

KVINDER I MUSIK



Tema: Sofia Gubaidulina

Dobbeltnummer: 45-46 Marts 2000

16. Årgang

KVINDER I MUSIK

Sekretariat og arkiv:
Det kgl. danske Musikkonservatorium, Biblioteket
Niels Brocks Gade 1, 1574 København V
Tel: 33 69 22 46

Bestyrelse:

Birgitte Alsted
Bagerstræde 3, 4.tv.
1617 København V
31 23 09 06

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

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

**Medlemskab (inkl.
abonnement på bladet
Kvinder i Musik):
kr. 150,- årligt**

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

Bladets redaktion:

Inge Bruland (ansvarshavende)
Eva Maria Jensen
Jette Nicolaisen
Marie Wärme Otterstrøm
Diana Skovgaard

Diana Skovgaard
Sdr. Boulevard 36, 3.tv.
1720 København V
33 79 02 59

Eva Maria Jensen
Mariendalsvej 41, 2.th.
2000 Frederiksberg
31 87 57 46

Abonnement (kun institutioner):
kr. 75,- årligt
Pris i løssalg: normalt kr. 40,-
Særpris for dette nummer:
kr. 30,-

Indlæg til bladet sendes til:
Inge Bruland
Musikvidenskabeligt Institut
Klerkegade 2
1308 København K

Dette blad kan købes i Kvinder i Musiks sekretariat - se ovenfor.

Indholdsfortegnelse

Tema for dette nummer: Sofia Gubaidulina

Leder: - Inge Bruland 4

Tema:

Komponist mellem Øst og Vest - Eva Hvidt 5

Mødet med Gubaidulina - interview med Marie Wärme Otterstrøm
- Inge Bruland 11

"Musikkens kvinder - kvindernes musik" - Numus-festival - Inge Bruland... 19

Universitetsspecialer:

En vidunderlig verdensdæmonisk kvinde - Wagners Kundry og
hendes afspejlinger i Salome og Lulu - Nila Parly 22

Marie Schneider - temaudvikling og fastholdelse af
lytterens opmærksomhed - Mads Jakob Pagsberg 29

Anmeldelser - Eva Maria Jensen, Chris Poole 34

I gamle dage:

Fire søstre - en bokomtale - Skirne Bruland 38

"Man må ikke sige ordet 'lidt' til mig"
- interview med Guldborg Nørby - Inge Bruland 42

Udefra - Eva Maria Jensen, Tove Krag 51

Arkivet - Tove Krag 59

Verden af i dag og verden af i går

1999 var et Gubaidulina-år. Den berømte russiske komponist fik Sonnings Musikpris, og hendes musik blev spillet i fremtrædende sammenhænge, bl.a. på den hæderkronede Numus-festival i Århus.

KVINDER I MUSIK vil gerne fastholde beskæftigelsen med Gubaidulina og bringer i dette nummer Eva Hvidts store artikel om hende, "Komponist mellem Øst og Vest". Endvidere beretter den unikke accordionspiller Marie Wärme Otterstrøm om sit personlige møde med Gubaidulina.

I kontrast til dagens komponerende kvinde står Agathe Backer Grøndahl som eksempel på en fremtrædende kvindelig komponist og pianist, der virkede for godt 100 år siden i Norge. Hun sled sig op med koncerter, undervisning, børnepasning og husholdning, men komponerede alligevel, og det blev til mange originale og indtrængende sange og klaverstykker. Skirne Bruland tegner et portræt af hende på baggrund af Cecilie Dahms bog fra 1998, *Agathe Backer Grøndahl, komponisten og pianisten*.

Endnu et billede af verden af i går får vi med pianisten Guldborg Nørbys sprudlende fortælling om sit liv som akkompagnatør for en række betydelige danske og udenlandske musikalske personligheder i halvtresåret 1920-70.

Endelig kan KVINDER I MUSIK bringe forfatterreferater af to interessante specialeafhandlinger med kvindeforskningsperspektiv fra Musikvidenskabeligt Institut i København: Nila Parly har med stor skarpsindighed analyseret de tre opera-kvindeskikkelser Kundry, Salome og Lulu, og Mads Pagsberg, der selv er big band-dirigent, har beskæftiget sig med den unge amerikanske big band-komponist og -leder Maria Schneider, som han har deltaget i kurser hos og lavet interview med.

Verden af i dag og verden af i går - der er en verden til forskel, men måske forstås de begge bedst i lyset af hinanden!

Inge Bruland

Komponist mellem Øst og Vest

Af Eva Hvidt

"Jeg tror, at man kan kalde det værk moderne, som aktualiserer en given tilstand i det musikalske stof. Det musikalske stof er en levende organisme, der har sin egen historie, sin egen udvikling."

Sofia Gubaidulina, DMT nr. 5 93/94

Sofia Gubaidulina er en komponist, der giver stof til eftertanke. Det gælder både, når hendes musik klinger, og når hun grundigt udtaler sig om tilværelsens store spørgsmål. For en vestlig betragter bliver fascinationen ikke mindre, når man hører om hendes fantastiske fortid: Sofia Asgatovna Gubaidulina blev født den 10. oktober 1931 i byen Tjistiopol ved Volgafloden i den tatariske sovjetrepublik. Hendes mor var russer med polsk baggrund i en katolsk-jødisk kultur. Faderen tilhørte det tatariske folk, som udgør en temmelig stor minoritetsgruppe i Rusland. Bedstefaderen var en islamisk mullah.

Trods denne brogede baggrund var religion ikke noget tydelig element i Sofia Gubaidulinas opdragelse. Det irreligiøse var typisk for tiden, en konsekvens af den generelle eliminering af de religiøse institutioner, som fandt sted i det sovjetrussiske samfund. Sofia Gubaidulina havde dog sans for den religiøse dimension, og hun lægger heller ikke skjul på sin tatariske bag-

grund, selvom hun voksede op med russisk som modersmål. Gennem sine bedsteforældre fik hun kendskab til den romerske og ortodokse katolicisme, hun fik indtryk af moskeens store stilhed og viden om den mosaiksk kultur. Dette åndelige landskab fik betydning for hendes kunstneriske udvikling. Senere stiftede hun også bekendtskab med den orientalske meditation og musik.

Selvom Sofia Gubaidulinas forældre ikke var specielt musikalske, blev musik allerede fra barndommen en livgivende kilde for hende. Hun lyttede til gårdmusikanternes harmonika og begyndte som 5-årig at spille og improvisere små kompositioner på det flygel, som forældrene havde anskaffet til hende. Den lille Sofia spillede på tangenterne og udforskede strengene i flyglets indre klangverden. Sofia Gubaidulina skildrer i øvrigt sin barndom som fattig, trist og temmelig isoleret fra jævnaldrende legekammerater. Da familien senere flyttede til tatarrepublikkens hovedstad Kazan, uddannede hun sig grundigt i klaver og komposition ved byens konservatorium. Bagefter fortsatte hun studierne i komposition ved Moskvas konservatorium med Sjostakovitjs elev Nikolaj Peiko og Vissarion Shebalin som lærere. Herfra hun tog sin endelige eksamen i 1963.

Livet i USSR

I det diktatoriske sovjetregime var bevidstheden om landets kulturelle forskelligheder med til at gøre Sofia Gubaidulina til forkæmper for individet og friheden. I denne sammenhæng delte hun skæbne med jævnaldrende, talentfulde og kompromisløse komponister som Edison Denisov og Alfred Schnittke. Disse komponister fik deres internationale gennembrud i forbindelse med Gorbatsjovs reformpolitik, glasnost og perestrojka i slutningen af 1980'erne. Forud var gået henved 30 år af Gubaidulinas karriere som komponist, der, selvom hun var medlem af komponistforeningen helt fra 1961, var præget af megen chikane og undertrykkelse. Det var svært at tilegne sig viden fra Vesten, at få kompositionsbestillinger og at få selv planlagte og indstuderede koncerter gennemført. I en tid ernærede Gubaidulina sig ved at komponere musik til tegne- og spillefilm. Samtidig fordybede hun sig i studiet af klang og elektronisk lyd. I 1975 stiftede Gubaidulina improvisationsgruppen "Astreja" sammen med komponisterne Victor Suslin og Vjačeslav Artjomov. De imiterede og studerede energisk og frit folkemusikken og dens metoder med brug af sjældne russiske, kaukasiske og centralasiatiske instrumenter. Erfaringerne herfra blev et vigtigt grundlag for Gubaidulinas klang- og kunstopfattelse. Også i de senere år har Gubaidulina haft koncerter med "Astreja" - senest

ved en turné til Hannover, Zürich, Tokio og Tanglewood i 1997.

Inden for den etablerede kompositions-musik har Sjostakovitj været et monumentalt forbillede for sine samtidige. Han er af dirigenten Gennadij Rosjdestvenskij blevet betegnet som sin epokes kronikeskriver. Sjostakovitj overlevede truslen fra Stalin og tilpassede sig tilsyneladende diktaturets krav, samtidig med at han på sin egen, groteske vis formåede at udtrykke sine egne og folkets lidelser. Hans berømmelse gjorde det samtidig svært for den efterfølgende generation af komponister at komme videre og finde ind til et selvstændigt udtryk. Denne konflikt synes Gubaidulina at være kommet nemmere igennem end mange af sine mandlige kolleger. Sjostakovitj støttede hende, selvom han også officielt måtte være nøgtern og vurderende. Som medlem af en eksamenskomité opmuntrede Sjostakovitj hende til "at fortsætte med at komponere på sin egen falske måde." Og for den unge Gubaidulina blev mødet med Sjostakovitj netop en vej til at kunne være sig selv. Hos begge komponister finder man humor og groteske indfald, men forskellen mellem dem kan beskrives ved, at Sjostakovitjs musik overvejende er emotionel i udtrykket, mens Gubaidulinas inspiration er spirituel.

Mødet med Anton Weberns musik blev en anden væsentlig kilde for Gubaidulinas musikforståelse, selvom



Sofia Gubaidulina (Foto: Sikorski Musikverlage)

hun først sent kom under vejrs med, hvad der foregik i europæisk musik. Komponister som Stravinskij og Boulez var på besøg i Sovjetunionen i 1960'erne, men nysgerrigheden og behovet for at lære den vestlige verdens musikalske modernisme at kende var en langsom og proces for russiske intellektuelle. Viden måtte ofte tegnes ad uofficielle veje. Måske var den "klaustrofobiske" situation en skærpende omstændighed for Gubaidulinas udvikling som komponist, men denne antagelse ser Gubaidulina kun som en delvis sandhed. Hun synes indlysende nok, at det er bedre ikke at leve i et totalitært regime

Det spirituelle element

"Jeg er stedet, hvor øst og vest mødes," siger Sofia Gubaidulina underfundigt. Et udsagn der både kan forstås i meget snæver og meget bred forstand. Hendes geografiske udgangspunkt midt i det store, russiske imperium taler for sig selv. Dertil kommer, at det mystiske og spirituelle hele vejen spiller en intens rolle i Gubaidulinas livsanskuelse. Stilheden og indre fordybelse er vejen for nye erkendelser. Hun henter så at sige musikken ud af sit inderste, så den svinger midtvejs mellem nærvær og erindring. Det meditative element kan forstås som en del af østkirkelige og

muslimske traditioner, men den fjernøstlige, spirituelt prægede filosofi skinner også tydeligt igennem i Gubaidulinas univers.

"Det vigtigste for en komponist er at se så dybt som muligt i sig selv og i sin sjæl. At skabe sandheden om sin åndelige eller sjælelige tilstand," sagde Sofia Gubaidulina på et pressemøde i København, inden modtagelsen af Léonie Sonnings Musikpris. Mødet med hende giver oplevelsen af en levende og nærværende personlighed med en stærk udstråling. En lille, mørk kvinde med et intenst og medfølelse blik. For hende er religion en livsnødvendighed på linje med mad og frisk luft. Det sovjetiske forbud mod religiøs udfoldelse synes for Gubaidulina og mange af hendes samtidige at have skabt sin egen modsætning i et vældigt, skjult behov for sandfærdig, åndelig udfoldelse. Dette er også en baggrund for, at begrebet modernisme klinger ganske anderledes i denne sammenhæng.

Den kraft og energi, der samler sig af den personlige fordybelse, kan rette sig udad mod drifterne og fantasien og opad mod det himmelske. Begge dele afspejler sig i Gubaidulinas musik. Det uregerlige, mystiske element tæmmer hun gennem struktureringen af musikken og i en stor forkærlighed til poesi, bl.a. til digte af T.S. Eliot, hvem hun har tilegnet et helt værk. Selvom Gubaidulina har en dyb forankring i russisk og vestlig musiktradition, for-

nemmes det østlige islæt i hendes sproglige formuleringer, hendes globale verdenssyn, i musikalske teknikker og brug af instrumenter. Hun arbejder med lys og skygge i tonerne og tonaliteten, som var det bevidste og ubevidste sider af den menneskelige tilværelse, og flere af hendes partiturer er både udgivet i Japan og i Tyskland. Violinisten Gidon Kremer har gjort meget for at udbrede Sofia Gubaidulinas og Alfred Schnittkes musik i Vesten. Til ham skrev hun violinkoncerten "*Offertorium*", som han uropførte i 1981 i Wien og senere indspillede på en prisbelønnet cd med Boston Symphony Orchestra og Charles Dutoit. Denne musik er også et meget tydeligt eksempel på Gubaidulinas beundring for J.S.Bachs musik. "*Offertorium*" er nærmest lavet som en Hommage à Bach. Titlen hentyder både til den katolske messedel og til Bachs "*Musicalisches Opfer*", hvis grundtema er et gennemgående, melodisk motiv for violinkoncertens opbygning. Tilknytningen til Bach mærkes hos Gubaidulina som et åndeligt slægtskab og som en fælles interesse for talmystik og religiøs symbolik. Orkestreringen af violinkoncerten ligner derimod mere Webern.

Musikken og instrumenterne

I den 12-satsede symfoni "*Stimmen... Verstummen...*" fra 1986 hører man både voldsomme og store orkesterpassager og en kulminerende sats, der

er helt stum, og hvis tidsrum alene udfyldes af dirigentens bevægelser. Dette eksempel kan også vise noget om, hvor store strukturelle forskelle der er i Sofia Gubaidulinas samlede oeuvre. Hun har skrevet musik inden for de fleste genrer, og hun behersker sin samtids kompositionstekniske midler. Men tydeligst synes instrumenterne at være afgørende for Sofia Gubaidulinas valg af musikalske udtryk. Hun studerer de enkelte instrumenter til bunds, finder nye spillemåder og ind til kernen af instrumentet, så det bliver til en personlig karakter i et indre drama. Hun beskriver ekstasen ved, at instrument og musiker bliver til ét, eller ved, at flere forskellige instrumenter finder sammen i dialog. Nogle gange er det i traditionsrige, "klassiske" kombinationer, andre gange i sære konstellationer med andre. Sofia Gubaidulinas musik er ofte spundet af de sarteste tråde, men for de musikere, der skal udføre den, kræver den indlevelse og teknisk ekspertise.

For klaveret, som jo er Sofia Gubaidulinas grundlæggende instrument, har hun i tiden mellem 1962 og 1974 skrevet et antal værker. I de små karakterstykker "*Musical Toys*" er der reminiscenser fra Gubaidulinas tidligste forsøg på klaveret. Samtidig minder værket koncept både om Schumanns "*Kinderszenen*" og Debussys "*Children's Corner*". I "*Chaconne*", der nok er Gubaidulinas mest imponerende klaverværk, er der en pianistisk, tema-

tisk og formmæssig gennemarbejdning, der leder tanken hen på Mussorgskijs musik og Beethovens større klaversonater. I midtersatsen af "*Sonata*" går Gubaidulina på oplevelse i flyglets indre. På afstand får de klanglige og instrumentale eksperimenter, som Gubaidulina gjorde i det lukkede Rusland, pludselig en slående lighed med amerikaneren George Crumbs klanglige og instrumentale musikforståelse.

Et meget anvendt interview-citat, der bl.a. er brugt i Sikorskis materiale om Sofia Gubaidulina, siger hun:

"For mig er det ideelle forhold til traditionen og til nye kompositionsteknikker, at komponisten behersker alle virkemidler - nye som traditionelle - men dog på en måde, der hverken synes at tillægge den ene eller den anden særlig betydning. Der er komponister, der konstruerer deres værker meget bevidst. Jeg hører til dem, der "dyrker" dem, og derfor former alt det, jeg har taget til mig, nærmest rødderne af et træ, og værket, der vokser derfra, er dets grene og blade. Man kan i høj grad beskrive dem som nye, men de er ikke desto mindre blade og i den forstand altid traditionelle og gamle." Denne udtalelse uddybede hun for kort tid siden på en interessant måde ved et interview i Politiken:

"Jeg har i et interview sagt, at jeg mest hører til gartner typen, der går og vander. Jeg ser komponistens opgave som tjenende. Men siden har jeg ændret

min opfattelse lidt. Det er selvfølgelig ikke sådan, at man selv kan vælge, hvilken type man tilhører. Det har Gud bestemt. For eksempel ved at give mig en stærk fantasi snarere end intellekt. Men så skal jeg skelne: hvad har jeg bare "fået", og hvad har jeg "fået til opgave". Og det, jeg som kunstner har fået til opgave, er netop ikke bare at følge den strøm, der løber af sig selv, men at gå i den retning, der yder modstand. Så opstår der et kunstnerisk værk. Jeg kan ikke nøjes med kun at være gartneren, selv om jeg meget gerne ville."

For Gubaidulina kommer kilden til musikken fra Gud, selvom der også skal arbejdes med materialet. Modstanden afspejler sig ofte i Gubaidulinas værker, der ofte bevæger sig fra en slags musikalsk konflikt mod en løsning.

Som afslutning er det fristende at anvende Gubaidulinas kollega Alfred Schnittkes korte karakterisering af hende:

"Sofia Gubaidulina har en usædvanlig grad af stilistisk enhed i sine værker, et originalt spirituelt verdenssyn og en ubøjelig vilje til at komponere."

Selvom perestrojka i høj grad var en politisk åbning for individet og den kunstneriske frihed i Rusland, blev forholdene dog hurtigt så svære og omskiftelige, at Sofia Gubaidulina (og Schnittke) valgte at flytte til udlandet. I dag bor hun lidt uden for Hamburg, hvilket hun synes at trives godt med. Der har ikke været noget brud i hendes kompositoriske arbejde, og for tiden arbejder hun på en Johannespassion, der skal uropføres 1. september 2000 på bestilling af Bach-selskabet i Stuttgart.

Mere litteratur om Sofia Gubaidulina:

Elisabeth Saugmann, red.: *Musikkens forstøder*, Gad 1992.

Hermann Danuser, m.fl. red.: *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*. Laaber Verlag 1990.

Interviews: DMT nr.5, 1993/94. Politiken 30.4.99.

Værkliste, biografi, mm. fra Forlaget Sikorski.

Interview med Marie Wärme Otterstrøm, accordeonspiller: Mødet med Gubaidulina af Inge Bruland

Marie Wärme og Gubaidulina

En kendt russisk accordeonspiller, Friedrich Lieps, var på besøg på konservatoriet i København - det må have været engang i 1980 - mens jeg var studerende. Han spillede nogle transskriptioner og andet af sovjetiske komponister, alt sammen i en vældig velpoleret stil. Men så spillede han *De profundis* af Sofia Gubaidulina, og stykket gjorde et kolossalt indtryk på mig. Jeg havde aldrig hørt noget lignende. Jeg var fuldstændig betaget, og chokeret samtidig. Det rørte noget dybt i mig. Jeg kom ikke i personlig kontakt med russeren, men bagefter prøvede jeg at få noget at vide om komponisten. På det tidspunkt var der imidlertid ikke nogen, der vidste noget om hende, men senere fik jeg tilfældigvis en stak russiske noder med alt muligt blandet gods i, og i et af hefterne fandt jeg *De profundis*.

Dengang havde jeg et meget større instrument end i dag, og på det sad melodibasserne 'indenfor', så det var umuligt at spille værket på det instrument. Da russeren var på besøg, demonstrerede han sit instrument for de accordeonstuderende, og det var anderledes end vores, der var af det italienske fabrikat Pignini. Russerne

var de første, der fandt på at lave accordeoninstrumentet mere handy, med en converter, der gjorde, at man kunne skifte mellem melodibasser og de almindelige standardbasser på en acceptabel måde. Det havde man endnu ikke fundet ud af i Italien.

Russerne lavede kun ganske få instrumenter, og her i Vesten var det kun Mogens Ellegaard og den tyske Elsbeth Moser fra Hannover, der kom til at eje det russiske accordeon. Mogens Ellegaard fik så ideen til at samarbejde med den italienske harmonikabygger om instrumenttypen, og resultatet af det blev den konstruktion, som bl.a. mit næste instrument havde. Det fik jeg i 1990 og havde i ni år. Selv om det endnu havde nogle få tekniske mangler, var det et dejligt instrument, og fx Elsbeth Moser fik også et sådant. Det var lettere end det gamle, fyldte mindre og havde seks rækker i stedet for ni. Senere har jeg købt et nyt instrument, der har de forbedringer, jeg efterlyste på det foregående. Det er af mærket Zero Sette og er konstrueret specielt til mig af den danske instrumentbygger Torben Ejersbo, i frugtbart samarbejde med de nuværende konstruktører på den italienske fabrik

Zero Sette samt specialister, der var gået på pension, men specielt blev 'indkaldt' til opgaven.

Men allerede instrumentet fra 1990 gav mig mulighed for at udtrykke mig på en helt ny måde. Jeg gik da straks i gang med at spille *De profundis*, og det var en stor oplevelse for mig. Jeg føler, at Gubaidulina med det har fundet instrumentets sjæl. Det er så intenst, og der er intet, der er overladt til tilfældighederne. Alt har en mening. Gubaidulina har indføling med instrumentet og har skabt nogle vidunderlige klangbilleder. Der er intet, der er fortænkt. Hun spiller ikke selv accordeon, men hun har samarbejdet tæt med Lieps for at lære instrumentet at kende.

Den russiske kontrabassist, Alexander Suslin, som jeg spiller kammermusik med, kender Gubaidulina godt, og han har fortalt, at der i hendes hjemby var en psykisk handicappet mand, som folk så ned på. Han spillede harmonika, og den lille Sofia var dybt optaget af ham og fulgte ham, hvor han gik. Han spillede, hun dansede omkring ham og har siden haft et specielt forhold til instrumentet. *De profundis* er det første accordeonværk, hun har skrevet. Siden har hun lavet endnu et soloværk for instrumentet, en sonate, men det er hun ikke tilfreds med og synes ikke, at vi skal spille det. Hun siger, at man kun kan skrive ét godt soloværk for hvert instrument. Men så har hun jo skrevet

kammermusik, hvor accordeon indgår. I øvrigt synes jeg, at også sonaten er et dejligt værk.

Da jeg skulle spille ved kvindemusikfestivalen i Fiuggi i 1997, ringede Alexander og spurgte, om jeg havde lyst til at spille Gubaidulinas *In croce* med ham. Det er oprindeligt skrevet for cello og orgel, så er det omarbejdet i 1991 til cello og accordeon, og nu havde Alexander fået Gubaidulina til at skrive cellostemmen om til kontrabas. Jeg var netop da gået i gang med at spille det i celloversionen sammen med Inger Guldbrandt Jensen. Men jeg mødte så Alexander i Fiuggi, og Gubaidulina, der også var til stede under festivalen, hørte os spille *In croce* og godkendte konstellationen. Det er et værk, der river noget op i ens ubevidste. Det kommer helt ud i yderpolerne, det fantastisk smukke og æteriske og det virkelig voldsomme, der godt kan gøre mange mennesker forskrækkede, og som man kan gå og have det dårligt med lang tid bagefter. Sådan kan jeg føle, men det er også positivt, fordi det gør noget ved en, og jeg er helt udmattet, når jeg har spillet det, mere følelsesmæssigt end fysisk. Sådan har også Inger og Alexander haft det. Man bliver grebet. Værket symboliserer Jesu lidelser på korset, og det er i fem dele, der markerer yderpunkterne og centrum på korset:



Marie Wärme Otterstrøm

Vi starter langt fra hinanden, og på et tidspunkt krydser vi, og det er der, der virkelig sker nogle voldsomme ting. Så fjerner vi os fra hinanden igen, og stykket slutter igen i de nye yderpunkter.

Jeg så Gubaidulina første gang, da vi skulle spille for hende i september 1997. Hele ugen i Fiuggi var koncentreret om hendes musik, og der var nogle russiske musikere, som hun har skrevet værket til, og som også arbejdede med os. Gubaidulina var enestående, alle ville jo snakke med hende, men hun tog sig god tid, og jeg følte mig meget tryk ved hende. Der var så meget postyr omkring hendes person, men hun har et meget ydmygt forhold til sin musik og var både meget livlig og præget af en indre ro, afbalanceret. Når hun skulle give os anvisninger, lyttede hun meget til klangen og fraseringen, det var vigtigt for hende.

Alexanders far har kendt Gubaidulina fra 1950'erne og spillet sammen med hende i en improvisationsgruppe, "Astreja", hvor de spillede alt muligt på en masse forskellige instrumenter. Gubaidulina har også spillet meget klaver. De improviserede og optog det på bånd og kritiserede hinanden bagefter. De var tre komponister, der mødtes en gang om ugen, Alexanders far, Viktor Suslin, Wjatsjeslav Artjomov og Gubaidulina. De blev blacklistet under det sovjetiske styre, og Viktor Suslin flygtede i 1981 og

bosatte sig i Tyskland. Alexander kom således til Tyskland, da han var 10 år, og det var noget af et kulturshok for ham. Han har haft voldsomme depressioner som voksen, måske ved at være vokset op med den stærkt ekspressive musik.

Desværre blev jeg syg, da vi skulle opføre værket i Fiuggi, så vi spillede det for første gang i København i februar 1999. Vi havde to koncerter, i Husumvold Kirke og i Apostelkirken på Vesterbro. Nu vil vi gerne indstudere et andet værk af Gubaidulina, *Galgenlieder a 5*, et værk, som Elsbeth Moser hidtil har haft eneret på at opføre med sin gruppe, "Ensemble that", der består af sopran, fløjte, kontrabas, slagtojs og accordeon.

Marie Wärme Otterstrøm

Marie Wärme er født i Stockholm i 1957 og voksede op der. Hun fik en lille pianoharmonika af sin mormor, da hun fyldte seks. Hendes mormor var den eneste i familien, der spillede - lidt guitar - og sang, og Marie begyndte at spille, før hun kom i skole. Hun startede hos en lærer, der hed Walle Söderlund, som hun befandt sig vældig godt hos. Da han lukkede sin skole, fik hun lov til at gå hos ham privat. Hun lærte noder fra starten, kom hos ham en gang om ugen, spillede, og bagefter gik de ud og spiste.

Først spillede hun populærmusik, men så begyndte hun, som den eneste

i familien, at blive glad for klassisk musik og tog hul på et andet repertoire. Hun spillede nogle for harmonika helt vanvittige ting, fx Mendelssohns violinkoncert, som hun elskede. Da hun blev 12 år, foreslog hendes lærer hende, at hun gik over til accordeon, der er et knapinstrument med melodibasser, og han syntes, at hun skulle gå videre hos en ny lærer. Her kom hun til spille kompositioner skrevet specielt for accordeon, og en ny verden åbnede sig for hende.

Der findes ikke mange solokoncerter for accordeon og orkester. Men den svenske komponist Torbjörn Lundqvist hørte Marie Wärme spille på den kommunale musikskole i Stockholm, hvor hun var den første accordeonelev, og han skrev en koncert til hende, som hun siden, i 1974, også opførte i København. Det var med Musik og Ungdoms Orkester.

Da Marie Wärme var 13, begyndte hendes lærer at tale om konservatoriestudier, og da hun blev 14, kom hun op til den danske Mogens Ellegaard på et tre ugers sommerkursus i Piteå, hvor han underviste. Med ham forbedrede hun, hvad hun skulle indstudere med henblik på optagelsesprøven på konservatoriet i København. Grunden til, at Marie Wärme søgte til København, var, at mens accordeon som instrument i konservatorieundervisningen på det tidspunkt allerede havde en længere tradition i Sovjetunionen og Tyskland, var det noget

helt nyt i Norden. På Mogens Ellegaards initiativ blev København det første sted i Norden, hvor man kunne studere accordeon på konservatorieniveau.

Marie Wärme var 15 år, da hun gik til optagelsesprøve, og hun sluttede dernæst skolen efter 9. klasse. Dengang, da hun fulgte accordeonstudiet på konservatoriet i København, fandtes der ikke mulighed for solistklasse og efterfølgende debutkoncert for instrumentet. Derfor tog hun først musikpædagogisk eksamen og siden diplomeksamen. Så videreuddannede hun sig i Hannover hos Elsbeth Moser, som hun rejste ned til og boede hos et par dage om måneden.

Wärmekvartetten

Marie Wärmes musikalske karriere er delt mellem musikpædagogik og koncertvirksomhed. Hun er dybt engageret i begge områder og klarer at arbejde med dem sideløbende.

På koncertområdet blev det skelsættende for hende, da hun i 1994 dannede Wärme-kvartetten. Den består af fire musikere, sangeren Eva Bruun Hansen, fløjtenisten Pia Kaufmanas, cellisten Inger Guldbrandt Jensen og Marie Wärme, og den er - så vidt vides - det eneste faste kammermusikensemble i Danmark med en besætning, hvori der indgår accordeon. Konstellationen er foreløbig unik, og de værker, der involverer alle fire musikere, er skrevet til kvartetten.

I udgangspunktet henvendte kvartetten sig til kvindelige komponister i hele Norden, og på dens første cd, der blev udsendt i 1994, er Gudrun Lunds *10 tankevækkende udsagn* skrevet for den samlede kvartet, mens de andre benytter musikerne i forskellige kombinationer.

Kvartetten er således med til at promovere kvindelige komponister, men efterhånden er også musik af mandlige komponister gledet ind i repertoire, og på dens kommende cd kommer der musik af Andy Pape og Øistein Sommerfeldt.

Kvartetten har optrådt ved kvindes festivaler og kvindemusikfestivaler, herunder den seneste Numusfestival, men også i adskillige andre sammenhænge i Danmark og udlandet, bl.a. ved kirkekoncerter, og i oktober 1998 spillede den ved en Søren Kierkegaard-udstilling i Rambouillet ved Paris.

I kvartetens videre udvikling indgår der også en besætningsmæssig fleksibilitet, bl.a. i forbindelse med et tango-projekt med værker af Piazzolla, hvor celloen er erstattet af en kontrabas (Michael Dabelsteen). Også en percussionist (Anfonso Correa) skal efter planen med i gruppen.

Den udvidede Wärme-kvartet skal endvidere til at indstudere Gubaidulinas *Galgenlieder a 5*, som Elsbeth Mosers gruppe indtil nu har haft eneret på at spille, og i 2000 skal kvartetten i februar spille i Rom og i

maj ved den første spanske kvindemusikfestival i Madrid.

Solokarrieren, det internationale og det improvisatoriske

Både som solist og som kammermusiker i andre konstellationer end Wärme-kvartetten er Marie Wärme også i fuld aktivitet. Tre år i træk, 1996-99, har hun deltaget i den store kvindemusikfestival i Fiuggi i Italien. Her har hun spillet nordiske soloværker, Birgitte Alsteds *To Sange til Døden*, Gudrun Lunds *Abstract* samt Gubaidulinas *De profundis*. Endvidere uropførte hun den herboende lettiske komponist Indra Rises værk for accordeon og saxofon, *3 Episodes From Springtime*, sammen med en amerikansk saxofonist Paul Wehage. I Fiuggi traf de to en fransk/polsk komponist, Pascale Jacobovski, der blev inspireret til at skrive for accordeon og saxofon til dem. Uropførelsen af hendes værk skal finde sted i Paris.

Stille og roligt har Marie Wärme således opbygget en række internationale kontakter, og i august 1999 arrangerede hun en tværkunstnerisk forestilling, "European Echoes", der foregik i Edison-hallen på Frederiksberg over en hel eftermiddag, og som involverede musikere, dansere og malere fra England, Tyskland, Sverige og Danmark. I arrangementets kulmination til sidst samlede alle kunstnerne sig i en fælles improvi-

sation, hvor en dansk og en svensk maler lod sig inspirere af musikken og hinanden i udformningen af to store billedforløb, der startede på den blanke flade og efter temperamentsfulde udfoldelser forsvandt i et sort intet. Musikken og maleriet (og til dels dansen) kom faktisk til at leve i et fælles rum, der markerede sig som et langt engangsforløb med betagende øjeblikke. Med i forestillingen var også Alexander Suslin, der fra sit samarbejde med faderen og Gubaidulina har stor erfaring med musikalsk improvisation. Projektet blev gentaget to steder i Sverige, Trollhättan og Göteborg, og det bliver sandsynligvis gentaget i år 2000, hvor Marie Wärme ønsker at få Gubaidulinas *Galgenlieder a 5* med. Her skal også den percussionist, der har spillet på Gidon Kremers tangoplade, med fra Rusland.

Kort om det pædagogiske

På det pædagogiske område har Marie Wärme et samarbejde med sin mand, projektleder ved Kofoeds Skole, Bo Otterstrøm. Hun er sektionsleder på det musikalske område og underviser endvidere i nodelære, musikforståelse, computermusik og klaver. Kofoeds Skole har en stor undervisningsafdeling, og undervisningen er en succes. Eleverne, der kommer der, er alle uden arbejde, og skolen må hele tiden indrette sig efter de skiftende love, der kommer på ar-

bejdsmarkedet. De unge arbejdsløse bliver nu aktiveret meget hurtigt, der er stor gennemtræk på skolen, og undervisningen må lægge vægt på korte forløb og finde områder, hvor de kan give mening. Der bliver tale om en meget individuelt tilrettelagt undervisning, idet også de forskellige aldersgrupper har forskellige behov. Afslutningsvis får Marie Wärme igen selv ordet og fortæller om:

Turen til Moskva

I foråret 1999 organiserede den russiske komponistforening en festival, "Russian Avantgarde outside Russia" i Moskva, og der var bl.a. en portrætkoncert med værker af Viktor Suslin. Endvidere havde Alexander organiseret en koncert med værker af Gubaidulina, og så spillede han også en koncert med værker af faderen sammen med en ung kvindelig russisk pianist. Jeg spillede ved Gubaidulina-koncerten *De profundis* og sonaten *Et expecto*, og sammen spillede Alexander og jeg *In croce*.

Vi var fem dage i Moskva (jeg fik ikke honorar og måtte selv betale rejsen) og boede hos Alexanders tante i komponistforeningens ejendom. Den ligger meget centralt med udsigt over den røde plads og lige i nærheden af konservatoriet. Det var en fantastisk oplevelse. Tanten var Stanislavskij-skuespiller og underviser på teaterskolen, hvor jeg fik lov til at komme på besøg. Hun snakkede kun russisk,

som jeg ikke forstår, med en dyb og melodios stemme, men hendes mimik og gestus gjorde det let at kommunikere med hende. Hendes afdøde mand var en stor violinist, Igor Politkovskij, der var meget privilegeret og havde lov til at rejse uden for Sovjetunionen for at holde koncerter. Efter hans død havde hun fået lov til sammen med sin datter, der er violinist, at blive boende i deres lejlighed i komponistforeningens hus, hvor også Sjostakovitj's enke stadig bor.

Men det var dystert at se et samfund i forfald. Bare det at tage en taxa er et

problem. Hvem som helst standser, hvis man stiller sig op og vifter. Jeg turde ikke!

Det var også sørgeligt at se, hvordan russernes gamle værdier bliver skrottet til fordel for det værste af det værste fra den vestlige verden. De få rige, mafiaen og *alle* de fattige! Ingen af de nyrige interesserer sig for kunst, og mens staten tidligere støttede kunsten, er kunstnernes vilkår nu fortvivlende.

Men russerne har en vidunderlig, fuldstændig sort humor og kommer sikkert på en eller anden måde til at klare sig igennem.

Bog om Grethe Kolbe (rigt illustreret)

I november 1999 udkom på forlaget Skytten en biografi af Annie Brøndsholm om Grethe Kolbe: "Jeg mærkede suset".

Bogen er et stykke kvinde- og kulturhistorie. Forfatteren, der er en slægtning til Grethe Kolbe, har fulgt hende i hendes indsats for dansk musikliv. Bogen handler om Grethe Kolbes liv og arbejde i en mandsdomineret verden, hvor hun kæmpede for at blive accepteret på lige fod.

Grethe Kolbe var en markant skikkelse, da hun allerede som 20-årig - som eneste kvinde dengang - begyndte at dirigere. Man møder mange af datidens kendte navne og værker i

hendes arbejde med at samle sit eget amatørsymfoniorkester, der efterhånden nåede op på 75 musikere. Kort efter krigens slutning fik hun lejlighed til at dirigere Det kgl. Kapel, et af højdepunkterne i hendes karriere. Hun mødte daværende kronprins Frederik og med ham begyndte de kongelige familie at overvære hendes koncerter. I 1951 blev hun dirigent for radioens Underholdningsorkester og har dermed været med til at skrive dette orkestres historie gennem mere end 25 år.

Bogen kan bestilles hos:
DBK, Bogdistributionen, Haslev
fax: 56 36 40 39.

"Musikkens kvinder, kvindernes musik"

Samtaleforum 24/4 på dette års NUMUS-festival
af Inge Bruland

I slutfasen af dette års NUMUS-festival blev der etableret et samtaleforum med titlen "Musikkens kvinder, kvindernes musik". Filosofen Kasper Nefer Olsen, der havde bidraget til NUMUS-programbogen med en lille artikel med titlen "La donn'è mobile", var indleder og ordstyrer, og panelet bestod i øvrigt af komponisten Birgitte Alsted og de to kompositionsstuderende Edina Hadzidiselimovic og Eva Noer Kondrup.

Den muntre programbogsartikel brugte ræsonnementet: når ligestillingsproblemet inden for musik er så kompliceret, kan vi ligeså godt behandle det humoristisk og påstå, at kvindernes forholdsvis beskedne repræsentation som komponister i musikhistorien skyldes, at de i forrige århundrede blev plantet på deres flade bag på klaverbænken, og siden har de ikke rejst sig fra den.

Positiv særbehandling?

Denne lethed i argumentationen kom ikke til at præge samtalen. Den varede små to timer, og de fleste væsentlige emner vedrørende spørgsmålet om kvinder som komponister blev berørt, om end uddybet i forskellige grader. Karakteristisk for bidragyderne til samtalen var en indgroet skræk for biologisme og noget, man kunne kal-

de for socio-psykologisme, væmmelige begreber, som mange af debatørerne mente man skal gå i en stor bue udenom. I hvert fald lagde de fleste afstand til forestillingen om, at kvinders betingelser for at blive komponister i dag skulle være anderledes end mænds, og da tanken om positiv kvindelig særbehandling i form af stipendier og arbejdslegater, der skulle favorisere kvinder, blev luftet af lektor Jens Brincker, blev den skudt ned i flugten som praktisk uigennemførlig af et kunsthåndværker og psykologisk uønsket af en af paneldeltagerne.

Kønsbestemt æstetik?

Temaet en kønsbestemt æstetik blev berørt fra en afvisende synsvinkel: musik er musik, og musik er god, når den er god, og dårlig, når den er dårlig, uafhængig af hvem der har skrevet den. Edina Hadzidiselimovic kunne dog godt tænke sig, at der blev lavet et eksperiment, hvor man studerede publikums reaktioner, når mænds og kvinders musik blev spillet uden angivelse af komponistnavne og så gentage opførelserne med navnene. Kasper Nefer Olsen citerede et filosofisk udsagn om, at forskellen mellem kønnene var for intet at regne mod forskellen på et og samme menneske

ved fødsel og død. Efter et indlæg fra Birgitte Alsted blev den manglende evne til at diskutere specifikke kvindelige og mandlige udtryk i musikken modificeret gennem en tilsyneladende konsensus om, at musiklivet har brug for de kvindelige komponister for at gøre det mere righoldigt.

Musikuddannelserne

Den norske komponist Olav Anton Thommesen fra Musikkhøgskolen i Oslo stod for de måske mest gennemtænkte udtalelser fra salen. Mens konservatoriet i Århus havde uddannet én kvindelig komponist i løbet af de sidste 20 år og DKDM lidt flere, havde ca. 30% af de komponiststuderende ved Musikkhøgskolen i Oslo i en flerårig periode været kvinder, og lærerkorpsset havde bevidst grebet ind, da der optrådte tilfælde af forskelsbehandling til de mandlige studerendes fordel. Thommesen påpegede også kvindelige komponistelevers særlige situation som børnefødersker, hvor de undertiden i et par år må træde ud af studiet for at føde og passe børn, ofte med opgivende lærere til følge. Kritikerens Ursula Andkjær Olsen nævnte kreativitet i undervisningen på gymnasieniveau, og med komponisten Ivar Frounbergs beretning om en planlagt embryonal kompositionsundervisning på musikskoler i Odense kom vi helt ned til musikundervisningen i 10-års alderen. Efterfølgende antydede komponisten Karl Aage Rasmussen, at vi nok må ned til noget

endnu mere grundlæggende i musikopdragelsen for at finde den periode, hvor børn bliver afgørende præget.

Synspunkter

I min bearbejdelse af de righoldige indtryk fra de festivalarrangementer, jeg overværede - fem koncerter samt Samtaleforum - er min konklusion følgende: meget af den musik, der blev spillet under festivalen, var af en så høj kvalitet, at man kan konstatere, at det gamle spørgsmål omplantet til nutiden: "Hvor er den kvindelige Beethoven?" har fået sit svar. Kort sagt: kvinder kan komponere på det højeste plan. Også i Danmark har vi med den modne Birgitte Alsted i spidsen fremragende kvindelige komponister med talent, teknik, formidlingsevne og noget på hjerte, selv om det relative antal af kvindelige komponister er lavere her end i de fleste andre lande.

Når det gælder analysen dels af forholdet mellem de kvindelige og mandlige komponisters egenart, dels af fremtidsperspektiverne for kvindelige komponister, vil jeg for det første spørgsmåls vedkommende konkludere: hvis man, som jeg, befinder sig på den fløj, der mener, at musik nødvendigvis ud over at være lydsvingninger af forskellig art også kan repræsentere følelser, ideer og idealer, som betyder noget afgørende i menneskers daglige liv, så kan der ikke være tvivl om, at kvinders musik generelt har et andet budskab end mænds, også selv om

man tager i betragtning, at kvinder indbyrdes (såvel som mænd) kan være endnu mere forskellige end det enkelte menneske ved fødslen og døden. De fleste forsøg på videnskabelige analyser af musikkens betydningsindhold gælder den ældre musik, hvor det tilsyneladende ikke er vanskeligt at påpege elementer, der fortæller om tidens og komponistens ideologi. Billedet er sandsynligvis mere broget, når det gælder den nye musik, men også her har dristige forskere som Susan McClary gjort forsøg på at påpege kvindelige musikalske træk, fx i J. Vanderweldes *Jack and the Beanstalk* og Madonnas og Laurie Andersons musikalske performances.

Fremtiden for kvinder som komponister?

Børns mulighed for at opdage deres talenter og lyster ligger i den tidlige opdragelse, og vi skal ikke mange generationer tilbage, før kreativitet og vedholdende insisteren ikke var ønskelige egenskaber hos piger. Ca. fem generationer tilbage i tiden finder vi det mest tydelige eksempel på en pige, der på grund af sit køn ikke blev til en 'stor' komponist på niveau med sin bror: Fanny Mendelssohn.

Den eneste måde at forsøge at bearbejde gamle blokerende opdragelses- og undervisningsidealer på, er ved at arbejde med de tiltag, der blev nævnt fra forskellig side under lørdagssamtalen: undervisning i skole og musikskole i kreativitet, bevidsthed om køn

hos lærere på alle niveauer, positiv særbehandling af det underrepræsenterede køn på flere områder og niveauer.

Endelig var der et relevant samfundsproblem, der ikke blev nævnt under lørdagsdebatten, selv om det i modsætning til al den opmærksomhed, det har fået i en årrække, ikke er løst: manglen på social ligestilling mellem mænd og kvinder, når det gælder børnepasning. Selv i dag er det kun en beskedent del af fædrene, der tager forældreorlov, og det er en skamlet på et rigt samfund, at det ikke forstås at skruer arbejdsmarkedet sådan sammen, at børn i lige mål er fædrenes og mødrenes ansvar. Biologien forskelsbehandler på det punkt dog ikke længere end til barnets fravæning i nimaneders alderen!

Til sidst: Man kan ikke rose festivalledelsen nok for valget af tema i denne NUMUS-festival, og det havde såmænd ikke været nødvendigt for den at understrege, at det "intet som helst har at gøre med kvindemusik eller kvindelitteratur eller disse billeder, man kan have af aldrende rødstrømper. Det er jo bare et tema, ligesom man kunne have et tema der hed 'danske komponister efter vægt'." (Karl Aage Rasmussen i interview i Jyllandsposten 16/4 99). Festivalens indhold og den efterfølgende debat fortalte nemlig noget ganske andet om temaets musikpolitiske relevans og eksistensen af fremragende musik, som hidtil næsten aldrig er blevet spillet!

En vidunderlig verdensdæmonisk kvinde Wagners Kundry og hendes afspejlinger i Salome og Lulu af Nila Parly

Den gådefulde Kundry fra Wagners "Parsifal" (1882) er en af de mest fascinerende kvindefigurer i operahistorien. Hendes karakter bygger på en sammenskrivning af indbyrdes meget forskellige – mandlige og kvindelige – figurer fra Wagners tekstforlæg Wolfram von Eschenbachs ridderroman "Parzifal". Oven i denne allerede komplicerede personlighedsblanding, er Kundrys karakter stærkt præget af Wagners egne ambivalente følelser over for kvinder og kvindelighed i det hele taget: Kundry er – som Wagner – en ener, der står uden for samfundet, og hendes grænseoverskridende, nådesløse vildskab personificerer både den ekstremernes kollision, der er selve grundlaget for Wagners kunstneriske skaberevne, og den farlige utæmmelighed, der truer hans personlige integritet (*inde fra* ved hans egen kvindelighed og *ude fra* ved kvindens emancipation i samfundet). Wagners eget udtryk: "en vidunderlig verdensdæmonisk kvinde" er ganske rammende for denne tvetydige skabning, der på trods af sin utrolige menneskelige indsigt ikke ser sig i stand til at styre sine drifter og derfor må bevæge sig i en genial, næsten sindsygt "anden verden" defineret af de

vældige kræfter, der ligger hinsides ekstremernes grænseområder.

Kundrys afspejlinger

Kundrys originale karakter har farvet eftertidens kvindeportrætter langt ind i dette århundrede. Hendes figur har fået status af en ny "arketype", en tvetydig femme fatale, hvis skygge rækker ud over operagenren og ind i andre kunstarter som litteratur og malerkunst. Men de tydeligste afspejlinger af Kundrys splittede personlighed findes dog stadig inden for operaen, særligt i Richard Strauss' "Salome" (1905) og Alban Bergs "Lulu" (1937). Man har længe haft blik for de type-mæssige ligheder mellem de tre kvindefigurer, men en egentlig musikalsk sammenligning mangler stadig. Hensigten med nærværende artikel er derfor at udforske ikke bare de tekstlige, men også de musikalske sammenhænge.

Salome og Lulu er som Kundry på een gang luder og madonna, offer og bøddel, forløser og den, der bliver forløst. De er alle mytiske urkvinder, sanselige, dyriske, dæmoniske, immanente og skadefro naturer, der er fordømt til at leve i en ond cirkel af ufrugtbare gentagelser og genfødsler, og deres identitet bestemmes i alle tre

operaer af mændene omkring dem. Kvinderne optræder kun som individ en gang i hver opera: Kundry træder ud af massen af blomsterpiger som aktivt individ i mødet med Parsifal i 2. akt, Salome blomstrer som individ i sin afsluttende monolog, hvor hun kysser Jochanaans læber, og Lulus individualitet udfolder sig i hendes lied til Dr. Schön. Kvindernes forsøg på at træde i karakter som personligt individ bliver operaernes vendepunkt, deres magt var indtil dette øjeblik stadig stigende, men dette ultimative oprør mod mændene fører i alle tre operaer til fordømmelse, personlig opløsning og snarlig død.

De vigtigste midler til betydning-bærende associationer i et musikdrama (og alle tre værker er musikdramaer) er poetiske og musikalske *ledemotiver* og *symboler*. Men elementer som *klang*, *harmonik*, *toner* og *tonearter*, *interval*, *rytme* m.m. har efter min mening også stor tegnmæssig associationsværdi både *inden for* de tre værkers rammer og så sandelig også *udenfor* som associations-tråde *mellem* værkerne. Strauss bruger f.eks. tonearterne D-Dur/mol og As-Dur med den samme religiøse betydning som Wagner. Og både Strauss og Berg bruger tritonus-intervallet i den samme betydning, som Wagner brugte det, nemlig som musikalsk "tegn" på den guddommelige genialitets/det erotiske vanvids længselsfulde karakter.

ter. Berg har ydermere overtaget det transcendent betydningssindhold, som Wagner nedlagde i kvint-intervallet (hos Berg er det bare kvinden - Grevinde Geschwitz - der bærer det transcendent interval, ikke manden).

Alle tre komponister knytter strygerne til kvinden, og bruger desuden i udpræget grad nodebilledets *visuelle* potentiale som udtryk for musikdramernes filosofiske modsætninger. Wagner viser akternes overordnede ekstreme modsætningsforhold i instrumenternes meget høje eller meget lave placering på partitursiden, Strauss bruger #-tonearter overfor b-tonearter (eller fortegnsløse tonearter), mens Berg viser modsætningerne i sit værk ved hjælp af kontrasten mellem de sorte og hvide klavertangent-flader.

Det syge samfund

I alle tre operaer beskrives den kvindelige hovedperson som sygelig, og det sygelige i hendes sind er forbundet med kvindelig seksualitet. Sygelighedens kønslige udspring ændres imidlertid i de to senere operaer. Hos Wagner var den seksuelle kvinde ét med den smitsomme sygelighed, hos Strauss udvides sygeligheden til at omfatte både kvinden og samfundet omkring hende, og hos Berg vendes udgangspunktet endelig 180 grader, så sygeligheden udgår fra samfundet, som projicerer den over på Lulu.

Denne udvikling har naturligvis sin historiske forklaring: Wagner levede i et samfund, hvor kvindens tiltagende emancipation begyndte at blive en trussel for patriarkatet, de stærke kvinder ansås som farlige og uforudsigelige, men deres uforudsigelighed kunne også bruges som kreativt afsæt for det kaotiske i kunsten. Den aktivt udfordrende kvinde materialiserede sig som en splittet menneskelig arketype, som Wagner og de mandlige kunstnere, der fulgte efter, kunne spejle sig i.

Strauss (og Salomedramaets forfatter Oscar Wilde) levede derimod i en tid, hvor Wagners ulykkelige "urkvinde" for længst var blevet omdannet til en dekadent vampyr, der udstilledes som et led i samfundets kvindeundertrykkelse. Det provokerende ved operaen "Salome" blev derfor, at Wilde/Strauss undlod at udstille Salome; tværtimod *identificerede* de sig med hende og gjorde hende til ét med deres egen kvindelige sider. Salome blev - i modsætning til Kundry, men i lighed med Kundrys sanselige "tvillingesøster" Isolde - forestillingens ubestridte hovedperson, og hun fik som Isolde titelrollen og operaens eneste katarsis-nummer: den afsluttende "Liebestod".

Men Wilde og Strauss løb ikke linen ud, for de lod i sidste øjeblik Herodes give ordre til, at Salome skulle slå ihjel, - en ordre som ikke har rødder i

den bibelske fortælling, som dramaet i øvrigt havde bygget på (operaen ender i øvrigt også i den "mandlige" toneart C-Dur/mol, Jochanaans toneart). Salomefigurens skabere fik med denne slutning et bekvemt etisk/socialt alibi, idet eksekutionen lagde en passende afstand til de kvindelige seksuelle kræfter, som ellers havde været hele forestillingens omdrejningspunkt. Men Herodes' hævn indtræder ikke desto mindre så sent og så pludseligt at det aldrig bliver rigtig overbevisende, Salomes afsluttende monolog står for stærkt i publikums erindring, og tetrarkens udslettelse af hende står derfor tilbage som et hult postulat.

"Lulu" er - i modsætning til "Salome" - et udpræget moralsk drama helt fra begyndelsen. Berg (og dramaets forfatter Frank Wedekind) mente, som mange af tidens øvrige kunstnere, at det var den asociale åndsindstilling, som herskede i begyndelsen af århundredet, der havde ført til 1. verdenskrigs ødelæggelser. Det var det patriarkalske samfunds selvtilstrækkelighed og egoisme (afspejlet i kunstens *l'art pour l'art*-bevægelse), der havde ført til den meningsløse krig på magt, hvor de svageste i samfundet - deriblandt kvinderne - blev de uskyldige ofre.

Berg ville vise det konservative teaterpublikum det "kvindebillede", som tilhørerne selv havde skabt og udnyttet

til at fastlåse kvinder seksuelt og socialt; han forholder sig altså *dialektisk* til Wagners kvindefigur ved at fremmane den diaboliske "helvedesrose", som det hun er: Et *billede* skabt af mænd. (Hvad man i reglen kalder Lulus tema bør derfor også omdøbes til "Lulus billede"; for Lulus egentlige tema er den nøgne tolvtonerække, der ligger til grund for hele operaen. Den optræder kun melodisk i sangstemmen én gang, nemlig når Lulu i 2. akt protesterer imod femme fatale-etiketten og frasier sig rollen som bødde). Lulu er stadigvæk både bødde og offer, men vægten forskydes hos Berg mod kvinden som det uskyldige offer. Berg var ikke fornyende, fordi han stillede sig på kvindens side, han var det, fordi han brugte den femme fatale-figur, der så længe havde været knyttet til samfundets kvindeundertrykkelse, på en *positiv* måde - i forsvaret for kvinden - og han lod oven i købet sit alter ego, komponisten Alwa, forløses med hende via en *kvindelig* Frelserfigur - Grevinde Geschwitz - i dennes afsluttende "Liebestod".

Stemmeklangens psykologi

Det, der kendetegner opera, er sangen. Når man i en opera konsekvent undgår at synge, udfordrer man derfor selve fundamentet for den virkelighed, man er en del af, man stiller sig i opposition til "opera-samfundet", og

det er netop, hvad Kundry, Salome og Lulu gør. Deres musikalske sprog er enten uforudsigeligt springende, kromatisk flydende eller stædigt fastlåst i ensartede gentagelser, og deres abrupte, tekstligt paradoksale udbrud står i skarp kontrast til mændenes anderledes meningsfulde episke sprog.

Efterhånden som vi bevæger os fremad i tid, opstår der også en større afstand mellem de mandlige og de kvindelige stemmetyper, idet de tunge mandlige heltestemmer, som Wagner opfandt, fastholdes i de to senere operaer, hvorimod den tunge kvindelige stemmetype lettes af og gøres lysere.

Da der er tradition for at opfatte mørke stemmer som onde eller tragiske og lyse stemmer som gode og kyske, så fører kvindefigurerne bevægelse hen imod et lysere og lettere klangideal til et mere ufarligt og sårbart udtryk, vægten forskydes dermed også klangligt fra kvinden som overvejende *bødde* til kvinden som overvejende *offer*, og det faktum, at Salome og Lulu gøres til koloratursopraner, understreger yderligere denne forskydning. (Grevinden i "Lulu" er den eneste, der har bevaret Kundrys mørke, dramatiske mezzo, men hun er også netop udnævnt til at være dramaets *tragiske* figur, idet hun har overtaget mandens rolle som det med-lidende og transcendent menneske).

Fra "kvinde" til "kvindebillede"

Kundry er og bliver den stærkeste og farligste af de tre kvindefigurer, og hun har afgjort det største mytiske vingefang. Det er derfor ikke overraskende, at det er hende, der er omgivet af den mest massive mandlige dur/mol-tonale ramme bestående af hele 1. og 3. akt (Kundry, og hendes dur/mol-fjendtlige musik, får kun lov til at dominere i 2.-akten, men det er også tilstrækkeligt til at ryste det tonale system i sin grundvold). Salomes provokerende musik blev først udslettet af det patriarkalske system på sidste partiturside, og mændene i Bergs opera fik aldrig udslettet Lulu på det musikalske niveau (operaen ender i Grevindens "kærligheds-trope", hvis fem toner, efter min mening, udgør en betydningsladet sammensmeltning af Alwas og Lulus tonegrundlag).

Salome udgør en mellemstation mellem Kundry og Lulu. Mændene omkring hende er alle uden undtagelse narcissister, som spejler sig i hendes kyske skønhed, men hun er selv dramaets største narcissist, for hun er, også i sine egne øjne, eet med sit eget fuldendte månebillede. Salome har i rollen som sit eget "spejlbillede" mistet Kundrys *bevidste viljestyrke*, og hun er dermed blevet et mere ufarligt, upersonligt objekt.

Hos Berg bliver tingsliggørelsen af kvinden endnu mere fremtrædende; Kundrys flertydige karaktertræk for-

deles nu på to forskellige kvindefigurer, den ene figur - Lulu - repræsenterer "det passive naturbarn" og den anden - Grevinden - "den aktive visdom". Lulu er ikke længere et *menne-ske*, som Kundry var, med alt hvad det indebærer af paradoksale handlinger og indre konflikter, Lulu er kun "en skøn ting", og hendes forfald og svigtende farlighed symboliseres ved, at hendes fyldige læber bliver smalle. Hendes læber, og de kys de indbyder til, er hele hendes eksistensberettigelse, for Lulu er *personificeringen af sanselig kærlighed*, og den dag hendes skønhed ikke er længere, den dag ophører hun også selv med at eksistere.

De senere operaers billedgørelse af Kundryfiguren stiller kønnene mere lige, idet det pointeres, at femme fatale-figuren er et æstetisk og frygtindgydende *sanseligt ideal*, skabt af den *mandlige fantasi*. Denne fremstilling afspejler individets voksende fremmedgørelse i et stadig mere teknologisk massesamfund, og den sætter forholdet mellem kønnene til debat, men man kan ikke komme uden om, at billedgørelsen har haft nogle omkostninger for selve figuren, for den kvindelige hovedperson er stivnet på sin vej fra "menneske" til "kvindebillede", og hun har mistet en betragtelig del af sin dybe visdom og farlige dramatiske slagkraft.

Kvindefigurerens nybrydende musik

Kundry har, som jeg opfatter det, ikke to ledemotiver, men derimod ét enkelt dobbeltmotiv, der bygger på en kombination af Tristan-akkorden og den formindskede septimakkord. Motivet er præget af fart og af en stærk rytmisk bevægelighed (med punkterede 8.-dele), men det er spærret inde af mændenes tone D; motivet starter på D og bevæger sig opad i små tertser, til det støder mod et øvre D, hvor det må vende og i hast bevæge sig nedad igen mod det D, der var motivets afsæt. De to dele af ledemotivet kan fortolkes som "årsag" og "virkning": Den kropslige Kundry udfordrer, med sin spottende latter, selve det patriarkalske samfunds fundament, Kristus (symboliseret ved det høje D), og hun kastes som hævn fra motivets klimaks (det høje D, med en underliggende Tristan-akkord) tilbage til sit udgangspunkt. Hun kan nu, som fordomt, kun gentage den formindskede septims lukkede lille-terts-kredsløb: D,F,As,H,D,F,As,H, osv., op og ned i én uendelighed.

Kundrys musik er en værdigere modstander for tonaliteten end den stedvis dissonerende, kromatiske koloraturstil, som operagenrens grænseoverskridende kvindefigurer tidligere stod som en forstørret udgave af kvindens ledemotiv. Værkernes toneartsnet har kvindefigurerens motivtoner som skabe-

for. Kundrys ledemotiv griber nemlig ind i det hierarkisk tonale univers, også når hun ikke selv er tilstede på scenen, og hendes dobbeltmotivs Tristan-akkord og formindskede septim søger kun sig selv, og fremhæver ingen bestemt del af sig selv, den er med andre ord atonal i sit væsen. Kundryfiguren er derfor et oplagt musikalsk udgangspunkt for komponister som Strauss og Berg, der - inden for en musikdramatisk ramme - søger væk fra det tonale overherredømme.

Tristan-akkorden og den formindskede septim - disse to musikalske betydningsdannere - bruges også som væsentlige elementer i den musikalske beskrivelse af kvinderne hos Strauss og Berg. Og den fornemmelse af indespærrethed, som jeg omtalte i forbindelse med Kundrys motiv kan også spores i både Salomes og Lulus motiver, Lulus række er f.eks. spærret inde mellem mændenes toner C/Cis. (Alle kvindernes ledemotiver bygger i øvrigt på en indre spænding udløst af en triton i midten af motiverne).

Kvinderne er mytologiske arketyper, deres fortid er således lig med deres fremtid, og de er deres egen erfaring, er deres egen skæbne. De er ikke bare kvindefigurer, de er *selve kunstværket*, for hele det musikdramatiske værk, hvori de medvirker, fungerer lon, og både operaens 3-delte handlingsbaserede bue-form og dens 2-delte *psykologiske* spændingsopbyg-

ning omkring en midterakse er formet efter kvindens personlige ledemotiv - kvindemotiv og opera er ét og det samme.

Det er i samtlige tre musikdramaer kvindefigurene, der har den *nybrydende musik*. Det var Kundrys (og Isoldes) gådefulde musikalske sprog, der brød væggen ned til dette århundredes kompositionsmusik - ikke de mandlige Wagnerheltes - og det var Salome og Lulu, der fortsatte den progressive linje. Vælger man at tillægge

musikkens udsagn lige så stor betydning som tekstens, ser man altså, at Wagners femme fatale-figur var langt farligere for omgivelserne, end man først skulle have troet. For Kundry fremprovokerede krigen mellem det "mandlige" - logisk tonale - hierarki og den "kvindelige" - kaotisk ekspressive - ligestilling, og på sigt vandt hun kampen. Den musikalske side af Wagners kvindefigur er derfor ikke den mindst interessante.

Nye toner i ligestillingen!

(Pressemeddelelse)

Bogen "Likestillte demokratier? Kjønn og Politikk i Norden" udgivet af Nordisk Ministerråd i 1999 og netop udsendt i engelsk version med titlen "Equal Democracies? Gender and Politics in the Nordic Countries" synliggøres nu musikalsk med udsendelsen af en CD med to soloværker af fløjtenisten Chris Poole.

Nordisk Råd bestilte en komposition af den danske fløjtenist Chris Poole i forbindelse med kvindeforskerkonferencen Women's Worlds i Tromsø i juni 1999. Værket med titlen "Breaking the Malestream" uropførtes ved de nordiske ligestillingsministres panel-diskussion over samme tema, som en markering af vigtigheden af, at ligestilling implementeres på alle områder.

Interessen for Chris Pooles musik var så stor, at man efterfølgende besluttede at udsende den på CD sammen med soloværket "Swim!" komponeret over et amerikansk, feministisk digt.

Chris Poole har udgivet flere anmelderroste CD'er og har leveret musik til mange teater- og danseforestillinger verden over. Hendes seneste udgivelse er en CD-ROM med titlen "In Search of Solace".

Den nye single CD hedder "Breaking the Malestream" og kan fås ved henvendelse til Nordisk Ministerråd, Camilla Komonen, ck@nmr.dk.

For yderligere information, kontakt Nordisk Ministerråd, Marianne Laxén eller Chris Poole, tel: 33 79 93 01, crisp@post.tele.dk.

Maria Schneider

Temaudvikling og fastholdelse af lytterens opmærksomhed af Mads Jakob Pagsberg

Denne artikel belyser en lille, men interessant del af den undersøgelse, jeg har foretaget i mit speciale om Maria Schneider. Den beskriver, hvordan en lille temaidé kan udgøre hele fundamentet i en komposition, og hvilke midler, komponisten bruger til at fastholde lytterens interesse. Til de læsere, som ikke kender Maria Schneider og hendes kompositions-virksomhed på forhånd, har jeg indledningsvis lavet et afsnit, som skitserer de vigtigste punkter i hendes musikalske opvækst.

Baggrund

Maria Schneider er født den 27. november 1960 i Minnesota, USA. Hun modtog klaverundervisning af den lokale klaverlærerinde Mrs. Butler fra hun var fem, og mens hun gik i skole, spillede hun lidt klarinet, lidt violin og sang i skolens kor. Efter "highschool" læste hun musik på Minnesota Universitet, men skiftede senere til et mere kompositorisk rettet studie hos komponisten Rayburn Wright¹ på Eastman School of Music. Hun afsluttede sine studier med en Masters Degree i komposition og teori.

I 1985 rejste hun til New York og påbegyndte sin komponistkarriere

med at skrive for to af New Yorks mest kendte jazzorkestre "The Thad Jones/Mel Lewis Orchestra" og "Woody Hermans Orchestra". Samtidig studerede hun privat hos Bob Brookmeyer² og blev assistent for Gil Evans³ - to af bigbandgenrens mest fremtrædende komponister.

Maria Schneider følte, at det stoppede hendes egen personlige karriere at skrive for disse to orkestre, eftersom hun i hvert tilfælde skulle indrette sig efter den lyd og stil, som orkestrenes vanlige komponister og arrangører havde, og derfor startede hun i 1988 et orkester med sin mand, trombonisten John Fedchock, som i mange år havde spillet med Woody Hermans orkester. Selv om bandet havde en rigtig god sound, var det stadig ikke helt tilfredsstillende. John Fedchocks numre var meget Woody Herman-inspireret, og Maria Schneiders numre var, som hun skriver - lidt à la Gil Evans og Bob Brookmeyer bl.a. I 1991 startede hun derfor sit eget orkester - "Maria Schneider Orchestra" - som udelukkende skulle spille kompositioner og arrangementer af hende selv.

Orkesteret spillede i en lang årrække hver mandag på natklubben Visiones i Greenwich Village, NY.

Orkesterledere fra hele Europa har været på Visiones for at høre hendes orkester, og dette har medført, at hun nu har været gæstedirigent for en række radio- og private orkestre i bl.a. Tyskland, Finland, Sverige, Holland og Frankrig. I Danmark er hun tilknyttet Danmarks Radios Jazz Orkester, som en af fire faste dirigenter.

Tema og lytter

Bob Brookmeyer er mester i at bearbejde et motiv, som han drejer og vender i en uendelighed i alle mulige konstellationer, instrumentationer og voicings. Maria Schneider har via sine studier hos Bob Brookmeyer videreført denne kompositionsteknik:

*"When I get an idea, it's rarely a full-blown tune with a built-in form for improvising. It's usually a segment, a melodic statement...call it a first impulse...I look for the core elements, the structural materials that will inspire me to consciously move ahead and explore."*⁴ I kompositionen *Evanesence* (som er indspillet på hendes første CD, *Evanesence*) har den tematiske bearbejdning karakter af at være et rytmisk segment, som vendes, drejes og ominstrumenteres på samme måde, som det ses i Bob Brookmeyers kompositioner (fx *Hello and Goodbye*).

I kompositionen *Green Piece* (ligeledes fra *Evanesence*) er den tematiske bearbejdning udvidet til at omfatte både længere tematiske forløb og

korte tematiske segmenter, som er afledt af det primære tema. Her transformeres temaet igennem kompositionens forskellige afsnit, men har stadig hörbar lighed med den oprindelige idé. I kompositionens første halvdel (dvs. før soloafsnittet) præsenteres temaet i fire forskellige udformninger: først som en simpel sangbar lille melodi (næsten som en lille børnesang) med en meget enkelt modstemme, dernæst som en stor og bred orkestreret passage, hvor man tydeligt genkender temaideen, så i en hårdtslående og perkussiv version, hvor temaet er en direkte kopi af den første, omend anderledes orkestralt og harmonisk, og til sidst i en "fugeret" version, hvor små temadele præsenteres i de forskellige stemmer. Herefter starter soloafsnittet, men også her er underlægget til soloerne tæt knyttet til den oprindelige idé.⁵

Resten af nummerets afsnit har på samme måde tæt tilknytning til den oprindelige idé. Der kommer underlæg til soloerne, reprise af forskellige afsnit i andre instrumenteringer, opbygning af ensembleafsnit og meget mere, men hele temamaterialet har relation til den oprindelige idé.

Denne form for tematisk leg ser man i større eller mindre grad i alle Maria Schneiders kompositioner. Hun mener, det er vigtigt, at man nøje planlægger, hvordan man præsenterer sit stof, således at man ikke mister sin tilhører i kompositionens start. Hun

sammenligner det at skrive musik med socialiseringen imellem mennesker, fx når man møder et andet menneske for første gang:

"You can introduce yourself to somebody and say 'hi, it's so nice to meet you' or you can go 'bamm', slap them and say 'halloo'. You can have so many approaches to meeting somebody, you know – slap them and then say: 'oh, but you're nice'. You kind of tease them or whatever, so it's all about figuring out how your approach is gonna be and how you're gonna entice this person – how are you gonna get them? – how are you gonna draw them through the piece? – what are you gonna do to the people?. To me it's like story telling."

Det, der kan udledes af ovenstående, er, at hvis man først sniger et tema ind hos lytteren "*as a sweet*", kan man senere præsentere det i en næsten hvilken som helst udformning, og lytteren vil stadig kunne forstå og acceptere det. Dette er præcis måden hvorpå temaerne i *Green Piece* præsenteres.

En anden måde, hvorpå hun fastholder lytteren, er ved at starte en komposition på én måde og så pludselig skifte til en helt anden stemning. Dette efterlader lytteren i en form for tomrum, hvor denne længes efter at vide, om introduktionen kommer tilbage, og derved skærpes opmærksomheden. "*It's like playing with*

somebody, giving them kind of what they want sometimes ... and leaving out some parts to create a tension at other times." Dette ses fx i kompositionen *Wyrgly*, hvor introduktionen spilles i dobbelt tempo, men hvor musikken gradvist bliver opslugt af en insisterende shuffle-rytme i halvt tempo. Senere i kompositionen vender dobbelttempoet kortvarigt tilbage, og lytterens ønske om at høre introduktionen igen bliver derved opfyldt.

Denne måde, hvorpå komponisten får musikken til at tage en overraskende drejning, som ikke svarer til lytterens forventning, kan sammenlignes med overraskende handlingsskift i litteratur, teater og film. Det gælder for alle fire medier, at når udviklingsforløbet ændres i forhold til modtagerens forventninger, skærpes dennes opmærksomhed; men som det gælder for litteratur, film og teater, vil det for et musikstykke bero på lytterens subjektive opfattelse af musikken, dennes egen musikalske erfaringshorisont og personens evne til at indleve sig, om denne effekt vil indtræffe, og opmærksomheden blive skærpet. Har lytteren ingen erfaringer inden for en bestemt musikstil eller forventninger til musikkens udviklingsforløb, vil selv de mest radikale ændringer i musikken være uden effekt. I forhold til Maria Schneiders kompositions-virksomhed er det vigtigt at understrege, at hun selv er bevidst om disse

virkemidler og forsøger at komponere dem ind i musikken når hun kan.

For en del af kompositionerne gælder det, at titlen spiller en vigtig rolle i forhold til musikkens udtryk. I disse kompositioner forsøger Maria Schneider at komponere en specifik stemning eller historie ind i musikken, som har en tæt relation til kompositionens titel. Ofte er en lille baggrundsviden om titlens betydning nok til, at man som lytter kan opfatte hensigten og forestille sig hvilken historie der bliver fortalt. Når man ved at *Wyrgly* handler om et monster, er det ikke svært at forestille sig, at de forskellige afsnit i musikken beskriver monsterets forskellige sider. Dette gælder ligeså det musikalske udtryk i *Bombshelter Beast*, som efter hendes eget udsagn handler om det uhyre, som hun som barn forestillede sig levede i familiens beskyttelsesrum. Og *El Viento* som handler om vind, bølger og måske et vuggende skib på en sø i Minnesota, hvor Maria Schneider voksede op.

Som det kan ses af ovenstående, har Maria Schneider en stor bevidsthed om musikkens udtryk og indhold og hvilken effekt, specifikke kompositoriske teknikker har på lytteren. Mit eget interview med hende og den efterfølgende undersøgelse af musikken viste, at hun har en mening om næsten hvert aspekt i musikken, og hun kan underbygge næsten ethvert kompositionsmæssigt princip med

velovervejede betragtninger og teorier. Dette gælder ikke kun for de teknikker som er skitseret ovenfor, men også for hendes arbejde med form, harmonik, dynamik og instrumentation. I mit speciale undersøges disse fire aspekter samt musikkens genre, komponistens inspirationskilder, hendes arbejdsmetoder samt kønsproblematikken omkring det at være kvindelig komponist og orkes-terleder.

Apropos kønsproblematik:

"Somebody called me from 'Women in Jazz' and I said: 'I'm not doing it. If you wanna call me because you like my music, then that's great, but if you call me because you need a woman, so you have a headline for your program, or because you need to fill a quota, then forget it'. I don't wanna take part in that! I was tempted, but I knew that I would shoot myself in the foot if I did it, but I wanted to stand up and say: 'Welcome to the composers with breasts'. Why did they put Toshiko Akiyoshi, Maria Schneider, Carla Bley, Mel Beliston, and Mary Lou Williams together? - Ok, it's called Women in Jazz, but musically there was nothing that connected any of us. There was no continuity and it was a totally uninteresting program. Instead they should have hired people that fit together musically."

Musik:

Maria Schneider Jazz Orchestra, *"Evanescence"* Enja ENJ-8048 2

Maria Schneider Jazz Orchestra, *"Coming About"* Enja ENJ-9069 2

Noder:

Schneider, Maria, *"Evanescence, Complete Scores"*. Redigeret af Fred Sturm, 1998 UE Publishing Musikverlag, ISMN M-008-05720-5

Baggrundsartikler:

Conrad, Thomas: *"The Maria Schneider Jazz Orchestra"*. Down Beat Sep. 1996

Kaliss, Jeff: *"Maria Schneider and other kids at play"*. Jazziz 10. Nov. 1996

Lees, Gene: *"Maria Schneider"* JAZZLETTER 1995

Mitchell, Rick: *"Maria Schneider, New York City"*. Coast, Sep. 1996

Protzman, Bob: *"Maria Schneider's Composing Pains"*. Down Beat Nov. 1996

Speciale:

Mads Jakob Pagsberg: *"Maria Schneider"*. Københavns Universitet 1998

¹ Rayburn Wright er inden for jazzkredse en anerkendt arrangør, tidligere "Radio City Music Hall" dirigent, grundlægger af "Eastman Arrangers and Writers Hoilday" og leder af Eastman School of Musics jazzstudier og "Contemporary Media Department" fra 1971 til sin død i 1990. (Sturm, Fred: *Evanescence Complete Scores* s.VI) Han har bl.a. også skrevet bigbandarrangements- "biblen" *Inside The Score*.

² Bob Brookmeyer: født i Kansas City, Missouri 19 dec. 1929. Uddannet komponist fra konservatoriet. Hans karrieres data ligner mest af alt en udgave af "Who is Who in American Jazz": et opslagsværk som tæller næsten alle inden for bigbandgenren. Trombonist og arrangør/komponist for orkestre med bl.a. Thad Jones & Mel Lewis, Woody Herman, Gerry Mulligan, Stan Getz, Clark Terry, Bill Evans, George Russell og Gery MacFarland. Dirigent for Danmarks Radios Jazz Orkester sammen med bl.a. Maria Schneider. Alt dette har givet ham en position som en af bedste professionelle musikere i amerikansk jazz. (Wright, Rayburn: *Inside The Score*, s. 111)

³ Gil Evans er en af bigbandhistoriens mest progressive arrangører. Hans samarbejde med Miles Davis forte bl.a. til de meget kendte plader *Birth of The Cool*, *Miles Ahead*, *Porgy and Bess* samt *Sketches of Spain*. Han havde i mange år sit eget orkester og udgav en række plader i eget navn, bl.a. op igennem 70'erne hvor han red med på funk/fusionbølgen. (Clauson-Kaas, Camilla: *Gil Evans*.)

⁴ Hvert citat i kursiv er fra mit eget interview med Maria Schneider i januar '98.

⁵ I specialet, som er muligt at låne på biblioteket på Musikvidenskabeligt Institut, Kbh, beskrives temaudviklingen mere detaljeret med nodeeksempler.