

Jens Henrik Koudal er seniorforsker ved Det Kongelige Bibliotek. Cand.mag. i musikvidenskab og historie; i 2000 dr.phil. på en afhandling om stadsmusikantvæsenet i Danmark. Har publiceret en række artikler og bøger vedrørende dansk musik- og kulturhistorie, i de senere år blandt andet Grev Rabens dagbog (2007), „Stephan Kenckel's Collection of Music and Musical Instruments: A Glimpse of Danish Musical Life in the Early Eighteenth Century“ (2010; s.m. Michael Talbot) og „Musikkens betydning på en større gård i mellemkrigstiden“ (2013).

Fagområde: Musikvidenskab, kulturstudier.

Afgrænsning: Danmark 1910-2014, identitetsstudier.

Keywords: Musik og identitet, selvbiografi, dirigent, erindring, musicering.

KLASSISK MUSIK SOM IDENTITET

En præsentation af temaer i publicerede selvbiografier

Empirisk baserede studier af musik og identitet udføres ofte på basis af interviews, spørgeskemaer, kliniske musikterapi-sessioner, deltagerobservation eller musikterapi-studenters korte, utrykte beretninger om musikken i deres eget liv. I denne artikel bygger forfatteren derimod på publicerede selvbiografier. Artiklen beskriver og diskuterer, hvordan trykte selvbiografier fra tre dirigenter kan forstås som udtryk for disse musikeres identitet. Hvilke temaer fra erindringen vælger de at fremdrage i selvbiografierne? Hvordan giver de deres liv mening ved at fortælle om det i en selvbiografi? Ved at kombinere en musikpsykologisk og en hermeneutisk-litterær tilgang når artiklen frem til, at det på basis af de tre selvbiografier er muligt at skitsere disse tre individuelle musiker-identiteter. Selvbiografiens styrke er i denne sammenhæng, at den er en fortælling om hele livet, der giver livet mening, formuleret af hovedpersonen. Som hovedpersonens selvrepræsentation fortjener den opmærksomhed.



Identitet skabes blandt andet gennem den måde, vi fortæller om vores liv. Nedskrevne erindringer fortæller, hvad der har været vigtigt for forfatteren. Jeg interesserer mig i denne artikel for mennesker, der i selvbiografier har beskrevet musikkens betydning i deres liv. Det drejer sig om tre dirigenter, der alle har haft hovedparten af deres virke i Danmark. For dem har musik alene i kraft af erhvervet haft stor betydning. Det er dog ikke brikker til dirigentens erhvervshistorie, jeg vil skrive, ej heller en pædagogik-faglig analyse af dirigenters tekniske færdigheder. Jeg vil derimod undersøge, hvad musiceringen har betydet for udviklingen af de tre dirigenters identitet – ifølge disse personers selvbiografier. Artiklen handler altså om forholdet mellem erindring (som den kommer til udtryk i skriftlige livshistorier), musicering og identitet. Hvilke temaer fra erindringen vælger dirigenterne at fremdrage i selvbiografierne? Hvordan giver de deres liv mening ved at fortælle om det i en trykt selvbiografi?

Identitet bruges ofte som et meget omfattende begreb. Der findes næppe én definition af identitet, som tilfredsstillende alle forskere inden for disciplinerne filosofi, psykologi, sociologi og kulturstudier. Derfor skal jeg præcisere, hvordan jeg bruger begrebet her, især med reference til den norske musikforsker Even Ruud.¹ I artiklen bruger jeg identitetsbegrebet om et menneskes „identitetsfølelse“ med den dobbelthed, der ligger i, at vi alle har både en personlig og en social komponent i identiteten. Når vi reflekterer over, hvordan vi bruger musikken til at markere, hvem vi er, finder vi interessante mønstre, som er en del af det væv, der udgør identiteten, siger Even Ruud og tilføjer, at identitet „... er ikke givet os én gang for alle, det er ikke en indre kerne, vi bærer med os gennem livet. Snarere er 'identitet' noget vi skaber gennem de historier, vi fortæller om os selv ud fra vigtige minder om oplevelser, som har berørt os. Ved at vælge blandt disse minder og ved at sætte dem sammen på ny skaber vi et billede af os selv, hvor vi føler sammenhæng, kontinuitet og mening i livsforløbet.“² Han uddyber, at „...identitet kan opfattes som en måde at konstruere sig selv på med udgangspunkt i oplevelser fra barndom og ungdom, det vil sige oplevelsen af egen krop, selvoplevelse og handlingsberedskab i videre forstand. Videre drejer identitet sig om at placere sig selv i en større social sammenhæng, om tilhørighed til tid, sted og historie. Eller identitet knytter sig til det at tilhøre en større sammenhæng og opleve mening i eksistentiel forstand.“³ Der er ikke nødvendigvis nogen modsætning mellem at betragte identitet som noget, der er fast og stabilt, og at se identiteten som noget, der udvikler sig, som er underlagt en fortælling. „Vi er hverken totalt fastlåste i væremåde eller totalt frie til at bortvælge vores identitet“, præciserer Ruud og konkluderer: „Identitet omfatter en tilbageskuende orientering, hvor vi med støtte i mindet fremhenter begivenheder og refleksioner, som forankrer fortællingen

1 Ruud 2013, s. 51–81; Gullestad 1996, s. 24–27.

2 Ruud 2013, s. 15–16. (Oversat fra norsk af JHK, ligesom de øvrige Ruud-citater).

3 Ruud 2013, s. 16.

i fortiden. Vi skaber kontinuitet i livsforløbet ud fra forestillinger om noget, som faktisk er hændt os. Samtidig har identiteten en fremadskuende dimension. Vi identificerer os med personer og værdier, og på den måde siger vi, at vores identitet består af identifikationer, og modvirker dermed tendenser til essentialisering af identiteten. ... For at opsummere siger vi, at *fortid*, *fremtid*, *subjektivitet* og *selvrepræsentation* danner fire centrale akser i identiteten.“⁴

At nedskrive sin egen livshistorie er resultatet af et *mindearbejde*. De hændelser, vi husker, spiller en vigtig rolle i konstruktionen af selvet. Når noget huskes, kan det være, fordi det var noget usædvanligt og problematisk, som mødte os – både dengang vi oplevede hændelsen og i dag, når vi skriver den ned. Oplevelsens betydning ligger blandt andet i, at den kræver at blive forstået og blive sat ind i en sammenhæng.⁵

Musiceringens betydning for identitetsdannelse har været et vigtigt studieområde inden for musikpsykologien og musikterapiuddannelsen i Skandinavien og andre steder siden 1990'erne.⁶ De studier, der findes, bruger ofte metoder, der bygger på interviews, spørgeskemaer, kliniske musikterapi-sessioner og deltagerobservation; hvis der bruges skriftlige kilder har det i flere tilfælde været musikterapi-studenters korte, utrykte beretninger om musikken i deres eget liv.⁷ Mit kildemateriale består derimod af publicerede bøger, der beskriver et helt livsforløb vedrørende tre professionelle musikere: dirigent Grethe Kolbe, dirigent Francesco Cristofoli og dirigent Frans Rasmussen (se litteraturlisten). Jeg kender ikke til, at musikforskere i Skandinavien tidligere har forsøgt at bruge udførlige, trykte selvbiografier som kilde til at beskrive musikeres identitet.⁸

Det er ikke normen, at professionelle musikere udgiver den slags erindringer. Ingen ved dog, hvor mange selvbiografier der er udkommet i Danmark med et væsentligt indslag om musikkens betydning i den pågældendes liv. De kan være svære at finde, for det bibliografiske søgesystem er ikke så fintmasket, at man kan være sikker på at identificere alle de publikationer, man leder efter. Ved søgning efter selvbiografier i bogform, der er publiceret i Danmark efter 1918, har jeg foreløbig fundet, at 31 personer har udgivet 33 bøger, der rummer et væsentligt indhold om hovedpersonens interesse for klassisk musik.⁹ Heraf er fem bøger fra

4 Ruud 2013, s. 62–63.

5 Ruud 2013, s. 80–81. Ruud henviser til, hvordan begrebet mindearbejde er udmøntet af den tyske feminist Frigga Haug og den forskningstradition, der er opstået med inspiration i hendes arbejde.

6 Jf. Ruud 2013 og Bonde 2009.

7 Det gælder Ruud 2013 og Bonde 2013. Bonde 2014 inddrager også korte, skrevne livshistorier fra musikforskere.

8 Gramit 2006 er derimod et studie i 51 publicerede tyske selvbiografier, skrevet af forfattere der er født mellem 1770 og 1859. Udvalget afspejler bevidst forfattere af mange forskellige professioner, idet dog professionelle musikere *ikke* er medtaget. Gramit fokuserer på musikaktivitet i ungdommen.

9 Der er medtaget både publikationer, der er nedskrevet af hovedpersonen og „fortalt til“ andre af hovedpersonen. I to tilfælde har vedkommende skrevet to erindringsbøger/selvbiografier.

mellemligstiden, 12 er fra 1940-79, og 16 bøger er publiceret siden 1980. Hovedpersonerne fordeler sig på dirigenter (8), musikamatører (7), orkestermusikere (5), komponister (4), sangere (4) og andre (3).¹⁰ Man skal ikke hænge sig i tallene i dette udsnit, men det illustrerer, at det ofte har været professionelle, relativt kendte musikere, der har udgivet sådanne selvbiografier.

Mit udvalg til artiklen er foretaget blandt disse 31 personers bogpublikationer. For at kunne gå mere i dybden med hver enkelt person har jeg valgt at nøjes med at behandle tre af bøgerne, der rummer tilsammen 750 sider tekst. Valget af de tre personer udsprang af mit ønske om, at de skulle repræsentere professionelle musikere, der har virket i Danmark i det 20. århundrede og har beskrevet hele deres liv fra barndom til alderdom. Selvbiografierne skulle også rumme stof om det private liv, herunder hovedpersonens musikoplevelser (dette er sparsomt belyst i mange af de ældre udgivelser). Desuden besluttede jeg, at hovedpersonerne skulle have samme erhverv, for at gøre en sammenligning nemmere.

Mens Rasmussen autoritativt fremstår som skribent, har Cristofoli og Kolbe fortalt deres erindringer til andre personer, der har givet dem skriftlig form. Det giver en forskel i tekstens status. I de to sidste tilfælde er teksten dog blevet til i tæt samarbejde med hovedpersonen, og denne har godkendt det skrevne før trykningen.¹¹ Jeg mener, det er forsvarligt at sammenligne de tre bøger, når man er kritisk bevidst om disse forhold.¹²

Få forskere har inddraget publicerede selvbiografier som kildemateriale til studier af musik og identitet. Musikforskeren David Gramit har dog vist, at tyske selvbiografier, der er publiceret af „upåfaldende“ mennesker, som er født mellem 1730 og 1859, kan besvare interessante spørgsmål om „musikkens rolle i folks liv“,¹³ herunder musikaktiviteternes betydning i at „skabe den ’praktiske identitet’, som subjekter konstruerer i et forsøg på at forene praksis og repræsentation“.¹⁴ Den del af identiteten, som selvbiografierne er udtryk for, er det billede af selvet, som hovedpersonen ønsker, offentligheden skal se. Man kan derfor også kalde en publiceret selvbiografi for hovedpersonens selvrepræsentation.

Jeg opfatter grundlæggende livshistorier som de foreliggende som fortællinger, ikke empiriske data om virkeligheden; det er vel at mærke ikke fiktive historier, men fortællinger, der giver det konkrete liv mening.¹⁵ Jeg er dermed in-

10 Der er kun medtaget selvbiografier, som skildrer mere end én livsfase, derfor er bl.a. Carl Nielsens *Min fynske Barndom* ikke medtaget.

11 Det fremgår af forordet til Kolbes bog, og det er i Cristofolis tilfælde blevet bekræftet skriftligt af en søn af en af penneførererne („Cristofoli fik manus til gennemlæsning og godkendelse“ iflg. mail til JHK 18. maj 2015).

12 Jf. Kondrup 1982, s. 22 om „joint- eller associate author“.

13 Gramit 2006, s. 162 (samme udtryk bruges s. 163). Oversat af JHK.

14 Gramit 2006, s. 164.

15 Horsdal 1999, s. 10; Ruud 2013, s. 74–81. Se også betragtningerne om „løgn og sandhed“ i Kondrup 1982, s. 74–76. Kondrup 1994, s. 51, karakteriserer selvbiografi-forfatterens motivation som „eksistentielt fortolkende“. Endvidere Wagner-Egelhaaf 2005, s. 41–65.

spireret af en hermeneutisk-litterær forskningstradition i kulturstudier, hvor en repræsentant, Marianne Horsdal, karakteriserer livshistorier på følgende måde: „Fortællinger om det liv, der er levet, er en gentagelse, en reproduktion af forløbet, som søger at give det mening *refleksivt* ved at udvælge, hierarkisere og placere begivenheder i rækkefølge – og således skabe et plot – ud fra en bestemt udsigelsessituation, det punkt hvorfra der fortælles, som er den kontekst, der bestemmer forløbets afgrænsning.“¹⁶ Antropologen Marianne Gullestad, der ligeledes har inddraget selvbiografier i sin forskning, karakteriserer den stærkt øgede interesse for selvbiografier siden 1970'erne som et internationalt og tværfagligt forskningsfelt.¹⁷

I min forskning er jeg desuden inspireret af musikforskeren Christopher Smalls bog *Musicking. The meanings of performing and listening*, der analyserer den offentlige symfonikoncert i den vestlige verden i anden halvdel af det 20. århundrede. Bogen anviser en ny metode til at forstå musiks betydning. Musik er ikke bare noderne eller klangen, siger Small. Hans tilgang udmønter sig i begrebet „musicking“ (som jeg i det følgende oversætter til „musicering“) i bogens titel, og dermed mener han: „At musicere [‘to music’] er at deltage på en hvilken som helst måde i en musikalsk *performance*, hvad enten det er ved at spille eller synge, lytte, indstudere eller øve, tilvejebringe materiale til fremførelse (kaldet komposition) eller ved at danse.“¹⁸ Den mening et stykke musik har, ligger i de relationer, der frembringes, når stykket opføres. Der kan være tale om fire slags relationer i musicering på et bestemt sted: Mellem lydene, mellem lyd og menneske, mellem menneskene indbyrdes samt mellem de deltagende og verden udenfor.¹⁹ At opfatte relationer og give dem mening er en aktiv proces.²⁰ De relationer, vi skaber, viser, hvem vi er. Når vi musicerer, især sammen med ligesindede, udforsker, bekræfter og fejrer vi følelsen af, hvem vi er, og kommer til at føle os selv mere fuldt og helt.²¹

Med dette udgangspunkt vil jeg efter en kort præsentation af de tre dirigenter og deres bogudgivelser fokusere på seks temaer: Hovedpersonens musikople-

16 Horsdal 1999, s. 39 (se også Horsdal 2008, s. 16).

17 Gullestad 1996, s. 14–18. Litteraturforskeren Johnny Kondrup har fastslået, at i 1980'erne fik den internationale, videnskabelige litteratur om selvbiografien et „eksplosivt omfang“, jf. Kondrup 1994, s. 577. Hans oversigt over forskningshistorien findes sammesteds s. 517–92. Dét, sociologien kalder „den biografisk narrative metode“, har lighedspunkter med min tilgang, men bruger interviews som sit empiriske materiale, jf. Antoft og Lund 2005.

18 Small 1998, s. 9 (min oversættelse fra engelsk, ligesom for de øvrige Small-citaters vedkommende, JHK). For en placering af Small i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys, se Kaargaard og Krogh 2014. Nogle musikforskere mener, at „musicking“ i dansk oversættelse behøver et helt nyt begreb („musikeren“), som det afspejler sig i Kaargaards og Kroghs titel; jeg følger dog Lars Ole Bonde i min brug af begrebet „musicering“ (han argumenterer for denne oversættelse i Bonde 2009, s. 26–29).

19 Small 1998, s. 13, 47–48.

20 Small 1998, s. 112.

21 Small 1998, s. 141–42.

velser i barndommen; musik som identitetsmarkør i ungdommen og den tidlige voksentilværelse; karrierevalget; særlige metaforer og grænseoverskridende musikoplevelser; de afgørende værdier i musiceringen samt fortællingernes helhed.

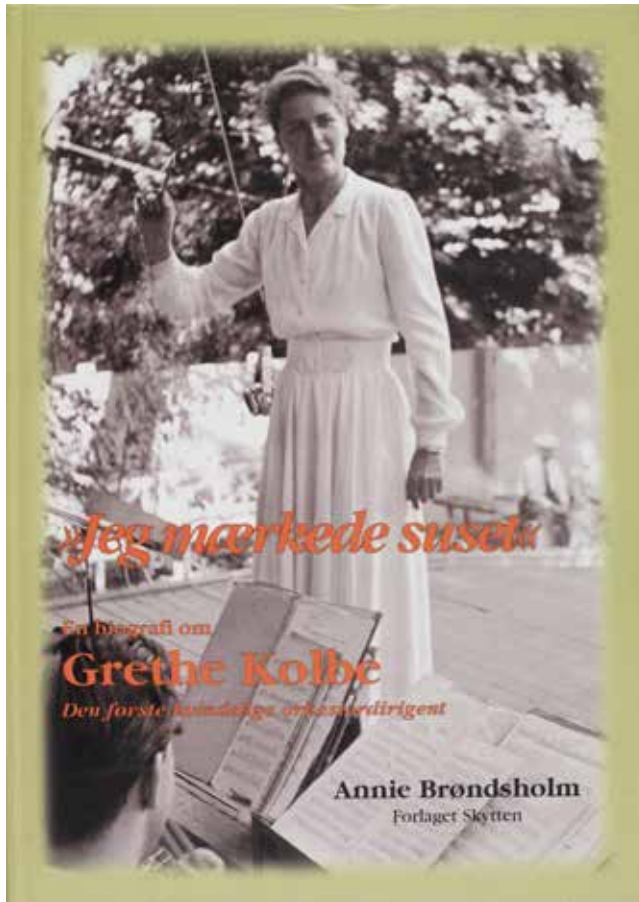
Tre dirigenter

Grethe Kolbe (1910-97) voksede op som enebarn på Frederiksberg. Da hun var 10 år gammel flyttede familien ind i en stor moderne lejlighed på Falkoner Allé. Faderen var kommunal embedsmand, og den klaveruddannede mor underviste privat på instrumentet. Grethe uddannede sig som violinist på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium 1930-35. Da faderen i denne periode krævede skilsmisse, blev Grethe Kolbe boende i lejligheden på Falkoner Allé sammen med moderen (d. 1976), og hun overtog boligen efter denne. Allerede i begyndelsen af konservatorietiden dannede Kolbe en spillegruppe, der senere blev til amatørorkestret „Grethe Kolbes Orkester“. Det eksisterede helt til 1962. Sideløbende hermed spillede hun i egen private strygekvartet og i det professionelle „Det nye dameorkester“, foruden at hun fungerede som gæstedirigent i ind- og udland. Da hun i 1951 overtog den kunstneriske ledelse af RadioUnderholdningsOrkestret, blev hun Danmarks første kvindelige chefdirigent. Denne post bestred hun indtil 1978, og den befæstede hendes berømmelse som dirigent af operetter og anden glad og let klassisk musik. Som pensionist oprettede og dirigerede hun et ældreamatørkor.

Bogen „*Jeg mærkede suset*“ (272 s., 1999) er blevet til i tæt samarbejde med moderens niece Annie Brøndsholm, der har nedskrevet den i jeg-form og udgivet den på basis af Kolbes scrapbog og talrige interviews med Kolbe. I forordet siger Brøndsholm: „Jeg kunne forsikre hende [Kolbe] om, at det hun var bange for, at hendes liv let kunne være skrevet i sand, nu ikke kom til at gå i opfyldelse. Den kamp, hun havde kæmpet som kvinde i en mandsdomineret verden, var der ingen grund til at skjule for eftertiden.“²² Kolbe valgte aldrig at gifte sig, og de to kvinder har været enige om, at det kønslige aspekt skulle være et tydeligt tema i bogen.

Francesco Cristofoli (1932-2004) var andengenerationsindvandrer, da faderen var kommet til Danmark i 1920'erne fra landsbyen Sequals i Norditalien 100 km nordøst for Venedig. Francesco voksede op i et håndværkerhjem på Frederiksberg, hvor faderen var specialist i mosaik- og terrazzofaget, mens den ligeledes italienskfødte mor var hjemmesyerske. Man talte det regionale sprog friulansk i Cristofolis barndomshjem, og han har livet igennem besøgt Sequals mindst en gang om året. Drengen fik interesse for klaverspil og korsang, og det førte til, at han

22 Kolbe 1999, s. 8.



Grethe Kolbes selvbiografi, 'Jeg mærkede suset'. En biografi om Grethe Kolbe (1910–1997). Den første kvindelige orkesterdirigent. Fortalt til Annie Brøndsholm. Udgivet på Forlaget Skytten 1999.

læste til magister i musikvidenskab på universitetet i København. Dirigentstudierne begyndte i 1955 med et studieophold på La Scala (Milano) og i Bayreuth, og de fortsatte i 1960'erne hos den verdensberømte Sergiu Celibidache. Cristofoli var 1956-64 repetitør og dirigent ved Det Kongelige Teater og debuterede med Radiosymfoniorkestret i 1966, ligesom han dirigerede en række andre orkestre i ind- og udland. Intriger ved operaen i Rom samt en optrækkende skilsmisse førte til at Cristofoli i 1972 valgte at blive ansat ved Den Jyske Opera, først som dirigent og kunstnerisk leder og 1981-96 som operachef. Her blev han kendt for sine to samlede opførelser af Wagners *Nibelungens Ring* og for sit engagement i gennem turneforestillinger at bringe operaen ud til et stort publikum.

Bogen *Liv og musik* (192 s., 1996), der i undertitlen kaldes „autobiografiske skitser“, fortæller i jeg-form. Den er blevet til på initiativ af foreningen Operaens venner, hvorfra to medlemmer har sammenskrevet den på basis af deres interviews med hovedpersonen samt portrætudsendelser med hans fortælling i Danmarks Radio og TV2. Bogen har hældning mod memoirer (hvor andre personer og forhold er mindst lige så vigtige som hovedpersonens eget liv). Der fortæller forholdsvis lidt om de to hustruer og privatlivet i øvrigt, skønt Cristofoli betegner



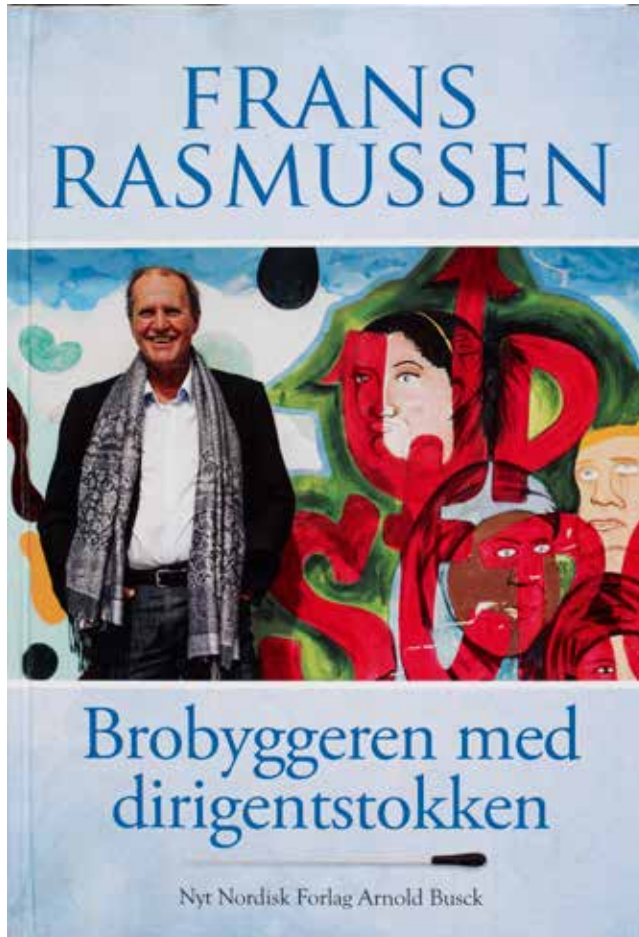
Francesco Cristofolis selvbiografi, *Liv og musik. Autobiografiske skitser af Francesco Cristofoli, fortalt til operavenner*. Fortalt til Flemming Christiansen og J. Krisand og udgivet af Operaens Venner 1996. (Design: Carsten Scheuer, foto: Søren Raundal).

sig som et „famiemenneske“.²³ To særlige temaer i bogen er Cristofolis dobbelte nationale tilhørsforhold og hans ateistiske, naturvidenskabeligt inspirerede livssyn.

Frans Rasmussen (f. 1944) er den yngste af de tre. Han voksede op i en borgerlig familie i Aalborg, hvor faderen var apoteker og moderen førstemand på apoteket, ledende medlem af Dansk Kvindesamfund og lokalpolitiker. Forældrenes ægteskab var lidenskabeligt, men „aldrig lykkeligt“.²⁴ Rasmussen uddannede sig efter 1961 på klaver, obo og i kordirektion på Det Kongelige Danske Musik-konservatorium. Han debuterede i 1976 som dirigent for Radiosymfoniorkestret og har siden dirigeret alle landsdelsorkestrene, RadioUnderholdningsOrkestret samt på Det Kongelige Teater og Den Jyske Opera. 1981-86 var han syngemester

23 Cristofoli 1996, s. 77.

24 Rasmussen 2014, s. 23.



Frans Rasmussens selvbiografi, *Brobyggeren med dirigentstokken*. Udgivet på Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 2014. (Design: Lars Rosenquist Bech-Jessen, forsidebillede: Carsten Andersen).

på Det Kongelige Teater. Også korene *Ars Nova* og *Canzone* har han dirigeret, ligesom han fremtrådte i TV med forskellige „skæve kor“.

Rasmussen har været formand for Kapelmesterforeningen. I 37 år var han desuden lærer på musikkonservatoriet i København. Selvbiografien dækker både karrieren og privatsfæren (det sidste bl.a. gennem mange fotos). Den er tilegnet „alle mine støtter“, hvoraf nævnes to brødre, den tredje hustru og en halvsøster.²⁵ Bogen *Brobyggeren med dirigentstokken* (281 s., 2014) er mere springende komponeret og mere præget af erindringsglimt end de øvrige dirigentbøger. Tre særlige temaer er den ulykkelige skolegangs betydning, musikpædagogik samt „koner og børn“ i tre ægteskaber.

25 Rasmussen 2014, s. 5.

Tidlige musikoplevelser

Alle tre dirigenter erindrer betydningsfulde musikoplevelser fra barndommen. *Kolbe* beretter i begyndelsen af fortællingen om sit helt forskellige forhold til faderen og moderen. Faderen var meget skuffet over, at han ikke fik en søn, og når enebarnet Grethe (der aldrig legede med dukker) klatrede i træer og „blandede blod“ med drengene, risikerede hun at få lussinger af faderen. Alt i alt brød hun sig ikke om sin far, og af positive musikoplevelser med ham nævner hun kun, når han sang Heises romancer for gæster, mens hun lå musestille under flyglet.²⁶ Faderens koncerter med sangkoret Ydun i Casino gav anledning til, at Grethe kunne danse bagefter, „det var jo herligt“ (hvorimod korsangens indtryk på Grethe ikke nævnes).²⁷ Far og datter synes sjældent eller aldrig at have spillet sammen (og da forældrene blev skilt, ophørte *Kolbes* forhold til ham). Til moderen var relationen fuldstændig anderledes: „En dyb kærlighed og en gensidig beundring eksisterede mellem mor og mig.“²⁸ Hjemmefra husker *Kolbe*, når hun sad på morfaderens knæ, „allerede før jeg kunne gå“, og „i timevis“ fandt små melodier på klaveret.²⁹ Hun kalder denne morfader for sin barndoms bedste ven, og i ham fandt hun tilsyneladende et positivt modstykke til sin far. De tidlige, positive musikoplevelser gik hånd i hånd med, at Grethe følte sig forkælet og elsket af sine morforældre. Det var også dem, der forærede hende en violin som seksårig. Der blev ofte spillet kammermusik med gæster i barndomshjemmet, og Grethe husker, at moderen var en „strålende“ pianistinde, og at „det var så hyggeligt alt sammen“.³⁰ Moderen underviste tidligt Grethe i klaverspil, og det var konfliktfrit, idet „jeg havde så nemt ved det“ (men ellers fortæller *Kolbe* ikke detaljer om sit sammenspil med moderen).³¹ Grethe ønskede efterhånden brændende at være med i de private optrædener, som fandt sted med familie, klaverelever og venner. Hun begyndte derfor at gå til undervisning på sin violin. Undervisningen om søndagen blev kombineret med hyggelige besøg og overnatning hos bedsteforældrene, som hun også regelmæssigt spillede for, og altid blev hun rost, for „de syntes hele tiden, der var fremskridt“.³² En stor koncertoplevelse i Det Kongelige Teater, der fik den lille pige til at føle et „sus“ igennem sig, vidner om den „helt spontane begejstring“, orkestermusik vakte hos hende i en ung alder (se senere).³³

Knap så entydigt positive var de musikoplevelser som *Cristofoli* og *Rasmussen* fik i barndommen. *Cristofoli* var den eneste af de tre, der kom fra et hjem,

26 *Kolbe* 1999, s. 20, 23.

27 *Kolbe* 1999, s. 23.

28 *Kolbe* 1999, s. 16.

29 *Kolbe* 1999, s. 25.

30 *Kolbe* 1999, s. 27, 20.

31 *Kolbe* 1999, s. 27.

32 *Kolbe* 1999, s. 29.

33 *Kolbe* 1999, s. 17.

hvor „musikken som sådan ikke spillede nogen speciel rolle“.³⁴ Han kalder dog sine forældre for „ikke umusikalsk“ (far) og „decideret musikalsk“ (mor).³⁵ Den sidste hørte ofte opera i radioen og sad og sang med. Francesco hørte også slagere i radioen og optrådte med dem for en nabo (som belønnede ham med en femøre derfor). Cristofoli har dog svært ved at sige, hvordan hans forhold til musikken egentlig startede. Klaverspil så han i en film, hvorefter han ved et bord derhjemme legede, at han spillede, mens han sang til. Da knægten viste interesse for klaverspil, fik faderen byttet sig til et klaver (og da Christofoli blev god nok, tilbyttede han sig klaverundervisning hos komponisten Herman D. Koppel mod at undervise Koppel-familien i italiensk). Hos den første „tilfældige“ klaverlærer spillede Francesco salonmusik, så han kunne spille *Nonnens bøn* som et af sine slagnumre, når tanter og andre skulle høre ham spille; Francesco husker, at tannerne „var ved at dåne de steder, hvor man krydsede hænder“.³⁶ Han har faktisk brugt nummeret livet igennem, og det fik altid „hele armen hvad sentimentalitet angår“.³⁷ Alt i alt havde Cristofoli hverken mange eller tidlige erindringer om musicering i barndommen. Og dog følte han sig set og anerkendt for sin musik på klaveret og udlevede følelser her.

Frans Rasmussens musikoplevelser i barndommen var modsætningsfyldte og ind imellem åbenlyst problematiske. De første seks år kaldes i almindelighed „lykkelige“, men Frans oplevede tidligt, at han var anderledes, „ret vild og voldsom“, og han følte sig tidligt „alene“ i den store familie. Det store sorte flygel i dagligstuen var den eneste „ven“, han altid havde, det „gav tryghed“.³⁸ Det lagde en skygge over barndommen og blev „traumatisk“,³⁹ at den elskede og beundrede ældste storebroder som følge af en tidlig meningitis vistnok var præget af en hjerneskade. Han opførte sig i hvert fald uforudsigeligt, aggressivt og stedvis sadistisk over for Frans, bl.a. kunne storebroderen finde på at vække ham midt om natten og tvinge ham til at spille et stykke på flyglet for derefter at prygle ham. Samtidig er nogle af de mest vidunderlige musikoplevelser også knyttet til storebroderen, fx da de to som helt unge mænd en sommernat vandrede gennem Københavns gader og sang Mendelsohns duetter.⁴⁰ Rasmussen husker positive oplevelser som de af faderen foranstaltede sammenspils- og fællessangs-lege for apotekersønnerne i dagligstuen samt apotekerens visesang og guitar-spil.⁴¹ Frans' „hunger efter musik“ var så stor, at forældrene tog den 5-årige med til en symfonikoncert med

34 Cristofoli 1996, s. 22.

35 Cristofoli 1996, s. 18, opvæksten på Frederiksberg beskrives s. 18–29.

36 Citater fra Cristofoli 1996, s. 23, 25.

37 Cristofoli 1996, s. 25.

38 Dette og de forrige citater er fra Rasmussen 2014, s. 33.

39 Rasmussen 2014, s. 26.

40 Rasmussen 2014, s. 28.

41 Rasmussen 2014, s. 13, 33.

Aalborg Byorkester, hvor drengen faldt i søvn, fordi „det var for overvældende“.⁴² Også skam i tilknytning til musicering oplevede Frans som barn, nemlig når faderen og sønnerne gik tur på strøget i Aalborg om søndagen, mens apotekeren højlydt sang neapolitanske serenader.⁴³ Musicering alene sammen med moderen nævner Rasmussen derimod kun én gang: I hans tidligst erindrede billede af hende synger hun en „vidunderlig“ godnatsang for ham, mens hun græder lige så stille.⁴⁴ Positivt, og vel nærmest en slags selvterapi, var ubetinget Frans' eget klaverspil, der blev en daglig foreteelse fra 5-års-alderen.⁴⁵ I hvert fald betegner Rasmussen musikken som sit „helle“ og „bestandigt min livline“.⁴⁶ Det gjaldt især i skoletiden, der kaldes „helvede på jord“ og i øvrigt karakteriseres: „... i de ti år jeg gik i skole, erindrer jeg ikke en eneste dag, hvor jeg ikke var ulykkelig over at være der“.⁴⁷ Frans overlevede ved bestandig at drømme sig hjem til det store flygel og til de små stykker af Beethoven og Mozart, der stod og ventede på ham ved hjemkomsten – de følte som „stemmer fra det høje“.⁴⁸ Kun morgensangen og musiktimerne var oaser i skolelivet („Her var jeg med, endog i toppen“), og han husker med taknemmelighed „de mange sange, [at] møde den koriske eufori, sanglegene og sødmen derved“.⁴⁹ Sangene og sanglegene var det nærmeste, han kom til „kollektiv forståelse og oplevelse“ i sine første mange år i skolen.⁵⁰

Alle dirigenterne beretter primært om musicering i familiens skød. De erindrer i, hvad Even Ruud definerer som *det personlige rum*, ét af de fire „rum“ eller „spor“ i erindringen, hvor musik spiller en særlig rolle. Det personlige rum er det sted i identitetsdannelsen, hvor vi erindrer erfaringer, typisk grundlagt i barndommen, af tryghed og følelsesmæssig opladning knyttet til musicering.⁵¹ Musikken udløser tidligt følelser i os og bliver en måde at kanalisere og ventilere følelser på. I samværet med andre mennesker udvikler vi kropsbevidsthed, fantasi, sprog og kompetence. Musicering giver rum for oplevelse af at mestre, af at stole på egne færdigheder og handlemuligheder.

42 Rasmussen 2014, s. 155.

43 Rasmussen 2014, s. 17.

44 Rasmussen 2014, s. 14.

45 Rasmussen 2014, s. 44.

46 Rasmussen 2014, s. 33.

47 Rasmussen 2014, s. 36.

48 Rasmussen 2014, s. 37.

49 Rasmussen 2014, s. 38.

50 Rasmussen 2014, s. 38.

51 Ruud 2013, s. 82.

Musik som identitetsmarkør – det sociale rum

Vi skal herefter fokusere på musik som identitetsmarkør i ungdommen og den tidlige voksentilværelse. *Kolbe* fik sine første musikalske fællesskabsoplevelser med verden uden for familien, da hun nærmede sig konfirmationsalderen. Hun erfarede, at hendes musikalske færdigheder „gav mig adgang til mange ting“.⁵² I pigeskolen spillede hun med glæde til morgensang og gymnastik, og ofte blev hun inviteret til private fester med den bagtanke, at så kunne hun spille for selskabet. Det gjorde hun tilsyneladende gerne. Hun husker dog især en bestemt lejlighed hos en venindes familie, hvor venindens far i nedladende vendinger bad hende spille („hvad tror du, du er med for?“), og hun derfor nægtede – og gik hjem. Her var en grænse, sådan ville hun ikke behandles. Da hun kom på Frederiksberg kommunale Fortsættelseskursus oplevede hun igen, at hun blev værdsat, når hun i madlavningstimerne spillede klaver, og i øvrigt arrangerede fester og „spillede på klaveret i timevis“. *Kolbe* nævner aldrig, hvilken musik, der var tale om. Det var tydeligvis musiceringens sociale rolle, der gav hende en dyb tilfredsstillelse: „musik skaber liv, inspirerer og løfter op. Man kan ikke fortolke musikken, hvis man er anspændt, derfor virker den samtidig afslappende.“⁵³ Disse fællesskabsoplevelser i skole- og kursustiden befæstede *Kolbes* ønske om at musicere og komme på musikkonservatoriet.

Cristofoli spillede hos den lokale organist „mere lødigt stof“ end underholdningsmusik, bl.a. symfonier firhændigt, så han som 14-15-årig kunne fremføre store og komplicerede ting meget sikkert på klaveret til elevkoncerter.⁵⁴ Her fik han sine første kollektive musikoplevelser uden for familien. Mest betydning fik det, at han på Frederiksberg Gymnasium fik en fremragende lærer, Bo Grønbech, der sang danske sange med eleverne og uden for skoletid ledede et glimrende mandskor, hvor *Cristofoli* sang med og blev „hængende“ i nogle år efter studentereksamen. I mandskoret fik han – for første gang – lov til at indstudere et stykke ved en prøve. Hos en onkel fik *Cristofoli* lejlighed til at spille klaver for den italienske kapelmester på Det Kongelige Teater, Egisto Tango, der boede i Danmark, og via Tango kom *Cristofoli* i teatret første gang til en af hans operaforestillinger. Alt i alt vurderer *Cristofoli*, at han som indvandrerbarn fik mere anerkendelse for sine musikfærdigheder hos familien, end hans kammerater gjorde hos deres familier, fordi indvandrere som regel ønsker, at deres børn lærer noget og får en uddannelse, der er bedre end deres egen.

Rasmussen husker et sted sit barndomshjem som et sneglehus, hvis centrale punkt var et flygel.⁵⁵ De ensomme timer ved flyglet gav ikke fællesskabsople-

52 *Kolbe* 1999, s. 36.

53 *Kolbe* 1999, s. 39.

54 *Cristofoli* 1996, s. 25.

55 *Rasmussen* 2014, s. 20.

velser, og det gjorde det heller ikke, når han som dreng sad alene og lyttede til jazzplader. Da han kom i puberteten fandt han dem derimod efter en koncertoplevelelse med Tommy Steele ved at spille hans sange på guitar for nogle „skønne ungmøer“. Privat havde han lært sig New Orleans jazz på klaver og klarinet. Det førte til oprettelsen af et lille skoleband, der spillede rock et års tid, og for tilsyneladende første gang fik han en fællesskabsoplevelelse med musicering uden for familien: „Hvilken succes. Hvilken oplevelse.“⁵⁶ Det var en ekstra fryd at spille i det pågældende „Yellow Rock Band“, fordi bandet brugte byens første elektriske forstærker, som Rasmussen havde skabt ud af apoteker-faderens gamle stålband-optager. I konservatorieårene markerede Rasmussen sig ved at spille både jazz og rock med ligesindede ved siden af den klassiske uddannelse, og det var usædvanligt på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium dengang. Dermed markerede han sympati for 60'ernes ungdomsoprør. Rasmussen brugte altså både klassisk, jazz og rock til at skabe sig identitet i sin ungdom.

Som eksempel på, hvordan ungdommens musicerings-fællesskab og etniske rødder tilsammen kunne bane en sti mellem forskellige musikverdener, skal nævnes Cristofolis erfaringer. Han havde ikke – som de øvrige dirigenter – et personligt netværk fra en konservatorieuddannelse. Cristofoli kunne derimod senere i livet trække på bekendtskaber fra universitetsstudiet, hvor man ikke blot lærte musikteori og -historie, men også musicerede. Det kom ham til gavn, da han i begyndelsen af 1960'erne forlod Det Kongelige Teater og stod uden fast arbejde. Bruddet med teatret førte til, at han, hustruen og to døtre nedsatte sig i otte år i Italien i slægtens gamle landsby, Sequals. Studie- og spillevennerne fra universitetet, der nu sad på afgørende poster i Danmarks Radio, hjalp ham gradvis med dirigentopgaver i tilknytning til DR (radiooperaer, studieproduktioner af ny musik, torsdagskoncerter). Det blev afgørende for Cristofolis interesse for datidens nye musik og skaffede ham en række betydningsfulde komponistvenskaber, for „musikken blev ... først rigtigt interessant, da jeg fik kontakt med komponister, hvis værker jeg skulle opføre“.⁵⁷

De afgørende fællesskabsoplevelelser med musik uden for familien opsøgte eller skabte Kolbe hovedsagelig selv, og hun vaklede ikke i den musikalske interesse for klassisk musik, hun havde lært at kende i barndommen. Violinisten Peder Møller blev i øvrigt tidligt en identifikationsfigur, der opmuntrede hende. Cristofoli fik sine musikalske fællesskabsoplevelelser ved klaverlærerens elevkoncerter og i tilknytning til gymnasiets musikundervisning. Rasmussen udviklede i puberteten en identitet med flere sideløbende musikalske stier, og beskæftigelsen med flere former for populærmusik fortsatte livet igennem. Via indgriben fra venligtsindede musikalske autoriteter på de rigtige tidspunkter blev den klassi-

56 Dette og det forrige citat er fra Rasmussen 2014, s. 40.

57 Cristofoli 1996, s. 168.

ske musik hans primære musikbane. Alle tre dirigenter har altså haft mindst én „betydningsfuld anden“,⁵⁸ en personlig relation, der som opmuntringsfigur og i forbindelse med læreprocesser har spillet en afgørende rolle (uddybes nedenfor under karrierevalget), og alle har haft vigtige musikalske fællesskabsoplevelser i ungdommen.

Hvad vi har fokuseret på i dette afsnit, er et eksempel på, hvad Even Ruud ville betegne som *det sociale rum* i identitetsdannelsen. Det er det sted, hvor vi erindrer musiceringens rolle i vores udadvendte, offentlige, sociale rolle.⁵⁹ Her får vi fællesskabsoplevelser gennem musicering. Identitet er en refleksionsproces, betoner Ruud, Gullestad og Horsdal.⁶⁰ Gennem måden, hvorpå vi udfolder vores musiksmag, giver vi samtidig udtryk for en række holdninger og værdier, som indirekte skaber relationer i det sociale felt. Det drejer sig om oplevelser, typisk grundlagt i ungdommen, med brugen af musicering som identitetsmarkør og som et middel til at skabe forbindelseslinjer til andre musikalske, sociale og kulturelle verdener, herunder til andre mennesker.

Karrierevalget

Karrierevalget kædes i erindringerne sammen med nogle afgørende musikoplevelser. *Kolbe* indleder selvbiografien med at beskrive oplevelsen, da hun som „lille pige“ var med moderen i Det Kongelige Teater: „Lyset dæmpedes i salen, og med ét så jeg dirigenten komme gående ind ... Han gik rask og flot ind og steg op på podiet. Han nikkede som en hilsen til musikerne, løftede armene, og idet orkestret begyndte at spille, var det, som om et 'sus' gik igennem mig“. Begejstret vendte Grethe sig til sin mor og sagde: „Hvor må det dog være spændende at være ham“, inden moderen tyssede på hende.⁶¹ Kolbes centrale placering af oplevelsen i selvbiografien, tillægger den stor betydning i hendes liv som en slags personlig vækkelse. Hun gør den til en skæbne med bemærkningen: „Tilsyneladende var der allerede i min barndom et eller andet, som lå klar til at blive kaldt frem i samme øjeblik, jeg så kapelmesteren komme ind og bestige podiet hin aften i Det kgl. Teater.“ Hun fik desuden en usædvanlig ansporing til violinspil, da hun som barn skulle medvirke som føl for sin violinlærer ved en musikpædagogisk prøve på Musikkonservatoriet. Blandt bedømmerne var datidens meget anerkendte violinist Peder Møller, som opmuntrede hende til at øve sig noget mere og så komme igen. Hans „tålmodighed“ bevirkede, at hun kom igen som 19-årig og spillede

58 Horsdal 1999, s. 133–34.

59 Ruud 2013, s. 139–40.

60 Ruud 2013, s. 52–62, Gullestad 1996, s. 26, og Horsdal 1999, s. 76–77.

61 Kolbe 1999, s. 17.

til optagelsesprøve på konservatoriet.⁶² Dirigenterne antyder, men uddyber ikke særligt, at der er en sammenhæng mellem musikken og deres kønsidentitet. Kolbe udpeger dog en bestemt seksuelt ladet episode som afgørende for hendes valg af karriere. Hun havde oprindeligt forestillet sig at blive violinist, som det dengang ikke var ualmindeligt for kvinder. Det var en ydmygende oplevelse i konservatorietiden med violinlæreren Thorvald Nielsen, der gav hende det afgørende skub mod dirigentkarrieren. Han standsede hende midt i et stykke, hun forespillede, og stillede hende nogle forblommede, seksuelt ladede spørgsmål, som hun i sin naivitet ikke svarede på. Nielsen lod derefter en mandlig violinist fortsætte med at spille i den pågældende time, „så vi kunne høre, hvordan det skulle lyde“. Kolbe erkendte, at studiekammeraten var en teknisk dygtigere violinist, men denne episode havde Kolbe det „meget, meget dårligt med, og derfor traf jeg min beslutning om at blive dirigent“.⁶³ I situationen afviste hun (bevidst eller ubevidst) at underlægge sig lærerens mand-kvinde flirt, og følte sit violinspil degraderet af en mand (eller måske to mænd i forening). Reaktionen var ifølge selvbiografien at bestemme sig for mandefaget dirigent. Hun var da ca. 23 år.

Cristofoli var med sine svagere og senere musikoplevelser i barndommen længe tøvende overfor valget af karriere, som voksede frem gennem praktisk musicering uden nogen formel konservatorieuddannelse. Vendepunktet, der førte til en professionel musikkarriere, var, da han i 1951 hørte generalprøven på Wagners *Mestersangerne* på Det Kongelige Teater. En nabos genfortælling af Wagner-operaers handlinger havde „sat fantasien i sving“ hos barnet Francesco, men ellers havde alle bekendte advaret mod den „usunde“ Wagner. Generalprøven betegnes som en „vidunderlig“ musikoplevelse. Andre Wagner-operaer spillede han derefter selv i klaverudgave, foruden at han opsøgte dem i Den Amerikanske Ambassades pladesamling.⁶⁴ Klaverelevforholdet til Herman D. Koppel ledte videre til musikstudiet på universitetet og operainteressen til, at *Cristofoli* begyndte som statist og repetitør på Det Kongelige Teater.

Wagner-oplevelsen bevirkede, at „en helt ny verden åbnede sig for mig“.⁶⁵ Hvilket igen i forbindelse med specialeskrivning på universitetet førte til et studieophold på La Scala, der fik ham til at indse, at det var dirigent han skulle være. *Cristofoli* oplevede først mesterskab som klaverspiller, derefter som dirigent. Den første, positive erfaring med dirigenterhvervet måtte dog befæstes, før karrierevalget var endeligt. Da *Cristofoli* mødte modstand fra Det Kongelige Kapel i 1958 og senere, tog han 1961-63 på dirigentkurser i Siena hos Celibidache. Først her kom den selvlærte *Cristofoli* „ind i en læreproces, der virkelig betød meget“,

62 Kolbe 1999, s. 28.

63 Kolbe 1999, s. 45.

64 *Cristofoli* 1996, s. 28-29.

65 *Cristofoli* 1996, s. 29.

idet han fik sin afgørende mesteroplevelse som dirigent.⁶⁶ Det blev god proces, fordi Celibidache ud over at være kunstner var „et utroligt intellekt“, der også holdt foredrag om „musikkens fænomenologi“. Den særlige forening af praksis og musikteori i Celibidaches person var åbenbart den impuls, som akademikeren Cristofoli behøvede for at skabe sig en afklaret identitet som musiker.

Rasmussens dobbeltbundne og ikke konfliktfri musikoplevelser i barndommen gjorde, at han i første omgang blev sporet ind på karrierevalget, da en lokal musikautoritet opfordrede ham til en klassisk, professionel musikerkarriere. Vendepunktet i ungdommen kom, da Jens Schrøder, chefdirigent og kunstnerisk leder for Aalborg Byorkester, hørte ham spille klaver. Schrøder opfordrede og vejledte Rasmussen til at blive professionel musiker via Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, og forberedelsestiden til optagelsesprøven blev for Rasmussen „det skønneste halve år i mit liv ... alt var eventyrligt“.⁶⁷ Her lærte han disciplineret øvning og fik fornemmelse af at kunne mestre et instrument. På et musikkollegium på Frederiksberg fandt Rasmussen derefter et frugtbart socialt og fagligt fællesskab. I Herman D. Koppel (som han kendte fra dennes besøg i barndomshjemmet) fik han et myndigt forbillede som hovedfagslærer i klaver gennem alle konservatorieårene, skønt Rasmussen ikke var specielt interesseret i den tekniske side af klaverspillet. Det var en anden af hans lærere, Jørgen Jersild, der sporede ham ind på dirigenterhvervet med ordene: „De er blevet begavet med evnen til at samle mange menneskers opmærksomhed omkring Dem. Brug den, De skal være dirigent“.⁶⁸ Han fik mod (og afklaring) til at følge sit musikalske talent til fordel for den klassiske musik, da Schrøder og Jersild greb ind i hans livsbane.

Jersilds replik gøres af forfatteren til rette ord på rette tidspunkt. Måske fortæller Rasmussen hermed, at han på afgørende tidspunkter i sit liv har været meget påvirkelig over for, hvad musikautoriteter har rådet ham til. Han synes selv lidt i tvivl om årsagen til karrierevalget, herunder hvilken rolle tilfældet har spillet. Adskillige musikalske begivenheder i hans liv fortælleres som sidestillede episoder uden at være kædet sammen. Det gælder fx oplysningen om hans første job som dirigent for et folkekor i svigerforældrenes hjemsgn i nærheden af Korsør. Ansættelsen begrundes ikke, og der fortælleres ingen oplevelser eller erfaringer fra arbejdet med koret. Rasmussen konstaterer blot, at „her blev kimen lagt til den store del af mit liv, som blev korsangen“.⁶⁹ Rasmussen begrundes derimod, at han gjorde et bevidst karriereskift i 2003, da han opsagde sin stilling som docent på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium for derefter kun at lave, hvad han havde lyst til. Det blev til en lang række indstillinger og koncerter med „skæ-

66 Cristofoli 1996, s. 54–65.

67 Rasmussen 2014, s. 43–44.

68 Rasmussen 2014, s. 63.

69 Rasmussen 2014, s. 76.

ve“ amatørkor fra blandt andet Urbanplanen, Vollsmose og socialpsykiatrien i Odsherred.⁷⁰

Kolbes karrierevalg som musiker synes tidligt at have været indlysende for hende. Det ligger allerede i barndommen med moderen og Peder Møller som identifikationsfigurer. Hun fremhæver sine tidlige erindringer om at ønske at stå frem som kvinde-i-mandefag i musikverdenen og tolker derved (i lyset af sine senere erfaringer) sit liv som en kvindekamp. Cristofoli var med sine mindre intense musikoplevelser i barn- og ungdommen længere om at beslutte sig, vendepunktet var en stor musikoplevelse som 19-årig. Rasmussen blev sporet ind på karrierevalget af en lokal musikautoritet. Alle forfattere fremhæver en personlig relation til en eller to personer, der har haft en afgørende betydning for karrierevalget.

I *tidens og stedets rum* kan vi erindre, hvor i verden vi kommer fra og føler os tilknyttet, hvilken „tid“ vi hører hjemme i, og hvilket tidsforløb, vi har gennemlevet, siger Even Ruud.⁷¹ Her erindrer vi konkrete betydningsfulde episoder, hvor vi via musicering er knyttet til geografiske steder og historiske øjeblikke i vores liv. Det kan også være overgange til en ny fase i livet. Musikken bliver markør af vigtige tid-sted-oplevelser. I dette erindringsrum kan der hos vore dirigenter peges på mange musikoplevelser, der fungerer som råstof for selvbiografien og selvdefinitionen – for eksempel dem som blev afgørende for karrierevalget. Her er det centrale selvbiografiens kobling mellem bestemte begivenheder og de „historiske“ øjeblikke, der bruges til at begrunde livets videre vej (dvs. karrierevejen).

Musiceringens metaforer

De tre dirigenter har alle en *metafor* for den unikke oplevelse med musik. Det er musikoplevelser, der har fået dem til at bruge sproglige metaforer for at forklare dét, der hverken lader sig fremstille med hverdagssprog eller musikalsk fagsprog. Kolbe bruger i bogtitlen og undervejs i fortællingen „suset“ som en metafor. Hendes barndomsoplevelse af „suset“ i Det Kongelige Teater er første gang, hun får sådan en højdepunktsoplevelse. Kolbe beskriver senere i bogen blandt andet „suset“ som en svæveoplevelse: „Der ringer en lille klokke, fordi alt pludselig går op i en højere enhed. Det føles, som havde jeg 30 vinger på, og ingen rummand på vej til Mars ville kunne hamle op med mig“.⁷² Denne transpersonlige oplevelse fik hun blandt andet, da hun, som et „højdepunkt“ i livet i februar 1945 dirigerede Det Kongelige Kapel ved en offentlig koncert – „noget der hidtil havde været forbeholdt mændene“. Det tog hende „uger, nej måneder at ’komme ned på jorden

⁷⁰ Rasmussen 2014, s. 209–25.

⁷¹ Ruud 2013, s. 197.

⁷² Kolbe 1999, s. 68–69.

igen' efter sådan en aften".⁷³ Beskrivelsen er flettet sammen med en diskussion af mænds og kvinders helt forskellige udtryksformer i musik: Kvindepsyken er lidt tilbageholdende, men „vi kvinder“ finder ting i musikken, som mænd ikke har blik for; kvinder har en bred farvepalet, mens „masser af“ mandlige dirigenter kun har sort og hvidt.⁷⁴ Beethoven stod i øvrigt hendes hjerte nær, fordi han var „som en stor Gud og derfor os alle ufattelig nær“.⁷⁵

Cristofolis metafor for den sublime musicering er „ånd“. Det bunder i hans grundlæggende livssyn: Det var The Big Bang, der skabte universets dynamik, og denne ekspansion „havde i sig som et kim – Mozart, for at være konkret. Jeg kunne også sige – kimen til det uforklarlige begreb: ånd“.⁷⁶ Derfor mener han desuden, at nutidens seriøse komponist udfører en nødvendig research, „der bør sidestilles med videnskabens grundforskning“.⁷⁷ Cristofoli udtrykker i øvrigt få detaljer om sine musikalske oplevelser, måske som følge af den professionelle distance, han har behov for i forhold til arbejdskolleger og sangere,⁷⁸ måske fordi han ikke er blevet bedt om detaljerede beskrivelser af bogens penneførere. Han ser sin chefperiode på Den Jyske Opera som sit livs højdepunkt – „naturligvis med alle Wagner-forestillingerne som det absolutte højdepunkt. Men også med det moderne repertoire, som jeg altid har udvist stor interesse overfor og været med til at promovere.“⁷⁹ Cristofoli anser Wagner for specielt værdifuld at beskæftige sig med, fordi han som kontroversielt 1800-tals menneske rummer alle de forudsætninger, som også gælder i dag: Græsk drama, nordisk mytologi, kristen tradition osv. Wagner har bearbejdet myterne i dramatisk-digterisk form og musikalsk ikklædning, så hans værker i dag „har en elementær appel, man kan nyde, uden at man behøver at gå ind på hans filosofiske livsanskuelser.“⁸⁰ „Det er en urform at udtrykke sig dramatisk med sang og musik“.⁸¹ Denne urform er ånd, forstår man.

Rasmussens hyppigt brugte metaforer er „forførelse“ og især „sort sol“ (et zoologisk fænomen hos store stæreflokke). Han mener, at „den musikalske forførelse“ er nøglen til dirigentens succes over for musikerne, „... den forførelse, som vi benytter over for vores børn eller vores elskede, når vi ønsker, de skal få del i en rig oplevelse eller erfaring, vi har haft eller gjort“.⁸² Hvis det lykkes, så er det en transpersonlig oplevelse, der frembringes ved ordløs kommunikation.

73 Kolbe 1999, s. 94–100; citater fra s. 94 og 100.

74 Kolbe 1999, s. 98.

75 Kolbe 1999, s. 81.

76 Cristofoli 1996, s. 7.

77 Cristofoli 1996, s. 175.

78 Cristofoli 1996, s. 11.

79 Cristofoli 1996, s. 167.

80 Cristofoli 1996, s. 132–35.

81 Cristofoli 1996, s. 178.

82 Rasmussen 2014, s. 67.

Oplevelsen er smuk, bevægende og dramatisk – „som flyvende persiske tæpper, der changerer i alle farver mellem sølvhvidt og sort“, fylder stærene himlen. Tilsvarende for menneskene i musiceringen: „Ved hjælp af kroppens millioner af sensorer bliver man et i en kollektiv tilstand og kraft. Styret af musikkens og til dels dirigentens vilje.“⁸³ Under en orkesterprøve med Greve Harmoniorkester, som blev overværet af et kursushold, der dyrkede sorgterapi, oplevede Rasmussen „hundredtusinder af stære, der flyver i sort sol. Vi fløj.“⁸⁴ Rasmussen har haft nogle af sine største musikoplevelser, da han indspillede dansk romantisk musik for kor; indspilningen af Niels W. Gades værker for soli, kor og orkester kaldes „en næsten guddommelig oplevelse“.⁸⁵

Det transpersonlige rum er ifølge Even Ruud det sted i erindringen, hvor vi husker oplevelser, hvor musikken bringer os ud over os selv og giver os en følelse af at være uden for tid og rum.⁸⁶ Det er grænseoverskridende oplevelser, hvor musicering lukker op for 'det helt anderledes'; højdepunktsoplevelser, svæveoplevelser, religiøse og ekstatiske oplevelser, men også oplevelser af tvivl på religionen eller meningen med livet. Kolbes metafor beskriver en oplevelse, hvor hun flyver – vist alene – og nogle gange har svært ved at komme ned igen. Cristofolis „ånd“ er en mytisk urform, og Rasmussens „sort sol“ udtrykker forførelse, hvor dirigent-jeg'et flyver samtidig med, at det går i ét med kollektivet.

Værdier og drivkræfter

Hvad tillægger dirigenterne afgørende værdi i deres livs musicering, hvad enten det er livsværdi eller noget, der tilskrives musikken som fænomen? I tilknytning hertil: Hvad har været dirigenternes drivkraft?

Skærer vi ind til benet, har musiceringens værdi og største betydning, som *Kolbe* formulerer det, været at sprede glæde til lytterne og selv at få et åndeligt rigt liv. Hun tillægger idealistisk Beethovens musik en evne til at fremkalde „bedre og skønnere følelser hos mennesker end dem, der behersker verden“, eftersom musik begynder der, hvor ord ikke længere slår til.⁸⁷ Hun har siden ungdommen levet efter den overbevisning, at rigdom i form af „alverdens guld“ ikke giver glæde og tryghed; „de sande værdier“ er derimod dem, vi har i os selv. Kolbe har derfor gjort, hvad en kunstner ifølge hende må gøre, nemlig fulgt sin samvittighed og givet sit inderste væsen til, hvad hun kalder den kunstneriske udformning: „Gør man det, føler man en dyb glæde, hvis tonesproget får den rette samklang

83 Rasmussen 2014, s. 249.

84 Rasmussen 2014, s. 242.

85 Rasmussen 2014, s. 128.

86 Ruud 2013, s. 236. Gabrielsson 2011.

87 Kolbe 1999, s. 81.

i orkestret, og mærker man kontakt med sine tilhørere, ja så har man aldrig været rigere.“⁸⁸ Således udtrykker Kolbe eksemplarisk, at hendes livs drivkraft har været at skabe relationer til publikum. Det handler vel at mærke om en bestemt slags relationer, „ikke så meget om dem, der faktisk eksisterer i vores liv, som om dem, vi ønsker skal eksistere og længes efter at opleve“, ⁸⁹ som Christopher Small meget fint har udtrykt det. Den største konflikt, musiceringen har afstedkommet for Kolbe, har været modstanden mod kønnet, idet hun efter krigen mødte en mur af modstand i København over for det at være kvindelig kapelmester. Koncertarrangører og folk i al almindelighed betragtede kvindelige dirigenter som „noget pjat“.⁹⁰ Den værdi, hun har udfoldet på dette område, er som sagt at musicere med „nuancer“ og „alle farver“, at „finde ting som mænd ikke har blik for“. Kolbe nævner af forbilleder primært Peder Møller og den næsten guddommelige Beethoven. Møller hjalp hende (i konservatorietiden og senere) „til at overvinde den gamle angst for ikke at være god nok og indgød mig en masse gå-på-mod“. Desuden lærte han hende at have „ubegrænset tillid til mine egne skabende evner“.⁹¹

Francesco Cristofoli tilskriver sig en „fightermentalitet“ og en åbenhed over for tilværelsens mange uforklarlige sider.⁹² Det gælder også, når han kunstnerisk skal forsvare de værker, han opfører, at „jeg befinder mig bedst i fighten, dvs. i en søgen, i en skepsis og tvivl, fremfor i en stilstand og dyb tro“.⁹³ Hans tilværelses værdier har i øvrigt været kærlighed, venskab og „alle de oplevelser, man kan få ... oplevelser i alle former“.⁹⁴ Familieuniverset har spillet en stor rolle,⁹⁵ og da han i Italien blev rodet ind i operahusenes uigennemskuelige intriger, følte han sig derfor som en „bonderøv“ og foretrak at returnere til Danmark.⁹⁶ Hans største problem kom helbredet i 54-55-års alderen til at udgøre: En blodprop og en efterfølgende depression gjorde opførelsen af Wagners samlede Ring i 1987 til „en forfærdende oplevelse“. Han fik fire år senere en *by pass* operation og arbejdede ihærdigt for at dirigere endnu en Ring-opførelse – han musicerede kort sagt med livet som indsats. Her slutter bogen i 1996 med et kapitel om religion og tilværelsens værdier, kort før Cristofoli blev tvunget til at opgive at fuldføre sin anden Ring.

Med sit naturvidenskabeligt funderede livssyn har Cristofoli kæmpet med sin ambivalens i forhold til den store religiøse musik. Selv opdraget i den katolske tro, har han måttet gøre op med barndommens „massive indoktrinering“,

88 Kolbe 1999, citater fra s. 253, jf. også s. 212 og 252.

89 Small 1998, s. 183.

90 Kolbe 1999, s. 68, 240.

91 Kolbe 1999, s. 64–65.

92 Cristofoli 1996, s. 7.

93 Cristofoli 1996, s. 182.

94 Cristofoli 1996, s. 182.

95 Cristofoli 1996, s. 10.

96 Cristofoli 1996, s. 76–77.

hvor dødssynderne og truslen om evige helvedspinsler stod stærkt. Han kunne til nød dirigere Verdis requiem, for komponisten havde en reserveret religiøsitet og var modstander af kirken som institution, men Bachs liturgiske værker kunne Cristofoli aldrig beskæftige sig med som dirigent.⁹⁷ Cristofolis værdier er mellem menneskelige og i opposition til religiøse institutioner, der bruger musik til at fremme deres egne formål. Wagner må kaldes Cristofolis største forbillede.⁹⁸

Rasmussen erkender vreden som en drivkraft og som en del af sin identitet. Den er „min indre rottweiler“,⁹⁹ der af og til kom frem både i seksualiteten og i dirigentens musicering. Han antyder selv en psykoanalytisk forklaring på, hvad han i den sammenhæng kalder „en enorm opsamlet vrede“. Det er en identitetsforståelse, der er lagt i munden på hustruen Anne: „Jeg tror du har en livslang depression grundet din skolegang og opvækst!“¹⁰⁰ Hvis det er rigtigt, har musiceringens betydning for Rasmussen været en slags terapi, en nødvendig helse-musicering, der i en høj alder lærte ham essensen af musik – „behovet for at give og tage imod“, som med erotik.¹⁰¹ For ham er der mange paralleller mellem seksualdriften og driften efter at musicere.

Rasmussens musicering med amatører bygger på en stærk overbevisning om, at det healer sjæl og legeme at synge; sang er „medicin mod et hårdt liv og en hård hverdag“.¹⁰² Da Rasmussen i 2003 begyndte at dirigere „skæve kor“, var det tilsyneladende både et etisk valg og en personlig healingsproces. Han kalder det „en epoke i mit liv“, hvor han arbejdede med indvandrere, hjemløse, psykisk syge og mennesker, der sjældent eller aldrig havde medvirket ved flerstemmig kormusik. Korene skulle repræsentere mangfoldigheden i Danmark. Rasmussen fik undervejs nogle af de mest „bevægende“ korprøver, han havde oplevet,¹⁰³ og mange overvældende tilbagemeldinger fra deltagerne. For eksempel fra en midaldrende dame, der efter en korprøve sagde: „Jamen, er det ikke mærkeligt, jeg har brugt hele min morgen og formiddag på at tænke på, hvordan jeg bedst kunne begå selvmord, og så kommer jeg her og synger med dig og bliver så glad?“¹⁰⁴

Et af Rasmussens store musikalske forbilleder synes at have været farfaderen (d. 1939), der var apoteker på Island og i Aalborg, og som ejede en stor samling af musikinstrumenter og Bach-noder. Musikamatør, som han var, satte den velhavende apoteker sig i 1930'erne for at opføre alle Bachs kirkekantater med sig selv som dirigent – og han nåede et stykke ved hjælp af gode amatørmusikere blandt

97 Cristofoli 1996, s. 179–82.

98 Cristofoli beundrede som de fem største operakomponister Mozart, Verdi, Wagner, Puccini og Richard Strauss; heraf publicerede han biografier om de to italienerne, Verdi og Puccini.

99 Rasmussen 2014, s. 256.

100 Rasmussen 2014, s. 268.

101 Rasmussen 2014, s. 256–57. Om begrebet helse-musicering se Bonde 2014 og Andsdell 2013.

102 Rasmussen 2014, s. 215.

103 Rasmussen 2014, s. 217.

104 Rasmussen 2014, s. 218 (damen fortalte det til en af Rasmussens meddirigenter).

det pæne borgerskab og enkelte professionelle.¹⁰⁵ Længe efter den frimodige far-faders død overtog Rasmussen sammen med astrofysikeren og amatørmusikeren Jan Teuber projektet, da de oprettede Bachkoret.

Rasmussen vil helst skrive om de af sine musikopførelser, der udløser stærke følelser, fordi de „gør os til bedre mennesker“, og her fremhæver han korarbejdet. Derimod nedtoner han tilsyneladende erfaringer med orkestre, som „fandt mig for flabet, for hård“.¹⁰⁶ Som et eksempel på musikkens evne til at skabe relationer mellem mennesker nævner Rasmussen i øvrigt, at apotekerfamilien genforenes via musicering, da forældrene kom på plejehjem. „Inde i den [musikken] var vi altid i ro og samledes hinsides uenigheder, diskussioner og skænderier.“¹⁰⁷

Selvbiografier og identitet

Jeg vil nu afrunde billedet og samle op ved at give eksempler på, hvordan dirigenterne giver deres liv mening.

Alle tre selvbiografier nævner minder og musikoplevelser, der naturligt kan placeres inden for Ruuds fire rum i identitetsdannelsen, hvor musik har en særlig betydning for måden, hvorpå vi skaber vores erindringer. Men hver hovedperson fortæller mere eller mindre, med forskellig intensitet og i forskelligt udviklingstempo om sit liv. Dirigenterne bruger desuden greb af sproglig og strukturel art til deres fortælling. Selvbiografierne søger – som Horsdal tidligere blev citeret for – at give livet mening *refleksivt* ved at udvælge, hierarkisere og placere begivenheder i rækkefølge ud fra en bestemt udsigelsessituation. Hvad er det for plot, vi finder i dirigenternes livsfortællinger?

Alle tre udtrykker identiteten i form af en sammenhængende historie om et jeg: at kæmpe sig til at blive anerkendt som kvindelig dirigent (Kolbe), at nå frem til at blive en betydelig dirigent på trods af at være indvandrer fra Italien (Cristofoli) og at opnå status som påskønnet dirigent trods en problematisk opvækst (Rasmussen). Forbilledet for de tre historier er, som det historisk har været tilfældet for mange selvbiografier, dannelses- og udviklingsromanen.¹⁰⁸ Kolbe og Cristofoli er fælles om at begynde med barndommen og stort set berette kronologisk om livet frem til den skrivende nutid (udsigelsestidspunktet). De to fortællinger har udviklingsromanens struktur hjemme-ud, hovedpersonen oplever nok en personlig udvikling, men kommer, billedlig talt, aldrig for alvor „hjem“ (som hovedpersonen gør i dannelsesromanen). Kolbe nages af den kønsdiskrimination, hun har været ude for, og af tvangen til at lade sig pensionere fra orkestret i

105 Rasmussen 2014, s. 126–27.

106 Rasmussen 2014, s. 195 (de to sidste citater).

107 Rasmussen 2014, s. 121.

108 Horsdal 1999, s. 50, 99–101; Kondrup 1982, s. 68–88; Wagner–Egelhaaf 2005, s. 49–52.

Danmarks Radio. Cristofoli priser de menneskelige oplevelser og sit åbne, skeptiske sind, men plages af den religiøse barndom og dødens meningsløshed.

Kolbe og Cristofoli har altså publiceret klassiske selvbiografier med en retrospektiv helhedsanskuelse på livet. I Rasmussens fortælling er udviklingsromanens kronologiske struktur på vej til at opløses i sidestillede erindringsepisoder, ofte kædet sammen af associationer. Han begynder i øvrigt i nutiden. Fortællingen opridser dog overordnet et forløb fra barndom til pensionsalder, og Rasmussen erkender i en moden alder, at han aldrig kommer fri af sårene fra barndommen, men kan dulme smerten og glæde menneskene med musicering. Hovedpersonen betegner følgelig sit liv i 60-års-alderen som livets „andet forår“.¹⁰⁹ Denne erkendelse gør, at selvbiografien trods alt har træk til fælles med strukturen i en udviklingsroman. Undervejs springer fortællingen adskillige gange frem og tilbage i tiden, og den indskyder små dramatiske dialoger i den i øvrigt episke fortælling. Det formidler indtrykket af et liv, der ikke har været så sammenhængende og målrettet, som de øvrige. Rasmussen erklærer da også, at selvbiografien har været svær at skrive: „Mit livs kronologi findes jo ikke i mit hoved“.¹¹⁰ Selv om Rasmussen ikke giver afkald på ideen om en identitet og et overordnet kronologisk forløb, er hans livsfortælling udtryk for en mere moderne måde at skrive selvbiografi på, hvor man opgiver den klassiske selvbiografis overskuende position og erstatter den med en springende kronologi og en mere kredsende, cyklisk fortællestruktur.¹¹¹

Den eneste af de tre, der mærkbart breder fortællingen ud til tiden før sin fødsel, er Cristofoli, som bruger begyndelsen af bogen til at redegøre for sin italienske slægt, herunder forældrenes liv i Danmark, før han blev født. De succesrige håndværkere i slægten og på hjemegnen har talt flere sprog og arbejdet flere steder i Europa (som han selv!). Rasmussen fortæller, hvad han ønsker at arbejde med i fremtiden; derved tilkendegiver han sin ukuelighed. Ved at forholde sig til kronologisk tid på denne måde, giver forfatterne livet en overordnet mening.

De temaer, der behandles af alle selvbiografierne, er: Barndommen og dens miljø, uddannelse, arbejdsliv og familieliv (det sidste dog i aftagende grad for Rasmussens, Kolbes og Cristofolis vedkommende). Personlig udvikling og personlige kriser behandles i mindre grad. Populære temaer i andre selvbiografier som fritidsforhold og foreningsarbejde spiller stort set ingen rolle, måske fordi alle tre dirigenter har en stærk faglig identitet.

Livshistorier, der er opbygget som dannelses-/udviklingsroman, har ofte omdrejningspunkt i hovedpersonens stagnation kontra udvikling.¹¹² Da 68-generationen af musikere i RadioUnderholdningsOrkestret kræver repertoirefornyelse

¹⁰⁹ Rasmussen 2014, s. 271.

¹¹⁰ Rasmussen 2014, s. 249.

¹¹¹ Jf. Kondrup 1994, s. 505–09.

¹¹² Horsdal 1999, s. 138–41.

på Kolbes ældre dage, beskriver hun det ikke som en kritik af sin ledelse eller sit køn, men tolker konflikten som en generationsmodsatning og et faglig spørgsmål. Den nye 68-generation af musikere havde en „ekstrem“ holdning til det at være underlagt noget som helst, og de argumenterede, at deres spil „kunne jo ikke være lige godt hver gang“. Kolbe holdt derimod fast ved „hensynet til musikken og den slags musik, vi var ansat til at spille“ (dvs. let klassisk musik). I hendes verden skulle musikopførelser „helst være lidt bedre hver gang“. ¹¹³ På denne måde giver hun den smertelige konflikt mening i sit liv som udvikling og ikke stagnation for hendes personlige vedkommende. Konflikten førte til, at hun i sine sidste arbejdsår i Danmarks Radio overgik til en konsulentstilling.

Livshistoriens genre defineres ikke kun af en bestemt fortælle-opbygning, men også af den tilværelsestolkning, der lægges ned over historien.¹¹⁴ Det ses fx hos Cristofoli og Rasmussen, hvor de omtaler den depression, de begge oplevede. Cristofoli mødte midt i sit livs største arbejdsbelastning en „endogen depression“ og accepterer den som „det er altså noget kemisk, som lige pludselig løber løbsk“. Han ændrer ikke sine arbejdsplaner og kommer igennem Ringen en „forfærdelig oplevelse“ rigere. Rasmussen oplevede mindre „sommerdepressioner“ som yngre og tolkede det i første omgang som en følge af forkerte briller; senere erkendte han det som et livslangt vilkår, han kan bearbejde med at dirigere „skæve kor“. I tilbageblikket oplever Rasmussen arbejdet med de skæve kor som et vendepunkt og opnår en ny tolkning af livet. De to dirigenter gør begge livshistorien til en udviklingshistorie og ikke til for eksempel en tragedie, men Rasmussens syn på depression har ændret sig gennem livet. Kolbe lægger på en anden måde en diskret referenceramme omkring sin livshistorie. I overskrifter og indflettede citater refererer hun til ældre borgerlig kultur i form af populær romantisk og let klassisk musik, fx optræder Holger Drachmann-citatet „Rig er den som kunsten øver“ og operettesangen „Det var på Fred’riksberg“ som kapiteloverskrifter. Hun tilføjer derved en let og optimistisk tone af verden-af-i-går under sin fortælling.

Ved at kombinere en musikpsykologisk og en hermeneutisk-litterær tilgang har jeg vist, at det på basis af tre selvbiografier er muligt at skitsere disse tre individuelle musiker-identiteter. Selvbiografierne opviser eksempler fra musikens fire spor i erindringen, og de bruger forskellige litterære greb, så begge dele tilsammen muliggør en karakteristik af dirigenternes identitet. Styrken ved selvbiografien sammenlignet med andre personlige vidnesbyrd er, at den er en fortælling om hele livet, formuleret af hovedpersonen. Forfatteren husker og beskriver udvalgte episoder af sit liv, herunder musikoplevelser, og giver dem mening ved at kæde dem sammen ved brug af narrative strategier, ved at bruge en genre og forme den med overordnede tilværelsestolkninger og værdiorienteringer. Den in-

113 Kolbe 1999, s. 210.

114 Horsdal 1999, s. 122–27.

dividuelle historie bærer dog også præg af de fælles kulturelle fortællinger, den bevidst eller ubevidst tolker sig ind i.¹¹⁵ I vores tilfælde er det historier om kvindernes frigørelseskamp i det 20. århundrede, indvandrerne fra mellemkrigstiden samt den antiautoritære 1968-generation.

Litteratur

- Andsdell, Gary 2013: „Foreword: To music’s health“. Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Strand Skånland og Gro Trondalen (red.): *Musical life stories. Narratives on Health Musicking*, s. 3-12. Centre for music and health publication series, vol. 6; NHM-publikasjoner 2013:5.
- Antoft, Rasmus & Thomsen, Trine Lund 2005: „Når livsfortællinger bliver en sociologisk metode“. Michael Hviid Jacobsen, Søren Kristiansen og Annick Prieur (red.): *Liv, fortælling, tekst. Strejftog i kvalitativ sociologi*, s. 157-81. Aalborg Universitetsforlag.
- Bonde, Lars Ole 2009: *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Samfundslitteratur.
- Bonde, Lars Ole 2013: „The musical identities of Danish music therapy students: A study based on musical autobiographies“. Lars Ole Bonde, Even Ruud, Marie Strand Skånland og Gro Trondalen (red.): *Musical life stories. Narratives on Health Musicking*, s. 307-27. Centre for music and health publication series, vol. 6; NHM-publikasjoner 2013:5.
- Bonde, Lars Ole 2014: “Music and health promotion – in the life of music therapy and music psychology researchers: A pilot study“. *Voices: A world forum for music therapy*, 14, 1. www.voices.no (10 s. udprint, 5. marts 2014).
- Cristofoli, Francesco 1996: *Liv og musik. Autobiografiske skitser af Francesco Cristofoli, fortalt til operavenner*. Værløse: Operaens Venner.
- Gabrielsson, Alf 2011: *Strong Experiences in music. Music is much more than just music*. Oxford University Press.
- Gramit, David 2006: „Unremarkable Musical Lives: Autobiographical Narratives, Music and the Shaping of the Self“. Pekacz, Jolanta T. (red.): *Musical Biography. Towards New Paradigms*, Aldershot, Hants, England / Burlington, USA, s. 159-178.
- Gullestad, Marianne 1996: *Hverdagsfilosofier. Verdier, selvforståelse og samfunnssyn i det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Horsdal, Marianne 1999: *Livets fortællinger – en bog om livshistorier og identitet*. Borgen.

115 Horsdal 1999, s. 88-102.

- Horsdal, Marianne 2008: *At lære, at huske, at være. Gensyn med fortællingen*. Billesø & Baltzer.
- Kaargaard, Steen og Mads Krogh 2014: „At musikere. En praktisk orientering i musikvidenskab – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys.“ *Danish Musicology Online*, Special Edition, s. 5-17.
- Kolbe, Grethe 1999: 'Jeg mærkede suset'. *En biografi om Grethe Kolbe (1910-1997). Den første kvindelige orkesterdirigent. Fortalt til Annie Brøndsholm*. Forlaget Skytten.
- Kondrup, Johnny 1982: *Levned og tolkninger. Studier i nordisk selvbiografi*. Odense Universitetsforlag.
- Kondrup, Johnny 1994: *Erindringens udveje. Studier i moderne dansk selvbiografi*. Amadeus.
- Rasmussen, Frans 2014: *Brobyggeren med dirigentstokken*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Ruud, Even 2013: *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget, Oslo. 2. udgave.
- Small, Christopher 1998: *Musicking. The meanings of performance and listening*. Wesleyan University Press.
- Wagner-Egelhaaf, Martina 2005: *Autobiographie*. J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.

English abstract

Empirically based studies of music and identity are often carried out on the basis of interviews, questionnaires, clinical music therapy sessions, participant observation or briefly expressed accounts by music therapy students of music in their own lives. In contrast, this article is based on published autobiographies. It describes and discusses how the published autobiographies of three conductors can be understood as an expression of these musicians' identity. What themes do they choose to highlight from memory in their autobiographies? How does telling about this in their autobiography add meaning to their lives? By combining a music-psychological and a hermeneutic-literary approach, the article concludes that it is possible to outline these three individual musician identities on the basis of the three autobiographies. In this context, the strength of the autobiography is that it is a narrative about the whole of life that makes life meaningful, formulated by the main character. It deserves attention as the main character's self-presentation.