

Indhold

Leder

- side 4 Inge Bruland: Kvindelige komponister og dirigenter

Else Marie Pade

- side 7 Else Marie Pade: Schaeffer, sérieux
 side 13 Else Marie Pade: Pierre Schaeffer
 side 15 Marlene Drøge Nielsen: Biografien i musikken
 side 24 Marlene Drøge Nielsen: Værkfortegnelse
 side 27 Agneta Mei Hytten: Havfruesang og Diormodeller

Musikskulptur

- side 38 Edina Hadziselimovic: Musikskulptur

Dirigenter

- side 43 Berit D. Sandal: From Sydney with Love
 side 57 Eva Maria Jensen: Kvinder dirigerer
 side 59 Inge Bruland: Kvindelige dirigenter i dag

Komponister

- side 65 Eva Maria Jensen: Joanna Bruzdowicz (polsk komponist)
 side 69 Eva Maria Jensen: Onuté Narbutaitė (litauisk komponist)
 og hendes musik
 side 77 Lilo Sørensen: Skriver kvinder virkelig opera?
 side 83 Inge Bruland: Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerres
 (1665-1729) cembalomusik

Anmeldelser

- side 88 Eva Maria Jensen: Elisabeth Kleins nyeste cd'er
 side 90 Ulla Kappel: Liselotte Selbiger spiller cembalomusik
 af J.S. Bach

Koncerter m.m.

- side 92 Tove Krag: Kvinder i Musiks aktiviteter i 2003
 side 95 Kvinder i Musiks vedtægter
 side 97 Hverveskrivelse

Kvindelige komponister og dirigenter

Ved Inge Bruland.

Nu er det ti år, siden Kvinder i Musiks blad havde et større interview med komponisten Else Marie Pade. Det var i anledning af hendes 70-års fødselsdag, og komponisten Karlheinz Stockhausen sendte hende en kærlig hilsen i form af en komposition. Else Marie Pade har – ubemærket af en større musikoffentlighed herhjemme – været aktiv i den tidlige udvikling af den konkrete og elektroniske musik fra 1950'erne og fremover og har haft fingeren på pulsen i dens internationale miljø. Først med interessen fra yngre musikforskere som Henrik Marstal, Henriette Moos og Ingeborg Okkels og siden fra unge komponister som bl.a. Thomas Knak er Else Marie Pade fra slutningen af 1990'erne kommet i rampelyset. Tiden er blevet moden og Else Marie med. Hun går nu i sit firsindstyvende år og er stadig aktiv og praktiserende komponist.

Kvinder i Musik vil gerne med dette årsskrift sende Else Marie en lykønskningshilsen og har valgt at gøre det med artikler af to unge kvinder,

der hver på sin måde beskæftiger sig med hende og hendes musik, Marlene Drøge Nielsen, der er overbygningsmusikstuderende, og som har brugt Else Maries musik til studieformål, og Agneta Mei Hytten, der er BA og forskningsmedarbejder på radioens store projekt om registrering af radio- og tv-udsendelser 1945-1990. Selv har Else Marie været så venlig at stille sine to artikler om Pierre Schaeffer, dels en præsentation af ham og den konkrete musik, og dels nogle erindringer om sin kontakt med ham, til rådighed for årsskriftet.

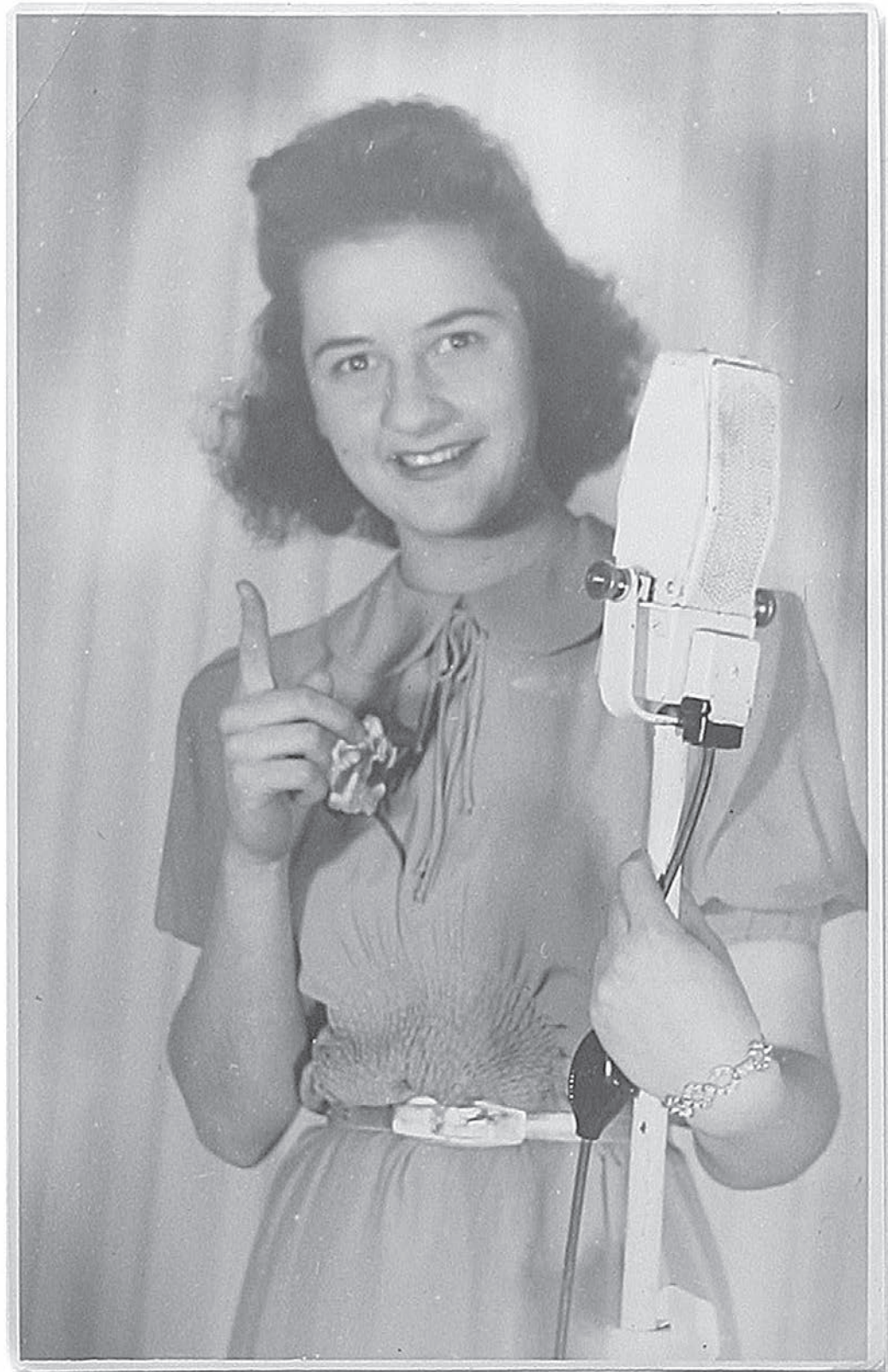
Kvindelige orkesterdirigenter er sjældne fugle, så sjældne, at man i mere en én forstand spidser øjne og øren, når de forvilder sig ind på vore orkesterbreddegrader. Men i globalt perspektiv ser det ud til, at kvindelige dirigenter ikke alene udstøder små pip hist og her, men også bevæger sig med store vingesus hen over klodens podier. Det gælder i hvert fald australske Simone Young, som

også har gæstet København. Det var i den periode, hvor hun var ansat i Bergen, og lektor Berit Sandal fra Bergen fortæller om hende.

Vender vi blikket mod Østeuropa, får vi gennem ph.d. Eva Maria Jensen en præsentation af to højst interessante yngre kvindelige komponister, en polsk og en litauisk, og til operahistorien føjer cand.mag. redaktør Lilo Sørensen en sikkert for mange ny dimension, nemlig et vue over udvalgte kvindelige operakomponister gennem tiderne.

Medlemmer af Kvinder i Musik og andre, der læser årsskriftet og kommer til organisationens koncerter, har nu fået mulighed for en anden form for kontakt til bestyrelsen og redaktionen, idet vi har anskaffet os en e-mail-adresse: info@kvinderimusik.dk

I parentes bemærket (er også de spæde kim til en hjemmeside blevet etableret: www.kvinderimusik.dk).

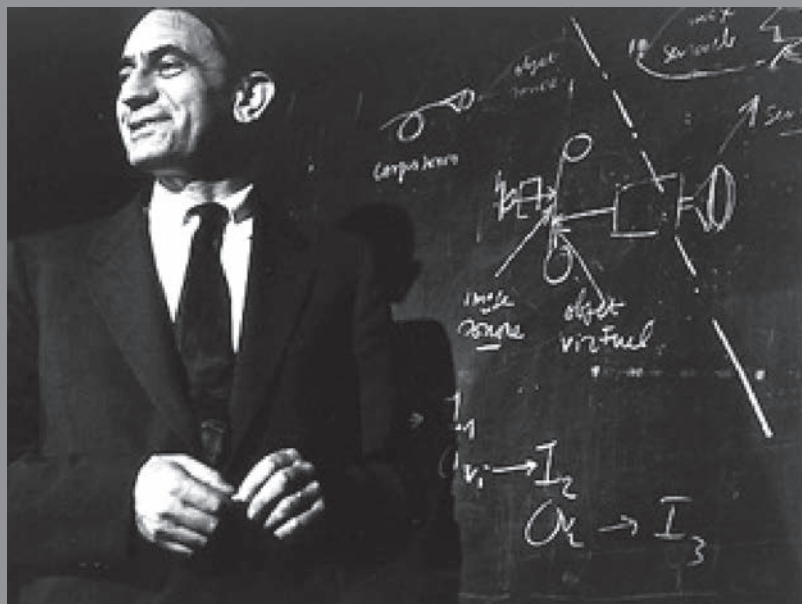


Den 16. årige Else Marie Pade var pianist og sanger i den lokale jazzgruppe.

Schaeffer, sérieux

Af Else Marie Pade.

Men det er i sandhed
vanskeligt ikke at lade sig
påvirke af disse plader.
Jeg har prøvet at anbrin
ge togrytmen i 3/4 takt,
6/8 takt. Toget holder si
egen rytme, den er irra
tionel og opløser sig i e
serie isotoper.



Han (Pierre Schaeffer) var fra første færd fascineret af lyde af enhver art og besat af den idé, at hverdagens lyde måtte kunne organiseres efter rent musikalske principper til opbyggelse af kompositioner. (Jan Maegaard 1964)

Når jeg skriver,
Ideerne søger
Ta-la-la-la-boum,
– uden kunstige
Sneplovene kører

Disse ting kunne
Et sammensat

Schaeffer, sérieux

Af Else Marie Pade.

Materialet

Den konkrete musik har i sin første opståen intet at gøre med nogen tidligere eller samtidig musikretning. Den bryder med dem alle, fordi den bygger på lydene, der omgiver os – det i forvejen bestående – som *kompositionsmateriale*.

Fordi den konkrete musik ikke fortsætter nogen tradition, *fordi* den starter et helt nyt sted, betyder den en *revolution*, siger Pierre Schaeffer, der fik idéen til den. Få musikretninger, eller *musikrevolutionære* tanker, lader sig så præcist datere som denne første kim til den konkrete musik, der står noteret i Pierre Schaeffers dagbog, januar 1948:

ønsker jeg somme tider et mere intenst udtryksmiddel.
andre udveje end ordene:
sneens piben – vindstød af perfekt klangfylde
konklusioners kraft.
gennem gaden efter at have skrabet den hårde is.
Denne mekaniske valse angriber iskrystallerne.
med stor styrke bringes til at klinge sammen.
lydunivers arbejder rundt om os.

Manden bag revolutionen

Og manden bag revolutionen – Pierre Schaeffer – hvem er han? De får hans data, skrevet af ham selv i oktober 1961:

Pierre Schaeffer er født i Nancy, Frankrig den 14. august 1910 i en musik-erfamilie. Da han både har eksamen i litteratur og musik og er uddannet civilingeniør, betænker han sig på at slå ind på en karriere, der kun har brug for et af fagene og derfor vil begrænse ham. Han finder dog anvendelse for alle tre retninger ved polyteknisk læreanstalt og den franske radio.

Lydproblemernes teknik og formgivning beskæftiger ham i begyndelsen af denne karriere. I 1942 starter han *Studio d'Essai* under Jacques Copeaus ledelse. Det er dette studie, modstandsfigterne slutter kreds om, og herfra bringes også de første radioudsendelser efter befrielsen. Diverse opgaver kalder nu Schaeffer til udlandet. Fra denne periode skriver han en række essay og en roman. Indimellem fortsætter han sine lydeksperimenter, hvor han i 1948 navnlig beskæftiger sig med de uudnyttede lydkilder i støj. To år arbejder han alene og fremstiller

På sporet af en konkret musik

her sine første lydetuder: *Klaveretude*, *Pathétique*, *Jernbaneetude*, *Snurretoppen* og nogle prøver med orkestermateriale: *Forstemt Concertino*, *Suite for 14 instrumenter* etc. Efter disse forsøg konstruerer han, sammen med Jacques Poullin et apparat kaldet *phonogène*, der kan transponere lydene til alle tonehøjder, både kromatisk (toneskala, som bevæger sig i halvtonetrin) og kontinuerligt.

Endnu videre udvides dette instrument, så det ikke længere er et instrument med klaviatur eller valse, men en maskine, der kan foretage analyse og syntese af ethvert lydobjekt.

Pierre Schaeffer realiserer 1951-53 – i samarbejde med Pierre Henry – værker, der vækker international opsigt: bl.a. *Symphonie pour un homme seul*, der giver anledning til Béjart-balletternes lancering. (Maurice Béjart er en fransk koreograf og danser. Han står bl.a. for balletterne *Symphonie pour un homme seul* og *Haut Voltage*, der også bygger på konkret musik.)

Desuden opføres Pierre Henrys *Orphée* 53 i oktober samme år i Donaueschingen. Det bliver en skandalekoncert, og det samme er tilfældet, da Edgar Varèses *Déserts* uopføres ved en koncert på Champs Elysées med nationalorkestret. Koncerten er kommet i stand på Pierre Schaeffers foranledning og fremkalder kritik og entusiasme i lige høj grad. Imidlertid opfordres Schaeffer til at grundlægge og lede radioens kortbølgeafdeling, og han må derfor af praktiske

grunde opgive sine lydeksperimenter i fem år. Til gengæld opfyldes han af, med radioen som magtfaktor og kontaktmiddel, at sammenfatte de afrikanske folks forskellige udviklingstrin og at oplyse om deres fædrene kulturarv.

Brutalt sættes Pierre Schaeffer fra denne bestilling i 1958 og vender med glæde tilbage til den konkrete musik.

Her konstaterer han, at anvendelsen af de tekniske hjælpemidler, han skabte for ti år siden, næsten udelukkende indskrænker sig til sekundære formål, og at disse tekniske nyskabelser derfor risikerer at bliver distanceret af udenlandsk teknik.

I fuld enighed med den franske radio- og tv-direktion beslutter han sig derfor for fuldstændig fornyelse af studiets ånd, metoder og personale for derigennem at genfinde forskningsgrundlaget. Desuden vil han gerne gøre det muligt at modtage de unge komponister, der i stadig stigende antal forhører sig om disse nye kompositionsmuligheder.

På sporet af en konkret musik

Pierre Schaeffers bog, lad os på dansk kalde den *På sporet af en konkret musik*, er fuld af gåder. Spørgsmålene deri stilles nu ikke så meget til læseren som til forfatteren selv. Bogen former sig til at begynde med som en slags dagbog, der ret minutiøst og forbløffende ærligt gør rede for selve idéens opståen, de første forsøg, troen, håbet, skuffelsen og tvivlen. Hør engang følgende uddrag fra bogen:

På sporet af en konkret musik

”Jeg har en idé om en lydsymfoni og går til lydafdelingen i Radiodiffusion-Francaise. Anvendelse af lokomotivet som orkesterinstrument.”

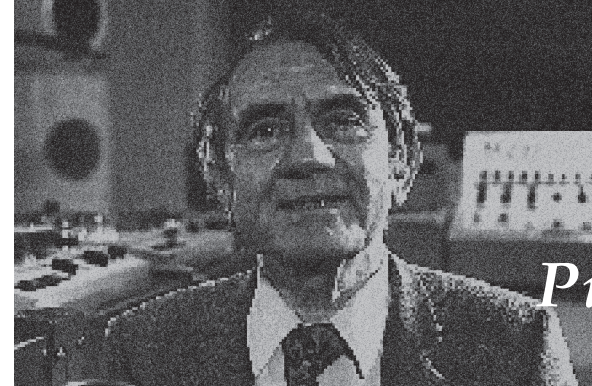
Tur til Gare des Batignolles med radiovogn. Seks lokomotiver i remise. Jeg beder førerne om at improvisere. Et lokomotiv begynder, de andre følger. Disse lokomotiver har virkelig personlige stemmer. Jeg optager med begejstring lokomotivdialogen. Optagelsen gengiver mig en forpustet, forvirret konversation uden rytme. Gudskelov har diskoteket et stort udvalg af jernbanelyde. Med det nye materiale viser sig uløselige vanskeligheder. Jeg har komponeret et partitur. Accelerando indleder en lokomotivosolo. Derefter følger alle vognene i tutti. Rytmerne ser meget smukke ud. Jeg har skilt et antal ledemotiver ud, de skal etablere en sammenhæng, et kontrapunkt. Cadence for jernbanevognenes buffer. Da capo og reprise mere voldsomt, men indeholdende de samme elementer.

Men det er i sandhed vanskeligt ikke at lade sig påvirke af disse plader. Jeg har prøvet at anbringe togrytmen i 3/4 takt, i 6/8 takt. Toget holder sin egen rytme, den er irrationel og opløser sig i en serie isotoper. Jeg prøver en slags kanon. Den besvares pp derefter sf ... Det er fascinerende, men er det musik? Lyden af jernbanevognenes buffer, er den ikke for det første anekdotisk, for det andet antimusikalsk? Dersom begge dele er tilfældet, er der intet håb, og alle mine forsøg er absurde.

Min komposition vakler mellem to muligheder: Dramatiske sekvenser eller musikalske. To fremgangsmåder er mulige: At opdele et element (lyden i sig selv, dens tematiske struktur, dens materiale, dens klangfarve), eller repetere det: Hvis man repeterer det samme lydfragment er det ikke mere en begivenhed, det er musik.

Denne komposition med i forvejen eksisterende materialer på eksperimental basis, kalder jeg konkret musik for at markere afhængigheden af de konkret eksisterende lydfragmenter, og også fordi disse lydfragmenter, selv om de er definerbare og ubearbejdede, altid vil unddrage sig den elementære solfegedefinition.

5. oktober 1948 udsendtes den første lydkoncert i den mest aflyttede udsendelse La parisienne. Jeg ventede mig klager, en smule skandale – men modtog 12 elskværdige og begejstrede breve.



Pierre Schaeffer

En ung komponist Pierre Henry, konservatorieuddannet, elev af Olivier Messiaen, kom med flere andre ind i arbejdet. Pianist og virtuos på slagtøj og med et blændende instinkt. Typisk for sin generation i oprør mod melodi og harmoni. *Symphonie pour un homme seul* begyndte i et dybt venskab mellem to isolerede.

Det enkelte menneske råder over langt mere end de 12 solfège-noder. Det skriger, det ånder, det går, det ler. Dets hjerte banker, åndedrættet stiger i hastighed, det udtaler ordene, råber sine ordrer og modtager ordrer igen.

Symphonie pour un homme seul indeholder i stedet for de fire eller fem klassiske satser ti *stykker*, eller rettere *seksensers*, som meget nøje er afstemt efter hinanden som led i en kæde, symmetrisk eller asymmetrisk stillende sig op imod eller forenende sig med materiale eller form



Til sidst følger et skema med spørgsmål forfattet af Pierre Schaeffer og indlagt i programmet til en koncert med Pierre Schaeffer i Paris i 1951.

Spørgeskemaet er oversat af Else Marie Pade, der samtidig spørger: Er disse spørgsmål stadig aktuelle?

1. Er konkret musik stadigvæk musik, eller er den en ny kunstart?
2. Føles betegnelsen konkret musik rigtig? Hvis ikke, foreslå noget andet.
3. Er den rumlige projektion fuldstændig uundværlig for den konkrete musik?
4. Er den konkrete musik brugbar, skadelig eller ligegyldig: musikalsk, psykologisk?
5. Foretrækker De "de primitive"? De impressionistiske forsøg?
Den "serielle reaktion"? Hvorfor?
6. Mener De, at konkret musik udvikler sig ud fra sig selv eller ud fra sin anvendelse af biograf, teater?
7. Kan man udgive et pladealbum med konkret musik. Hvis ja, hvor mange plader?
8. Hvilke genrer af værker foretrækker De?

Der foreligger ingen oplysninger om de eventuelle svar på skemaet fra 1951, men det må formodes, at en nutidig besvarelse ville se anderledes ud end de 50 år gamle svar! (red.)

Af Else Marie Pade

Jeg boede altid hos min svoger og svigerinde, når jeg var i Paris – og det var altid om sommeren og smeltende varmt.

Agnete og Jean Dupuy var levende interesseret i den fransk-danske alliance (RTF og DR – Radiodiffusion Télévision Française og Danmarks Radio), som de selv var ophavsmænd til i 1952 og med engageret ildhu havde vedligeholdt siden.

Jean Dupuy, ansat i FN og medstifter af menneskerettighedsdomstolen i Strassbourg, nød at åbne dørene til RTF og skaffe mig fri adgang til Pierre Schaeffer og Groupe de Recherches. Jeans muntre og elegant-ironiske replikker vedrørende det store toneangivende Frankrig, der også talte det eksperimentale aspekt blandt sine førerstillinger, og det lille – bevar os – elskværdige Danmark, hvorfra der knapt hørtes en lyd, var nok den helt rigtige indfaldsvinkel.

Så fra 1952 holdt jeg mit indtog i Den Franske Radio med svigerinde Nete som tolk. Jeg var dengang mere interesseret i maskinerne og deres funktioner end i personerne. Dette faldt i god jord, fordi det ikke forstyrrede så meget, og forsynet med materiale til selvstudium drog jeg henrykt hjem.

I 1958 til verdensudstillingen i Bruxelles, var jeg i stand til at dechiffrere nogle af de konkrete værker, der blev opført der (Concert de musique concrète, hvor Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Luc Ferrari, Michel Philippot m.fl. var repræsenterede). Der var også en aften

med Ballets De Musique Concrète, alle med koreografi af Maurice Béjart, bl.a. med hovedværket *Symphonie pour un homme seul* med både Pierre Schaeffer og Pierre Henry som komponister.

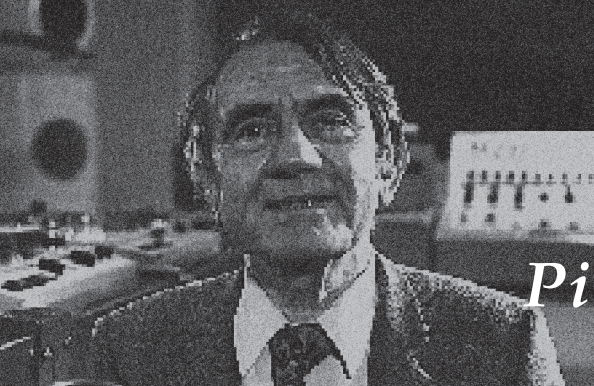
Her i dette eksperimental-eldorado blev der ikke tid til lange samtaler (jeg havde jo heller ikke Nete med!). Men vi sås da, og jeg fik et resume af den aktuelle situation og blev forsynet med nyt materiale. På ingen måde mærkede jeg stress eller utålmodighed, men ægte engagement og hjælpsomhed.

Og så er vi fremme ved 24.06 – 04.07, 1961, hvor min yngste søn; Mikkel, nogle gange skriver: "Mor er gået på Den Franske Radio" i sin dagbog over *Rejsen til Paris*. Ja, ikke alene det, men en ganske særlig dag, drog Nete og jeg af til Pierre Schaeffers privatadresse.

Vi blev modtaget af Pierre Schaeffer, klædt i hvid habit, moderigtigt og elegant. Da jeg trådte ind i stuen, tror jeg nok, jeg udstødte et lille gisp (Nete sendte mig et strengt blik). Stuen var møbleret i klunkestil – lilla nuancer, ikke de store tunge lænestole, men de mindre uden armlæn, alle med frynser fornedet.

Oppe i to af loftets hjørner var to kæmpestore lyserøde ører i gips camouflage for højttalere, og ned et sted fra loftet svævede en lyserød, udslået paraply (ligesom på Tokanten i København).

Nete og jeg sad i en pragtfuld sofa – og foran os stod Schaeffer, der efter at have kigget mit partitur til *Symphonie mag-nétophonique* igennem, kastede sig ud i



Schaeffers faglige baggrund for det arbejde, han ... udførte, var såvel polytekniske som litterære studier, dog nok med hovedvægten på de første. (Jan Maegaard 1964)

Pierre Schaeffer

en rivende talestrøm, mens han stirrede fast på mig – som en slangetæmmer på sit bytte. Nete fulgte hviskende med på dansk, og jeg nåede at opfatte, at jeg nu var kommet til firmelsesstadiet, hvor den egentlige katekese kunne begynde. Dette var en strålende billedtale, og billedet kunne svare til den danske folkekirkes konfirmandforberedelser herhjemme, hvor barnetroen går over i voksentroen. Pierre Schaeffer præsenterede nu diverse aspekter af l'Objet Musical. Henholdsvis historisk, lingvistisk, med relation til fysikken, mytologien og den musikalske akustik.

Her følte jeg Schaeffers øjne som fysikkens sorte huller, der sugede og sugede – og jeg begyndte til min rædsel at svaje ...

Stemmen tav, og min svigerinde hvæsedes ind i mit øre: "Du kan lige prøve på at besvime her!" Jeg sad musestille og svimmel. Schaeffer stod henne ved vinduet nu og så ud ad det. Lidt efter gik døren op, og ind kom en orientalsk klædt ung mand med et rullebord med mikkakopper til to og en karaffel med glas til.

Mens Madame og le Maître nød den velduftende mokka og talte livligt sammen, og mens de taktfuldt overså mig, drog den unge mand fra 1001 nats eventyr omsorg for mig ved hjælp af livseliksiren i glasset, som blev fyldt 2-3 gange.

Snart efter brød vi op. Vi skulle til RTF, hvor Pierre Schaeffer ville demonstrere for mig nogle af de tekniske detaljer, han havde fortalt mig om.

Vi skulle absolut sidde tre på forsædet i bilen. Jeg har mesteren mistænkt for at være bange for, at det skulle svimle for mig igen, men det var nu udmærket sådan, for kørslen foregik for det meste på to hjul rundt om hjørner eller i overhalinger, og så havde jeg jo skiftevis Nete og Schaeffer at læne mig op ad.

Jeg kom pludselig i tanker om, at den franske medarbejder Michel Philippot, der gæstede os fra Groupe de Recherches i studiekredsen i DR i 1957, fortalte os følgende:

En sen aften kunne medarbejderen ikke bekvemme sig til at gå i seng, skønt han var meget træt. Han blev ved at tænke på Schaeffer og det arbejde, de var i gang med på lydlaboratoriet. Pludselig for han ud ad døren, tog sin bil og kørte i rasende fart til 37 Rue de l'Université. Der var lys i de eksperimentale vinduer. Da Michel Philippot stod i døren, sagde Pierre Schaeffer uden at se op fra apparaturet: "Nå, der er De, jeg havde så forfærdelig meget brug for Dem, men ville ikke ringe og vække Dem, da det jo er meget sent."

I denne anekdote forstod jeg pludselig Pierre Schaeffers magiske personlighed, som der blev talt så meget om.

Og som sådan har jeg altid senere tænkt taknemmeligt på ham:

Pierre Schaeffer, un vrai Maître.

else marie pade

Biografien i musikken

Af Marlene Drøge Nielsen

"...for mig havde farverne lyd også. Oksblods farvet f.eks. det kunne være ligesom en cello og en trompetklang den var gul kan jeg huske og fløjten den var grøn og sådan havde jeg en helt skala af klangfarver til de forskellige farver og så kunne jeg lide at ordne dem i mønstre og strukturer..

Hverdagens lyd



Else Marie Pade i dag. Foto taget i foråret 2002 på udstillingen *lydbilleder VI - pionerer*, Museet for Samtidskunst

Biografien i musikken

Af Marlene Drøge Nielsen

Efter mange år i det 'skjulte' er der pludselig kommet fokus på komponisten Else Marie Pade. Unge elektronmusikkomponister har remixet hendes værk *Syv cirkler* fra 1958, og i den forbindelse modtog hun i 2002 kritikernes pris "Steppeulven" for 'årets idé. To cd'er er blevet udgivet, (hendes første pladeudgivelser overhovedet) med elektronisk og konkret musik og derudover har hendes musik, i de sidste par år, ofte kunnet opleves i koncertsammenhænge med ny elektronisk musik.

Men hvem er komponisten Else Marie Pade og hvorfor skulle der gå omkring 40 år før hendes navn kom på alles læber? Filosofen Villy Sørensen taler om 'klangen' af et menneske. Om hvordan

enhver person har sin egen klang. Nogle grundtoner, der anslås tidligt i tilværelsen og klinger med livet igennem. Men hvad er 'klangen' af Else Marie Pade?

Jeg ser tre temaer i Else Marie Pades liv som gennemgående. Barndommen, der var præget af sygdom, ungdommen, der var præget af modstandskampen under 2. Verdenskrig, og sidst men ikke mindst Else Marie Pades forhold til religion - nærmere bestemt katolicismen. Temaer der i Else Marie Pades musik er klare referencer til.

I 1624 beskriver Francis Bacon i *The New Atlantis*, en bog som i dag anses som den første Science Fiction-bog, drømmen om et nyt lydunivers. Nogle sømænd havner efter et skibsforslis på en utopisk drømmeø i det Atlantiske Ocean:

We have sound- houses, where we practice and demonstrate all sounds, and their generation. We have harmonies which you do not, of quarter-sounds, and lesser slides of sounds. Diverse instrumentes of music, likewise to you unknown, some sweeter than any you have; together with bells and rings that are dainty and sweet. We represent sounds as great and deep; likewise great sounds exentuate and sharp; we make diverse tremplings and warblings of sounds, which in their original are entire. We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. We have certain helps which set to the ear do further the hearing greatly. We have also diverse strange and artificial echoes, reflecting the voice many times, and as it were tossing it: and some that give back the voice louder than it came; some shriller, and some deeper; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances.¹

¹ Moore, F. Richard: "Dreams of Computer Music – Then and Now", Computer Music Journal, Institute of Technology, 1996.



Else Marie Pade ved kontrolaflytning af *Faust*. Akustisk Laboratorium, DR, 1962.

Som Francis Bacon havde Else Marie Pade ligeledes drømmen om at udtrykke et nyt lydunivers. Et lydunivers som hun som barn havde forestillet sig, hvor farver såvel som blomster og træer var i besiddelse af en lyd. Efter at have hørt en udsendelse i Horisont i Danmarks Radio om Pierre Schaffer og musique concrète fik hun endelig et redskab til at udtrykke sit lydunivers. En udtryksform, som kunne virkeliggøre den klangverden, som hun siden barndommen havde haft forestillinger om. Nemlig ideen om verden som en stor lydkuppel med lyde indeni.

Biografisk

Else Marie Pade, født Haffner Jensen, er født den 2. december 1924 i Århus. Siden sin tidlige barndom har hun haft en særlig forkærlighed for eventyr. En forkærlighed som hun selv forklarer med at hun som barn tilbragte en del tid i sengen grundet en nyresygdom, der varede fra hun var 3 måneder til hun var 13 år. For at få tiden til at gå læste hendes forældre dagligt historier for hende og desuden hørte hun radio samt lyttede til lydene omkring sig. Når feberen blev for høj til at hun kunne læse, lå hun og forestillede sig, hvordan kendte eventyr lød og så ud. Hun forestillede sig, at blomster og træer og alt muligt andet kunne tale.

At Else Marie var i besiddelse af en særlig musikalitet opdagede hendes forældre tidligt. Når moderen skulle tage hendes temperatur, sang hun ofte

for at berolige hende. Hun opdagede, at Else Marie blev rolig ved sange i dur og urolig ved sange i mol. Men forældrene mente ikke, at det var passende for hende at få en uddannelse inden for musik. Som 15-årig begyndte Else Marie imidlertid i smug at modtage privat klaverundervisning hos Karen Brieg, der underviste på konservatoriet.

Efter Anden Verdenskrigs udbrud kom Else Marie via Karen Brieg med i en modstandsgruppe, der bestod af kvinder.

*Men det førte til det næste trauma i mit liv, altså så kom besættelsen, og så var jeg så vred, for der kunne jeg i høj grad kende det, der skete i eventyrerne om tyranner – om det ene folk, der tog det andet folk og mishandlede det, og grusomme herskere, der mejede folk ned for fode osv. Og jeg tænkte, at det var vel nok for galt. Det store land, der kommer og tager vores lille land som gidsel og spiser vores mad og slår vores folk ihjel. Vi havde jo ikke gjort dem noget. Og opfyldt af retfærdig harme kastede jeg mig ind i politik.*²

Den 13. september 1944 blev Else Marie anholdt og sat i arresten i Århus, hvor hun sad omkring en måned, hvorefter hun sammen med andre medlemmer af modstandsgruppen blev overført til Frøslevlejren. Om en hændelse i arresten i Århus fortæller Else Marie Pade følgende:

...og så pludselig vågnede jeg op og kunne ikke huske, hvad der var sket, hvorfor jeg havde tøj på og hvorfor jeg var der og hvor jeg var. Og så kom der en kæmpe rædsel og så skreg jeg højt og inderligt og det skete der

*ikke noget ved og det var sådan set det værste ved det. Så fik jeg øje på en lille stjerne højt oppe i fængelsvinduet hjørne. Og så pludselig kom det der eventyrunivers tilbage og lydene og musikken, og det var lige som om det fyldte rummet, og jeg tænkte jamen jeg er jo ikke alene. De er der alle sammen, og det er jo noget foreløbigt og ikke vedvarende. Og pludselig følte jeg mig omgivet af beskyttelse, og jeg tænkte hvis jeg overlever det her så vil jeg vie resten af mit liv til musikken.*³

I Frøslevlejren mødte Else Marie Henning Pade (f.1918) som hun giftede sig med i 1946.

Henning Pade arbejdede efter krigen som programmedarbejder på Danmarks Radio, hvor han senere blev leder af Teater- og litteraturafdelingen. De fik sønnerne Jørgen Morten (f. 1947) og Christian Mikkel (f.1950), før de i 1960 blev skilt.

1946 var ligeledes året, hvor Else Marie Pade begyndte på konservatoriet med klaver som hovedfag. Som konsekvens af krigen var hun kommet til at lide af præstationsangst, også kaldet KZ-syndromet, der bevirkede, at hun fik blackouts, hver gang hun skulle præstere. Hun indså efter endt uddannelse, at hun ikke skulle være pianist og begyndte derfor at modtage timer i komposition hos Vagn Holmboe.

På trods af at Else Marie Pade fulgte de givne regler inden for komposition, undrede det hende, at resultaterne ikke lød som det lydunivers, hun havde forestillet sig som barn. Men i 1952, da hun hørte en radioudsendelse i Danmarks Radio om brugen af reallyde i musik - den

om brugen af reallyde i musik - den såkaldte konkrete musik - og om dens ophavsmand Pierre Schaeffer, fandt hun endelig det medie, hvori hun kunne udtrykke det lydunivers, som hun havde haft i hovedet siden barndommen. Via sin svoger og svigerinde, som var bosat i Frankrig, fik hun kontakt til den franske radio RTF og dermed Schaeffer. Hun fik studierne samt eksperimenterne fremvist under sit første besøg i 1952 og aftalte efterfølgende at få materiale fra radioen tilsendt.

Else Marie Pades opdagelse af musique concrète førte til værket *En dag på Dyrehavsbakken*, som var hendes første værk inden for denne genre.

Holger Lauridsen var i disse år ansat på radioen som toneingeniør og var vidende omkring den nye elektroniske musik. Samarbejdet mellem Else Marie Pade og ingeniør Lauridsen startede, da Else Marie Pade manglede lyden af en havfrue, som skulle bruges til lydsiden af op-læsningen af eventyret *Den lille havfrue*. Sammen påbegyndte de efterfølgende konstruktionen af et lydstudie på radioen og dannede en studiekreds af teknikere, radiofolk og forfattere, der diskuterede og analyserede den nye musik samt inviterede komponister bl.a. Stockhausen og Ernst Krenek til at holde foredrag.⁴

I 1955 blev Else Marie Pade ansat som producer på Danmarks Radio, hvor hun fik mulighed for at få løn for de eksperimenter, der kunne bruges og udsendes. I 1958 blev hun fuldtidsansat som sekretær for radiomedarbejderen Karl Bjarnhof, og



i de følgende år lavede hun en del udsendelser om den nye og elektroniske musik, der på daværende tidspunkt blev betragtet med stor skepsis i det danske musikliv. For at møde ligesindede med samme interesse for den nye musik, rejste Else Marie Pade til udlandet, hvor hun ud over Schaeffer fik kontakt med Stockhausen i Köln. I 1962 deltog Else Marie Pade i et Darmstadt kursus; det samme gjorde hun i 1964, 1968 samt 1972.

Else Marie Pade havde stillingen i Danmarks Radio til 1964, hvor hun sagde den op til fordel for en freelanceaftale for at hun dermed kunne få tid til at komponere. Den nye musik begyndte imidlertid at strømme til Danmark og Else Marie Pade fik travlt med videreformidlingen af den, hvilket resulterede i, at der alligevel ikke blev megen tid til hendes egen kompositionsvirksomhed.⁵

Efter at have vundet en delt andenplads med værket *Far, mor og børn* i en nordisk børneoperakonkurrence i 1975, fik Else Marie Pade ideen til et projekt, hvor brugen af konkret lyd skulle bruges til at stimulere psykisk handicappede børns begrebsverden. Sammen med professor Preben Plum på Rigshospitalet blev projektet afprøvet. Men på trods af positive resultater blev projektet stoppet på grund af mangel på penge.

Musique concrète

I midten af 1900-tallet opstod der sideløbende to nye musikretninger som en pendant til den traditionelle klassiske musik.

Fra Tyskland, nærmere bestemt NWDR i Köln, kom den elektroniske musik. I Frankrig, på RTF i Paris, opstod *musique concrète*. Forskellen på de to retninger var forholdet til lydkilden. Hvor *musique concrète* brugte optagede konkrete lyde, brugte den elektroniske musik lyde fremstillet elektronisk. Om nødvendigheden af denne ændring inden for musikken siger Schaeffer:

*...after the war, in the '45 to '48 period, we had driven back the German invasion but we hadn't driven back the invasion of Austrian music, 12-tone music. We had liberated ourselves politically, but music was still under an occupying foreign power, the music of the Vienna school.*⁶

1930'erne tilbragte Schaeffer i lære hos RTF (den franske radio), og i 1942 overbeviste han radioens ledelse om nødvendigheden af at påbegynde en videnskabelig undersøgelse af musikalsk akustik med ham som leder. Som udgangspunkt var Schaeffer optaget af, hvordan man ved hjælp af optageteknikken kunne isolere naturligt producerede lyde. Senere, i 1948, begyndte han at undersøge mulighederne for at bruge disse lyde som basis for komposition.

Reduceret lytten

Schaeffer opdagede, at det som lytter var svært ikke at associere konkret lyd, som var optaget i et studie, til selve lydkilden. Det førte til, at han foretog forskellige undersøgelser, hvor han manipulerede med musikken, fx. øgede og sænkede dens

hastighed eller spillede den baglæns. Han introducerede i den sammenhæng begrebet reduceret lytten, hvor intentionen var at lytte til klangen som værende udelukkende et lydobjekt. Den optagede klang er konkret, hvorimod lydobjektet bliver abstrakt ved at man lytter reduceret, væk fra klangens lydkilde, kontekst og associationer.

Schaeffer opstillede en fremgangsmåde for den ideelle lytning. Han opererede med fire lyttettrin, som han beskrev med ordene *écouter, ouïr, entendre* og *comprendre*. De fire trin, der oversat betyder høre, lytte, modtage og forstå var for Schaeffer uafhængige af hverandre.

Redegørelsen for forskellen på de fire lyttettrin som forskellige grader af nærligtning er imidlertid noget uklar, og man kan sætte spørgsmålstejn ved, om det overhovedet er praktisk muligt at lytte reduceret til et lydobjekt.

Det litterære perspektiv

Else Marie Pade har ikke gjort sig nogen egentlige overvejelser om formen i sine værker. Da det ofte er 'lydhistorier', hun fortæller i sin musik, ser hun nærmere formen som et litterært perspektiv.

*... det er det jeg kalder det litterære perspektiv. jeg vil mere sige det dramatiske perspektiv - eller det eventyrlige perspektiv. Eller det romantiske perspektiv.*⁷

Det litterære perspektiv kan forstås således, at det er fortællingen, der afgør og skaber værkets form. Else Marie Pades brug af det litterære perspektiv som

begreb i kompositionssammenhæng vidner om den betydning og selvfølgelighed historien/eventyret har haft for hende siden barndommen, og det kan måske derfor tilmed give mening at betragte hende som en slags poet. Det litterære perspektiv er nok især tydeligt i hendes konkrete værker - f.eks. *Symphonie magnétophonique*, der beskriver et døgn i København og *En dag på Dyrehavsbakken*.

Else Marie Pade er grundlæggende påvirket af Schaeffers eksperimenter med den konkrete musik; men Schaeffers idé om at frigøre lydobjektet fra dets kontekst og referentielle betydninger følger hun ikke, men benytter tværtimod netop reallydene med deres associationer til at fortælle en historie.

Fortællingen i Else Marie Pades kompositioner er central, og vigtigheden af fortællingen ses ikke blot i forhold til værket som helhed. Alt i Else Marie Pades univers har en tilhørende karakteristisk lyd:

*...for mig havde farverne lyd også. Okseblodsfarvet f.eks. det kunne være ligesom en cello og en trompetklang den var gul kan jeg huske og fløjten den var grøn og sådan havde jeg en helt skala af klangfarver til de forskellige farver og så kunne jeg lide at ordne dem i mønstre og strukturer og ordne og kategorisere og jeg ved ikke hvad.*⁸

Dette illustreres bl.a. i værket *Et Glasperlespil*, hvor perlerne har hver sin klangfarve som organiseres i mønstre. Else Marie Pade ser dermed ikke lyden som en abstraktion men associerer derimod lyden visuelt til en mulig lydkilde.



Musik er guddommelig

Religion er ofte inspirationskilde til musik, hvilket Else Marie Pade mener hænger sammen med at musikken er abstrakt og ideen til et værk dermed kommer fra et andet sted end komponisten selv.

Hun mener ligeledes, at mennesket består af kanaler, der af egen frie vilje kan åbnes. Jo mere disse kanaler åbnes, des mere får mennesket igen. Musikken eksisterer et sted i evigheden og komponisten får den gave at høre en kopi af musikken og har så til opgave at skrive den ned så ærligt som muligt og kan dermed betragtes som et musikmedie.

Else Marie Pade er troende katolik og er af den overbevisning, at tanken om, at mennesket ikke er "sig selv nok", er grundlæggende for al religion. Forholdet til katolicismen kan være en forklaring på hendes syn på såvel musik som komponister. Hun er ydmyg i forhold til musikken og til sig selv som komponist og betragter musikken som noget "større" og guddommeligt, og komponisten som værende en discipel eller arbejder frem for en kunstner eller et geni.

Hvor man i eventyr betragter tallene tre og fem som magiske betragter Else Marie Pade tallet syv som magisk og værende skabelsens fuldendelses tal. Tallet syv ses ofte i bibelhistorien fx. skabelsesberetningens syv dage. Ofte inddeles tallet i tre plus fire f.eks. med treenigheden og de fire evangelister. For Else Marie Pade symboliserer inddelingen i tre plus fire ligeledes det runde og det firkantede. Som firkanten med cirklen indeni, der danner et hele.

Tallet syv benyttes af Else Marie Pade i det elektroniske værk *Glasperlespil II* fra 1960, hvori syv forskellige serielt organiserede figurer indgår som forskellige mønstre i et glasperlespil. Værket er en stræben efter den "fuldkomne skønhed".

Det ligeledes elektroniske værk *Syv cirkler* fra 1958 er opbygget serielt af syv toner. Rækken introduceres i forskellige forklædninger, fx. transponeret og med dobbelt hastighed, og højdepunktet nås i værkets midte, hvor syv forskellige rækker spilles simultant, hvorefter rækkerne fjernes en efter en som en spejlvending.⁹ I artiklen *Den konkrete musik og virkelighedens lydkuppel* af Ingeborg Okkels og Henrik Marstal fra DMT 2000/2001 refererer Else Marie Pade til en såkaldt lydkuppel. – *verden var som en stor lydkuppel med lyde indeni. Jeg elskede da klassisk musik og anden musik meget højt, men jeg må egentlig sige at de abstrakte ting og lyde i mit hoved var mere virkelige for mig end den "konkrete" virkelighed med al dens klingende musik.*¹⁰

Ved en beskrivelse af værkets *Symphonie magnétophonique* fra 1958 har jeg forsøgt at overføre Else Marie Pades begreb lydkuppel til værket og er kommet frem til et konkret og muligt bud på denne lydkuppel.

I værkets slutning bliver stemningen indadvendt og meditativ. Af lyde benyttes menneskets egne basale lyde såsom trin, hjerteslag og åndedrag, endvidere elektronisk bearbejdning af rådhusklokkernes klang samt en naturtonerække.

De elektroniske rådhusklokker lyder som

et kirkeorgel, og da den forgående del "krigsscenen" afsluttes med lyden af kirkeklokker (bedeslag?) (takt 374) henledes tankerne på lydkuplen som værende et kirkerum. Set i forhold til Else Marie Pades forhold til katolicismen synes en sådan analogi nærliggende, da kirkerummet netop fungerer som helligt rum, hvor sjælefred og accept kan søges. Med lydkuplen laver Else Marie Pade sit eget hellige og fredfyldte rum eller måske nærmere nedskriver og illustrerer denne lydkuppel, eftersom hun er af den overbevisning, at komponistens opgave blot er at nedskrive allerede eksisterende musik og dermed betragter sig selv som et musikmedie.

Værket bliver mere og mere uvirkeligt. Gradvist suges man ind i denne drømmende og trygge lydkuppel med en fornemmelse af, at intet ondt eller grusomt eksisterer.

Else Marie Pade har udtalt, at det gode altid sejrer over det onde. Lydkuplen kan tolkes som værende en virkelighedsflugt ind i en indre drømmeverden fyldt med godhed og tryghed, hvor ingen ydre ondskab kan trænge ind. En verden, hvor det gode har sejret. (Man kan dog diskutere, om det onde ikke netop har sejret ved nødvendigheden af denne lydkuppel, og om lydkuplen ikke nærmere er en fortrængning af det onde frem for en sejr.) Idéen i *Symphonie magnétophonique* kan sammenholdes med den senere soundscape-teori fra 1970'erne. Komponisten R. Murray Schaefer kategoriserede i sin bog *Tuning of the World* fra 1977 det om-

givende lyd-landskabs forskellige lydtyper med henblik på at sætte fokus på lydmiljøet i vores dagligdag. Soundscape-teoretikerne brugte imidlertid ikke som Else Marie Pade lyd-landskabet med et æstetisk, men med et lydmiljø-økologisk budskab.

Til mit indledende spørgsmål om hvorfor der skulle gå så mange år før Else Marie Pade blev en del af den danske elektroniske musiks kanon kan et svar muligvis findes i den aftagende berøringsangst over for den elektroniske musik. På konservatorierne og de musikvidenskabelige institutter har den elektroniske musik nu vundet indpas og er blevet en naturlig del af undervisningsudbudet. Der tilbydes f.eks. kurser i sampling som satsteknik samt analysemetoder i elektronisk musik. Den hastige udvikling af brugen af den elektroniske musik har gjort behovet for at se den forankret i en større sammenhæng mere påtrængende. Elektronmusikens historie er blevet interessant for unge musikere, og mange af dem må nærmest have følt det som en åbenbaring at få at vide, at vi i Danmark så tidligt som i 1950'erne og 1960'erne havde en komponist, der på den teknologiske udviklings præmisser arbejdede med de samme lydelementer og de samme æstetiske problemer som de selv i dag. At denne komponist så viste sig at være en nu snart 80-årig kvinde, der i dag med stor lydhørhed har forstået at være medspiller i de unge komponisters arbejde med hendes musik, har kun øget deres interesse for den og for hende selv.

22 ⁹ Marstal, Henrik & Okkels, Ingeborg: "Else Marie Pade", fra coveret på cd'en *Et Glasperlespil* udgivet af dacapo 2001.

¹⁰ Okkels og Marstal: "Else Marie Pade - Den konkrete musik og virkelighedens lydkuppel", DMT nr.6, 2000/01.

Værkfortegnelse

Af Marlene Dröge Nielsen

- 1951: Tullerulle tappenstreg
Børnesange med tekst af Halfdan Rasmussen
- 1953: Pjerrots forunderlige dans
Musik til tv-dukkespil for fløjte og harpe - også udgave for violin og klaver (uopført den 7/12 1955)
- 1953: Sept pieces en couleurs
Suite for kammerorkester
- 1954: Koncert for trompet og orkester
- 1954-55: En dag på Dyrehavsbakken
Tv-film med konkret lyd
- 1955: Fire anonyme sange
For alt og klarinet (uopført den 5/3 1983)
- 1955-56: 6 eventyr
Underlægningsmusik for radioen, konkret og elektronisk musik (uopført 1955-59)
- 1955: Røde bolde
For klaver og 1 stemme, tekst af Grete Friis
- 1956: Volo spa hoc est
For kvindekör, tekst fra den ældre Edda
- 1957-58: Den lille havfrue
Underlægningsmusik for radioen, konkret og elektronisk musik (uopført den 11/4 1959)
- 1957-58: Symphonie magnétophonique
Konkret musik (uopført den 4/4 1959).
- 1958: Syv cirkler
Båndkomposition, elektronisk musik (uopført den 7/4 1959).

- 1960: Glasperlespil I-II
Båndkomposition, elektronisk musik (uopført den 31/5 1960).
- 1960: Afsnit I, II og III
For violin og 11 slagtøjsinstrumenter, elektroakustisk bearbejdet, 3 højtalergrupper, båndkomposition (uopført den 27/10 1960).
- 1960: Lys og Lyd
Båndkomposition, elektronisk musik tekst af Piet Hein (uopført den 1/10 1960).
- 1960: Etude I
Båndkomposition, elektronisk musik (uopført den 4/4 1962).
- 1961: Vikingerne
Filmmusik på bånd, elektronisk musik (uopført 1961).
- 1962: Faust
Elektronisk suite (uopført den 26/6 1962).
- 1962: Symphonie Heroica
Båndkomposition, elektronisk musik, tekst af Johs. Weltzer
- 1962: Parametre
For strygeorkester (uopført delvist i 1965).
- 1962: Et spil for cello
For cello og lydbånd.
- 1964: Græsstrået
Balletmusik for præpareret klaver, violin og elektronisk lyd (lydbånd), koreografi af Nini Theilade (uopført i tv den 19/4 1965).
- 1968-71: XXI Aquarellen über das Meer, Nach den Gedicht „Das Meer“ von G.S.H.
For sopran, tenor, bas ,slagtøj, harpe og bånd.

Værkfortegnelse

- 1969: Historien om skabelsen – genfortalt for børn i tekst og kreativ musik
For legetøjsinstrumenter (uopført den 6/1 1969).
- 1970: Musik til 4 "Radiodigte"
Underlægningsmusik for radioen, konkret og elektronisk musik, tekst af Orla Bundgaard Povlsen (uopført 1971).
- 1969-70: Immortella
Balletpantomine i 3 dele for 20 slagtøjsinstrumenter, elektronisk bearbejdet.
- 1969-70: Maria
Elektronisk essay for sopran, talestemme, talekor (elektroakustisk bearbejdet) samt lydbånd (uopført den 27/1 1973).
- 1970: Face it
Optaget stemme elektronisk bearbejdet
- 1974: Far, Mor og børn
For el-orgel, guitar, el-guitar og slagtøj, en leg med opera for 6-12 årige, Sang og elektroakustisk bearbejdede instrumenter.
- 1976: Fugledrømmen
Musik til TV-skuespil, båndkomposition samt sang, tekst af Torben Jetsmark, sang af Maria Stenz (uopført marts 1977)
- 1980: Syv Billedsange om Teresa af Avila
Elektronisk og konkret musik for talestemme og bånd, beregnet for mimisk sceneudførelse (tableaux vivants)
- 1984: Efterklange for slagtøj I, II og III
For slagtøjssolo (uopført september 1984).
- 1984: Immortella
Balletpantomime for 7 slagtøjsspillere, revision af balletpantomimen fra 1969-70, beregnet for 1 danser og lydsætning, men kan også udføres som koncertversion med eller uden lyssætning

Havfruesang og Diormodeller

Af Agneta Mei Hytten

På et tidspunkt opstod et problem som hverken jeg eller de af radioens teknikere som hjælp mig kunne løse: hvordan lyder det når en havfrue synger?

Havfruesang og Diormodeller

Hyldest til Else Marie Pades manifestationer i lyduniverset

Af Agneta Mei Hytten

I forbindelse med mit arbejde i forskningsprojektet *Danmarks Radio og den ny musik efter anden verdenskrig* var det med stor interesse og glæde at jeg stødte på musik af noget så sjældent som en kvindelig komponist i en tv-udsendelse allerede fra 1955. Ved den "arkæologiske udgravning" af dansk musik i DR-arkiverne, hvor jeg i første fase skulle registrere udsendelser fra fjernsynets start frem til 1990, viste det sig at Else Marie Pade (EMP) figurerede i flere udsendelser, og i det hele taget har gjort en stor indsats for udbredelsen af den ny musik og de nye store tankestrømme i tiden blandt andet gennem artikler og foredrag ved siden af sit kompositoriske arbejde. Det skete også ved en række udsendelser i radio og dette mediearbejde og en række af hendes værker har denne artikel til hensigt at dokumentere og i et tilfælde at beskrive ved omtale af balletten *Græsstrået*.

EMP på cd

Via det ovennævnte musikforskningsprojekt har det for nylig været muligt at udgive en del af EMPs musik på cd og den er igen kommet ud til et bredere publikum via udstillinger og nye foredrag med disse optagelser og klip fra det tidlige Laboratorie III, DRs akustiske lydlaboratorium, der muliggjorde realisationen af hendes kompositioner.

Cd'erne indeholder centrale værker fra perioden 1957-70 og i takt med den fornyede interesse for dansk elektronisk musik deltog en del af EMPs værker i udstillingen *Lydbilleder VI - Pionerer* på Samtidsmuseet i Roskilde (8.juni - 8.september 2002) med fremstillingen af en remix cd *Syv cirkler* med lydspor fra EMPs musik og 5 nye kompositioner af den unge generation af electronica-musikere (Opiate alias Thomas Knak, Hans Sydow, Ejnar Kanding, Bjørn Svin, Jens Hørsving). Elektronmusikværket *Et Glasperlespil* var lydeksempel ved udstillingen Kvinder komponerer i 1980 på Musikhistorisk Museum, hvor EMP sammen med 7 andre kvindelige komponister repræsenterede dansk musik i forbindelse med årets internationale kvindekongress. Denne begivenhed og afholdelsen af en række koncerter i København med musik af kvindelige komponister var startskuddet til foreningen Kvinder i Musik. De to første cd'er er udgivet på pladeselskabet Dacapo i samarbejde med DIEM og har titlerne *Et Glasperlespil* fra 2001 (med værkerne *Lyd og lys*, *Syv cirkler*, *Faust*, *Glasperlespil II*, *Græsstrået*) og *Face it* fra 2002 (med værkerne *Symphonie magnétophonique*, *The Little Mermaid (Den lille Havfrue)*, *Face it*) og remix cd'en med *Syv cirkler* er blevet til på initiativ af DIEM og udgivet med støtte fra Statens Kunstfond i 2002.

Musik og modstandskamp

En anden del af EMPs virksomhed har også for nylig været publiceret og hand-



ler om kvinder i modstandskampen med udgivelsen af bogen *Ikke noget theselkab*, som Hedda Lundh og EMP netop har holdt foredrag om i Dansk Magisterforening med emnet *Musik og modstandskamp* (28.10.2003).

Det må gribe enhver, som hører om disse historiske facts og personlige oplevelser og slå en med beundring, at det har været muligt for disse kvinder at komme videre efter at have været prøvet til deres sjæls yderste grænse. For EMP blev musikkomposition den livsændrende inspiration, og fra 1951 skriver hun kompositioner, ledsagemusik til hørespil og tv-udsendelser, introducerer egne og andres værker i radio og udbreder kendskabet til den nye magnetbåndsmusik.

EMP i tv og radio

Stort set alle EMPs båndkompositioner, konkrete og elektroniske, er produceret i Danmarks Radio og findes fortsat i henholdsvis radioarkivet og tv-arkivet. I tv-arkivet findes både EMPs film med konkret musik *En dag på Dyrehavsbakken* udsendt 5. august 1955 og balletten *Græsstrået* med konkret musik af EMP udsendt i 1965. Desuden har værkerne *Pjerrots forunderlige dans* og *Fugledrømmen* været udsendt i tv i årene 1955 og 1977. I radioarkivet er der en del kompositioner der ikke er udgivet:

Trylleringen, *Den lille Idas Blomster*, *Klumpedumpeland*, *Julegavetoget* – fra *Seks Eventyr* 1956-58. Underlægningsmusik for radioen med konkret og elektronisk musik.

Afsnit I, II og III, 1961 for violin og 11 slagtojsinstrumenter der er elektroakustisk bearbejdet, 3 højtalergupper, båndkomposition uropført 27.10.1960.

Etude I, 1960 båndkomposition med elektronisk musik uropført 4.4.1962.

Vikingerne, 1961 filmmusik på bånd, elektronisk musik uropført 1961.

Musik til 4 Radiodigte, 1970 med elektronisk og konkret musik af EMP og tekst af Orla Bundgaard Povlsen uropført 6.9.1971.

Og desuden udsendelsen *Klangfarver fra EMS*, 1973 bestilt af DR til produktion i elektronmusikstudion (EMS) i Stockholm ved Sveriges Radio.

Kompositionerne er arkiveret som udsendelser, og i nogle af dem er det EMP selv som præsenterer sin musik:

MUSIK I ATOMALDEREN (1) om sit arbejde med båndkomposition og om *Symphonie magnétophonique*, udsendt 4.4.1959.

VOR TIDS MUSIK om *Glasperlespil*, udsendt 31.5.1960.

VOR TIDS MUSIK om *Afsnit I, II og III*, udsendt 13.12.1961.

VOR TIDS MUSIK om Pierre Schaeffer og balletten *Græsstrået*, udsendt 13.4.1965.

MIT LIVS EVENTYR, 3. De sidste brikker til en mosaik omkring Nini. Om samarbejdet med Nini Theilade og *Græsstrået*, udsendt 24.4.1965.

Og foruden de nævnte uropførelser skal også nævnes:

Den lille Havfrue, underlægningsmusik for radioen, konkret og elektronisk musik uropført 11.4.1959.

Lys og lyd, 1960 båndkomposition, elektronisk musik med tekst af Piet Hein uropført 1.10.1960.

Der findes også nogle udsendelser hvor EMP fortæller om andres musik:

RESONANS om Stockhausen I, udsendt 28.12.1968.

RESONANS om Stockhausen II, udsendt 4.1.1969.

NY MUSIK reportage fra et arrangement med Nam June Paik og Charlotte Moorman, præsentation af uropførelsen af Ib Nørholms *Exil* (op. 29, 1964), udsendt 29.1.1966.

Endelig er der nogle udsendelser med selvbiografiske indslag:

PÅ STJÅLEN TID, udsendt 31.1.1980.

MONTAGE – En pionér i unoder, udsendt 31.5.2003.

EMPs konkrete og elektroniske musik og Danmarks Radios Lab. III

Forudsætningerne for musikken til balletten *Græsstrået*, som jeg om lidt omtaler skal findes i flere afgørende momenter i EMPs liv, dels mødet med den konkrete musik og Pierre Schaeffer i 1952 og forbindelsen til den internationale musikalske avantgarde og dels de faciliteter DRs Lab. III tilførte hendes musik.

I DMT skriver EMP i 1957 om Schaeffers bog *A la Recherche d'une musique concrète* efter at hun selv flere år forinden har ført den konkrete musik her til landet i praksis:

Den konkrete musiks idé, opstået hos Pierre Schaeffer i januar 1948, går ud på at udtrykke selve det arbejdende, levende univers på musikalsk-kompositorisk vis ved hjælp af dets egne lyde, dets egne rytmer, dets eget materiale – det konkrete foreliggende, - deraf navnet. Materialet omfatter generøst alle i forvejen bestående ting, både støj og musikalske toner, og en række højst forskelligartede lyd- og toneoptagelser (spændende fra tomme konserverdåser til præpareret klaver) bliver de første forsøg på at konkretisere det konkrete. Disse lydfragmenter bearbejdes og gennemprøves ved hjælp af de tekniske hjælpemidler, der beredvilligt stilles til rådighed af Radiodiffusion française. Der eksperimenteres med forskellige båndhastigheder, der køres bagfra, der tilsættes ekko, som ydermere kan tilbagekastes flere gange, forstørres, formindskes etc. Kort sagt, materialet gøres



klar og indregistreres på plader, hvorfra der udvælges til eksperimental komposition ved en direkte montage, hvor resultaterne, lidt efter lidt, gerne skulle føre til realisation af komponistens vilje.

Det blev hurtigt muligt at anvende magnetbånd i stedet for lakplader i både Frankrig og Danmark, hvilket lettede det praktiske arbejde med kompositionerne og kom til anvendelse i arbejdet med tv-collagen *En dag på Dyrehavsbakken* hvor EMP benytter optagelser af konkret lyd:

*Åbenbaringen kom en sommeraften noget tid senere, hvor jeg befandt mig på Bakken i Dyrehaven. Pludselig gik det op for mig at jeg i den omgivende larm i virkeligheden var i færd med at høre markedspladsscenen fra Stravinskys Petrushka, udsat for konkret musik. Jeg gik hjem og fik en aftale i stand med fjernsynet om at lave et slags dokumentarprogram om Bakken, hvor jeg så ville stå for lydsiden ved at optage stedets mange lyde, deriblandt gøglerne selv, og så efterfølgende bearbejde dem i elektronisk form. Det blev i løbet af 1954-55 til filmen *En dag på Dyrehavsbakken*, som blev sendt flere gange i fjernsynet, både i Danmark og Sverige. Reaktionerne på 'værket' var gennemgående beherskede. Man var først og fremmest forarget over at jeg tillod mig at kalde det musik. (DMT 2000/2001).*

I 1958 komponeres *Symphonie magnétophonique*, det første danske værk helt inden for musique concrète traditionen bygget over idéen om at beskrive døgnets 24 timer i København i én lang lydfortælling af genkendelige hverdagslyde. Idéen er parallel til James Joyces roman *Ulysses* fra 1922 (dansk udgave i 1949), hvor læseren følger et antal personers gøren og laden i løbet af et døgn i Dublin. Værket beskriver en symfonisk rejse i den moderne civilisation, beskrevet udelukkende ved hjælp af konkrete lyde taget fra hverdagen og den omgivende virkelighed i det hele taget. Stort set alle lyde er elektronisk manipuleret, nogle gange ganske let ved hjælp af lydstyrkekontrol, andre gange mere gennemgribende ved hjælp af temposkift, afspilning bagfra, hård klipning, krydsmodulation og faseforskydning. (Omtalt i DMT 2000/2001). EMP benytter i senere værker ofte en blanding af konkret og elektronisk musik og kommenterer denne udvikling af musikken i to typer båndmusikkomposition under forarbejdet til radioeventyr musikken til *Den lille Havfrue*:

På et tidspunkt opstod et problem som hverken jeg eller de af radioens teknikere som hjalp mig kunne løse: hvordan lyder det når en havfrue synger? Jeg blev henvist til toneingeniøren Holger Lauridsen, som også arbejdede på radioen. Han havde kontakt til kredsen omkring Werner Meyer-Eppler og var langt inde i studiet af

elektronisk musik, langt mere end jeg. Han havde ry for at være noget af en lydtrolldmand – han var blandt andet med til at udvikle stereoprincippet. Ved hjælp af en sinusgenerator og oscillator fik han hurtigt skabt en lyd, der lød næsten fuldstændig som jeg havde forestillet mig. Her hørte jeg igen de lyde jeg havde hørt som barn. [Ingeniør Lauridsen tændte for en tonegenerator og drejede på nogle knapper, og nu klang havfruerne ud i rummet nøjagtig så lokkende, som de skulle]. Lauridsen og jeg fandt derfor hurtigt sammen i vores fælles interesse for lyd, både den konkrete og den elektroniske. Han lærte mig en masse om teknikkerne for elektronisk musikfrembringelse, og han stillede frit sit lydarkiv og sin assistance til rådighed for mig. (DMT 2000/2001)

Den reaktion fra omgivelserne EMP omtaler i det foregående citat gjaldt ikke anmeldere og fjernseere, men i højere grad tidens finkulturelle repræsentanter, der ikke blev mindre fjendske med årene og hun giver senere en slagkraftig tilbagemelding:

Når man korsfæstede Jesus, smed Mozart i fællesgraven og kaldte Beethovens sene strygekvartetter for gale – hvad skal jeg så med samtidens dom. (Hans Sydow 2002).

Det skortede derimod ikke på anerkendelse internationalt set, idet EMPs musik mødte stor interesse fra komponisterne Schaeffer og Stockhausen, sidstnævnte

var i Danmark i forbindelse med foredrag og fremførelse af værket *Zeitmasse* og efterfølgende radiointerview i 1958, og han og Boulez benyttede senere værkerne *Syv cirkler* og *Et Glasperlespil* som eksempelmateriale under deres hyppige foredrag om elektronisk musik rundt omkring i verden. Hendes kontakt til det elektroniske avantgardemiljø blev yderligere udbygget via besøg på verdensudstillingen i Bruxelles dette år, samarbejde med Henri Pousseur og Bengt Hambraeus og besøg ved Darmstadtкурserne i perioden 1962-72. De tidlige elektronmusikstudier i Paris og Köln, senere i Milano, Eindhoven, Bruxelles, München og Stockholm og endnu senere DIEM i Århus, fik stor betydning for udviklingen af de kunstneriske intentioner som båndmusikken og dens nye lydunivers gav komponisterne mulighed for at realisere i håb om at råde ubegrænset over klangfarverne.

EMP har altid dyrket skønheden i sin musik ved en enkel og smuk æstetik og fortæller selv om hovedtemaerne skønhed, kærlighed og glæde som de egentlige drivkræfter med rødder i barndommens yndlingslæsning, hvor hun især var inspireret af eventyrverdenens formforløb og lykkelige udgange. Hun ønsker at arbejde ud fra et hele, inspirationen kommer ved at forestille sig et forløb set fra et fugleperspektiv eller en helikopter, hvorfra en detalje så pludselig springer frem og lydene forarbejdes i mange mulige kalejdoskopmønstre fx klangmønstre, perler og hver deres

klangfarver som i værket Et Glasperlespil, der refererer til EMPs særlige åndelige bagage fra barndommen og forestillingen om en 'lydkuppel'. I den nævnte udstilling Pionerer i Roskilde 2002, blev nogle af de gennemgående temaer i EMPs kunstneriske virke fremstillet i tre separate rum: barndommens, hverdagens og krigens lyd. Hun gør sig umage for ikke at være disharmonisk, aggressiv eller skabe uhygge, men foretrækker naturen, det afbalancerede, harmoniske, men ikke kedelige – og dertil gælder det at gøre sit yderste. Hun har beskrevet de tidlige lydmodeller som "udsøgte håndsyede Diormodeller, man kælede for og gav omhyggelig finish" (Bruland 2003), som fx lydene i musikken til H.C. Andersen eventyret *Den lille Idas blomster*:

...hvordan lyder det når blomster danser og hvad er det for en musik. Det fandt vi frem til ved at filtrere og filtrere og filtrere kendte musikstykker så de blev sytrådsfine i klangen men stadigvæk var genkendelige...det var altså på det tidspunkt det nærmeste jeg kunne finde...af de indre lyde jeg havde forestillet mig.
(Fra interview in Drøge Nielsen 2003).

Græsstrået

TV-balletmusikken til *Græsstrået* er komponeret i 1964 og uropført i fjernsyn 19.4.1965. *Græsstrået* er bygget over et digt af El Forman til koreografi af Nini Theilade og som nævnt ovenfor dokumenteret i radio ved to udsendelser umiddelbart før og efter uropførelsen

sendt som tv-teater for Nordvision og med deltagelse af dansere fra Den Kgl. Danske Ballet. Denne eventyrmusik er helt overvejende lavet med konkrete lyde, bearbejdet med forskellige slags ekko, efterklang, forskydning og tempofordobling og desuden elektroniske lyde fra tone- og impulsgeneratorer. Handlingen illustrerer græsstråets liv i skoven - naturglæden, livet, kærligheden og indledes i tv-versionen med oplæsning af digtet: *Det var ingenting og ville ingenting være. Det havde mange grønne himle oven over sig, derfor kunne det ikke se den blå himmel. Inde under de lange fyrregardiner var det sin egen sol...*og under oplæsningen ses digtets indhold i form af en dokumentar billedside af ca. 5 minutters varighed. Musikken er skrevet for præpareret klaver, slagtøj og violin, altså traditionelle instrumenter efterfølgende elektroakustisk bearbejdet. I slutningen af værket der i alt har en varighed på godt 22 minutter indgår desuden et rent elektronisk afsnit. I radioudsendelsen fra 13.4.1965, der omhandler EMPs beskæftigelse med konkret musik og giver demonstrationer af balletfigurerens ledemotiver, omtaler hun hvordan koreografien følger ordene i digtet og musikken herefter lægger sig tæt op ad koreografien. Hver danser har sin klangfarve og disse har igen nuancer i dele af balletten. I cd-versionen er den konkrete musik indspillet af Poul Leenhøj på slagtøj, Niels Nielsen på violin og EMP selv på præpareret klaver og her beskriver hun handlingen:

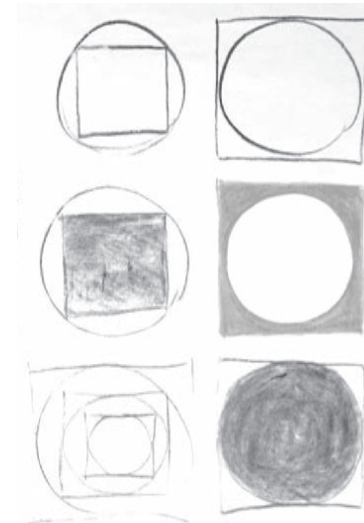
Græsstrået vågner i morgendisken, det hilser på sine venner, træerne, og gennembyder i livsglæde spindelvævet. Det danser med myggene og med blomsterne. Senere kommer fuglene til. Hvert af naturens væsener har sin egen klangfarve, sit eget ledemotiv. De hvide heste bærer græsstrået over scenen i flyvende spring. Sommerfuglene kommer til og leger med. Der forberedes til fest. Græsstrået pyntes med brudeslør og myggene drikker sig fulde. Alle danser brudevals, men ingen brudgom er endnu til stede. Det trækker op til uvej, regnen begynder, gæsterne flygter, græsstrået søger ly under træerne og falder i søvn. Nu kommer stjernen, brudgommen – den klassiske kærligheds-pas de deux begynder. Det er det elektro

niske indslag. Men morgenen gryer, stjernen må vige. Græsstrået visner og dør.

Komponistens udlægning lyder således: ...Jo det er på en måde en god slutning fordi hun når jo at opleve lykken mens hun lever, og så er det naturens gang og vores, så visner vi og dør...og de der får lov at opleve lykken er meget heldige, når man tænker på hvad folk vokser op med i dag. (Fra interview in Drøge Nielsen 2003).

Afslutningsvis vil jeg kort gennemgå lyduniversets ledemotiver som er knyttet til balletfigurerne i *Græsstrået* med udgangspunkt i ballettens visuelle formforløb og en auditiv oplevelse af musikken fulgt af en beskrivelse af det rene elektroniske afsnit i slutdelen:

1. Græsstrået sover/ *motiv 1*: violin uden tonehøjde eller rytme i højt leje – morgenskygger der omgiver hende/ *motiv 2*: basstrengene i klaveret med efterklangslyde
2. Græsstrået vågner og danser ind mellem træerne i solen/ *motiv 3*: "glasagtige" klaverstrengene anslås i højt leje – *motiv 4*: træerne – slag på klaverstrengene i dybt leje
3. Det bøjer sig i vinden
4. Det ser spindelvævet
6. Græsstrået danser med svirrende myg/ *motiv 5*: klaverstrengene anslås ved klangbunden i højt leje og mellemleje sammen med græsstråets *motiv 3*
6. Danser med svajende blomster/ *motiv 6*: raslelyde i højt leje
7. Fuglene tripper/ *motiv 7*: klik klak og knitrelyde
8. De flyvende hvide heste galopperer ind over scenen/ *motiv 8*: slagtøj med ekko og efterklangsvirkninger
9. Fest: græsstrået pyntes med brudeslør



10. Sommerfuglene flagrer / *motiv 9*: skalaagtige bløde bevægelser hen over midterstrengene på klaveret
11. Hvide heste bærer hende
12. Dans med fugle, myg og blomster
13. Myggene drikker sig fulde
14. Postbud med et brev
15. Brudevals
16. Græsstrået søger ly under træet-uvejr og regn / *motiv 10*: klaverstrengene knipses i klangbunden sammen med dets dybe bastoner
17. Gæsterne flygter-regnen stilner af / *motiv 11*: blide bevægelser henover klaverstrengene
18. Søvn, sankt hansorme lyser i mørket / *motiv 12*: violin pizzicato elektronisk forarbejdet
19. Stjernen kommer / *motiv 13*: nedadgående bevægelse, en høj sinustones frekvens sænkes
20. Kærligheds-pas de deux, ren elektronisk lyd
21. Morgen gryr, stjernen viger
22. Græsstrået visner

Billedsekvensen 19-21 består af et elektronisk afsnit der indledes af en høj sinustone (stjernen kommer ned), man hører rummets klang og sfærernes lyd. Herefter enkelttoner der forarbejdes til en melodi der intensiveres ved at frekvensen øges, et rytmisk afsnit formet som lyd af tempelklokker eller bjælder afløses af 'universets baggrundsstøj' og arpeggio spil henover klaverstrengene, disse sfæriske klange i samspil med en elektronisk bearbejdet violintone går videre med klaverstrengene der anslås i højt leje med percussiv effekt. Klangene intensiveres ved ned- og opadgående bevægelser der afløses af klokkeringning i et 3- tonemotiv der harmoniseres med sfæriske lyde i baggrunden. Den indledende sinustone vender tilbage i en opadgående bevægelse

(stjernen forsvinder). Klaveret anslås med arpeggio-agtige klang, og der høres støj-lyde og en afsluttende 3-tone melodi. De forudgående elektroniske værker fx *Glasperlespil II*, *Syv cirkler* og *Lys og lyd* benytter alle sammen stof fra barndommens poesi lige som dele af livscyklusfortællingen i *Græsstrået*. Den billedmæssige æstetik og koreografien i balletten følges meget dynamisk eller i afvekslende kontrast af musikken, klip og zoom følges af musikalske temaskift og ledemotiverne understreges af nærbilleder og halvtotale af de centrale figurer. I elektronisk billedvinklen statisk og fremhæver den klassiske scene med pas de deux-temaet i stærk kontrast til musikken, der her overtager den dramatiske funktion og fremtryller sit magiske lydunivers.

Om forskningsprojektet

Alle disse udsendelser indgår i de fortegnelser over bevarede radio- og fjernsynsoptagelser indtil 1990 der er udarbejdet som led i Mogens Andersens forskningsprojekt *Danmarks Radio og den ny musik efter Anden Verdenskrig*. Fortegnelserne vil i løbet af 2004 blive offentliggjort under Det Virtuelle Musikbibliotek www.def-musikportal.dk. I forbindelse dermed etableres en ordning der gør det muligt for interesserede at høre og gennemse optagelserne på offentlige biblioteker. I løbet af foråret begynder arbejdet på at offentliggøre denne vigtige dokumentation af dansk radio og tv-musikproduktion og med at gøre den tilgængelig for almenheden, til gavn for forskningen og som inspiration til nye medieproduktioner.

Efterlysning: skulle læsere af denne artikel ligge inde med andre optagelser med Else Marie Pade og hendes musik er de velkomne til at henvende sig til mig på tlf. nr.: 39 20 31 08 eller mail: AGTA@dr.dk og agneta@tiscali.dk.

Cd'er omtalt i artiklen:

Else Marie Pade: *Et Glasperlespil*. Indeholder værkerne: Lyd og lys, Syv cirkler, Faust, Glasperlespil II, Græsstrået. Dacapo 8.224209.

Else Marie Pade: *Face it*. Indeholder værkerne: Symphonie magnétophonique, The Little Mermaid, Face it. Dacapo 8.224233.

7 Cirkler: 5 remix af Else Marie Pades værk "Syv cirkler": Syv cirkler, OPIATE version, Hans Sydow: c.i.r.k.l.e.r., Ejnar Kanding: EMP remix, Bjørn Svin: 7 cirkler i 1 matrix, Jens Hørsving:

"suits" – 7 cirkler (e.m.pade) hørsving remix. RCD.06 2002/EMP: et udstillingskatalog om komponisten Else Marie Pade.

Om værker:

Else Marie Pade: Lydprofetier? DMT 1957 32/2.

Else Marie Pade: Da tiden blev klangfarvet. Tekst til cd'en Et Glasperlespil.

Inge Bruland: Else Marie Pade. Dansk kvindebiografisk leksikon. Digital udgave Kvinio 2003.

Henrik Marstal og Ingeborg Okkels: Else Marie Pade. Den konkrete musik og virkelighedens lydkuppel. DMT 2000/2001 75/7.

Inge Bruland: Profiler. DMT 1992/93 67/4 s. 115 ff

www.happynewears.com, menu EMP: Se det i øjnene – krigens rædsler, af Henrik Marstal og Henriette Moos, 2002.

Symphonie magnétophonique – hverdagens skæve lyde, af Henrik Marstal og Henriette Moos 2002.

Fuld mands ben, kraftkølle-gong og konkret musik – Et essay om TV-collagen "En dag på Dyrehavsbakken", af Hans Sydow 2002.

Marlene Drøge Nielsen, opgave om Else Marie Pade og hendes musik, Musikvidenskabeligt Institut 2003.

Anden bibliografi:

Kvinder komponerer, red. Ole Kongsted, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius Samling 1980.

György Ligeti: Den elektroniske musiks historie. DMT 1966 41/4.

Søren Møller Sørensen: Elektron- og computer-musik. DMT 1990/91 65/4.

Henrik Marstal og Henriette Moos: Filtre-ringer. Elektronisk musik fra tonegeneratorer til sampler 1898-2001, Høst og Søn 2001.

Musikskulptur

Af Edina Hadziselimovic



Edina Hadziselimovic

Foto venligst udlånt af E.H.
grafisk redigering: Lisbeth Damgaard.

Tredje sats (grundtone B) er tænkt som syntese. Syntese af det at være blind og opleve verden taktilt og auditivt, og det Danmarks Blindebibliotek kan gøre for sine brugere for at bringe verden nærmere. Til dette har jeg fundet to indfaldsvinkler. Den ene er talesyntese og almindelig tale, der ved hjælp af korsang til sidst fusionerer i en slags syntetisk korsang.

Musikskulptur

Af Edina Hadziselimovic

I det sene forår 2002 blev jeg spurgt om jeg ville skrive noget musik til Danmarks Blindbiblioteks 50-års jubilæum som selvstændig institution, hvilket oprindeligt skulle fejres i slutningen af august samme år. At det blev mig, der blev spurgt, er nok det nærliggende, når jeg har min daglige gang på stedet som musikredaktør.

Umiddelbart syntes jeg at det ville være lidt besværligt at skrive et musikværk til lejligheden med så kort varsel, med alle de organisatoriske vanskeligheder der er med at finde et egnet ensemble, komponere værket, producere materialet, stå for indstuderingen, osv. Værket, som et stykke brugsmusik, skulle ikke gerne have sin første og sidste opførelse ved jubilæumsreceptionen.

Anette Mørch, som var spørgeren og medlem af jubilæumskomiteén, er uddannet arkitekt. Mens jeg forsøgte at ridse nogle muligheder op omkring varighed, besætning, faldt det mig ind at løsningen kunne være at producere et stykke elektronisk musik, hvilket evt. kunne afspilles ved festlige lejligheder, bruges som ventetone i telefonen, osv.

Nu er der ingen af os to der husker hvordan og hvorledes afspilningsmulighederne kom til at fremstå som skulptur for de seende og de blinde (der 'ser' med fingrene, derfor en fysisk afspilningsenhed – skulptur), men hun vedblev med at tegne og tilføje detaljer mens jeg fortalte om musikken. Det hele skete på ca. 10 minutter, og så var det bare med at gå i

gang med produktionen.

Imidlertid syntes Anette ikke, at hun ville stå for udformningen af skulpturen, og der kom Camilla Handberg, industriel designer ind i billedet som designer på skulpturen, til det tekniske blev elektronikstuderende Sally Mountfield og vores egen elektroniker Arne Kloppenborg headhuntet.

Dette er mit første stykke elektronisk musik der her blev opført. Det var ellers ikke min intention at skrive elektronisk musik alene. Hvis det skulle være, så er det interaktiv elektroakustisk musik der tiltrækker mig. Her var der imidlertid også skulpturen man kunne forholde sig til, så i en vis grad blev det en slags interaktivitet, hvilket publikum ellers ikke oplever i en koncertsal hvor der bliver afspillet et stykke elektronisk musik.

Jeg havde lyst til at komponere et værk, der skulle afspilles kvadrofonsk. Men, midlerne der stod til rådighed kunne ikke række til indkøb af så dyrt apparatur dertil, derfor måtte jeg stille mig tilfreds med en stereoudgave.

For at få lyden til at bevæge sig under de givne omstændigheder, har vi opstillet 4 højttalere i kryds, således at man kan opleve værket mere rumligt end det ville være tilfældet hvis der kun var opstillet 2 højttalere.

Værket er i 3 satser, men det er tænkt som en helhed. Der er en stigende linje (til tider meget forvrænget), som strækker sig



Foto: Kvinden, der står ved siden af kulturminister Brian Mikkelsen under skulpturens indvielse, er dens designer Camilla Handberg.

Ellers er der samplede lyde af legende børn og fuglesang. Ude-lyde er trådt indenfor!

Anden sats (grundtone B) benytter sig af midterregistret af den stigende linje. 'Indgangen' i denne sats kan måske opleves lidt voldsom, fordi jeg havde brugt dieseltogets sirene til at begynde satsen med. Den siger en slags forvrænget D-B-B, og fører os ved hjælp af den stigende linje (som i det ene øjeblik er i forgrunden – i det næste er næsten forsvundet helt i baggrunden) i et landskab af 'orgellyde'. Orglet har en central betydning for de blinde musikere, fordi mange blinde musikere er organister, og denne sats skulle være en hyldest til dem. Orglet spiller en slags stjernestøv, små liflige kaskader af højfrekvente lyde. Orgellydene er helproducerede på computer.

Tredje sats (grundtone B) er tænkt som syntese. Syntese af det at være blind og opleve verden taktilt og auditivt, og det Danmarks Blindbibliotek kan gøre for sine brugere for at bringe verden nærmere. Til dette har jeg fundet to indfaldsvinkler. Den ene er talesyntese og almindelig tale, der ved hjælp af korsang til sidst fusionerer i en slags syntetisk korsang. Det andet er punktskriften, hvilken set fra den modsatte side af papiret er fordybninger, der ligner spor, man efterlader når man går i sneen. Den opadgående linje er ved at nå de frekvenser menneskets øre ikke kan høre, derfor er det mindre og mindre af den vi har i forgrunden.

igennem hele værket, som en slags bindevæv. Den giver ikke noget enhedspræg til musikken, men den danner grundlaget for at man kan opleve retning i værket. Linjen er produceret fra bunden på computeren, først som en sinustone, som blev moduleret i tonehøjde hen ad vejen. Den opadgående linje symboliserer også den fortsatte udvikling Danmarks Blindbibliotek har oplevet i de 50 år, det har eksisteret som selvstændig institution.

De tre satser er bygget op omkring tonerne D, B og B, hvilke er de initialer Danmarks Blindbibliotek benytter sig af.

Første sats (grundtone D) benytter sig af de dybe lejer af den opadgående linje. Derudover er der nogle små 'klokke'-toner lige når man 'træder' ind i værket, også elektronisk producerede. I første sats bruger jeg antecipation af det der skal ske i tredje sats, nemlig talesyntese, som byder os velkommen i den nye verden.

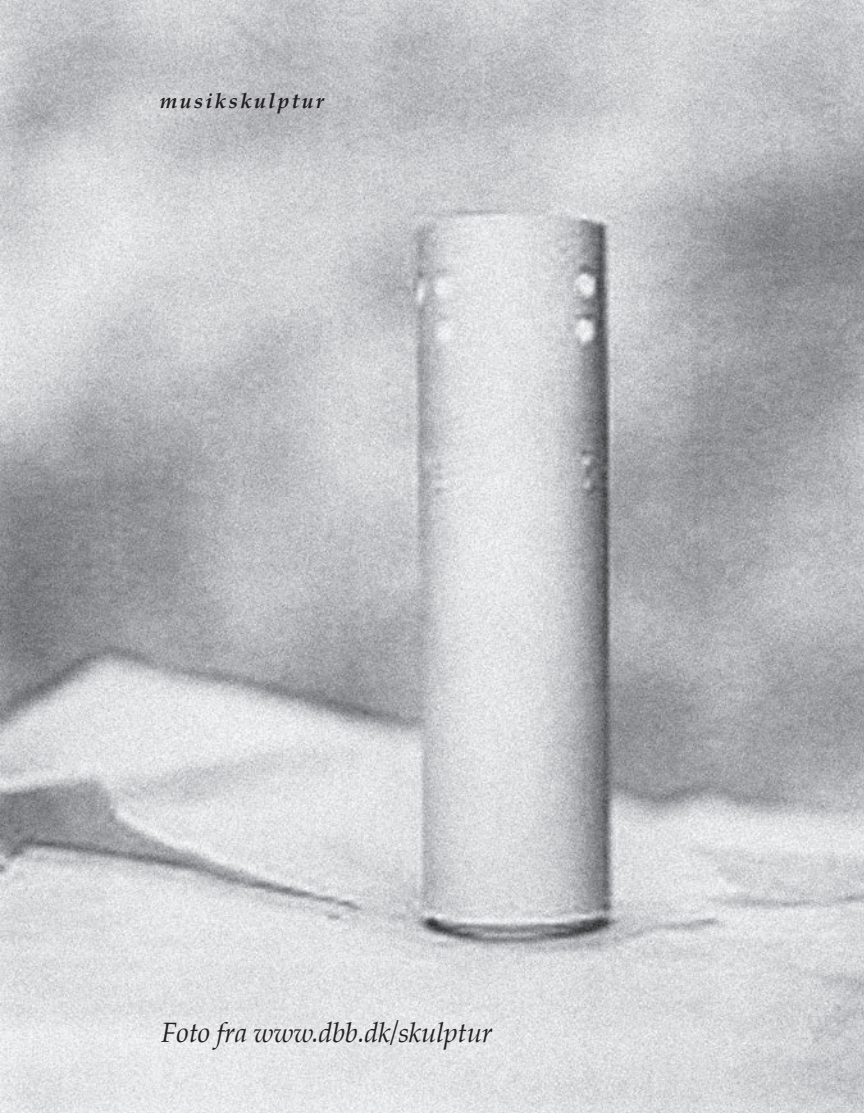


Foto fra www.dbb.dk/skulptur

I den komponerende stund havde jeg som målsætning at producere et værk, fortrinsvis for de blinde. Uden at miste synet er det umuligt at sige hvordan verden omkring en er, når man er blind, men med nogle få erfaringer og indtryk jeg havde fået i samtaler og samvær med mine blinde kollegaer, har jeg forsøgt at tilnærme mig de oplevelser af den nære og fjerne omverden og få dem musikalsk bearbejdet, at forvrænge, overraske og i det hele taget, spille en lille leg med det mest vigtige redskab de blinde bruger: orienteringsfornemmelsen.

Vel vidende at skulpturen kun kan stå udstillet i lukkede rum, ikke mindst på grund af elektronikken, har jeg besluttet

mig for at forvandle det lukkede rum til det åbne rum, når blot man trykker på en af knapperne på skulæpturen. Det er for det første overraskende, for det andet skulle det være som at bruge den magiske pind og bringe en anden 'virkelighed' ind i ens omgivelser. Om det er lykkedes?

En af vores blinde medarbejdere har oplevet skulpturen ufrivilligt og har fået en ubehagelig overraskelse. Hun fortæller, at hun træder ind i receptionen (hvor skulpturen havde været udstillet i de første ca. 6 måneder), og en af medarbejdere skynder sig at trykke på en af knapperne på skulpturen;

i stedet for at komme til de sædvanlige lyde af telefonringning, papirlyde osv. stod hun 'udenfor' på et ukendt sted, og hun blev bange for at hun havde gået forkert, og hvor var det så hun var? Det var ikke meningen med skulpturen at man skulle udsættes for sådanne oplevelser, men det fortalte mig, at det i hvert fald kunne fortolkes som om det er lykkedes mig at bringe verden udefra ind i det lukkede rum.

Skulpturen er i løbet af 2003 blevet udstillet på Det Kongelige Bibliotek og på folkebiblioteker i Danmark.

Der flere faktuelle infos om skulpturen på www.dbb.dk/skulptur.

From Sydney with Love Simone Young, en dirigent fra Sydney

Af Berit B. Sandal

Hun har i en periode tre hjem, ett i Bergen, ett i Australia og ett i England (Sussex) hvor ektemannen, Greg bor med datteren på tolv. Den yngste datteren, Lucy, er to år. Hun reiser sammen med moren. En nanny følger med overalt. Siden Tyskland og Østerrike er hovedarbeidsplassen til Simone Young, er også nanny tysk talende, og både Lucy og søsteren er bilinguale med engelsk og tysk som sine første språk.



From Sydney with Love *Simone Young, en dirigent fra Sydney*

Af Berit D. Sandal

Simone sitter smilende og avslappet foran meg.. Hun forteller begeistret at Lucy, den yngste datteren, fremdeles av og til bruker den norske nasjonaldrakten hun kjøpte til henne da hun var sjefsdirigent ved Filharmonien i Bergen. Vi er i The Green Room i Sydney Opera. Ingen skulle vel tro at den strålende opplagte kvinnen nettopp har dirigert Lucia Lammermoor til entusiastisk bifall og trampeklapp fra publikum. Flere timers kraftprestasjon er over for hennes vedkommende. Hvordan kan hun se så uberørt ut ? Simone framstår som uhyre velkledd, den enkle, mørkeblå, lett transparente kjolen kler henne ypperlig. Til tross for at hun er født og oppvokst i solskinslandet Australia, har hun en blek teint som ikke vitner om at hun har solt seg mye. Hun er slank, nesten tynn og overaskende liten. Typisk feminin, ikke den kraftfulle maestro en har sett i aksjon hele operaen gjennom. Hennes varemerke er de høye stillethælene. Å se Simone Young sittende på hælene mens hun dirigerer, er et syn som framkaller beundring for akrobatiske ferdigheter. Hun må opplagt ha en jernkonstitusjon under den feminine overflaten! Tilfeldighetene har ført meg til Sydney. I Bergen var jeg et perifert bekjentskap av Simone Young, nærmere bestemt hennes norsklærer. Nå er jeg her på besøk hos min venn, en dansk lærer bosatt i Sydney i mer enn tretti år.

I pausen gikk mitt følge og jeg ut på terrassen. Vi går gjennom glassdørene direkte

fra foajeen, den myke tropenatten slår mot oss med sin avkjølte varme. Over oss glimter sydkorset på stjernehimmelen. Foran oss ligger hjertet av Sydney: havnen med sin yrende fergetrafikk til de ulike delene av byen. Travelheten på havnen er merkbart mindre enn om dagen, men det er fremdeles liv og røre. Selve havneområdet er fritt for biltrafikk. Jeg ser alle de elegante uterestaurantene, noen med stivede hvite duker. I bakgrunnen skyskraperne, det glimter i de opplyste vinduene. Over på den andre siden av havnen skimter vi Harbour Bridge. Dens illuminerte bue ligner et diadem. Bortsett fra operahuset er den det mest kjente landemerke i Sydney. I sin tid var den et mesterstykke av ingeniørkunst.

Verken mitt følge eller jeg er musikk-kjennere, enn si opera-kjennere. Men vi er begge lidenskapelig oppslukt av musikk, og den fabelaktige framføringen vi har vært vitne til, fyller oss med glede. Vi står og nyter bare å være der, i denne spektakulære bygningen, i denne vakre byen. Begge står vi tause, men med undring over alt det vakre vi har hørt, og den skjønne scenen foran oss.

"Ach, Augenblick! Verveile doch! Du bist so schön!"

En uke i januar 2003.

Det er en uke i slutten av januar 2003. I løpet av denne uken møter jeg Simone Young to ganger. Begge gangene i The Green Room i Sydney Opera hvor hun dirigerer først "Don Giovanni", så



"Lucia di Lammermoor". Begge forestillingene er utsolgte. Publikum kjenner sin besøkelsestid og går mann av huse. Det oppstår en magi mellom dirigenten og publikum: Hun får trampeklapp og utallige framkallinger etter forestillingen. Publikum vil kanskje vise henne sin støtte? Eller kanskje heller at de setter hennes musikalske prestasjoner høyt? I alle fall gjør anmelderne det. Her er en av overskriftene: "Production hits high notes." (Ross Steele i Wentworth Courier, 5.02.03) Videre skriver han: *Opera Australia's 2003 summer season got off to an exciting start with a new cast of brilliant young singers in Mozart's Don Giovanni. Inspired by Simone Young's energetic musical direction, they gave a fresh vitality and dramatic power to the lascivious adventures of the Don, until his depravity is punished in the fires of hell.* Og anmeldelsen slutter slik: "Simone Young drew vigorous support from the orchestra for the singers and was particularly successful in highlighting the rich textures of the ensemble singing."

Denne uken i januar 2003 er ganske sikkert en vanlig arbeidsuke for Simone Young. Men mange ville vel segnet under denne arbeidsbyrden:

21-januar. Kveldsforestilling:

Don Giovanni

22-januar. Kveldsforestilling:

Lucia di Lammermoor

23-januar. Kveldsforestilling:

Don Giovanni

24-januar. Kveldsforestilling:

Bethovens niende symfoni

25-januar. Kveldsforestilling:

Lucia di Lammermoor

26 Januar. Australia Day Ambassador

27-januar. Australia Day, fridag

28-januar. Kveldsforestilling:

Lucia di Lammermoor

29-januar. Kveldsforestilling:

Don Giovanni

I tillegg til dette har hun møter som kunstnerisk leder av operaen i Sydney og Melbourne. Hun har øving med musikerne og sangerne. Hun opptrer i fjernsyn og blir intervjuet i radio. Stillingen som Australia Day Ambassador som er en ære som blir tilkjent spesielt fremtredende personer, medfører også arbeid. Hun er frontfigur når nasjonaldagen feires med mange forskjellige arrangementer, selv sagt må hun holde talen for dagen.

Men tilbake til the Green room. Praten går livlig rundt bordet. Det snakkes om cricket. Alle er spente på resultatet av kveldens kamp. Hvorfor dirigerte du ikke fortere slik at vi fikk se slutten av kampen? En gammel vits blir godt motatt. Alle ler. Stemningen er lys og fin. Simone Young stråler, hun har også all grunn til å være fornøyd. Publikum viste med all ønskelig tydelighet at de satte pris på sin sjefsdirigent. Med en verdensstjerne som Sumi Jo i tittelrollen ville vel noen hver komme i skyggen, men ikke denne dirigenten: Simone får nesten like mye applaus som Sumi Jo.

Er det for å vise at de støtter sin dirigent?

Avisene har referert bruduljene ved Sydney Opera mellom styret og Simone Young. Hun har ikke fått fornyet sin kontrakt for de neste tre år. Det spekuleres i om det er økonomien som er årsaken. Simone Young vil ha kjente navn. Hun vil utvide orkesteret. Hun stiller for høye kunstneriske krav. Alt koster mer penger enn d'herrer i styret vil bevilge. Simone Young har fått tilbud om å gjestedirigere i 2004. Hun avslår. Hun uttaler at hun finner det passende for begge parter å ta en pause i samarbeidet. Dette er en dame som ikke lar seg vippe av pinnene av litt rabalder. Hun nekter å gjøres til offer. Hun tar offensiven og går. Hun går til nye oppgaver. Hele verden er hennes arbeidsplass.

I en anmeldelse av Lucia di Lammermoor kommer Fred Blanks inn på disse forhold. (North Shore Times, 29.01.03) Under overskriften "Young's bride a triumph" skriver han at Sumi Jo er strålende i rollen som Lucia. Ja, hun sammenlignes med Joan Sutherland og Maria Callas. Hun har *a golden voice of tremendous flexibility and expressiveness, and she acts with heart-wrenching conviction.*

Så legger anmelderen til at han antar Sydney opera kunne se seg råd til å engasjere denne verdensberømte sangeren, bare fordi Simone Young forlangte det. I anmeldelsen berømmes Simone Youngs ledelse av orkester og sangere, hun roses for sin evne til å følge hver enkelt sangers fraserings og dynamiske nivå. Slik slutter anmeldelsen:

-the triumph belongs to Sumi Jo, Simone Young and Opera Australia-.

Det er både sant og visst: En kan bli profet i sitt eget land!

Oppvekst og bakgrunn.

Simone Young er født i Sydney i 1961. Hun vokste opp i Balgowlah. Besteforeldrene bodde i Manly, en bydel i Sydney, som en kan nå med ferge fra havneområdet nær Sydney Opera. "Jeg blir ofte kalt piken fra Manly, men det er altså ikke helt korrekt", sier hun selv.

Fra femårsalderen begynte hun å få undervisning i piano. Hun hadde en dyktig musikk lærer, og i tillegg var hun heldig med valg av skole. Skolen hun gikk på vektla musikk, kunst og litteratur, ikke sport som ellers var det dominerende faget i australske skoler. Hjemme oppmuntret begge foreldrene henne da hun som 12-åring hadde bestemt seg for å bli konsertpianist. Moren var tone-døv, faren musikalsk, selv var hun født med absolutt gehør. *Det måtte bli noe spesielt ut av meg, med min bakgrunn, en blanding av irsk-kroatisk*, sier hun i et intervju. Faren hennes var født i Australia av irsk herkomst, moren kom til Australia fem år gammel fra Kroatia.

Simone studerte musikk ved konservatoriet i Sydney ved siden av skolegangen. Skolen sluttet klokken tre, konservatoriet startet klokken fem. Dette gav henne to timers frihet. Den brukte hun til å utforske Sydney, denne vakre byen med dens kombinasjon av kultur, sydende byliv og



natur. Hun kunne gå gjennom bushen rundt Sydney havn, klatre opp på klippe ved Dobroyd Head og Clontarf. Eller hun kunne ferdes i de sentrale delene av Sydney, gjøre seg kjent med hver gate, betrakte de spennende typene hun så rundt seg. Er det tenkelig at hennes sans for frihet og selvstendighet ble befestet i denne tiden? I alle fall er dette noen av hennes sterkeste karaktertrekk. Kort sagt så utviklet hun i ung alder sin fascinasjon for hav, sjø og et myldrende byliv. Hun sier selv at når hun er borte fra Sydney, strømmer disse minnene på henne. Hun henter sin styrke fra dem.

De første tyve årene krysset hun daglig havnen i Sydney. Slik så hun Operahuset bli til. Dette gav henne en tilhørighet til institusjonen. En kan trygt si at den ble en del av hennes identitet. Faren hennes har det på samme måte med Harbour Bridge, dette mesterverket av ingeniørkunst som utgjør et annet av Sydneys landemerker. Hun er direkte stolt over at henne (første?) periode ved Sydney opera resulterer i en utvidelse av plassen for orkestergraven. Hun har satt synlige spor etter seg!

The Young one.

Men la oss begynne med begynnelsen. Etter studier i klaver og komposisjon ble hun bedt om på meget kort varsel å ta over dirigent-plassen i operaen i Sydney. Hun fikk sin ilddåp som dirigent da hun nesten på direkten måtte overta ved et plutselig sykdomsforfall. Dette var i 1985. Hun var da 23 år gammel, tidenes yngste australske dirigent. Hun var i sannhet

"The Young one!" Debuten var sensasjonell.

I 1987 ble hun utnevnt til "The Young Australian of the Year", noe som medførte et stipend til Europa. I Köln ble hun repetitør ved operaen, senere assistent for James Conlon, dirigent og kunstnerisk leder for Kölner operaen. Hun forteller om denne tiden i Tyskland: *Greg (hennes mann) og jeg og vår lille datter bodde på ett rom. Vi hadde svært lite penger, Greg studerte tysk. Vi var meget lykkelige.*

Det var i Köln hun ble oppdaget av Daniel Barenboim. Hun samarbeidet deretter med Barenboim i Paris og Bayreuth. Hun var Barenboims assistent først ved oppførelsen av *Wozzeck* ved Chatelet i Paris, deretter med "Ring – syklusen " og *Tristan og Isolde* i Bayreuth.

I 1992/93-sesongen debuterte hun ved flere viktige operahus. Først ved Komische Oper i Berlin, deretter ved Berlin Stats Oper, så Volksoper i Wien. Hun er 33 år gammel. De fleste mannlige dirigenter begynner først sin karriere i førtiårsalderen. Hun er kvinne, hustru og mor.

Hennes internasjonale karriere er i startfasen. Hun debutterer ved Berlin Statsopera med *Bortførelsen* av Mozart. Deretter dirigerer hun flere oppførelser av *Fideli*. Kritikken var meget god. Hun ble engasjert som kapellmester ved Berlin Statsopera høsten 1993. Hun forlot denne stillingen den følgende sesong for å fremme sin internasjonale karriere. Siden har hun vendt tilbake for å dirigere *Tosca*, *Barberen fra Sevilla*, *Jennufa*, *Verklärte Nacht*, *Der wunderbare Mandarin*, *Tristan og Isolde*".

Så følger en nyoppførelse av *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Siegfried*, *Den flyvende Hollender*, *Tosca* og *Madame Butterfly*. Hun dirigerte også en meget godt mottatt oppførelse av *Elektra*.

Hennes første opptreden ved Wiener Volksoper i 1992 gav også umiddelbare invitasjoner om å dirigere. 1993/94 dirigerer hun *Nabucco*, *Eugen Onegin* og en ny produksjon av *Hamlet* ved festivalen i Wien i 1995.

Hun er fremdeles Young, begavet og ivrig!

Il Maestro.

I november 1993 debuterte hun ved statsoperaen i Wien. Både publikum, pressen og orkesteret mottok henne med stor begeistring. Det var første gang i historien en kvinne dirigerte denne mannsbastionen som på dette tidspunkt kun hadde en kvinne i orkesteret: harpisten, og som vi vet er det ikke ofte hun spiller med i orkesteret.

Etter debuten ble statsoperaen hennes faste holdepunkt hvor hun vendte tilbake med jevne mellomrom.

Her har hun dirigert *Salome*, *L'Elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Fidelio*, *Tosca*, *Den flyvende Hollender*, *Peter Grimes*, *Lohengrin*, *Eugen Onegin*, *Rheingold*, *Walkyrien*, *Wozzeck*, *Elektra*, en ny produksjon av *La Juive* av Halévy i oktober 1999. Halévy var læreren til Gounod og Bizet. Denne operaen var svært populær i forrige århundre, men forsvant fra repertoaret i tredveårene. Det er et viktig verk og en begivenhet å få det fram i lyset igjen.

Samme høst dirigerte Simone Young hele Wagners ringsyklus ved statsoperaen i Wien. Deretter var hun dirigent for BFO (Bergen Filharmoniske Orkester) i fire uker. Så byttes vinterværet i Bergen ut med sommeren i Sydney. Der ble det en stor galakonsert nyttårsaften som innledet den storstilte 2000-års feiring i anledning av de Olympiske Leker. Her satte hun opp Strauss' opera *Elektra*. Så stod München for tur med Gounods *Faust*. På Convent Garden i London dirigerte hun *Den flyvende Hollender* med Bryn Terfel i hovedrollen. Deretter hennes første *Rosenkavalier*. Det blir mer Bergen, Hamburg, åpningskonserten ved Dubrovnik-festivalen, flere konserter i Sydney. Underveis lærer hun seg norsk.

Første gang hun dirigerte *Mestersangerne* av Wagner var ved operaen i München. Hun oppholdt seg i Wien da telefonen ringte en fredags kveld, hun ble bedt om å dirigere *Mestersangerne* på førstkomende søndag, den oppsatte dirigenten hadde skadet seg i skulderen. Hun tar toget fra Wien til München fordi togreisen varer fire og en halv time, hvilket er nøyaktig den tid det tar å framføre *Mestersangerne*. Da toget starter, tar hun fram partituret, gjennomgår det i samme tempo som det spilles. Det blir en helt spesiell kveld. Alle sitter som på nåler. Orkester og dirigent yter maksimalt. Det ble brakseier! Ikke rart at hun har et helt spesielt forhold til *Mestersangerne*.

Mange har pekt på det bemerkelsesverdige faktum at Simone Young som har opparbeidet seg et navn i første rekke som



Wagner-tolker, aldri har dirigert denne komponisten i Sydney operaen. Dette er helt bevisst. Simone Young har ganske enkelt avslått å dirigere Wagner i den alt for kummerlige orkester-graven der. Hun omtaler forholdene i orkesterstergraven som *et aukustisk mareritt*.

I januar 2000 dirigerer hun *Elektra* med Deborah Polaski i tittelrollen på Capitol Teateret. Deborah Polaski er etter Youngs mening en av de fremste tolkere av rollen. Begge har samarbeidet i denne operaen flere ganger tidligere både i Berlin og i Wien, men det er første gang *Elektra* oppføres i Australia.

På samme sted dirigerte hun i år (2003) *Mestersangerne*. Hun har et helt spesielt forhold til denne operaen og hevder at den løfter og gir energi. Hun har en teori om at musikk i c-dur frigjør endorfiner. Hun sier at når hun er i finalen av *Mestersangerne*, de siste fem minuttene og er fullstendig utkjørt, så kommer c-dur. Plutselig føler hun seg virkelig i storform. Hun er sikker på at det er noe i sammen-setningen av harmonier som får henne til å føle seg så vel.

Å være Young, dirigent og mor.

Hvordan ser Simone på det å være kvinnelig dirigent i den mannsverdenen hun opererer i? Hun sier dette ikke er et tema for henne. Hun er dirigenten, punktum. Orkesteret er instrumentet hennes. Om hun var plattfot eller grønn – skulle ikke det bety noe.

Til tross for denne uttalelsen kan en trygt slå fast at det er en forskjell. Hvilken

mannlig dirigent blir noensinne spurt om hvordan han kombinerer familielivet med en internasjonal karriere? Det virker som om dette er et tilbakevendende tema i intervjuer med en kvinnelig dirigent. Men likevel, hvilken mannlig dirigent i verdensklasse står på kjøkkenet og forbereder et godt måltid mat til venner og kolleger etter endt prøve? Alle som har møtt Simone Young blir slått av hvor liketil hun er, helt uten primadonna-nykker. Kanskje hemmeligheten ligger her? Hun lever ikke på en annen planet enn vanlige mennesker, hun vet hva det vil si å ta seg av små barn, gjøre innkjøp og holde et hjem i gang.

Hun har i en periode tre hjem, ett i Bergen, ett i Australia og ett i England (Sussex) hvor ektemannen, Greg, bor med datteren på tolv. Den yngste datteren, Lucy, er to år. Hun reiser sammen med moren. En nanny følger med overalt. Siden Tyskland og Østerrike er hovedarbeidsplassen til Simone Young, er også nanny tysktalende, og både Lucy og søsteren er bilinguale med engelsk og tysk som sine første språk.. Begge barna reiser sammen med moren til de begynner på skolen. På denne måten har de sitt faste hjem hos pappa når skolegangen begynner, de første årene er de mest sammen med moren. men både Greg og datteren besøker Simone de periodene mens hun oppholder seg i Bergen eller i Sentral-Europa. Slik minsker de savnet som alltid vil være der. Simone og Greg har vokst opp under trygge og frie forhold i Sydney, og de vil at barna skal få den samme opplevelsen

hold i Sydney, og de vil at barna skal få den samme opplevelsen av å høre til et sted. Derfor har de bosatt seg i landlige omgivelser i Sussex. Greg er språklærer i halv stilling på skolen der, og er det faste holdepunktet for den lille familien. Både Greg og Simone er enige om at dette er den beste ordningen for dem alle. Vi er et sterkt team, sier Simone om seg og sine, her innbefatter hun nanny også.

Sjefsdirigent for Bergen Filharmoniske Orkester (BFO).

I 1999 ble Simone Young ansatt som musikalsk leder og sjefsdirigent for BFO. Hun har bak seg en variert karriere som klaversolist og operadirigent. Som første kvinne noensinne dirigerte hun Wien Filharmoniske Orkester. Konserten der ble sensasjonell. Hun har ikke vært fast dirigent for et symfoniorkester før hun blir det for BFO. I et intervju uttaler hun seg til pressen om sin første opplevelse av symfonisk musikk.

*Det avgjørende øyeblikket var da jeg hørte et symfoniorkester for første gang. Jeg var elleve år gammel, og Leonard Bernstein dirigerte New York-filharmonien på turné i Australia. De fremførte Tsjajkovskijs *Pathétique* med en kraft som satte følelsene i sving på en måte jeg aldri hadde opplevd før!* (Simone Young i et intervju med Nina Skurtveit i NRKs musikkmagasin des./jan. 99/2000).

Første gang hun dirigerte i Norge, var under Oslo sommeropera i Gamle Logen i 1989. Derfor føler hun det er naturlig å velge Bergen som et fast tilholdssted.

Kontrakten med BFO innebar at hun skulle være tolv uker hvert år i Bergen.

Fra og med januar 2001 ble hun også kunstnerisk leder og sjefsdirigent ved den australske operaen i Sydney og Melbourne.

Da tilsettelsen som sjefsdirigent og kunstnerisk leder for BFO blir offentliggjort, er Simone Young i Bergen for å dirigere Mahlers sjette symfoni i Grieghallen.. Orkesteret hilser henne med applaus på den første orkesterprøve, musikerne er begeistret for valget av ny leder. Reitan, orkesterets direktør, uttaler sin tilfredshet til Bergens Tidende, 17.09.1998: *Vi er meget fornøyde med å få Simone Young, som regnes som en av verdens fremste kvinnelige orkesterledere som vår sjefsdirigent. Han fortsetter: Hun gjorde furor her under Festspillene med konsert i Johanneskirken.*

I Bergens Tidendes anmelder Petter Larsen (B.T 19.09.1998) Mahler-konserten. Med den megetsigende overskriften *Som en gave*. skildres elektrisiteten i luften og de store forventningene hun møtes med. Han slår fast at den flotte konserten gir grunn til optimisme for fremtiden. Han avslutter med å skrive at hun klarer å få orkesteret til å spille med overbevisning og varme både mer konsentrert og mer fritt enn en har hørt på lenge.

I B.A. (19.09.1998) beskriver anmelderen, Tore Lund, den varme mottagelsen hun får hos publikum: langvarig stående applaus, mens orkesteret kvitterte med *touché*. *For hun er utvilsomt en dyktig orkesterleder, som vet å lokke fram de beste sidene hos sine musikere. Jeg satt med en følelse av*



at noe av hemmeligheten ligger i hennes kombinasjon av autoritet og mykhet. En kombinasjon vi ikke alltid finner så utpreget hos hennes mannlige kolleger. Så vi går spennende tider i møte.

Sjefsdirigentens første konsert fant sted den 10.09.1999. Hun kom direkte fra flyet til sin første sjefsprøve med orkesteret. Med seg hadde hun Lucy, 18 mndr.. De kom fra Australia via London etter en lang flyreise med døgnnet snudd på hodet. Likevel er Simone opplagt og gjennomfører en fire timers orkesterprøve. På programmet stod *Metamorphosen* av Richard Strauss og Beethovens 4. pianokonsert med Leif Ove Andsnes som solist. Han blir intervjuet i B.T. før konserten og sier at det er første gang han jobber sammen med en kvinnelig dirigent, men etter hans mening har ikke kjønn noen betydning når det gjelder direksjon. Det viktigste mener han, er en sterk personlighet, og han opplever Young som både sterk og åpen. Personlig liker han friksjon, og vil ikke at dirigenten bare skal følge etter. Han er av den oppfatning at Young arbeider grundig med orkesteret. Intervjuet slutter slik:

Hun er en personlighet som kan overbevise den dragen med hundre hoder et orkester er, om at den skal gjøre det hun vil.

I ettertid kan en se at disse ordene var nesten profetiske. Hun møtte en drage, men ikke i orkesteret. Etter konserten tar kritikerne superlativene i bruk. BA, 10.09.1999, omtaler fremførelsen av *Metamorphosen* slik:

Og sjelden har vi opplevd en mer perfekt strykerklang.

Dirigenten Simone Young formet satsen med nydelige klangmodulasjoner, i en langsstrakt tragisk bue, som mot slutten døde bort som et sukk.

Høsten 1999 tok Young BFO og publikum med på en begivenhetsrik dannelesesreise gjennom den store, sentraleuropeiske tradisjonen. Således stod verker av Mendelsohn, Elgar og Brahms på programmet den 3.12.1999. Anmelderne skriver at den musikalske oppturen fortsetter, og at Simone Young har et imponerende grep om orkesteret og verkene. Ellers bemerkes det at hun ser tradisjonen både innenfra og utenfra med alle klanglige detaljer på plass, med dette store drivende suget som formen krever. Samtidig analyserer og gjennomlyser hun verket og demonstrerer at under patinaen ligger et stykke meget moderne musikk med fire komplekse satser i klare farger. *Alene temapresentasjonen i 3. satsen var hele kvelden verdt.* skriver Petter Larsen i B.T. 4.12.1999.

Nedtur og opptur.

I mars 2001 skal hun feire sin 40 års fødselsdag i Bergen. I konsertprogrammet som er planlagt et år i forveien, er kveldens konsert gitt tittelen fødselsdagskonsert. Hun dirigerer BFO både torsdag og fredag. Fredag fyller hun 40 år. Før hun forlot Bergen, gledet hun seg til å feire sitt jubileum sammen med orkesteret. Hun så frem til en hyggelig fest i Grieghallen. Det skulle bli annerledes. Hun fikk telefonisk beskjed om at kontrakten ikke

vil bli fornyet ut over de tre årene. Vanskelige samarbeidsforhold blir oppgitt som grunn. Det er lett å forstå at dette var et hardt slag for Simone Young, helt rent spill fra styrets side var det neppe, etter manges mening. Hun medgir i et avskjedsintervju med Landro i BT den 27.04.2002 at hun har hatt mange tunge stunder i Bergen, og sikter til denne tiden.

Men Simone Young fullfører sin tid ut i Bergen. Den siste sesongen ble på mange måter hennes beste og siden programmet var lagt, behøvde hun ikke ha kontakt med visse personer i ledelsen. På direkte spørsmål om direktør Reitan har klart å frata henne det kunstneriske ansvar, svarer hun benektende, samtidig bekrefter hun indirekte at han har forsøkt. Hun medgir at det har vært mange problemer om programmeringen, men takket være sin stahet har hun seiret. Publikum undrer seg over denne konflikten. De forstår ikke hva som foregår. De opplever framføringer i toppklasse av Beethovens 4. og Beethovens 5. Under Festspillene i 1999 ble *Turangalila-symfonien* en storartet opplevelse. Bruckners 7. symfoni ble gitt glitrende kritikker både i Bergen og under gjestespill på Konserthuset i Oslo i 2002.

Våren 2002 ble den siste sesongen med BFO. På programmet i februar/mars stod Beethoven, Brahms og Bruckner. Hun uttaler sin tilfredshet med det kunstneriske resultatet. Publikum og kritikerne er enige med henne.

Suverene Simone .

På avslutningskonserten i slutten av april stod Beethovens fiolinkonsert med Frank Petter Zimmermann som solist på programmet. Videre et ungdomsverk av Schönberg, så fulgte Brahms' *Akademiske Festouvertyre* og til sist Richard Strauss' *Till Eulenspiegel*.

Programmet sammenfatter på mange måter hennes musikalske interesser: Sentral-Europa, Wien og strekket fra Beethoven til de aller seneste senromantikerne. Anmelderen understreker at konserten ble en sammenfatning av hennes kvaliteter som dirigent: Entusiasmen var der kvelden gjennom, likeledes evnen til å finne den rette balansen mellom de store linjene og den viktige detaljen. Han fremhever Simone Youngs sans for den store gestus og for de flotte, dramatiske effekter. Han mener det er betegnende i så måte at hennes siste verk i Bergen skulle bli Strauss' flamboyante *Till Eulenspiegel* for fullsatt orkester. Det var en emosjonell og fantastisk konsert som vi publikum gikk løftet ut fra. Ved teppefall var det som om publikum ikke ville slippe Simone Young.

B.T.'s anmelder slutter sin kritikk slik:

"Det ble mange og stående ovasjoner til sist denne kvelden. Som takk for en flott konsert. Og for tre år som kunstnerisk leder av BFO. Simone Young har ikke hatt det lett i denne byen. Og har kanskje heller ikke vært lett å samarbeide med. Men blant oss menige publikummere vil hun bli husket som den dirigenten som igjen gjorde det morsomt og interessant å gå



på torsdagskonsert, den dirigenten som stod i spissen for BFO under den store gjenreisningen etter 90-tallets kunstneriske tørke. Det er ikke noe dårlig ettermæle"

Brudd med Opera Australia (OA)

I september 2002 oppholdt Simone Young seg i Los Angeles der hun dirigerte *La fanciulla del West* av Puccini med Plácido Domingo i rollen som Dick Johnson. Da hun forlot Australia i midten av august, hadde hun ikke fått noen indikasjoner på at det var noe galt. To uker før hun skulle tilbake til Australia, fikk hun telefon fra sin agent at styret i OA ikke ville fornye kontrakten hennes neste år. Begrunnelsen var av økonomisk art: Hennes kunstneriske visjoner var for kostbare. Vedtaket vekker stor oppsikt i australsk kulturliv. Styret avslår å kommentere vedtaket overfor pressen. Istedenfor utstedte det to pressemeldinger, begge i september 2002. I den felles erklæringen fra direktør Adrian Colette og sjefsdirigenten Young, het det at partene motvillig var kommet til den konklusjon at de må finne nye veier. Videre legges det lokk på saken, direktøren ber de 300 ansatte i operaen om å ikke seg uttale seg til pressen. Det som gjorde situasjonen direkte pinlig var at styret ventet til Simone Young var ute av Australia med å gjøre vedtaket. Det spekuleres om hun er gjort til syndebukk for OA's interne og finansielle vansker. Simone Young's krav om å utvide orkesteret var offentlig kjent før hun tiltrådte. For eksempel uttaler hun i et intervju med Maxime McKew den 3.1.2000 på net-

ten 3.1.2000 på nettstedet abc.net.au at hun stiller vilkår for å fornye sin kontrakt med OA etter 2003. Disse går både på forbedringer i arbeidsforholdene og en utvidelse av orkesteret.

Ingen benekter at Young har brakt store seirer til operaen. Det som også er kjent er at hun har hatt sine konflikter underveis. I BT, 17.09.02, siterer P.J. Odéen Peter Jenkins, førsteklarinettist og leder for AOBO, som sammenlikner det som har skjedd med en tragedie av Shakespeare. Han viser til Young's manglende evne til å være orientert mot praktiske løsninger som både hennes største fordel og svakhet. Hun ba om det umulige og av og til fikk hun det. Også han fremhever Young's store visjoner for orkesteret.

Nettstedet Andante siterer Marshall McGuire, tidligere førsteharpist ved operahuset i Sydney, som er mer direkte i sine uttalelser: *Simone Young er en dynamisk dirigent som arbeider hardt med sin internasjonale karriere. Det burde ikke kommet som en overraskelse på styret at hun ville ha en kursendring, og at hun ville gjennomføre den. Hun har fått mange nye sangere og dirigenter til oss som har utfordret oss, men det er en skam at dette (kontrakten som ikke vil bli fornyet) skjer så sent i hennes kontraktperiode.*

Blant opera-entusiaster blir det et heftig engasjement for å beholde Simone Young. Det dannes en ad-hoc støttegruppe "keep simone" med egen side på nettet: www.keepsimone.com

Her legges sakens sørgelige detaljer frem, selveste Plácido Domingo er avbildet

med "keepsimone" – merket. Sympatien er på Simone Young's side. Musikerkomiteen ved operahuset sendte ut sin støtteklæring til sjefsdirigenten. Orkesteret, sangere og publikum støtter henne.

Det diskuteres blant publikum om en skal la være å fornye sitt abonnement. Enkelte gjør alvor av trusselen. Underskriftsliste blir lagt ut og overrakt styret i OA den 25.10.2002.

Det sier mye om situasjonen at Simone Young må gå ut i pressen for å be publikum om fortsatt å støtte operaen! Det er en vanskelig tid for Simone Young som for andre gang dette året ikke har fått fornyet en kontrakt. En kunne lett bukke under i mindre konflikter enn dette. Hva gjør så Simone Young? Hun tar opp saken med styret ansikt til ansikt, gjør rede for sitt syn, og så legger hun saken bak seg uten spor av bitterhet. I Sydney Morning Herald *Politics was not my job* (30.10.2002) gav hun et intervju om saken. Hun understreket at hennes rolle var å ha det kunstneriske ansvar. Hvis styret mente at hennes visjoner ikke var økonomisk ansvarlige, så var det deres ansvar å vurdere det, og dette måtte hun ha respektert. Så prioriterer hun musikken, slik hun alltid har gjort. Hun er fullt og helt profesjonell. Hadde noen kanskje trodd at hun skulle gå fra borde før tiden? Vel, de tok feil. Ikke bare fullfører hun resten av 2002, men det tredje og siste året blir hennes mest suksessfulle til nå.

Avskjeden

Leo Scofield's artikkel *Simone's last hurrah* avsluttes slik: *Young's etterfølger,*

den britiske dirigenten Richard Hickox er en erfaren, profesjonell og omgjengelig mann, men han har store sko å fylle ut. Og skoene er høyhælte.

Her er hans beskrivelse av avskjedskonserten hennes:

I løpet av den siste uken ved OA dirigerer hun to operaer og en orkesterkonsert. Så spiller hun, konsertmesteren og 1. cellisten Shostakovich's pianotrio i foajeen i operahuset. Det er en gratiskonsert. Lørdagen blir dagen for hennes siste forestilling. Hun dirigerer *Lulu* av Alban Berg. Den omtales som sesongens sensasjon, og den er bare en av de mange artistiske triumfer operaen fikk i hennes periode i OA.

Ved teppefall gav publikum henne stående applaus, de overøste henne med konfetti og blomster. Bannere ble foldet ut fra balkong med "Viva Simone" men en trompetist som var smuglet inn i pausen, spilte Triumfmarsjen fra Aida oppe fra en av de øverste losjene.

Det spør om OA har råd til ikke å bruke Simone Young.

Siste ord er ikke sagt.

Da Simone Young forlot Bergen i april 2002, uttalte hun i et intervju at selv om hun hadde villet, kunne hun ikke ha blitt lenger i byen som fast dirigent. Å binde seg opp 12 uker for året ble for mye. Hun fortalte om sitt strenge program: konserter i Japan og Tyskland og operajobber over hele verden. Hun er fullbooket for 2003 og 2004 og godt oppfylt med engasjement i 2005.

Die Welt meldte 15.5.2003 at hun i 2005

ville bli Generalmusikdirektør Ingo Metzmachers etterfølger på statsoperaen i Hamburg. Hun vil også bli kunstnerisk leder. Avisen skriver at Simone Young var ønskekandidat for Hamburg-filharmonikerne.

Det er kjent at Metzmacher har klaget over økonomiske begrensninger i Hamburg. Men Hamburg har årlige statlige bevilgninger på 55 mill. euro (\$101) sammenliknet med Opera Australias \$ 18 millioner hvert år (sic) !.

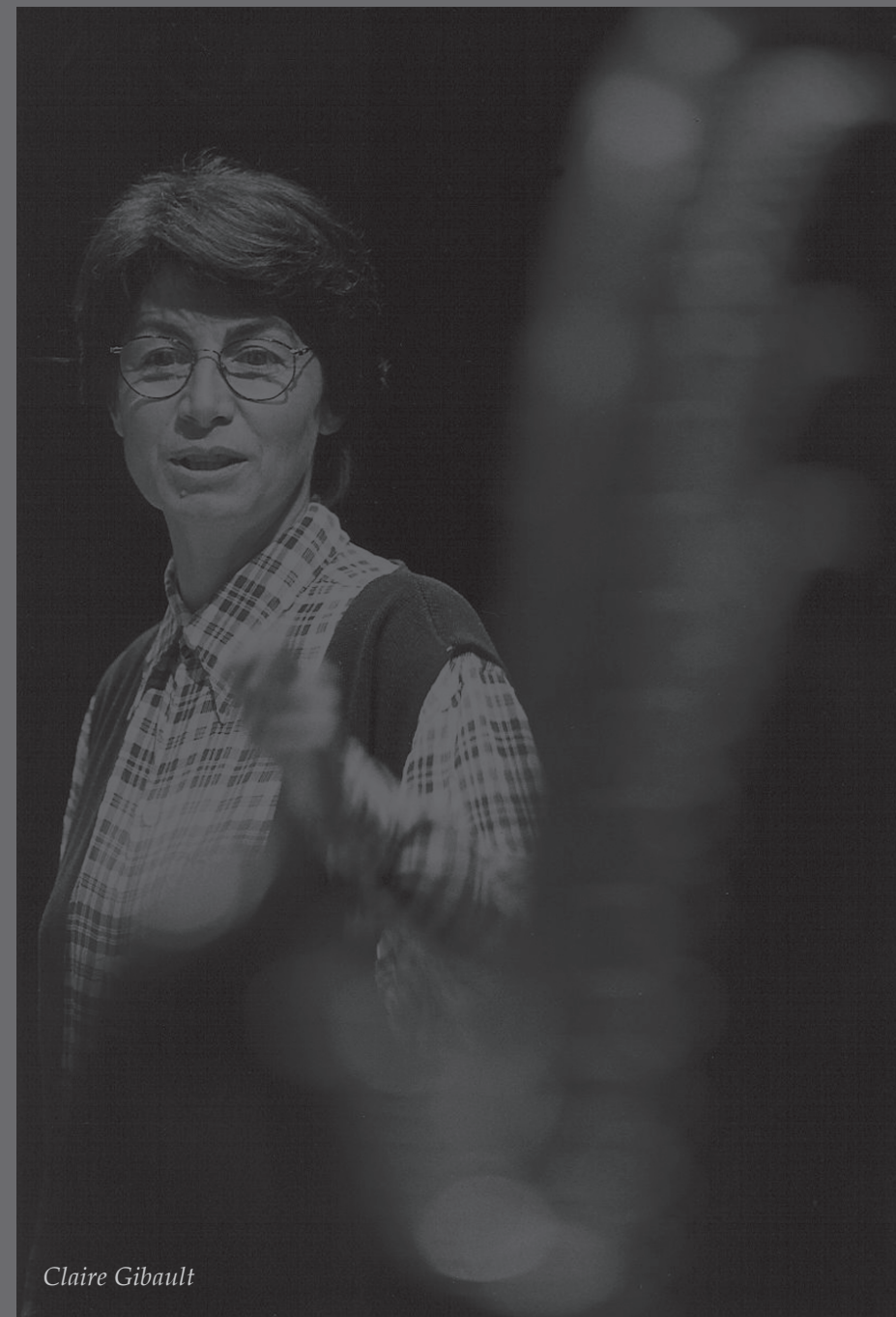
Youngs etterfølger ved OA, Richard Hickox, har bedt henne tilbake som gjestedirigent, men hun har avslått.

Simone Young har nådd langt og det i ung alder, men prisen hun må betale, er å se sine kjære for sjelden. Er det prisen hun må betale for å spise kirsebær med de store? I følge BT (27.04.2002) svarer hun slik på spørsmålet:

Nei, det er prisen du må betale når musikk er din store lidenskap og besettelse. Jeg elsker musikken og kan ikke tenke meg et liv uten den!

Kvinder dirigerer

Af Eva Maria Jensen.



Claire Gibault

Claire Gibault



Kvinder dirigerer

Af Eva Maria Jensen

Den franske dirigent Laurence Equilbey har stor succes med sit vokalsemble Accentus. Ensemblet, der består af 32 sangere og specialiserer sig i ny a cappella musik, blev stiftet af Equilbey i 1991 og har siden høstet flere internationale priser, bla. a. Prix de l'Académie du Disque Lyrique (for indspilning af værker af Poulenc), Diapason d'Or (for indspilning af Requiem af Dusapin), Gramophone's Editor Choice og den gyldne Orfépris (begge for indspilning af Figure Humaine af Poulenc), foruden Grand Prix fra den franske Radio Classique. Ensemblet blev også udnævnt til "Årets ensemble" i 2002, deltog i opførelsen af Stockhausens Welt-Parlament i Paris i 2001, og har i 2003 fået den prestigefyldte Presse Musicale Internationale pris, som blev overrakt ved koncerten holdt i Operaen i Rouen i oktober 2003.

Operaen i byen Wroclaw begyndte for nyligt cyklussen Wagners Nibelungens Ring med Rhinguldet. Det ville i sig selv ikke være særlig interessant, hvis ikke det var den kvindelige leder af operahuset i byen, dirigenten Ewa Michnik, der var initiativtager til denne begivenhed. Opførelsen høstede megen ros i den polske presse, som også understregede Ewa Michniks meget effektfulde direktion. De næste dele af Ringen forventes i de efterfølgende år.

En begivenhed for de danske koncertgængere har de koncerter med Sjællands Symfoniorkester været, som er blevet dirigeret af kvinder. Den ene dirigent hedder Claire Gibault og er fransk. Hun ledede en koncert med fransk musik: Ravels Pavane pour une infante défunte og Le tombeau de Couperin samt Faurés Requiem. Koncerten blev spillet i Haslev den 11. marts og i Tivolis koncertsal den 12 marts. Gibault har studeret i Paris, hun har været assistent for John Eliot Gardiner i hans tid som chef for operaen i Lyon og kom således til at dirigere mange operaer. I 1995 blev hun den første kvinde, der dirigerede på La Scala i Milano. I 2000 blev hun leder af vokalsemblet Musica per Roma. I Orkesternyt nr. 60, december 2003, citeres Sjællands Symfoniorkestres chefdirigent for følgende: "Hun er en yderst kompetent og erfaren fransk elegantier. Fine, små, præcise slag, stram musikalsk form, fuldendte fraser. Hun overbeviste mig straks om, at hun ville være et godt bud til et vokalværk".

En anden kvinde på podiet er den svenske Cecilia Rydinger Alin, som dirigerer Offenbachs Hoffmans Eventyr i et samarbejde mellem den Jyske Opera og Sjællands Symfoniorkester med opførelser i Vordingborg, Slagelse, Hillerød og Albertslund. Alin vandt for 12 år siden Kungliga Teaters dirigentkonkurrence i Stockholm og har siden optrådt rundt om i Skandinavien. Hun er lærer ved Musikhögskolan i Stockholm.

Kvindelige dirigenter i dag

Af Inge Bruland.

"Om 50 Aar er der sikkert mange Kvinder her i Landet, der dirigerer, og saa vil man ikke synes, det er saa mærkeligt"

Grethe Kolbe, 1945



Kvindelige dirigenter i dag

Af Inge Bruland
Præsentation af:
 Europäischer Dirigentinnen Reader
 Schriftenreihe Frau und Musik,
 Internationaler Arbeitskreis e.V., Band 4
 Furore Verlag 2002

Publikationen består af 189 sider med en-, to- eller tresiders portrætter af nulevende kvindelige orkesterdirigenter, 96 ialt. De kommer overvejende fra Europa, men også Australien, Brasilien, Japan, USA og Canada er repræsenteret. Der er ingen danske kvinder med – det vender jeg tilbage til i slutningen af omtalen. Dirigenterne fordeler sig på 21 lande som følger:

Australien 2, Belgien 1, Brasilien 2, Finland 1, Frankrig 5, Grækenland 5, England 8, Italien 10, Japan 2, Jugoslavien 1, Norge 1, Polen 2, Rumænien 2, Schweiz 5, Slovenien 1, Spanien 2, Tyskland 28, USA og Canada 16, Venezuela 1, Østrig 1.

Det er en bemærkelsesværdig publikation, der her er kommet fra Tyskland. Bemærkelsesværdig, også fordi initiativet til den er kommet fra oven, nærmere bestemt det nordrhein-westfalske kulturministerium og forbundsministeriet for familie, seniorer, kvinder og ungdom. Ifølge kulturministerens forord har de to instanser opfordret og givet støtte til Frau und Musik-arkivet i Frankfurt med henblik på tilvejebringelsen af readeren. I det hele taget har delstaten Nordrhein-Westfalen det som et satsningsområde

endelig at skaffe musikskabende kvinder den samme anerkendelse, som forlængst er blevet en selvfølge for "Maestroernes kreds".

Det er værd at erindre sig den danske Grethe Kolbes udsagn fra 1945: *Om 50 Aar er der sikkert mange Kvinder her i Landet, der dirigerer, og saa vil man ikke synes, det er saa mærkeligt.* For det første, fordi der ligger en vis ironi i det forhold, at vi faktisk efter disse 50 år og lidt til ikke er kommet længere, end at højst 5% af verdens orkesterdirigenter er kvinder, og for det andet, fordi Grethe Kolbe netop sætter fingeren på det ømme punkt ved at påpege, at målet er, at det ikke skal føles som noget mærkeligt eller specielt at se en kvinde stå i spidsen for et symfoniorkester. Som den nordrhein-westfalske kulturminister skriver, så anses de kvindelige dirigenter for at være "eksotiske", og formålet med readeren er at vise, at de kvindelige dirigenter eksisterer, at de har en seriøs baggrund, og at symfoniorkestrene rundt om i verden efter at have fået tilsendt readeren ikke har nogen undskyldning for ikke også at afprøve kvinder som ledere af deres koncerter. Argumentet "vi ville gerne, men der findes jo ikke nogen" gælder nu ikke længere. De relativt kendte kvindelige dirigenter, der findes, betragtes stadig som undtagelsestilfælde. Readeren nævner i den forbindelse Simone Young (se Berit Sandals artikel om hende her i årsskriftet!), Marian Alsop, Julia Jones og Eve Queler. Det er vigtigt, at kvindelige dirigenter kommer frem i rampelyset,

så deres kunstneriske profil kan studeres og diskuteres og først og fremmest opleves.

Men kvinderne er på vej, også på dette område. 21 af de 96 dirigenter i readeren er født i 1970'erne, mens kun 3 er født i 1930'erne, og i Nordrhein-Westfalen er 25% af de dirigentstuderende kvinder.

I forbindelse med den særlige satsning på kvinder og musik, der finder sted i Nordrhein-Westfalen, finder vi også det orkesterakademi, der er knyttet til "die Bergischen Symphoniker" i Solingen/Remscheid, ledet af dirigenten Romely Pfund, der har titel af Generalmusikdirektorin. I akademiet tilbydes en et-årig uddannelse knyttet til orkestret, og for sæsonen 2003-2004 har der været udskrevet konkurrencer for unge musikere. En trompet-, en horn- og en dirigentplads har her været øremærket for kvinder. (Når man tænker på den generelle danske berøringsangst over for kvotering, bliver man imponeret over denne lokale vilje til at hjælpe ligestillingen på vej.)

Udgiverne af readeren, Renate Brosch, Renate Matthei og Dietburg Spohr, har opstillet nogle betingelse for at kunne optage dirigenterne: Ingen rene kordirigenter, ingen kirkemusikere, ingen rene brass-band-dirigenter, ingen amatørdirigenter har kunnet komme i betragtning, og medtaget er kun dirigenter med dokumenteret erfaring fra symfoni- eller operaorkestre. Redaktionen har skrevet til "alle europæiske orkestre og operaer/musikteatre" og har udvalgt de 96 fra ialt ca. 200 navne. Hvert portræt rummer

oplysninger om 1 fødested og -år, 2 uddannelse, 3 priser og udmærkelser, 4 professionel virksomhed, 5 repertoire-tyngdepunkter, 6 diskografi og 7 citater fra presseomtaler.

Når det gælder punkt 3 priser og udmærkelser, og retter vi blikket mod den hjemlige Malko-dirigentskonkurrence (som i parentes bemærket skulle have fundet sted i maj 2004 efter den seneste konkurrence i 2001, men som er blevet udsat et år på grund af kronprinsbrylluppet (!)), så finder vi to dirigenter, der har været placeret: den schweiziske Sylvia Caduff fik i 1965 (Malkokonkurrencens første år) en 2. pris og italienske Nicoletta Conti i 1986 en 3. pris.

Antallet af dirigenter fra de forskellige lande er nok ikke repræsentativt. Fx. er der ingen dirigenter fra Sverige og Danmark, mens næsten en trediedel 28 er fra 'værtslandet' Tyskland. Men i og med, at portræterne er blevet lagt ud på internettet (www.dirigentinnen.de), skulle der være en chance for også at få Danmark repræsenteret. Og hvordan er situationen på området egentlig i Danmark i dag?

Dansk Kapelmesterforening har både rytmiske og klassiske medlemmer, og derfor kan det være lidt vanskeligt at regne procenter ud på orkesterområdet. Men hvis vi tæller alle med er syv af de 148 medlemmer kvinder, altså godt 4%. Det ligner meget de internationale forhold iøvrigt. Af de syv kvindelige medlemmer er der fire, der er egentlige orkesterdirigenter, to mere etablerede af

den ældre generation og to yngre fremstormende.

Selv om de alle fire er i fuld aktivitet, så havde det været fint, hvis vi kom til at høre endnu mere til dem, så at de i højere grad kunne træde i karakter i offentligheden og måske gøre det mere selvfølgelig for andre højt musikalsk begavede kvinder med lyst og muligheder at følge i deres fodspor. Under alle omstændigheder bør de finde deres plads i readeren. De fire er:

Esther Bobrova, f. 1939 i Moskva, er uddannet i såvel Moskva som København. På musikkonservatoriet i København var hun den første kvinde, der fik afgangseksamen fra orkesterdirigentklassen. Hun videreuddannede sig på Sibeliusakademiet hos Panula og Skt. Petersborgkonservatoriet hos Musin.

Ud over koncertvirksomhed i Danmark, Finland, Skt. Petersborg og Letland har hun undervist i kor- og ensembleledelse på højere musiklæreanstalter i Danmark. Hun har været korsyngemester ved Malmö Stadsteater, og er siden 1998 ansat ved operaakademiet i København. Hun stiftede og ledede det første opera-teater for børn og unge i Danmark, Børnemusikteatret (1985-93)

Esther Bobrova arbejder også med amatørmusik og leder Nordsjællands SymfoniOrkester.

Inge Fabricius, f. 1952 i København, er uddannet oboist og gennemførte sine dirigentstudier hos Poul Jørgensen 1980-91

og på Royal Academy of Music i London 1982-83. Siden har hun deltaget i adskillige master classes og dirigentseminarer, bl.a. i Tanglewood USA med Bernstein og Ozawa i 1986.

Hun debuterede med Tivolis symfoniorkester i 1984 og har siden lavet koncerter med symfoniorkestre bl.a. i Århus, Aalborg, Göteborg og Malmö. Hun har været tilknyttet operaerne i såvel Göteborg som Malmö samt operaakademiet i København.

Siden 1980 har Inge Fabricius været aktiv i amatørmusiksammenhæng, især som dirigent for Lyngby-Taarbæk Harmoniorkester og for Salonorkestret.

Inge Fabricius har modtaget følgende priser:

Henry Wood Conducting Scholarship (1982)

Erling Høys Mindepris (1984)

Liselotte Selbigers Ærespris (2000)

Nenia Zenana, f. 1966 på Sjælland, er uddannet på musikkonservatoriet i København i klaver, kordirektion og hørelære. Hun dirigerer Dusika (Københavns Amts Ungdomssymfoniorkester), Elverhøj Koret (der bl.a. har medvirket ved friluftsspillene i Dyrehaven) og Akademisk Orkester og Kor. Hun har stået i spidsen for kor og orkester i Cirkusbygningen i København (Cyrano, Klokken fra Notre Dame), og hendes engagementer er såvel rettet mod den rytmiske som den klassiske musik.

Hun har sit eget Nenia-Band, og hun spiller duo med Mads Vinding. Herudover



underviser hun i klaver og hørelære på Musikvidenskabeligt Institut i København og lejlighedsvis på musik-konservatoriet sammesteds.

I 1999 fik hun kapelmesterforeningens uddannelseslegat for sit indlysende talent.

Kaisa Roose, f. 1969 i Tallin, er uddannet ved konservatorierne i Tallin og København. Hun havde sin dirigentdebut i 1998 med Odense Symfoniorkester. Efterfølgende har hun dirigeret symfoni- og operaorkestre i Danmark,

Malmö, Litauen og Estland. Hun har været tilknyttet Det Kgl. Teater i København siden 1998.

Kaisa Roose arbejder også med amatør-musik og har dirigeret Nordsjællands SymfoniOrkester, Euphrosyne og Københavns Ungdoms SymfoniOrkester. I 1998 fik hun som den første Grethe Kolbes Mindepris.

To af de fire danske dirigenter er født i udlandet, Esther Bobrova i Rusland og Kaisa Roose i Estland. Ved siden af denne import har Danmark også eksporteret en kvindelig dirigent, nemlig til USA:

Dorrit Matson er cand. phil. fra Københavns Universitet i musikvidenskab og efter dirigentstudier i København og Miami har hun slået sig ned i New York, hvor hun leder The New York Scandia Symphony, der har specialiseret sig i opførelse af skandinavisk musik. Orkestret giver koncerter i bl.a. Trinity Church på Broadway, repræsenterer Norden i forskellige officielle sammenhænge og har udgivet flere cd'er med nordisk musik.

Information om readeren kan findes på www.dirigentinnen.de, og oplysninger om de fem nævnte danske kvindelige dirigenter kan ligeledes findes på internettet. Selve readeren kan ses på Kvinder i Musiks Arkiv..

Joanna Bruzdowich (polsk komponist)

Af Eva Maria Jensen





(Bogaert er en belgisk maler, født 1918, der lod sig inspirere af Bruzdowicz' elektroniske musik til at male det billede, der pryder pladeomslaget).

Joanna Bruzdowicz (polsk komponist)

Af Eva Maria Jensen

Joanna Bruzdowicz blev født i 1943 i Polen. Siden slutningen af 1960-erne har hun boet skiftevis i Belgien og Frankrig. Hun studerede komposition ved konservatoriet i Warszawa hos Kazimierz Sikorski og senere i Paris hos Nadia Boulanger, Pierre Schaeffer og Olivier Messiaen. Hun er også uddannet pianist og har givet koncerter i Polen, Belgien, Østrig og Tjekkiet. Endvidere fuldførte hun musikvidenskabelige studier ved Sorbonne Universitet. I 1969 var hun medstifter af *Groupe International de Musique Electroacoustique de Paris*. Bruzdowicz har desuden virket som både musikkritiker og skribent, og hun har arbejdet ved fransk, belgisk og tysk radio og fjernsyn. Hun blev gift med en belgisk forfatter Horst-Jürgen Tittel, og sammen har de skrevet adskillige filmmanuskripter. Bruzdowicz underviste ved mange kurser for komponiststuderende, hovedsageligt i Frankrig og i USA. Hun er leder for det belgiske *Chopin- og Szymanowski-selskab*, medlem af bestyrelsen for *International Federation of Chopin Societies*. For 3 år siden flyttede hun med familien til byen Céret i den franske del af Katalonien, kun 15 km fra den spanske grænse, hvor hun nu leder en international musikfestival, der finder sted i den første uge af august.

I et interview bragt i det polske musikblad *Ruch Muzyczny* fortalte Joanna Bruzdowicz (der nu kalder sig Bruzdowicz-Tittel) om denne festival, som koncentrerer sig om musik fra 3 lande: Frankrig, USA og Polen (kriteriet var, og at det

var de 3 lande, som fik de første forfatninger), men hvor man hvert år inviterer musikere fra et bestemt europæisk land. I 2002 var gæstelandet Italien, i 2003 Spanien, i 2004 bliver det Grækenland. Festivalen byder på 14 koncerter, to hver dag (sent om eftermiddagen og om aftenen), som finder sted dels i byens *Museum for Moderne Kunst* (hovedsageligt med værker af surrealistiske malere) og under åben himmel. Bruzdowicz understregede, at man inviterer musikere af højeste karat, og at man også byder på master classes for de studerende. Repertoiret strækker sig fra barokken til moderne musik, og der finder også jazzkoncerter sted. Ved finalekoncerten i 2003 uropførte man værket *Sans tricher, à tout coup, c'est la loi!* af den franske komponist Adrienne Clostre (bestilt af festivalkomiteén), for recitation, saxofon, 2 klaverer og cello.

Listen over Bruzdowicz' kompositioner er lang. Hun har blandt andet skrevet orkesterværker (symfonier, klaverkoncert, 2 violinkoncerter, koncert for cello og for kontrabas), mange kammermusikalske værker, soloværker for klaver, cello, orgel og violin, samt vokalværker (blandt andet en kantate *Urbi et Orbi* fra 1985).

Opmærksomheden bør først og fremmest rettes mod hendes mange elektroniske værker, som hun skrev i 70-erne, blandt andet elektronisk trilogi *Homo Faber* fra 1970-75: (1. *Le Souffle* med tekst af A. Solzjenitsyn, 2. *La Solitude* med tekst af Ch. Baudelaire og 3. *La Sérénité* med tekst af P. Valéry), *Dum spiro spero* for fløjte

og bånd fra 1981, *Bartokalia* fra 1979 og en elektronisk suite for børn *Neue Kinderszenen* fra 1980. En anden vigtig del af hendes produktion er de sceniske værker: musikdramaer *In der Strafkolonie* (libretto efter Kafka), opført i Tours i 1972, og *Les Troyennes* fra 1972 (libretto efter Euripides) opført i Paris i 1973, operaen *Paradisets porte*, 1984 (libretto efter Andrzejewski), opført i Warszawa i 1976, opera-musicalen *Tides and Waves* (libretto af komponisten), fra 1991, opført i Barcelona i 1992, balletten *Le petit prince* fra 1972, opført i Bryssel i 1976. I de sceniske værker tager Bruzdowicz gerne samfundsmæssige emner op: *In der Strafkolonie* er hendes protest mod de totalitære regimer, *Les Troyennes* tager de feministiske emner op, *Paradisets porte* beskæftiger sig med religiøs fanatisme, *Tides and Waves* med narkoproblemer.

Bruzdowicz' musik karakteriseres af stærk dramatik, som også præger de rent instrumentale værker. Hun skriver først og fremmest for et fransk og belgisk publikum, men ikke desto mindre finder man af og til citater fra polsk folke- eller kunstmusik (f.eks. danner en gammel polsk kirkesang udgangspunkt for hendes orgelværk *Mater Polonica* fra 1973). Cellokoncerten *Cry of the Phoenix* fra 1994 er helliget mindet om Warszawa-opstanden i 1944, værket for cello og klaver, *Song of Hope and Love*, fra 1997, mindet om de polske jøders tragedie. Strygekvartetten nr. 1, *La Vita* fra 1983 (uopført ved festivalen Warszawas Efterår i 1984) er en hyldest til Karol Szymanowski, hvor de tre satser

afspejler komponistens tre livsfaser.

Komponisten har udtalt, at det er vigtigt for hende både at bevare de nationale traditioner og at bruge et moderne, internationalt forståeligt tonesprog.

Om sine nyeste kompositioner har hun udtalt (i den allerede nævnte samtale med *Ruch Muzyczny* i 2002), at hun er ved at lægge sidste hånd på sin nyeste opera, samtidig med at hun komponerer et værk for strygekvartet med saxofon og en fløjtekoncert. Klimaet i Sydfrankrig gavner hende og hun føler, at hun dér får en del fra hånden.

Kilder:

1. **Maria Wilczek-Krupa**, artikel "Bruzdowicz" i: Elzbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM*, czesc biograficzna, supplement, ab, Krakow (PWM), 1998, s. 81
2. **Horst-Jürgen Tittel**, tekst på pladen: *Bruzdowicz-Bogaert*, Pavane-Records, ADW 7064: uden årstal
Joanna Bruzdowicz:
Homo Faber, trilogie électronique, Réalisation: Studio IPEM, Gand (Ghent)
Dum spiro spero, scénatio musical pour flûte et bande magnétique: Marc Grauwels, flûte, Réalisation et enregistrement: Studio IPEM, Gand (Ghent)
(Bogaert er en belgisk maler, født 1918, der lod sig inspirere af Bruzdowicz' elektroniske musik til at male det billede, der pryder pladeomslaget).
3. **Interview med Joanna Bruzdowicz-Tittel** om den nye musikfestival i Pyrenæerne i: *Ruch Muzyczny*, nr. 26, 2002, samt nr. 19, 2003

Onutė Narbutaitė (litauisk komponist) og hendes musik

Af Eva Maria Jensen

En del af teksterne er på litauisk. Narbutaitė siger selv, at hendes mål var at finde ligevægt mellem de kraftfulde og de tilbageholdte udtryk, mellem råb og stilhed, mellem spontanitet og konstruktion.

Onutė Narbutaitė (litauisk komponist) og hendes musik



Af Eva Maria Jensen

Onutė Narbutaitė, født i 1956 i Vilnius, har studeret komposition ved konservatoriet i sin hjemby hos Bronius Kutavicius. Hun har i ganske få år undervist i musikteori på konservatoriet, men har siden 1982 arbejdet som fuldtidskomponist. Hun har vundet adskillige litauiske komponistpriser. I hendes værkfortegnelse findes både symfoniske, kammermusikalske og vokalinstrumentale værker. Ud over i Litauen er hendes værker blevet opført ved andre landes festivaler: Musikhøst i Odense, Holstein Musik Festival, Helsinki Festival, alle 1992, A-Devantgarde i München, 1993, Warszawas Efterår, 1994 og 1997, De Suite Muziekweek i Amsterdam, 1995, Frau musica (nova), Köln, 1998, Europäisches Musikfest Münsterland, Nordkirchen i 1999. Hun har desuden været inviteret som huskomponist af Kaustinen kammerensemble i Finland i 1998.

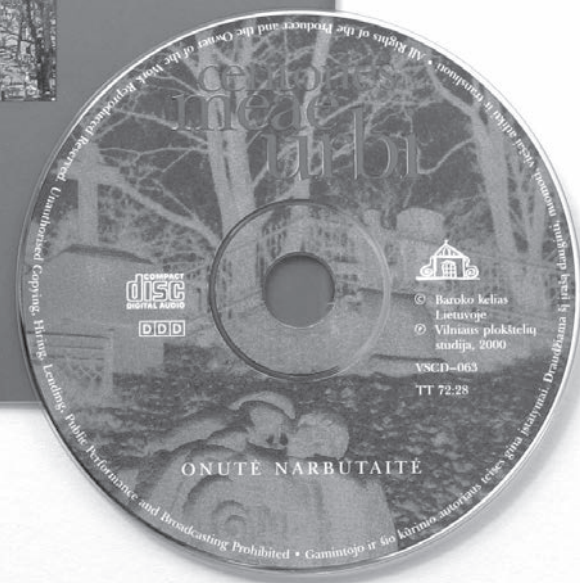
Narbutaitė regnes for sin generations betydeligste komponist i Litauen. De, der kender mere til moderne litauisk musik understreger alle, at der i dette land ikke findes nogen generationskløft mellem ældre og yngre komponister. Narbutaitė selv forklarer det på følgende måde: *Landets specifikke politiske situation gjorde, at der snarere var tale om et generationsfællesskab end om en generationskløft. Man var en del af det store sovjetimperium og samtidig ville man være litauer. Da gjaldt det om ikke at drage opmærksomheden hen mod sin*

egen person, men om at skjule sig på en ø af åndelig frihed. Karakteristisk for litauisk moderne musik er dens nærhed til ritualet. Den ældre generations hovedkomponist Bronius Kutavicius skaber musik, der nærmer sig det førkristne folkeritual. Hos Narbutaitė er ritualet tæt forbundet med landets kristne historie. Narbutaitė er, som så mange andre komponister fra hendes generation, stilpluralist. Nogle kalder hendes musik for "moderne erindringsmusik". Tit griber hun tilbage til de gamle mestre: værket som Winterserenade for fløjte, violin og bratsch (1997) bygger på motiver fra Schuberts Winterreise, Mozart-sommer 1991 for fløjte, violin, bratsch og cembalo, til motiver fra Eine kleine Nachtmusik, Hoquetus for bratsch, cello og kontrabas (1993) viser tilbage til middelalderlig musik, Autumn Ritornello. Hommage a Fryderyk for violin, bratsch, cello og klaver, er gennemsyret af stile brillante. Men der er ikke tale om efterligning, snarere om en slags spadseretur med gode venner (de gamle komponister og deres musik). På samme måde, som den fortidige musik kan være Narbutaitės inspirationskilde, kan også malerkunst, poesi, eller landskaber bruges. Karakteristisk er den nostalgiske, der gennemsyrrer alle værker, en slags stille bøn, der hviskes med tillid og med håb om en bedre fremtid. Det kan opleves som et paradoks, at det netop er denne intime, 'private', meget stille musik, der er blevet så hørbar overalt – den fascinerer og tryllebinder alle.

Foto frit tilgængeligt på internettet, efterbearbejdet af Lisbeth Damgaard.

Jeg har mødt komponisten i efteråret 2000 ved en musikfestival i Krakow, hvor hun var æresgæst, og forsøgte flere gange, og ganske forgæves, at komme til at tale med hende. Onutė, en meget spinkel, bleg, nærmest æterisk kvinde, viste sig også at være umådelig sky. Desuden var hun hele tiden bevogtet af sin moder og af flere litauiske musikvidenskabskvinder, der ikke mente hun var i stand til at tale med fremmede. Jeg nåede dog at udveksle et par sætninger med hende – på polsk, et sprog, som mange litauere har lært sig af historiske (Polen og Litauen hørte sammen siden 1386) og oprørske (man lærte sig polsk, men ikke russisk, da det var okkupanternes sprog) grunde. Jeg har også haft lejlighed til at opleve uropførelsen af det værk, som Krakow festivalen bestilte hos komponisten. Den bundne opgave var et værk, der var inspireret af udenomsmusikalske kilder, i Narbutaitės tilfælde blev det et digt af Tomas Vendlovy *Ved et barns fødsel*, Rilkes digt *Gethsemane have* samt tilsvarende evangelietekster. Hun skrev et værk kaldet *Melodi i en olivenlund* for trompet og 2 strygekvartetter. I den kæmpestore

gotiske (og meget kolde) Skt. Katarina kirke i Krakow oplevede jeg således en musik af sjælden skønhed, musik fra 'en anden verden', der ikke lignede noget som helst andet. Næste dag fik jeg købt en cd med Narbutaitės musik. Den viste sig at indeholde et stort oratorium, *Centones meae urbi*, komponeret i 1997 (pladenummer: VSCD-063). Jeg har efterfølgende brugt



nogle eksempler fra dette værk ved mit foredrag om de kvindelige komponisters værker op til året 2000, et foredrag holdt ved Center for Kunst og Kristendom (kursets titel: Musik ved århundredeskiftet) i 2001.

Centones meae urbi, et oratorium for sopran, bas, kor og orkester, er et værk på 72 min, der består af 8 dele. Titlen er latin og betyder: Min bys spor. Komponisten siger selv, at værket er et patchwork for hendes by, Vilnius, dannet af mønstre, som kan aflæses af Vilnius' gamle mure og som kan høres i teksternes vidnesbyrd. De stammer fra den latinske digter fra barokken, Mathias Casimirus Sarbievius, fra den romantiske polske digter Adam Mickiewicz, samt fra den polske eksilforfatter og nobelpristager Czeslaw Milosz, der alle boede de en del af deres liv i Vilnius. Dertil kommer *Jeremias' Klagesange* fremført på jiddisch, en hyldest til byens store jødiske befolkning, der nu er borte. En del af teksterne er på litauisk. Narbutaitė siger selv, at hendes mål var at finde ligevægt mellem de kraftfulde og de tilbageholdte udtryk, mellem råb og stilhed, mellem spontanitet og konstruktion.

✿ Værket indrammes af indledning og afslutning, som begge introducerer en digters stemme, det kommenterende subjekt. Præ- og postludium indrammer midtersatser, som knytter sig til de forskellige årstider.

✿ Den første, indledende del, *Digterens tilbagekomst*, byder på et instrumentalt forspil (en nostalgisk, vemodig klari-

netmelodi efterfulgt af blæserfanfare) efterfulgt af en sats til tekst af Milosz (i litauisk oversættelse) sunget skiftevis af solosopran og herrekor.

✿ Den anden del, *Efteråret*, benytter forskellige tekster: de latinske fra baroktiden (foredraget af kor a cappella) og adskilt af en vemodig solofløjtemelodi. Senere møder vi en tekst af Adam Mickiewicz, sunget på polsk af en bassolist med kammermusikalsk akkompagnement. En ny omgang latinske tekster introduceres med et barokagtigt forspil. Den efterfølgende latinske epitaf synges af damekor, og repræsenterer nærmest minimalistisk musik (måske med lån fra de monotone litauiske folkesange), mens solofløjten melodier fører over til den fjerde epitaf, hvor sopranerne synger over herrekorets mumlende ostinato. Satsens stemning præges af vemod, og de følelser, der vækkes til live i forbindelse med Allehelgen.

✿ Tredje del, *Vinter*, er en korsats til tekst af en nutidig litauisk digter, Eugenijus Alisanka. Den indledes og akkompagneres af en moderne orkesttersats og er højt dramatisk i sit udtryk. Det er denne sats, den mest strenge og moderne, som man fristes til at se som afbildning af Litauens 'sovjet-tid'. Især dens afslutning bringer stemning af ensomhed og forladthed frem.

✿ Den fjerde sats, *Forår*, koncentrerer sig om teksterne fra baroktiden, en blomstringstid for Vilnius. Satsen består af tre dele, hvoraf den første, annonceringen af en kongelig velkomst (for kor

og orkester), bringer stemning af et folkeligt, før-kristent ritual frem (paukerne, messingblæserfanfarer), som den efterfølgende korsats bekræfter. Næste afsnit hedder Forår i Lukiskes, som synges af solister (sopran og bas) akkompagneret af kor. Denne sats danner oratoriets højdepunkt, hvor først de menneskelige stemmer, så orkestret synes at efterligne fuglesang. Til sidst vender vi tilbage til ritualet, her tydeligt af kristen, middelalderlig proveniens, med en tekst kaldet *Procession*, sunget (eller rettere: reciteret) både på latin og litauisk.

✻ Den næste del, *Sommer*, fører os ind i det 20-århundredes mareridt. Det er her vi møder de flersprogede tekster: jiddisch (Mosche Kulbanas' digt fra 1926), hebraisk (Jeremias' klagesange), litauisk (uddrag fra avisartikler) og polsk af Czeslaw Milosz. Hans tekst handler om et gammelt antikvariat i Vilnius, hvor man har kunnet købe gamle bøger på jiddisch, hebraisk, polsk, russisk, med de mange forskellige slags skrift. I den lange orkestrale indledning lagres de forskellige musikalske tanker lag på lag og hulter til bulter. Teksten på jiddisch deklameres af koret på én og samme tone, mens den hebraiske tekst synges af solister. Teksterne akkompagneres diskret af instrumenterne (blandt andet med smukke fløjte-soli). Indimellem hører man slagtpøj, som illuderer lyden af mange mennesker, der går forbi. Andetsteds høres en dyb cello-melodi, der ledsager stemmerne af bedende mænd, hørt på lang afstand.

På denne baggrund deklamerer basstemmen den polske tekst af Milosz, garneret af både herrekor, unisont, og damekor, flerstemmigt. Man kommer uvilkårligt til at tænke på flere forskellige religiøse ceremonier, der foregår på én og samme tid. Alt afsluttes med de rullende tremoli i paukerne, som en sidste afsked med denne del af byens historie.

✻ Afslutningen, *Digterens afsked*, med endnu en tekst af Czeslaw Milosz på polsk, byder på responsorisk reciterende kor (mande- og kvindestemmer skiftevis) med en sopransolist, der blander sig (på litauisk). Efterhånden træder orkestret til, ganske diskret, og stemmerne forstummer. Tilbage bliver de blide strygerklange og udstrakte liggetoner, som orkestret deler med koret. Til sidst træder klokkerne til, der tydeligt agerer de kirkeklokker, som en af Milosz' tekster talte om: "Der høres klokker: hos Skt. Johannes, Skt. Kazimierz, hos Bernardinerne, i Domkirken, hos Dominikanerne, hos Skt. Georg, Skt. Nikolaj og Skt. Jakob. Mange klokker".

✻ Oratoriet er en erindringsrejse gennem en by, Vilnius, der ikke længere er til at finde. Men det er også en hyldest til en by, der har overlevet, og som går ind i en ny tid bærende på sin historie: sødmefyldt og sørgelig på en gang. Værket blev uropført i Skt. Katarina Kirke i Vilnius den 9. august 1997, og var et bestillingsværk til en barokmusikfestival i byen.



Narbutaitės værker blev i 2003 præsenteret ved den *Internationale Bogmesse i Frankfurt am Main*, blandt andet ved et fremstød for det finske pladeselskab, *Finlandia Records*, der præsenterede tre cd'er med værker af Narbutaitė:

1. *June Music* – Finlandia Records 0927-434437-2, med følgende værker:

Interludium for fløjte, cello og orgel (1983),
June Music 1981 for violin og cello (1981),
Cimber for 2 klaverer (1988)
Monogramme for 3
 slagtpøjsensembler (1992)

2. *Autumn Ritornello* – Finlandia Records 0927-42996-2, med følgende værker:

Winterserenade for fløjte,
 violin og bratsch (1997)
The Eight Strings for violin og bratsch (1986)
Mozartsommer 1991 for fløjte,
 violin, bratsch og cembalo
Autumn Ritornello. Hommage a Fryderyk
 for violin, bratsch, cello og klaver
Hoquetus for bratsch,
 cello og kontrabas (1993)

3. *Gate of Oblivion* – Finlandia Records 0927-43073-2 med følgende værker:

Open the Gate of Oblivion,
 2. strygekvartet (1980)
Drawings for String Quartet and Returning Winter, 3. strygekvartet (1991)
Opus Lugubre for strygere (1991)
Sinfonia con trianglo for strygere og
 triangel (1996)

Onutė Narbutaitė har, som man kan se af det ovennævnte, 'et navn', og er højt værdsat både i sit hjemland og i udlandet. Ingen af de af mig studerede tekster om hendes musik tager stilling til den kendsgerning, at hun er en kvinde. Og det til trods for, at nogle af de kvaliteter, der kendetegner hendes musik, utvivlsomt kunne betegnes som 'kvindelige' (følsomhed, det at tale med tilbageholdt stemme, at hviske, at forfølge 'de bløde værdier'). Komponisten selv har heller ikke udtalt sig om det at være en kvinde blandt de mange mandlige kolleger. Hun har dog ytret sig mange gange om sin måde at komponere på, og hvad der var - og er - hendes mål.

Her følger en håndfuld citater:

Udgangspunktet for alle mine kompositioner er vemod. Det vemod man føler ved gamle, knitrede fotografier, vemod, der ses i lyset, som stille fylder byens gader. Vemod, fordi hånden, der holder om pennen, fra tid til anden føles så tung og stiv, vemod, fordi tiden har været hård mod os alle.

Og et andet sted siger hun:

Der er så megen meningsløshed rundt omkring, så megen forfladigelse, 'underholdning', så meget brutalitet, at man af og til kan føle sig helt magtesløs. Hvordan kan man overdøve denne støj? Og dog er man nødt til at tro på noget, tro på en løsning. Kunsten, musikken – det er den ø, hvor man kan lytte til sit eget indre, hvor man kan lytte til andre menneskers inderste. For mig er musikken lig med bøn, det er den, som binder mig til livet.



Om det særegne, nationale tone i sin musik udtaler hun sig på følgende måde:

Det, som binder mig til mit lands musik er de samme bånd, der binder mig til det jord, jeg går på. Jeg er vokset ud af denne musik, selv om jeg aldrig har taget bevidst stilling til den såkaldte "folklorisme". Jo mere brutal, teknisk kompliceret og støjende verden er, des mere bliver vi tiltrukket af de litauiske folkesange, hvor sandheder synges med en dæmpet stemme. Hvis jeg ikke var i stand til at drikke vandet fra denne brønd, så ville jeg have været et helt andet menneske.

Om sit forhold til musik skrevet af andre siger hun:

Når jeg lytter til musik, søger jeg først og fremmest efter komponistens personlighed. Jeg er ikke interesseret i tørre, sjæleløse værker, heller ikke i de værker, hvor den herskende uorden dækkes af en varm sovs.

Om sin egen måde at komponere på:

Jeg komponerer få værker, langsomt. Jeg tænker ikke på konstruktionssystemer, selv om jeg tit kan se ligheder mellem mine egne værker og værker skrevet af andre. Jeg forsøger at skrive værker, hvor der hersker et enhedsprincip, hvor der ikke findes overflødige toner. Komposition som fag er som jord, din jord. Og man kan nemt miste fodfæste.

Kilder:

- Malgorzata Janicka-Slysz: artikel "Narbutaitė" i: Elzbieta Dziebowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, czesc biograficzna, n-pa, Krakow (PWM), 2002, s. 11*

- Audronė Ziuraitytė, pladetekst, *Centones meae urbi, VSCD-063*

- Magdalena Wolczek: "Onutė Narbutaitė na plytach Finlandia Records" (Finlandia Records pladeudgivelser med musik af Onutė Narbutaitė), samt: Andrzej Chlopecki: "Narbutaitė – tezy i odpowiedzi" (Narbutaitė – spørgsmål og svar) i: *Ruch Muzyczny, nr.3, 9. februar 2003, s.10-15.*

- Ewa Siemadaj: "Monogramme Onutė Narbutaitė" i: Krzysztof Droba (red.) *W kregu muzyki litewskiej, rozprawy, szkice i materialy.* (Rundt om den litauiske musik. Afhandlinger, skitser, materialer), Krakow (Akademia Muzyczna), 1997, s. 63-76

- Krzysztof Droba: "Młoda muzyka litewska" (ung litauisk musik) i: Krzysztof Droba (red.) *W kregu muzyki litewskiej... s. 101-108*

Skriver kvinder virkelig opera?

Af Lilo Sørensen

Da jeg søgte efter min identitet, blev kvindelige skribenter vigtige for mig: ...Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anais Nin. Jeg var interesseret i at finde ud af, hvordan kvindelige forfattere og malere havde været i stand til at være kreative, idet jeg ikke fandt nogle tilfredsstillende forbilleder i musikkens verden.

Kaija Saariaho, (f. 1952)



Ethel Smyth (1858-1944) var en af de få, der i sin egen tid fik international anerkendelse. Hun studerede flere år i Tyskland, og det var også her, at flere af hendes operaer blev førsteopført.

Foto frit tilgængeligt på internettet, efterbearbejdet af Lisbeth Damgaard.

Skriver kvinder virkelig opera?

Af Lilo Sørensen

I forbindelse med et koncertforedrag om kvindelige operakomponister for nylig blev det endnu engang tydeligt, at interessen for både kvinderne og deres værker er stor. Selv for garvede operaelskere er operaer af kvinder nærmest lig med ikke-eksisterende, og man undres ikke. Det er først i begyndelsen af 1980'erne, at kvindeforskningen kaster lys over de mange sorte huller i musikhistorien, der ikke har gjort sig mange anstrengelser, når det drejer sig om kvindelige komponister. Når kvinder endelig optræder i forbindelse med opera, er det oftest som døende heltinder i operaer af mænd.

I dag er kvinders musik synlig, men generelt er det kvindelige forskere, der har gjort og stadig gør det store arbejde for at synliggøre det ukendte. Alene det faktum, at vi benytter betegnelsen "kvindelig komponist", hvor man aldrig ville drømme om at sige, fx. "den mandlige komponist Per Nørgård".

Kvinder har skrevet operaer lige siden operaens fødsel omkring 1600. Det gør de stadig, det er bare ikke så tit, vi ser disse værker opført på en operascene. Og skulle man være interesseret, er det umådelig lidt, der er indspillet.

Nedenstående er et overskueligt neddyk i kvindernes operahistorie, om ikke andet, så til inspiration for dem, der har lyst til at gå videre.

Middelalderen

Der er sparsomme oplysninger om kvindelige komponister i middelalderens første århundreder, men en af tidens mest markante skikkelser var nonnen og abbedissen Hildegard von Bingen (1098-1179). Hun beherskede flere kunstneriske discipliner – malede, skrev, filosoferede, studerede medicin, komponerede, og hun opnåede en for tiden højst usædvanlig position som rådgiver for kronede og gejstlige magthavere over hele Europa.

Hendes indsats på det musikalske område var stor, og hendes musik omfatter nogle af middelalderens smukkeste sange.

Omkring 1152 komponerede hun oratoriet *Ordo Virtutum* – Kræfternes spil, der er det eneste liturgiske drama af sin art på denne tid. Oratoriet er en milepæl og en forløber for, hvad der langt senere skete inden for denne genre. Værket er en allegori og ment som en række arketypiske situationer, hvor 18 nonner sang rollerne som dyderne, mens djævelens rolle sandsynligvis er blevet sunget af munken Volmar, der var tilknyttet Hildegards kloster.

Norditalien blomstrer

I 1600-tallet var der flere interessante skikkelser i Norditalien, deriblandt Francesca Caccini (1581-ca. 1640), der var tidens store kvindelige komponist i Firenze. Hun var født ind i en musikerfamilie, og hendes far var hofkomponist og medlem af Camerata-akademiet.

Senere blev hun selv ansat ved hoffet som sangerinde og komponist. Hun medvirkede interessant nok i én af operahistoriens første operaer – Jacopo Peris *Euridice* i 1600 – 7 år før Monteverdi tog æren af at have skrevet verdens første opera – *Orfeus og Euridice*.

Francesca Caccini skrev operaballetten *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina*/ *Ruggieros befrielse fra øen Alcina* 1625. Værket er bemærkelsesværdigt ved, at det ikke omhandler et emne fra antikken, som det var almindeligt på denne tid, men derimod en episode fra det store klassiske værk *Den rasende Orlando* (ugivet 1516) af Ludovico Ariosto (1474-1533).

Operaen er helt på højde med værker af Peri og Monteverdi, men musikhistorien glemte i mange årtier også denne komponist.

Det er den første opera fra kvindehånd, vi har kendskab til. Komponeret til en festlig begivenhed, da en polsk fyrste skulle besøge det toscanske hof. Operaen fik også en opførelse i Krakow, hvilket fik en smule indflydelse på operagenrens udvikling i Polen.

Caccini komponerede også fire syngespil og et passionsspil. Hun var efterspurgt, og man har ikke efterretning om, at hun skulle være blevet forfulgt eller chikaneret fra verdslig eller gejstlig side.

Frankrig

Også i Frankrig er der kvindelige operakomponister i 1600-tallet. Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (1664-1729) skrev to operaer, hvoraf den første fra

1691 desværre er gået tabt. Den anden *Céphale et Procris* fra 1694 er en lyrisk tragedie i 5 akter med et mytologisk emne.

La Guerre hørte til i kredsen omkring hoffet og stammede ligesom Caccini også fra en gammel musikerslægt; derudover voksede hun op ved Ludvig d. 14.s hof.

Hendes første operaballet *Les jeux à l'honneur de la Victoire*, 1691 dedicerede hun til Ludvig d. 14., og oplyste i forordet, at endnu havde ingen kvinde sat en hel opera i musik, hvilket tydede på, at hun ikke var bekendt med Caccinis opera.

La Guerre var også en af de første franske kantatekomponister; hun skrev såvel verdslige som åndelige kantater, endvidere en del kammermusik og såmænd også en drikkevis – *Lad os tømme denne kande*, der stod i direkte modsætning til et *Te Deum* fra 1721 til den kommende Ludvig den 15., da han efter sygdom var blevet rask.

England vågner af årtiers tornerosesøvn

Rækken af kvindelige operakomponister fortsætter – i Tyskland, Italien, Frankrig og England, hvor Ethel Smyth (1858-1944) var en af de få, der i sin egen tid fik international anerkendelse. Hun studerede flere år i Tyskland, og det var også her, at flere af hendes operaer blev førsteopført.

I England var hun engageret i suffragettebevægelsen og meget aktiv i musiklivet, hvor hun kæmpede for bedre vilkår for kvinder – hun ønskede at bekæmpe de fordomme musikmiljøet var præget af – i operahuse, hos operadirektører, dirigenter

og musikere. Et dilemma hun var særdeles bekendt med i kampen for at få sine egne værker opført.

Hun skrev flere operaer, der alle blev opført: *Fantasio* 1888/Weimar, *Der Wald* 1902/Berlin og 1903 på Metropolitan i New York, hvor det var første gang en opera af en kvinde blev opført.

I 1904 skrev hun *The Wreckers*, 3 akter i grand-opera-stil. Hendes populæreste opera er stadig *The Boatswain's Mate* fra 1914, en komisk opera i to akter i ballad opera-stil, en stil som også senere skulle dukke op hos Benjamin Britten.

Efter Brittens gennembrud med *Peter Grimes* i 1945 kom der nyt liv i engelsk opera, der havde sovet tornerosesøvn lige siden Henry Purcell skrev *Dido og Æneas* i 1689.

I generationen efter Britten finder man Thea Musgrave (f. 1928), der har skrevet flere operaer af betydning:

The Voice of Ariadne, 3 akter 1973, *Mary Queen of Scots*, Edinburgh 1977, *A Christmas Carol* 1979, *Harriet, the Woman called Moses* 1984, *Simon Bolivar* 1995.

Den engelske musikhistoriker Eric Walter White har udtalt, at det af en eller anden grund har taget kvinder længere tid i England at etablere sig som komponister end som forfattere. Og i operagenren er der ingen før Ethel Smyth, der har markeret noget omhelst.

Thea Musgrave har været godt hjulpet af mange bestillingsopgaver og har på mange måder nydt godt af de gunstige forhold i 70'ernes og 80'ernes klassiske musikmiljø, der fik en opblomstring

gennem støtte og bestillingsarbejder.

I den yngre generation af engelske komponister finder man Judith Weir (f. 1954), der blandt andet har komponeret tre helaftensoperaer: *A Night at the Chinese Opera* 1987, *The Vanishing Bridegroom* 1990, *Blond Eckbert*, 2 akter 1994.

Finland

Overraskende var det, at den finske Kaija Saariahos (f. 1952) opera *L'Amour de Loin* i fem akter blev opført ved Salzburg festivalen i 2000.

Saariahos værkfortegnelse er omfangsrig, men indtil nu har hun kun skrevet denne ene opera. Saariaho har uafbrudt arbejdet med sin egen rolle som kvindelig komponist – også med flere kriser – og da hun var studerende følte hun, at hun kun fik opmærksomhed, fordi hun var kvindelig komponist. Hun fandt forbilleder i andre kunstarter:

Da jeg søgte efter min identitet, blev kvindelige skribenter vigtige for mig: ...Virginia Woolf, Sylvia Plath, Anaïs Nin. Jeg var interesseret i at finde ud af, hvordan kvindelige forfattere og malere havde været i stand til at være kreative, idet jeg ikke fandt nogle tilfredsstillende forbilleder i musikkens verden.

Handlingen i *L'Amour de Loin* foregår i korstogstiden. Operaen er ikke så meget en tur tilbage i tiden, men mere en rejse i det indre. Der er masser af ord og plads til klang – og operaen indledes af en trubadur, der synger: *Jeg har lært at tale om lykken og at man skal være lykkelig, men jeg har ikke lært det.* Herom kredser operaens filosofiske tema.

Musikken har, som en mandlig kritiker skrev, modet til også at være monoton. Der er ikke mange kontraster, men et litani, der går til grænsen af det tålelige.

Kritikere mente, at problemet med Saariahos opera lå i at virkeliggøre den på scenen, og at instruktøren Peter Sellers af samme årsag var tilbøjelig til at forfalde til kitsch.

Saariahos opera har ligheder med Wagners *Tristan og Isolde* (1865) og Debussys *Pelleas og Mélisande* (1902). Anmeldere påpegede, at der ikke var så megen fornyelse eller sprængkraft i *L'Amour de Loin*, men at det ikke formindskede operaens værdi eller position.

Kent Nagano var dirigent og gav udtryk for, at partituret var ret så kompliceret, men han syntes også, at der var fin balance mellem det musikalske og vokale forbundet af en fri svævende rytme.

I ovenstående nævner jeg blot et lille udsnit af de mange operaer, kvinder har skrevet. Og at kvinder kan skrive opera, det har historien forlængst bevist. Men der er lang vej endnu. Operaerne opføres sjældent, næsten aldrig, og set i det lys er det forståeligt, hvis kvinder afholder sig fra at tage livtag med denne store, omfangsrige genre. Men håbet forbliver lysegrønt så længe foreninger, forskere, kunstnere og andre ildsjæle til stadighed arbejder for synliggørelse og ligestilling.



Medaillon fra du Tillet's beskrivelse af det franske parnas (se side 87!)

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerres (1665-1729) cembalomusik

Af Inge Bruland

Hvis vi havde befundet os på den tid, da man så sylfer og gnomer, kunne man have troet, at hun var et produkt af dem. Alle de kvinder, der spiller clavecin – og dem er der mange af – har gjort, hvad de kunne for at overgå hende, og har derefter som alle andre været nødt til at beundre hende, eller tilskrive det, som de ikke kan gøre hende efter, magien.



Foto: Cembalisten (og organisten) Ulla Kappel, der spillede to af Jacquet de la Guerres suiter ved en Kvinder i Musik-koncert i 2003. Bemærk hendes ikke ubetydelige lighed med komponisten!

Fra præsentationen af komponisten under Ulla Kappels koncert den 7. maj 2003. Ulla Kappel spillede en suite i a-mol fra 1689-udgivelsen og en suite i d-mol fra 1707-udgivelsen.



Det var lidt af en sensation, at man i slutningen af 1990'erne 'fandt' et portræt af Jacquet de la Guerre, malet af Francois de Troy. Det kan med en vis sandsynlighed være et, der blev vist i Le Louvre i 1704. I givet fald viser maleriet Jacquet de la Guerre på hendes karrieres højdepunkt.

Af Inge Bruland

1789-udgivelsen

Sidste halvdel af 1600-tallet er tiden, hvor den franske cembalomusik – eller musik for clavecin, som instrumentet hedder på fransk – folder sig ud og blomstrer. Og ved siden af fire store mænd, Chambonnières, Louis Couperin, d'Anglebert og Lebègue, der er født i århundredets første trediedel, har vi så denne unge kvinde, der allerede som 22-årig fik trykt sin første samling cembalomusik. Man troede i lang tid, at musikken var forsvundet eller inkomplet, men så fandt man et eksemplar på Benedetto Marcello-konservatoriet i Venedig, og det er faktisk det eneste kendte eksemplar i dag. Det står nævnt i udgivelsens dedikation, at Jacquet de la Guerre var kendt endog i udlandet, og hendes ry gik også helt tilbage til hendes barndom, hvor hun allerede som 5-årig optrådte og blev kendt som et vidunderbarn med overbevisende færdigheder som improvisator og bladspiller.

Her er et citat fra avisen *Mercure galant* fra juli 1677; da var Elisabeth 12 år gammel:

Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerres (1665-1729) cembalomusik

Hvis vi havde befundet os på den tid, da man så sylfer og gnomer, kunne man have troet, at hun var et produkt af dem. Alle de kvinder, der spiller clavecin – og dem er der mange af – har gjort, hvad de kunne for at overgå hende, og har derefter som alle andre været nødt til at beundre hende, eller tilskrive det, som de ikke kan gøre hende efter, magien.

(citeret i oversættelse fra Catherine Cessac: Elisabeth Jacquet de la Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV)

Elisabeths fulde navn er Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre, og dette pompøse navn viser hendes placering i to musikerfamilier. Faderen hed Claude Jacquet, og han var organist og en meget søgt musikpædagog, en onkel var instrumentmager, og alle Elisabeths tre søskende var musikere; de to brødre var organister, og søsteren Anne var som sanger og instrumentalist medlem af Mlle de la Guises store musikalske ensemble, som også bl.a. Charpentier var tilknyttet.

Den enevældige konge, solkongen, Ludvig XIV, der i parentes bemærket ustandselig førte krige til højre og venstre, holdt også i sine tidlige regeringsår

et stort og strålende hof med udsøgte kunstneriske manifestationer. Han hørte Elisabeth spille og blev som alle andre betaget af hendes færdigheder. Hun blev derefter optaget i Madame de Maintenons husholdning – Madame de Maintenon var en af kongens elskerinder og blev senere efter dronningens død faktisk gift med ham, dog uden selv at blive dronning. Hos Madame de Maintenon optrådte Elisabeth næsten dagligt for medlemmer af hoffet, også ofte for kongen selv, og hun udviklede sig musikalsk.

Fra den periode, der strakte sig over 5-6 år, har vi vidnesbyrd om en række kompositioner, hun lavede; men de er desværre forsvundet.

Ved sit ægteskab i 1684 forlod hun hoffet og bosatte sig med sin mand i Paris. Elisabeth var født på Ile Saint-Louis, og hun og hendes mand kom til at bo der resten af deres liv.

Hendes mand var organisten Marin de la Guerre. Hans familie udgjorde et sandt orgeldynasti, og dens navn var i over et århundrede knyttet til organistembedet (og hvad dermed fulgte af administrative forpligtelser) i la Sainte Chapelle i Paris.



Medaillon fra du Tillets beskrivelse af det franske parnas.

Cembalosamlingen fra 1689 blev som nævnt udgivet, da Elisabeth kun var 22 år. Det siger lidt om hendes berømmelse i tiden, at hun kunne få noget trykt i så ung en alder. Ingen af hendes mandlige noget ældre kolleger, der var med i skabelsen af den franske cembalomusiktradition, opnåede noget tilsvarende, og Louis Couperin fik aldrig noget trykt i sin levetid overhovedet. Stykkerne kaldes ikke suiter, men netop stykker – *pièces de clavecin*; de fordeler sig alligevel klart i fire suiter, både via satsfølge og toneart. Udgivelsen indledes af to digte, en madrigal og et epigram, begge af René Trépagne. I madrigalen hylides såvel Elisabeth som Ludvig XIV, og i epigrammet mener Trépagne, at enten har Terpsicore fået et forkert navn – hun var en af muserne og afbildes ofte ved et cembalo – eller også bør antallet af muser udvides fra ni til ti, og Elisabeth må så være den tiende, der bedre end nogen anden fortjener at blive placeret på parnasset. (Parnassos er et bjerg i Grækenland, der var helliget Apollon og muserne.) Denne tidlige franske cembalomusik er udsprunget af og har meget tilfælles med lutmusikken, fx. i ornamenteringen. Specielt for disse fire suiter fra 1687 er, at de indledes med et præludium "*non mesuré*", altså uden taktstreger og af en mere improviserende karakter, hvor cembalisten kan føle sit

instrument på tænderne og berede sig på det kommende musikalske forløb. Den sidste af suiteerne indledes med en toccata, hvilket viser, at Elisabeth – som for øvrigt også den store Francois Couperin – var mere påvirket af italiensk musik end de samtidige franske komponister.

Man kan se, at satsfølgen i disse suiter ikke helt svarer til den, der findes i fx. Johann Sebastian Bachs suiter, der sædvanligvis slutter med en gigue. I Elisabeths a-mol suite kommer der efter gigue en stor chaconne og dernæst to lettere dansesatser, Gavotte og Menuet.

1707-udgivelsen

Den cembalosuite af Jacquet de la Guerre, Ulla Kappel spillede efter pausen, er fra 1707 og skrevet under helt andre omstændigheder end den, hun spillede før pausen, fra 1687. Efter i begyndelsen af 1690'erne at have fået opført en opera (*Céphale et Procris* – se Lilo Sørensens artikel s. 77ff!) og skrevet 4 triosoner og 2 sonater for violin og continuo har vi ikke noget musik fra hendes hånd før 1707.

Den godt 10 år lange pause i Elisabeths produktion kan have sammenhæng med, at hendes opera ikke blev særlig godt modtaget, men måske snarere, at hun på det personlige plan blev ramt af en række dødsfald i den nærmeste familie.

Hun og Marin havde kun ét barn, en søn, og han døde i en alder af 9 år o. 1695; hendes forældre døde i 1698 og 1702 og hendes ægtemand, som hun efter alt at dømme havde haft et lykkeligt samliv med, i 1704. Et tegn på, at Elisabeth, der økonomisk sad godt i det, ønskede at fortsætte sit musikalske liv og – som hun også havde gjort det før Marins død – invitere til koncerter i sit hjem samt give undervisning, har vi i, at hun flyttede hen til en anden lejlighed på Ile Saint-Louis, der var så stor og præsentabel, at hun stadig kunne holde musikalsk salon.

I perioden fra 1707 og frem til o. 1715 var hun særdeles produktiv og fik – ud over en ny samling cembalostykker i 1707 – udgivet bl.a. 6 sonater i italiensk stil for violin og cembalo, 12 bibelske kantater og 4 verdslige kantater.

Titlen på de cembalostykker fra 1707, som Ulla Kappel spillede en suite fra, er (i oversættelse) "cembalostykker, som også kan spilles på violin" – det var ikke ualmindeligt dengang at have sådanne alternativer – og der er ialt 17 stykker fordelt på to suiter. Suiteerne har nu ikke længere noget indledende præludium, men begynder direkte med suitens såkaldte stamsatser *allemande*, *courante*, *sarabande* og *gigue*. I den første af de to suiter, der står i d-mol, er *allemanden* (tysk dans) imidlertid erstattet af en *flammande* (altså en flamsk dans).

Selv om vi ikke længere har de indledende præludier, kan man dog ikke udelukke, at Elisabeth, når hun selv spillede suiteerne, har siddet og præluderet, før hun nåede frem til *allemanden* – eller *flammanden*.

Der findes en afbildning af komponisten på en medaillon, der stammer fra Titon du Tillets beskrivelse af det franske parnas. På den ene side ser vi den modne Elisabeth i profil med hendes fulde navn indgraveret (Elisabeth-Claude (faderens fornavn) Jacquet de la Guerre), og på den anden har vi hende ved cembaloet, og inskriptionen her lyder: "*Aux grands musiciens j'ai disputé le prix*", i oversættelse "jeg kæmpede om prisen med de store (mandlige) musikere". Elisabeth blev altså af sin samtid betragtet som ligestillet med tidens største franske musikere, bl.a. Lully, der også optræder på Tillets parnas.

Godt nok havde Frankrig i 1600- og 1700-tallene en tradition med fremtrædende overklassekvinder, der som salonværtinder spillede en kulturel og undertiden også politisk rolle i samfundet, men alligevel var også dengang og også i Frankrig en kvindelig komponist et særsyn. Elisabeth kan takke sine evner og karakter for den succes, hendes musikalske virke fik, men i høj grad også det stærke musikermiljø, hun færdedes i, og og de rige udfoldelsesmuligheder, hun fik i en ung alder ved hoffet.

Elisabeth Kleins nyeste cd'er

Af Eva Maria Jensen

Elisabeth Klein, født i 1911 er, i en alder af 92 stadigvæk aktiv som pianist og koncertgiver. Hun går, som hun altid har gjort det, sine egne veje i valget af repertoire og gør på den måde en mængde "aldrig før hørte klange" tilgængelige for os alle. Dette sker først og fremmest ved hjælp af de cd'er, som hun flittigt udgiver med ca. 1 års mellemrum. Efter således at have præsenteret musik af Joseph Hauer og Karlheinz Stockhausen (omtalt af mig i tidligere numre af *Kvinder i Musik*) har Elisabeth i 1998 indspillet en cd med moderne italiensk klavermusik (*The Modern Italian Piano Music*, 1939-1990, CLASSCD 259), indspillet i 1998, udgivet i 2000 og et dobbeltalbum med klavermusik fra mellemkrigstiden (*Piano Music from the Weimar Republic*, indspillet i 1999, CLASSCD 460-1).

På cd'en med de italienske komponister præsenteres vi for værker af Giacinto Scelsi (1905-1988), Luciano Berio (f. 1925), Luigi Dallapiccola (1904-1975), Sylvano Busotti (f. 1931) og Franco Evangelisti (1926-1980). De fleste værker er fra 50-erne og begyndelsen af 60-erne og som sådan repræsenterer de musikken skrevet "i Darmstadts skygge".

Hos komponisten Luciano Berio kan man dog spore en større grad af klanglig følsomhed sammenlignet med central-europæisk produktion fra samme tid. Elisabeth Kleins tolkning af værkerne fører lytteren snarere i de eftertænksomme end de voldsomme landskaber, hvad der sikkert også skyldes det personlige valg som pianisten foretager i sammensætning af programmet. Der er meget musik, der ligner krystallklare abstrakte mosaikker, og de sjældne voldsomme udbrud bliver aldrig til aggressivitet.

Cd'en rummer også noget af en gave: en indspilning af en helt ukendt klaversonate af den delvis glemte komponist, Giacinto Scelsi. Sonaten, der varer ca. halv time, består af 3 satser og er skrevet i 1939, det ældste af de præsenterede værker. Scelsis musik er meget original: med lange skygger kastet tilbage til den senromantiske periode, formår den dog at nærme sig musikalsk abstrakt maleri. Et bekendtskab, der inviterer til fordybelse. De to cd'er med musik fra mellemkrigstiden præsenterer os for navne som: Hans Eisler (1898-1962), Paul Hindemith (1895-1963), Ernst Krenek (1900-1991), Egon Wellesz (1885-1974), Issay Alexan drovitsch

Dobrowen (1894-1953), Nikos Skalkottas (1904-1949), Béla Bartók (1881-1945), Paul Dessau (1894-1979) og Nikolaj Karlovits Medtner (1880-1950). Som man kan se er der tale om både kendte og ukendte navne og om komponister, der stammer fra forskellige europæiske lande. Fælles for dem er dog, at de alle på et eller andet tidspunkt i deres liv befandt sig under indflydelse af den 2. Wienerkole. Gælden til Schönberg lader sig derfor ikke skjule – værkerne kendetegnes af mesterens ekspressivitet, som går hånd i hånd med atonalitet, sådan, som det f.eks. er tilfældet i Hanns Eisler vægtige *Sonata op. 1* fra 1923 med den grandiose anden sats, *Intermezzo* (en passacaglia). Vi møder – for mig i hvert fald – ganske ukendte værker, som bliver til sande "øren-åbnere", f.eks. den pragtfulde, romantisk smægtende Klaversonate op. 2 i Es-dur skrevet af Ernst Krenek i 1919, den Skrajbin-duftende Jugend-Sonate op. 5 af Issay A. Dobrowen fra 1922-24, eller de nostalgiske, og meget russiske klaver-eventyr af Nikolaj K. Medtner, skrevet i Berlin i 1922. Epoken har dog sit Janus-ansigt, udover skuen tilbage er den stærkt fremtidsrettet.

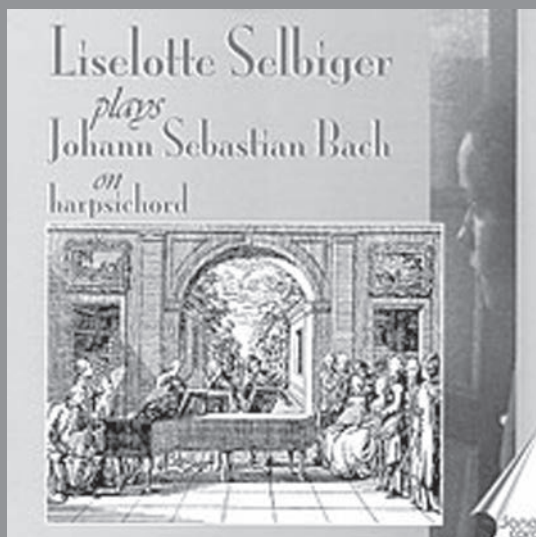
Det nye er f.eks. tilstedeværelsen af det stærkt betonedede rytmeelement, som man kan se i Nikos Skalkottas, Béla Bartóks og Paul Dessaus små "børnestykker" fra 1926. En ægte cocktail repræsenterer Paul Hindemith med sin *Suite für Klavier* fra 1922: her er det legende, det voldsomme, det blide, det eftertænksomme og det pasticeagtige blandet sammen og krydret med smagsprøver fra tidens underholdningsmusik.

Alt i alt spændende udgivelser, der rummer tidens musik med de mange udtryk, der gør det vanskeligt at rubricere den. En broget eng, lige til at plukke den buket ud af, som man har lyst til.

Mens man lytter til musikken, beundrer man pianistens virtuositet og følsomhed. Og man glemmer helt, at dette altså er en 90-årig musiker, der tilsyneladende helt ubesværet stadigvæk kan gribe og bevæge sin lytter. Og sådan skal det også være. Men kommer man pludseligt i tanke om Elisabeths lange liv og karriere, må man ikke andet end bøje hovedet i dyb ærbødighed og taknemmelighed for alt det, hun har givet os gennem årene.

Liselotte Selbiger spiller cembalomusik af J.S. Bach

Af Ulla Kappel



Den illustration af et musikalsk baroksceneri, som Liselotte Selbiger ofte brugte som 'varemærke' ved sine koncerter.

Da cembaloet i slutningen af 1700-tallet døde en stille død og afløstes af den virtuose klavermusiks og pianofortets fremstormende udvikling, regnede ingen med, at der ville ske en genoplivelse af et så tidsbundet, skrøbeligt og specielt instrument som et cembalo.

Men i det 20. århundrede har vi oplevet, at cembaloet har gennemgået hele to renaissancer: I begyndelsen af århundredet eksperimenterede pianobyggere med at fremstille instrumenter med to manualer, pedalregistrering og det omstridte 16-fods register.

I 1960'erne opstod så den anden renaissance, hvor man forsøgte at bygge kopier efter historiske instrumenter. Disse nye/gamle cembali var af en lettere konstruktion med træramme, ingen pedaler, men håndregistrering, manualkobbelt bestående i at man skubbede de to manualer sammen med en let bevægelse, udelukkende 8-fods og 4-fods register, historisk korrekte træsorter, som forstærkede klangvirkningen m.m. Samtidig blev forskningen af den historiske opførelsespraksis intensiveret. Der gik næsten kult i tingene, og kulten bredte sig til hele den vestlige verden, godt hjulpet af grammofoonindustrien.

Liselotte Selbiger var pioner af den første renaissance-bølge. I det velskrevne forord til den nyudgivne cd med Bachværker spillet af cembalisten Liselotte Selbiger skildrer Inge Bruland den tornefulde vej, som blev denne kunstindes skæbne.

Instrumentet på alle optagelser er et Neupert cembalo bygget i 1935. Optagelserne stammer fra årene 1954 til 1961.

I J.S. Bachs koncert for cembalo og strygere i A-dur, BWV 1055, optræder Liselotte Selbiger i rollen som både solist og dirigent. De to ydersatser er præget af en djærv rytme. Balancen mellem orkester og solist er optimal på grund af optageteknikken. Man hører virkelig cembaloet som soloinstrument. I den langsomme midtersats formår dirigenten at formidle ro i violinerne, mens hun samtidig som solist bevæger sig utålmodigt frem i cembaloets figurationer.

Den kromatiske Fantasi og Fuga i d-mol, BWV 903, for solocembalo spilles med en sund og ligefrem virtuositet parret med melodisk følsomhed. Optagelsen er fra 1956, altså før opførelsespraksis kom på mode og gav sig de undertiden sælsomme udsving! – Den for tiden herskende mode på orgel- og cembaloområdet mht. en Bachfuga er: samme registrering hele vejen, nemlig fuldt register fra først til sidst uden svinkeærinder op i pianoregistret. Liselotte Selbiger gennemfører fugaen fra BWV 903 som et langsomt crescendo fra den første spæde temainsats til en gradvis udnyttelse af hele registret, hvad der jo er teknisk muligt på et pedalcembalo.

Bachs yndefulde Franske Suite i E-dur, BWV 817, i 9 satser stammer fra en optagelse fra 1954. Dansesatserne Allemande, Courante, Gavotte osv. spilles med deres specielle rytmiske særkende. Sarabanden får med Neupert-instrumentets 16-fods register en virkningsfuld lyd.

Med et udvalg af Præludier og Fugaer fra Wohltemperiertes Klavier Bind II demonstrerer Liselotte Selbiger stor kunst i lille form. Hver toneart får sit karakteristikum, og præludium og fuga bliver belyst i forhold til hinanden. Man keder sig ikke!

Til sidst hører man J.S. Bachs Italienske Koncert i F-dur, BWV 971. Denne koncert er med sin terassedynamik selvskreven for et cembalo med to manualer, og den var i sin tid det værk, som først slog igennem og gav publikum smag for cembaloets muligheder og charmerende klangfarver. Instrumentets overtonerigdom fængede hos folk!

Liselotte Selbiger har som alle pionerer oplevet modgang og manglende forståelse hos omgivelserne. Men som det så ofte går, har vanskelighederne og deres overvindelse givet det kunstneriske udtryk ekstra styrke. Det kan man forvisse sig om på denne fornemme cd-udgivelse med cembalomusik af J.S. Bach.

Kvinder i Musiks aktiviteter i 2003

Af Tove Krag.

Året blev - som det vil fremgå af nedenstående oversigt - et af de særdeles aktive i Kvinder i Musiks 23-årige historie med en mangfoldighed af koncerter og arrangementer.

Vi lagde ud med invitation til Kvinderådets **8. marts**-arrangement i Medborgerhuset i Ahlefeldtsgade, hvor **Chris Poole**, fløjtenist og komponist, indledte med en solooptreden fra balkonen i medborgerhusets forhal. Truslen og usikkerheden om en mulig kommende krig med Irak prægede verden netop i de dage og åbningstalerne var derfor koncentreret om temaet *Kvinder og fred* efterfulgt af oplæg og workshops om *Seksualisering af det offentlige rum*, *Feministisk selvforsvar* og *Etniske kvinder og arbejdsmarkedet*. Om aftenen spillede *Aida Nadeem* (Irak) med sit band *Arabtronica*.

13. marts indbød vi til koncertforedrag med **Anne Marie Vang** om hendes *musikalske rejser i Tyrkiet*. Sted: Baghuset i Ballerup. Anne Marie Vang fungerer i kraft af sit nære kendskab til tyrkisk kulturliv som *kulturambassadrice* mellem Tyrkiet og Danmark og udover selv at underholde med sang og guitar fortalte hun inspireret og med musik-eksempler til illustration om den tyrkiske kvindelige komponist og sanger Sezen Aksu, kendt og tilbedt overalt i Tyrkiet og i tyrkiske kredse i udlandet.

2003 var også året, hvor Den hellige

Birgitta af Vadstenas fødsel i 1303 blev fejret over hele Europa. Kvinder i Musik præsenterede **29. april** *Musik til ære for Den Hellige Birgitta af Vadstena* i form af en meditativ gudstjeneste i Husumvold Kirke med **Wärme-Kvartetten**: *Eva Bruun Hansen*, sopran, *Lena Bust Nielsen*, fløjte, *Barbara Stadnicka*, violoncel og *Marie Wärme*, accordeon. Wärme-Kvartetten fremførte under gudstjenesten flg. værker, som alle er inspireret af Den hellige Birgittas tekster:

Sofia Gubaidulina: *Aus den Visionen der Hildegard von Bingen* (1994)

Irene Becker: *Denna fågel är Gud* (1999)

Kerstin Jeppsson: *Revelationes* (1999-2000)

Arrangementet blev til i et samarbejde med kirkens organist *Eva Maria Jensen*.

7. maj spillede cembalisten **Ulla Kappel** solokonzert i KFUKs sal, St. Kannekestræde. På programmet stod to cembalosuites af Elisabeth Jacquet de la Guerre indrammet af *Hanne Ørvads Fons flagrans*, et værk komponeret i 2000 som bestilling fra Statens Kunstfond. *Inge Bruland* præsenterede værkerne og komponisten de la Guerre.

19. - 20. maj organiserede Sverige *Integration och jämställdhet i Norden*, Nordisk konference under Sveriges ordförendeskap i Nordisk Råd. Stedet var Europaporten i Malmö og i samarbejde med Kvinder i Musik indledte *Aida Nadeem*, fagottist, sanger og komponist, konferencen den 19.5. Hun kom siden samme dag på scenen igen i

samspil med *Tira Skambye*, percussion og konferencens 2. dag indledtes med solooptreden af **Chris Poole**, fløjtenist og komponist.

25. juni var dagen for 1. koncert i Kvinder i Musiks Temarække: *Den ny generation kvindelige sangskrivere*. **Karoline Skriver Kvartet** spillede i Musikcaféen i Huset under overskriften *Naturlige oplevelser* - en spoken word koncert feat. *Seimi Nørregård*. **Karoline Skriver**, sang og elektronika, havde skrevet musikken og øvrige medvirkende var *Seimi Nørregård*, spoken word, *Søren Bendixen*, guitar, *Johannes Hejl*, bas og *Peter Dombernowsky*, percussion og trommer.

27. august afsluttede de to musikere Anette Slaatto, bratsch og Anne Mette Stæhr, klaver, deres sommerturné med koncerten *Musikalske udfordringer for bratsch og klaver* på Musikhistorisk Museum i København. På programmet stod Sofia Gubaidulina:

Musical toys (1969). For klaver

Rebecca Clarke:

Sonate for bratsch og klaver, g-mol (1919)

Violeta Dinescu:

Din poi (*On the bagpipe*). For bratsch solo (1986)

Eva Noer Kondrup:

Ulvemælk - koncert for bratsch og orkester. Version for bratsch og klaver (2003)

Grethe Kolbe - og den kvindelige dirigent i dag var temaet for Kvinder i Musiks arrangement **9. oktober** i Baghuset i

Ballerup. Her fortalte forfatteren *Annie Brøndsholm*, som har skrevet bog om dirigenten *Grethe Kolbe*, om denne Danmarks første professionelle kvindelige orkesterdirigents liv og virke. Lektor *Inge Bruland* gav en status over nutidens kvindelige dirigenter i Danmark med efterfølgende debat.

12. oktober præsenterede cand. mag *Lilo Sørensen*, specialist på operaområdet, *Operaer af kvindelige komponister* ved arrangement på Musikhistorisk Museum i København. *Eva Bruun Hansen*, sopran, sang akkompagneret af pianisten *Kristian Rasmussen* musik fra et repræsentativt udvalg af 400 års europæiske kvindelige operakomponisters værker:

Francesca Caccini:

"Per la più vaga"

fra *La liberazione di Ruggiero dall'Alcina*.

Elisabeth Jacquet de la Guerre:

"Procris peut vous tromper"

fra *Céphale et Procris*.

Kaija Saariaho:

"Peut-être bien qu'elle n'existe pas"

fra *L'amour de loin*.

Ethel Smyth:

"Es stirbt auch, wer liebt"

fra *Strandrecht*.

Thea Musgrave:

3 arier fra *Mary, Queen of Scots*.

Judith Weir:

"I have seen this all before"

fra *King Harald's Saga*.

Vedtægter for foreningen Kvinder i Musik

Ved 2. koncert i temarækken "Den ny generation kvindelige sangskrivere" præsenterede *Nenia Zenana*, dirigent, hørelærepædagog, sangskriver m.m., et udvalg af sine "Sagtelige viser" med sit band bestående af *Lykke Eskildsen*, obo, *Anja Lillemæhlum*, violoncel og *Søsser von Bülow*, kontrabas. Koncerten fandt sted i Krudttønden.

At komponist og violinist *Birgitte Alsted* i 2002 fyldte 60, markerede Kvinder i Musik med "Natterdag" - en manifestation af Birgitte Alsteds mangesidede virke som komponist. Koncerten fandt sted **21. oktober** 2003 i Vor Frelzers Kirke på Christianshavn og Birgitte Alsted havde sammensat flg. program:

"Længsel"
for kirkens klokkespil v. Ulla Laage (uopf)

"Natterdag"
for dif. bånd og violin - dif. ved Anders Bak, DIEM, violin v. Birgitte Alsted

"Havet"
for kor à capella v. ConTakt (uopf)

"Melencolia"
for accordeon solo v. Marie Wärme (uopf)

"Nostalgia"
for sopran, fløjte, vcl., acc. v. Wärme-Kvartetten (uopf)

"Zweigeigen"
for 2 violiner v. Duo Gelland

"Vandene Falder"
for kor á capella v. ConTakt (uopf)

"zu versuchen, die Fragen"
elektronik i surr sound

"Længsel"
for kirkens klokkespil v. Ulla Laage

Årets sidste koncert fandt sted **29. november** i Diamanten, Det kgl. Bibliotek. Her spillede *Marilyn Mazur's Percussion Paradise* i den smukkeste tænkelige ramme. Percussion Paradise består foruden Marilyn Mazur af percussionisterne *Lisbeth Diers*, *Benita Hastrup* og *Birgit Løkke Rasmussen* samt sangerinden *Josefine Cronholm*.

For økonomisk støtte til gennemførelse af aktiviteterne i 2003 takker Kvinder i Musik Statens Musikråd, Københavns Kommunes Kulturfond samt Nordea Danmark og vi ønsker desuden at takke Kvinderådet, Musikhistorisk Museum, Bette Thomas, Det kgl. Bibliotek, Husumvold Kirke, Vor Frelzers Kirke samt Jelica Ugricic, Arbetsförmedlingen Malmö Nyanlända Invandrare for inspirerende samarbejde i årets løb.

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 musikens områder i alle tidsaldre.

§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 -genremæssig 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 organisation 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 bevilgede 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 ugers 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



KViNDERiMuSiK

**Kvinder som pianister?
sangere?
korsangere?
violinister? Klart!**

**Kvinder som komponister?
dirigenter?
bandledere?
musikforskere? Øh..**

STØT VÆKST, FORMIDLING OG
DOKUMENTATION AF KVINDERS MUSIK

KViNDERiMuSiK ARRANGERER
KONCERTER MED MUSIK,
SKREVET AF KVINDER.
KLASSISK, JAZZ, ROCK,
MUSIK OG DANS,
MUSIK OG BILLEDKUNST,
MULTIMEDIEVÆRKER

KViNDERiMuSiKs 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.

KViNDERiMuSiKs NYHEDSBREV
GIVER AKTUELLE OPLYSNINGER
OM KONCERTER,
KONFERENCER M.M.
I IND- OG UDLAND.
DET UDSENDES
3-4 GANGE ÅRLIGT.

KViNDERiMuSiKs ÅRSSKRIFT
UDKOMMER I DECEMBER.
DET INDEHOLDER ARTIKLER,
INTERVIEWS,
ANMELDELSER M.M.

STØT



KVINDERiMuSiK^s

SEKRETARIAT

VED BIBLIOTEKSLEDER 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