own personal strength to the spiritual blessing. It is not arbitrary when the waulking starts, but there is a time when it is right.

There were five main processes in waulking: thickening of the cloth; clean-

ing the cloth; folding the cloth; the process of giving tension to the cloth and the rite of consecration of the cloth. The beanluathaidh, the waulking woman, led the work process. The bean-dhuan - women of songs and lilt, led the singing, and the bean-dhlighe, women of ceremony, led the procedures in their correct order.

A long board was required, and often a barn door was taken off its hinges and used. This was known as the cleith-luaidh, the waulking wattle. Sometimes the board would be grooved lengthwise. This was then placed on what could be found to raise it off the ground, and the women, as many as twelve, would sit equally divided with some space between them for moving from side to side. Food would be brought, and those gathered could be of all ages, from the old women to the young girls.

The web of cloth was first sprinkled with holy water, unfolded, and sewn end to end so it was a band. Because of the plant dyes and the fat in the wool, the cloth was then saturated with warm sheep's urine and placed on the board. The waulking process would begin with the lead singer, singing slowly, and the chorus would follow. The women grasped the cloth and moved it around the table in a sun wise direction with a rhythmic thumping. There is a four movement sequence,

- 1) *the cloth is grasped and thumped on the table where it lies,*
- 2) *it is pushed towards the centre of the table and thumped at the end of the stroke,*
- 3) *it is brought back again with a thump, and*
- 4) *the cloth is passed to the left again with a thump.*

The singing and the movements would become faster and faster, and the women would sometimes cry out. The length of time it took was measured in the number of songs needed, and the actual measuring of the cloth itself was done with the hand. It usually would need to be about three inches smaller. When the cloth was sufficiently shrunk, it was taken by barrow to a nearby stream and washed. It was then placed in folds one on top of the other. The cloth was then wound round a piece of wood and rolled as hard and tight as could be with careful attention to the even distribution of the tension. When this was done the web was secured and laid across the waulking frame. The ceremony of consecrating the cloth then began. All present would stand. Three celebrants took part, the first one who was the oldest, solemnly took the cloth and moved it a half turn around the table saying:

"I give a sun wise turn."

She would then complete the turn saying

"dependent upon the father."

The other younger women would then give the cloth a half wise turn each

"in the name of the Son and the Holy Spirit"

Other things that were said, for instance on Barra, if the cloth was given to the host the words would be:

"Enjoy and use it, pay the dance, and throw across the next cloth."

If it was for a young man the words were:

"Enjoy and use it, tear and rend it, and marry before it wears out."

Yet another, laying a hand on the cloth, the words would be:

"Let not the Evil Eye afflict, let not be mangled, The man about whom thou goest, for ever, When he goes into battle or combat, The protection of the Lord be with him"

Although all the prayers are directed to men, it needs to be pointed out that the cloth was of course made for women as well, and they also received blessings.

After it was finished the men would come in, and there would be eating and drinking and dancing.

There are variations of the waulking ceremony from island to island and sometimes from place to place even. There are many personal accounts of the waulking ceremony, all with slight variations.

The songs.

There are usually seven stages to the singing at a waulking:

1. **The Orain-teasachaidh** - the heating songs. These were slow and gave the women time to get into the swing of the work. The movements of the women, at first slow, are in perfect rhythm, and like all co-ordinated movement on the islands, their direction is deiseil - sun wise.

2. **Orain-Teannachaidh** - tightening songs. These were lively and were sung through most of the waulking. It is only at first that we can observe the details of their operations, for soon the process becomes so rapid that it becomes hard to distinguish nothing but the swaying of their figures, and the rapid thud of the cloth, keeping time to the rhythm of their song. And the singing is very deep. Deep-toned and monotonous

3. **Orain-shugaich** - frolic songs. These were songs for the girls who were there to express their likes or dislikes for possible boyfriends.

4. **Orain a sineadh** - stretching songs, done to ensure that the cloth was of even breadth.

5. **Orain a baslachadh an aodaich** - clapping songs. These were sung to smooth the surface of the cloth.

6. **Coisrigheadh an aodaich** - the consecration of the cloth.

7. **Orain a coinnleachadh an aodaich** - folding songs. These were used to accompany the ceremonial folding of the cloth before it was handed over to the owner.

The structure of the waulking song.

Waulking as such is not used any more. The introduction of machinery ousted it entirely by the 1940's. But the women on the islands have these songs in their blood, and come together and sing them, sometimes using a finished piece of cloth with which they simulate the waulking movements. The women who I heard on Barra in January were the last group remaining to do this.

It is not known how old the waulking songs are. Gaelic scholars are not agreed on the matter. It is thought that the words of most of them come from the seventeenth century or the middle of the sixteenth century at the earliest, but that the tunes are much older. It is necessary to distinguish between the specific songs and the class of songs; the class of songs being much older. The sounds are composed in single lines or couplets, preceded, separated or followed by refrains. The older songs have words or

syllables that make no sense as such, yet are an important form for expression as well as function. In singing, the line may be repeated, and couplets are in some instances made up by repeating the second line of the preceding couplets. It may be that a broad range of songs of this type were used both in connection with communal labour, and in other contexts such as dance. Very few of the songs contain any allusion to actual work. It is thought that the refrains, especially the vocable refrains, may be the most primitive part of them, as they are the only relatively stable element in a very unstable body of texts, lines and sections being moved from one song to another. While this method of improvisation took place at the waulking board in the past, it is important to note that modern texts are stable. A special feature of the waulking songs is that they contain within them the central lyric tradition of Gaelic poetry. They are rich in imagery, with rapid shifts and leaps of the texts.

The waulking pulse.

When the waulking begins, it is usually with a period of thumping on the board before the singers start. The thumping goes on throughout the waulking, and is like a drum beat, exceptional in as much as it is coupled with function as well. It begins very slowly, the tempo being set by the lead singer, and it is her who steers the tempo through to an ever accelerating pulse. On the one hand there is the

thumping “drum” beat and on the other hand there is the beat of the singers. The songs are mostly in 2/4 or 6/8 time with 3/4 time sometimes found at the last beat of the bar. This has the effect of reversing the position of the accents in the next section. Sometimes this timing is also used in the song, throwing the accents into a series of cross- rhythms. (See appendix for examples of different pulses.).

The characteristic rhythm of the songs is the long short, long short, of the duple and compound time, with the swing characteristic of the quavers.

Vocables.

Vocables are found in the refrains, and are sounds only. This is a very complex subject, and no extensive work has been done on them. They are sounds such as, ho ro , or ho hi o ro, or u o ho. They are the single most stable aspect in the song, and songs are referred to by their vocables, as normally one would refer to a title. Waulking songs have no titles. A feature of these sounds is that there is a vast variety of combinations, so that it is almost never heard of that two songs would have the same grouping. This does not however mean that all the letters are used at random. There are relatively few that are used with definite patterns. In the index there are examples shown of the variety of combinations. One of the special features of the refrains of the waulking songs, which puts them

apart from other Western European songs, is their particular phonetic structure, which makes their legato singing of uninterrupted tone remarkably smooth. It is not possible to really say what the history of these songs are. Many of the tunes seem to be older than the words that are sung know. This being the case, the vocables, with their refrains, may reach way back into antiquity.

4. Ornamental Church Singing.

It is in the Free Church of Scotland that the Ornamental Singing occurs. The Free Church is Calvinist and in these churches there are no decorations at all. The minister stands on a raised pulpit which is placed centrally where the altar usually is, and the presenter stands below him. In the ornamental singing, the presenter sings the phrase and the congregation joins in after. This goes on line for line. The presenter is always a man. The services are in Gaelic and can last up to an hour and a half.

John Calvin.

John Calvin was born at Noyon in the Picardy in 1509 and died in Geneva in 1564. He was born into a fairly modest family but was well educated, showing scholarly capacities from early childhood. He became a Genevan theologian and church reformer. At 27 he wrote what was called “The Institutes of the Christian Religion”, a masterly document on French Protestant belief. Fundamental

to his thought was that the Reformation was not presenting something new but restoring the old to a new pristine condition whilst rejecting scholastic errors and papal heresies. After his death there was a development of Calvin’s influence through the Calvinistic Church of Geneva to other countries influencing theological ideas, patterns of worship, church organisation and moral discipline. In the English speaking world this became the Presbyterian Church. In the Church of Scotland in 1564, Calvin’s ideas were embedded in “The Book of Common Order”, and “The Book of Discipline”. Calvinism was largely advocated in Scotland through John Knox.

Ornamental singing began on the islands with the coming of the Reformation. Calvin, with his strict rules and control over music and singing in the church, actually provided part of the ground for this type of singing to develop.

Singing was only allowed to the simplest slow moving hymns. At the time of the Reformation the tunes of the Psalters were composed by amongst others, Louis Bourgeois a French composer, and Andrew Blackhall, David Peeles and John Andrew from Scotland. In 1564, five years after the Reformation in Scotland the psalms were printed in English with their

music. The psalms were not printed in Gaelic for another hundred years, and then only a few. They were therefore learned by oral tradition even though they were in a style that was unfamiliar to the people. However, they began to ornament the tunes with grace-notes in order to make them more familiar and gradually came to accept these tunes ornamentations as the normal form of the tune. Gradually every note had a complex group of notes around them. They grew in complexity and length until they were almost unrecognisable. They also had another addition to them in the form of interspersing a reading between each line before it was sung by the one known as the presenter. These came to be known as the Long Tunes as each tune had grown three or four times the length of the original one. There seems to be nine of these songs - The Scottish psalter-“French”, “Martyrs”, “Stilt”, “Elgin”, “Stornoway” the “Dundee”, and “Old London.” With the newer tunes such as “Martydom”, “St. Davids”, there was another method of presentation. The congregation would sing in unison unaccompanied, but the ornamental embellishments were overwhelmingly rich. Every interval was sung as an ornamental intonation developed with great artistry, and the different intonations recur from melody to melody in different connections as traditional modes of expression. Here it is so that every single syllable

and sound in the text is the starting point for independent jubilation and devotion each singer improvising as the spirit moved them. The result is a very beautiful shimmering harmony of its own where the tune anyway stands out clearly. This type of singing, of the Psalms of David, marks a height of ornamental style unique to the Hebrides.

Piobaireachd.

The introducing of ornamentation came from the ancient form of music played on the bagpipes, piobaireachd. This esoteric music, is hardly known. The music itself is divided into "The Salute", "The Gathering", and "The Lament". These can be described as airs with variations. While however some of the variations may be of a free melodic character, others are of a complicated form, involving the use of grace notes, that become ever more intricate, until at the end it returns to the simple melody again. In the development of these grace notes there seem to be four main sections.

The Urlar .(the Ground).

The Siubhal or Dithis

The Taorluath.

The Crunluath.

The ground is the tune, which moves very slowly, and consists of sixteen bars. One of the interesting features of hearing the Ornamental singing is the very nasal way in which the congregation sing. It is a thin, almost brason sound, coming from the nose. At first it gives the

impression of being nearly Oriental. But this kind of singing is in imitatio of piobaireachd. Not only this, but the relation of the ornamentation of piobaireachd to the ornamentation of the psalms are also closely related. On the one hand, it can be speculated that this was a natural thing to do, as the notes of the air of the piobaireachd were long and similar and corresponded to the psalms. However, it should be added, that the musical instruments were destroyed on the Hebrides during the Reformation, as they were considered sinful. Ornamental singing therefore may have been a substitute for keeping Piobaireachd alive.

Family Worship.

Another way the ornamental singing was used was in family worship. Every evening the family would gather together and worship. This could go on for very long periods, even late into the night. It was the custom that the daughter would begin singing and then invite the mother to join in. Other members would then join in after. Sometimes it was possible to go through the main street of Stornaway and walk the "singing mile" when all the families were worshipping.

III. Ceremony and Culture in the Light of Sophie Drinkers book "Music and Women".

In the Hebrides it is quite clear that ceremony played a part in their culture, both

in their work and religious life, and that the two examples cited are particular in as much as they are distinctly gender orientated. But where does the ceremony of waulking come from? How old a tradition might it be, and what factors are at the foundation of it? The Concise Oxford Dictionary explains ceremony as an outward religious rite or public observance; stately usage; formalities; superintending forms on state or public occasions. In the Encyclopædia Britannica, under Rites and Ceremonies there is written that Rites may conveniently be defined as traditional performances to which symbolic meaning is attached by those who believe in them. Even so, this is not sufficient to be of the help that is required here. Does Sophie Drinker say any thing to clarify the question in her book Music and Women? To begin with it is necessary to go out from her stand point as to how she in the first place came to be interested in the subject. A brief description of the structure of the book will follow with a commentary from Ruth A. Solie. Then some of the content of her book will be related to the questions above.

The first gender book on women and music was written by Sophie Drinker in 1948. She lived in Philadelphia, U.S.A. and had a women's chorus that met in her home. She was deeply interested in enriching the inner lives of women, however, when she came to get music out of

the library, there was only rather trivial and childish music available, nothing that would satisfy the requirements of intelligent women. This became very frustrating and in turn she began to ask herself why this was. Why do women allow themselves to be merely the carriers of the creative musical imagination of men? Why do they not use the language of music as they use gesture and speech, to communicate their own ideas and feelings? These and other questions led her on a study of over twenty years. Her wider study of music history emphasised the passive role women played in music and even when obviously gifted women were depicted more as friends of great musicians than musicians in their own right. Very early on she found that dictionaries were more of a puzzle than a help. Sophie Drinker did however find information; rock paintings showing women musicians; hundreds of myths and legends about musical activities of goddesses and other female spirits; songs and dances of primitive women and peasants; the proof of the participation of Christian women in the early church; descriptions of women musicians in medieval times, as well as scores showing a considerable amount of women composers.

Her investigation therefore included a world wide study as far back in history as one could go. Music and Women is divided into three parts:

1. *Full Moon*. Which includes: *Singers of Magic; Bringers of Life; Workers and Dreamers; Victims of Taboo; The First Musicians; Queen and Priestess; The Lyric Poetess, and Artemis*.

2. *The Dark of the Moon*. Which includes: *The Twilight of the Goddess; Mary; and Artemis Bound*.

3. *New Moon*. Which includes: *The Nun; The Lady; The Priestess of Beauty, the Prima Donna; The Camillae; St. Cecilia, and Artemis Stirring*.

Ruth Solie in her article, "Sophie Drinker's History", sets out from the start with the question as to what would have to be different in canonic practices and values in order for the participation and experience of women to appear in the history of Western Music. She goes out from Music and Women as an example of just such an alternative practice. Her article begs the question as to what is history, and more specifically what is music history. What sort of questions should be asked, what are its data, and how does it properly conduct its research. Solie continues to explain that Sophie Drinker embarked on a twenty year research program where she read voluminously and hired people to translate for her, using research material in five languages. She did a great deal of research by writing to experts when she had a particular

question, with seemingly very positive results. Out of it came a very original book, with a wealth of knowledge that is basically not to be found anywhere else. Although it was widely reviewed positively amongst others, in the New York Times, Newsweek and the International Musician, it was barely visible to the musicology community. It can be argued that her book is both broader in scope and more personally engaged in style and intent than contemporary musicological works. Solie writes that this is a book, not of individual works, but of combined musical activity, of socially based musical production. Her chapters concern themselves with the nature of participation in music making as differentiated in various types of social structures; with the effect on this participation of changes in religious thought and in attitudes toward women; and most importantly, with the links between such participation and women's sense of power and authority within their given cultural frame. It is pointed out that possibly the element of individual achievement is neglected by Drinker. Also that she chooses to model her history not on "progress", but on the phases of the moon, a figure that has been associated with the female from time immemorial and in many cultures. Ruth Solie describes the matrix of Drinkers values with which her book is concerned as "three mighty facts of nature" originally enfolded within representations of the

great goddesses: One was the waxing and the waning of the moon. The second was the fact that, in nature, death is the prelude to new birth. And the third was the kinship of woman - in all those biological details that distinguishes her from the male - to the moon cycle and to something that gives birth throughout all nature. (p. 109-10)

She seems to conclude that Drinker uses this as a means to argue that the patriarchal cultural pattern had not always prevailed, yet when it did, it deprived women of their natural ordained cultural functions in music, in religion, and in healing - or the management of life and death. In the Dark Face of the Moon, it seems that neither male nor female speaks for womankind, in as much as Drinker takes the naturalised view of gender and any male dominance usurps the proper role of women. It is in this section that she dwells on her belief of the Church - and thus all subsequent formative institutions in Western music history - that they discriminate against women precisely and explicitly on biological grounds. Drinker writes, "for no other reason, God, who is male, will not have a mother stand and speak at the altar. The door of the holy of holies, with its symbols of regeneration derived from her own function as life-bringer, is closed to her, who brings the child into the world." (p. 266). And further, "With all, the core of the matter is not woman's

failure to have created great music. It is what that failure, when analysed, reveals of the constitution of our society and the deep denial of life on which it rests." (p. 281). Solie suggests that the agenda of Music and Women is, to find out in what kinds of society do women have approximately the same power and status granted to music as men have. In Full Moon, she explores a putatively timeless and natural relation of women and music (and men too), illustrated cross-culturally and cross-historically; the notion of culture as such enters the narrative at the fourth chapter, which broaches the idea of "taboo" to explain the arbitrariness of cultural variation; and it is only in chapter five that history arrives on the scene. In further consideration of the book, Solie points out that Drinker takes an unusual step away from the traditional method of understanding musical history based on works that have been produced, or in music-historical epochs named for compositional style, much less than for great composers. She postulates that it is precisely that women have been prevented by social arrangements and the structural features of civilisation from becoming the names of epochs.

Drinker postulates that most of women's musical deeds were never meant for posterity, but were deeds of human and musical significance nonetheless. Music's importance, for Drinker, lies in

its spiritual and expressive function for human beings. In *New Moon Drinker* relates the social structures of recent times. Such as that women became the objects of men's music, yet it was with the advent of the Romantic Movement that a beginning of the return to emotional authenticity. was ignited again. Solie concludes her commentary by saying that *Drinker* comes to a very positive point at the end of the book by recognising the widening use of music and the involvement of women.

Aspects from Music and Women.

In *Music and Women*, the third chapter is headed *Workers and Dreamers*. Sophie Drinker looks at the women's life in terms of rituals either being once a year or once in a lifetime. Spirits and goddesses who reflect women's power and activity are often singers and workers. Those feminine spirits that appear in so many myths representing fate, destiny or fortune, are always spinning and singing.

Yet work had to be done all the time, to keep the family alive, often in hard conditions of extreme heat, cold or in a continuous state of dampness as in the rice swamps. It is under these conditions that women sing to ease their burden.

Mary McLeod, a famous seventeenth century singer, used to row around in her boat from one little island of the

Hebrides to the other in order to assist the women with their "waulking". As a lead singer, she would help by bringing in fresh life and strength to the heavy work. In the Hebrides there is found every type of work song, most of them sung alone, and of extreme beauty. However work songs are found the world over, some even to this day.

Sophie Drinker relates also about an African community of M'Komis, where women are known to be poor and insufficient workers if they do not sing. Among the Bantu, the organisation of groups for communal work is definitely stimulated by the opportunity to sing in chorus. In Lithuania, where the lyric poetess-musician flourishes, a young man in search for a wife will spy on the girls while they are working to find one who can sing especially well, so fixed is the idea among these people that a good singer is also a good worker. Drinker continues by saying that Women's work songs are found extensively. Although they arise out of the patterns and rhythms of the work their real inspiration come from the women's deepest personal experience. There is the spontaneous fitting of the words to the music that she sings related to what her hands are doing. She works in her own time under the leadership of women and is not interfered with by the male philosophy. Some kinds of work require only one person, such as the grinding of corn;

these songs are often sad. But when women sing together in groups, such as in milking, butter making, harvesting or tanning, fetching wood or water, and waulking, then the songs are happy and spirited. In many of these songs it is a common thing to have sounds without apparent meaning, for the charms that the women do every day, such as healing sick people, quieting children and all manner of work that it may go well. In the primitive and pagan cultures women are remarkably rhythmical in their movements.

Rites or ceremonies go back to earliest times. They appear already in the twilight of history, and Sophie Drinker, from her study of women and music seems to be clear that it was women who were the carriers of ceremony initially. Their place in the stream of existence as bringers of life, as well as maintaining it, gave them this natural position. They were also connected to both earth and cosmos, particularly the moon. Many ceremonies included its invocation. There is a ceremony that the women of New Guinea perform when their men go away to war or on a long journey. They beat upon booming gongs and sing to hasten the coming of the new moon. The first one to see the new moon shouts and there is rejoicing, because they know that their husbands can also see the moon and that all is well. They know that if they do not sing their men

will die. This singing is not to entertain any one, but women's music made by women, for women only. Drinker points out that when the various rites of the mothers' religion with its music and dance are pieced together, there is a kind of composite woman that emerges - strong, wise, and creative by the right of her womanhood.

The voice of a woman sounds throughout her life, always breaking into music and telling the world who she is, and what she is. Drinker speaks about the dirge - the cry of childbirth and the cry of death. The dirge again found all over the world is both cry and song: the sounds from the threshold of life and death, of pain and joy, of pain and sorrow. The primitive wail is a natural inspiration to composition. She goes on to say that the highest expression of a woman's voice is the lament at death. On the Hebrides the midwife is called upon to close in the sleep of death the eyes she opened at birth and to sing her incantations for the rebirth.

In Greek times there were a few mysteries in which both men and women took part, but most of the rites were conducted secretly by women, and only by initiated women. The whole subject of the women's hierarchies - their secrecy, their mythical association with goddesses and the moon, goes back into furthest time and were still important as late as in the Greek mystery centres.

Conclusion.

In conclusion I would like to look at the the two ceremonies for what they are, and their gender aspects seen in the light of Music and Women.

The waulking ceremony is exclusively an expression of the essence of women. In as much as men had no part in it, and were not allowed to be present, what does it actually embrace of the female spirit? There is a special quality in the women together of all ages, the interweaving and giving and taking of age and life experience. There is the spectrum of womanhood from youth through to wisdom, and the dignity that it accompanies, amongst the women who did the waulking. They are aware that the last procedure in the making of cloth is a sacred one, as they prepare the cloth for the person who will wear it in their life; and on these islands, the breadth and depth of life is known to them. They embrace the Sun, the Trinity and the life of the person who will wear the cloth. They know their art, and as the waulking begins the physical strength of the women is put to test as they sing the process through. It can be likened to a heart pulsating ever faster. The waulking often took place in a barn or black house, (a house particular to the Hebrides) and when it was finished there was food and dancing with the men.

In contrast to this there is the ornamental singing, who's foundation for the

psalms and service was started by one man, John Calvin. He instilled a tradition of repentance for straying from the Lord, for feeling that the one may not have the things of this world, and that music in the church must be kept to a minimum of expression, and that there were strict rules to be followed. The church service is even to this day completely male dominated, from the minister, to the elders, to the presenter. The psalms are from David. The words of God come from the minister, both in the service and the sermon. The Eucharist is only taken about twice a year. This very sparse and rigid structure, was however complemented by the congregation, and it is them who have brought their own folk traditions to meet this, bringing flexibility and individual expression of great beauty to it.

It is evident that both are ceremonies. The women take life into their own hands, and work from ancient pagan traditions, embracing life, and out of necessity for its continuance, work in such a way that it includes the body, movement and song, and a natural social expression, along with devotion to life itself. This includes a huge variety of songs, requiring considerable musical capacity, both in composing and executing them and concern all matters of life. In contrast is the reducing of the congregation to a very small part of themselves with considerable feelings of guilt. This

is a rigid form much more connected to thoughts and restrictions, and removed from life. Though this is not to take away from the fact that for many people the Church is a religious experience, of vital importance for their lives. So, from the all female ceremony, there is a necessity in it of life itself, and a total involvement of the body, soul and spirit, whilst in the Church the people were subjected to a small part of themselves, with almost no movement, and were made to feel guilt. Yet there was the Ornamental singing.

When it comes to the question of where the waulking ceremony came from, and what its links to the past are, I think it is quite clear that there is so little actual history about it that it will never be possible to really clarify the question from a direct historical point of view. Waulking has of course been done in other parts of the world, but the ceremony described here is only found on the Hebrides. The Fact that Refrains are of considerable antiquity, points in the direction of them coming from a possible distant past. It is also a fact that people have had to wear clothes from time in memorial, so there is a very strong likelihood that waulking is as such very old. I think that the tone and meaning that Sophie Drinker brings in Music and Women is a source that can be drawn on to closer understand the Waulking ceremony. The ceremony as such has very old customs in it, such as moving the cloth in the sun-wise di-

rection, or blessing the cloth. The actual ceremony, when one thinks about it is for life on earth. It is the cloth that is to be worn on the body, through the trials and joys of life, that the blessing is for. There is a knowledge of the meaning of life on earth which the women are embracing. They want to give advice and protection when handing over the cloth to the person that will wear it. It is as though this ceremony is an extension of the women's capacity to give life. Sophie Drinker draws attention to the nature of women as singers of magic, incorporating through their creative life force ceremonies in which music played a vital role, for the well being of the community. It seems to me that the ceremony of waulking reaches into this ur-part of humanity, giving it a perspective which it deserves, and which satisfies. In as much as women are bringers of life, what is closer to them than making the cloth for the body they have created so that the life can proceed on earth. To me, this ceremony makes greater sense to me in the light of what Drinker says when she points out all the qualities of womanhood, from dreamers of magic to bringers of life; to workers and dreamers to the first musicians; to queen and priestess; to the lyrical poetess, all of which are represented in Artemis. In contemplating this ceremony, I see all of these aspects being expressed in the Waulking Ceremony, and it is this which has spoken to me when first hearing of

Nyt i arkivet

waulking, and seeing it done on Barra. It is pure creation for creation's sake, done with the greatest of skill.

The ornamental church singing is placed very differently. This is because its origins are known about and understood. Also that it is still a part of modern times. Although I can resonate with what Drinker says about the church, and the exclusion of women, I nevertheless find myself in agreement with Ruth A. Solie over the unreasonable exclusion of the value of what was achieved despite all.

I have come to find that Sophie Drinker's Music and Women, with its wide view on women both practically and spiritually lends itself to the enlightenment of ceremony in culture in both genders. It has widened my understanding of the waulking ceremony in particular.

In these two ceremonies, the Waulking Ceremony and Ornamental Church Singing, it is interesting to note how gender orientated they are. How different they are in their nature from each other, yet how both are an expression of the particular diversity and genius found uniquely on the Hebrides.

Literature list.

Broadwood, Lucy E: Introduction. Journal of the Folksong Society. Vol.I IV. No.16. Glasgow Press. Glasgow. 1911.No.pages 9.

Campbell and Collison: Hebridean Folksongs. Oxford at the Clarendon Press. Oxford. 1969.Pages 3-37: 205-237.No.pages-66

Collinson, Francis: The traditional and national music of Scotland. Routledge and Kegan Paul. London. 1966. Pages 1-120; 261-265. No. pages 124.

Drinker, Sophie: Music and Women. Feminist Press at the University of New York. N.Y. 1948. Pages 368.

Kennedy-Fraser, Marjory, and Kenneth Macleod. Songs of the Hebrides. Vol.I. Boosey and Hawkes. London. 1911. Pages xvi-xxxix ; 15; 22; 37;160;168. No. pages 29.

Knudsen, Thorkild: Ornamental Hymn/Psalm singing in Denmark, The Faroe Islands and the Hebrides.

Lecture given at the 5th Congress of Nordic Musicologists in Århus. DFS Information. 1968/2.Pages 5-10; 16-17; 21-22. No. pages 5.

Koskoff, Ellen: U. An Introduction to Women, Music and Culture. University of Illinois Press. Urbana and Chicago. 1989. Pages 1-16. No. pages 16.

Solie, Ruth A: Sophie Drinker's History. An essay from Disciplining music: musicology and its canons. University of Chicago Press. U.S.A.1992. P. 23 – 39.

Thomson, Frances: Harris Tweed. David and Charles. Newton Abbot. 1969. Pages 46-56; 167-185. No. pages 27.

Tolmie, Frances. Notes and Reminiscences.

105 songs including music, words and extensive notes. Journal of the Folk song society. Vol.IV. No.16. Glasgow Press. 1911. Pages 143-145; No. pages 2. And, 157-2 71 (not including songs) No. pages 60.

Ved Tove Krag

Noder:

Adair, Yvonne
Ducks and drakes. 15 pieces for percussion band. Klaversatser. Cop. 1947.

Agatz, Grethe
Legepladssang og musikleg.
Sang med becifring. Cop. 1969.

Andersen, Kirsten Gjørup
Drømmen om en Vaar. Sang og klaver.
Cop. 1939.

Aspeland, Anna Holm
2 sanger: Denne makelause våren.
– På toppen.

Backer Grøndahl, Agathe (1847-1907)
En række sange samt Flerstemmige sange for Damekor, opus 67.

Baciewicz, Grazyna (1909-1969)
Kindersuite. For klaver. Cop. 1966.

Bartholdy, Else
Du finder ej Lykken med svulmende Mod. Sang og klaver.
De Unges Sangbog 1929.

Benzon, Julie (? – 1945)
Djæveltrille. – Elverdans. – Den lille Mandolinspiller. 3 stykker for klaver.

Bjernemark, Ingrid
Unge tanker. Tekst: Rosa Abrahamsen.
Cop. 1965.

Bodom, Erika
Gammel norsk bryllupsmarsch.
For klaver.

Boisen, Elisabeth (1850-1919)
Bedeslagene. – Til Havs! Sang og klaver.

Borch, Thora
Efteraaret. – Skyerne gråne.
Sang og klaver-

Bruun, Agnes
Vi Mennesker spørge. Sang og klaver.

Bruun, Signe
Vuggesang. For klaver.

Bynke, Nete
Mal en solstrib på.
Sang og klaver. Cop. 1959.

Chaminade, Cécilie
Automne, Grande étude de concert no. 2, opus 35. For klaver.

Clausen, Vilhelmine
Foraarsvisen til Stæren. Sang og klaver.
– Fire Julesalmer udsatte for de første Begyndere i Klaverspil.

Dinesen, Ea (1883-1922)
Lillemors første Sange. Sang og klaver.

Florentz, Ella (mor til Margot Lander!)
Fredens Klokker ringe. – Jeg maa kysse dig en gang endnu, lille du. – Mo'r, nu maa du ikke græde. – Slesvig vort Land. – Sov nu Dukken min. Sang og klaver.

Freimann, Elisabeth
Barnet ligger i Moders Arm. Sang og klaver.

Fuglsang, Ilse
Variationen über ein Volkslied. For klaver.

Garscia, Janina
Die Rhythmisierte Welt für Klavier und
Kinder-Schlagzeug, opus 48, 1979.

Gjerløv, Oda (1900-1985)
Det er Danmark der kalder. Sang og
klaver. Cop. 1952.

Gjørup, Kirsten (f. 1888)
Sømandsvise. Sang og klaver. Cop.
1932.

Grau, Wilhelmine
Höstblade. For klaver.

Griebel Wandall, Tekla (1865-1940)
Musikalsk Børnehave. Vejledning for de
allerførste Begyndere. 1898. - 5 Sange
af Oscar Madsens "Den flyvende Hol-
lænder". Sang og klaver.

Heiberg, Ella (1891-1965)
Anemoner i November. - For dig var det
kun Smaating. - Gyldenlakken. - Jeg kom-
mer naar du kalder. - Jeg ønsker ikke Roser.
- Kildevalsen, - Københavnerens. - Og
jeg vil ha' en hjertenskær. - Sig mig, tror du,
du kan li' mig. - Sol og Regn. Sang og klaver.

Joest, Emma
Klokker, opus 2. Sang og klaver.

Jönsson, Karen (1912-1942)
I Aften. Sang og klaver. Cop. 1936.

Jørgensen, Borghild
Mors viser. 10 barnesange.

Keller, Margot
Efterår. - Jul. - Så ta'r vi os en lille en.
Sang og klaver. 1965.

Kvindesange. Sang og becifring.
København 1972.

Larsen, Libby
Dancing solo for solo clarinet. Cop.
1994. - Songs from letters: Calamity
Jane to her daughter Janey, 1880-1902.
Sopran og klaver. Cop. 1989.

Lützhøft, Anna Lumbye (1876-1949)
Klaverskole. Cop. 1948.

Musgrave, Thea
Excursions. Piano, 4 hands. Cop. 1966.

Near, Holly
The hang in there songbook. Music of
Holly Near. Sang og becifring.
Cop. 1975.

Pedersen, Edith Palmann
Lytterens 1932. Sang og klaver.

Ray, Lilian
Tu sonrisa de cristal. Sang og klaver.
Cop. 1942.

Tann, Hilary
The cresset stone for solo violin. Cop.
1995. - Doppelgänger, piano solo. Cop.
1992. - Duo for oboe and viola. Cop.
1991. - Llef for flute and cello. Cop.
1995. - Look little low heavens for solo
C trumpet. Cop. 1994. - Windhover for
solo soprano saxophone or solo flute.
Cop. 1992.

Theilmann, Anna (1854-1921)
To Sange med Klaver.

Warming, Bodil
En række enkeltssange samt sanghæfter.
Privattryk ved Per Warming.

Wendler, Merete
Melodier til Hans Anker Jørgensen:
Kærlighedens søn. Salmer og andre
bidrag til 2000-årsfesten. Det økumeni-
ske Center, 1999.

Litteratur.

Dahm, Cecilie
Agathe Backer Grøndahl. Komponi-
sten og pianisten. Solum, 1998. 255 s.
Litteraturhenvisninger.

Giroud, Francoise
Alma Mahler oder Die Kunst, geliebt
zu werden. Zsolnay, 1989. 205 s. Litteraturhenvisninger.

Litzmann, Berthold
Clara Schumann. Ein Künstlerleben.
Bind 1-2. Breitkopf og Härtel. 1903.

Pedersen, Helle Nina
Kultur og musik. Portrætsamtale med
tre kvindelige nordiske komponister af
ny kompositionsmusik. Speciale. Syd-
dansk Universitet, Center for Kultur-
studier, 2002.

Rocksie! European Music Network for
Women 1997-98. Rapport fra 1. Rock-
sie-symposium 1998.

Wolff, Francie
Give the ballot to the mothers: songs of
the suffragists. A history in song.
Denlinger, 1998. 144 sider, illustreret,
noder. Litteraturhenvisninger.

CD'er.

Lotte Anker/Mette Petersen Quintet:
Being. Stunt Records 19307. - Lotte
Anker/Mette Petersen Quartet: Bey-
ond the mist. Stunt Records 18908.

Castro (Christina Castro Tästensen):
Out of my mind. Musicpartner 0339/2.

Harrit: Would you believe.
Dawnrecords.

Madam Press (tidl. Lærkerne): Out of
the Cage. Kompositioner & improvisa-
tioner. Det fynske Musikkonservato-
rium.

Rasmussen, Pia
Pigen i havnen. Soundtrack fra Katrine
Borres film "Pigen i havnen".
Pia Rasmussen, 2001.

Wärme-Quartet: Mater mea.
New Baltic and Nordic chamber music.
Danacord 532.

To farlige sider - 5 opgaver der gerne vil løses

Ved Inge Bruland

Livet er for kort til ...

Ovenstående sætning med diverse opfølgninger er et smart udtryk, som er blevet herostratisk berømt i forbindelse med den kvindehåndbold, der først var forkæret, siden – i løbet af de seneste 10 år – har vundet et rekordstort publikum.

Når man nu og da hører udtrykket i andre forbindelser, må man sædvanligvis stille et modspørgsmål: For hvem?

Er livet for kort til interessen for kvinder i musik – et delspørgsmål i forbindelse med: Er livet for kort til ligestillingsarbejde?

Hvem kan rumme interessen for Kvinder i Musik og hvordan kan den udmøntes?

Arkiv

Kvinder i Musiks Arkiv står inden for de nærmeste år for at skulle flytte ud fra Ket Kongelige Danske Musikkonservatorium. Flere muligheder for hjemsted har været nævnt: Kvininfo, Musikvidenskabeligt Institut, Kvindemuseet i Århus.

Hvor og hvordan kan det gøre mest gavn? Hvad er realistisk?

Studier

De private betalingsuniversiteter har gudskelov ikke fået fodfæste herhjemme, men hvordan kan Kvinder i Musik være med til at inspirere studerende ved de højere læreanstalter – inklusive konservatorierne – til at udnytte det rigtige studiefelt, som kvinder i musik repræsenterer?

Koncertpublikum

Kvinder i Musiks koncerter fortjener et stort publikum. Hvordan opbygger vi et informationsnetværk, der kan aktiveres før hver koncert?

En historisk side - spil mig!

Denne forside fra bladet *Kvinder i Musik*s første nummer i 1984 kan spilles, med mindst fire hænder, og er en fanfare!



Mere historie - nostalgi eller inspiration?

Indholdet i Kvinder i Musiks første blad fra foråret 1984 var ganske spændende: Det rummede bl.a. en debatterende leder om kønskvo-tering (et spørgsmål, der stadig er aktuelt), en artikel om kvinder og musik på Cuba, en række nyheder, fx. udsendelsen på kassettebånd af Birgitte Alsteds skuespilmusik til Sofokles' *Antigone*, et folkeuniversitetskursus ved Anne Kristine Nielsen om kvindelige komponister, indkaldelse til den fjerde internationale konference for kvinder og musik i Paris i efteråret 1984, et referat fra et seminar om kvindeæstetik på Sostrup Slot m.m. Hertil kom annoncering af to koncerter, én i Saltlageret med grupperne Ishtar (Chris Poole, Renée Purnell, Lotte Brøndum og Marianne Rottbøll) og Mamamia (Nina Berg, Stine Arnfred, Maria Carelse, Ulla Rasmussen, Misser Berg, Lindis Mikkelsen og Annemette Jensen) samt solisten Elise Einarsdottir fra Stockholm, og en koncert i Unicorn med værker af Christina Wagner Smitt og Anna Lia Cabris Ciranda. Måske mest interessant var komponisten Diana Pereiras begejstrede artikel om komponisten i computeralderen, hvor hun skriver om brugen af sit ny erhvervede anlæg, bestående af en digital synthesizer med 160 faste lyde og mulighed for et ubegrænset antal andre, en 8-spors båndoptager og et par gode højttalere samt høretelefoner.

Her følger et par udpluk fra artiklen: *Efter al sandsynlighed er musikken gået ind i en ny epoke med fremkomsten af de første digitalsynthesizers for to-tre år siden. Det er en epoke der efter min mening vil betyde en revolution indenfor menneskets muligheder for at skabe musik. Hidtil er det at komponere, som vi ved, altid blevet forbundet med langvarig skoling i at kunne høre stemmer i det indre*

øre og skrive dem ned. Man kan ikke spille en symfoni på klaveret, men lære at skrive ned uden hjælp af et instrument kan man. Denne arbejds-metode, der er den mest abstrakte og vanskelige indenfor alle kunstarter, har af gode grunde kun været forbeholdt de kunstnere, der besad evner, tid og fanatisme nok til at lære det. Om det er muligt at være en god komponist uden at kunne nedskrive musik efter gehør, vil nu vise sig. Med digitalsynthesizeren (og dertil meget tilbehør) er der åbnet en mulighed for at "enhver" kan komponere. "Enhver" er allerede godt igang med at lave sin egen musik, og vi har været vidne til at denne musik næsten har overtaget den musikalske skueplads i form af Jazz, Beat, Pop og især Rock. Den form der kaldes "kompositionsrock" nærmer sig i høj grad de normer og krav om kvalitet vi ellers mener at "seriøs" musik har eneret på. Med denne nye digital synthesizer og en 8-sporet båndoptager kan "enhver" nu skabe sine egne symfonier med 16 eller flere stemmer, og indspille alle stemmer – inklusive janitchar – selv!

Efter at have udmalet en række af apparaturets vidunderlige funktioner, skriver Diana Pereira:

Der er mange flere muligheder jeg ikke har plads til at medtage her, men allerede nu lyder det som et eldorado for computeralderens komponister. Jeg forstår godt Bachs forkærlighed for orglet, for dette instrument kunne man få til at lyde som et helt orkester. Nu er der endnu flere muligheder inden for enhver komponists rækkevidde, i transportabelt format! Det er endda muligt at bruge høretelefoner, så omverdenen skånes!

Hvis nogle læsere får lyst til at læse artiklen i dens helhed, kan de henvende sig til Kvinder i Musiks sekretariat (se omslaget).

Vedtægter for foreningen Kvinder i Musik

Kvinder i Musik

Det kgl. danske Musikkonservatorium
Biblioteket
Niels Brocks Gade 1
1574 København V
33 69 22 46

§1 Organisationens navn er Kvinder i Musik. Organisationens hjemsted er København

§2 Organisationen Kvinder i Musik har til formål at støtte kvinders aktive indsats i musiklivet, så dette får sin tiltrængte fornyelse og afbalancering.

Organisationen tilstræber at stimulere og skabe rammer for ovennævnte inden for ethvert område af musik, især aktiviteter af eksperimenterende art, herunder områder, der ikke traditionelt har været præget af kvinder.

Til støtte for dokumentation og forskning opbygger Kvinder i Musik arkiv med materialer - noder, litteratur, lyd og billeder - som belyser kvinders skabende virksomhed inden for alle musikkens områder i alle tidsaldr.

§3 Som medlem kan optages enhver, der går ind for organisationens formålsparagraf.

§4 Bestyrelsen kan udelukkende vælges blandt organisationens kvindelige medlemmer med tilknytning til det professionelle musikliv.

I enkelte tilfælde kan der ses bort fra kravet om professionel tilknytning, hvis kandidaten er tilsvarende engageret, eller hvis ingen med professionel status kan findes, og såfremt flertallet i bestyrelsen efter valget har professionel tilknytning.

I bestyrelsens sammensætning tilstræbes musikfagmæssig og -genre-mæssig alsidighed.

Bestyrelsen består af 5 medlemmer, der vælges af generalforsamlingen. Tillige vælger generalforsamlingen 2 suppleanter, der også kan indkaldes til bestyrelsesmøderne uden stemmeret. Bestyrelsen konstituerer sig med kasserer og fordeler selv det øvrige arbejde mellem sig.

Bestyrelsesmedlemmer vælges for 2 år ad gangen, således at 2 bestyrelsesmedlemmer afgår i lige årstal, de 3 øvrige i ulige årstal. Suppleanter vælges for 1 år ad gangen.

Organisationen tegnes af kasserer og 1 medlem af bestyrelsen.

§5 Bestyrelsen kan meddele organisationens kasserer fuldmagt til at modtage indbetalinger og betale indgåede forpligtelser.

Organisationen hæfter kun for sine forpligtelser med den organisationen til enhver tid tilhørende formue. Der påhviler ikke organisationens medlemmer eller bestyrelse nogen personlig hæftelse.

Vedtægter fortsat..

Organisationen kan optage lån i det omfang, der foreligger garanti fra bevilgende instanser, men hvor det bevilligede beløb først kan komme til udbetaling efter et arrangements afholdelse.

§6 Ordinær generalforsamling afholdes hvert år i januar. Indkaldelse til generalforsamling sker ved skriftlig meddelelse til hvert medlem med 3 ugers varsel. Dagsordenen skal indeholde flg. punkter:

§7 Regnskabsåret følger kalenderåret. Revideret regnskab forelægges til godkendelse på den ordinære generalforsamling, hvor der også vælges 2 revisorer

§8 Kontingent for enkeltmedlemmer og for institutioner fastsættes af generalforsamlingen.

§9 Bestyrelsen kan sammenkalde til ekstraordinær generalforsamling med mindst 3 ugers varsel ved særlig meddelelse til hvert medlem og skal inden 14 dage sammenkalde en sådan, hvis 10% eller mindst 25 medlemmer skriftligt forlanger det med angivelse af dagsorden.

§10 Ændring i vedtægterne skal vedtages på en ekstraordinær generalforsamling, hvortil der skal indkaldes ved skriftlig meddelelse til hvert medlem med 3 ugers varsel. Ændringsforslag skal vedlægges indkaldelsen.

Til vedtagelse af vedtægtsændring kræves, at 2/3 af de tilstedeværende stemmer for forslaget.

§11 Beslutning om organisationens opløsning kan kun tages på en ekstraordinær generalforsamling indkaldt med skriftlig meddelelse til hvert medlem med 3 uger varsel. For at gyldig beslutning kan tages kræves, at 2/3 af organisationens medlemmer møder, og at 3/4 af de tilstedeværende stemmer for forslaget. Hvis ikke et tilstrækkeligt antal er mødt, sammenkaldes med 14 dages varsel en ny generalforsamling, der uanset antallet af fremmødte kan vedtage det foreliggende forslag med den ovennævnte kvalificerede majoritet.

Vedtaget den 8. juni 1998 /
revideret 13.6.2000



KVINDER i MuSiK

**Kvinder som pianister?
sangere?
korsangere?
violinister? Klart!
Kvinder som komponister?
dirigenter?
bandledere?
musikforskere? Øh..**

STØT VÆKST, FORMIDLING OG
DOKUMENTATION AF KVINDERS MUSIK

KVINDER i MuSiK ARRANGERER
KONCERTER MED MUSIK,
SKREVET AF KVINDER.
KLASSISK, JAZZ, ROCK,
MUSIK OG DANS,
MUSIK OG BILLEDKUNST,
MULTIMEDIAVÆRKER

KVINDER i MuSiKs ARKIV
FREMMER FORSKNING I OG FOR-
MIDLING AF KVINDERS MUSIK
OG PLACERING I MUSIKLIVET.
ARKIVET HAR VÆRET UNDER
OPBYGNING FRA 1981.
DET RUMMER NODER,
BØGER, ARTIKLER,
UDKLIP OG LYD.

KVINDER i MuSiKs NYHEDSBREV
GIVER AKTUELLE OPLYSNINGER
OM KONCERTER,
KONFERENCER M.M.
I IND- OG UDLAND.
DET UDSendes
3-4 GANGE ÅRLIGT.

KVINDER i MuSiKs ÅRSSKRIFT
UDKOMMER I DECEMBER.
DET INDEHOLDER ARTIKLER,
INTERVIEWS,
ANMELDELSER M.M.

STØT



KVINDERiMuSiK^s

SEKRETARIAT

VED BIBLIOTEKSELEDER TOVE KRAG
DET KGL. DANSKE MUSIKKONSERVATORIUM
NIELS BROCKS GADE 1
1574 KØBENHAVN V.

Jeg vil gerne være medlem af KVINDERiMuSiK

Jeg vil gerne have tilsendt materiale om KVINDERiMuSiK

Alle kan blive medlemmer af KVINDERiMuSiK.

Det årlige kontingent er 200 kr (gironummer 8 03 15 25). Medlemmer af KVINDERiMuSiK modtager 3-4 nyhedsbreve pr. år og et årsskrift. Medlemmerne har gratis adgang til organisationens koncerter.

Bestyrelsen i KVINDERiMuSiK består for tiden af: Birgitte Alsted, komponist - Inge Bruland, lektor - Eva Maria Jensen, organist, ph.d. studerende - Tove Krag, leder af biblioteket på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium - Marlene Drøge Nielsen, stud. mag. (musikvidenskab og pædagogik) - Mette Koustrup Petersen, stud. mag. (musikvidenskab og kunsthistorie) - Marie Wärme, accordeonist, sektionsleder på Kofods Skole

NAVN

ADRESSE

PROFESSION

TELEFON

EVT. EMAIL ADRESSE

Kvinder i Musik

Sekretariat og arkiv:

Det Kgl. Danske
Musikkonservatorium,
Biblioteket
Niels Brocks Gade 1,
1574 København V.

Tel: 33 69 22 46

Gironummer: 803 1525
Edvard Falcks Gade 5, 3.th.
1569 København V.

Medlemskab,

der inkluderer 3-4 årlige
nyhedsbreve, årsskrift
og gratis adgang til
Kvinder i Musiks
koncerter: 200 kr.

Abonnement

(kun institutioner)
på nyhedsbreve og
årsskrift: 100 kr.

Redaktør:

Inge Bruland
(ansvarshavende),
foreløbig e-mail:
skirne@wanadoo.dk

Grafisk design og layout:

Lisbeth Damgaard

Bestyrelse:

Birgitte Alsted
Bagerstræde 3, 4.tv.
1617 København V.
33 23 09 06

Inge Bruland (suppleant)
Målvørgårdsvej 86
2750 Ballerup
44 97 87 65

Eva Maria Jensen (suppleant)
Mariendalsvej 41, 2.th.
2000 Frederiksberg
38 87 57 46

Tove Krag (arkivar)
Herman Triers Plads 7,5.
1631 København V.
35 35 03 48

Marlene Drøge Nielsen
Tagensvej 198 A, 1.tv.
2400 København NV.
35 85 03 87

Mette Koustrup Petersen
Sommerstedgade 17 4.th.
1718 København V.
33 79 36 79

Marie Wärme (kasserer)
Edvard Falcks Gade 5,3.th.
1569 København V.
33 15 14 56

