

KVINDER I MUSIK



Nr. 39. Juni 1996. 13 Årgang

KVINDER I MUSIK

Sekretariat og arkiv:

Det kgl. danske Musikkonservatorium, Biblioteket
Niels Brocks Gade 1, 1574 København V
33 12 42 74

Bestyrelse:

Birgitte Alsted
Bagerstræde 3^{4.tv.}
1617 København V
31 23 09 06

Tove Krag (arkivar)
Herman Triers Plads 7^{5.}
1631 København V
31 35 03 48

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

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

Gironummer: 8 03 15 25
Edvard Falcks Gade 5^{3.th.}
1569 København V

Bladets redaktion:

Inge Bruland (ansvarshavende)
Eva Maria Jensen
Jette Nicolaisen
Diana Skovgaard
Layout:
Jette Nicolaisen
Diana Skovgaard

Jette Nicolaisen
Weysesgade 7
2100 København V
39 27 36 35

Eva Maria Jensen
Mariendalsvej 41^{2.th.}
2000 Frederiksberg
31 87 57 46

Abonnement (kun
institutioner):
kr. 75,- årligt
Pris i løssalg: kr. 40,-

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

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

Indholdsfortegnelse

Side

Leder

Inge Bruland: *Kvindemusikfestival og frivilligt engagement* 4

Interview

Lilo Sørensen: *Kvinder, Magt og Musik*.
Interview med operachef Elaine Padmore, december 1995 5

Fra NGO i Beijing

Marie Wärme Otterstrøm: *Med Wärme-Kvartetten
til verdenskvindekonference i Beijing* 14
Lilo Sørensen: *Den Musikalske Brobygger* 15
Lilo Sørensen: *Nordiske Kunstnere på NGO-Forum i Beijing* 17

Kvindemusikfestival

Dialog 96 - Gratis søndagsmøder på Færgen Kronborg 19
Inge Bruland: *14 Red Ladies - en 'genfødsel'*.
Et dameorkester i Divan 1, Tivoli, 11.-12.-13. juli 20
Tove Krag: *Kvinders Toner - Nordisk Musikfestival 16.-24. august* 22

Forskning

Inge Bruland: *Nyt fra Kvindemusikforskningen* 23
Lisbeth Ahlgren Jensen: *Dansk kvindemusikforskning, vilkår og indhold* 23
Katja Lange: *Nyere teorier inden for kvindemusikforskningen* 27
Elisabeth Dahlerup: *Komponerende kvinder i et livsløbsperspektiv* 30
Inge Bruland: *Solfègepædagogen Dagmar Borup* 35

Anmeldelser

Eva Maria Jensen: *Birgitte Alsteds "Sørgsang"*
i Vor Frelsers Kirke, tirsdag 30.1.1996 42
Citat fra Sveriges Radios blad 43

Meddelelser fra bestyrelsen

Kvindemusikfestival og frivilligt engagement

Det er sæson for festivals, oven i købet kulturbyfestivals, og **Kvinder i Musik** er i færd med at forberede sin hidtil største kvindemusikfestival i august med optakt i juli måned.

Frivilligt organisationsarbejde laves ud fra lyst og overbevisning, og der investeres mange timer i det.

Også bladet Kvinder i Musik hviler på frivilligt engagement, og bidrag til det fra skribenter uden for redaktionen og bestyrelsen er altid særligt velkomne. I dette nummer af bladet byder vi journalist ved Det fri Aktuelt, Lilo Sørensen, velkommen. Udover at rapportere fra Beijing følger Lilo Sørensen temaet fra bladets sidste nummer, "Kvinder, Magt og Musik", op med sit interview med operachefen for Den Kgl. Opera, Elaine Padmore.

Endnu tre gästeskribenter er repræsenteret i dette nr. 39 af bladet: de to musikstuderende Elisabeth Dahlerup og Katja Lange samt mag.art. Lisbeth Ahlgren Jensen, der med sin afhandling om Emma Hartmann er den første i Danmark, der har bedrevet kvindemusikforsning på magister niveau. De tre bringer sammen med Inge Bruland fra redaktionen nyt fra forskningen.

Alt i alt lever det frivillige engagement, selv om det kan have dets ups and downs, og specielt denne sommer vil kvindemusikfestivalen komme til at markere det på smukkeste måde.

Inge Bruland

P.S.: Redaktionen har i øvrigt besluttet, at bladet fremover skal komme to gange om året, og institutioners abonnementspris vil som følge heraf blive nedsat til kr. 75.

Kvinder, Magt og Musik

Interview med operachef Elaine Padmore, december 1995
af Lilo Sørensen

Som operachef for Den Kgl. Opera er Elaine Padmore en af de få kvinder, der besidder en magtfuld og indflydelsesrig position i dansk musikliv, og hun er derfor et oplagt emne til Kvinder i Musiks temaserie om kvinder, magt og musik.

Elaine Padmore er uddannet ved The University of Birmingham med musik og engelsk, efterfulgt af et år med fortsat sanguddannelse på Guildhall School of Music. Herefter arbejdede hun i ca. 1½ år som redaktør for Oxford University Press med udgivelse af musikbøger. I den periode var hun allerede begyndt at lave radiosamtaler for BBC, hvor hun som ekspert skulle belyse forskellige musikalske områder.

EP: På det tidspunkt, da jeg fik mit første job som producer, var jeg den yngste kvindelige producer i BBC. De første fem år var jeg almindelig musikproducer og lavede alle mulige slags programmer. I BBC laver vi vore egne studieoptagelser, hvor kunstnere er inviteret ind for at diskutere forskellige ting, og her lavede jeg en undsendelsesrække, der handlede om bl.a. russisk og engelsk musik. Jeg startede også en karriere som kommentator, hvor jeg lavede og

introducerede mine egne programmer. Det varede i fem år, så tog lederen af operaafdelingen orlov i en periode for at skrive en bog, og jeg blev spurgt, om jeg ville overtage hans stilling imens. Da han så definitivt forlod BBC, fik jeg tilbuddt stillingen som leder af operaafdelingen, hvor jeg var i omkring 10 år.

LS: Havde du lært noget om administration, før du kom til BBC?

EP: BBC er en meget bureauratisk organisation med meget bestemte retningslinier, som man simpelthen lærer at følge. Der er ikke nogen egentlig træning til jobbet som BBC-producer. Man hylder princippet 'learning by doing.' Da jeg var blevet ansat, spurgte musikafdelingens leder mig, hvad jeg gerne ville lave. Det overraskede mig, så jeg bad ham sige, hvad han ønskede. Det ville han ikke, for han mente, at jeg havde så mange ideer, at jeg sagtens kunne finde på noget. Jeg præsenterede så en masse vidunderlige planer, bl.a. 15 én-times programmer med alle Poulencs sange. Fremgangsmåden var, at man præsenterede en idé, som enten blev afvist eller accepteret.

LS: Hvordan blev du kunstnerisk leder af Wexford Opera i Irland?

EP: Jeg startede med at følge Wex-

ford Festival som BBC-medarbejder i forbindelse med de radioudsendelser, BBC plejer at lave fra festivalen. På den måde lærte jeg Wexford at kende samt de mennesker, der arbejdede dør. De kom jo naturligvis også til at kende mig, og da jobbet som kunstnerisk leder blev ledigt, spurgte de mig, om jeg ville se på listen over ansøgere for at rådgive dem mht. valget. Jeg havde overhovedet ikke tænkt på mig selv i den forbindelse, så jeg gennemgik listen og fortalte, hvad jeg vidste om de forskellige ansøgere. Så blev jeg spurgt, om jeg ville være med på listen - men jeg kunne ikke se, hvordan det på nogen måde kunne lade sig gøre, fordi jeg på det tidspunkt ikke havde tænkt mig at forlade BBC, hvor jeg arbejdede fuldtids og var glad for at være. Ledelsen i Wexford fortalte mig, at alle andre, der havde haft jobbet som kunstnerisk leder, havde haft et andet job ved siden af, så de bad mig alligevel om at komme til samtale. Det gjorde jeg - og fik så tilbuddt jobbet. Jeg var meget bearet, men jeg kunne ikke se, hvordan det rent praktisk skulle kunne lade sig gøre. Ierne var imidlertid meget insisterende og mente, at jeg skulle tale med BBC. Jeg ville jo gerne have jobbet i Wexford - det appellerede til mig som sanger, og jeg har altid været interesseret i teater. Mit arbejde i BBC distancerede mig på en måde mere og mere fra de virkelige forestillinger og det at være rigtigt involveret i en

operaopsætning. Jeg var også ivrig for at være i forbindelse med kreativiteten, så på den måde ville Wexford være en vej tilbage til teatret.

BBC accepterede min beslutning og gik med til, at jeg kunne forblive leder af operaafdelingen i et år - men derefter skulle jeg beslutte mig for, hvor jeg ville være. Efter min første Wexford Festival ønskede jeg ikke at opgive denne stilling, og jeg forlod således i 1982 stillingen som leder af operaafdelingen i BBC. Jeg blev i stedet tilbuddt en kontrakt for Program 3, hvor jeg kunne få så mange timer, jeg ønskede. Ni måneder om året var jeg så en radiostemme, der præsenterede programmer, og i de tre måneder om året, Wexford Festivalen varede, havde jeg fri. Det fungerede perfekt. Jeg trak mig definitivt tilbage fra BBC i 1990. Jeg havde efterhånden alt for mange jobs: The Dublin Grand Opera Society, hvor jeg var blevet kunstnerisk leder i 1991, The London Festival Opera og Arena-operaerne på Earls Court. Det foregik altsammen i begyndelsen af 90'erne, og jeg havde ikke længere brug for jobbet i BBC. Jeg havde jo været der i mange år og var efterhånden blevet lidt træt af det.

LS: Så blev du headhuntet til DKT, hvor du blev leder af Den Kgl. Opera i 1993. Du havde faktisk alle de uddannelser, som kvalificerer til et sådant job: akademiker, sanger, administrator og masser af praktisk erfaring i det hele. Det må have været



Elaine Padmore
(Foto: Rigmor Mydtskov)

en stor fordel at have alle disse ting med i bagagen, da du begyndte som operachef her. Var det vanskeligt for dig at komme til dette gamle, traditionsrige hus?

EP: At lede en operaafdeling eller et operahus er meget ens, hvor i verden det end foregår. Når man først én gang er blevet vant til en opera-institution, er der ikke så stor forskel fra sted til sted. Måden, det gøres på, traditionerne og procedurerne er forskellige, men det tager ikke lang tid at finde ud af reglerne. Det tager selvfølgelig lidt længere tid, når man kommer til et fremmed land, og Danmark er virkelig et helt andet land, fordi sproget er anderledes. Det var nemmere at komme til Irland, hvor man taler engelsk. Men det tager altid et stykke tid til tilpassede sig et nyt land.

LS: Har du mødt problemer her, fordi du er udlænding, og/eller fordi du er kvinde?

EP: Det er meget svært for mig at afgøre, hvor meget et problem skyldes, at jeg er udlænding eller kvinde. Jeg har aldrig følt, at det at være kvinde skulle være specielt interessant. F.eks. hyrede de mig i BBC, selv om jeg var den yngste nogensinde - og kvinde. Der var aldrig nogen, der hæftede sig ved det faktum, at jeg var kvinde. Hvis du har talent, får du jobbet. Sådan er det i England. Det var måske mere overraskende i Irland, som ikke er et særligt avanceret land mht. ligestilling mellem kønnene - men allige-

vel udpegede de mig til leder af Wexford Festivalen. Og det i en situation, hvor de fleste kvinder bliver hjemme og passer hus og børn. Men der var alligevel ikke nogen, der gjorde noget særligt ud af, at jeg var blevet kunstnerisk leder.

LS: Synes du, at forholdene for kvinder i musiklivet i England og Danmark er ens? Eller er det nemmere for kvinderne at få ledende jobs i England? Jeg tænker på, at kvindelige dirigenter og komponister måske har nemmere ved at markere sig i England - eller er det blot landets størrelse, der gör forskellen?

EP: I England er man, mere end noget andet sted, op imod "the old boys network" - og der findes ikke et tilsvarende "the old girls network". Det kommer af denne her gamle kostskoletradition. Dette netværk findes ikke kun i musiklivet, men er stadig en meget stærk faktor overalt i det engelske samfund. Hvem kender du? - hvor er du uddannet? - den slags ting betyder stadig meget for magt-positionerne i England, ingen tvivl om det. Der er en masse magtfulde mænd rundt omkring, som manipulerer tingene og som ubestrideligt favoriserer folk fra deres egen sociale baggrund. Men når det er sagt, tror jeg, at folk er ved at falde over deres egne ben for at være retfærdige - hvilket de selvfølgelig også er forpligtet til. Der er mange flere mænd med magt, som foretager valg, end der er kvinder.

LS: Hvad har du ændret i dette hus? Er du ansvarlig over for nogen over dig, eller kan du disponere, som du vil, inden for de økonomiske rammer?

EP: Mht. repertoaret bestemmer jeg alt. Der er selvfølgelig, som man ved, flere kompagnier under samme tag. Men så snart vi har fået fastlagt vores budget, er det mig, der bestemmer, hvad der skal ske, hvilke operaer, hvor mange gange de skal opføres, hvem der skal synge, producere og dirigere.

LS: Deler du magten med nogen i din afdeling?

EP: Jeg kan godt lide at diskutere alle disse ting med andre, og jeg har nogle virkelig gode folk, der arbejder med mig her. Men der er mange ting, der kun kan besluttes af én person. Man kan ikke have endeløse diskussioner om, hvad man skal gøre. Det er nødvendigt at have visioner og ideer om, hvad der skal ske - men hvis man spørger for mange mennesker, får man et hav af meninger. Man kan godt spørge om råd og efter ideer, men i sidste instans er det mig, der skal træffe beslutningerne.

LS: Det er jo et hus med gamle traditioner. Har du ændret noget?

EP: Når man sætter en person udefra ind i dette hus, er det uundgåeligt, at der vil ske noget nyt. Jeg synes, at det, vi gør her, er evolution, ikke revolution. Noget bliver ændret, men vi har også et generationsskifte blandt sangerne. Der kommer mange unge

sangere, som selvfølgelig har deres egne ideer.

Vi gør også repertoairet bredere, og fordi jeg har arbejdet i Wexford, som er en usædvanlig operaorganisation, der specialiserer sig i sjældne operaer, har jeg en god fornemmelse for, hvilket repertoaret der skal opføres. Men det er ikke gjort med at bringe sjældne operaer ind, som f.eks. *Hamlet*, der er en temmelig usædvanlig opera.

Generelt ønsker jeg at åbne repertoairet og bringe flere operaer ind i det. Ikke kun begrænse repertoairet til, hvad det eksisterende ensemble er i stand til, for så ville man med det samme udelukke f.eks. *Turandot*, som vi lavede for første gang på denne scene sidste år. Der er så mange operaer, der ikke er blevet opført; men når man bringer en gæst ind her og der, kan man lige pludselig lave meget mere. Så vi åbner repertoairet og sætter operaerne op på originalsproget. Den proces begyndte allerede, før jeg kom, og vi har jo også fået tekstmaskinen.

Når man opfører en opera på originalsproget, betyder det, at man kan bringe gæstesangere til huset. På operaakademiet lærer de også helt automatisk tingene på originalsproget, så de har mulighed for at arbejde i udlandet. For år tilbage blev alt sunget på dansk, og det har begrænset sangernes muligheder for en karriere uden for Danmark. I dag er der en langt større åbning af grænserne, hvor en strøm af sangere går ud herfra og

gæster kommer til os.

LS: *Vil du fortsætte med at styre operaen på denne måde?*

EP: Det fungerer godt på denne måde, og vores sangere får mulighed for at arbejde udenlands, hvilket udvider deres muligheder og erfaringer, som således kommer tilbage til dette hus.

LS: *Standarden er blevet meget, meget høj her. Er det pga. denne cirkulation, eller er det, fordi sangernes uddannelse er blevet bedre?*

EP: Vi gør en masse for at holde standarden konstant. Bl.a. bringer vi gode folk ind udefra - sangere, instruktører og dirigenter - og vi sørger for en hensigtsmæssig rollebesætning. Jeg er altid meget interesseret i at finde den rigtige person til en rolle, og det sker ofte, at jeg siger nej til folk, der ønsker at sygne en bestemt rolle. Jeg skal være sikker på, at vi har et ensartet niveau, så alle forestillinger har en høj kvalitet. Det skal være ensartet og sammenligneligt i forhold til enhver europæisk by - forestillinger, som man ville forvente dem i Amsterdam eller Bruxelles. Det er altid det, jeg siger på at opnå.

LS: *Sangerne har i forskellige anledninger givet udtryk for, at de er glade for at være på Det Kgl. Teater. Er det dig, der skaber den gode atmosfære?*

EP: Det prøver jeg på. Det afhænger nok meget af, hvem du taler med. Du vil altid finde nogen, der er utilfredse. Det er uundgåeligt. Jeg synes, det jeg

gør, er retfærdigt - jeg forsøger at være fair. Jeg mener også, at jeg har et meget absolut krav til standarden, og det niveau vil jeg ikke under. Efterhånden tror jeg, folk respekterer det krav, og de er begyndt at finde ud af, hvad de kan komme afsted med. Jeg tror, sangerne begynder at være stolte af at være en del af noget, der er godt, og som resten af verden anser for at være ret godt. Det er ikke kun en lukket butik for danskerne.

LS: *Er det vanskeligt at have magt, og kan den misbruges? Hvad skal man passe på for ikke at bruge magt negativt?*

EP: Jeg tænker ikke på mig selv som en person med magt. Kvinder er meget anderledes i udøvelsen af magt end mænd, og kvinder ønsker ikke decideret at blive betragtet som nogen, der bruger magt. Vi har endnu ikke set en kvindelig diktator! Men som kvinde er man meget bevidst om, at et ord som "bossy" kun vil blive brugt om en kvindelig leder med autoritet. En mandlig chef ville aldrig blive beskrevet som "bossy". Som kvinde lærer man at bruge magt anderledes, men man ønsker stadig at blive betragtet som kvinde.

Men jeg har aldrig tænkt på, at jeg er magtfuld. Det har ikke strejfet mig. Jeg tænker meget kreativt, som kunstner. Jeg er meget optaget af produktet, og hvordan man kan gøre det endnu bedre. Al min tænkende energi går til at få alle ingredienser til at gå op i en

højere enhed. Det er det, jeg bruger magten til - at skabe. Og jeg synes, at indflydelse er et meget bedre ord en magt.

Jeg tænker meget mere pragmatisk til hverdag - hvad skal jeg gøre, hvordan opnår vi det rigtige niveau? - hele tiden. Og hvis magt kan forbedre niveauet, er jeg meget glad for at have den magt!

LS: *Er kvindelige ledere anderledes end mænd?*

EP: Ja, og når de ikke er det, er de som f.eks. Margaret Thatcher, som jeg personligt afskyede. Men jeg følte heller aldrig, at hun var en kvinde, og at hun havde nogen af de almindelige, menneskelige kvaliteter, som kvinder normalt har. Jeg mener ikke, at man skal blive asekuel, når man sidder i en position som autoritet. Man skal stadig være et almindeligt menneske, der udfører et arbejde.

LS: *Dine fingeraftryk er allerede meget tydelige her på Den Kgl. Opera mht. repertoiret og sangernes forhold. Når du forlader en stilling, er det så tilfredsstillende for dig at se på de fingeraftryk, du har efterladt?*

EP: Wexford forlod jeg efter 13 år. Jeg havde en 3-årig overdragelsesperiode, og jeg ønskede mest af alt at overdrage noget, der var i en virkelig god forfatning, som var det bedste, jeg kunne opnå, uden at foretage de helt store forandringer. Da jeg overdrog stillingen til min efterfølger i Wexford, følte jeg, at det var det

bedste, jeg formåede, og med en standard, som jeg havde udviklet til højt internationalt niveau.

Jeg taler jævnligt med min efterfølger i Wexford, og undertiden spørger han mig, om jeg vil have noget imod nogle ændringer, han ønsker at foretage. Det har jeg naturligvis ikke, fordi det er op til ham at vurdere og tage ansvar. Hvis nogen efter mig har gode ideer, så er det selvfølgelig bare at udføre dem, for hvis man ikke gør det, starter man dårlige traditioner.

Det kan godt være, man har en indgropet respekt for gamle traditioner, men hvis disse traditioner bliver gamle og træge, er der ingen grund til at bevare dem. Man kan ikke komme ind i en organisations mentalitet, før man forstår den til bunds. Som udlænding bliver man nødt til at spørge en masse. Da jeg kom hertil, spurgte jeg ofte folk, hvorfor man gjorde tingene sådan eller sådan, og ofte fik jeg et svar, jeg ikke forstod, nok fordi der ikke var en egentlig grund. Og hvis svaret ikke er klart, kan man ændre forholdene. Jeg har forsøgt at ignorere visse traditioner, indtil de langsomt er forsvundet. Jeg ønsker ikke at have konfrontationer hele tiden. Det er unødvendigt. Det er måske også et kvindeligt træk.

LS: *Var folk venlige og hjælpsomme, da du kom hertil?*

ER: Nej, ikke alle. Jeg aner ikke, om det var fordi, jeg er kvinde eller udlandet. Det kunne være hvad som

gæster kommer til os.

LS: *Vil du fortsætte med at styre operaen på denne måde?*

EP: Det fungerer godt på denne måde, og vores sangere får mulighed for at arbejde udenlands, hvilket udvider deres muligheder og erfaringer, som således kommer tilbage til dette hus.

LS: *Standarden er blevet meget, meget høj her. Er det pga. denne cirkulation, eller er det, fordi sangernes uddannelse er blevet bedre?*

EP: Vi gør en masse for at holde standarden konstant. Bl.a. bringer vi gode folk ind udefra - sangere, instruktører og dirigenter - og vi sørger for en hensigtsmæssig rollebesætning. Jeg er altid meget interesseret i at finde den rigtige person til en rolle, og det sker ofte, at jeg siger nej til folk, der ønsker at synge en bestemt rolle. Jeg skal være sikker på, at vi har et ensartet niveau, så alle forestillinger har en høj kvalitet. Det skal være ensartet og sammenligneligt i forhold til enhver europæisk by - forestillinger, som man ville forvente dem i Amsterdam eller Bruxelles. Det er altid det, jeg siger på at opnå.

LS: *Sangerne har i forskellige anledninger givet udtryk for, at de er glade for at være på Det Kgl. Teater. Er det dig, der skaber den gode atmosfære?*

EP: Det prøver jeg på. Det afhænger nok meget af, hvem du taler med. Du vil altid finde nogen, der er utilfredse. Det er uundgåeligt. Jeg synes, det jeg

gør, er retfærdigt - jeg forsøger at være fair. Jeg mener også, at jeg har et meget absolut krav til standarden, og det niveau vil jeg ikke under. Efterhånden tror jeg, folk respekterer det krav, og de er begyndt at finde ud af, hvad de kan komme afsted med. Jeg tror, sangerne begynder at være stolte af at være en del af noget, der er godt, og som resten af verden anser for at være ret godt. Det er ikke kun en lukket butik for danskerne.

LS: *Er det vanskeligt at have magt, og kan den misbruges? Hvad skal man passe på for ikke at bruge magt negativt?*

EP: Jeg tænker ikke på mig selv som en person med magt. Kvinder er meget anderledes i udøvelsen af magt end mænd, og kvinder ønsker ikke decideret at blive betragtet som nogen, der bruger magt. Vi har endnu ikke set en kvindelig diktator! Men som kvinde er man meget bevidst om, at et ord som "bossy" kun vil blive brugt om en kvindelig leder med autoritet. En mandlig chef ville aldrig blive beskrevet som "bossy". Som kvinde lærer man at bruge magt anderledes, men man ønsker stadig at blive betragtet som kvinde.

Men jeg har aldrig tænkt på, at jeg er magtfuld. Det har ikke strejfet mig. Jeg tænker meget kreativt, som kunstner. Jeg er meget optaget af produktet, og hvordan man kan gøre det endnu bedre. Al min tænkende energi går til at få alle ingredienser til at gå op i en

højere enhed. Det er det, jeg bruger magten til - at skabe. Og jeg synes, at indflydelse er et meget bedre ord en magt.

Jeg tænker meget mere pragmatisk til hverdag - hvad skal jeg gøre, hvordan opnår vi det rigtige niveau? - hele tiden. Og hvis magt kan forbedre niveauet, er jeg meget glad for at have den magt!

LS: *Er kvindelige ledere anderledes end mænd?*

EP: Ja, og når de ikke er det, er de som f.eks. Margaret Thatcher, som jeg personligt afskyede. Men jeg følte heller aldrig, at hun var en kvinde, og at hun havde nogen af de almindelige, menneskelige kvaliteter, som kvinder normalt har. Jeg mener ikke, at man skal blive asekuel, når man sidder i en position som autoritet. Man skal stadig være et almindeligt menneske, der udfører et arbejde.

LS: *Dine fingeraftryk er allerede meget tydelige her på Den Kgl. Opera mht. repertoiret og sangernes forhold. Når du forlader en stilling, er det så tilfredsstillende for dig at se på de fingeraftryk, du har efterladt?*

EP: Wexford forlod jeg efter 13 år. Jeg havde en 3-årig overdragelsesperiode, og jeg ønskede mest af alt at overdrage noget, der var i en virkelig god forfatning, som var det bedste, jeg kunne opnå, uden at foretage de helt store forandringer. Da jeg overdrog stillingen til min efterfølger i Wexford, følte jeg, at det var det

bedste, jeg formåede, og med en standard, som jeg havde udviklet til højt internationalt niveau.

Jeg taler jævnligt med min efterfølger i Wexford, og undertiden spørger han mig, om jeg vil have noget imod nogle ændringer, han ønsker at foretage. Det har jeg naturligvis ikke, fordi det er op til ham at vurdere og tage ansvar. Hvis nogen efter mig har gode ideer, så er det selvfølgelig bare at udføre dem, for hvis man ikke gør det, starter man dårlige traditioner.

Det kan godt være, man har en indgroet respekt for gamle traditioner, men hvis disse traditioner bliver gamle og træge, er der ingen grund til at bevare dem. Man kan ikke komme ind i en organisations mentalitet, før man forstår den til bunds. Som udlænding bliver man nødt til at spørge en masse. Da jeg kom hertil, spurte jeg ofte folk, hvorfor man gjorde tingene sådan eller sådan, og ofte fik jeg et svar, jeg ikke forstod, nok fordi der ikke var en egentlig grund. Og hvis svaret ikke er klart, kan man ændre forholdene. Jeg har forsøgt at ignorere visse traditioner, indtil de langsomt er forsvundet. Jeg ønsker ikke at have konfrontationer hele tiden. Det er unødvendigt. Det er måske også et kvindeligt træk.

LS: *Var folk venlige og hjælpsomme, da du kom hertil?*

ER: Nej, ikke alle. Jeg aner ikke, om det var fordi, jeg er kvinde eller udlænding. Det kunne være hvad som

helst. Men jeg kom på et tidspunkt, da der var store forandringer i huset, forandringer, jeg var en del af. Det var ikke nogen nem periode. Der var meget mere uro end nu. Jeg vidste, at jeg måtte gøre nogle ubehagelige ting, når jeg ankom - det blev forventet af mig. Og netop det at ansætte en ud- lænder var en garanti for, at det ville ske: en fremmed med helt nye visjoner, ingen bagage, ingen blødsøden tilknytning til dette sted. En, der kunne sige, at det og det kunne forbedres, men kun hvis det og det blev gjort. Jeg forstår stadig ikke helt, hvordan nogle af de ting, jeg gjorde, kunne oprøre folk sådan. Ting, der for mig var helt indlysende nødvendige.

LS: Hvorfor tror du, der er så få kvindelige ledere i det klassiske musikliv? Har kvinder ikke albuerne nok fremme? Og er det noget, vi kan forbedre på uddannelsesinstitutionerne?

EP: Jeg tror, det har noget at gøre med kvinders vilje. Jeg ved ikke, hvor mange kvinder med stærke viljer og store talenter, som ikke har opnået en position. Jeg tror, at en masse kvinder er tilfredse på en måde, mænd ikke er. Kvinder bekymrer sig ikke om deres liv på samme måde. Måske er det uehdigdt at sige, at kvinder er tilfredse med mindre, men kvinder sammensætter deres liv ud fra flere ting end mænd synes i stand til at gøre. En mand skal planlægge en form for struktur - karrieren skal struktureres. Og selv om en mand får

et arbejde, han virkelig nyder, vil han blive tilskyndet til at gå videre i karriereræset. Han vil føle, at han ikke er lykkelig, før han når til det, samfundet anser for at være en toppost.

Kvinder har måske større tilfredsstillelse ved at være i midten af strukturen end ved at være i toppen af den. Hvis kvinder ved, at der er noget i toppen, de ikke ønsker at gøre, vil de helt bestemt ikke stræbe efter det job. Hvorfor fortsætte til man er elendig? Jeg blev tilbuddt jobs i BBC, som indeholdt opgaver, jeg dybest inde ikke ønskede at udføre. Der var mere magt i de jobs - og flere penge. Men jeg spurgte mig selv, hvordan mit liv i et sådan job ville forme sig. Ville jeg nogensinde være i stand til at foretage mig noget normalt som at tage på ferie eller se min familie osv.? De overvejelser fik mig til at se meget klarere på kvaliteterne i mit liv. Der ville ikke være nogen idé for mig i at gå videre til et job, hvor det meste var bekymringer og besværligheder. Jeg tror, kvinder stiller sig selv disse spørgsmål, bevidst eller ubevidst, og de har en stærkere fornemmelse for, hvornår de kan blive tilfredse. Jeg tror ikke, det er en dårlig ting, at kvinder sidder i mindre magtfulde positioner, for her har flere kvinder en bedre livskvalitet.

LS: Er du tilfreds med dit arbejde her?

EP: Ja! Men selvfølgelig var det svært de første år. Det er først i det

sidste års tid, jeg har haft noget, der ligner et komfortabelt liv her. Før havde jeg jo en overlapning med tre forskellige jobs på én gang. Nu kan jeg sige, at jeg bor her. Jeg har et socialt liv og er begyndt at kende byen godt - og min lejlighed er mere et hjem nu.

LS: Rejser du meget for at holde dig orienteret om sangere og andre produktioner.

EP: Når du er etableret i et hus som dette, er det meget nemt bare at smække fødderne op. Men det er meget vigtigt for en operachef at være i kontakt med musiklivet andre steder, høre nye sangere, gå til auditions, høre nye dirigenter og se nye iscenesættelser. Det er også sådan, man møder andre operacherser. Det er er nødvendigt at blive set på jobbet, hvis man ønsker, at ens eget operahus skal have en plads. Man kan ikke bare trække vindebroen op. Man skal væreude i operalivet.

LS: Er det på den måde, du har fået gode navne hertil?

EP: Ja, på den måde og ved at gå til de vigtige premierer. I disse år deler flere operahuse en produktion for på den måde at kunne præsentere flere forestillinger om året. Co-produktioner bruger vi også her, så vi kan få flere nye titler til huset. At være operachef er et meget travlt job. Man har ikke et normalt hjemmeliv. Der er normale kontortimer, men oveni er der forestillingerne om aftenen. Jeg ser de

fleste af vores forestillinger, men tager fri på balletaftenerne, selv om jeg godt kan lide ballet.

LS: Tror du, at du som kvindelig leder fungerer som en slags ideal for andre kvinder?

EP: Åh gud! Det har jeg aldrig tænkt på. Hvis jeg tænker på noget overhovedet, er det, at min baggrund som udøvende kunstner er en stor styrke i mit job. Jeg er godt inde i stemmer og forskellene mellem dem, og jeg har altid ment, at det gør en forskel, fordi det påvirker min evne til at besætte roller godt. Jeg kan vældig godt lide at besætte rollerne, og i dette job er det vigtigt, at man selv har prøvet at være udøvende. De fleste mennesker i et job som mit har en mere administrativ end musikalsk baggrund.



Med Wärme-Kvartetten til verdenskvindekonference i Beijing

- af Marie Wärme Otterstrøm

Parallelt med FN's 4. internationale verdenskvindekonference i Beijing arrangeredes i tidsrummet 30. august til 8. september 1995 NGO Forum on Women med titlen "Look at the World through Women's Eyes."

Der var en mangfoldighed af workshops, foredrag og kulturelle indslag af kvinder fra hele verden. Som repræsentanter for dansk og nordisk musik deltog fløjtenisten *Chris Poole*, det nordiske big band *April Light Orchestra* under ledelse af dirigenten og komponisten *Hanne Rømer* samt kammerensemplet *Wärme-Kvartetten*, hvor undertegnede er medlem. Konferencen var en enestående lejlighed til at præsentere dansk musik fra forskellige genrer skabt af kvinder for et stort internationalt publikum.

Wärme-Kvartetten, der består af *Eva Bruun Hansen*, sopran, *Pia Kaufmanas*, fløjte, *Inger Guldbrandt Jensen*, cello, og *Marie Wärme Otterstrøm*, accordeon, havde værker af bl.a. *Birthilde Alsted*, *Irene Becker*, *Gudrun Lund* og *Hanne Ørvad* på programmet. Disse komponister blev dels fremført ved en koncert i NGO-regie, der forløb som en work-shop, dels ved et par kortere koncerter i Nordisk Rum, der var etableret af Nordisk

Ministerråd. Endvidere medvirkede såvel kvartetten som April Light Orchestra ved en officiel reception på den danske ambassade.

Ved NGO-koncerten blev der lagt vægt på at fortælle såvel om værkerne og deres tilblivelse som om den generelle situation for kvindelige musikere og komponister i Danmark. Efter koncerten var der plads til spørgsmål og generelle kommentarer fra publikum. Dele af denne koncert blev optaget af den amerikanske Super Channel og af kinesisk fjernsyn.

Som udøvere af det, man kalder "smal musik", var det en oplevelse at spille for et stort og meget intenst lyttende publikum fra alverdens lande. Musikken fik en utrolig flot modtagelse; bl.a. udtrykte den kinesiske del af publikum en uforbeholden begejstring for den nordiske musiks og poesis udtryksfuldhed. Man diskuterede også forbilleder og inspirationskilder for såvel kvindelige komponister som musikere og fandt, at Danmark med disse koncerter fremviste noget af et pionerarbejde.

Et vigtigt formål med rejsen var for os som en relativt ny gruppe også at knytte kontakter for derigennem at etablere en udveksling af musik, ideer og tanker. Derfor var det yderst

værdifuldt at møde en person som den kinesiske kvindelige dirigent, professor *Zheng Xiao Ying*. Vi blev inviteret til en koncert i Beijing Concert Hall, hvor hun dirigerede *Women Philharmonic Orchestra of Beijing*. *Zheng Xiao Ying* og andre udtrykte ønske om et genhør med Wärme-

Kvartetten i Beijing, og der arbejdes i løblikket på en officiel invitation, der kan gøre dette muligt.

Men her og nu vil jeg på kvartetts vegne takke Kulturministeriet, Statens Musikråd og Nordisk Rum for økonomisk støtte til den gennemførte koncertrejse.

Den Musikalske Brobygger

af Lilo Sørensen

"Er det musik af nordiske komponister?" spørger den lille, kinesiske kvinde med den stærke udstråling. Der står hun, let genkendelig i sin blå T-shirt med påskriften *Women's Philharmonic Symphony Orchestra*. Et par dage i forvejen havde hun - *Zheng Xiaoying* - dirigert et kvindorkester på 100 musikere samlet specielt til åbningsceremonien for NGO Kvindekonferencen i Beijing 1995. I Huairou nord for Beijing, hvor NGO-konferencen fandt sted, havde hun fundet vej til Nordisk Rum, hvor Wärme-Kvartetten spillede nutidig musik af skandinaviske, kvindelige komponister, og *Zheng* kunne lide, hvad hun hørte. Og når man kender hendes historie, er det ikke så underligt, at hendes musikersind også var åbent over for disse fremmedartede, nordiske toner, der kom ud af Wärme-Kvartettens cello, fløjte og harmonika.

Kulturrevolutionen 1966-76 udmarvede fysisk og psykisk det kinesiske

folk. Alt vestligt (læs kapitalistisk) var forbudt, således også klassisk musik, og på mere end én måde blev folket åndeligt udmarvet i et univers, hvor hverdagen var præget af at hylde Mao, smelte stål, angive hinanden og overvære fru Maos stereotype revolutionsoperaer. Da Kulturrevolutionen var slut, kunne *Zheng Xiaoying* igen svinge sin dirigentstok, og hun var dybt bevæget, da hun for første gang i over 10 år med et kinesisk orkester dirigerede forspillet til Verdis opera *La Traviata*.

Men den nye frihed var ikke nok, og det kom som et chok for *Zheng Xiaoying*, at den klassiske musik i mellemtidens var blevet fremmed for kineserne. "Folk forstod den ikke, og for at det kunne ske, var det nødvendigt, at nogen byggede bro mellem den klassiske musiks mestre og det kinesiske folk." Denne brobygger blev *Zheng Xiaoying*. Hun var ildsjælen, der før hver operaopførelse gik ud i forhallen

og spurte, om der var nogen, der ønskede en introduktion til aftenens forestilling. Det gjorde stort set alle, og folk sugede hendes ord til sig, som var det vand på tørt græs. Nogle brugte båndoptagere for at få hvert ord med, og de fleste tog notater. Mange kom igen og igen til disse foredrag, og ældre mennesker, der huskede den klassiske musik, tog deres børnebørn med. I de sidste 12 år er det blevet til omkring 700 foredrag, som langt over 20.000 mennesker har hørt.

Zheng Xiaoying er kendt og elsket både i og uden for Kina, og på sine udenlandsrejser møder hun ofte mennesker, der har hørt om hendes arbejde. Engang holdt hun et foredrag på Harvard University og fik efter foredraget en stor buket blomster af en kinesisk studerende, der fortalte, at hans mor havde hørt Zheng i Kina, og at han selv var lykkelig over at have truffet hende.

Verdensfreden kan fremmes på mange måder, og Zheng Xiaoying gør sit ved at fremme kendskabet og forståelsen for forskellige kulturers musikrigdom. "Musik bringer mennesker sammen. Jeg bygger broer, ikke kun mellem Vesten og Kina, men også den anden vej."

En af de ting, der har betydet meget for Zheng, er kammerensemplet *The Fun-loving Women*. Gruppen, der udelukkende bestod af kvindelige musikere, opstod under Kulturrevolutionen,

da forholdene for vestlig klassisk musik var allermørkest. *The Fun-loving Women* blev den virkelig god kammergruppe, der senere turnerede i Europa, hvor de med deres udelukkende kinesiske repertoire blev meget populære i koncertsalene. Endnu engang havde Zheng bygget bro - denne gang ved at bringe den bedste kinesiske musik til Europas koncertsale. Selv om Zheng elsker sit arbejde i Kina, glemmer hun aldrig dengang, hun skulle dirigere *Tosca* for første gang lige efter sin afgang fra Moskva Musikakademiet i 1962. Musikakademiet havde på det tidspunkt kun én kopi af orkesterpartituret, og selv om det fandtes på biblioteket, måtte det ikke hjemlånes. Zhengs russiske professor kom til hjælp og 'lånte' i al hemmelighed partituret fra biblioteket, og således lykkedes det Zheng at få det kopieret. Men vanskelighederne stoppede ikke her. Zheng fik kun én orkesterprøve før den endelige forestilling, og hun var godt klar over, at hendes optræden som den første udenlandske student på Moskva Musiktæater var altafgørende for succes eller fiasko. Hun stolede dog på sit talent, og den første store udfordring i hendes musikerkarriere blev en succes. Siden har hun aldrig været bange for at tackle selv de vanskeligste udfordringer.

Efter konerten i Nordisk Rum forsvandt hun igen ud i kvindemylderet; men for alle dem, der har mødt hende

og hørt hende dirigere det store kvindekörkester, har hun efterladt et varigt indtryk af et varmt menneske

med en stor, stor personlighed. En af kinas stærke kvinder - den musikalske brobygger.

Nordiske Kunstnere på NGO-Forum i Beijing

af Lilo Sørensen

Nordiske kunstnere var særdeles synlige på NGO Kvindekonferencen i Beijing i efteråret 95, og det på trods af, at kulturen havde svære arbejdsværdigheder, både før og under konferencen. Arrangørerne i New York havde indplaceret de kulturelle arrangementer i et stramt skema, der hverken gav plads til eventuel opstilling eller nedtagning af instrumenter eller andet grej. Kultur skemalagt nojagtig som politiske foredrag! Mange kunstnere har reageret og gjort opmærksom på disse forhold, men det kan ikke siges for ofte: Næste gang, man planlægger så stort et arrangement, vil det være formålstjenligt, ud fra flere synspunkter, at prioritere kultur mere seriøst og give plads og rum.

På NGO-konferencen var der et overvældende tilbud af foredrag, workshops, kulturelle aktiviteter og meget, meget mere. Hver dag måtte man tage et meget hurtigt overblik i det tykke katalog, fatte en beslutning og så blot håbe, at det, man havde udset sig i dette overflodighedshorn, ikke var blevet aflyst i mellemtíden.

Midt i alle disse mange tilbud var nor-

diske kvinder særdeles synlige. Nordisk Rum blev, trods sin noget tilbagetrukne placering og ringe størrelse, hurtigt kendt af mange, også ikke-nordiske kvinder. Det skyldes ikke mindst den dejlige, afslappede atmosfære, der herskede her, hvor skiftende udstillinger fra forskellige nordiske grupper gav et lille indtryk af, hvad nordiske kvinder kan og står for. Men Nordisk Rum var også rammen om flere musikalske og kunstneriske arrangementer, der havde held til at tiltrække mange kvinder af forskellig nationalitet. Flejtenisten Chris Poole åbnede officielt Nordisk Rum med en solokoncert om dagen, og kvinde-big bandet *April Light Orchestra*, sammensat af musikere fra hele Norden, havde samme sted en koncert om aftenen. Begge koncerter var godt besøgt og blev en flot markering af, at kultur har en fremtrædende plads i Norden.

Chris Pooles koncert i Nordisk Rum var blot en af mange i den uge, NGO-konferencen varede. Chris gav endvidere to koncerter i Huairou, heraf en i Det Tibetanske Telt, en lille rund, farverig bygning. Publikum befandt

sig godt i de intime, smukke omgivelser, hvor musikken gik op i en højere enhed med den fredfyldte ro, der herskede i rummet. Det Tibetske Telt var generelt sagt det eneste stemningsfyldte sted og stod i skarp kontrast til de ellers noget charmeforladte skolerum, hvor mange kulturelle arrangementer var placeret.

Chris Poole havde yderligere en solooptræden ved North American and European Cultural arrangementet, der foregik udendørs på Kuumba-scenen midt på forum-området. Alene på en kæmpescene spillede Chris et par numre, som blev modtaget varmt og begejstret af det store publikum. Igen en flot markering af en nordisk kunstner. Men Chris markerede sig også uden for forum-området, bl.a. i forbindelse med Unifems 20-års fødselsdag, hvor hun var inviteret til at spille til en reception, der blev holdt i Beijing International CLub med Jane Fonda som konferencier. Det var et storslægt arrangement i bedste amerikanske stil med forskellig underholdning. Også her repræsenterede Chris nordisk kvindemusik på smukkeste vis for de mange tusind kvinder af forskellig nationalitet. Uanset hvor Chris Poole spillede, var dialogen med publikum efter koncerterne levende og intens. Her fik kvinder fra mange forskellige lande sammen med Chris en levende og udviklende samtale om musikken, kvindelige musikeres forhold i forskellige lande m.v. Og det

var betagende at se og høre de stærke indtryk, Chris' musik gjorde på så mange forskellige kvinder.

Wärme-Kvartetten havde en større koncert-workshop, hvor der var plads til spørgsmål og kommentarer bag-efter. Dele af denne koncert blev optaget af TV-stationen SuperChannel og kinesisk TV. Wärme-Kvartetten havde også et par gode koncerter i Nordisk Rum, og sammen med *April Light Orchestra* spillede de endvidere til et arrangement på Den Danske Ambassade, der havde inviteret alle danske delegerede til en reception. Igen en markering af, hvor fremtrædende en plads kulturen har i Norden. Det nordiske kulturelle samarbejde fremstod i sin smukkeste form ved tre opførelser af *Ibsens Kvinder*, som spilles af den norske skuespiller Juni Dahr, og hvor musikken er skrevet og spilles af Chris Poole. På grund af de i teatermæssig henseende umulige rum opførte Juni Dahr forestillingen uden kostumer og dekorations, men på trods af en nogetændret forestilling var det tydeligt, at de kvinder, der overværede den, var dybt bevægede og fascinerede. Juni og Chris har endnu engang indfanget kvinder i en anden del af verden med de stærke portrætter af Henrik Ibsens kvindeskikkeler.

Der var andre kulturelle arrangementer rundt omkring, men man kunne sagtens have satset mere målrettet og seriøst på den kulturelle del, da kultur i alle dens former er en fin modpol til

de politiske arrangementer. Mange kvinder gav udtryk for, at de ønskede flere kulturelle begivenheder, der kunne give hovedet fri og ophoje ånden. Kulturen sætter ind over for følelserne og kroppen. Ikke kun som en pause og et pusterum, men som en oplevelse, der kan bruges, når hovedet igen skal tænke rigtige tanker. Således får man en bedre sammenhæng mellem hoved og krop. Kulturen på Kvindekonferencen i Beijing beviste endnu engang, at kultur er mere end æstetisk nydelse.

Kultur går ind, hvor politiske argumenter ikke kan mere, og baner vej for udviklende dialog og forståelse - på tværs af landegrænser. Og som nordisk kvinde kan man være stolt af det, vi på alle planer bragte med til Beijing, ikke mindst kulturen. Afslutningsvis er det tankevækkende at konstatere, at hele den danske presse, med én undtagelse (Det Fri Aktuelt), ikke havde fundet det interessant at omtale, hvad danske kunstnere bragte med til Kina, hverken før, under eller efter konferencen.



DIALOG 96

Gratis søndagsmøder på Færgen Kronborg kl. 12

Dialogmødet søndag den 7. juli handler om Dameorkestre:

I 1930'erne og 1940'ernes restaurationsliv var dameorkestre populære. I København blev 'startskudet' givet med orkesteret *14 Red Ladies* i Marmorhaven i Palace Hotel på Rådhuspladsen.

I kulturbåret 'genoplives' *14 Red Ladies* ved et arrangement i Divan 1 i Tivoli den 11., 12. og 13. juli kl. 19, og Dialog 96 den 7. juli vil rumme et oplæg ved lektor Inge Bruland om dameorkestre samt en smagsprøve på musikken i Divan 1 ved et par af musikerne fra forestillingen.

14 Red Ladies - en 'genfødsel'
Et dameorkester i Divan 1, Tivoli, 11.-12.-13. juli
Af Inge Bruland

Dengang:

Dameorkesteret *14 Red Ladies* så op rindeligt restaurantens lys i Marmorhaven i Palace Hotel på Rådhuspladsen 2. nytårsdag 1933. Strengt taget skulle man ikke tælle så nøje efter, når man så de fjorten rød- eller grønklædte musikere. Dels var dirigenten, Astrid Nielsen, mere danserinde og 'iværksætter', end hun var musiker, dels syntes de lystige musikanter måske, at 13 var et dårligt tal. Eller måske havde de haft en ukulelespiller ved prøverne, som var faldet fra. I hvert fald trak de en orkesterpiccoline, der absolut ikke kunne spille, med ind i bandet, gav hende en rød kjole på, stak hende en ukulele i hånden og bad hende om at mime til musikken. Hun tog for øvrigt sin opgave temmeligt alvorligt og startede prøven med et "Stik mig et a, Svendsen!". Det blev til et bonmot, der levede videre i musikernes erindringer, og replikkens dybde åbenbarer sig, når man får at vide, at Svendsen var bandets kontrabassist!

Men de resterende 12 var 'gode nok', var altså rigtige musikere. Blandt dem var Gertrud Verner Nielsen, violin, Kamma Seit-Jespersen, cello og sax, Clara Holmgrün, cello og sax, Dagmar Thomsen, trumpet, Borghild

Hauergaard, violin, Violet Jung, sax, Fanny Rasmussen, klaver, hin berømmelige Svendsen, kontrabas, og Nelly (Vejlsøgaard) Nicola, trommer og harmonika.

De fleste af musikerne var i udgangspunktet klassisk opdraget og havde så siden fået smag for underholdningsmusikken og jazzen. Saxofonen var for de flestes vedkommende kommet til som biinstrument; det samme gjaldt harmonikaen, som flere af dem betjente for afvekslingens skyld.

Marmorhaven var en restaurant med dans, der i 1930'erne kunne klassificeres blandt de finere i København som d'Angleterre, Kong Frederik, La Reine, Lodberg, Nimb, Olympia, Sevilla og Zo-Zo. Om Nimb hedder det i en turistpublikation fra tiden: "Her danser den saakaldte Overklassen. Grever, Baroner, Prinser, Direktører, Højesteretssagførere, Gesandter ... Alt maa have det eksklusive Præg - ellers vil Publikum fra de 'lavere Rangklasser' trænge sig herind - og Priserne vil falde!" Som priskempel gives i øvrigt: "Cocktails, Kr. 6; 2 Soupers, Kr. 20; Vin, Kr. 20; Mokka med Kager, Kr. 5; Cognac, Likør, Kr. 5 og Whisky, Caloric, Kr. 15." Altså måtte man dengang slippe hele 71 kr. for en middag for to med tilbehør på en af

byens fineste restauranter. I datidens mønt var det nok ikke småpenge! Palace Hotel reklamerede med, at *14 Red Ladies* var "det første danske Dame Jazz-band". Orkesteret spillede tidens restaurationsmusik, der bestod af underholdningsmusik, altså mere klassiske numre, til spisningen, og dansemusik, herunder jazznumre, når gæsterne skulle røre benene. Orkesteret spillede fra kl. 16 til 18 til 'the dansant' og igen kl. 20 til middag og dans.

Nu:

Selv om Divan 1 også hører til Københavns gamle, traditionsrige og stilige restauranter, er publikum ikke længere begrænset til grever og baroner, men rummer et bredt udsnit af forlystelsessyge københavnere og turister. Og priserne er - sammenlignet med datidens forhold - knap så pebræde!

1996-dameorkesteret *14 Red Ladies* bliver dirigeret af Jytte Abildstrøm, og de 13 musikere (ja, for her er der 13!) er: Rikke Schelde, sang og harmonika, Marie Wärme Otterstrøm, accordeon, Anne Eltard, violin, Mette Schmidl, violin, Soma Hammarlund, cello, Randi Holum, trompet, Mette Ott, alt-sax, Pernille Bevort, tenor-sax, Chris Poole, tenor-sax, fløjte, Birthe skou, baryton-sax, Marie Louise Schmidt, piano, Helle Marstrand, kontrabas, Benita Haastrup, trommer.

De er klædt som datidens orkester, og

de spiller 1930'ernes musik. Der er tre forestillinger i Divan 1 i Tivoli med hver to afdelinger à ca. en time. Publikum kan indfinde sig fra kl. 19. Kl. 19:30 bliver der underholdningsmusik til spisning, og efter en pause kommer anden afdeling med dansemusik kl. ca. 21:15. Dansegulvet i Divan 1 er ikke stort, men det er der!

Billetterne til forestillingen koster kr. 300,- og inkluderer en fastlagt toretters menu, alternativt en vegetarmenu, men ikke drikkevarer. Billetter kan købes ved indgangen eller via BilletNet. Forudbestilling tilrådes pga. begrænset plads. Se i øvrigt festivalprogrammet, som er vedlagt dette nummer af bladet.



Kvinders Toner - Nordisk Musikfestival 16. til 24. august 1996

Med dette nummer af Kvinder i Musik har vi den glæde og stolthed at kunne udsende det endelig program for vores store festival, som vi har valgt at bruge kræfter på i dette (kulturby)år!

Koncerter og aktiviteter vil fremgå af programbogen, men vær opmærksom på det virkelig fremragende tilbud, vi giver til alle jer, som er i København i august:

Partoutkort til hele perioden 16.-24. august med adgang til 19 koncerter koster kun kr. 500,-!

Jeg kan kun sige, at vi i arrangørgruppen føler os ganske stolte over det udbud af kvinders musik, vi her præsenterer. Var der plads til mere, har vi ikke manglet spændende og gode forslag fra mange flere grupper og enkeltpersoner, end hvad programmet nu har kunnet rumme. Mød op og få nogle spændende og usædvanlige oplevelser!

Og så efterlyser vi frivillige, som har lyst til at være med til at få arrangementerne til at fungere i praksis, og som derved får mulighed for også at høre noget musik. Vi skal være flere om at hente musikere i lufthavnen,

ordne billetter ved koncertstederne, skrive programmer til de enkelte koncerter, stå bi med det ene og det andet i ugens løb.

Erfaringerne fra de frivillige senest under Nordisk Forum i Åbo er, at ens oplevelse intensiveres ved at have et ansvarsområde - man får virkelig et personligt forhold (kan være af varierende art!) til såvel koncertsteder og personale som til kunstnere og hinanden indbyrdes!

Så derfor: spring ud! - og kontakt en af nedenstående:

Annie Hutters tel: 32 97 40 56
Chris Poole tel: 31 20 60 01
Tove Krag tel: 31 35 03 48

- hvis du har lyst til at være aktivt med i perioden 16.-24. august. Meget gerne hele perioden, men ellers også i mindre målestok. Vi tør godt love dig en oplevelse.

Tove Krag



Nyt fra Kvindemusikforskningen

De følgende fire artikler er oplagt fra workshoppen "Musik og køn", afholdt under Føreningen for kvinde- og kønsforsknings 6. årskonference i april måned. Workshoppen blev i programmet præsenteret således:

Har musikken køn? Hvilket køn har komponister og musikpædagoger? Der gives eksempler bl.a. fra den danske kvindemusikhistorie i såvel det 19. som det 20. århundrede. Endvidere vil der i workshoppen blive gjort status over den danske kvindemusikforskning i dens første tiår fra begyndelsen af 1980'erne.

Det var første gang, at musikforskning var repræsenteret i den sammenhæng, og workshoppen var en ud af ialt 10

med emner som bl.a. "Nordisk kvindelitteraturhistorie", "Dansk Kvindesbiografisk Leksikon", "Køn og subjektteorier", "Køn og pædagogik", "Køn, arbejde og rekruttering" og "Filosofisk feminism eller 'postfeminisme'?"

I øvrigt bød årskonferencen, der blev holdt i store og velegnede lokaler på Danmarks Lærerhøjskole, på spændende plenummøder, hvor cand.scient. pol. Drude Dahlerups præsentation af sin kommende doktordisputats om rødstrømpebevægelsen og paneldebatten om mediernes anvendelse af kvinde- og kønsforskningen var højdepunkterne.

Der var ca. 200 deltagere i konferencen.

Inge Bruland

Dansk kvindemusikforskning, vilkår og indhold *af Lisbeth Ahlgren Jensen*

Den musikalske kvindeforskning er af nyere dato end kvindeforskningen inden for andre humanistiske fag. Man skal frem til 1982, før det første kursus i kvinder og musik blev afholdt på Københavns Universitet - af Inge Bruland. Der er sket meget, siden vi dengang sad og diskuterede miskendte kvindelige komponister og musikhistoriske undertrykkelses-

mekanismer; men alligevel kan man ikke påstå, at kvindemusikforskningen i de forløbne 14 år er blevet særlig synlig. Det er der nok flere grunde til. Man kan bl.a. pege på følgende:

- Musikfaget er ret bredt, idet det omfatter studiet af europæisk kunstmusik gennem de sidste 1000 år, folkemusik, rytmisk musik og andre kulturers musik. Der er altså basis for at

dyrke kvindestudier inden for et meget bredt spektrum af musikvidenskabelige problemstillinger.

- Desuden dyrkes musikforskningen ikke bare på landets tre musikinstitutter (i København, Århus og Ålborg), men også i et vist omfang på konservatorierne, på Danmarks Lærerhøjskole og på de tværgående mediecentre.

- Kvindemusikforskningen foregår altså meget spredt - både institutionelt og emnemæssigt. Den er ukoordineret på landsbasis, og vi har ikke nogen fælles forskningspublikation eller et netværk for kvindemusikforskere. (Vi har dog Kvinder i Musik, der tæller forskere, udøvende musikere og andre interesserede, men foreningens medlemsblad rummer ikke primært forskning, men også interviews, anmeldelser, koncertomtale og orientering.)

- Skønt kvindemusikforskningen ikke udøves af så mange, kan det altså i praksis være svært at følge med i, hvad andre beskæftiger sig med, og i det samlede mediebilledet fylder kvindemusikforskningens resultater desværre ikke ret meget.

Somme tider kunne man ønske sig én fælles publikation for kvindemusikforskningen. Men på den anden side: hvis man ønsker, at forskningen bliver læst og brugt, at den kan føre til nye erkendelser af mænds og kvinders fælles musikhistorie, bør man nok satse på, at den publiceres i musikfagets sædvanlige tidsskrifter og årbøger.

Der skal bare være noget mere af den! Kvindemusikforskningens problemer er noje forbundet med den almindelige (ikke-kønsspecifikke) musikforskningens problemer. Som eksempel kan man nævne, at Dansk Selskab for Musikforskning - trods medlemmer i hele landet - i praksis er meget Københavns-centreret, for som regel er der ingen, der orker at rejse flere timer hver vej for at høre et foredrag. Det er til stor skade for den uformelle faglige debat, og det er efter min mening også et af kvindemusikforskningens problemer. Hertil kommer, at universiteterne gennem mange år har været præget af nedskæringer og ansættelsesstop, og skønt situationen er ved at ændre sig, har der endnu ikke været prioritert stillinger inden for kvindemusikforskningen.

Et af de områder, hvor den musikaliske kvindeforskning syner af noget og har fremlagt nogle spændende resultater, er i de specialer, der efterhånden er skrevet en række af ved Københavns og Århus Universiteter. (Jeg har haft svært ved at finde frem til de specialer, der måtte være skrevet ved Ålborg Universitets Center.)

På det omdelte bilag har jeg defineret kvindeforskningen meget bredt, og opregnet alle specialer, der omhandler kvindelige komponister og kvindelige musikere, samt specialer, der anlægger en kønsspecifik indfaldsvinkel på et emne. Der er en stor emnemæssig spredning på specialerne. De fleste

beskæftiger sig med enkeltpersoner eller rockgrupper (altså med konkrete kvinder eller et afgrænset miljø), mens færre anvender begreberne "kvindelighed" eller "køn" i abstrakt form. Ofte fremlægger specialerne ny forskning, men de bliver sjældent trykt eller fulgt op af trykte artikler, og de har derfor svært ved at blive kendt uden for det pågældende universitet.

Specialerne dokumenterer først og fremmest, at der er en stor interesse for kvindemusikforskningen blandt de studerende. Henved 40 kvinder har forladt universitetet med et speciale i kvindemusikforskning, men området har aldrig været fulgt op af ressourcer i et tilsvarende omfang.

Det kan være svært at indkredse en tendens inden for den danske kvindemusikforskning. Vi har til stadighed været åbne for den faglige nytænkning, der er kommet til os udefra - det har vi også været nødt til at være, fordi vi ikke har et hjemligt miljø - men hvor vi i begyndelsen var stærkt inspireret af tysk kvindemusikforskning, er vi nok efterhånden blevet mere orienteret om den angelsaksiske og især den amerikanske forskning.

Siden midten af 70'erne har kvindemusikforskningen passeret gennem nogle typiske faser, der kendes fra andre fag:

Først var der en tendens til at diskutere kvindernes travær fra kulturhistorien på tværs af tid og sted, altså uden

forankring i et konkret historisk rum. "Mænd skaber kunst og kvinder føder børn", lød en typisk forklaring, der afspejler, at kvinder defineredes udelukkende ved biologi.

Siden fulgte en fase, der var præget af synliggørelse og dokumentation. Man gravede kvindelige komponister frem, biograferede dem, udgav leksika, håndbøger, noder og indspilninger med kvinders musik. Herefter kunne spørgsmålet om kvindernes musikhistoriske placering diskuteres på et mere konkret grundlag, og det er karakteristisk, at både spørgsmålene og svarene med tiden er blevet mere nuancerede. Vi er kommet til erkendelse af, at kvinders vilkår for at skabe kunst er bestemt af historiske og sociale omstændigheder. Og vi er kommet langt væk fra at definere kvinder ved biologi og tager i stedet udgangspunkt i, at kvindelighedsideal er en social konstruktion.

Vi har også konstateret, at musikhistoriekrivningen ikke afspejler de faktiske forhold, og man kan håbe på, at vi engang får skrevet kvinderne ind i historien igen.

De forskellige faser glider lidt ind over hinanden, og jeg oplever, at vi med hensyn til dansk musikhistorie stadig befinner os midt i en dokumentationsfase. Jeg gør i hvert fald.

Kvinder og musik i Danmark i perioden 1800-1850

Jeg skrev i midten af 80'erne speciale

om den danske romance-komponist Emma Hartmann (1807-51), og jeg er en af de få, der efter endt studietid har fået mulighed for at arbejde videre inden for det samme felt takket være et 3-årigt stipendium fra Statens Humanistiske Forskningsråd til projektet "Kvinders rolle i den borgerlige musikkultur i Danmark 1800-1850". Mit speciale om Emma Hartmann er meget biografisk orienteret. Jeg søgte at vurdere hende som komponist på baggrund af den tid, hun levede i, og de forudsætninger hun - som en borgerligt socialiseret kvinde - havde for at skabe musik.

I dag er Emma Hartmann for mig bare én af de ca. 10 kvinder, der komponerede i Danmark i første halvdel af 1800-tallet. Da jeg skrev specialet, var jeg tilbøjelig til at se hende som paradigm på en kvindelig 1800tals komponist; men jo tættere man går på en tid og en række personer, jo mere springer forskellene i øjnene, og jeg kan ikke længere betragte Emma Hartmann som repræsentativ. At hendes musikalske produktion overvejende består i sange, er typisk for de kvindelige komponister i hendes samtid, men langt fra alle kvinder værnehed som hun om deres anonymitet, når de publicerede. På dette punkt har jeg altså måttet ændre opfattelse af, hvad jeg mente var en gængs praksis.

Min bredt anlagte undersøgelse af kvindernes musikalske vilkår i første halvdel af 1800-tallet omfatter kvinde-

lige komponister og kvindelige koncertgivere, og - i det omfang det er muligt - også de kvindelige musiklærere.

Jeg arbejder på at præsentere projekts resultater i bogform. Dels fordi jeg synes at emnet (og det ganske store materiale) egner sig godt til en samlet fremstilling, dels fordi jeg med en bog håber at nå længere ud end til en snæver fagkreds. Jeg kan ikke give en entydig vurdering af kvindernes "rolle" i musikkulturen, som projekts arbejdstitel lægger op til. I det hele taget synes jeg, at ordet "rolle" er uheldigt, fordi det signalerer hurtige skift, der foregår uden sammenhæng med ændringer i kvindernes materielle vilkår. At tale om "kvindernes placering i musikkulturen" fandt jeg for statisk (eftersom man faktisk kan påvise ændringer i det behandlede tidsrum), og at stille i udsigt, at jeg kunne afgøre kvindernes "betydning i musikkulturen", syntes jeg var alt for forpligtende. Ikke desto mindre tør jeg godt sige, at kvindernes musikdyrkelse totalt set var af stor økonomisk betydning for musiklivet. Kvinderne var storforbrugere af musikundervisning, musikinstrumenter, noder og koncertbilletter, og uden det kvindelige publikum ville meget have set anderledes ud. (Jeg har lavet statistik over konsfordelingen i to københavnske musikforeninger i 1840'erne, og de havde hhv. 45% og 52% kvindelige medlemmer).

Det omvendte - at vurdere, hvad musikken betød for kvinderne - er selvagt uoverkomeligt i denne sammenhæng. Jeg har beskæftiget mig med individer, og deres skæbner tegner et meget broget billede af, hvordan kvinder på forskellig vis udtrykte sig gennem musikken, og hvordan nogle - med større eller mindre held - gjorde musikken til en levej.

Til sidst vil jeg sige, at en kvinde-specific synsvinkel på den borgerlige

musikkultur giver en metodisk fordel, som også burde interesserere dem, der bedriver musikforskning uden blik for kønnenes forskellige betingelser. For ved at fokusere på kvinderne, hvis musikdyrkelse fortrinsvis udspillede sig i hjemmene, får man adgang til at belyse et meget væsentligt aspekt af den borgerlige musikkultur, nemlig det private musikliv, der var rammen om centrale genrer som romancen og klaverstykket.

Kvindespecifikke specialer ved Københavns (KU) og Århus (ÅU) Universiteter Ålborg (AUC) kun sporadisk opregnede

Danske komponister:

- Lise Storm-Jørgensen, *Kvindelige komponisters vilkår gennem flere hundrede år samt en fokusering på den nulevende, danske komponist Gudrun Lunds kompositoriske virksomhed*. KU, 1984
- Lisbeth Ahlgren Jensen, *Emma Hartmann. Kvinde og komponist i den borgerlige musikkultur*. KU, 1988
- Hanne Korsgaard Nielsen, *Kvindelige komponister i Danmark 1850-1900, med særligt henblik på Elisabeth Meyer og Johanne Fenger*. ÅU, 1989
- Musse Magnussen, *Komponisten Maria Theresia Ahlefeldt - og andre kvinder i dansk musikliv ca. 1750-1800*. KU, 1990
- Dorrit Vejen Hansen & Trine Bagger Sørensen, *Hilda Sehested (1858-1936). En dansk komponists liv og musik*. KU, 1993

Dansk kvinderock:

- Henna Kjær og Jette Tikjob Olsen, *Tendenser inden for dansk kvindemusik i 70'erne, belyst ved pladerne Kvinder i Danmark og Kvindeballader samt Shit og Chanel og Chanel no. 5*. ÅU, 1978

- Birgit Dengso og Birgitte Dyrby Rasmussen, *Når kvinder elsker at spille. En redegørelse for dansk kvindemusik, der er knyttet til den nye kvindebewegelse i 70'erne og 80'erne, med særligt henblik på den århusianske kvindemusik*. ÅU, 1982

- Doris Lykke Knudsen, *Kvindemusikken i Ålborg*. AUC, 1985

- Dolly Kjeldsen, *Anne Linnet og Marquis de Sade*. KU, 1992

Udenlandske komponister:

- Kirsten Bodekær, *Josefine Lang. En studie over*

komponisten Josefine Lang med udgangspunkt i hendes kompositioner og de kulturbestemte forhold i 1800-tallets Tyskland. KU, 1985

Hanne Gullestrup, *En retorisk analyse af Agathe Backer-Grondahls (1847-1907) status i 2 norske musikhistoriske skildringer fra 1921 og 1971*. KU, 1988

Lise Pedersen, *Ethel Smyth og the Wreckers. En kvindelig komponist og hendes hovedværk*. KU, 1988

Marianne Rottbøll Pedersen, *Hildegard - en kvindelig mystikers musikopfatelse*. KU, 1988

Pia Rasmussen, *Myrter eller laurbær? Ethel Smyth - vilkære for en kvindelig komponist med rod i viktoriatidens England*. KU, 1988

Bente Kofoed Hansen, *Den mystiske vej. Hildegard von Bingens musikalske drama Ordo Virtutum*. ÅU, 1991

Inger Lokjær Faardal, *Pauline Hall (1890-1969). Komponist og overgangskvinde i norsk musikliv*. KU, 1993

Inge Brink Hansen, *Hildegard von Bingens og middelalderens musikopfatelse*. KU, 1994

Udenlandske rytmiske og eksperimenterende musikere:

Anne-Marie Berg Hansen, *Bessie Smith*. KU, 1979

Lon Mikkelsen, *Amerikansk rockmusik i 60'erne: Janis Joplins musikalske og kunstneriske udvikling set i relation til hendes personlige udvikling samt til San Francisco-scensens opkomst og afslutning*. ÅU, 1981

Helle Huno, *Vigtige tendenser i udviklingen af den nordamerikanske kvindemusik i 70'erne med særligt henblik på problemstillinger, der perspektiverer kvindemusikken som led i en kvindefigorelse*. ÅU, 1982

Bente Kolle-Jørgensen og Pia Petersen, *Der ønskes en redegørelse for aktuelle, vigtige tendenser inden for den nordamerikanske, politiske kvindemusik med særlig vægt på forskelle og ligheder med den danske kvindemusik*

samt en vurdering og perspektivering af den politiske kvindemusiks udviklingsmuligheder. ÅU, 1983
 Anne Kirsten Brok-Kristensen og Gert Jensen, *Bessie Smiths pladeproduktion 1923-1932*. KU, 1983
 Marianne Christensen og Britta Kristensen, *Billie Holiday*. ÅU, 1986
 Karin Friis Brixen, *Kate Bush og Laurie Anderson som eksponenter for en nutidig kvindemusik*. ÅU, 1987
 Signe Toft Brantelid, *Billie Holiday*. KU, 1988
 Annette Jensen, *Chrissie Hynde - kvinde i rockens verden*. KU, 1990
 Gitte Broo Sørensen, *Aretha Franklin. En undersøgelse af hendes liv og karriere, pladeproduktion, stilistiske udvikling og sangteknik*. KU, 1993

Kønsspecifik synsvinkel på andre emner:
 Karen Elisabeth Monrad, *Sange ved Lozi-pigernes indvielse i Senanay. Western Province, Zambia*. KU, 1979
 Mette Overgaard Gotthardsen, *Drammebilleder og dagsrester. Forsog til en psyko-social tolkningsmodel for H.C. Lumbyes underholdningsmusik i Tivoli i midten af 1800-tallet*. KU, 1982

Hanne Sandbæk Larsen, *Der ønskes en redegørelse for nogle vigtige elementer i Edith Piafs sangproduktion med specielt henblik på forholdet mellem sangene og hendes personlige udvikling og for hendes tilhørighed til den franske chanson*. ÅU, 1983
 Hanne Tofte Jespersen, *Kvinder og musikundervisning. En undersøgelse af den kvindelige musiklærers og den kvindelige musikelevs socialt og psykologisk bestemte betingelse for musikalisk kreativitet*. KU, 1984
 Elly Petersen, *Colette Magny og protest sang i Frankrig 1960-ca.* 1980. KU, 1984
 Inger Langgaard, *Kreativitet og kvindelighed*. KU, 1985
 Mette Blomquist, *En analyse af Carmen-figuren ud fra Bizets opera og nyere filmfortolkninger. Med inddragelse af psyko-analytiske teorier om kvindelighedsdannelse og kvinedentitet*. ÅU, 1985
 Kirsten Berg, *Begrebet kvindelighed i Svend S. Schultz' korsange, analyseret og perspektiviseret ved diskussioner af følgende områder: kormediet, den vestlige musiktradition og begrebet danskhed*. ÅU, 1989

Nyere teorier inden for kvindemusikforskningen af Katja Lange

Med følgende oplæg vil jeg foretage et kort oprids af det grundlag, musikteoretikerne Eva Rieger, Susan McClary og Marcia Citron har skabt for forskellige teorier om gender i musik, og hvordan de bruger disse teorier. (De bruger alle betegnelsen gender som beskrivende en social konstruktion, dvs. kønnet som resultat af opdragelse, normer osv.).

Ud over at undersøge kvinders stilling på forskellige tidspunkter i musikhistorien mht. muligheder for at modtage undervisning, at komponere og at optræde, og at finde materiale om de kvinder, der gjorde det, analyserer ovenstående teoretikere det musikalske

sprog og de koder, de mener er indskrevet i det. Deres fælles udgangspunkt er, at musik ikke kommer til udtryk via et universelt sprog, men tværtimod består af foranderlige, menneskeskabte former, der er vokset ud af forskellige sociale kontekster, og som derfor afspejler forskellige interesse- og magtforhold.

Det kan måske synes banalt, men er faktisk et opgør med den klassisk-romantiske musikæstetiks bærende idé, ifølge hvilken absolut musik (hvilket vil sige musik uden tekst eller program) er metafysisk og befriet for udenomsmusikalsk snavs. Selvom denne idé er flere hundrede år gammel, er det stadig forholdsvis udbredt, at

musikken ikke har anden betydning end den selv.

For at knække de musikalske koders betydning går Susan McClary tilbage til operaens opstæn i 1600-tallet, fordi koderne dér træder specielt tydeligt frem, og man følgelig derfra kan udforse deres videre gang i forskellige genrer og epoker. Med operaen opstod et udtalt behov for at karakterisere de forskellige personer musikalsk, og derfor skabte komponisterne, ofte stereotype, musikalske koder for henholdsvis komiske og seriøse figurer, kvinder og mænd og så videre. Nogle af disse koder er sidenhen ændret, mens andre stadig bruges og efterhånden ses som naturlige, idet de afspejler de gængse forestillinger. Efterhånden blev koderne også optaget i instrumentalmusikkens sprog, og ved at understrege det "naturgivne" billede af den blide kvinde og den aktive mand har de fungeret som støtte for en stadig konsolidering af kønsrollerne.

Af typiske musikalske koder vil jeg nævne følgende:

Mandlig, heroisk, majestæisk:

Oktavgange, store intervalspring, rytmisk prægnans, messingblæsere, slagøj, orkester, forte, staccato, sforzati

Kvindeligt, jomfrueligt:

Lyrisk, melodisk, små intervalspring, rytmisk symmetri, fløjte harpe, piano, legato

Farlige kvinder:
 Forvirrede temaer, kromatik, forrevet rytmе, træblæsere, stryger-tremolo
 Koderne blev optaget af bl.a. A.B. Marx og Hugo Riemann i diverse musikteoretiske værker og bruges bl.a. til at beskrive idealmodellen af sonatesatsformen med. Således indlede D'Indy sin gennemgang af ekspositionsdelens to temaer med en bemærkning om, at "i sonaten som i livet" vil de ideelt se ud som følger:

Hovedtema, maskulin:

Tonika, dominerende, stærkt, karakteristisk, stræbende, aktivt

Sidetema, feminint:

Anden toneart, fleksibelt, kultiveret, bestemt/afledt af hovedtema, lyrisk
 Og efter gennemføringsdelen, som ofte vil beskrives som en voldsom kamp, underlægges sidetemaet hovedtemaet i reprisen, hvilket kommer til udtryk ved, at sidetemaet gentages i tonika, som er hovedtemaets toneart.
 Blandt andet med ovennævnte argumentation, fulgt af en mængde analyser af forskellige værker, påpeger Rieger, McClary og Citron, at de musikalske koder reproducerer sociale værdier i den musikalske tradition, som ellers betragtes som ren. Selv bruger de disse musikalske koder til at se på et ekstra lag i musikken og i analysen af kvindelige komponisters musik.

I sin bog *Gender and the musical canon* forsøger Citron dels at gøre

kvinder synlige i musikhistorien, dels at pege på værdiensidigheden i den traditionelle kanon. Hun fokuserer på den musikalske kanon og dens enkelte ingredienser (kreativitet, professionalisme, værket, receptionen), på kvinders muligheder for at gøre sig gældende inden for hvert enkelt af disse områder og på, hvordan samspillet områderne imellem forløber. Inspiret af litteraturvidenskabsmanden Gerald Graff kommer hun frem til mottoet "teach the conflict", som hun mener burde kunne resultere i en musikhistorie bygget over interessekonflikternes historie, så man ikke kun repræsenterer musik, der reproducerer den "stærke" parts værdier. For Citron har de musikalske koder historisk værdi, og hun vil kun bruge dem til at analysere bagud, dvs. på musik fra perioden o.1600 til o.1900, for sidenhen sker der nogle helt nye ting i musikken.

Bla. inspireret af Michel Foucault mener Susan McClary, at musik afspejler seksualitet. (Det skal hertil siges, at både gender og seksualitet er sociale konstruktioner for Foucault og McClary). Hun ser Beethoven som en eksponent for mandlig seksualitet, fordi han komponerer en musik, der opildner et begær mod et udløsende klimaks og samtidig konstant forsøger at udskyde dette klimaks, for at det kan blive så meget desto voldsommere. Med Beethovens symfonier er de enkelte satser blevet længere,

temaernes "kampe" hårdere og klimaks voldsommere. Denne fortolkning af Beethovens musik sætter hun op imod værket *Genesis II* af den nulevende, kvindelige komponist Janika Vandervelde. *Genesis II* er, ifølge McClarys snak med Vandervelde, et musikalsk billede på en fødsel og to måder at organisere tid på. Disse to måder repræsenteres af to indbyrdes kæmpende "lejre" bestående af hhv. et klaver og en lille strygergruppe:

Klaver: stabilitet, balance, minimalistisk, cyklisk ur(clock)mønster, gentagelser men fascinerende, minus forandring

vs.

Violin, cello: individuelle, traditionelle, målrettede, ekspanderende, stræbende

Først høres klaveret, siden strygerne, der forstyrrer klaverets rytmeforløb. Der er en kamp frem og tilbage, klaveret ud, stilhed.

Ifølge McClary sætter værket spørgsmålstegn ved dikotomierne kvinde/mand, natur/kultur, stabilitet/ fremskridt, fællesskab/individualisme, og Vandervelde er bevidst i sin brug af koderne, men lader ikke nogen af parterne få det sidste ord. McClary arbejder ud fra den formodede eksistens af to forskellige slags seksualiteter: desire og pleasure. Desire står for den mandlige seksualitet, som beskrives som klimaksorienteret, udskydelse af klimaks foretages for at dette klimaks

kan blive større, og med ordene rationalitet og retorisk magt. Her over forstår den kvindelige pleasure, der beskrives som nydelse, udskydelse af klimaks sker for at forlænge nydelsen og den kendetegnes ved åbenhed og sårbarhed.

Jeg mener, at McClary bevæger sig ud på dybt vand med nogle meget firkantere analyser og intentioner, og på trods af, at hun siger, at gender og seksualitet er sociale konstruktioner, nærmest hun sig et mytisk plan, som må forstås således, at socialiserede kvinders musik forstås intuitivt af socialiserede kvinder.

Eva Rieger mener, at det er omsonst at søge efter feministisk musik i fortiden, da man med absolut musik ikke kan kende komponistens intention med værket. For hende er feministisk æstetik defineret som kunst skabt af kvinder, som er bevidste omkring kvindens stilling i samfundet, som kan lege med de musikalske koder og deres betydning, og som kan forny den musikalske diskurs.

Ovenstående meget korte opsummering rejser langt flere spørgsmål, end den besvarer, og nogle af de problemer, som jeg selv finder blandt de væsentligste, er, at de modværdier, som især McClary og Citron opstiller til den ensidige diskurs, og som de kalder kvindelige, i høj grad ligner de

værdier, vi er blevet opdraget med, dvs. de svarer til den socialiserede norm, vi prøver at frigøre os fra. Jeg finder det både forkert og for let blot at analysere efter kønskoderne, men med omvendt værdihierarki.

Et andet væsentligt spørgsmål drejer sig om, hvornår en analyse efter kønskoderne overhovedet har relevans.

Jeg er langt fra selv afklaret på disse punkter, men håber, at jeg også har givet læseren noget at spekulere på. Til sådanne interessererde sjæle kan følgende litteratur anbefales:

Citron, Marcia: *Gender and the musical canon*, University Press, Cambridge, 1993.

McClary, Susan: *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Verlag Ullstein, Frankfurt a.M., 1981.

Rieger, Eva: *En feministisk æstetik i musikken*, IN: Kvinders former, tiderne skifter, Kbh., 1985.

Komponerende kvinder i et livsløbsperspektiv

af Elisabeth Dahlerup

Indledning

Det er mit mål her at lave en skildring af livsløb hos kvinder, der komponerede mellem ca. 1870 og 1920. Jeg vil lave en sammenligning dels ud fra et større perspektiv, et makroperspektiv, hvor komponisternes position i samfunds- og musiklivet betragtes, dels ud fra deres personlige, familiemæssige rolle forstået som et mikroperspektiv. Oplysninger stammer fra mit eget arbejde med enkelte kvinders biografier, fra medstuderendes specialer samt fra speciaffremstillinger af musikinstitutioner i Danmark.

Kun ganske få kan betragtes som egentlige komponister; men kvinder, der komponerede i denne periode, befandt sig i en situation på vej ud af den hjemlige sfære omkring klaveret, ud i et musikliv, der i begyndelsen bestod af beskyttende cirkler og foreninger (som senere opløstes). Flere kvinder skaffede sig en profession i musiklivet, flest som pædagoger, færre som musikere og enkelte havde komposition som eneste indtægtskilde ses først hos kvinder i sidste fjerdedel af vort århundrede i Danmark. Men perioden kan betegnes som en overgangstid, hvor der ganske vist var et kvindestoverskud, delvis pga. krige, men hvor kvinderne også satte sig fysisk igennem på forskellige musikalske

områder, hvor professionelle skilte sig ud fra amatører.

Hvilke uddannelsesmuligheder i musik forberedte kompositionsvirksomhed?

På Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, som fra 1867 var åbnet og lige for mænd og kvinder, var udannelsen oftest et 2- eller 3-årigt studieforløb med hovedvægten lagt på klaver og sang, men hvor harmoniklare var et bundet fag på hold ca. 8 timer ugentligt. Konservatoriet havde det bevidst formål at uddanne amatører, og det var en tredjedel i løbet af de første 25 år. Inden for samme årrække udgjorde en årgangs kvinder mellem 64 og 86% af det samlede elevtal. I provinsen ses eksempler på, at unge kvinder tog privatundervisning i teori hos de lokale købstadsorganister.

At efteruddannelse også var et behov hos komponerende kvinder ses på ansøgninger om stipendier til studieophold, bl.a. i udlandet, stilet til kultusministeriet.

Udgivelser og opførelser

At sang og klaverkompositioner dominerede udgiverne, afspejler kvindens privatsfære i tiden, selv om flere fik arbejde uden for hjemmet, og selv om offentlig optræden gradvis accepteredes. De fleste udgivelser kom på

Wilhelm Hansens og Hennings forlag, Kgl. Hofmusikhandel, ofte i kommissionstryk.

I perioden 1854-90 var antallet af noder udgivet af kvinder i forhold til mænd til salg i DK 3,8% (baseret på 22 komponister). I perioden 1899-1930 udgav 6,2% kvinder (168 personer) i forhold til mænd. 80% af kvinderne var danske. Antallet steg gradvis, startende med 2-3 udgivelser årligt for at kulminere i 1905 med 20 udgivelser. Cirka 13 kvinder udgav et antal hver på 10-20 værker. Forholdet mellem værkerne er: sange i forhold til klaver: ca. 2:1. Omkring 8% var andet: kammer-, kor- og instrumental-musik. Ud af 169 klaverudgivelser var 26 pædagogisk materiale. Sangudgiverne dækker også over børnesange og vuggesange.

En kvindelig komponists musik blev i flere tilfælde opført ved en sang- eller komponistaften finansieret privat af familien, men foreninger, Kvindedestillingen 1895 og kvindesagsmøder gav mulighed for en lidt større præsentation.

En professionel sanger, bekendt med eller slægtning til en kvindelig komponist, kunne udfordre en kvinde til at skrive sange eller klaverstykker.

Sammenligning af livsløb hos følgende komponerende kvinder:

Johanne Fenger (JF), 1836-1915
(ugift, hjemmegående, omsorg)
Elisabeth Boisen (EB), 1850-1919

(ugift, asyllærer).

Både JF og EB havde religiøs familiebaggrund.

Sophie Keller (SK), 1850-1929
(gift, 1 barn, operasanger, af musiker-familie)

Theodora Schjær (TS), årstal ukendte
(gift, 2 børn, hjemmegående)

Elisabeth Meyer (EM), 1859-1927
(gift, 3 børn, hjemmegående, borgerligt, provinsieligt miljø)

Nanna Liebmann (NL), 1849-1935
(gift i 2 år, 1 barn, sangpædagog, borgerligt miljø)

Hilda Sehested (HS), 1858-1939
(ugift, adeligt miljø)

Tekla Griebel-Wandall (TGW, 1866-1940) (gift, 1 barn, musikpædagog, musikerdatter)

Disse kvinder er de hidtil bedst biograferede og havde overvejende den største enkeltproduktion. Selv betragtede de sig ikke som komponister eller kunstnere, bortset fra Hilda Sehested, der viede sit liv til den høje kunst, og Tekla Griebel, der hele livet igennem udtrykte sig i kunst, i perioder af livet inden for flere kunstarter.

Mie Berg, som er norsk kvindeforsker i bl.a. kvindelige kunstneres livsløb, mener, at kunstnerkarrierevalget følger sociale samt tidstypiske monstre, snarere end det er valg betinget af naturligt talent. Kvindelige kunstnere er vigtige i tolknings- og videreføringsprocesser, fordi de i deres kunst giver udtryk for både tidstypiske tendenser og menneskelige vilkår.

Som nævnt var antallet af komponerende kvinder lille i forhold til mænd, omend voksede inden for arbejdsperioden. Men en kraftig tendens i 1800-tallets anden halvdel var, at kvinderne fik bedre uddannelsesmuligheder, institutioner oprettedes, at uddannelse overhovedet accepteredes. Mht. musik befordredes således seriøs musikbeskæftigelse på et *samfunds-mæssigt plan*, som dog var afhængigt af, at det *mellemmenneskelige plan* med familieopbakning og rolleforventning gav plads for musikopdragelse. Har denne haft til hensigt at være erhvervrettet eller blot familieforsødende? Forskellige baggrundsmiljøer gav forskellig stimulans, musiker- og adelige miljøer gav måske størst musikufoldelse, selv om borgerskabets døtre er flest i antal. Dog har familie- eller professionel opbakning ikke engang altid kunnet trænge igennem f.eks. teatrets censur, når talen var om en opera, selv om den *individuelle* indsats var velkvalificeret fagligt. For at forstå *livsløb i perspektiver*, som tendenser, er det vigtigt at definiere *livsfaser* og derefter tolke disse faser som stadier, der enten kombineres, integreres med andre livsstadier (*kaldet kombinations- og integrations-teorien*), eller som stadier, der afbrydes af stadier domineret af en anden type aktivitet (*afbrudsteorien*). Livsfase defineres kun delvis med alder som betingelse, men også med familietilknytning og omsorg som

karakteristika. For den kvindelige kunstner er det altså vigtigt at spørge, om disse kan kombineres med kunstnerhvervet.

Livsløbsmuligheder

Mie Berg ser 4 *kombinationsmuligheder* for kunstnere med omsorgsarbejde, dvs. i realiteten især for gifte kvinder med børn:

1) *Konventionelt forløb* - erhvervsaktiviteten afbrydes pga. giftermål eller fødsel. Når børnene er vokset op, tager kvinden sig af andre (f.eks. TS)

2) *Afbrydt forløb* - erhvervsaktiviteten afbrydes, men optages efter den mest krævende omsorgsfase, kaldet *udsat selvrealisering* (f.eks. NL, EM, JF, HS)

3) *Ustabilt forløb* - erhvervsaktiviteten afbrudt og optaget flere gange, ofte afspejrende en problemsituation i familien

4) *Dobbelt forløb* - kvinden vil det hele, størst mulig kombination af erhverv og omsorgsarbejde (f.eks. TGW)

Kommentarer

Et *konventionelt* livsforløb havde nok den tredjedel af konservatoriets studerende i løbet af de første 25 år, som var amatører (hvoraf de fleste var kvinder). Det er umuligt at kontrollere, om disse amatører udfoldede en mindre, privat undervisningsvirksomhed, men måske udgav de en sangsamling en gang i livet, skrevet i

ungdomsårene og i kommission hos et forlag. Det var kvinder, hvis mellemmenneskelige plan, familien, var styret efter et patriarkalsk mønster. På konservatoriets, beskedent talent, men deres familie har ikke ønsket, haft behov for, at de skulle ernære sig selv; de skulle bare blive hjemme.

De fleste af de komponerende kvinder har haft et *afbrudt livsforløb*, hvor de ikke komponerede, gifte såvel som ugifte. Nanna Liebmann kom på konservatoriets 2. årgang, hvor hun mødte sin mand. Sang synes at være hendes hovedfag, og hun skrev småsange til den forlovede, som også havde en stor interesse i komposition. Først 10 år senere blev nogle af dem udgivet. Ægteskabet kom kun til at være i to år, fordi manden døde af lungebetændelse. Denne fase samt opdragelsen af barnet (en omsorgsfase) lod hende inaktiv som komponist, men ikke som underviser, sanger og koncertarrangør. Som 50-60-årig udgav hun enkelte sang- og klaverhæfter.

Tekla Griebel havde omkring sit barns fødsel en sygdomsperiode, hvor hun havde mindre held med at få udgivet kompositioner. Barnet sendtes hjemmefra i pleje i to omgange. Herefter flyttede familien på landet i tre år, hvor hun ikke komponerede, men skrev en roman. Elisabeth Meyer studerede privat i Svendborg som ung, men afbrød komposition under omsorg for sine børn. Efter det fjerde barns død som etårig kom hun over

krisen via fordybelse i musik igen og skrev da over en 8-10-årig periode. Et *ustabilt livsforløb* kan forklares som livsforløb afbrudt flere gange, hvilket også var Nanna Liebmans vilkår: på grund af en dårlig hals afbrydes hendes sangvirksomhed flere gange. Hilda Sehested reagerede på sin forlovedes dødsfald med flere års tavshed som komponist, for derefter at kaste sig endnu mere seriøst ud i komposition. Johanne Fenger led svære sindslidelser ret sent i sit liv, hvilket afbrød en ret aktiv kompositionsvirksomhed, som hun efter års pause kunne tage op igen. De to sidstnævnte kvinder var ugifte, men fik en ret stor musikproduktion ligesom Elisabeth Boisen. Hendes mange børne- og vuggesange kommer ret sent i livet. Alle tre kvinder havde en mulighed for at lade musikken få en stor plads i livet. De havde ikke omsorgsforpligtelser over for egne børn, og Mie Berg ville tolke deres kunstneriske aktivitet som *kompensation* for en "naturlig" kvindelig udformelse, nemlig at få børn, med det forbehold, at vi ikke ved, hvorvidt disse kvinder ønskede at få børn. Kun Hilda Sehested havde økonomisk frihed til at prioritere kompositionsarbejde uden at skulle knokle med undervisning, i kraft af en arv og familiens støtte til komponistastænder. De gifte som de ugifte komponerende kvinder *tilpassede* deres liv med kunst forskelligt:

- 1) De kunne vælge kunsten som *hobby*, ofte en mulighed i et konventionelt forløb (f.eks. Theodora Schjær)
- 2) At *højprioritere karrieren* og bortvælge omsorg var af ovennævnte muligt for Hilda Sehested
- 3) *Afbrudt forløb* var en nødvendighed. Bortset fra Tekla Griebel debuterede kvinderne sent i det offentlige musikliv. Men kreativitet i en sen alder kunne være et problem: Sophie Keller lærte ikke teori grundigt nok, hvilket ses af hendes klaversats.
- 4) *Dobbelts arbejde* var dengang en alternativ kunstnerrolle i forhold til den mandlige kunster. Typisk havde disse kvinder få børn, hvis de havde nogen. Elisabeth Meyer havde tre, men havde økonomiske problemer med at få råd til at studere videre komposition.

Solfè gepædagogen Dagmar Borup af Inge Bruland

Næppe nogen kan være i tvivl om, at spørgsmålene i konferenceprogrammet om forholdet mellem køn og visse musikalske erhverv er, hvad man kunne kalde strengt retoriske: **Hvilket køn har musikpædagoger?**

Kvinder har, både i slutningen af forrige århundrede og op igennem dette århundrede, været i overtal, når det gjaldt musikunderviserprofessionen. Spillelærerinde, spillefrøken, spilletante er nogle af de (kære) navne, man har heftet på de kvinder, der

Tekla Griebel stred livet igennem med store økonomiske problemer, og de praktiske krav i hverdagen var vanskelige at overkomme.

I lighed med professionelle skabende kunstere stod kvinden i 1870-1920 i en marginal position i samfundet. Det drejede sig for begge om at bryde igennem ud til offentligheden, at få accepteret sit arbejde. Det specielle kunstnertalent findes kun hos få, men moderegenskaber forudsættes hos alle kvinder. Dog må disse egenskaber kombineres hos den kvindelige kunstner, der samtidig skal forene krav, der er rettet udad mod andre, nemlig familien, med krav rettet indad mod sig selv i form af præstationkrav og udviklingskrav.

- tidligere ofte på kummerlig vis - opretholdt livet ved at undervise i klaver. For det var jo klaveret, der var kvinderne instrument. Den borgerlige pigeopdragelses fokusering på dette instrument har sat sig så dybe og varige spor, at selv i dag er knapt 70% af alle lærere, der underviser i klaver, kvinder. (Procentdelen er regnet ud fra DMpF's medlemsliste. M: 92, K: 204.)

Hvis vi ser på den institutionaliserede musikundervisning her i landet, så

åbnede Kjøbenhavns Musikconservatorium, der var landets første konservatorium, i januar 1867. Det har altså snart eksisteret i 130 år, og lige fra starten kunne kvinder optages på linie med mænd, hvadenten de gik der for den almene dannelses skyld, eller fordi de ville bruge musikken som erhverv. Faktisk fremgår det af elevoversigten i konservatoriets 50 års jubilæumsskrift af Gustav Hetsch, at ca. 50% af de kvindelige elever brugte deres uddannelse professionelt i en kortere eller længere periode.

Mit forskningsområde handler om kvinder placering i Københavns musikliv i perioden 1920 til 1970, og heri indgår de kvindelige musikpædagoger. Iovrigt har jeg selv, ud over at være kandidatuddannet på universitetet, også en musikpædagogisk uddannelse fra konservatoriets. Jeg er hørelærepædagog, og faget hørelære, der ofte er en udbygning af en sang- eller klaverpædagogisk uddannelse, er i lighed med klaverfaget et kvindefag. Jeg vil i denne sammenhæng give en beskrivelse af Danmarks første hørelærepædagog - eller solfè gepædagog - der var en kvinde, og gennem min karakteristik af hende også prøve at forklare, hvordan der i 1930 kunne indføres en ny musikalsk disciplin ved konservatoriets herhjemme, der i så udpræget grad blev til et kvindefag. Først skal jeg ganske kort forklare, hvad begrebet hørelære - eller solfège

- dækker over: **For det første** kan man se det som en videnskabelig disciplin, der behandler forholdet mellem notation og klang, altså forholdet mellem et nodebillede og den klingende musik, det repræsenterer. Og omvendt også den måde, musikken kan tolkes og fastholdes på, gennem noder eller andre repræsentationsmåder. Men **for det andet** er hørelære eller solfège en praktisk pædagogisk disciplin, der skal styrke den musikstuderendes evne til at forstå og udføre musik. Og det er denne betydning, jeg bruger begrebet i her.

Dagmar Borup, født Andersen, blev knapt 92 år. Hun blev født i 1867, altså samme år som konservatoriets blev oprettet, og hun blev elev på Kjøbenhavns Musikconservatorium i 1886 og gik der i de 3 år, der den gang var normen. (Man skulle gå der mindst ét år.) Hendes hovedfag var - som for de fleste af hendes kvindelige medstuderendes vedkommende - klaver. Hun kom fra et solidt, småborgerligt miljø i provinsen. Hendes far var malermester - og forøvrigt også kunstmaler - i Horsens. Hun var én af tre søstre, og hjemmet var præget af en kristen atmosfære med både varme og humor. Dagmar var den eneste af de tre piger, der fik en uddannelse; men der er ikke noget, der tyder på, at hun ikke også som sin lilleøster var forudbestemt til at blive gift og forsøget. (Støresøsteren førte hus for faderen i en årække efter

moderens død og giftede sig ikke.) Men Dagmar har sandsynligvis været den mest musikalske af de tre, og måske også den, der havde mest livsappetit og energi.

Hun kom til konservatoriet på et tidspunkt, hvor det endnu var de gamle koryfærer fra dets start, Niels W. Gade, I.P.E. Hartmann og H.S. Pauli, der regerede, og hun trampede med sin ligefremhed og jyske selvsikkerhed lige ind i det københavnske miljø. En historie blev ofte citeret om hende: hun tiltalte, som hun var vant til det hjemme, alle uden persons anseelse med du. Og Gade trak hende til side og gjorde hende opmærksom på, at det såmænd var i orden, også når det gjaldt ham selv. Men Hartmann, ham måtte hun endelig ikke dutte.

Dagmar blev konservatoriekammerat med sin senere mand, Julius Borup, bror til højskoleforstanderen Johan Borup og violinist i Det kongelige Kapel, samt med komponisten Carl Nielsen. Carl Nielsen og hans kone, billedhuggeren Anne Marie Brodersen, forsatte med at være hendes venner gennem hele livet. Dagmar var - som over for alle sine venner - altid parat med råd og dåd. I forbindelse med Carl Nielsens ofte i form af børnepasning, når de to kunstnere var på rejser. Ifølge Dagmar Borup selv skrev Carl Nielsen sin *Chaconne for klaver* til hende, og hun uropførte i 1901 hans *Fest-Præludium ved Aarhundredeskiftet for klaver*. Festprælu-

diet er dediceret maleren J.F. Willumsen, der også var med i kredsen omkring Carl Nielsen og familien Borup. Dagmar Borup var efter alt at dømme en fin pianist. Hun fik højeste karakter, ug, til sin konservatorieeksamen, hun koncerterede i en del år, især sammen med sin mand, og hun repesterede med flere unge sangere, bl.a. Vilhelm Herold og Einar Nørby. Imidlertid var hun også generelt i besiddelse af stor foretagsomhed, og i en årrække udmonterede den sig i opdyrkelsen af en pensionsvirksomhed. Hun oprettede en dannelsespension for unge piger i sit hjem. Pigerne boede hos Borups, og kurserne varede 7-9 måneder. Hverdagene under pensionsopholdet var udfyldt med undervisning, og Dagmar Borup underviste selv i klaver, harmonilære, 4-hd kammermusik og 8-hd symfonispil. De to kongelige operasangerinder, Emilie Ulrich og Ida Møller, underviste i sang, kgl. kapelmusikus og dirigent for Kvindeligt Strygeorkester, Kristian Sandby, i violin og Julius i sammenspil. Carl Nielsen underviste i musikteori og organist Rung-Keller i musikhistorie. I tillæg til undervisningen i de musikalske fag underviste en lang række kapaciteter i andre dannelsesfag: deklamation og oplæsning (sceneinstruktør Johannes Nielsen), kunsthistorie (magister Vilhelm Wanscher), plastik og dans (danserinde ved Det kongelige Teater Anna Agerholm), fransk, engelsk og tysk (Julie

Aubert og Thora Stenberg) samt sundhedslære (Dr. Folmer Tejlmann). Kort sagt: Dagmar Borup havde en stor berøringsflade, hun kendte de 'rigtige' mennesker, og hun kunne få dem til at gøre det, hun bad dem om.

De unge piger blev hver uge taget med på museer og til andre seværdigheder "under kyndig Vejledning", de fik gratis adgang til en del koncerter, generalprøver m.m., og to gange om måneden var der åbent hus i det Borup'ske hjem med musik og oplæsning.

Man kan vist roligt sige, at Dagmar Borups fantasi og organisationstalent ikke fejlede noget. Derimod blev hendes ægteskab sygt. I hvert fald Julius, men måske også Dagmar, havde udenomsægteskabelige forhold, og begges evner for at håndtere pengesager var højst ustabile. Så de blev skilt, måske omkring 1920. De havde for øvrigt et barn, der var født i 1900. Han var sindslidende og boede det meste af sit liv på Sankt Hans, men kom hjem og besøgte sin mor i ferierne. Som den store, varme og frodige kvinde, Dagmar Borup var, havde hun egentlig forestillet sig, at hun skulle have haft mange børn, men da det ikke blev til noget, overførte hun al sin virke- og omsorgstrang til andre, i tillæg til de unge pensionspiger også en lang række elever, der kom til at gå gennem hendes hænder.

A propos hænder, så fik hun en nervelidelse i sine arme og måtte holde op

med at spille. Og det er her, at solfègen kommer ind i billedet. Ud over sin store københavnske omgangskreds havde Dagmar Borup også internationale kontakter. Blandt de unge piger, hun havde i pension, var der både norske, svenske og tyske, og hun havde været i Berlin og, om ikke studeret musik, så i hvert fald studeret musiklivet.

Hvordan hun først kom i kontakt med solfège, ved jeg ikke, men i 1925 rejste hun sammen med nogle venner til Paris, tog ind på konservatoriet og fik lov til at overvære solfègeundervisningen dør. Solfègeundervisning har i skolesammenhæng en ubrudt tradition i de romanske lande fra middelalderens klosteskoler og til nu, og på Pariserkonservatoriet blev fagets status styrket i 1882, da Albert Lavignac blev direktør. Lavignac har udgivet en stor samling undervisningsmateriale, *Solfège des solfèges*, i over 20 bind, og det blev i høj grad hans metode, Dagmar Borup kom til at tage stilling til. Da hun kom hjem fra Paris, lykkedes det hende med sine mange forbindelser i musiklivet at få faget indført, først på operaskolen i 1927, så på konservatoriet i 1930 og på balletskolen i 1932. Nu skal det ikke forstås sådan, at vi i Danmark aldrig havde hørt om denne pædagogiske disciplin; den havde haft sin plads i skolesangbøger tilbage til o. 1820, og de universitetsuddannede kandidater i faget sang, der blev oprettet i 1923, skulle

i forbindelse med deres pædagogikum have kurser i det. Men som fag på de højere musiklæreanstalter var det noget nyt, og Dagmar Borup så naturligvis straks, at hvis faget skulle have en fremtid her, måtte der uddannes nogle solfègepædagoger. Hun organiserede en pædagoguddannelse, og en af de første, hun uddannede, var Missee Worm Jørgensen (1889-1980), som også selv tog til Paris for at studere. Missee Worm Jørgensen har udgivet flere fagbøger, bl.a. en lille solfègehistorie i 1933. Siden uddannede Dagmar Borup 30-40 solfège- eller hørelærepædagoger. To af mine hørelærelærere, Birthe Jensen og Margrethe Levinsen, er uddannede af Dagmar Borup. Birthe Jensen har givet en meget malende skildring af sin lærer. Jeg citerer bl.a.:

"Jeg var meget interesseret i faget, og jeg var interesseret i hende. Hun var en ildsjæl, en stor dame med stor nederdel og stor hat; hun både fylde og pyntede i landskabet. Når vi kom den første gang efter sommerferien og mødte hende, så havde hun en kæmpe Panamahat på, smykket med en lyngkrans, som hun selv havde flettet! Hun var en vældig god pædagog, og hun holdt fast på sine elever. Hun vidste præcis, hvad hun ville med sin undervisning. Hun var en gammeldags figur, sød og bestemt og med sit eget personlige ståsted.

Hun boede i Borgergade, jeg tror, det var nr. 138, over for Nyboder. Det var

en gammel lejlighed, og hun havde et rundt bord, husker jeg. Der var altid fuldt omkring det runde bord. Når klokkeerne ringede nede fra St. Pauls Kirke, skulle vi være stille, for "han er så god til bedeslagene; der er lige den rigtige pauselængde imellem den", sagde hun! Sådan noget gik hun højt op i. Hun var både poetisk og lydør, og meget original.

Vi kaldte hende for "Tante Dagmar". Når man først blev indlemmet i hendes kreds, var man dus med hende. Det var jo ellers ikke almindeligt dengang. Vi havde praktik nede på Det kongelige Teater, hvor hun underviste balleribornene i hørelære, og så kom vi ind som praktikanter i én sæson. Børnene var med i Orfeus i Underverdenen om aftenen i den periode, så de var noget trætte og forvirrede om dagen i skoletimerne. Vi tog hørelærepædagogeksamen i 1936 nede på teatret. Mogens Wöldike og Rudolph Simonsen var censorer; men det var Dagmar Borup, der havde tilrettelagt og bestemt alt.

Sels da vi var færdige med vores eksamen, slap hun os ikke! Da havde hun noget der hed "Solfégelærerforeningen"; den havde hun selv startet, og senere gik Margrethe Levinsen videre med den. Vi mødtes først i Dagmar Borups hjem, senere i Margrethe Levinsens, og dør kom kapacitter, bl.a. komponister, der holdt foredrag om den musik, de fik opført på torsdagskonerten. Så havde de

håndskrevne nodeeksempler med, så at vi kunne følge med i musikken.

Vi demonstrerede Dagmar Borups system i forskellige sangforeninger her i landet, f.eks. i Randers, Århus og Odense. Og så var vi i Göteborg, hos Tor Mann; da var vi syv, der tog aften, ud over tante Dagmar. De seks fra min hørelærepædagogågang (Asta Ejvin Andersen, Edith Hennings, Grethe Høybye, Birthe Jensen, Vibeke Kalckar, Rigmor Lange) blev suppleret med Else Ammentorp, der var fra årgangen for os, og jeg husker, at Tor Mann præsenterede os for sit orkester som de "sju tonande flickor", for vi skulle demonstrere vores hørelærefærdigheder for dem."

Dagmar Borup sluttede med at undervise på konservatoriet, da hun blev 70 år, i 1937, men hun fortsatte med privatundervisning og med at uddanne solfègepædagoger endnu en årrække. I forbindelse med min kontakt med Birthe Jensen, der har undervist på konservatoriet og på Zahles Skoles Seminarium, kan jeg sige, at en del af min viden om Dagmar Borup er baseret på den interviewundersøgelse, jeg laver i forbindelse med mit overordnede projekt om kvinder i Københavns musikliv. Ud over fra Birthe Jensen har jeg også fået levende beskrivelser og nyttige oplysninger fra to af hendes (mange) nære venner, pianistinden Guldborg Nørby (mor til Ghita Nørby) og komponisten Leif Kayser. Leif Kayser har også overladt

mig en del af Dagmar Borups personlige papirer. Det nære kendskab, jeg har kunnet få til hende ad den vej, har sammen med mit studium af 21 små, grå undervisningshefter, Dagmar Borup har skænket konservatoriets bibliotek, gjort det muligt for mig til en vis grad at rekonstruere hendes solfègeundervisning. Derved vil jeg kunne vurdere hendes pædagogiske metode i forhold til hendes pædagogiske personlighed, hvilket jeg opfatter som en vigtig pointe i mit arbejde med hende.

Faget solfège eller hørelære, som man kalder det i dag, er en musikpædagogisk disciplin, hvis metode appellerer til systematik og glæde ved musikalske mønstre. Mange hørelærepædagoger laver deres musikalske øvelser selv og kommer således til at tangere komponistvirksomheden. Det er endvidere en disciplin, der i udpræget grad arbejder med individuelle løsningsmuligheder af musikpædagogiske problemer, altså hvad man kunne kalde en musikalsk oversorgsdisciplin.

Glæde ved mønstre og omsorg appellerer til traditionel kvindelighed og er måske - sammen med Dagmar Borups igangsættende virksomhed fra 1927 - noget af baggrunden for, at hørelærefaget også i dag er et kvindefag. Dagmar Borup var en overgangskvinde, født i sidste trediedel af forrige århundrede, opdraget i et

borgerligt miljø, med traditionelle kvindefærdigheder og -egenskaber, som hun med sin originalitet, selvstillet, beskyttertrang, udadvendthed og

kunstneriske sanselighed udnyttede til at sætte sig sine spor i musikpædagogikkens historie.

**Birgitte Alsteds "Sorgsang"
i Vor Frelsers Kirke, tirsdag 30.1.1996
af Eva Maria Jensen**

Kvinder i musik har i fællesskab med Vor Frelsers Kirke arrangeret en stor-slægt koncert med musik af Birgitte Alsted. Det var en unik oplevelse for de mange, der denne meget kolde tirsdag aften fandt vej til kirken på Christianshavn. Også beboerne i de omkringliggende huse må have været klar over, at noget ud over det sædvanlige fandt sted, da konerten inddrammedes af et specielt komponeret præludium for klokkespil. Præludiet dannede den ydre ramme om konerten, indhyllede kirkerummet i musikken; nu var man inde i en anden virkelighed, de vedomige toners rige. Men konerten havde endnu en ramme: den intime, indre ramme, som Birgitte Alsteds violin-komposition *Midt på Ødemarkeren* dannede. Så blev vi vidne til en uropførelse af *Sorgsang III* for baryton og orgel, smukt sunget af Carsten Hobolt. Teksten var hentet fra Bibelens Klagesange, men hovedvægten lå ikke i det dystre, men i håbet: "Jeg kaldte, du svarede: frygt ikke."

Koncertens hovedvægt lå absolut i op-

førelsen af *Sorgsang II*, et storslægt elektronisk værk bygget over tekster fra Jobs bog. Lysene slukkedes, og kirken fyldtes med kraftfuld lyd, genspejlet i de høje vinduer. Man blev bogstaveligt talt druknet i musikken, man måtte overgive sig og osmotisk smelte sammen med de vældige klangmasser. Hvor var det godt at kunne være i et så stort musikhav! - Hvor egnar kirkerummet sig dog til opførelsen af elektronmusikken! Værket burde absolut kunne opføres i en gudstjenstlig sammenhæng. Musikken i sig selv ville have været nok - men Birgitte havde til lejligheden allieret sig med en danser, Kitt Johnson, der med sin butho-inspirerede performance lagde endnu en dimension til værket. Fanget i en lyskegle, indhyllet i sort tog hun kirkerummet i besiddelse, koncentrede kraften og lod den virke, mens hun gradvis bar den igennem kirkerummet og ud. Dette var en enestående oplevelse. Grænseoverskridende. En klog programlægning placerede

Sorgsang II i slutningen af koncerten. Det var den, der gav den tyngde, og det var den, man bar med sig hjem gennem den vindblæste by. Men der var flere værker med: korværket *Spring i*, som fik sin førsteopførelse i Husumvold Kirke i maj måned sidste år. Det meget større rum i Vor Frelsers var ikke umiddelbart en fordel. Korsatsen virkede for spinkel, for skrøbelig. Det samme gjaldt *Haiku-Wärme*, et kammermusikalsk værk, der bedre ville trives i mere intime rammer.

Derimod stod de to instrumentale værker flot: *Imitaopposition* for orgel, mesterligt spillet af Jens E. Christensen, og *To Sange til Døden* for accordeon, kraftfuldt og følsomt fremført af Marie Wärme Otterstrøm. Accordeon, orglets 'lillesøster', klang vældig fint, forstærket af rumklangen.

Alt i alt en flot koncert og stor personlig succes for komponisten. En af de få musikbegivenheder, hvor man siger til sig selv: dette her vil jeg gerne opleve igen.

Mer hjärta än principer

Under denne overskrift har Mikael Strömberg i Sveriges Radios blad for P2 anmeldt Wärme-Kvartettens CD *New Nordic Chamber Music*. Han skriver bl.a.:

Genast uppstår den hittills obesvarade frågan: Finns det särskilt kvinnlig musik? Men frågan borde istället formuleras: Varför blir så få kvinnor tonsättare - och så sällan spelade? Svaret är tyvärr mycket enkelt. Tonsättare är ett karriäristyrke vars ledarstruktur liknar den inom Landsting och Kommun. Det krävs med andra ord av kvinnorna att de skriver som karlar. *De eventuellt kvinnliga dragen smulas ändå sönder i de manliga kompositionsteknikerna.*

Men då kvinnor spelar kvinnor, då kanske äntligen den grövsta spiken

passar patriarkatets kistlock? Ja, när Wärmekvartetten spelar sine systrar ... handlar det mer om hjärta än om principer. Vilket faktiskt är en markant skillnad än om en grabbig kvartett valt att spela Karolína Eiríksdóttirs uttrycksfulla och elegant sammansatta "Six Poems From the Japanese". Tonsättaren menar att lyssnaren är ett öppet fält; en enastående bild av hennes kammarmusik som i flera avseenden är vidsträckt, blå och luftig.

...

Hursomhelst går Wärme-Kvartetten från renhet till renhet.

God sommer 1996

Med dette nummer af bladet udsendes referat fra generalforsamlingen 1996 samt girokort til betaling af næste års kontingent.

Husk venligst at anføre navn på indbetalingeskortet, også når det betales gennem banken. Ellers er det helt umuligt at finde ud af, hvor betalingerne kommer fra.

Så hvis du modtager en rykker, selv om du har betalt, kunne det være, fordi kassereren ikke kan se, at du allerede har betalt. I så fald: ring eller skriv til Marie Wärme Otterstrøm og få sagen klaret.

Også programmet for *Kvinders Toner - Nordisk Kvindemusikfestival* udsendes sammen med dette nummer.

Vi håber, at rigtig mange af Kvinder i Musiks medlemmer vil få glæde at de mange koncerter.

God fornøjelse og god sommer!

Bestyrelsen

ISSN 0907-7625

Worla Offset - tel: 86 19 11 39