

Nr. 22

MODSPIL[☆]

1983



TIDSSKRIFT FOR MUSIKPOLITIK * KRITISKE MUSIKSTUDIER * KRITISK MUSIKPÆDAGOGIK

5. ÅRG. – 1983 – NR. 22 . LØSSALG: KR.30 ABONNEMENT (NR. 18 + 4 TEMANUMRE á 48 s.): KR. 120

Indhold

Kvinder og musik

Hanne Tofte Jespersen	Kvindelighed og musik. Hvor står vi, hvor går vi hen. – om kvindeforskning indenfor musik	4
Karin Sivertsen	Portræt af Holly Near	13
	Interview	13
	Willing to keep on changing – nogle hovedlinjer i Holly Nears sangproduktion	20
Inge Bruland	I 100-året for Wagners død – eller KIM, Kvinder i Musik	24
Pia Rasmussen	Fra Kvindemusikstævnet 1982 på Store Restrup Højskole. – Digt	28
Hanne Tofte Jespersen	do. Feministisk musikpædagogik i praksis	29
Pia Rasmussen	Stemningsbillede med kvindemusik	33
Ellen Enggård	Kvindemusikken er død – den længe leve!	34
Michael Mondrup	Musikliv, - et, alle musiklivene?	39
	om et nyligen afsluttet forskningsprojekt i Århus	

Anmeldelser

Morten Levy	Nye toner i Grønland	45
	Birgit Lynge: Rytmask musik i Grønland (PubliMus 1981)	

Bogliste	47
-----------------------	----

Redaktion	Henrik Adler, Lars Ole Bonde, Sven Fenger, Hanne Tofte Jespersen (ansvsh. for dette nr.), Arne Kjær, Jens Henrik Koudal, Lars Nielsen, Karin Sivertsen
------------------	---

Illustrationer	Arne Kjær (fotos s. 13, 15, 16, 17, 18, 19 og 35); Nanna Heggelund Christensen (tegning s. 25); Lene Adler Petersen (tegning s. 32); Tina (foto s. 33); Østjysk Billedforsyning (fotos s. 38, 42).
-----------------------	--

Redaktionens adresser	Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Klerkegade 2, 1308 Kbh. K. Modspil, c/o Musikvidenskabeligt Institut, Universitetsparken 220, 8000 Århus C.
------------------------------	---

Administration	Kroghs Skolehåndbog, 7100 Vejle. Telefon 05-82 39 00.
Tryk	Jørn Thomsen Offset, Kolding.

Adresseændring abonnement	meddeles til Kroghs Skolehåndbog.
--------------------------------------	-----------------------------------

TEMA: kvinder og musik

orig.: ukendt
bearb. og arr.: MODSPIL 83



Kvindelighed og musik. Hvor står vi, hvor går vi hen.

- om kvindeforskning indenfor musik

af Hanne Tofte Jespersen

De fremstillinger, der betragter og belyser kvindeundertrykkelsen som et spørgsmål om kvinder overfor mænd, eller rettere som mændene *over* kvinderne, går – i deres bestræbelser på at bevise kvindens ligeværd – paradoksalt nok glip af det aspekt, der rummes i de to køns forskellighed. Kønnenes forskellighed er nærmest tabu.

Historisk set er dette meget forståeligt i kvindekampens indledende fase, – når kvinder *i* et patriarkalsk samfund skal kæmpe for at hæve sig op til overhovedet at blive hørt, må det i begyndelsen næsten uomgængeligt blive på dette samfunds præmisser. Men hvis disse præmisser får lov at være bestemmende for indholdet af kampen videre frem, betyder det, at *ligeværd* bliver synonymt med *magen til*. Som bærende element i en strategi for frigørelse af den undertrykte *kvindelighed* er dette ikke bare utilstrækkeligt, men direkte blokerende for det, der er formålet med strategien. For resultatet bliver jo, at bestræbelserne går i retning af at imitere mandligheden eller populært sagt, at bevise at kvinder sagtens kan de samme ting som mænd. Spørgsmålet om kønsidentitet reduceres til et kulturelt (økonomisk-kulturelt) forhold, som det gælder om at afsløre som ren ideologi: *manden* undertrykker *kvinden* for at opretholde magten, og målet for kvindefrigørelsen bliver enten at udjævne eller i en mere rabiater form at vende op og ned på denne rollefordeling.

Den type forkortede strategier er efterhånden indenfor forskellige områder af kvindeforskningen blevet underkastet en systematisk kritik. Det er bl.a. gjort af den tyske sociolog Ulrike Prokop, hvis bog »Kvindelig livssammenhæng« har fået stor betydning for de senere års kvindestudier, også herhjemme.

Med udgangspunkt i såvel sociologiske undersøgelser som nyere psykoanalytisk teori om kvindelighed søger Prokop at belyse de modsætninger, der reelt findes i kvinders hverdagsliv og som former den kvindelige subjektivitet. Det er modsætninger, som bl.a. kommer til udtryk i mange kvinders ambiva-

lens i forhold til at gå ud på arbejdsmarkedet. Arbejdslivet og »de kvindelige produktivkræfter«, som er dem U.P. søger at indkredse, stemmer ikke overens. Resultatet bliver kort fortalt, at kvinder kommer til at befinde sig i en dobbeltbundet situation: På den ene side ønsket om selvstændighed/økonomisk uafhængighed af manden, på den anden side en vægning mod at opgive den »frihed«, der ligger i at være udenfor det arbejdsmarked, der alene er indrettet under hensyntagen til produktionen. De kvindelige produktivkræfter derimod er rettet mod de subjektive behov, det vil sige det er de produktivkræfter, der skaber og opretholder de mellemmenneskelige relationer (tænk på børneopdragelse fx.). De har ikke nogen direkte funktion i produktionen på arbejdsmarkedet; men har det måske nok som det »kit«, der giver arbejdspladsen et præg af menneskelighed.

Da kvinderne i 60'erne for alvor kom ud på arbejdsmarkedet, satte det skub i kravene om anerkendelse og ligestilling, men i praksis er det stort set sket på samfundets betingelser, og det vil sige på bekostning af de kvindelige produktivkræfter. (De opretholdes dog i kraft af kvindernes dobbeltarbejde). Men resultatet bliver for kvinderne et krav om at fortrænge væsentlige sider af den kvindelige subjektivitet, når de indgår i arbejdslivet, med deraf følgende angstsymptomer.

En af Prokops pointer er at vise, at mange af kvindebevægelsens strategier har en tendens til at ende som »selvstændiggjorte«, dvs de bliver ikke strategier for en egentlig frigørelse, fordi de overser, at de styres af samfundsmæssige præmisser og altså forstærker det, der som tendens er indbygget i det kapitalistiske samfund: nemlig *tilpasning* til vareproduktionens krav. Derfor bliver det vigtigt at undersøge de to potentialer, der som momenter til overskridelse af de samfundsmæssige rammer er indeholdt i de kvindelige produktivkræfter, – altså holde fast i og udvikle de sider, der *ikke* kan rummes i samfundsmæssigheden.

Nu er det ikke naturgivent, at alene kvinders produktivitet er rettet mod de mellem menneskelige behov, man kunne også sige de følelsesmæssige behov, og mænds alene mod synlige produkter. Det er i vor egen historiske epoke, at kvindelighed og mandlighed i den grad er blevet bundet til kønnet – på en for begge køn så begrænsende måde.

At indkredse hvad kvindelighed er og har været historisk og psykologisk, er til stadighed emnet for kvindestudier på en lang række fagområder. Jeg vil pege på to forskellige retninger som hver især har stor indflydelse, og som også vil få det, når området er musikalsk produktivitet. I første omgang har det mest været den psykoanalytisk inspirerede, som har vundet genklang indenfor fag som litteratur, sprog og psykologi, – specielt den nylæsning af Freuds teorier, som især franske kvindelige psykoanalytikere har stået for. (Janine Chasseguet-Smirgell, Maria Torok m.fl., som også Prokop knytter an til).

Den anden retning er af endnu nyere oprindelse, omend den også tidligere har været at finde indenfor teologisk kvindeforskning. Det er den mere spirituelle eller åndeligt inspirerede, der fra at have tilhørt snævrere kredse af kvindebevægelsen nu breder sig ud på andre felter og altså også ind i – nogle – kvindeforskeres rækker. For det er karakteristisk at »den ny åndelighed«, som den kaldes i et tema-nummer af »Forum for kvindeforskning«, mødes med megen skepsis blandt en del universitetskvinder. Spirituel orientering går ikke på samme måde som psykoanalysen i spænd med universitetsverdenen, så den møder en del modstand også hos kvinder.

Hvordan ser det da ud med strategierne på det musikalske område? Jeg afstår fra at beskæftige mig med den aktuelle situation i musikmiljøerne – det er til gengæld det, der på forskellig led tages op i resten af tema-delen af dette Modspil-nummer – og vælger i denne sammenhæng at forholde mig til dem, der allerede har reflekteret over emnet »kvinder og musik«; fordi jeg gerne vil indfange de begyndende konturer af en kvindeforskning på musikområdet. Hvor står vi, hvor går vi hen?

Det er karakteristisk, at musikfaget som sædvanlig »halter bagud« i forhold til andre fagområder. Der synes at være både en uvilje imod og en rådvildhed overfor at skulle formidle og bearbejde den selvforståelse, der selvfølgelig er til stede, når

man beskæftiger sig med musik, men altså i de allerfleste tilfælde i en ubevidst eller i hvert fald ikke-verbaliseret form. Og dette er ikke tilfældigt; det hænger sammen med musikmediets særlighed, dets ikke-sproglige karakter og de muligheder, som dette medium rummer som ét, der kan opsamle og udtrykke sider af os, som ellers kun meget vanskeligt kan komme til udtryk i vores kultur. Jeg tænker her på musikkens tætte forbindelse til ubevidste lag, sådan som psykoanalysen og dybdepsykologien kan påvise det.

Og da musikfaget i høj grad savner en tradition for en kritisk forståelse af dens egen genstand, ja så er det ikke så underligt, at også denne forskning, der søger at udforske den kønsmæssige dimension af musikken og vores omgang med den, er uden holdepunkt og simpelthen ikke er udviklet i nær samme grad, som tilfældet er for beslægtede områder som fx. litteratur og film.

Til gengæld har man den fordel at kunne trække på de erkendelser, som kvinder indenfor andre fag allerede er nået frem til. Det skal forstås positivt: det *er* en af kvindeforskningens grundsætninger, at den i sit udgangspunkt nødvendigvis er tværfaglig. Derfor er det hverken muligt eller ønskeligt for mig her at indskrænke mig til musikområdet alene; for jeg opfatter musik som et historisk og kulturelt formet medium, hvis virkninger vi ikke kan forstå, medmindre vi inddrager erkendelser af både historisk, filosofisk og psykologisk karakter.

I stedet skal jeg prøve at finde forbindelseslinjerne fra forskellige grene af kvindeforskningen til musik – ved at se på noget af det, der i de seneste år er skrevet af kvinder om kvinder, kvindelighed og musik.

De forskellige fremstillinger kan deles i to grupper efter det, der er deres interesse eller mål. Udgangspunktet for begge og for al kvindeforskning er en grundlæggende forståelse af, at dette samfund er patriarkalsk eller med andre ord, at kvindeundertrykkelsen er en realitet, som vi ikke vil diskutere eksistensen af; den eksisterer. Spørgsmålene vi vil diskutere er: hvor, hvordan, hvornår, hvorfor.

Og om den første type gælder det, at det er den store del af den hidtidige kvindeforskning, der beskæftiger sig med *hvad* kvinder har gjort/ikke har gjort, dvs. ikke har kunnet gøre igenem historien. Hovedinteressen her er at klarlægge og synlig-



gøre kvindernes historie, det være sig den helt aktuelle eller over en længere kultur-historisk epoke.

Også indenfor musik er det den type fremstillinger, der er flest af, og de dækker et meget stort spektrum, hvad angår deres teoretiske niveau eller graden af kritisk selvforståelse. De spænder fra den mest glorificerende af slagsen, hvis mål det er med jubel at fremhæve, at kvinder *kan, kunne* – Karin Sivertsens leverede i Modspil nr. 18 en kritik af et sådant eksempel, nemlig Alessandrinis »Kvinder og rock« – over fremstilling af kvindelige komponisters historie gennem de sidste 500 år (Eva Weissweiler: *Komponistinnen aus 500 Jahren* – eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen; Fischer Verlag, 1981) til omhyggeligt gennemarbejdede skildringer af kvinders *fravær* i den dominerende musikkultur. Det sidste er tilfældet i Eva Riegers »Frau, Musik und Männerchaft«, hvis undertitel betegnende nok er »Zum Ausschluss der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung« (Verlag Ullstein, 1981; (min understregning, HTJ)).

Og selvfølgelig er det vigtigt at trække de mange kvinder frem i lyset, synliggøre dem, der igennem historien har haft mulighed for og styrke til at skrive musik på trods af omgivelsernes og sidenhen den patriarkalske historieskrivnings vellykkede bestræbelser på at negligere deres eksistens og den musik, de rent faktisk komponerede.

Men det må ikke føre til en tilsløring af det faktum, at kvindernes historie *er* de undertryktes historie, de usynliges historie. Kvindernes musikhistorie udgøres ikke i første omgang af de kvinder, der er i stand til at levere materiale til en komponistbiografi, men må findes i den (kvinde)musik-kultur, der som subkultur har udfoldet sig blandt kvinder i deres liv som væversker, kogersker, fødersker. Den sidste remse har jeg taget fra Ulla Ryom, der i Forum for Kvindeforsknings nummer »Den ny åndelighed« skriver om det univers, hvor »vi væver – vi koger – vi føder, og en gang imellem lader vi os æde«, og om de åndelige oplevelser i dette univers, som slet ikke opleves som særligheder, men som selvfølgeligheder, fordi åndelighed her ikke kan skilles fra kropslighed.

Det jeg oplever som begrænsningen hos den type fremstillinger, jeg har kaldt »den første type«, for hvem spørgsmålet er

»kvinder og musik« – vores århundrede.

»hvad, hvordan«, ligger i, at de forbliver i kønsbundetheden, i modstillingen mand/kvinde. Det kan vises ud fra begrebet *sexisme* – og det vil her sige mænds diskriminerende holdning til kvinder – der vil være den kerne, problemstillingen drejer sig om for denne type.

Den mest gennemarbejdede, jeg er stødt på, er den tyske musikforsker Eva Riegers »Frau, Musik und Männerherrschaft«. Der kan ikke i denne sammenhæng blive tale om at yde bogen fuld retfærdighed igennem en egentlig præsentation af det store arbejde, der er tale om. Men et aspekt, som er gennemgående for bogen er den indfaldsvinkel, som også ligger i titlen: det er udelukkelsen af kvinden, det drejer sig om. Eva Rieger foretager ikke en nærmere udlægning af historiciteten i begreberne mandligt/kvindeligt. De er bundet til forholdet mand/kvinde med de egenskaber, der i den borgerlige selvforståelse som hhv. mandlighed og kvindelighed er associeret med mande- og kvindekønnet, og som kvinderne naturligvis må gøre oprør imod. Men når denne historiske bundethed ikke opløses, forbliver svaret på spørgsmålet: »*hvorfor*« indenfor den dimension, som sexismebegrebet afstikker. Svaret på hvorfor det forholder sig som det gør med det rigide forhold kønnene imellem, er givet på forhånd. Den sexistiske dimension er styrende for projektets indhold: hvorledes udfolder mændenes undertrykkelse af kvinderne sig på musikområdet. Rieger vil først og fremmest *afsløre*, – afsløre urimelighederne og mændenes indskrænkethed.

Det bliver bogens begrænsning, selvom det også er dens præmis, at den holder sig indenfor synsvinkelen mand/kvinde. For lige så udførligt den får påvist de faktiske undertrykkende forhold for kvinder på en lang række områder indenfor musikpædagogik, -udøvelse og -forskning, fra middelalderen til i dag, lige så ubestemte bliver de ansatser til skitsering af en mulig overskridelse af disse forhold.

Bogens styrke ligger i, at den blotlægger de patriarkalske forhold indenfor musikkulturen (den tyske); dens svaghed i, at den ikke kan fremlægge en forståelse af den grundlæggende dynamik i det patriarkalske samfund, altså ikke går bag om dette. Derfor kan det kun blive til ansatser, hvad angår de potentialer, som den i følge sin grundindstilling gerne vil se hos kvinder og dermed se muligheden for en udfoldelse af *kvinde-*lig kreativitet på det musikalske område.

For at forstå den historiske situation som er vores, må man gå en omvej over det, der udgør drivkræfterne i det kapitalistisk-patriarkalske samfunds udvikling. Til historien om undertrykkelsen af kvinden i det patriarkalske samfund hører forståelsen af det mandlige princip hersken over det kvindelige. Kvinder er forlængst ophørt med at være personificeringer af det (ur-)kvindelige; vi er også underlagt den samfundsmæssige udvikling og dennes diktat om det mandlige princip dominans. Men i samme omfang som drifterne, de ubevidste kræfter til stadighed i en eller anden form er til stede, vil også kvindeligheden antage en form – i det patriarkalske samfund mest i det skjulte. Kvindeligheden kendetegnes ved *fraværet* af den i synlig form, og i stedet optræder den i fantasier, angstforestillinger, billeder – og musik.

Det fører mig hen til den *anden* type fremstillinger, for hvilke spørgsmålet lige så meget er »*hvorfor*« som hvad, hvordan. *Hvorfor* er forholdet mellem kønnene som det er? (det spørgsmål stiller man selvfølgelig kun, hvis man ikke er tilfreds med forklaringen om, at det blot er et spørgsmål om, hvilket køn der har magten. Antallet af *mænd*, der har det dårligt med sig selv her i senkapitalismens tidsalder eller på vej mod vandmandens, taler for mig sit tydelige sprog).

Her går »*hvad-spørgsmålene*« også på dynamikken i det samfund eller den kultur, der producerer det forhold mellem kønnene, som den første type blotlægger. Denne anden type er der ikke mange eksempler på, og da slet ikke indenfor musik.

Svarene må derfor søges forskellige steder og indebærer nødvendigheden af åbenhed overfor områder, som måske tidligere har ligget udenfor ens egen praksis. Jeg tænker her igen på den spirituelle retning indenfor kvindeforskningen, der for mig at se er en nødvendighed, hvis vi for alvor skal afdække potentialerne i den undertrykte kvindelighed.

I introduktionen til nummeret »Den ny åndelighed« skriver Nynne Koch:

»...Kvinder kan definere åndelighed på en ganske anden måde. Først og fremmest siger de, at krop og sjæl ikke kan skilles ad, at det legemlige hænger tæt sammen med det åndelige. ..Med dette som udgangspunkt går de dernæst til angreb på den dualisme, der gennemsyrrer den mands-

orienterede teologi og filosofi i vor vestlige verden. De ønsker ikke tilværelsen delt op i modsætningspar, ånd/materie, himmel/jord, menneske/natur, mand/kvinde osv. Som alternativ opstiller de en holisme-opfattelse, der understreger altings enhed og menneskets samhørighed med naturgrundlaget og de kosmiske kræfter.«

(*Forum for Kvindeforskning*, 3. årg. nr. 1. 1983, s. 4)

Interessen for spirituelle eller okkulte emner, hvad man nu vælger at kalde det, er som bekendt ikke begrænset til kvindebevægelsen, men det er ikke tilfældigt, at det især er kvinder, der i disse år interesserer sig for heksekult, astrologi, drømmetydning, kosmisk bevidsthed etc.

For den spirituelle bevægelse hænger som nævnt ubrydeligt sammen med *kroppen*, den levende krop, og i den vestlige kultur er det kvinden, der i kraft af sin biologi har det tætteste forhold til sin krop.

Dette er den rest, der er tilbage af en oprindelig kvindelighed, som ikke fuldstændigt »går op« i det kapitalistiske samfunds mål: den stadige stigning i den industrielle vækst. Samfundet – og her taler jeg om det i et bredt historisk perspektiv, omfattende hele den kapitalistiske epoke – har haft brug for kvindeligheden i et ganske bestemt aspekt: nemlig det der er knyttet til moderskabet. Derfor har det været ønskeligt at isolere kvinderne i hjemmet, for at sikre produktionen af arbejdskraft. Denne produktivitet er uløseligt forbundet med kvindens krop, som ikke fuldstændigt lader sig indrullere under de vilkår, der behersker den samfundsmæssige produktion i øvrigt. Man er ganske vist godt på vej til at sætte sig ud over denne binding (reagensglasbørn, kloning etc.), men stadigvæk har kvindekroppen et eget liv, en egen cyklisk *tid*, der kommer til udtryk i menstruation, graviditet, fødsel, amning.

Igennem historien er der så mange tegn på, at kvinder er blevet tvunget til at leve i et fremmedgjort forhold til deres krop, at det både gør ondt at skrive om det og samtidig føles som en stor gentagelse af, hvad utallige kvinder har sagt og skrevet igennem den samme historie. Hekse, hysteriske kvinder, depressive kvinder....

Hvad har disse kvindeskæbner med musik at gøre? Ja, faktisk kan de få een til at stille spørgsmålet: hvorfor har vi over-

hovedet *musik* i vor forstand? Det var i hvert fald, hvad der skete for mig, da jeg læste Meri Franco-Laos bog »*Hexen-musik – Zur Erforschung der weiblichen Dimension in der Musik*«.

Historien lyder i stærkt forkortet form:

Der var engang en kvindekultur, hvor de kvindelige kræfter stadigvæk kunne indgå i en højere enhed. Til denne hørte også en musik, som dog var musik i en helt anden forstand end den, vi kender. Heksenes musik var en del af en helhed, en kosmologi (dvs. en lære om verdens tilblivelse og udvikling), hvori også indgik medicin, astrologi og øvrig visdom. – Musikken havde for heksene en altomfattende, forenende funktion, som kunne indvirke på materien. Deres musik var et billede på deres samlede terapeutiske erfaringer og indgik i alle sådanne handlinger. Heksene vidste hvad der foregik inde i den menneskelige krop; de kunne lytte til kroppen og skelne de forskellige organers klange fra hinanden. Også de lyde, der udgør dyrenes kommunikation, kunne de gengive, ligesom de havde studeret dyrenes bevægelser og kunne antage deres skikkelser.

»Heksene besad evnen til at leve i harmoni med deres krop, uden adskillelse af det jordiske og det spirituelle, af hallucinationer og virkelighed, af kunst og videnskab, af individuel uforlignelighed og solidarisk gruppetilhørsforhold.«

(Meri Franco-Lao: *Hexen-Musik*;
ital. orig. Rom 1976, ty. overs. München 1979
citater er fra s. 9 i den tyske udg.)

Men sammen med heksene forsvandt også deres musik. Vi kan kun prøve ud fra de sparsomme overleveringer at danne os en forestilling om den: en kvindemusik som er helt tæt forbundet med visdom om verden og livet.

Og det Franco-Lao gør, er så at undersøge, hvordan musikken spalter sig: »hvordan den forarmes, fra at være en virksomhed, der i gammel tid var ganske nært knyttet til kundskab om verden, til at forfalde til et adskilt formål i sig selv.« (s. 11)

Det er historien om den vestlige musikkultur, som den former sig fra den græske antik via den kristne kultur til vort eget århundredes industrielt producerede massekultur. Her skildres det hvordan kvindelighed, kvindelige elementer grad-

vist trænges tilbage for at undergå næsten total udelukkelse i den tidligt kristne kirke. I det årtusind, hvor denne kirke stabiliserer sig som en magtfaktor, er det karakteristisk, at tre elementer er fraværende: kvinder, instrumenter og dans.

Da kvinden i *balletten* igen får et forhold til dans, som kan indgå i den herskende kultur, sker det som alt andet end *kvinde* af kød og blod. Som fe, blomst, sommerfugl etc. fremstiller hun et væsen, hvis kvindelighed er neutraliseret til en luftig drømmesmekkelses, fjern(e)t fra realitetens truende kropslighed.

Kastratsangernes popularitet især i det 18. århundrede er et andet eksempel på, at det patriarkalske samfund ikke kan rumme kvindeligheden i dens synlige form, dvs. kvindekønnet som det køn, der bærer synlige kvindelige træk i sin krop. Med kastratsangerne kan kvindelige egenskaber nydes; de fremstilles i en ikke-kvindelig krop.

Franco-Laos synsvinkel gør det muligt for hende at foretage en anderledes vurdering af kvindernes manglende tilstedeværelse i den vestlige musikkultur, sådan som vi kender den. Anderledes fordi den rækker ud over »elendighedsbeskrivelserne«:

»Jeg tror ikke, at kvinderne er blevet hindret i det »at komponere som mændene«, og heller ikke at musikforlagene har afvist manuskripter med kvindelig håndskrift. Jeg hælder snarere til den antagelse, at *kvinden var udelukket fra musik-kens oprindelse* (Entstehungsgeschichte). Fordi musikken er blevet en misogyn (dvs. kvinde-fjendsk) kunstform, kan kvinden ikke udtrykke sig igennem den. Når hun laver musik, følger hun de herskende forbilleder, og laver den ikke egentlig »som kvinde«. En stor del af musikken er blevet hende forholdt, nemlig hendes egen. I det mindste *den* halvdel af musikken, som vel er knyttet til menneskehedens oprindelse. En senere musik med mandligt stempel har nådesløst erklæret hende krig, sådan at hun ikke har noget at skulle have sagt i den.«

(Franco-Lao, s. 67)

Og grundene hertil? Ja, dem kan man kun prøve at slutte sig til; historieskrivningen har blot registreret fraværet af kvinderne *også* i musikken. Franco-Lao citerer en anden italiensk feminist, Annarita Buttafuoco: »Jeg går ud fra den hypotese,

at man forsøger at hindre kvinden i, fuldstændig at integreres i den bestående kultur ...for at undgå den fare, at de logiske mekanismer bliver stillet på hovedet, så snart kvinden opnår en bevidsthed om dem. Kvinden, som står udenfor de kulturelle frembringelser, kunne med sin indtræden fremkalde et kaos i dem, hun kunne ødelægge kulturens logiske pyramide og styrte bevidstheden omkuld.«

Det sætter perspektiv på vort eget århundrede og specielt de sidste 20 år, hvor kvinderne jo er begyndt at gøre sig gældende, på alle instrumenter, indenfor alle musikgenrer. Denne udvikling rummer helt klart både muligheder og begrænsninger. Er det fx. et tegn på, at kvindeligheden nu er endeligt udraderet, altså ikke længere er en trussel, hvor kvinderne måske næppe er bærere af den længere? Eller er det muligt i en nutidig kvindemusikkultur at tilbageerobre et egentlig kvindeligt udtryk, - ikke for at fornægte den nuværende kulturhistoriske realitet, men for at overskride den?

Jeg tror, at modstanden mod den spirituelle orientering bl.a. skyldes, at den opleves som et kodesprog, når det, der siges, kun begribes intellektuelt og ikke forbinder sig til en egen erfaring. Derfor vil jeg til slut præsentere den tyske teoretiker og filosof, Brigitte Wartmann. Hun skriver, ikke om musik, men om »det hele«, om »patriarkatets grammatik«, dvs. den grundlæggende struktur og dynamik i det patriarkalske samfund. Og hun taler ikke i een kode, men formår faktisk at opstille en teori, som kan rumme både den materielle og den åndelige dimension, og som gør begge historisk konkrete.

Hun tager udgangspunkt i den vestlige kulturs egne (mandlige, for det er de jo) teoretikere, der igennem hele historien meget tydeligt har beskrevet den funktion, som dette patriarkalske samfund har tillagt kvinden. Det sker i to større artikler, dels i »*Verdrängungen der Weiblichkeit aus der Geschichte*. Bemerkungen zu einer »anderen« Produktivität der Frau« (i antologien »*Weiblich-Männlich*«; Ästhetik und Kommunikation Verlag, 1980) og dels i et temanummer om kvindelig produktivitet, i en artikel med titlen »*Die Grammatik des Patriarchats*«. Zur »Natur« des Weiblichen in den bürgerlichen Gesellschaft« (Ästhetik und Kommunikation, Heft 47, April 1982).

Hvor den første artikel spænder over hele den vestlige civilisations historie, så koncentrerer den anden sig om den borgerlige epoke, dvs den særlige udformning af patriarkatet som kapitalismen udgør. Det fører for vidt i denne sammenhæng at gøre nærmere rede for disse meget spændende arbejder. Generelt kan man sige, at Brigitte Wartmann sætter fokus på den herskende historieforståelses ensidige mandlige dominans: den kan kun se det, som er til nytte for de patriarkalske herskerinteresser. Det vil sige, at den placerer kvindelighed og kvindelig produktivitet *udenfor* historien, udenfor den samfundsmæssige udviklingsproces, *samtidig* med at denne proces tildeler kvinden en ganske bestemt funktion, funktionaliserer kvinden.

BW går »bag om« denne og søger at analysere kvindelighed og kvindelig produktivitet på dennes egne præmisser, men *i* den samfundsmæssige totalitet. Det tidligt borgerlige samfunds egne teoretikere formulerer selv kernen i de ønsker, dette samfund har til en kvindelig normal-væremåde, kvindelig handlen. BW citerer bl.a. Fichte (1762-1814):

»...det andet køn står i følge naturens indretning et trin lavere end det første, det er objekt for det førstes kraft, og sådan må det være, når de begge skal være forbundne«

Herom siger BW: »jeg tror, at de mandlige ønsker om en oprindelig kvindelig handlen indeholder mere end blot ønsket om emotionel udligning eller en skøn ejendom«. Det er jo karakteristisk, at det patriarkalske samfunds forhold til kvindelighed er modsætningsfyldt: på den ene undertrykkes kvinden reelt, regnes for mindreværdig, på den anden side tilbedes hun, dyrkes som guddommelig natur.

I det borgerlige samfund bliver denne spaltning endnu mere radikal. Hvor kvindeligheden i middelalderen var fjernet fra de reale samfundsmæssige livssammenhænge, men dog eksisterede i hver sin afkrog: nonner og hekse, som repræsenterer diametralt modsatte men radikale former for kvindelighed, dér findes der i det borgerlige samfund ikke et tilsvarende »in polariserter Ferne« placeret kvindeligheds mønster. Kvindeligheden har sin plads *i* det samfundsmæssige liv, men vel at mærke kun i et enkelt aspekt: nemlig *moderskabet*.

I moderskabet ses kvindelighed som *harmoni*, altså helt forskelligt fra tidligere tiders forbindelse af kvindelighed med *kaos*. Denne borgerlige fascination af kvindeligheden er rettet, ikke mod de kvindelige kræfters egenart, men mod den form som den set med den mandlige optik har som lukket harmonisk organisme.

Men NB; Beretningen om det borgerlige samfunds, den borgerlige mands forhold til kvindeligheden slutter ikke her. De øvrige sider af kvindeligheden må imidlertid fortrænges til

det ubevidstes område, hvor de overlever i fantasier og billeder. Hvad disse rummer, ikke mindst af angstforestillinger om kvindelig seksualitet, kan man så opleve i periodens kunst (den »lødige« såvel som den »mindre lødige«), – som billeder på en truende, medrivende og altopslugende, utæmmet kvindelig lyst. (Se fx. Bent Fausing: *Fantasiens billeder og billedernes fantasi*; i: *Kvindestudier* 7, Delta 1983).

Det er i kvindelighedens *synlige* form, i den funktion som samfundet tillader kvinden, nemlig moderskabet, at hun frem-



maleri fjernet
af copyrightmæssige hensyn

*Edvard Munch (1863-1944)s billede hedder – ikke »Kvin-
der« – men »Kvinden« (ca. 1894; min understregning HTJ).*

står som »natur« og hendes produktivitet som lukket, harmonisk. Og den mandlige optik kan ikke se, ikke begribe den kvindelige produktivitets særlighed. Den sammenligner kvindens livsform med en cirkel, en ring, altså noget der lukker sig om sig selv, og fra hvis centrum den mandlige kan udgå »som en linje, der radikalt stræber mod periferien af en større cirkel« (Scheffler, kulturteoretiker fra århundredeskiftet).

Men »økonomien« i den kvindelige produktivitet er ikke at sammenligne med en cirkel. Hvis vi skal blive i symbolsproget, da snarere en spiral. Den kvindelige produktivitet definerer sig først og fremmest gennem *helheden* af forskellige handlinger. Den er uden synlig begyndelse og uden synlig afslutning (produkt), sådan som det fx. er tilfældet med børneopdragelsen. Fra det borgerlige samfund ser det derfor *lukket* ud, og

det er ikke i samfundets interesse at tyde det. Det interesserer sig kun for effekterne, de synlige produkter.

Den kvindelige produktivitet er kun nødvendig som *princip*, som det der - skjult - udgør grundlaget for den mandlige. (jvf. Schefflers symboler, og det faktum, at kvindernes liv har udfoldet sig i det skjulte, i hjemmet). Men faktisk rummer den kvindelige produktivitet grænseoverskridende former: den overskrider permanent grænserne mellem materiel og ikke-materiel produktivitet. »Økonomien« (den kvindelige produktivets økonomi) i det borgerlige hjem sprænger normerne udenfor, og derfor er det selvfølgelig i samfundets interesse at holde den produktivetsform dér. Den er nødvendig for opfyldelsen af samfundets mål: industriel vækst, men kun som skjult aktivitet, - som et skjult *form-princip* for et *manifest* indhold. Ellers ville den gå fortabt i den mandligt determinerede produktionssfære, »sfæren fra abstraktion fra helhedsmæssig konkretthed«.

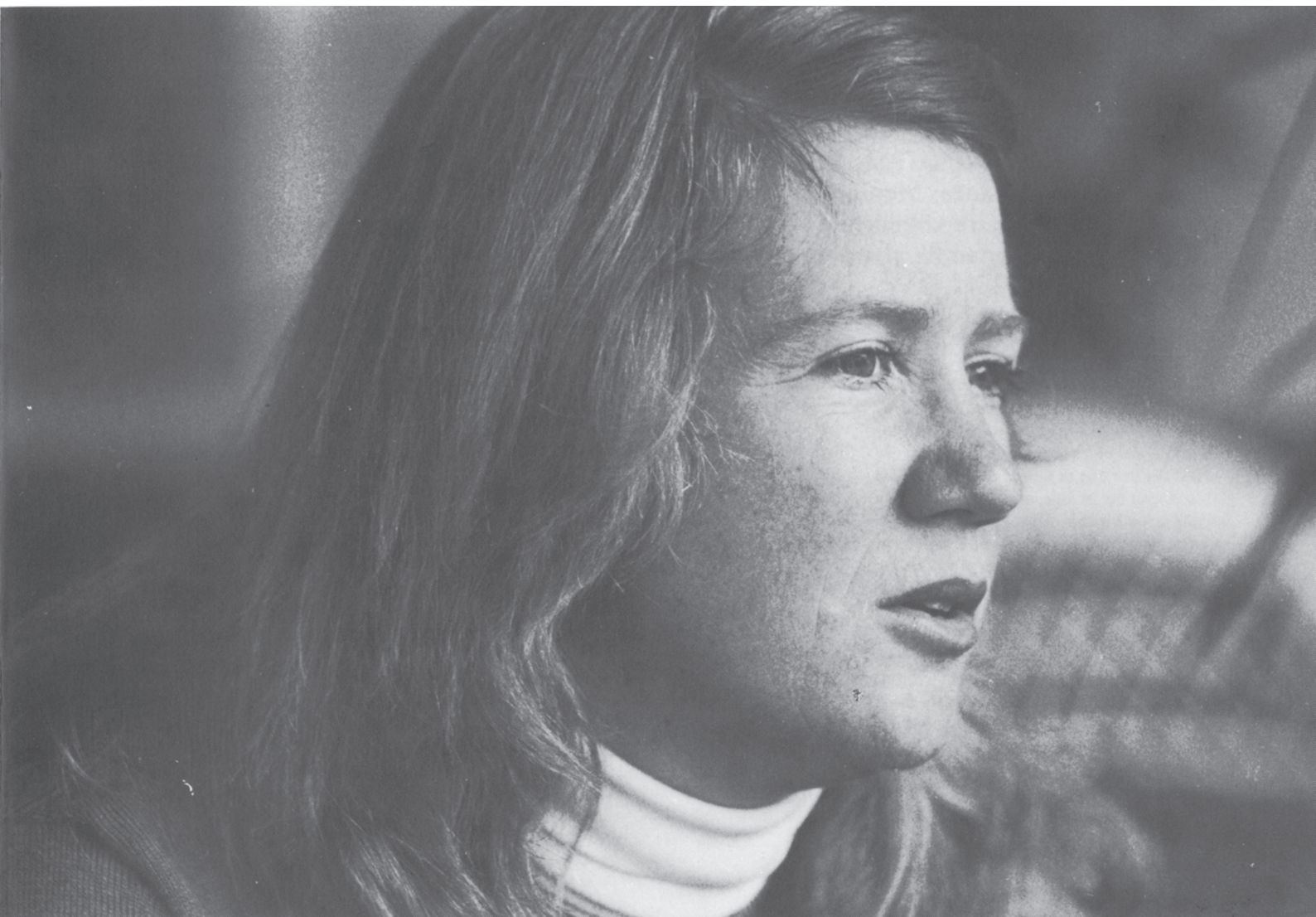
Derfor kunne en af opgaverne for kvindeforskningen indenfor musik være at undersøge, hvad det er for en funktion musikken har og har haft i et samfund med en dynamik som den beskrevne. Har musikken også givet rum for oplevelsen af den ellers skjulte kvindelighed? Og hvordan bruger vi disse erkendelser, i en tid hvor samfundet, hvor begge køn mere end nogensinde har brug for, at vi tilbageerobrer kvindeligheden til det synliges sfære?



Portræt af Holly Near

tekst: Karin Sivertsen

foto: Arne Kjær



Holly Near, amerikansk sangerinde, besøgte i september 1982 Danmark som led i en europæisk turne. Ved den lejlighed holdt hun koncert i Stakladen på Århus Universitet, hvor et publikum på 700 kvinder og mænd, men flest kvinder, tog del i et storslået show. En koncert var det naturligvis, men udtrykket er alligevel ikke helt dækkende. Hovedsagen var ikke, at der var kommet en sanger til byen, hvis musik vi var henne at høre. Det storslåede var, at Holly Near og de to andre musikere skabte en fællesskabsfølelse mellem alle tilstedeværende, en dybde, som gik bag om og ud over den musikalske oplevelse.

Denne evne til at forene, altså finde fælles udgangspunkter bag ved personlige, politiske og musikalske uenigheder, er Holly Nears særkende. Og her er der ikke tale om en fremstilling af kompromisser eller om at indtage en neutral og ufarlig midterposition – det Holly Near griber fat i er selve vores rødder. Hun prøver at vise os, hvad vi er for nogle inderst inde, hvordan vores længsler og behov ser ud, og dette sætter hun i relief ved også at beskrive vores virkelige liv.

Udgangspunktet er hendes egne følelser og oplevelser som hun synger intimt og fortroligt om uden fremmedgørende distance. Men det er ikke popmusikkens blødsødne inderlighed der fremstilles, tværtimod ofte den bitre virkelighed i samfundet og parforholdet.

Dagen efter koncerten fik vi en samtale med Holly Near som refereres på de følgende sider.

– I dit arbejde som sanger har du altid forbundet politisk engagement og musik. På en måde kan man sige at du forbinder noget intellektuelt, kritisk med et primært følelsesorienteret medium. Har du aldrig været bange for at musikkens følelseskarakter skulle svække det politiske budskab?

HN: Jeg tror, der er folk som synes det – og der er nogen der er bekymrede for det – men for mig er politiske budskaber, der ikke kommer fra hjertet meningsløse – og irrelevante. Jeg hører dem, men de bevæger mig ikke. Og jeg er allerede overbevist om, at vi har hårdt brug for en mere human verden, så jeg er ikke svær at overbevise. For mig er det vigtigt at skabe forandringer, men når jeg hører politiske taler, der handler om fred og forening og talerne skrider det ud af deres lungers fulde kraft og gentager floskler, de har sagt igen og igen, så har det ikke noget at gøre med mit personlige liv, og jeg har meget svært ved at være opmærksom og blive bevæget af det. For mig er en kunstners opgave – og somme tider

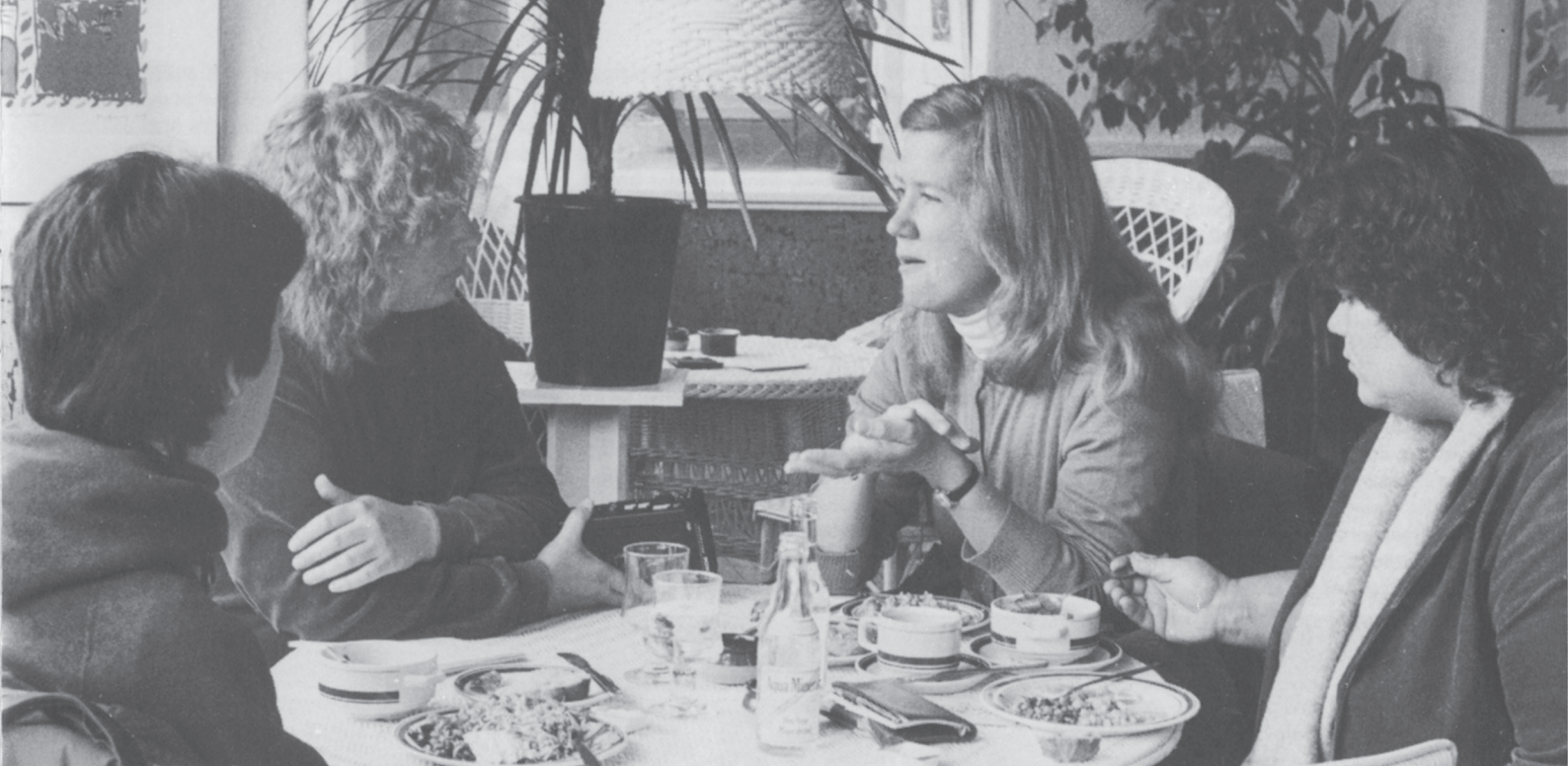
synes jeg, det er en kunst at være en god organisator osse – det at bevæge folk. Jeg læste en plakat fornylig, som hang på en husvæg. Det var af Che Guevara. Der stod noget i retning af at kilden for store revolutionære – er kærlighed. Og hvis man ikke føler den form for kærlighed eller intensitet kommer fra en taler eller en organisator eller leder, så synes jeg det er mindre meningsfyldt. Måske er det sådan, at når jeg synger en sang om et emne – altså formulerer et politisk budskab musikalsk, så tager det måske noget af brodden af det, men alligevel tror jeg, det virker bedre, fordi det åbner folks hjerter og får dem til at reagere.

– Men alligevel er du personligt meget disciplineret. – Jeg husker i 1978 ved Kvinde-musikfestivalen i København, der sagde du til de danske kvinder, der spurgte hvordan de skulle komme videre: I drikker for meget, I ryger for meget, og I er alt for lidt disciplinerede.

HN: Sagde jeg virkelig det? Sådan ville jeg ikke formulere det i dag. – Ja, det gjorde du

faktisk, og du har tydeligvis også en meget høj grad af selvdisciplin på scenen og i musikken, og det er vel ikke en emotionel holdning til stoffet og mediet?

HN: Mener du, at disciplin er indskrænkende – restriktiv? Jeg mener ikke disciplin er restriktiv – jeg mener disciplin åbner vejen for en slags frigørelse, men det er meget hårdt at nå frem til den – og jeg arbejder på det hele tiden ligesom vores gruppe her. Vi lever alle sammen og arbejder sammen og lever disciplinerede liv – altså ikke altid – det skal ikke forstås sådan, at vi aldrig fester. Jeg elsker fester, men hvis man konstant lever med et dårligt helbred og drikker kaffe hele tiden og alkohol og spiser sukker og dårlig mad og sover for lidt, så kan man ikke være så stærke som vi er. Der er en masse mennesker der gør det, det er deres liv, men for mit vedkommende – hvis jeg skal synge hver aften, kan jeg ikke være ude til fester hele tiden – min specielle sangstil kræver en klarhed i stemmen, og bare jeg drikker



Foruden Holly Near var Joanie Shoemaker og Jo-Lynne Worley med ved samtalen. De to sidstnævnte arbejder som administratorer af det uafhængige pladeselskab »Redwood Records«, der producerer Holly Nears plader.

et enkelt glas vin, ændrer min stemme sig, og på samme måde bliver min hjerne forvirret. Når man drikker, er det vel for at blive ført hen i en anden bevidsthedstilstand, men når jeg arbejder, er jeg nødt til at være så klar som muligt, så jeg kan være ansvarlig overfor tilhørerne – mens jeg ved fester ikke har ansvaret for noget som helst.

– På scenen virker du også meget klar, mens publikum nærmest går i ekstase – ligger der ikke en modsætning i det, det kunne måske ligefrem virke kynisk.

HN: Publikum er altid sammensat af meget forskellige mennesker og de vil aldrig reagere ens allesammen. I går var der f.eks. nogen, der var meget berusede, det bestemmer de selv –

men måske var der ting i koncerten de ikke fik med. Der var andre fra USA, som havde frygtelig hjemve og igen andre var musikere og var mest interesserede i formen, i vores stil – lyttede til bassen og klaveret og stemmen. Andre var politiske arbejdere og sad og tænkte på integrationen af kunst og politik – folk har forskellige oplevelser under en koncert, det er aldrig det samme. Men når du siger, at folk følte sig godt tilpas og på samme tid lyttede til politiske budskaber, så er det for mig perfekt; for hvis jeg skal leve i politisk arbejde, hvilket er hårdt, så er det ikke bare mit ønske altid at være teknisk perfekt, jeg vil også have det rart. Jeg ønsker ikke at være kynisk og uheldig, i så fald ville jeg holde op med at lave politiske

arbejder. Og hvis jeg skulle vælge mellem at lave politisk arbejde og være lykkelig, ville jeg vælge at være lykkelig. Så det prøver jeg på. De to ting udelukker ikke hinanden, du kan godt få begge dele. Du kan leve et disciplineret politisk liv – du kan være involveret i samfundet og hele tiden udvikle dig, vokse og udfordre verden – og ha' det rart – og være kunstner.

– Du talte ved koncerten flere gange om at forene kræfterne i det politiske arbejde, men hvad så med lesbisk bevægelse, den kan man vel ikke kalde forsonende og forenende?

HN: Der er kvinder der vælger at leve sammen med kvinder alene, på samme måde som der er folk der vælger at leve udelukkende

farvede sammen, der er ældre der vælger at leve og arbejde for ældre. Folk foretager den slags valg. Jeg tror ikke at de derigennem reflekterer totaliteten, og for de fleste er det sådan, at de ikke bevidst vælger at leve i grupper af den art, de kommer bare til det. Folk der lever i forstæderne ser folk på det sted; bor man i en lille landsby, er man det meste af tiden sammen med bønder, hele tiden sker der den slags grupperinger.

– *Men det må være det modsatte af at forsøge at skabe enhed?*

HN: Det, der er opgaven, er at prøve at forstå de forskellige gruppers behov. I går aftes var der en der fortalte om polariseringerne i det danske samfund, fiskere i den ene ende af landet og folk, der bor i København. De har tydeligvis nok forskellige behov og de lever ikke sammen. Men somme tider er der en sag, der bringer københavnere og fiskere sam-

men. HN: Jeg tror ikke flertallet i kvindebevægelsen er separatister. Jeg kender ikke forholdene i Danmark, men i USA er det ikke flertallet. Men det er nok dem der formulerer sig mest, man hører dem mest, fordi de taler højest. Men det er sådan, at vi hele tiden ændrer os, man må hele tiden formulere sig ud fra det sted, man føler er det rigtige for en på hvert givet tidspunkt. Jeg får kritik fra separatistiske grupper i kvindebevægelsen. Så prøver jeg at forholde mig til kritikken, se om jeg kan lære noget af den. På samme måde som vi læser aviserne og prøver på ikke at blive alt for vrede over en dårlig kritik. For vrede er en følelse, ikke en handling. Hvis nogen bliver vrede på mig, prøver jeg at se om der er information i den vrede, det er hvad jeg kan bruge den til. Tidligere havde jeg det sådan, at når der var nogen der skrev et brev til mig med kritik, så tænkte jeg: Åh, jeg må være en skræk-

gjorde. Vi *kan* ikke være det som andre vil have os til, vi kan kun blive ved med at tænke over tingene og ideerne og integrere dem og hver dag forsøge at gøre det bedste man kan på det tidspunkt. Der vil altid være ekstremister på højre- og venstrefløjen, men hvis man kan blive ved med at være fleksibel, bliver man ikke så hårdt ramt af disse ting.

Ja, noget af det allermest karakteristiske ved dig er vel egentlig din fleksibilitet. Man kan se den helt ud på coveret af dine plader – så hver gang der kommer en ny plade tænker man: gad vist hvad der nu kommer. Og så sker der ofte det, at man bliver skuffet. Den sidste plade føles ikke så god som den foregående, indtil efter en tid at den er gået ind – så forstår man pludselig, at du har fundet en helt ny form. Man forventer at høre det samme fra dig, og du overrasker altid. Derfor var det sjovt ved koncerten i går at høre



men, og fordi de bringes sammen kommer de til at kende hinanden og hinandens liv bedre – og det vil være godt.

– *Du går altså ikke ind for separatister f.eks. i kvindebevægelsen?*

kelig person, jeg må være uduelig. Men jeg må tænke på, at den person som skrev brevet kan forandre sig på få dage, og hvis jeg ændrede mig udelukkende fordi de var sure på mig, og de så kom få dage efter, når de havde skiftet mening, så ville det igen være galt hvad jeg

alle fem forskellige måder, men jeg spekulerede på hvordan der så ud inde i hovedet på dig?

HN: De forskellige ting bliver jo hele tiden integreret. – Jeg kan huske, at da jeg første gang opdagede kvindebevægelsen, blev jeg

overvældet, og da jeg fandt lesbisk bevægelse tænkte jeg: det her er interessant. Jeg finder simpelthen det hele meget fascinerende og prøver at give respons på disse bevægelser, men jeg ved, det gør folk vanvittige – de ønsker jeg skal forblive den samme, fordi det måske er en mere fredelig måde at have en relation til en kunstner på, at man hver gang man køber noget, ved hvad man får. . .

– men du advarede med coveret!

HN: Jeg synes simpelthen ikke, det er interessant at lave det samme igen og igen og så må jeg jo følge den impuls. Mit håb er, at jeg efterhånden vil lære så meget af alle disse forskellige livsstile, klasser og racer og kulturer at jeg kan leve holistisk på en inkluderende måde, men det betyder ikke nødvendigvis, at jeg synes at alle er vidunderlige, jeg prøver ikke på at stille alle tilfreds.

– Du bliver også vred?

og blot gør mig mere ansvarlig end de selv føler sig, og så bliver jeg sur. Men jeg bliver også bange, jeg har alle de følelser andre har, forskellen er bare at mange af de udfordringer jeg kommer ud for sker på scenen foran et publikum, mens andre skal klare dem hjemme i dagligstuen, og det bliver man stærk af.

– Når du taler om at leve holistisk, betyder det så også at leve med dig selv sådan som du nu er, acceptere alt i dig selv – f.eks. de barnlige sider, eller man kunne sige leve med alle de erfaringer du har gjort også dem fra barndommen. Du bringer ofte din barndom på bane, som f.eks. i går da du talte om din søster, der var danser og altid fløj afsted foran dig i spraglede gevanter. Du sagde, at du havde lært af hendes liv selvom dit eget kom til at forme sig helt anderledes.

HN: Jeg er ikke sikker på, at jeg forstår spørgsmålet. . .

skreg en ugle eller en høg og blæsten fik ladedørene til at klapre. Og hvis min far ikke var hjemme en aften og vi hørte støj et eller andet sted fra, blev vi alle bange – men min mor gik direkte ud i mørket og hen til lyden, for det var ikke nær så slemt at gå ud i mørket og finde ud af hvad det var, som det var at blive i huset og være bange for det. For i huset kunne vi forestille os, at det var et kæmpestort uhyre, men når man gik ud, fandt man ud af, at det bare var ladeporten der smækkede. Og jeg tror, det er det samme med det at se på sin barndom – hvis man lukker den ude, vil den være fuld af store væmmelige uhyrer, men hvis man ser den i øjnene bliver den forståelig. Mens vi er børn får vi så mange misinformationer, så mange ideer der er forkerte og når vi vokser op og skal bestemme for os selv, kan vi se på disse ting og se hvordan vi kan ændre det, vi har lært som børn – vore udsyn er blevet stør-



HN: Ja, da.

– Bliver du også sommetider vred på dit publikum?

HN: Ikke ret tit – sommetider kommer jeg i forsvarsposition overfor tilhørere der angriber mig, men så finder jeg måske ud af, at de ikke selv er alt for informerede om problemet



– Jeg tænker på, at det er mit indtryk at mange mennesker fortrænger de ubehagelige oplevelser fra deres barndom og ungdom, men du integrerer hele dit liv.

HN: Da jeg var barn, levede vi på en gård, som lå langt fra alt og når man gik ud om natten, var det meget mørkt – sommetider



re og vi kan håbe, at vi har lært at forstå vores mareridt. Jeg føler også, at det er en del af min politiske opgave at tale om hvor vi alle kommer fra – disse små mennesker som vokser op og bliver enten humanister eller dem der skaber krig. Hvad er det der skaber forskellene, hvorfor vokser de op og bliver sådan i stedet for helt anderledes?



– *Og det prøver du at anskueliggøre ud fra dine egne personlige erfaringer?*

HN: Ja, men på den måde, at det skal få hver enkelt til at tænke over deres egen barndom.

– *Andre politiske sangere beskæftiger sig mest med store globale problemer – de kollektive problemer, men du synger ofte om personlige emner, og refererer til personlige følelser. . .*

HN: Hvis man kan lide sig selv, bliver man mere involveret i verden udenfor sig selv – så – men på den anden side tror jeg, det er godt at tale om verdensomspændende politiske tema-

er også, f.eks. politisk undertrykkelse og vold mod kvinder og sange om krig – men jeg integrerer dem. Du kan nok se – vi har vores politiske liv her – vores åndelige her – vores familie her – vores uddannelse o.s.v. der er alt for mange forskellige identiteter vi skal leve op til, det bliver til små kasser i hovedet og sådan er det ikke godt at leve – jeg føler mig alt for splittet på den måde og det er en anden ting jeg vil sige om separatisme – jeg har lært en hel masse af separatismer, både af sorte separatismer og lesbiske separatismer, de har erfaringer som de kan give helheden. Kvinder der har levet adskilt fra mænd kan lære os noget om

hvordan kvinder *kunne* være, hvis de ikke var undertrykt – det er fint at vide og det er et godt eksperiment – jeg lever ikke selv på den måde, men jeg lærer af dem og jeg har inddraget den information og integreret den i mit arbejde – hvis jeg bare skulle fortælle om mine *egne* oplevelser, ville det blive noget om forholdene i lufthavnene rundt omkring . . . men mens jeg tager rundt, har jeg hele tiden øjnene åbne for hvad der sker rundt om mig. Som vi nu sidder her – så lægger jeg mærke til en person ude på gaden som har nogle helt specielle træk, det kan jeg måske bruge i en sang.

– *Hvordan går det med jeres pladeselskab – Redwood Records?*

J.S.: Speed of Light har solgt 500.000 i 1982, og der er stor interesse fra de kommer-sielle radioseselskaber ikke mindst for nummeret »Back off«.

– *Hvordan kan det være?*

J.S.: Dels fordi kvaliteten er virkelig god, meget professionel, vi er simpelthen blevet bedre til at lave plader. . .

– *Men måske er der også tale om et holdningsskift overfor den musik og de temaer I bringer frem?*

J.S.: Det er sådan, at der næsten ingen kvindelige sangere er på hitlisterne i radioprogrammerne, og slet ingen fra de alternative pladeselskaber. Holly er en af de eneste fra de uafhængige pladeselskaber.

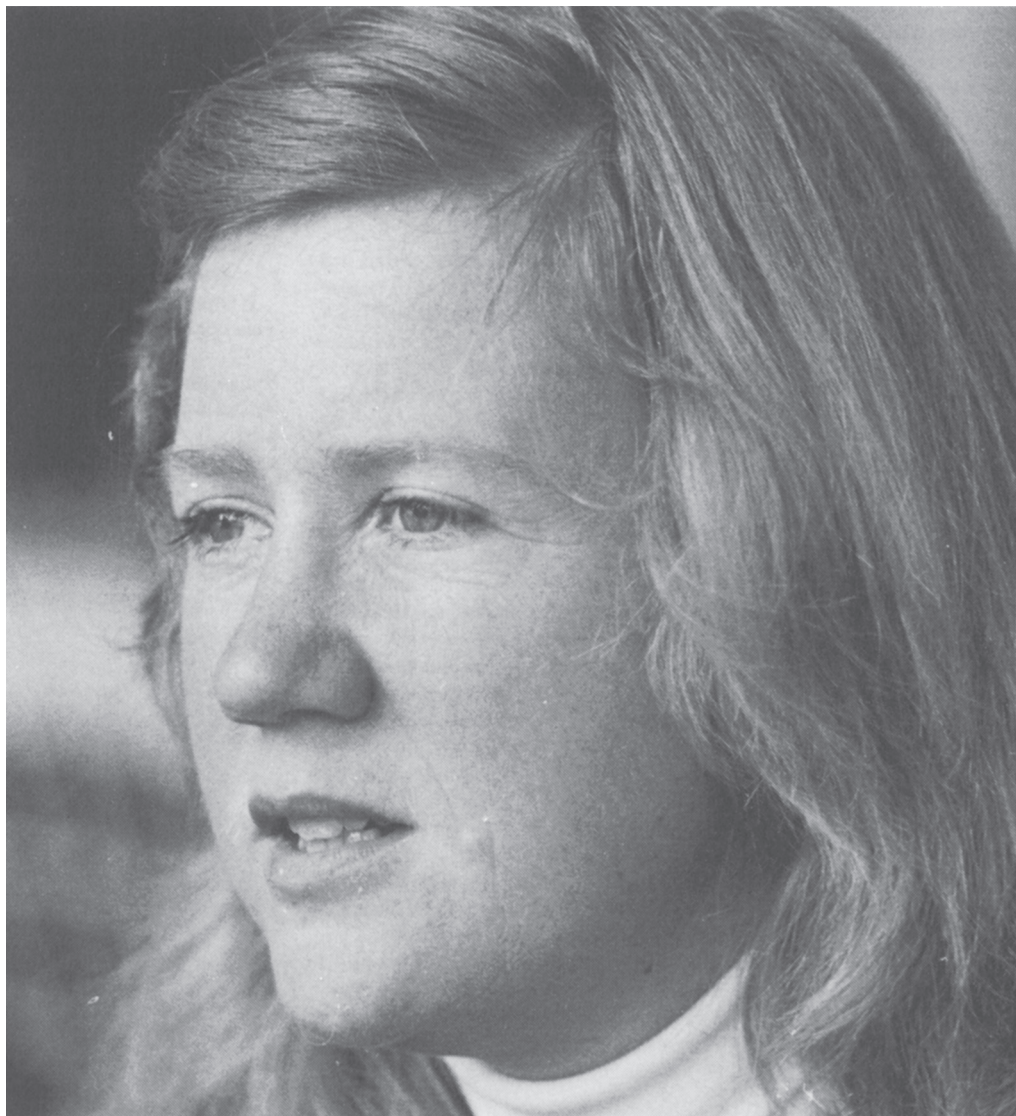
– *Jeg har også tænkt på, at du kunne have skabt dig en kommerciel karriere langt tidligere, hvis du havde ønsket det, har du aldrig tænkt på det?*

HN: Du tænker på, at det lille pladeselskab forhindrede den store udbredelse? Måske nok, men det forhindrer ikke, at vi på et tidspunkt vil bruge de store pladeselskaber – for hvis et stort pladeselskab som f.eks. Columbia distribuerede vores plader, kunne de på en enkelt nat have plader i alle de store pladeforretninger – det er en helt anden måde at nå folk på end det vi har kapacitet til. Så hvis det var muligt at arbejde sammen med dem uden at de ændrede ved indholdet, så ville vi gøre det.

Men på den anden side så ser det ud til, at de alternative pladeselskaber også får en større og større rolle. Men det er et problem at det ikke er muligt at distribuere pladerne til Europa. Vi er meget interesserede i at få pladerne

presset i Europa sådan at de ikke bliver så dyre, og det er bl.a. derfor vi laver denne turne, så vi bliver mere kendte. I går var der ca. 700 mennesker – det skulle være muligt at lave en koncert med det dobbelte antal. I

USA begyndte vi også med mindre koncerter, 100–200 tilhørere i et underligt lille kælderlokale, og så er det langsomt vokset. Så vi vil meget gerne komme igen og lave en koncert i København også.



Willing to keep on changing – nogle hovedlinjer i Holly Nears sangproduktion

Det er under alle omstændigheder *reducerende* at skrive om sangene på Holly Nears plader. Alene beskrivelsen af hendes sangstil kræver en sproglig nuancering omkring lydfænomener, som simpelthen ikke står til rådighed. Ihvertfald ikke til min rådighed. Ligeledes er det problematisk at skulle karakterisere de forskellige stilarter hun og hendes sangskrivere tager i anvendelse, for alt bearbejdes til en ganske bestemt Holly Near-stil, om der så tages udgangspunkt i country and western, ballade, blues, rock, funk eller musical. Holly Nears musikalske udtryk er *meget* personligt.

Når dette er sagt vil jeg så alligevel gøre forsøget. Holly Nears første album, *Hang in There*, kom i 1973. Siden har hun lavet 5 plader, *A live Album* (1974), *You can know all I am* (1976), *Imagine my Surprise* (1979), *Fire in the Rain* (1981) og *Speed of Light* (1982).

Gennemgående træk er at HN skriver alle tekster selv – der er kun nogle ganske få undtagelser herfra – og at hun behandler mange forskellige temaer på de enkelte plader. Men så er det også slut med ensartetheden. Som det bliver sagt i interviewet rummer hver ny

plade så store overraskelser, at den første reaktion kan grænse op til skuffelse. Det her er jo slet ikke Holly Near! Fidusen er så, at det netop *er* hende at sprede sig over 100 forskellige temaer og 50 musikalske stilarter og alligevel være én samlet og stærk person, både musikalsk og tekstligt.

I et desperat forsøg på at opstille nogle hovedlinjer i Holly Nears sangproduktion (det var svært) er jeg nået frem til at tage udgangspunkt i teksterne.

De politiske sange

HN startede som protestsanger, sådan hed det dengang i slutningen af 60'erne og begyndelsen af 70'erne. Protesternes mål var i USA først og fremmest Vietnamkrigen, symbolet på den rene krigsgalskab. HN deltog aktivt i antivietnamkampagnen, hun rejste bl.a. rundt med Jane Fonda til fangelejligheder i Vietnam, og sang for såvel amerikanske som vietnamesiske soldater. Siden har hun taget et tema som farvede minoriteters vilkår op, hun har sunget om Chile og El Salvador. Nogle af hendes stærkeste sange er uakkompagnerede ballader om undertrykte folkeslag. Hendes mest kendte politiske sang er nok balladen »It could have been me«. Det er en enkel, pentaton, uakkompagneret sang. Teksten tager udgangspunkt i drabet på 4 studenter, der deltog i en antivietnamdemonstration i Kent State, Ohio i 1970, og HN's pointe er:

»It could have been me but instead it was you

So I'll keep doing the work you were doing
as if I were two

I'll be a student of life, a singer of songs
A farmer of food and the righter of wrong
It could have been me but instead it was you
And it may be me dear sister and brothers
before we are through

But if you can die for freedom, freedom,
freedom, freedom

If you can die for freedom I can too«

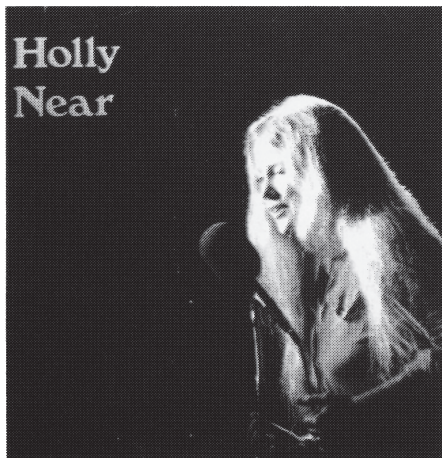
Næste vers handler om mordet på den chilenske sanger Victor Jara, sidste vers om en indianerkvindes bitre kamp for sin landsby, og versene er bundet sammen af omkvædets direkte henvendelse til disse martyrer i kampen for frihed.

Det er et typisk eksempel på HN's evne til at forbinde det subjektive, helt personlige engagement med et konkret budskab om politisk undertrykkelse. På denne måde bringer hun politiske begivenheder fjernt fra os helt ind i vores egen virkelighed, idet hun gør os medvidende om undertrykkelsen og delagtige i kampen mod den.

Nummeret er fra LP'en »A live Album«. Tekst og musik: Holly Near.

Sange om indre frihed

En helt anden type af sange handler om HN's proklamerede mål i tilværelsen: at være lykkelig. Paradoksalt nok virker det ret provokerende, at mennesker sætter sig dette mål – er det nu ikke selvtillidsstrækeligt? Hvad med alle dem, der lider? Hvad med den onde kapitalismes frygtelige greb om os? Hvad med sygdom og nød og økonomisk krise? Skulle man så vir-



kelig kunne tillade sig at være lykkelig? HN's enkle svar er: Hvis man selv er glad, har man mere overskud til at hjælpe andre, derfor drejer det sig om at blive glad.

Popindustrien har som bekendt fundet på den fidus for længst – forskellen er bare at popmusikens glitrende lykkeforestilling afspejler dagdrømmenes ønsketænkning, mens HN er nok så konkret i sin forestilling om at skabe en bedre tilværelse.

F.eks. nævner hun i interviewet selvdisciplin som en nødvendig vej til frigørelse. Man bliver ikke båret ind i paradiset akkompagneret af fed lyd fra walk-man båndoptageren, der er et hårdt arbejde at gøre for at nå frem til målet, siger hun. Sangen »Don't take my Sunday Paper« fra LP'en »You can know all I am«, handler om at erkende omverdenen som grotesk, men alligevel holde fast i den indre vilje til ikke at lade sig vælte omkuld trods presset.

Tekst: Holly Near

Musik: Jeff Langley

»Don't you think the world is looking bad
But do I have a right to feel so sad
When I could get hit by a big Mack Truck
I could get stuck in the mud and the muck
I could get the mumps in the park while
swinging on the swing
with the kids who's got the freckles and the
brother

How come somedays I can feel so low
And up is not another way to go
I could get stabbed in the back with a knife
Could find out that you've got a wife
I could get the news in the night while
swinging to the
swing of a band (Sweet Bessie's blowin
blue)

Kor:

I ain't gonna be blue
Cause it isn't my fashion
Not as long as I've got you to remind me
I'm kicking
Make me keep sticking it out
And I thank you

But don't you think the streets are getting
wild

Grown person frightened by a child
I could get stopped by a plain clothed cop
Could lose my purse, could lose my watch
I could get wraped in the day on the block
by a boy who's
been watching his brother and his father
Who's lost his job and does'nt have a dime
So he ask a passing lady for the time
But since my watch got stolen that day
I did'nt have one nice thing to say
And so he took my Sunday Paper away
And he left me dimeless«

Kor:

Pladen »You can know all I am« er musikalsk bredere end »A live Album«. Det er HN's ven og musikalske partner gennem 12 år, Jeff Langley, der har skrevet størstedelen af musikken på begge plader og han præger i det hele taget akkompagnementssiden stærkt med sit fremragende klaverspil. Men hvor akkompagnementet på »A live Album« bestod af klaver og el-bas er det nu udvidet til et kæmpe band med helt utraditionelle sammensætninger af instrumenter: trommer, el-guitar, el-bas, congas, klaver, obo, strygeorkester, akustisk guitar, banjo og brass-band. Orkestret er meget fremtrædende på pladen, det er udpræget et team der fremfører en række numre, ikke en solist med backing. Teknisk musikalsk er præstationerne perfekte, der er absolut ingen slinger i valsen, men som helhed er pladen måske nok mindre personligt gribende end den første, det er først og fremmest den udadvendte Holly Near vi oplever her.

Sange om kvinders vilkår

Som man næsten kunne vente er botten vendt på hovedet på næste LP »Imagine my Surprise«. Overraskelsen i titelmelodien går på det at opleve kærlighed til og sammen med kvinder for første gang. Alle numre er bygget op omkring temaet kvinders vilkår og lesbisk kærlighed. Pladen er lavet sammen med Meg

Christian, en anden strålende musikerbegaelse i amerikansk kvindemusik og 30 andre kvinder! Den er mere intim i det musikalske sprog, blødere end den foregående. HN prøver at vise, hvordan man kan lære af kvinder, der lever uden mænd. Hvordan der kan udvikles en styrke og solidaritet som andre grupper kan få erfaring fra. Det afsluttende nummer, som HN ofte benytter som en slags opsummering af teksterne på en plade hedder »Something about the Women«.



Tekst og musik: Holly Near

One woman weaves a message
Singing the sound of silence
Another wheels her chair to the center of
the stage
Changing minds and attitudes
With eyes that hear and hands that see
these women working, living independently
Kor:
I look to you, I look to you for courage in my
life
And I promise it's not just foolish idolatry
that makes me gaze at you in wonder

Some drink and call it celebration
For some it is pain and sorrow
She says »Well maybe just this once would
be OK«

But the voice of million strong
Surviving guiding lights
A cirkel holds her tightly
and she throws the drink away
Kor:

I look to you. . .

So big and beautiful, she sets my heart on fire
Like a raging river in the moonlight of the
dawn

She's the mother of my youth
She's the daughter of my age
This woman now and always. . .
Survival is her name, healer of my pain,
quiet in her fame

Goddess keep me sane

Kor:

I look to you. . .

Coda:

Oh, there's something about the women
Something about the women
Something about the women in my life

Min personlige holdning er, at HN og Meg Christian ikke går så godt i spænd sammen musikalsk. Meg Christians stramme, meget artistiske stil passer ikke ind i HN's storslåede, enkle stil, der til tider kommer over i det banale. Samarbejdet virker på en eller anden måde anspændt og konkret skete der faktisk også et brud efter denne plade. De to sidste plader »Fire in the Rain« og »Speed of Light« ligger tættere ved hinanden end nogen af de foregående. Kernen bag pladerne er musikerggruppen Holly Near, Adrienne Torf og Carrie Barton, som i fællesskab har skrevet al tekst og musik. Langt størstedelen af teksterne og musikken er dog skrevet af HN. Måske er vi her nået frem til HN's helt personlige udtryksform.

I forbindelse med interviewet fortalte HN lidt om sin måde at lave musik på. Hun har

sunget så længe (siden hun var 6 år), at hendes vigtigste instrument er stemmen, d.v.s. hun kompagnerer ud fra stemmen. Til forskel fra at bruge et instrument, f.eks. klaver som imervæk ligger uden for én selv, er der her tale om den højeste grad af personlig formning af det musikalske materiale, nærmest en spontan handling. Det at synge har dybere rødder til ubevidste lag end fremstillingen af musik på et instrument, fordi den tekniske anstrengelse kræver intellektuel medvirken og derfor i sidste instans hæmmer et frit flow fra ubevidste lag. HN ville nu ikke gå med til at processen var helt spontan, der var også tale om bearbejdning i forskellige grader, men hun fortalte, at hun kunne påvirke sine stemmebånd til at udtrykke en hvilken som helst følelse, og sådan foregik kompositionsprocessen også, stemmen formede selv et stykke musik. Bag efter var der så tale om at lægge forskellige instrumentale lag på. (Jeg bemærkede iøvrigt ved koncerten, at HN fortsat komponerer videre på sine numre, ikke et af de numre hun sang, svarede til pladeindspilningen).

Som nævnt er det ikke så ligetil at beskrive HN's sangstil. De fleste sangere har et eller andet varemærke, en eller anden speciel effekt, som man kan kende dem på. En sådan specialitet har HN ikke. Man må snarere sige at hendes mangespektrede personlighed afspejles i hendes stemme, som virkelig er uhyre facetteret og forskellig alt efter hvad hun synger. Skinger det ene øjeblik og blød det næste. Desuden kan hun lave enkeltbetoninger – krøller på stemmen – som karakteriserer forskellige følelser helt præcist. Mange af hendes sange er skrevet som indre monologer i en art stream-of-consciousness-teknik. Det omsætter HN sangligt gennem hæslblæsende stræk uden vejrtrækning, en meget præcis stemmelig reproduktion af den tilstand, hvor tankerne uden ophold stormer gennem hovedet på et menneske.

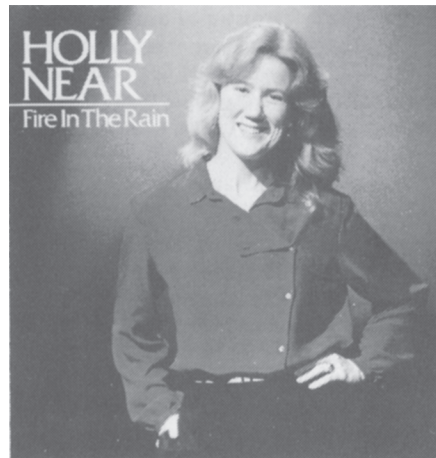
Jeg tror HN's eventyrlige stemmelige nuanceringssevne hænger sammen med, at hun er det, hun synger. Der er dybest set ingen distance mellem tekst/musik og person, selvom

selve formidlingssituationen selvfølgelig kræver et vist køligt overblik.

Og heri ligger en holdning. En accept af sin rolle som formidler – ingen verfremdningseffekt her. En moralsk stillingtagen kunne man godt kalde det. Prøv at se det i sammenhæng med at HN på sin sidstudkomne LP har et nummer med teksten:

»Well I'm afraid I'm falling in love with
you

And I really didn't want to sweet one«
Noget så banalt! Hvem tør som kendt politisk sanger stå op og synge denne tekst, andre end lige. . .



Kærligheden i parforholdet

LP'en »Fire in the Rain« rummer først og fremmest tekster om den intime tosomhed. Det er stadig lesbiske tekster dog med en åbning i retning af at problemstillingerne er generelle. Pladen viser utrolig meget livsvisdom – en dyb indsigt i kærlighedens kringelkroge. Jeg ville gerne citere en håndfuld af numrene fra denne plade, men da det ikke kan lade sig gøre, har jeg valgt en meget subtil skildning af den spontane tiltrækningsfarer og glæder i sangen »Golden Thread«.

Tekst og musik: Holly Near

Such a rush is going through my body
And you are so far across the room
Tender words caress my weary mind
I will move closer to you soon
It's hard for me to ponder long
On what is wrong or right
Oh how can I touch you
the way I want to touch you
When I intend to go home
with my friend and my lover
After we say goodnight

My heart has stopped, I can't get air
Your face is so close to mine
We share a passion and a pain, my friend
You too are walking a foreign line
Is it hard for you to ponder long
On what is wrong or right
Oh how can you touch me
the way you want to touch me
When you intend to go home
with your friend and your lover
After we say goodnight

A woman's love is like a golden thread
It can weave in and out so magically
I know this is true
My lover has woven such a life with me
And I do love her so
But such a rush is going through her body
My lover sees a woman across the room
Tender words caress her weary mind
She will move closer to her soon
Is it hard for her to ponder long
On what is wrong or right
Oh how can she touch her
The way she wants to touch her
When she intends to come home
with her friend and her lover
After they say goodnight

But you can't possess a woman, no
You can't possess a woman
If you love her so
You've got to let her go
And she's got to let you let her go

Run, run, running free
Fly, run, creatively
She's flying next to me
Oh jealousy, let go of me, so I can truly
love her
She's family – flying free!

Musikalsk er der kommet et funkelement ind, efter HN's eget udsagn kom det sammen med Carrie Barton, den helt overdådige bassist, der behandler sit instrument som en mellemting mellem et strengeinstrument og slagtøj. Men der er også en ny frihed og som et kuriosum synger HN selv alle vocals, d.v.s. sommetider 3-4 stemmelag oven i hinanden. Det lyder pragtfuldt, men virker nok for kunstigt til at det helt er acceptabelt i den iøvrigt ligefremme stil.

Den nye plade »Speed of Light« rummer så et nyt interessant budskab beskrevet i sangen »Unity«. Betegnelsen dækker en bevægelse i USA som forsøger at forene de forskellige grupper, der har indset at udviklingen ikke kan fortsætte i det spor den har løbet i de sidste 50 år. Bevægelsen har en stærk antiatomkraft-appel og er knyttet til fredsbevægelsen.

Tekst: Holly Near

Musik: Holly Near og Adrienne Torf

Doesn't always mean agreement
It doesn't ever mean the same
Sure doesn't mean burning books and brains
and Jews' name
You don't need to rob me
Of the pride that I just found
There's enough love and dignity
to go all the way around

Kor:

(So I think we better)

Hang on, don't give up the ship (We're sailing)

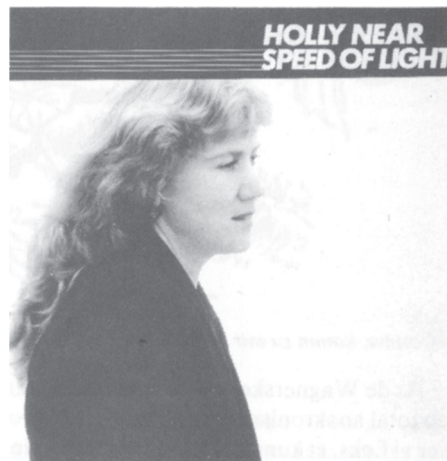
Hang on, don't let the anchor slip
We are the sailors and we're in mutiny
The safety of this journey depends on
Unity

It means willing to keep on changing
Keeping up to the state of mind
Willing to share the cup
that quenches the thirst of human kind
I never cease to be amazed
When I find that the coast is clear
You see, I'm riding the tail of a mighty
whale
And my past has brought me brilliantly to
here

Kor:

One man fights the KKK
But he hates the queers (Stop)
One woman works for ecology
It's equal rights she fears (Stop)
Some folks know that war is hell
But they put down the blind (Stop)
I think there must be a common ground
But it's mighty hard to find
And the ride is getting rocky
And the ship ain't water tight
We better open up our hearts and minds
– and make room for the speed of light

Kor:



Og så er der blot tilbage at fortælle, at Holly Near kommer til Danmark i september 1983 og holder koncert i Århus og København.

I 100-året for Wagners død – eller KIM, Kvinder i Musik

af Inge Bruland

Den forkvaklede kvindeopfattelse, som Richard Wagner lå under for hele sit liv, og som kom til udtryk gennem stærkt kontrasterende kvindebilleder, f.eks. kvinden som det lydige barn, der skal føres ved hånden, overfor den lede heks besat af morderisk fanatisme, madonnaen overfor horen, kan studeres i kvindeskikkelserne i hans operaer såvel som i hans forhold til kvinder i privatlivet (se: Eva Rieger: *Szenen zweier Ehen* i Klaus Umbach, udg: *Wagner, ein deutsches Ärgernis*, Rowohlt 1982 og Eva Rieger: *Frau, Musik und Männerherrschaft* (s. 151–169), Ullstein 1981).

Wagner satte ikke spørgsmålstejn ved sin tids herskende syn på kvinden, bidrog tværtimod med sine specielle evner til en cementering af det.



»Cosima, komm zu mir und bleib bei mir!« Karikatur (1891)

At de Wagnerske kvindestereotyper tilsyneladende ikke er en total anakronisme selv i det Mandens og Kvindens år 1983 ser vi f.eks. et kunstnerisk udtryk for i kvindeskikkelserne i Per Nørgårds »Det guddommelige Tivoli«, der blev uropført og spillet i januar måned 1983: Bianka, Lidia Wildermuth, Gudinde Sereena, Margritt, Santta Maria, Moderen (Mutti), Sø-

ster Mathilde, Dronning Catharina II af Spanien, Den hellige Moder. Godt nok indgår kvindeskikkelserne i Adolf Wölflis (1864–1930) billedverden; men det skær af almengyldighed, som f.eks. programnoterne forlener værket med, får alligevel det publikum, der har indstillet sig på mere nuancerede opfattelser af de to køns udtrykspotentialer, til at undre sig. Undre sig over, at et dramatisk forløb som dette, hvor fascinerende det end er fra andre syns- og lyttevinkler, overhovedet kan bruges i dag med dets stivnede kønsforestillinger.

Denne undren er beslægtet med den undrende konstatering af den kønsbestemte rolledeling, vi også finder i det professionelle musikliv i vor tid. Bevidstheden herom var den underliggende drivkraft i stiftelsen i november 1980 af foreningen KIM, Kvinder i Musik.

Det ydre skub til foreningens start kom fra nogle af begivenhederne omkring de internationale kvindekongresser i sommeren 1980 i København. Ikke sådan at forstå, at man i programmet for den alternative konference, der blev holdt på Københavns Universitet, Amager, og som alle havde fri adgang til – direkte fra gaden og uden skelen til køn, status eller alder, det var fantastisk! – kunne finde annonceret nogensomhelst seminarer eller møder eller arbejdsgrupper, der behandlede kvinders forhold til musik. Men ude i byen havde Musikhistorisk Museum ved Ole Kongsted arrangeret en udstilling »Kvinder komponerer« og i tilknytning hertil en paneldiskussion (i panelet sad komponisterne Else Marie Pade, Birgitte Alsted, Gudrun Lund og Diana Pereira). På Glyptoteket blev der afholdt 3 koncerter, heriblandt en DUT koncert med værker af kvindelige danske komponister. De amerikanske musikkforskere Jean Poole og Merle Montgomery fik i forbindelse med koncerterne etableret et forum sammen med danske musikkvinder, og her holdt Jean Poole et foredrag, der i dets begejstrede fremstilling af tidligere og i større kredse endnu i dag ret upåagtede kvindelige musikalske kapaciteter og aktiviteter først og fremmest fra den førkristne tid blandt andet kunne trække på hendes landskvindes Sophie Drinkers Bog »Music and Women«, skrevet så tidligt som i 1948. Denne

bog har aktualitet i dag også i forbindelse med de strømninger indenfor især den amerikanske kvindebevægelse, der går under navnet gudindebevægelsen (teologen Lene Sjørup skrev en kronik om den i Politiken 9/4 83). De gudinder, den drejer sig om, er gjort af et noget andet stof end de Wagnerske hellige kvinde billeder!

I dette forum blev Diana Pereira inspireret til at tage initiativ til stiftelsen af en dansk forening, og den 28. november 1980 holdt KIM stiftende generalforsamling på Musikvidenskabeligt Institut i København. Lignende foreninger findes i USA og Vesttyskland.

Når vi betragter de musikalske kvinderoller i Danmark i dag, ser de kort fortalt nogenlunde således ud:

Mange kvinder lader sig uddanne professionelt i musik. Mange gennemfører deres uddannelse. Mange fungerer i vort musikliv som pædagoger og udøvende musikere.

Mange færre fungerer som såkaldt »ledende skikkelser« i musiklivet: som komponister, dirigenter, forskere, anmeldere, medlemmer af Statens Musikråd osv.

Få af os alle fungerer på »vore egne« præmisser. Sammen med mændene er vi fælles om at være underlagt samfundets undertrykkende og frigørende mekanismer; men tillige lever kvinderne stadig i efterdønningerne efter århundreders umyndiggørelse på grund af køn.

Selv om de »tusind blomster« spirer og gror rundt omkring i kvindebevægelserne og som individualister på ensomme steder, har de dog undertiden – også når billedet gælder musik – svært ved at trænge gennem cementen.

KIM blev stiftet med det formål at kunne komme til at gøre noget fornuftigt og noget effektivt på det organiserede plan. KIM er således ikke nogen græsrodsbevægelse. Men en organisation, der er lydhør overfor det, der foregår alle de steder, hvor kvinder har musik som hovedbeskæftigelse.

KIM satte sig for at ville være med til at opmuntre kvinder, der arbejder professionelt med musik, til at gøre det på den måde, de selv finder det relevant, i et forsøg på at gøre sig indflydelsen fra det gennem århundreder patriarkalsk dominerede musikliv klart og dernæst at gøre en indsats for at skrælle det af den af sig, som de ikke kan bruge.

KIM satte sig for at ville være med til at opmuntre kvinder, der arbejder professionelt med musik, til at opdage, at nok fin-

des der måske tilsyneladende ingen iøjne- og iørefaldende kvindelige forbilleder på det felt, de har lyst til at udfolde sig på; men at det alligevel i historiens løb er lykkedes tusindvis af kvinder trods store vanskeligheder af materiel og psykisk art at få forløst i hvert fald en del af deres udtryksbehov også musikalsk.

KIM har i arbejdet med sine formål arrangeret en række koncerter: blandet rytmisk/publikumsaktiverende/kompositionsmusik aften i Nikolaj Kirke, 2 koncerter på Musikhistorisk Museum (overvejende nyere kompositionsmusik), 5 koncerter/musikaften med foredrag i samarbejde med Kvindegalleriet, 2 koncerter i Unicorn med Krystal Kvintet, 1 koncert ved de nordiske kammermusikdage i Hässelby 1982 (som KIM i det hele taget var medarrangør af) indeholdende dansk kompositionsmusik af nulevende kvindelige komponister, 1 koncert på Glyptoteket med værker af nulevende danske og udenlandske kvindelige komponister.

Disse koncerter har formidlet et broget spektrum af eksempler på kvindelig musikalsk udtryksvilje i dag.

KIM har været med til at skaffe midler til den første danske grammofonplade med kompositionsmusik af kvindelige komponister. Pianisten Elisabeth Klein spiller her klavermusik af Diana Pereira (Danmark), Kerstin Jeppsson (Sverige), Maj Sønsteve (Norge) og Synne Skouen (Norge).

KIM er ved ledende bibliotekar på Musikkonservatoriet i København, Tove Krag, i færd med at opbygge et arkiv primært bestående af noder til musik af kvindelige komponister samt båndindspilninger af musik lavet af kvinder, først og fremmest danske, og tilhørende såvel rytmiske som kompositionsmusikgenrer. Det er allerede så omfattende, at såvel musikere, der ønsker at spille kvindelige komponisters musik, som forskere, der ønsker at studere den, nu kan få stort udbytte af det.

KIM er i gang med arbejdet med tilrettelæggelsen af en temauge i Danmarks Radio, der skal dreje sig om kvinder og musik. Den er planlagt sendt i begyndelsen af 1984.

Af fremtidige koncerter er KIM ved at forberede en Louisiana koncert med blanding af genrer og kunstarter.

De nævnte aktiviteter er udadrettede og drejer sig om kvindelige musikarbejders forhold til offentligheden.

Ideerne til mere indadvendte kontakter har vi mange af; men

endnu er der kun lige akkurat blevet taget hul på dem. Som en væsentlig forudsætning for dem er KIM i færd med at opbygge et kontaktkartotek over de medlemmer, der ønsker at deltage, med det formål at kunne støtte realiseringen af de enkelte medlemmers ideer til musikalske projekter, der kræver samarbejde mellem flere.

I det hele taget har de formidlende og offentlighedssøgende aktiviteter været prioriteret højt i KIM's arbejde. Men derfor skal det ikke skjules, at vi i KIM også drømmer om – og på et eller andet tidspunkt ønsker at gøre en større indsats for at realisere drømmen – at få mulighed for helt håndfast gennem arbejdslegater at hjælpe kvindelige musikerbejdere til at forbedre deres arbejdsvilkår.

Men endnu er vi ikke nået til at gøre en indsats for at løbe sponsorer på dørene og sælge badges.

Vores økonomi er – udover ydelser til koncertvirksomhed og gramfonoplade fra Statens Musikråd, Carlsbergs Mindelegat og Knud Højgårds Fond – baseret på medlemskontingentet, der udgør 100 kr. for enkeltpersoner (såvel kvinder som mænd kan være medlemmer) og 250 kr. for institutioner årligt.

Mens såvel kvinder som mænd kan være medlemmer af KIM, kan der udelukkende sidde kvinder i KIM's bestyrelse. De ønsker, KIM har om at betragte det musikliv, som kvinderne deltager i, bredt, og bevidstheden om at alle former for kvindebevidst musikalsk professionelt arbejde er ligeværdige og lige nyttige supplementer til hverandre, afspejler sig i bestyrelsens sammensætning for 1983–84: Inge Bruland, lektor, cand. mag., pædagog, Ewa Dabrowska, organist, cand. mag., pædagog, Pola Forchhammer, komponist, pædagog, Birgit Gürtler, klassisk musiker, klaver, pædagog, Tove Krag, ledende bibliotekar, Dkdm, Nancy Neukirch, musikstuderende, Marianne Rottbøll, rytmisk musiker, trommer, Marietta Wandall, rytmisk musiker, piano, pædagog, Marie Wärme, klassisk musiker, accordeon, pædagog.

Til sidst en lille sproglig excurs, der samtidig berører ghetto-problematikken:

Ja, men for pokker da, en komponist er da komponist, hvad enten komponisten er kvindelig eller mandlig – vi arbejder da netop for ligestilling, ikke?

For en sød fremtids skyld, der indebærer kønnenes ligeværdighed, er det da udmærket, at vi har et kønsneutralt ord for en

musikskaber (sml. med forholdet i det norske arbeiderparti, hvor partiformanden netop er blevet omdøbt til partileder – fordi hun er en kvinde); men al den stund, at komponisterhvervet i så vid udstrækning som kun meget få andre erhverv i vores historie, er domineret af det mandlige køn, bliver vi nødt til at gøre verden opmærksom på, at kvinderne også findes på dette område og beskæftige os stadig mere med de kvindelige komponister, der indtil nu er blevet overset.

Op passende kan vi holde vores bevidsthed om, at vi endnu har et stykke vej til ligevægtssamfundet også på det kønslige område, vågen, ved at snakke om de mandlige komponister Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler og hvad de nu hedder allesammen.

Denne sprogbrug kalder vel hos nogle på hånlatteren og hos andre på den ironiske distance; men den holder os måske vågne.

For en sikkerheds skyld: formålet med KIM's arbejde er ikke at forsøge at anbringe de kvindelige komponister og andre kvinder, der arbejder professionelt med musik, i en ghetto, hvor vi kan holde os det fæle patriarkalske styrede samfund fra livet. Formålet er positivt: ved sammen at prøve at finde ud af, hvordan kvinderne kan være ærlige overfor sig selv og arbejde med musikken på en måde, som de i stigende grad selv kan stå inde for, kan de med større vægt være med til bevidst at påvirke den samlede musiksituation, således at udviklingen ikke udelukkende kommer til at foregå på mænds betingelser.

Det er klart, at det kunne være interessant at vide, på hvilken måde kvinderne vil være med til at åbne for muligheder.

I mandlige vurderinger af kvinders i egentlig forstand kreative musikalske udfoldelser møder vi f.eks. de opfattelser, at kvinders musikalske udtryk i dag måske er domineret af arbejdet med klang, at de rytmiske kvindemusikere ikke evner at »flænge tapetet«, og at kvindelige dirigenter mangler den diktatoriske udstråling, der – stadig ifølge mandlige orkestermusikere – er en absolut forudsætning for at kunne gøre fyldest på podiet.

Mens jeg på den ene side er overbevist om, at kvinder både udtryksmæssigt og genremæssigt også i musikalsk henseende spænder vidt og vil komme til at spænde videre, har jeg på den anden side en forventning om, at vi – selvom udviklingen går mod en stadig større kvindelig direkte indflydelse på mange områder – i fremtiden vil komme til at nægte at medvirke til

autoritetsopbyggelse og afvise diktatoriske mekanismer som en nødvendighed – selv i forholdet mellem dirigent og orkester.

Den, der lever, får se.

Tilbage til Wagner jubelåret 1983! Hvis man holder af jubelår, kan man måske forestille sig, at f.eks. 1996, 2008, 2019 (Clare Schumanns, Agathe Backer Grøndahls, Lili Boulangers 100-års dødsår) vil blive fejret i lighed med 1983 – med de givne forudsætninger naturligvis anderledes, måske festligere!

*Inge Bruland, KIM's kasserer
Målvørgårdsvej 86, 2750 Ballerup
(02) 97 87 65*

*Lili Boulanger (1893–1918)
fotografi fra 1913.*



*Clara Schumann
(1819–1896).*



Kvindeorkester fra d. 19. årh.



digte

af Pia Rasmussen

Hvor har jeg dog siddet mange gange
på et sammenspilshold
og spillet og spillet og spillet
uden at komme nogen vegne
Hamre i tangenterne – for at blive hørt
fyre smarte vendinger af
– for at blive værdsat som musiker
men, uden følelse
kun frustrationer
over ikke at kunne spille bedre og hurtigere

Her var vi kvinder sammen
vi spillede jazz
fra Charlie Parker til Pat Metheny
men oplevelsen af musikken var ny
det var OS der var i centrum
For første gang oplevede jeg
at få en undervisning
der virkelig kom MIG ved
Musikken handlede om mig
min person
mine følelser
mit temperament
mit udtryk
min funktion i gruppen

I sommer var jeg på kvindemusikstævne på St. Restrup Højskole. Det var første år, jeg ikke var lærer på stævnet, så jeg nød i fulde drag at suge nyt liv til mig og kun at have ansvar for mig selv. På stævnet havde jeg nogle gode snakke med Hanne Tofte om kvindemusik og feministisk pædagogik, og efter stævnet spurgte Hanne, om jeg ikke kunne skrive noget om feministisk pædagogik til dette Modspil-nummer.

Jeg skrev og skrev, men det var som om at det der kom ned på papiret ikke stemte overens med mine faktiske følelser og oplevelser på stævnet. Men så pludselig skete der det, at jeg sad med to digte i stedet for en artikel. Til trods for at min første tanke var at jeg da ikke kunne sende digte til Modspil, følte jeg at de var det mest præcise udtryk for mine oplevelser af stævnet og undervisningsformen, og besluttede at sende dem alligevel.

Det ene er et stemningsbillede fra stævnet, det andet er mine oplevelser på sammenspilsholdet i »Moderne Jazz« ved Elise Einarsdottir.

Vi spillede, sang og dansede
diskuterede og pjattede
fortalte hinanden om vore liv
græd og lo sammen
og ud af alt dette udsprang en musik
VORES musik

Det hele blev lettere og sværere på én gang
sværere
fordi processen er længere
konflikter bli'r ikke løst af en overpædagogisk lærer
alt går tættere på
jeg må overskride mig selv igen og igen
turde stå ved mine inderste følelser
lade dem komme ud uden selvcensur
lettere
fordi processen bli'r ligeså vigtig som målet
jeg fik lysten til at spille igen
pligtfølelsen forsvandt
spontaniteten sejrede

Pia Rasmussen

Vi blev pludselig 11 forskellige kvinder
med hvert sit liv
hver sine erfaringer
hver sin personlighed
der var ikke én løsning
men 11 forskellige opfattelser
ikke 1 lærer og 10 elever
men 11 individer
11 kvinder, der hver især kom nogle skridt videre
på vejen ind til sig selv

Vejen fra vores følelser
inderste lyster og behov
er blokeret af angst og usikkerhed
Vi er bange for at vores følelser
ikke er noget værd
ikke vil interessere andre end os selv
derfor gemmer vi os
skruer ikke op for instrumentet
eller spiller højt og gennemtrængende
spiller kun hjemme hos os selv
eller holder helt op med at spille

Når vejen fra vores følelser til instrumentet
er bred og farbar
ophører selvundertrykkelsen
og vi tør stå ved os selv som kvinder

Vi er så gode til at tage ansvar for andre
men kreativitet er at tage ansvar for sig selv
at have kontakt med sit indre
og tage det alvorligt

Så skru op for forstærkeren, søster!
Spil så det gjalder ud over marker og enge!
Dine følelser og dine toner ER vigtige
andre kvinder vil kunne genkende sig selv i dem
blive inspireret
så ringene vil brede sig i vandet
indtil vi en dag
alle tør stå frem
tør stå ved os selv som kvinder
og musikere

Pia

Feministisk musikpædagogik i praksis

ved Hanne Tofte Jespersen

Sidste sommer blev der for 5. år i træk afholdt kvindemusikstævne herhjemme. Og man kan roligt sige, at afholdelsen af disse stævner er blevet en tradition, – i år fortsætter den på Nyborg Efterskole fra den 25/7 til den 7/8. Hvad der derimod har været i konstant udvikling igennem årene er *indholdet* af stævnerne. Men fælles for dem er at her spiller kvinder sammen med kvinder og undervises af kvinder. Den dimension er vigtig at fastholde hvis man vil prøve at forstå de muligheder sådanne stævner rummer: først og fremmest at sætte fokus på *kvinders omgang med musik* på alle niveauer. Og det vil også sige mulighed for at bearbejde og videreudvikle erfaringer, – en mulighed som ligger i mødet mellem de individuelle oplevelser *i* en kollektiv proces.

Muligheden er der for et frodigt inspirerende miljø. Sådan oplevede jeg selv meget af det, der foregik på sidste års stævne. Samtidig eksisterer også muligheden for at fastlåses i frustrationer og blokeringer. Det går tæt på een at være på musikstævne, og det ligger i, at det at spille sammen med andre griber direkte ind i os og vore følelser. Det er det særlige ved musik, – musik er følelsernes sprog, og vi udtrykker os selv gennem musikken. Det stiller krav om at turde og at ville lukke op, være åben. Og derfor er det også provokerende for een selv.

Den situation afføder en masse tanker om hvad det er der sker i en sådan proces, om hvordan og hvorfor vi reagerer som vi gør, hvordan vi som deltagere oplever den læreproces som sammenspilssituationen også er og hvilken rolle lærerne har/gerne skulle have i den musikalske læreproces.

Det var nogle af de spørgsmål jeg gerne ville drøfte, da jeg på Kvindemusikstævnet '82 foreslog en diskussion om emnet »feministisk musikpædagogik«. Så en aften i stævnets anden og sidste uge samledes omkring en trediedel af de 100 kvinder, der deltog i stævnet, og det følgende er et uddrag af aftenens diskussion, som strakte sig over et par timer.

Det er karakteristisk for kvindemusikstævnerne at man finder en åbenhed overfor at snakke sammen om hvordan hver især oplever spillesituationerne. Det er også karakteristisk at det der kommer frem meget ofte er underlegenhedsfølelser, negative oplevelser af egne begrænsninger og nedture over ikke at være god nok. Man kan så spørge, hvorved kvindemusikstævnerne og den pædagogik der udfoldes der, adskiller sig fra anden musikundervisning:

Jeg har oplevet mange gode mandlige pædagoger, men jeg har aldrig oplevet nogen kvindelig pædagog, som ikke havde en opmærksomhed på, at forskellige individer har det forskelligt i forskellige sammenhænge. – Formidlingen er lige så vigtig som det selv at kunne noget.

Den gammeldags indlæringsituation – det var altid bare at »det er ikke godt nok«. Man skulle øve og øve og man var altid dårlig, man var altid ked af at gå til spil.

– Hvis jeg sætter mig ved mine trommer, så kan jeg godt, hvis jeg f.eks. er vred, så kan jeg godt udtrykke vrede. Men jeg kan udtrykke den vrede mere nuanceret, hvis jeg lærer nogle tekniske ting, – så har jeg et bredere register at udtrykke mine følelser med. Der hvor det kommer til at virke som modsætninger, det er hvor det bliver til: »Jeg kan ikke det dér – så kan jeg heller ikke spille«.

– Det er der ikke nogen der siger.

– Jo, det siger jeg indeni mig selv, jeg lader mig bremse, fordi teknisk der ved jeg ikke, hvad jeg skal gøre, og så lader jeg være med at prøve det af. Der kommer de der kvalifikati-

onskrav ind og bremser før man prøver af sig selv.

– Så synes jeg, vi skal tage fat på hvordan vi får det væk at vi hele tiden skal vurdere os selv og andre, – komme ud over den dér kvalitative vurdering, være der hvor man er og synes det er godt nok. Samtidig er det noget med at have interesse for og lyst til at flytte sig fra det sted.

– Det er det, jeg synes der er essensen i at vi underviser hinanden som kvinder, – det er at lære hinanden at turde det. Man kan spille en solo på mange måder, – man kan spille tre toner så det lyder som om man kan tolv. Man kan også skrue så højt op at det virker overbevisende. Man kan spille alle tolv toner så lavt at ingen kan høre det. Og jeg synes, at hvis vi har noget at kæmpe med som kvinder, er det især det. Selvfølgelig skal vi lære toner, selvfølgelig skal vi lære teknik og det kan vi lære mange andre steder end her. Men lige præcis det med at turde stille sig ordentligt, stå ordentligt med saxofonen og skrue op for de forstærkere: her står jeg og her spiller jeg og hør mig nu. Lære det der og give hinanden plads til det og opmuntre hinanden og få det frem – fordi vi har det allesammen. Og være meget bevidste om det, også som lærere.

Hvad er forskellen på at undervise på Kvindemusikstævnerne i forhold til andre steder?

– Jeg har undervist på Den Rytmske Aftenskole og på Brandbjerg, hvor det er blandede hold, og det er en hel anden proces. For det første er det næsten kun mænd. Og de første tre gange de går med at alle viser hvor dygtige de er. Guitarister, det er bare badeli-badeli-

badeli-ba, op og ned og frem og tilbage. Der går tre gange med at der foregår en magtkamp hvor de prøver at sige, at de er dygtige, og jeg prøver på at sige, at jeg er lærer. Når vi så har prøvet at spille både jazz og latin og rock og de kan se, vi kan godt finde ud af det – så ved de, jeg er lærer og så begynder de at dæmpe sig lidt ned. Men det kan der nogle gange gå et halvt kursus med. Og det er en fuldstændig anden proces, det er faktisk det omvendte, – man skal have dem til at dæmpe sig ned, lytte, være åbne og snakke, hvor de fleste kvinder står der og skruer helt ned.

Er det undertrykkende at være god?

Et spørgsmål som meget hurtigt dukkede op i diskussionen og som tit er blevet taget op i kvindesammenhænge drejer sig om på den ene side autoriteter og opgør med disse (skal vi have lærere overhovedet?) og på den anden side om den selvundertrykkelse som mange kvinder oplever i forskellige former. Dette at man på den ene side ikke ønsker at underlægge sig nogen autoritet og samtidig ikke tør stå frem selv og vise hvad man kan, – ja, måske blokerer overfor at vise noget overhovedet. »Ka' kvinder stråle«, spurgte Anne Scott i en artikel i KVINDESPOR nr. 5 (juli 1982), og det er faktisk det, det handler om i musikken også:

– Der stod i programmet at det ville være fint, hvis vi tog nogle numre med. Men hvis man tager noder med, så vil man jo automatisk komme i lærerrollen, og hvis man nu slet ikke har lyst til at dirigere noget overhovedet? Hvis man føler man kommer til at tiltage sig en eller anden magt.

- Du er bange for at folk skal opfatte det negativt?

- Ja, jeg synes ikke, jeg er kompetent på det område.

- Hvem har sagt det til dig?

- Det er da bare mig selv der siger det.

- Men det er da noget med at stille sig op og ville noget, også som lærer. I vores gruppe skulle vi bruge et arrangement, og vi arbejder ellers ikke med arrangementer. Så havde jeg lavet et og jeg skulle indøve det med gruppen og jeg kunne mærke der var nogle der krøllede sammen indvendig, fordi de skulle lære en bestemt tone på det sted i musikken. Og straks blev jeg usikker på, at nu stod jeg der og var den der sagde at det skulle være sådan og sådan. Og det handler om mig, om hvordan jeg har det med den rolle.

- Det er i virkeligheden også, at vi ikke tør sige »ja«, hvis vi er gode.

- Jeg synes nu jeg har oplevet indenfor de sidste 5-6 år, at der kommer flere og flere som har masser af give og som har styrke og kraft og som kan formidle det i et kvindeligt sprog. Og jeg synes det er godt at det ikke bare er, at »nu skal alle vi glade kvinder spille bare tre akkorder og nu skal vi alle synge sammen og alle kvinder gør det samme«. Jeg synes, vi skal være glade for det og ikke lægge os efter mændenes konkurrence og føle at »nu undertrykker jeg nogen, så nu må jeg holde mig tilbage, - nu skal vi alle spille i C-dur og... om fem år så spiller vi i D-dur«. - Musik kan ikke være »det samme«. Vi har en masse energi og vi skal bare glæde os over at gøre det, gi' det og opmuntre hinanden. Det er ikke noget med magt - det er kun noget med at give noget. Musikken er på mange måder et sted for ekstase og en hel masse ting - og hver og en finder det på sin måde.

- Jeg tror, vi alle sammen har lyst til at det skal være rart og dejligt. Men der er bare en masse processer som går i gang lige præcis så tydeligt når man spiller, fordi det er så tæt på een. Så kommer det, hvordan vi er frem - det er derfor, det bliver så fandens kompliceret.

Men den ene side af det er at stille sig op og give nogen noget af det man kan, og den anden er det med at kunne tage det. Altså kunne tage når andre giver een noget.

Vi har alle et ansvar for ikke at lade os undertrykke

- Det at være bange for at have magt over andre ved at kunne noget - jeg tror, det hænger sammen med, at vi så tit har oplevet, at vi selv er blevet undertrykt af nogen som kunne noget musik som de brugte som magt. Så bliver man selv bange for at bruge den undertrykkende.

- Men jeg mener, det er vores opgave... hver af os har et ansvar overfor ikke at lade os undertrykke, sådan at vi arbejder på at kunne tage imod og give. Jeg synes, det er synd at så mange, sådan som jeg har forstået det, har vældig store problemer med at »du undertrykker mig« og »jeg undertrykker dig« og dig og mig og sig - det er jo bare åh! - Der er nogle ting at kæmpe med og det er hverandres *stolthed*.

- Er det så meget den vi skal vende i første omgang - er vi i stand til at lære uden at sætte læreren i en magtfaktor-rolle som læreren måske overhovedet ikke har, men som vi danser os indeni vores hovede?

Lærerroller

På lærersiden optræder et andet kvindespecifikt problem: nemlig den kvindelige lærers tendens til overansvarlighed, til at være mor for eleverne og ikke kunne turde sige fra i tide. Spørgsmålet om ansvarsfølelse rummer imidlertid også et andet aspekt: en opmærksomhed på at en (god) lærer faktisk yder en masse, at dette ikke er nogen selvfølge og at man ikke har ubegrænsede ressourcer til det:

- Det kommer også an på hvordan den lærer fungerer. Man kan godt fungere som lærer sådan, at man gør sig selv uundværlig. Det vil sige at man oplever måske på et stævne, at man kan spille skidegodt - så kommer man hjem og står med sin gruppe og har

nøjagtig de samme blokeringer som før. Hvor jeg oplever nu, at det der sker med mig på det her stævne, det er også en *personlig* udvikling. Der sker et eller andet sådan, at man kommer videre med sit eget spil, kommer over nogle barrierer, nogle blokeringer nogle steder. Man kan sige, at det er den fornemste opgave for en lærer at kunne se de ting hos den enkelte, sådan så den enkelte bliver skubbet videre i sin egen personlige proces med musikken og selvfølgelig af en gruppesammenhæng.

- Der er koblet så meget sammen med musik af det man ellers laver. Jeg kan mærke, når jeg selv underviser, at jeg tit har en tendens til at skille det ad og meget lære folk nogle tekniske ting. Jeg kan være bange for at tage fat i de processer hos folk, bange for hvad der sker i gruppen og for at lade både de dårlige og de gode ting komme frem. Det er det med ikke at være mor, - at selv om jeg er lærer så er det ikke mit ansvar, hvis gruppen har det dårligt en dag; det er gruppens. - Hvor vi i formiddags havde det dårligt i vores gruppe og hvor det fik lov at ske. Hvor jeg, hvis det var mig der havde været lærer, havde skyndt mig at kopiere et nummer som jeg vidste: *det* fungerer. Så havde alle været glade og så var jeg en god lærer!

- Som kvinder behøver vi nogen til at give os en slags fundament som er nogenlunde sikkert til at prøve den proces at komme lidt videre fremad. Men som nogen sagde i begyndelsen, hvis der ikke er nogen lærer, så vil den der ved mest, blive lærer. Og så kan den person blive brugt på en dårlig måde og ikke få noget udbytte. Jeg har selv været i den situation og jeg er træt af at få at vide: åh, kommer du ikke til den og den musikweekend, vi ville så gerne have dig til at komme. Og så kommer du - og det viser sig, du er den eneste der ved noget omhelst om hvordan man får noget op at stå, og pludselig nyder du det overhovedet ikke, fordi det du gør er at give en hel masse og at sørge for at folk kan komme til at spille. Jeg synes ikke, det er en måde at bruge kvinder på

tegning fjernet
af copyrightmæssige hensyn

som har lidt mere erfaring. Jeg er enig i, at man giver videre hvad man har, men jeg synes, det skulle anerkendes, at det faktisk er et talent, dette hvordan man giver det til folk. Det er ikke noget der er let at gøre. Man er nødt til at besidde en slags *evne* for det – hvordan du skal involvere dig i hver enkelt, se hvor hver enkelt er og have evnen til at være i stand til at træde tilbage og sige: nu klarer du dig selv. Og jeg synes denne diskussion skulle dreje sig om: hvordan gør vi som kvindelige lærere det, denne blanding af at opmuntre kvinder i en tryk situation til at blive bedre og på samme tid *ikke* gøre folk afhængige af dig?

Det bliver adskillige gange i diskussionen understreget, hvor vigtigt det er at stå frem, acceptere det man kan, finde sit eget udtryk o.s.v. På et tidspunkt afføder det en bemærkning:

– Hvad nu hvis man gerne vil stå sammenkrøbet i et hjørne og sige »dut«?

– Er der nogen der har lyst til det?

– Hvis man står i et hjørne og bare vil sige »dut«, – hvis man tager udgangspunkt i hvor man er og så griber fat i »her står jeg – har jeg lyst til det og *hvorfor* har jeg lyst til det«, så tror jeg ikke man kommer til at blive stående der så længe.

– Det har jo noget at gøre med situationen. Man har det ikke ligedan hele tiden. Og der synes jeg der ligger en fare i at man netop ikke synes det er OK at stå i et hjørne og sige »dut«. Nogle gange gør man det og andre gange kan man noget andet.

– Der er nogen der synes det er sjovt at stå fremme hele tiden og andre vil hellere stå mere bag ved.

– Og det er derfor musik er sådan en god ting. Fordi du kan være i alle positioner. Du behøver ikke være på det samme sted hele tiden – du kan være fremme eller du kan være tilbage, du kan være på linje med andre mennesker, du kan nyde bare at spille sammen med andre mennesker. Du behøver ikke være en fremragende solist. – Folk kommer til et kursus som dette for at *nyde* noget, ikke bare

for at være en strålende solist, ikke bare for at forbedre deres teknik, men for at nyde oplevelsen af at spille sammen med andre og blive inspireret i forhold til musik. Så dit »til-lids-niveau« – du fører det med så langt du kan. Der er ingen grund til at sige at der er noget galt i at stå i et hjørne et stykke tid. Det er i orden og måske vil de nå et par skridt videre, – de spiller bare på linje med andre mennesker.

– Kvinder er dog mere lykkelige for det end de skulle være. Jeg synes der ofte er mange flere der siger »dut« end som siger »whaaah«. Jeg synes, det er smukt, hvad du siger, men jeg synes der er for mange kvinder der for tit står i mængden og lige så mange mænd der står fremme *hele tiden*.

– Og det er meningen med at komme til et kursus som dette, fordi så kan de der normalt befinder sig i mængden tage et skridt fremad og dem der normalt ikke engang kommer ind i mængden kan komme det. – Det er derfor vi har *lærere*.

(foto: Tina)



Stemmingsbillede med kvindemusik

Mørket er ved at falde på
og jeg sidder her i skumringen
og hører de mange toner
de blander sig med aftenluften og træernes susen
de bliver i et kort øjeblik
ét med naturen
Musikken bølger frem fra alle verdenshjørner
alskens slags musik
og jeg sidder her og tænker på
hvor fantastisk det er
at det er kvinder der spiller
kvinder der åbner op for sig selv
og udfolder sig som smukke blomster
Tænk at vi er her sammen!
Årtusinders åg er løftet fra vore skuldre
i dette øjeblik
og vi er frie fugle
Sammen gør vi det umulige!

Midt i virvarret af toner
hører jeg pludselig en enkelt melodi
en tone så ren og smuk
den løfter sig op over alt andet
og i den kan jeg høre
smerten, undertrykkelsen
savnet og længslen
og nu stiger den op mod himmelen
flyver mod stjernerne
og jeg kan høre
glæden – den boblende glæde
friheden – længslens mål
og jeg sidder og elsker den kvinde
der spillede de toner så smukt og følsomt
elsker alle kvinder
i ét stort favntag
Hvor er vi dog stærke
og hvor er vore lyde dog smukke!

Pia

Kvindemusikken er død – den længe leve!

af Ellen Enggård

Jeg tror nok, at kvindemusikken er død. Den kvindemusik, som i 70'erne slog sig op og blomstrede på feministiske og socialistiske paroler, som stillede sig op på scenerne og insisterede på at blive hørt, som nægtede at lade sig diktere af det kommercielle marked, og som samlede masser af kvinder til fester og til en fælles oplevelse af, at vi havde vores egen kultur og vores egen musik.

Eller osse er det bare fordi min kvindegruppe er død, at jeg tror, kvindemusikken er død. Måske sidder jeg fast i en alt for utidssvarende opfattelse af, hvad kvindemusik er, har været og bør være. Måske skulle jeg slå gluggerne lidt mere op og kigge mig omkring, måske skal fænomenet kvindemusik tages op til revision, for det kunne jo godt være, at det findes et eller andet sted?

Hvad vi sagde kvindemusik var dengang

Jeg skal spare jer for en lang historisk gennemgang af kvindemusikkens euforiske start og udvikling op gennem 70'erne. Jeg synes bare, det kunne være lidt interessant at ihukomme sig nogle af de overvejelser og intentioner, vi havde dengang for at se, om de faktisk er forsvundet, eller om de bare har ændret sig.

Vi byggede på nogle principper og en praksis omkring *1. politikken*, en socialistisk, feministisk politik. Det var en forståelse af samfundet som undertrykkende i sin kapitalistiske og patriarkalske struktur, og i kampen mod dette samfund så vi det som vores opgave at forsvare undertrykte folk (3. verden, kvinder overalt og andre minoriteter), kæmpe mod atomkraft og oprustning, synge og spille om kvinders livssituation og lave alternative pladeselskaber og distribution. Det politiske indbefattede osse en synliggørelse af kvinder overhovedet, kvinder som musikere og dermed osse en kritik af kvinders traditionelle roller indenfor den rytmiske musik, både som sangere og musikere og som dem, der blev sunget og spillet om. Og så selvfølgelig et opgør med objektrollen – kvinden som den lækre dulle, der står forrest på scenen og vrikker med røven og bliver konsumeret af mændene. Og så er vi ovre i *2. æstetikken* – vi ville ikke spille på vores køn på en traditionel, opspillende

facon, ingen nedringede bluser eller lårkorte skørter. Men et seriøst og kollektivt udtryk uden starfuckeri og æggende hoftevridninger. Det æstetiske indebar osse et anderledes lydbillede. Der blev lagt stor vægt på den flerstemmige sang og på lyriske solos. Og kontakten og samspillet med publikum var altafgørende. *3. fagpolitisk/pædagogisk* skulle kvindemusikken fungere igangsættende og inspirerende for andre kvinder, vise, at kvinder godt kunne spille og synge rytmisk musik, etablere en pædagogisk praksis som kvindelige undervisere i rytmisk musik, lære fra sig såvel praktisk som teoretisk og historisk om kvinder og musik.

Lad os så se på, hvordan det går med principper i dag

Når jeg skal til at se på og vurdere, hvordan det så står til med kvindemusikken i dag, støder jeg straks ind i et problem, der hedder: hvem er egentlig kvindemusikken i dag?

For nogle år siden skelnede vi mellem politisk kvindemusik og musik udført af kvinder. Vi var ikke meget i tvivl om, at når nogen snakkede om kvindemusik, så betød det »rene« kvindegrupper (hvor både sang og backing såvel som tekst og musik blev lavet af kvinder) der formidlede en feministisk holdning og æstetik.

Men den holder ikke længere, i hvert fald ikke med 70'ers briller på.

Politikken – der er ikke mange kvindemusikere (eller kvindelige musikere), der i dag bekender sig til socialismen fra scenen. I hvert fald ikke i den mere traditionelle, parolefyldte forstand. De fleste tekster, der bliver formidlet i dansk musik i dag er »kritiske«, men om de hører hjemme blandt den revolutionære venstrefløj, det moderate socialdemokratiske eller det økologiske højre er for det meste svært at afgøre. Feminismen bliver heller ikke ofte nævnt ved navn i offentlige spillesammenhænge. Hvad angår den alternative distribution og produktion – ja, så bli'r der så vidt jeg ka' se heller ikke brugt mange kræfter på den side. Der findes nok et hav af små nye



foto: Arne Kjær

optagerstudier, men alternative er de kun i den forstand, at de eksisterer ved siden af de store – de konkurrerer ikke og har ikke mig bekendt intentioner om at udgive en bestemt slags politisk musik.

Den alternative kvindebooking blev aldrig etableret, og det ser osse ud til, at grupperne faktisk er pisket til at melde sig ind i de eksisterende booking-sammenslutninger, for at kunne få jobs.

Jo, jo, tendensen er klar, man må tilpasse sig de kommercielle markedsmekanismer og der er ingen tro på eller vilje til at opbygge alternativer til den multinationale medieindustri!

Æstetikken – hoftevidringer og lårkorte hører i dag nærmest med som obligatorisk udstyr til en kvindegruppe. Heavy makeup og alt hvad vi forsagede i kvindefrigørelsens navn er i dag nødvendige scenerekvisitter. Man hører sjældent eksperimenterende kvindemusik i dag, det lyder på godt og ondt som alt andet musik, hvadenten det er den ene eller den anden stil-

art – bortset fra sangen, den flerstemmige sang er stadig prioriteret højt i de fleste kvindebands. Det kollektive udtryk – jo for så vidt man kan skabe et kollektivt udtryk i læderbukser – så er det der da, men ikke nogen kollektiv bevægelse eller bevidsthed om tilhørsforhold. Grupperne arbejder i høj grad individuelt – det dér med sammen er vi stærke, er en gammel løgn!

Fagpolitisk/pædagogisk – om kvindemusikken fungerer inspirerende og igangsættende, tvivler jeg på. Jeg tror mange kvinder bliver skræmt fra vid og sans over de dygtige musikere og deres smarte tøj, og de har for længst regnet ud, at man må have en lårtykkelse på under 30 cm for at blive kvindemusiker. Ingen gider melde sig til de kurser og seminarer, der bliver opslået om den politiske kvindemusik her og hisset og kun ganske få forbenede kvinder sidder stadig og arbejder med den politiske kvindemusik på et teoretisk, analytisk og historisk plan.

Nej, det står slemt til. Kvindemusikken er død.

Og hva' så?

Frustreret sidder jeg tilbage – med ca. 30 aktive danske kvindegupper, et stigende udbud af kvindelige sangere, musikere, komponister og arrangører indenfor den kommercielle/etablerede musik, et hav af nye kvindelige navne fra udlandet, og en masse spændende ny musik, der i høj grad er præget af kvinder og kvindelige udtryksformer.

Jamen, så ka' jeg da ikke bare sidde og sige, at kvindemusikken er død!

Den lever jo i bedste velgående – den har bare undergået en kraftig udvikling siden midten af 70'erne. Og hvis jeg nu smider de 70'er-briller og tager 80'er-briller på, ka' jeg få øje på en masse spændende og gode ting i kvindemusikken i dag – *både* i den kommercielle musik og i den, der har rødder i den politiske tradition.

Den kommercielle kvindemusik

Kvindelige musikere, sangere, komponister og arrangører er ikke bare blevet flere, men har osse smidt nogle traditionelle roller af sig. I 50'erne, 60'erne og et godt stykke op i 70'erne har kvinder ikke haft mange roller at spille indenfor rockmusik. Groft sagt kunne de enten vælge mellem at være den tomhjernede, sexede og/eller yndige sanger i front med en solid mandebagging og nogle forsigtige sange om den evige kærlighed, den tabte kærlighed eller den store kærlighed.

Eller de kunne være den indadvendte, halvintellektuelle singer-songwriter med de bløde linjer og den fede harmoni(k) – eller folkemadonnaen, men i dag finder vi fremtrædende internationale kvindenavne indenfor snart sagt alle afskygninger af rockmusikken. Patti Smith står cool og tough på scenen og spiller rock på sin elektriske guitar og synger sine sange og kræver at blive behandlet som hendes mandlige kolleger. »Ultimately I want to make every body horny (liderlige, m.o.)« udtaler hun frejdigt i et interview, ikke nogen slinger i valsen her, det ka' piger osse. Ekcentrisk og teatralisk stiller Nina Hagen sig op på scenen og giver den nyere rockmusik (punk, new wave) et pift af kvindestemmens mange udtryk og muligheder – til stor inspiration for mange danske og udenlandske kvindelige sangere.

Grace Jones har dyrket kvindekroppen ud i det perfekte og ophævet grænserne for det kvindelige og det mandlige med det nye androgyne look. En fremragende diskofunk fortolker, der vedkender sig kvindekroppen, men ikke rollen. Og Kate Bush,

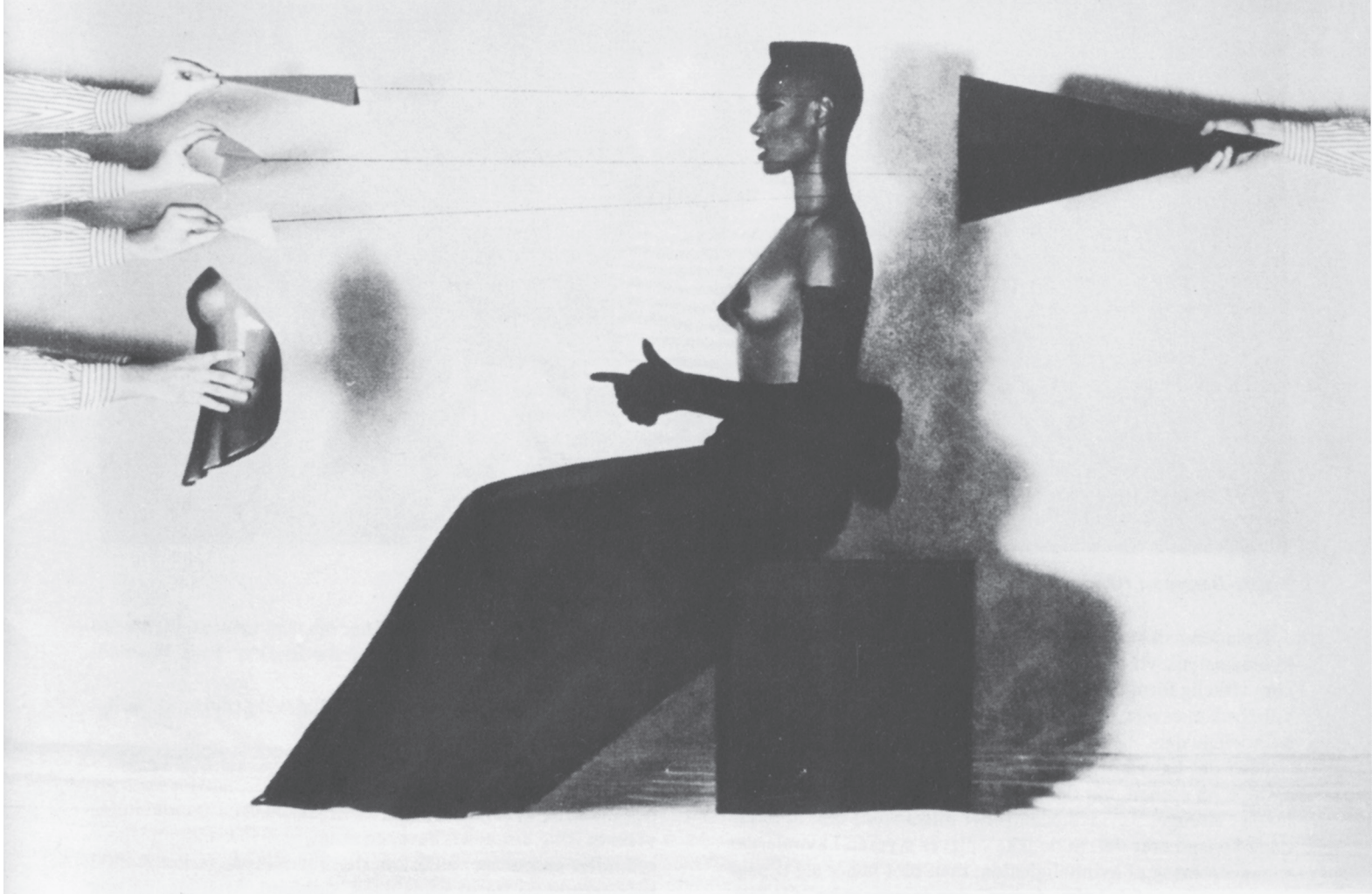
der har formået at gøre lille-pige-stemmen til et stærkt feminint udtryk, der åbner op for kvindelige fantasibilleder og en stærk ekspressionistisk stil. Heksen, lillepigen, madonnaen i en person. Og jeg kunne nævne mange flere. Kvinder, som topper hitlisterne med selvstændige og stærke udtryk og ikke lader publikum i tvivl om, at kvinder har noget at sige og noget at tilføre den rytmiske musik.

Osse herhjemme er kvinderne kommet i forgrunden i den rytmiske musik. Ikke blot som sangere, men osse som komponister og arrangører – mens det stadig hører til sjældenhederne at finde kvindelige instrumentalister på det kommercielle marked. Der findes snart ikke den danske gruppe med respekt for sig selv, der ikke har en eller flere kvinder i forgrunden: Sneakers, Anne Linnet Band, Vox Pop, Tøsedrengene, Halberg/Larsen og mange flere. Bortset fra dominansen af lyse stemmer synes jeg imidlertid ikke mange af de danske kvinder egentlig tilfører rockscenen noget nyt – hverken musikalsk, tekstligt eller æstetisk (undtaget Elisabeth Gjerulf fra Vox Pop).

Det er bemærkelsesværdigt at så meget af den nyere rytmiske musik på det kommercielle marked i en eller anden grad er influeret af kvinder. Det hænger nok sammen med *dels* at kvinder generelt er mere accepterede som kunstnere og som aktive i medieverdenen, end de var for bare få år siden, sammenhængende med en langsomt stigende generel accept af kvinder som ligestillede samfundsborgere og arbejdskraft – og *dels* med behovet for fornyelse indenfor musikken. Punk og new wave er stilarter, der levner stor plads for det individuelle udtryk og de spontane aggressioner – her har kvinder kunnet komme af med en masse, uden at skulle gøre op med tidligere kvindelige roller indenfor de stilarter.

Kvindemusikken med rødder i politikken

Den 1. maj i Århus spillede »Modesty Blaise« i Botanisk Have, »Super Karla« spillede i Ridehuset og »Majam« på Fronthuset. 3 århusianske kvindegupper, som mere eller mindre direkte er vokset ud af den politiske kvindemusik, hvis principper jeg omtalte i starten. Alle tre satser de på et kommercielt gennembrud i form af en pladekontrakt, de arbejder hårdt og tager mange forskellige jobs rundt om i landet. De arbejder primært med musikken og æstetikken. Det skal være dansevenlig musik i dag – ikke noget med for mange eksper-



Grace Jones.

menter, temposkift og lyriske indslag. Og det spiller de så – new wave, ska og pop. Sceneæstetikken bliver prioriteret højt – både med lys og udstyr, koreografi og fikse detaljer, makeup og lårkorte. Og selv på en gammel forbenet feminist som mig virker det utrolig stærkt og befriende. Jamen hvorfor skulle kvinder da ikke osse kunne det? Æggende rytmer, sceneshow

og blinkende lamper – det er flot, og sjovt nok virker det netop som det opgør med objektrollen, som vi i sin tid forsøgte at tage ved at fornægte de kvindelige sex-attributter. De tager dem tilbage, generobrer kvindeligheden, og hvis det ikke er politisk – jamen det er det! Ligesom jeg synes nogle af de nyere udenlandske kvindelige musikere gør det.

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Marie Bergman (Østjysk Billedforsyning).

Kvindemusikken er bestemt ikke død. Kvindemusik og kvindeæstetik vil jeg osse kalde de kommercielle kunstnere, som virkelig formår at åbne op for kvinders musikalske og bevidsthedsmæssige fantasi og som i deres udtryk synliggør kvindeligheden.

Men det ka' være svært at forlige sig med den kvindelige æstetik på scenen, når der spilles på de traditionelle »opspil-lende« strenger. Bevidstheden (eller mistanken) om, at mændene konsumerer det, at de ikke oplever styrken i kvindernes tilbageerobring af kvindeligheden, men blot læner sig tilbage og nyder synet af de lækre damer – den er svær at ha'. Og mis-tanken om, at det faktisk forholder sig sådan får bund i virkelig-heden, når man læser anmeldelser og omtaler som f.eks.:

»Så selvfølgelig drejer Anne Linnet Band sig også om seksu-elle længsler eller rettere: de udsender signaler, som ikke så meget handler om dem selv som om deres funktioner og symbolværdi. . .« (Torben Bille i *Levende Billeder*, nov. 1981).

»Looking as she does, an impossibly cuddly chicklet, it's easy to forgive Linda Ronstadt any musical deficiencies.

But this album. . . shows off her musical measurements to the best advantage«. (Citeret fra *Rock'n' Roll Woman*, p. 122).

Så bli'r jeg så gal – og synes måske alligevel at det er for farligt at synliggøre seksualiteten.

Til slut

Jeg er ked af, at der ikke er mere politisk bid i den kvindemusik, vi hører i dag. Jeg synes det er en skam, at så få kvindemusikere offentligt synger og spiller om den revolutionære kamp mod patriarkatet og for et socialistisk samfund. Men jeg må nok osse erkende, at koblingen mellem det eksplicit politiske og det æstetiske og fascinerende er vanskelig at komme igennem med.

Og det lykkes dog nogle. Det lykkedes f.eks. svenske Marie Bergman. Hun virker meget stærkt politisk på mig – ikke så meget fordi hun siger det med ord, men fordi hun via sin musik og sceneoptræden udstråler oprør – mod undertrykkelse, mod en fastlåst kvinderolle, mod kedsomheden, ja, mod kapitalismen!

I foråret -82 blev der med støtte fra stat og kommune etableret en forskergruppe, som skulle lave et check på det århusianske musikliv. Gruppen bestod af Jens Bak, Henrik Herskind, Rie Pedersen og undertegnede, med Marit Bakke, AV, som projektleder. Arbejdet er mundet ud i fire rapporter: »Hvem spiller de for?«, om koncertpublikummet, og »Hvem spiller hvad - under hvilke forhold?«, om de aktive musikudøvere, »Århus kommunes støtte til musiklivet«, om den offentlige støtte, og »Hvorfor spiller de ikke?«, om de befolkningsgrupper, der tabes ud af musikmiljøet.

Denne artikel bygger på de to første rapporter, som er forfattet af Jens Bak og undertegnede. Den beskriver indholdet i store træk. De, som er interesserede i enkeltheder og taldokumentation, henvises til selve rapporterne, som kan ses på Hovedbiblioteket og Statsbiblioteket i Århus, eller - i begrænset omfang - erhverves ved henvendelse til Fritids- og Kulturforvaltningen i Århus, tlf. (06) 19 07 55, lok. 54.

Musikliv, - et, alle musiklivene?

af Michael Mondrup

Projektet blev oprindeligt formuleret omkring Musikhuset Århus: hvad sker der med et relativt aktivt musikmiljø som det århusianske, når der fra offentlig side kommer et så kraftigt musikpolitisk tiltag, som Musikhuset må siges at være? Hvilke dele af miljøet vil nyde godt af det, hvilke dele vil blive kvalt etc. etc.? Der var m.a.o. lagt op til et kultursociologisk studie over konsekvenserne af en offentlig kulturpolitik.

For at kunne sige noget om disse spørgsmål var det nødvendigt i første omgang at få lidt mere overblik over, hvad det århusianske musikmiljø indeholder, hvad der foregår i miljøet, og hvordan forholdene er for dem, der deltager i det. Til den ende planlagde vi en række delundersøgelser, som tilsammen gerne skulle give det ønskede helhedsindtryk: En undersøgelse af *publikumsiden*, en af *udøversiden*, en kortlægning af den *offentlige støtte* til musiklivet, en undersøgelse af *spillestederne*, og endelig en undersøgelse af, hvilke grupper der *ikke* er aktive, i miljøet, og især hvorfor. Meningen var så, at vi efter at Musikhuset havde fungeret en periode skulle gentage i alt fald en del af disse undersøgelser for at se, hvilke ændringer der var sket i miljøet efter Musikhuset.

Det går imidlertid ikke altid, som præsten præker, og for at gøre en lang historie kort strakte den i øvrigt udvalgte velvilje overfor projektet ikke så langt, at der var nogen der ville financiere anden del af undersøgelsen. Vi står derfor i dag tilbage med den skitserede undersøgelse - ÷ spillestederne, som af

tidsmæssige grunde gled ud - og det må jo da også siges at være en slags resultat.

Empiri - noget positivistisk pis !?

Bare for at der ikke skal være nogen misforståelser: det vi har lavet er empirisk forskning, på godt og ondt. Vores vigtigste arbejdsredskab har været spørgeskemaer, langt hen ad vejen med på forhånd fastlagte svarkategorier og krydse-af-rubriker, og vores middel til at bearbejde materialet har været et EDB-anlæg. Det, vi kan sige noget om med vores undersøgelse er m.a.o. det, der kan måles og tælles, det *kvantitative*, mens det andet aspekt, det indholdsmæssige, *kvalitative*, bliver ladet i stikken med en sådan undersøgelsesmetode. Vi kan fx fortælle, hvor mange grupper der spiller hvilken slags musik, og hvilke betingelser de har for at spille deres musik; men vi kan ikke sige noget om, hvad musikken indeholder, og hvad den enkelte har ud af at spille sin musik.

Men når det forbehold er taget mener vi alligevel, at man godt kan bruge empirisk forskning til noget fornuftigt - vel at mærke hvis man bruger den ritigt. Når der, nok især på venstrefløjen, rynkes på næsen ad empiribegrebet, hænger det efter vor opfattelse sammen med, at det næsten automatisk sættes i forbindelse med det videnskabsideal, der hele tiden slår igennem i den borgerlige videnskab: kravet om den neutrale, værdifrie, positivistiske forskning, som nok beskriver, men ikke

tager stilling. Den yderst forståelige skepsis, der er overfor det ideal, kommer dermed også til at gælde empirebegrebet.

Men der er ikke noget odiøst i empiri som sådan. De resultater, man får ud af undersøgelser som denne, kan – og bør – bruges til at danne grundlag for nogle analyser af forholdene indenfor de musikmiljøer, vi har beskæftiget os med, og påpege skævheder og urimeligheder, og de kan bruges til at kvalificere nogle af de forestillinger, de fleste af os render rundt med om forholdet og forskellen mellem den rytmiske og klassiske musik og deres samfundsmæssige placering. Og endelig kan og vil vi kanalisere resultaterne ud til musikmiljøerne og dermed give dem nogle argumenter på hånden, når de skal slå med systemet om bedre forhold, ligesom politikere og embedsmænd kan få et betydeligt mere kvalificeret grundlag, når de skal tilrettelægge deres kulturpolitik og administrationen af den.

Hvad er klassisk – og hvad er rytmisk musik?

En af de ting, der falder i øjnene ved en sådan undersøgelse, er forholdet mellem det rytmiske og det klassiske musikmiljø, og det er det forhold, vi vil beskæftige os med i denne artikel. Vi vil komme ind på en sociologisk beskrivelse af de to miljøer, og vi vil beskrive de rent konkrete betingelser, de to miljøer har at arbejde under, og hvilke behov de har.

Selve undersøgelsesarbejdet har da også været delt mellem gruppens medarbejdere, sådan at én havde hovedansvaret for den rytmiske afdeling, og én havde det for den klassiske, alt efter hvor vi hver især havde vores musikalske bagland og – ikke mindst – kontaktflade.

Men for at kunne lave denne opdeling, både i undersøgelsesprocessen og behandlingsfasen, har det været nødvendigt at definere det klassiske og rytmiske område. ellers kunne vi ikke vælge, hvilke koncerter vi skulle lave interviews ved, og hvem, der skulle kontakte hvilke musikgrupper i byen – og at slå det hele sammen fandt vi hurtigt ud af ville være det glade vanvid: det har nu engang ikke ret meget mening at spørge et amatør-symfoniorkester om, hvor store deres udgifter til PA-anlæg er!

Og det blev netop forhold som dette, der blev en af skillelinjerne mellem de to områder i vores definition: en af de markante forskelle mellem de to former for musik ligger i udstyret, der er forbundet med aktiviteten (fx akustisk/elektrisk). Men det er ikke det eneste kriterium. Fx er det oplagt, at folke-

musik og traditionel jazz hører hjemme i den rytmiske afdeling, også selvom de ikke bruger så meget som en stikkontakt, når de spiller. Derimod har vi skønnet, at fx brassbands, der vel genre-mæssigt ligger mindst lige så tæt på den rytmiske musik som på den klassiske, i vores regi hører hjemme i den klassiske afdeling, fordi de organisatorisk, økonomisk m.m. ligger tættere på de udpræget klassiske grupper. Og en hel del grupper, især kor, blander deres repertoire meget med begge slags musik. Også disse er henført til det klassiske område, af grunde som dem, der også gælder for brassbands.

I det hele taget kan der sikkert anføres mange indholdsmæssige indvendinger mod vores opdeling, men vi har som sagt været nødt til at lave den ud fra de præmisser, der lå for vores undersøgelse, og så i øvrigt betragte betegnelserne klassisk og rytmisk som tekniske arbejdsbegreber.

Hvem dyrker hvilken musik?

Både i koncertpublikummet og hos de aktive musikudøvere er der nogle helt klare tendenser i retning af, hvilke samfundsgrupper, der beskæftiger sig med musik i det hele taget, og hvilke, der foretrækker klassisk hhv rytmisk musik:

Både i publikums- og udøvergrupperne betragtet som helhed er der to grupper, der dominerer, nemlig funktionær/tjenestemandsgruppen og de studerende. Sammenlignet med kommunens befolningssammensætning er de faktisk ret kraftigt overrepræsenteret. Arbejdergrupperne er noget underrepræsenteret, men marginalgrupperne (hjemmegående, pensionister) har en meget lille andel i musikmiljøerne.

Delt op i rytmiske og klassiske publikummere/udøvere er tendenserne næsten lige så klare: de socialgrupper, der foretrækker klassisk musik, er funktionærer/tjenestemænd, hjemmegående, pensionister og selvstændige, mens de studerende og arbejdergruppen hælder mest til den rytmiske musik.

Sammenhængen mellem social placering og musikvaner er altså tydelig. En lignende sammenhæng er der mellem folks beskæftigelsessituation og den musik, de vælger at beskæftige sig med: der er næsten ingen arbejdsløse blandt de klassisk interesserede, mens de udgør en betydelig større del af rytme-folket end af befolkningen som sådan. Og i det hele taget er det typisk, at det er folk med fast fuldtidsarbejde, der beskæftiger sig med klassisk musik, mens løsere arbejdsforhold og deltidsarbejde er mere almindeligt i den rytmiske afdeling.

Endelig er der en stor forskel på de to musikmiljøer rent aldersmæssigt: den gennemsnitlige rytmiske koncertgænger/-musiker er kun halvt så gammel som den klassiske, og spredningen over alders grupper er nogenlunde jævn i den klassiske afdeling, mens rytmefolket næsten udelukkende er at finde blandt de yngre årgange.

Der synes altså at være hold i den udbredte forestilling, at den klassiske musik fortrinsvis har sit bagland i befolkningsgrupper, som er socialt og uddannelsesmæssigt privilegerede, ældre og mest etablerede, mens den rytmiske musik mest appellerer til de yngre og mindre etablerede. Og det er vel at mærke ret markante forskelle, der er tale om.

Der er da heller ikke ret meget kontakt mellem de to musikmiljøer, i alt fald ikke blandt udøverne. Det er undtagelserne, når folk fra den klassiske lejr også er aktive i den rytmiske og omvendt, og bortset fra korene, der som sagt tit blander noget rytmisk musik ind i deres repertoire, er det også en hovedregel, at grupperne holder sig til deres egne genreområder. Lidt anderledes forholder det sig hos publikummerne, hvor der er en noget større tendens til at blande musikforbruget, for øvrigt især hos de publikummere, vi traf ved de klassiske koncerter, og blandt de yngre af dem.

Men generelt set må man tale om to ret skarpt adskilte musikmiljøer med hver sit sociale rekrutteringsmønster. At der også er forskellige interesser og vilkår forbundet med de to miljøer, vil vi se i det følgende.

Der er i øvrigt en ganske interessant krølle på denne del af historien: Det er ikke – som man måske kunne forvente ud fra den just citerede etableretheds-teori – det klassiske miljø, der er mandsdomineret, men derimod det rytmiske. Men hvis vi arbejder lidt videre med materialet, viser det sig, at sammenhængen her er en lidt anden: som sagt er der flest mænd i det rytmiske miljø, som er overvejende instrumentalt præget, mens der er ca. halvt af hver i det klassiske – og vi snakker her om udøverne, forstås. Men hvis man skiller de klassiske udøvere op i sangere og instrumentalister, viser det sig, at mændene har overtaget blamdt de sidstnævnte, mens kvinderne er i overtal hos sangerne. Det er m.a.o. kvinderne, der synger, og mændene, der spiller, og det passer også meget godt med en typisk bemanding af en rytmisk gruppe: en pige ved mikrofonen og 4-5 fyre på instrumenterne.

Hvem bruger musikken til hvad?

Et af de områder, hvor man kan konstatere de forskellige interesser, der er forbundet med at have med musik at gøre, er de sammenhænge, musikken indgår i. Det vi kan sige om det stammer hovedsagelig fra vore samtaler med publikummerne, men det er nok ikke helt ved siden af at gætte på, at nogle lignende tendenser gør sig gældende blandt dem, der selv laver musik.

Som hovedregel kan man sige, at det sociale aspekt spiller en meget større rolle for den rytmiske musik end for den klassiske. Naturligvis er musikken (næsten) altid det centrale, når man går til koncert, men mens de klassisk mindede ikke har så forfærdelig mange andre interesser forbundet med det, er det for rytmefolket vigtigt, at koncerterne også indgår i nogle hyggeprægede, ikke direkte musikorienterede sammenhænge: at komme ud at danse, få nogle bajere, være sammen med sine venner og måske skaffe sig nogle nye kontakter.

Det fremgår direkte af de svar, folk gav på, hvorfor de gik til koncerter. Men man kan også læse det indirekte ud af, hvad folk foretager sig i forbindelse med koncerterne:

- mens de klassiske koncertgængere mest forbereder sig til koncerterne ved at høre musikken, læse om den eller sågar kigge i partiturer, før de tager afsted, går de rytmiske forbedelser mere på den sociale situation: det er noget med at varme op sammen med vennerne, drikke sprut, fyre tjal og gøre sig lækker.
- flertallet af de klassiske publikummere går alene eller sammen med deres familie til koncerterne, mens næsten alle de rytmiske følger med deres venner.
- efter koncerten er det almindeligt blandt de rytmiske koncertgængere at strække det sociale samvær ud, tit på værtshus, mens flertallet af de klassiske går direkte hjem.

Denne forskellige prioritering af det sociale element ved musikken falder i øvrigt meget godt i hak med, hvor folk opgiver at have deres musikinteresse fra: I det rytmiske publikum er det typisk, at man har fået sin interesse for musik gennem sine sociale aktiviteter, altså fra vennerne; i det klassiske derimod opgiver de fleste at have interessen »med hjemmefra«, som en del af deres opdragelse.

Den betydning, man tillægger det sociale aspekt ved koncerter er selvfølgelig afgørende for, hvilke krav man som publikum stiller til et koncertsted: mens det klassiske publikum stort



set er tilfreds, hvis man sidder komfortabelt og ser og hører godt, har den rytmiske del yderligere en række krav: der skal være borde og stole, der skal være rygetilladelse, og der skal være udskænkning. Alt dette sætter jo unægtelig det så opreklamerede og i sin egen selvforstående altfavnende Musikhus noget i relief: det er lige nøjagtig alle disse krav, det ikke kan honorere. Så der er nok noget om snakken, når det rytmiske miljø klager over, at huset ikke er skabt for den del af musiklivet.

De fysiske rammer er vigtige –

Og betingelserne for at have et aktivt forhold til musik er ikke de samme i de to miljøer. Dette gælder dog først og fremmest, når man er udøver; de to publikumsgrupper er i alt fald stort set lige tilfredse med de muligheder, der er for at høre musik, når man ser bort fra det økonomiske, som vi vender tilbage til lidt senere. Men når det kommer til at lave musik selv, er forholdene en del forskellige.

For nu at tage noget helt basalt, så er der en del fra det rytmiske miljø, som ikke har nogen sammenhæng at dyrke deres musik i. Det er folk, som er medlem af en musikorganisation eller står på venteliste til et øvelokale, og som altså ikke har kunnet komme i gang. Det fænomen eksisterer praktisk taget ikke på det klassiske område.

Og netop i forbindelse med øvelokale er der også nogle helt klare forskelle i forholdene for de to grupper af musikaktive. Mens nemlig praktisk taget alle de klassiske musikgrupper låner deres øvelokaler, for en stor del af det offentlige, er det kun fåtallet af de rytmiske grupper, der har denne mulighed. De er for det meste henvist til at leje sig ind, med den ganske betragtelige udgift, det har til følge. Ydermere er de rytmiske gruppers lokaler af dårligere kvalitet end de klassiskes, hvis man tager efter gruppernes egen vurdering, og mange af de rytmiske grupper udtrykker direkte behov for at få et nyt lokale – langt flere end af de klassiske.

En af de måder, man skaffer sig dispositionsret over et kommunalt lokale på er at etablere sig som aftenkolehold under fritidsloven. den fremgangsmåde giver ydermere den fordel, at man kan få udbetalt en lærerløn. Det forudsætter imidlertid, at man er 12 personer, hvilket de færreste rytmiske grupper er, og derfor er det mest de klassiske grupper, der har den mulighed.

I det hele taget er den klassiske musikaktivitet – og her er det

især amatørerne, vi taler om – betydeligt bedre dækket ind organisatorisk end den rytmiske. Den overvejende del af de klassiske musikgrupper har en aller anden form for tilknytningsforhold, tit til en af amatørmusikorganisationerne under Landssekretariatet for Amatørmusik. De får derved del i den service, sådanne organisationer kan yde: kurser, nodemateriale, lån af instrumenter osv. Sådanne organisationer findes også i det rytmiske miljø (FAJABEFA, fx), men tilslutningen er ikke nær så stor her. Det er åbenbart sværere for de rytmiske grupper at passe sig ind i de institutionelle rammer, samfundet kan byde på – hvilket ikke i sig selv er en dårlig ting, men det er en del af diskussionen om, hvor meget man skal gå ind på »systemets« præmisser for at få del i den offentlige støtte – for organisationerne er, hvad enten man kan lide det eller ej, en del af »systemet«.

Til trods for, at de ikke har så gunstige betingelser som de klassiske grupper har de rytmiske grupper tilsyneladende et højere aktivitetsniveau, både m.h.t. den tid, de bruger til at øve, og til optræden: de øver i snit dobbelt så længe, og de er også tiere ude at optræde med deres musik end de klassiske grupper – dvs de af dem, som overhovedet kommer ud at spille, for der er mange, der ikke har mulighed for det. Derimod kommer næsten alle de klassiske grupper ud med det, de laver. Det er da også langt de fleste rytmiske grupper, der siger, at de har behov for at optræde mere, men kun halvt så mange af de klassiske.

Der kan være mange grunde til dette uindfriede behov for at spille ude i det rytmiske miljø: de rytmiske grupper er ikke så stabile som de klassiske (dvs de har en kortere levetid), og en del når måske aldrig at komme op på et »spille-ude-niveau«, det er dyrere og mere besværligt for en rockgruppe end fx et kor at lave koncert (p.g.a. anlæg osv). Men det har givetvis også noget med foromtalt tilpasningsevne at gøre. Det er lettere at finde rammer at optræde i, når man kan benytte de faciliteter, samfundet (= det offentlige) kan tilbyde; og det er da også typisk, at de klassiske amatørkoncerter for en meget stor del finder sted i offentlige institutioner som skoler og kirker. De rytmiske grupper optræder mere på de dertil indrettede spillesteder og ved mere eller mindre private fester. Med i billedet hører nok også, at det er mere almindeligt blandt de klassiske grupper, at man optræder uden direkte at få penge for det, og hvis man får penge, er det som regel et mindre beløb, der går i en fælles kasse. Hos de rytmiske grupper er det typisk

sådan, at det overskud, der måtte blive, fordeles blandt medlemmerne. Og her er det ikke almindeligt at optræde uden en form for honorar.

Det koster penge at være glad for musik.

Men det koster ikke det samme, hvis man foretrækker klassisk som hvis man hellere vil have rytmisk musik, og det gælder både hvis man lytter og hvis man selv laver musik.

På koncertområdet er billetpriserne i gennemsnit 3 gange højere ved rytmiske arrangementer end ved klassiske. Det skyldes bl.a., at der er en stærk tradition for gratisarrangementer på det klassiske område, men ikke på det rytmiske. Men det skyldes også, at prisniveauet generelt er højere ved rytmiske koncerter end ved klassiske: dels er den klassiske musik langt hen ad vejen offentligt støttet (fx sidder der ca. 60 fastansatte, offentligt lønnede musikere i Århus Symfoniorkester), mens rytmiske koncerter for det meste kører efter almindelige forretningsmæssige principper; dels findes der på det klassiske område en række rabat- og abonnementsordninger, som er ukendte på det rytmiske område (selvom en af de økonomisk trængte arrangører, Rytmus, for nylig har foreslået sådanne ordninger for sit område også).

Den vigtigste udgift ved at være aktiv musikudøver er instrumenter, og også her tager rytme-folket helt klart tæten med en gennemsnitlig investering, der er mere end dobbelt så stor som de klassiske musikudøveres. Her skal man nok lige huske på, at godt halvdelen af de klassiske udøvere er korsangere, hvis investering begrænser sig til at have klaver, men selv med det forhold in mente er der betragtelig forskel.

Desuden er der for de rytmiske grupper en ret stor fællesinvestering (PA-anlæg m.v.), og det er ikke noget, der figurerer hos de klassiske grupper. Her er det for en stor del medlemmerne selv, der ejer instrumenterne, og i det omfang de bruger fællesinstrumenter, er det nogle de har lånt (hos organisationer eller det offentlige) eller har fået tilskud til at købe.

Udover disse instrumentudgifter har langt de fleste rytmiske grupper som nævnt udgifter til husleje, hvilket de klassiske ikke har. Alt i alt må man altså konstatere, at der er større udgifter forbundet med at være rytmisk udøver end med at være klassisk.

Man kan forestille sig mange måder at få dækket disse udgifter på, men det vigtigste for den enkelte må vel være, hvor

meget han selv skal punge ud med, og på det punkt er tendensen den, at de rytmiske udøvere selv betaler, mens de klassiske klarer sagerne uden at enkeltmedlemmernes pengepung skal åbnes alt for meget. Ganske vist opkræves der en form for medlemskontingent i en del klassiske grupper, men det er sjældent mere end et par hundrede kroner om året. Resten klares ved at søge tilskud fra offentlige eller private kilder. Sådanne ønsker bliver for det meste imødekommet, omend sjældent mere end halvdelen af det, man søger om. Endelig er der som nævnt visse, ret begrænsede koncertindtægter, som også går til sådanne formål. Og så er der jo Fritidsloven, som især er anvendelig for de klassiske grupper, som nævnt.

I de rytmiske grupper er det mest almindeligt, at gruppens medlemmer splejser til fællesudgifter, og nogle flere udgifter dækkes i dette miljø af koncertindtægter. Til gengæld udgør tilskud udefra ikke en ret stor del af økonomien her. Dels er der ikke så mange grupper, der søger, og dels synes offerviljen ikke at være så stor i denne sammenhæng. Den lave ansøgerfrekvens blandt disse grupper er ikke udtryk for, at de ikke har brug for pengene – det er der dokumentation for – men snarere for en fremmedhed overfor systemet, eller mangel på tro på, at det nytter noget at søge.

Summa summarum –

– står vi altså med et musikmiljø, der er delt op i to områder: et rytmisk og et klassisk. De to områder er vidt forskellige på en række punkter: de har et forskelligt socialt rekrutteringsgrundlag, de har en forskellig aldersprofil, de har forskellige måder at bruge musikken på, de har forskellige forhold at arbejde under, deres økonomiske betingelser er vidt forskellige, og deres forhold til de institutionelle rammer, samfundet lægger for musikudfoldelser, er af den ene eller anden grund forskelligt.

Selvfølgeligt ville det være fint med en dialog mellem de to miljøer, og hvis miljøerne kunne finde sammen om at løse fælles problemer, ville det også være godt. Men det er vigtigt at fastholde, at der er tale om to forskellige kulturformer, som arbejder under vidt forskellige betingelser og på vidt forskellige præmisser.

Og hvorfor så det?

Fordi når man skal diskutere kulturpolitik, så er det vigtigt at gå ud fra de faktisk eksisterende kulturformer, og så lade sine

overvejelser – og i sidste ende den praktiske politik, der kommer ud af dem – afhænge af disse tingenes tilstand. Modstykket er det, som har været god latin i dansk kulturpolitik gennem de sidste mange årtier, nemlig at operere med én kultur, som omfatter alt og alle; konsekvensen af denne holdning er bl.a., at man etablerer ét sæt rammer, som alt, hvad der rører sig af kulturelle aktiviteter, så skal passes ind i. Og en af de ting, som denne undersøgelse kan påvise med tørre tal – empiri, you know – er, at ikke alle kulturformer passer ind i de rammer. Et godt eksempel er det så omdiskuterede Musikhus Århus, som i sin egen ideologiske selvforståelse skulle være hjemsted for alt, hvad man kan tænke sig af musik. Den første sæson har ret tydeligt demonstreret, at det ikke fungerer – og hvordan skulle det også det, når det så tydeligt er indrettet med henblik på dem, der kommer for udelukkende at se og høre, altså først og fremmest det klassiske publikum, som vi har set. Og vi har også set, at det rytmiske miljø i langt mindre grad end det klassiske er i stand til eller har vilje til at bruge de institutionelle rammer. Så kunne man selvfølgelig sige, at det må de lære, men en mere rimelig konklusion ville måske være, at man kunne differentiere støtteformer m.m. efter de forskellige kulturformer, sådan at de kan komme til at fungere på deres egne præmisser. Århus, som må siges at være en foregangsby i denne sammenhæng, er kommet et godt stykke ad vejen, bl.a. med indretningen af det gamle Ridehus og officerkasernen til et center for rytmisk musik, og med en høj grad af selvforvaltning, og det er en god udvikling. Det, det drejer sig om nu er at fastholde denne udvikling, og det er bl.a. det, vi håber at kunne bidrage til med denne undersøgelse og de diskussioner, den afføder, både hos politikerne og – ikke mindst – ude i miljøerne selv.

Anmeldelse

Nye toner i Grønland

af Morten Levy

Birgit Lyng: Rytmask musik i Grønland.
PUBLIMUS 1981.

Det politiske gennembrud, som den grønlandske selvbevidsthed har oplevet de sidste 10-15 år – hernede måske især forbundet med enkelte toppe som Moses Olsens valg til Dansk Folketing 1971, forsøget på at fastholde ejendomsretten til Grønlands undergrund, kampen for en hjemmestyreordning og dennes indførelse i 1979, – dette gennembrud er ikke sprunget ud af den blå luft. Der er den politiske, sociale og kulturelle forhistorie. Men der er også de samtidige kulturelle og kunstneriske fremstød, som har været af den største vigtighed, netop for den nye selvfølelse, som det politiske gennembrud har levet af.

Den store fortjeneste ved Birgit Lynges bog er at den fastholder og dokumenterer det boom af grønlandsksproget rock- og folkesangermusik, som har en så væsentlig andel i den ny grønlandske tro på sig selv. Forfatteren boede i Grønland 1973-77 og har tydeligvis et nært forhold til sit emne. Hendes praktiske gennemgang af den grønlandske Rock- og »Folk«-scene i 70'erne er klart den vægtigste del af hendes bog. Med belæg bl.a. i en masse båndindspillede samtaler med involverede personer og i egne indtryk, og krydret med gode billeder og avisudklip af forskellige art, tegner hun et veldokumenteret billede af en musikbevægelse som er mere rig og modsætningsfyldt end i det mindste jeg vidste af.

Jeg vidste ikke, at der i Grønland bliver udsendt adskillige kassettebånd af små eller større selskaber, ganske vist stort set af dårlig lyd kvalitet.

Jeg vidste ikke, at der i den grønlandske befolkning var en så glubende appetit på alle sådanne udgivelser, inklusive de her fra syddanmark producerede Demos- og Ulo-plader. Det fremgår således, at hver af de af det dansk-grønlandske selskab ULO producerede LP'er sælges i 5-6.000 eksemplarer deroppe (s. 76).

Jeg havde heller ikke tænkt over, hvor stor en rolle netop kassettebånd spiller i kulturformidlingen i et land hvor det er så svært at rejse.

Jeg vidste ikke, at der ved siden af den nationalbevidste rock- og »folk«-musik også siden 50-erne findes en »Vaisat«-musik, som er ny-arrangerede amerikanske evergreens og Country & Westerns med grønlandske tekster! Det var nyt for mig, at selskabet ULO, som med store udgifter og praktiske vanskeligheder bl.a. har lavet dobbelt-LP'er fra flere Aasivik-stævner, må klare sig uden støtte, selv fra den danske stat, som på hver LP tjener mere end dobbelt så meget som pladeselskabet via diverse afgifter (s. 68). Jeg vidste heller ikke, at det grønlandske hjemmestyre fra 1980 har givet officiel støtte til Aasivik-stævnerne, trods disses noget socialistiske image, eller at det første hjemmestyre-år, 1979, af landstinget blev erklæret for et »sangs år«.

Birgit Lyng diskuterer også radioens (meget positive) og fjernsynets (betydelig mere problematiske) rolle, ligesom hun behandler de lejligheder og situationer, hvor der sker direkte musikformidling«, dvs: i dagligdagen, i klubber, foreninger, skole, kirke, sangkor, – og ikke mindst ved forskellige stævner, hvor det årlige Aasivik (1976-) er det vigtigste.

Bogen »Rytmask musik i Grønland« bygger på forfatterens hovedfagsspeciale for musikvidenskabeligt institut, Aarhus Universitet. Denne omstændighed mødes i bogen som en trang fra forfatterens side til at virke »videnskabelig«, og herfra stammer nok dens største svagheder, som kort fortalt er, at bogen kom-

mer til at virke lidt dum, når den prøver at spille klog.

Et par eksempler:

Om blandingskulturproblemet: »Oftest har udviklingsforløbet i mødet med de fremmede kulturer været: skepsis over for eller forblænding af udefrakommende nye ting, bundfældning, og først derefter vurdering af det nye, hvilket så har medført accept eller forkastelse af de fremmede kulturers elementer« (s. 125).

Om ældre grønlandsk musik: »Sangene er ikke blevet skrevet ned, men er blevet overleveret mundtligt, hvilket kan have været medvirkende årsag til, at der i dag ingen dateringer findes på dem« (s. 28).

Om det gamle »klasseløse samfund«: »Dog kunne en person i kraft af sin dygtighed få en vis ledende stilling, men kun i situationer, hvor man havde brug for personens dygtighed og kunne drage nytte deraf. Hvis en person forsøgte at gøre sig til mere, end vedkommen-de var, blev hun lige så stille holdt nede af den grønlandske humoristiske sans«. Sikkert rigtigt, men hvor har forfatteren det fra?

Endnu en ting i denne forbindelse. Det er god videnskabelig skik at trække grænserne op for det, man vil behandle, men når hun udvælger den musik, hun vil analysere ud fra følgende kriterier: det skal være plademusik, udkommet i 70-erne, produceret og distribueret af et alternativt forlag (!), musikken skal have et formuleret formål til grund for udgivelsen, medfølgende trykte tekster, og grundige oplysninger om musik, musikere, etc. (s. 9), – så virker det omvendt: som om hun først finder, hvad hun vil analysere og derefter brygger et sæt kriterier sammen, der rammer netop det.

Sådanne ting er irriterende fordi de er så tåbelige. Og det er synd, for der er mere stof i bogen end som så. Der er en historisk redegørelse, og der er en analytisk gennemgang af udvalgte numre.

I den historiske redegørelse er der adskillige væsentlige træk. Det er godt, hun har den grønlandske spillemandsmusik med, som i dag er ret ukendt, men som eskimoerne lærte

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Elektrisk musik til dansefolk, Billedet er fra slutningen af 60'erne (s. 41 i bogen; foto: Adam Wiehe).

af hvalfangere fra alle lande. Der findes på Dansk Folkemindesamling fonogrammer fra århundredets begyndelse af denne violin- og harmonika-musik (hvad Lyngé åbenbart ikke er klar over) og de dokumenterer en yderst levende og betagende spillemåde. Hun har gode iagttagelser om den danske kulturimperialisme. F.eks. citerer hun, efter at have dokumenteret udbredelsen af 50-ernes »Vai-gat«-musik og – i 60-erne et gennembrud af rockmusik inspireret af Beatles, Stones, Who etc., – en betænkning fra Udvalget vedrørende Folkeoplysning i Grønland (1969) for følgende: »Inden for de seneste år har Studenter-sangerne og Radioens Drengkor været på turne i Grønland. Endvidere gennemførte violinisten Wandy Tworek sammen med Henry Hansen og hans spillemænd i juni 1968 en

turne, der omfattede de fleste byer i Vestgrønland. – For at styrke musikinteressen foreslås det, at der sendes mindre grupper på turne i Grønland, både alsidige entertainere, små klassiske ensembler og folkemusik-, beat- og jazzgrupper. Ved udsendelsen af en musikpædagog kunne man endvidere stimulere musikundervisningen i skolerne, herunder aften- og ungdomsskolerne«. Men ikke et ord om grøn-lændernes egne forsøg. (s. 40).

Mens man for den ældre kulturhistories vedkommende kan savne indføling, – den traditionelle musik, gædes der let hen over, Knud Rasmussens indsats for bevaringen af sagn og eventyr nævnes ikke, – så synes hendes gennemgang af nyere kulturhistorie ofte to the point.

foto fjernet
af copyrightmæssige hensyn

Gruppen »Sume« ved en mini-musikfestival i Nuuk, sommeren 76 (s. 160 i bogen; foto: AG/Grønlandsposten).

Hvad musikanalyserne angår, så virker de rimelige. De koncentrerer sig ganske vist, trods de fine udvælgelseskriterier i meget høj grad om en enkelt udgivelse (gruppen Sume's første LP fra 1973), men jeg synes hun får væsentlige ting med.

Birgit Lynges hovedsynspunkt her er, at der, trods det, at den grønlandske rock er forankret i angelsaxisk Mainstream Rock, dog optræder specifikt grønlandske træk i den. Til dels sproget (det er indlysende). Men tildels også musikalske træk, og her nævner hun bl.a. konkret (s. 158): At visse ekstra 5'te-takter i Sume's musik kan stamme fra udholdte toner i den grønlandske flerstemmige sangtradition. At Sume's sange er domineret af tonegentagelser og melodiforløb holdt indenfor 3-5 toner uden skalabevægelse.

At der optræder visse enkle strukturer domineret af spring op til kvinten.

Hun mener, at sådanne træk har forbindelse med den traditionelle grønlandske musik, specielt trommesangen. Og hun har sikkert ret, men så synes jeg netop, det er ærgerligt, at hun bevidst har undladt en nærmere omtale af denne musik (se s. 10).

Jeg synes med andre ord hendes gode fornemmelse fortjener lidt mere end at være netop – en god fornemmelse. I musikanalyserne savner jeg iøvrigt en gennemgang af blot et af de talrige bånd, hun nævner er udgivet af små grønlandske selskaber. Hvad er det egentlig, de har at byde på?

Smag og behag skal jeg ikke diskutere, og hvis hun på mærkelig måde styrer uden om Rasmus Lyberth, hvis hun erklærer den udmærkede rockgruppe Sume for at være genial (s. 183), og hvis hun synes om det åndssvage udtryk »Rytmask musik«, så er det helt i orden for mig. Jeg har heller ikke noget imod at hun kalder Maasi Lynges gode nummer »Vore egne Klæder« for punk, skønt den er ret langt ude. Men det er kedeligt, at hun vil eksportere vores danske universiteters umulige ideologiske musikholdning til Grønland.

»En oplæring i at øve kritik på musikken vil være nødvendig, hvis man skal modvirke en for voldsom udvikling af grønlandsk industri-musik«. (s. 186).

Om radioen: »Det medførte en periodevis misbrug af disco-musik og anden udenlandsk underholdningsmusik«. – Hvad er der nu i vejen med disco-musik?

Igen, s. 60: »Grønlænderne har imidlertid brug for den udenlandske musik, dog ikke som baggrundsmusik, men som lyttemusik. – En sådan brug af den udenlandske musik kræver en oplæring i at »lytte« til musikken og der- ved kunne få et æstetisk udbytte af den«.

Birgit Lynges bog er, som man vil se en inhomogen udgivelse med en del løse ender. Men den er forfriskende, fordi hun – som den første – dokumenterer bredden af den nye grønlandske rock- og »folk«-musik og dens omstændigheder.

Nye bøger

En liste over nye bøger, som vi mener har interesse for vore læsere. Listen tilstræber ingen form for fuldstændighed.

Jens Brincker, Finn Gravesen, Carsten E. Hatting og Niels Krabbe: *Den europæiske musikkulturs historie, 1740–1914*. Gyldendals musikhistorie bd. 2. Kbh. 1983. 368 s., kr. 240,00 (fås kun i subscription: Bd. 1–4 kr. 960,00).

Floh de Cologne (udg.): *Rock gegen rechts. Beiträge zu einer Bewegung*. Dortmund 1980. 208 s., DM 12,80.

Carl Dahlhaus og Giwi Ordschonikidse (udg.): *Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland*. Hamburg og Wilhelmshaven 1982.

Carl Dahlhaus og Helga de la Motte-Haber (udg.): *Systematische Musikwissenschaft*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10. Wiesbaden 1982. 367 s.

Åke Davidsson: *Bibliografi över svensk musiks litteratur 1800–1945*. 2. forøgede udgave. Stockholm 1980. 267 s.

Constantin Floros: *Brahms und Bruchner*. Studien zur musikalischen Exegetik. Wiesbaden 1980. 248 s., DM 32,00.

Michael Fütterer: *Das Madrigal als Instrumentalmusik*. Versuch einer Aufführungspraktischen und geistesgeschichtlichen Neuinterpretation des Cinquecento-Madrigals. Regensburg 1982. 291 s. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 119).

Peter le Huray og James Day: *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge University Press. 597 s., £ 35,00.

Otto Kolleritsch (udg.): *Alexander Skrjabin*. Graz 1980. 164 s.

Hellmuth Kühn og Peter Nitsche: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Berlin 1974*. Kassel m.fl. 1980. 632 s., DM 106,00.

Heinrich Lübke: *Lübkes Strawinsky-Lexikon*. Bergisch Gladbach 1982. – Alfabetisk opstillede værkcommentarer.

Tove Pedersen, Inga Vendelbo og Ulla Larsen. *Bogen om syngepigerne og bakken*. Kbh. 1983. 208 s., kr. 148,50.

Povl Schmidt og Jørgen Gleerup: *Livsrums oplevelsesformer*. Kulturhistorisk billedrække 1700–1900. (Dansk kulturhistorie og bevidsthedsdannelse 1880–1920, bd. 13). Odense 1982. 132 s., kr. 97,60.

Povl Schmidt og Jørgen Gleerup: *Rids af offentlighedsformernes udvikling i Danmark 1660–1901*. (Dansk kulturhistorie og bevidsthedsdannelse 1880–1920, bd. 1). 2. let rev. udgave, Odense 1982. 121 s., kr. 73,20.

Søren Schmidt og Kirsten Toksvig: *Mix. Musik for millioner*. Kbh. 1983. 72 s. + kasettebånd. – Om pladebranchen og pladeindspilning på kommercielle og alternative forlag, beregnet til undervisningsbrug.

Almut Seidel: *Soziale Kulturarbeit am Beispiel Musik*. Überlegungen zum Zusammenhang von Musik und Sozialpädagogik und Vermittlungsproblemen im Rahmen der Ausbildung. Regensburg 1980. 194 s., DM 35,00.

Kvinder og Musik



hvor står vi - hvor går vi hen?