

Danish Journal of Musicology

46 • 2025–26

© 2025–26 by the authors

Danish Journal of Musicology · Volume 46 · 2025–26

Dansk Årbog for Musikforskning

Editors

Michael Fjeldsøe · mfj@museumodense.dk

Thomas Husted Kirkegaard · thk@cc.au.dk

Mikkel Vad · mkv@hum.ku.dk

Frederik Bonde Pilgaard · fbp@cc.au.dk

Editorial Board

Georgina Born, *professor of anthropology and music, University College London*

Catherine Bradley, *associate professor in early music, University of Cambridge*

Daniel Grimley, *head of humanities and professor of music, University of Oxford*

Sanne Krogh Groth, *senior lecturer of musicology, Lund University*

Þorbjörg Daphne Hall, *professor of music, Iceland University of the Arts*

Jessica Holmes, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Morten Michelsen, *professor of musicology, Århus University*

Bjarke Moe, *senior researcher, The Royal Library, Copenhagen*

Kristine Ringsager, *associate professor of musicology, University of Copenhagen*

Signe Rotter-Broman, *professor of musicology, Universität der Künste Berlin*

Holger Schulze, *professor of musicology, University of Copenhagen*

Mads Walther-Hansen, *associate professor of musicology, Aalborg University*

Production

Hans Mathiasen

Address

c/o Department of Arts and Cultural Studies, Section of Musicology,
University of Copenhagen, Karen Blixens Vej 1, DK-2300 København S

Each volume of *Danish Journal of Musicology* is published continuously in sections:

- 1 · Articles
- 2 · Special sections
- 3 · Colloquys
- 4 · Reviews
- 5 · Reports, editorial
- 6 · Sources
- 7 · Bibliography

ISBN 978-87-88328-37-0 (volume 46); ISSN 2795-0859 (online edition)

Danish Journal of Musicology is a peer-reviewed journal published by
the Danish Musicological Society on <https://tidsskrift.dk/music>

Skidegod for at spille elektrisk?

Musikalsk feminisme og antikapitalistiske mulighedsorienteringer i 1970'ernes Århus

Bertel Nygaard

“Mange tror, man skal være skidegod for at spille elektrisk, men det drejer sig om at tro på, at man kan lære det.”¹ Sådan udtalte det århusianske band Sonjas Søstre sig i foråret 1978 til venstrefløjs-ugeavisen *Århus Folkeblad*. Den ligefremme udtalelse rummede et vidtrækkende projekt for forandring af musik og samfund. Sonjas Søstre bestod udelukkende af kvinder og forstod sig udtrykkeligt som et kvindeband – og dermed som et led i overvindelsen af kvinders traditionelle marginalisering i musikliv og samfund. Bandets musik skulle ikke kun samle og underholde publikum i øjeblikket. Den skulle også inspirere andre kvinder til at indgå på lige fod i et fællesskab omkring musikken: “Vi synes, det kunne være godt, hvis vi også kunne give andre lyst til at spille. De skal bare gå i gang. Man behøver ikke at være dygtig. (...) Nogle kan måske ikke synge, men så har de måske en god rytmesans.”²

Den “elektriske” musik, dvs. navnlig rockmusikken med elguitar, elbas og trommer som kerneinstrumenter, skulle ikke længere udøves af en lille elite af mandlige virtuoser foran et passivt konsumerende, ikke mindst kvindeligt, publikum. Deltagelsen i musikken skulle derimod åbnes, demokratiseres og gøres fælles. Og derigennem ville bandet bidrage til en vidtrækkende feministisk og antikapitalistisk samfundsforandring. Det var et projekt for et vidtrækkende opgør med overleverede magtforhold og normative grænser gennem nye musikalske praksisser. Her kunne rockmusik opfattes både som symptom på social undertrykkelse og som omdrejningspunkt for opgøret med undertrykkelsen; både som strategisk, samfundsforandrende handling og som performativ, sanselig fremmaning af kim til et alternativt fremtidssamfund, det egalitære fællesskab. Musikken skulle være både endnu-ikke og allerede.

Det projekt var formet af 1970'ernes mangeartede, transnationale opbrud og fremtidsfordringer, ikke mindst vedrørende køns- og klassemagt.³ Det angik dog også magt-

1 “Kvinder står på egne ben i den elektriske musik,” *Århus Folkeblad* 27. april 1978.

2 “Kvinder står på egne ben.”

3 Se fx Duco Hellema, *The Global 1970s: Radicalism, Reform, and Crisis* (Routledge, 2019); Axel Schildt og Detlef Siegfried, red., *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980* (Berghahn Books, 2006); Gisela Notz, “Die autonomen Frauenbewegungen der Siebzigerjahre,” *Archiv für Sozialgeschichte* 44 (2004); Joshua Zeitz, “Rejecting the Center: Radical Grassroots Politics in the 1970s – Second-Wave Feminism as a Case Study,” *Journal of Contemporary History* 43, nr. 4 (2008).

spørgsmål, der stadig diskuteres, ikke mindst i forbindelse med en musikbranche, der – med musikforskerne Kristina Ringsager og Katrine Walleviks ord – fortsat er kendetegnet ved “experiences of sexism, ageism, and lack of diversity.”⁴ Mellem dengang og nu ligger ganske vist væsentlige skel i politiske, kulturelle og æstetiske kriterier samt i begreber, følelsespraksisser og orienteringer mod fremtids- og handlingsmuligheder. De skel kan dog ikke blot vise distance, men også gøre 1970'ernes anderledeshed aktuel som udfordring af nutidige normer og mulighedsorienteringer.

Som bemærket fra flere sider i datiden trådte 1970'ernes kvindepolitiske musikprojekt frem i særligt prægnante antikapitalistiske former i Århus.⁵ I denne artikel vil Århus derfor være geografisk udgangspunkt for en analyse af 1970'ernes feministiske og antikapitalistiske projekt for “kvindemusik” som historisk mulighedsorientering.

Det er et underudforsket felt. Hidtil er musiklivets kønshierarkier især undersøgt i dels nutidsforhold, dels ældre musikhistorie.⁶ De lesbisk separatistiske kvindemusikbevægelser i USA og Australien siden 1970'erne har været genstand for forskningsinteresse i de senere år, men datidens skandinaviske kvindemusikbevægelser er endnu kun sporadisk udforsket.⁷ Og mens meget af den nyere historiske udforskning af 1970'ernes

4 Kristine Ringsager og Katrine Wallevik, “Other Ways of Knowing the Danish Music Industry: From Disorientation to Feminist Collective Capacity,” *Popular Music and Society*, 47, nr. 2 (2024): 138. <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2367747>.

5 Ellen Enggaard og Helle Hunø, “Jamen så er vi jo ikke enige!” *Modspil* nr. 6 (1979): 98; Karin Sivertsen, “Kvindemusikbevægelsen. Historisk rids med aneportrætter,” *Modspil* nr. 2 (1978); Ellen Enggaard, “Kvindemusik i Århus,” *Politisk Revy* nr. 439 (1983): 22–23. Jf. om københavnsk kvindemusik Pia Rasmussen, “Kvindemusik i København,” *Modspil* nr. 18 (1982); Pia Tesdorf Frederiksen, *Beskrivelse af det københavnske kvindemusik-miljø 1974–1984* (opgave, Danmarks Biblioteksskole, 1984).

6 Se f.eks. Sarah Raine & Catherine Strong, red., *Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, Practice and Strategies for Change* (Bloomsbury Academic, 2019); Cecilia Björck, “Music, Gender and Social Change: Contemporary Debates, Directions and Challenges,” *Gender Issues in Scandinavian Music Education*, red. Silje Valde Onsrud m.fl. (Routledge, 2021); Marion Leonard, *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power* (Routledge, 2007); Thomas Husted Kirkegaard, “Exhibiting the Unheard(-of): Cultural Memory, Cultural Oblivion, and Women Composers,” *Seismograf* 2022, <https://seismograf.org/da/node/19743>; *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*, red. Laura Hamer (Cambridge University Press, 2021).

7 Paul Ambrose Shaw III, *The Women's Music Movement: Music as Feminist Praxis, 1973–1980* (Brill, 2023); Mina Carson m.fl., *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music* (University Press of Kentucky, 2004), 95–114; Bonnie Morris, “Olivia Records: The Production of a Movement,” *Journal of Lesbian Studies* 19, nr. 3 (2015). <https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1026699>; Bonnie J. Morris J., “Archiving a Movement: Preserving the Sounds of Women's Music Festivals,” *ARSC Journal* 54, nr. 1 (2023); Jessica Freyermuth, “We Shall Go Forth”: *A Musical Analysis of the Women's Music Movement, 1969–1985* (afhandling, University of Kansas, 2019); Kathy Sport, “Below the Belt and Bleeding Fingertips: Feminist and Lesbian Music in the Late 1970s,” *Australian Feminist Studies* 22 (2007). doi:10.1080/08164640701364703; Louise Rich, *Det kvindelige spillerum – fra 'pigepigtråd' til 'kvinderock' (kvinder i dansk rock 1964–1979)*

kvindebevægelse i bredere forstand har udfoldet refleksioner over temporalitet som historisk fænomen, har dette endnu ikke gjort sig gældende for musikkens vedkommende.⁸

Derimod blev 1970'ernes danske kvindemusikbevægelse i datiden og den umiddelbare eftertid genstand for løbende oversigter og refleksioner i en gråzone mellem deltager- og analyseperspektiver. De kom til udtryk i universitetsspecialer samt artikler og debatindlæg i aviser og tidsskrifter, ikke mindst det fagkritiske musikvidenskabelige tidsskrift *Modspil* og en stribe publikationer i tilknytning til kvindebevægelsen og den politiske venstrefløj. I en historisk undersøgelse må dette materiale især udforskes som levn af de historiske tilblivelsessituationer – på linje med de sporadiske lydoptagelser og visuelle fremstillinger (plakater, fotografier o.l.), hvoraf enkelte er publiceret, mens andre findes i dels offentlige arkiver, dels private samlinger.⁹ Supplerende elementer til forståelsen af det historiske fænomen har jeg fået gennem samtaler med deltagere fra det datidige kvindemusikmiljø.

Efter indledende bemærkninger om analysetilgangen samt en skitse over kvinders vej til den elektriske musik vil jeg udforske konkrete musikerfællesskaber, deres idealer, musikalske praksisser og erfaringer i mødet med skiftende publikummer for til sidst at pege på videre implikationer af det historisk afgrænsede projekt.

Historiske mulighedsorienteringer i musikken

1970'ernes århusianske "kvindemusik" er et signifikant eksempel på, at der også kan gemme sig "fremtid i fortiden," som utopitænkeren Ernst Bloch bemærkede – altså fordringer, som endnu ikke er indfriet.¹⁰ Med kønsforskeren Elizabeth Freemans mere radikale formulering: Her er tegn på "undetoned energy from past revolutions."¹¹

(speciale, Roskilde Universitet, 2013); Alf Arvidsson, *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, Ställningstaganden och musikskapande 1965-1980* (Gidlunds förlag, 2008), 346-349 og passim; Emma Isaksson: "Vi måste höja våra röster. Kvinnomusiken inom den nya kvinnorörelsen", *Kön mark våld*, red. Eva Helen Ulvros (Historiska Institutionen, 2002).

- 8 Elizabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Duke University Press, 2010); Victoria Browne, *Feminism, Time, and Nonlinear History* (Palgrave Macmillan, 2014); Sam McBean, *Feminism's Queer Temporalities* (Routledge, 2016); Elizabeth Freeman, *Beside You in Time: Sense Methods & Queer Sociabilities in the American 19th Century* (Duke University Press, 2019); José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia* (Princeton University Press, 2019); Joe P.L. Davidson, "Retrotopian Feminism: The Feminist 1970s, the Literary Utopia and Sarah Hall's *The Carhullan Army*," *Feminist Theory*, 24, nr. 2 (2023). <https://doi.org/10.1177/1464700121994076>. Forbindelser mellem musik, *queerness* og temporaliteter er dog udforsket i aktuelt perspektiv i Stan Hawkins, *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality* (Routledge, 2016).
- 9 Ud over offentlige billed- og filmsamlinger i aarhusarkivet.dk og aarhusbilleder.dk har jeg i arbejdet med denne artikel haft glæde af de digitaliserede dele af Erik Lyhnes privatarkiv på Rockmuseet i Roskilde samt enkelte fotos og kassettebånd i Ellen Enggaards privateje.
- 10 Ernst Bloch, "Anticiperet realitet – hvad er utopisk tænkning, og hvad kan den?" *Ernst Bloch – en introduktion*, red. Jørn Erslev Andersen m.fl. (Modtryk, 1982), 25.
- 11 Freeman, *Time Binds*, xvi.

Derfor vil jeg her ikke blot udforske de faktiske historiske forhold i og omkring “kvindemusikken” i 1970’ernes Århus, men især fokusere på historiske orienteringer mod det mulige. Historikeren Lucian Hölscher har betegnet udforskningen af kompleksiteter af muligheder fra fortiden (især subjektive forventninger, håb, drømme, projekter o.l.) som en *virtuel historiografi* – ikke at forveksle med kontrafaktisk historieskrivning, som typisk snarere betegner historieskriverens retrospektive suspension af enkelte historiske faktorer i den reale fortid mhp. imaginære alternative forløb eller efterprøvning af isolerede årsagsanalyser.¹² Inspireret af især Blochs filosofiske refleksioner over muligheden som kategori vil jeg her betegne dette som *historiske mulighedsorienteringer*: de skiftende, kontekstformede måder, hvorpå mennesker i deres sociale praksis orienterer sig mod muligheder – med vekslende grader af bevidsthed og udtrykelighed; i mange skalaer fra det lille og det nærliggende til det store og det fjerne.¹³ Denne analysekategori er beslægtet med mere etablerede kategorier som f.eks. *forventningshorisont* og *temporale regimer*, men den adskiller sig metodisk fra den første ved ikke at tage afsæt i det allerede bevidste; fra den anden ved at fokusere på strukturerende og emancipatoriske praksisser snarere end faste magtstrukturer.¹⁴

Ernst Bloch understregede, at begrebet om muligheder knytter sig til en fundamental tilgang til verden som foranderlig og ufærdig, men at menneskelige og sociale muligheder kommer særligt tydeligt til udtryk i visse aspekter af verden, heriblandt kunsten og samfundshistoriens åbne øjeblikke. Blandt kunstarterne pegede Bloch især på “ein Überholend-Unabgeschlossenes in der Musik.”¹⁵ Og ganske vist udpegede han især de utopiske impulser i vestlig kunstmusik.¹⁶ Men som kulturforskeren Tavia Nyong’o for nylig har understreget, kalder Blochs egen tilgang til verdens utopiske åbenhed på en “wild reading” af hans tekster – en selvstændig udlægning af Blochs tilgang til det utopiske snarere end hans specifikke musikanalyser.¹⁷ Hvad performance-forskeren Jayna Brown i forlængelse af Bloch har analyseret som “music of other worlds,” findes ikke kun afgrænsede musikalske kompositioner og udførelser hos nogle få, men også i, hvad Christopher Small betegnede som “the one great human activity that is called musicking”: musikken som et vidtstrakt væv af musikalske praksisser i menneskenes daglige liv – fra butikkens sagte baggrundsmusik over stille nynn timer til intens

12 Lucian Hölscher, “Virtual Historiography: Opening History Toward the Future,” *History and Theory* 61, nr. 1 (2022). <https://doi.org/10.1111/hith.12247>. Jf. til kontrafaktisk historieskrivning f.eks. Martin Bunzl, “Counterfactual History: A User’s Guide,” *The American Historical Review* 109, nr. 3 (2004). <https://doi.org/10.1086/530560>.

13 Se især Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Suhrkamp, 1959), 258–288.

14 Jf. Fernando Esposito og Tobias Becker, “The Time of Politics, the Politics of Time, and Politicized Time: An Introduction to Chronopolitics,” *History and Theory* 62 (2023). <https://doi.org/10.1111/hith.12324>.

15 Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel* (Suhrkamp, 1962), 288.

16 Se især Ernst Bloch, *Geist der Utopie* (Suhrkamp, 1974 [1923]), 49–208.

17 Tavia Nyong’o, “Listening for Utopia,” *Utopian Studies* 26, nr. 1 (2025): 213.

dans og lytten.¹⁸ Musikkens dobbelte karakter af dels æstetisk objekt, dels et væv af dagligdags praksisser danner i det følgende en konceptuel ramme om udforskningen af bestemte musikformers og – praksissers mulighedsorienteringer i det, historikeren Pernille Ipsen for nylig har betegnet som et “åbent øjeblik” i historien, altså 1970’ernes emancipationsbestrebelse.¹⁹

Da kvinderne indtog musikscenerne

Det historiske øjebliks åbenhed var selvsagt betinget og formet af forud eksisterende samfundsforhold og praksisser. Siden den borgerlige offentlighed var blevet etableret gennem de forudgående århundreder med sine skarpe, ofte finmaskede, køns- og klassesdistingerende sondringer mellem offentligt og privat liv, havde vestlige kvinders musikudøvelse især knyttet sig til sang og klaverspil med rod i hjemmet, navnlig i tilknytning til klassiske musiktraditioner.²⁰ Over for jazz-, rock- og popmusik gjorde unge kvinder sig omkring midten af 1900-tallet gældende som aktivt publikum, men sjældent som udøvende musikere – med jazz- og popsangerinder som kun delvis undtagelse.²¹ Også den pigtrådsmusikscene, der dukkede op i 1960’ernes velstandsboom med inspiration fra især britiske grupper som The Shadows og The Beatles, satte de unge mænd i front. Omkring midten af 1960’erne opstod ganske vist flere grupper af jævnaldrende kvindelige musikere, såkaldte “pigepigtråd”-orkestre – i Århus f.eks. The Parrots. Det vakte opsigt, og flere af dem opnåede en vis kommerciel succes, også uden

18 Jayna Brown, *Black Utopias: Speculative Life and the Music of Other Worlds* (Duke University Press, 2021); Christopher Small: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Wesleyan University Press, 1998), 11. Se også Juliet Hess, “Musicking a Different Possible Future: The Role of Music in Imagination,” *Music Education Research*, 23, nr. 2 (2021). <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1893679>; samt f.eks. Tia DeNora, *Music in Everyday Life* (Cambridge University Press, 2000); Steen Kaargaard Nielsen og Mads Krogh, “At musikere. En praktisk orientering i musikvidenskab – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys,” *Danish Musicology Online* (2014): 5-16.

19 Pernille Ipsen, *Et åbent øjeblik: Da mine mødre gjorde noget nyt* (Gyldendal, 2020).

20 Se fx Freia Hoffmann, *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur* (Insel Verlag, 1991); Lise Karin Meling, “The Lady at the Piano: From Innocent Pastime to Intimate Discourse,” *Music & Practice, Performance Studies Network* 5 (2019): DOI: 10.32063/0510; Lise Karin Meling, “Jubel Og Kjærlighed, Fortvivlelse Og Vanvid, Alt Laa i Dette Tonende Væld: Kvinnernes pianomusisering i norsk skjønnlitteratur 1850–1900,” *Studia Musicologica Norvegica* 45 (2019): 47-60. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2019-01-05>; Serena Facci og Michela Garda, red., *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions* (Routledge, 2021); Laura Hamer red., *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900* (Cambridge University Press, 2021).

21 Se fx Christine Feldman-Barrett, *A Women’s History of the Beatles* (Bloomsbury Academic & Professional, 2021); Marie Buscatto, *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization* (Routledge, 2022); Leah Branstetter, “Women and Rock,” *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*, red. Laura Hamer (Cambridge University Press, 2021), 131-144.

for hjembyerne.²² Interessen for dem var dog ikke mindst drevet af, at de som kvinder blev seksualiserede objekter for heteronormativt mandlige blikke. Musikken blev sekundær. “[V]i ved ikke, hvordan det lyder, med det ser meget godt ud,” som dagbladet *Aktuelt* sigende bemærkede om bandet Butterflies i 1966. Særligt kendt blandt disse bands blev Ladybirds, der stak ud fra mængden ved at optræde topløse.²³

1970'ernes nye kvindebevægelse kritiserede sådanne opfattelser af “piger” som sex-objekter for hegemonisk maskuline blikke. Navnlig Rødstrømpebevægelsen forbandt sit kritiske arbejde med nye organisationsformer, der skulle give plads til fælles bearbejdninger af kvindelige erfaringer og opbygningen af modstand og alternativer.²⁴ I Århus trådte Rødstrømpebevægelsen bl.a. frem ved en demonstration i april 1970 mod Frøken Århus-konkurrencen i Tivoli Friheden. Aktivisterne satte billeder af hverdagskvinder op ved siden af de udstillede glamourfotos af konkurrencedeltagerne, og til kåringen ud-delte de løbesedler om magten til at definere kvinders skønhed, ledsaget af en fællessang, som – med en demonstrants ord – “gjorde nar ad arrangementet samtidig med, at man prøvede at holde pigerne skadesløse.”²⁵

Både hos Rødstrømperne og i Lesbisk Bevægelse, dannet i 1974, var fællessang en central udtryksform – ikke kun i form af protestsang, men også som identitets-, bevidstheds- og fællesskabsopbyggende handling. Kvindesangene fungerede som en “mobiliserende kraftopladning,” bemærkede et medlem af 1970'ernes kvindemusikmiljø i tilbageblik fra 1980.²⁶ Og over for de elitære normer for offentlig og ikke mindst musikalsk fremtræden, som fik mange kvinder til at ringeagte egne evner og holde sig tilbage, kunne sangfællesskabet virke terapeutisk helende og styrkende. I en evaluering af Rødstrømpernes landsdækkende basisgruppeseminar i oktober 1975 bemærkede deltagerne, at den fælles sang og dans ikke blot havde “løst så meget op,” men også givet dem mod til at tage del i musikken efter årelange formaninger fra musikalske autoriteter:

Vi kom også til at snakke om den hæmning, vi alle sammen havde med at synge, altså det at man altid har fået at vide fra barnsben, at man enten sang falsk eller i

22 Rich, *Det kvindelige spillerum*; Lisbeth Skjernov, “The Parrots – Jyllands eneste pige-pigtråds-gruppe” (2013), <https://www.dengamleby.dk/mere-om-den-gamle-by/publikationer/aarhus-for-og-nu/the-parrots-jyllands-eneste-pige-pigtradsgruppe/> [tilgået 17.3.2025].

23 Se Ole Blom, “Pigegruppen Butterflies” (2009), <https://pigegruppen-butterflies.dk/18272116.html> [tilgået 17.3.2025].

24 Drude Dahlerup, *Rødstrømperne. Den danske rødstrømpebevægelses udvikling, nytænkning og gennemslag 1970-1985* (Gyldendal, 1998); Ipsen, *Et åbent øjeblik*.

25 Anette Leleur, “Århusrødstrømpernes historie,” *Kvindelighed: en introduktion til den nye kvindebevægelses ideer* (Århusrødstrømperne, 1974) 26-32, også tilgængelig på <https://www.kvinfol.dk/kilde.php?kilde=419> (tilgået 30.4.2025).

26 Hanne Møller, “Kvindesange,” *Kultur og Klasse*, nr. 39 (1980): 114. Se hertil også Dahlerup, *Rødstrømperne*, 542-552; Anne Birgitte Richard, *Kvindeoffentlighed 1968-75* (Gyldendal, 1978), 256-261; Tina, “Min mormors sangbog,” *Kvindespor. Tidsskrift om Kvinder og Kultur*, nr. 1 (1981), 17.

det hele taget ikke var god nok til det der, sådan at man ikke turde åbne munden. Og det at man havde det fælles gjorde, at stemningen blev ekstra god her.²⁷

Sangene, der udkom i en stribe kvindesangbøger fra 1972 og frem, var skrevet af aktivisterne selv, typisk i fællesskab og uden forfatterangivelse som kollektive udtryk for erfaringer og fordringer.²⁸ De fleste sange var skrevet over allerede velkendte melodier, først og fremmest af den praktiske grund, at mange umiddelbart kunne synge med. Det var f.eks. tilfældet med den tidlige, meget udbredte sang om kvindens selvstændiggørelse fra manden: "Du må få min kasserolle, for jeg går," skrevet over den populære amerikanske sang "She'll be coming 'round the mountain," der i forvejen var udbredt på dansk som "Du må få min sofacykel, når jeg dør":

||: Du må få min kasserolle, for jeg går :||
 Jeg vil ikke mere slave,
 du må få den her som gave.
 Du må få min kasserolle, for jeg går.²⁹

I andre tilfælde havde melodivalget selvstændig politisk betydning. Det gjaldt ikke mindst melodilånene fra den socialistiske arbejderbevægelses klassiske slagsange som "Socialisternes march" ("Snart dages det, brødre") og "Internationale" ("Rejs jer, fordømte her på jorden"). De kontrafakturer viste kvindeundertrykkelsen som et fortrængt aspekt af den bredere socialistiske bevægelse, som Rødstrømperne ellers identificerede sig med. Atter andre tidlige Rødstrømpesange fokuserede på undertrykkelse, erfaringer, kærlighed, bevidstgørelse og kvindefællesskabet, søstersolidariteten. Og ved at blive sunget sammen, snarere end skrevet eller læst højt, blev de udøvet som sanselige, emotionelle og betydningsbærende fællesskaber. Ruth Sperling, der var programsekretær i Danmarks Radio, parafraserede få år senere en sætning fra den tidlige amerikanske arbejderagitator Joe Hill i forbindelse med den nye kvindepolitiske musik: "En pjece bliver kun læst én gang – en sang lærer man udenad."³⁰ Med andre ord: fællessangen knyttede bevægelsens enkeltmedlemmer sammen i et forandringsskabende fællesskab. Det skete ikke kun ved hensigtserklæringer og andre ord, men også ved sangen som en kropslig praksis, der sammen med andre aspekter af kvindebevægelsens kropskulturelle nybrud smedede medlemmerne sammen i en spatielt, socialt og kulturelt afgrænset zone af praksisser, der også i temporal henseende brød med omverdenens normer. Bevægelsens sang og dans

27 *En dag med 120 kvinder. Basisgruppeseminar 25. oktober 1975* (Kvindehusets Bogcafé, 1976), 15, se generelt 7-16.

28 Se fx *Kvindesange* (Kvindehuset, 1972); S. Østre: *Kvinder synger* (Rødstrømpebevægelsen, 1977).

29 "Du må få min kasserolle," *Kvindesange* (1972), 36-38.

30 Ruth Sperling, "En pjece bliver kun læst én gang – en sang lærer man udenad," *Information* 1. maj 1974.

var næppe først og fremmest nyskabende i musikalsk-stilistisk henseende. Snarere kunne de ved deres enhed af form, substans og funktioner udfordre det, kønsforskeren Dana Luciano har betegnet en hegemonisk kronobiopolitisk orden: musikalske praksisser, der udøvede andre temporaliteter end omverdenens magtfulde konstruktioner af sang og dans som rytmisk gentagne optakter til eller simulerede udløsninger i konventionelle heteroseksuelle praksisser.³¹

Akkompagnementet til fællessang kom typisk fra akustisk guitar, som mange havde lært de basale greb på, og som var let at bære med rundt. For så vidt videreførte kvindebevægelsen fællessangspraksisser og akustiske idealer, som længe havde kendetegnet meget forenings- og bevægelseliv, f.eks. som guitar- eller mandolinakkompagneret lejr-bålssang hos spejdere. De traditioner var blevet fornyet i 1960'ernes amerikansk inspirerede *folk*-musik, der primært blev tegnet af mandlige solister som Cæsar, Povl Dissing og Benny Holst, men dog også havde prominente kvindelige eksponenter som amerikanske Joan Baez og danske Trille, foruden den kønsblandede gruppe Cy, Maia and Robert som københavnsk sidestykke til den amerikanske trio Peter, Paul and Mary.³² Frem for at anerkende disse rødder udtrykkeligt lagde kvindebevægelsen dog vægt på dels at skabe nyt, dels at knytte an til fortrængte traditioner for folkesang og fælles folkedans. "Sangen giver os rygrad, og den giver os forbindelse til både fortiden og til fremtiden," lød det i et oplæg til sang og kædedans på det førnævnte basisgruppeseminar i 1975, hvor bl.a. den ældre himmerlandske visesanger Ingeborg Munch var inviteret som levende eksempel på traditioner for sangstærk kvindelighed.³³ Både folkesangen og kædedansens løse, spraglede kropsfællesskab kunne give sanselig skikkelse til fremtidsfordringer, der også trak på folkeligt-egalitære traditionstråde. Det kunne forstås som en brug af fortiden i stil med det, Walter Benjamin i sine historiefilosofiske teser fra 1940 havde betegnet som "de undertrykte tradition" – altså en modhistorie til den fremherskende fortidsfortællings symptomatiske fortrængninger.³⁴ Eller med queer-teoretikeren José Esteban Muñoz' ord: orienteringer mod "a good life that both was and never was, that has been lost and is still to come."³⁵

31 Dana Luciano, *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America* (New York University Press, 2007), 28, 59 og generelt 27-68; Freeman, *Time Binds*, 5-6; jf. også analysen af Shaker-sektens dans i Freeman, *Beside You in Time*, 27-51.

32 Henrik Marstal, *Larmen på Strøget. 1960'ernes danske folk-scene* (Aarhus Universitetsforlag, 2023).

33 *En dag med 120 kvinder*, 7-16. Ingeborg Munch (1906-78) havde siden 1920'erne stået centralt i Dansk Folkemindesamlings indsamling af ældre viser, se livsskildringen i *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Ingeborg_Munch (24.3.2025). Både formuleringer fra basisgruppeseminarets sangrefleksioner og inspirationen fra Ingeborg Munch gik igen i Rødstrømpebevægelsens fyldigste sangbog: S. Østre, *Kvinder synger* (Rødstrømpebevægelsen 1977).

34 Walter Benjamin, "Om historiebegrebet" (1940), i samme, *Kulturkritiske essays* (Gyldendal, 1998), 163.

35 Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, 38.

Fra 1974 blev bevægelsens nye kvindesangtradition også præsenteret på grammofoonplader, først på LP'en *Kvinder i Danmark*, udgivet på venstrefløjsforlaget Demos som et udpræget kollektivt produkt. Pladecoveret nævnte ingen navne på de medvirkende, fordi de var enige om at undgå "stjerneræset."³⁶ Ligesom sangbøgerne og den levende fællessang blev denne pladeudgivelse dermed til performativ kvindepolitik i egen ret: et led i skabelsen af et egalitært, kæmpende fællesskab. Og nok var her et mere udbygget akkompagnement og mere gennearbejdet flerstemmighed end i den vanlige fællessang, som man f.eks. kan få et indtryk af i dokumentarfilmen fra den første kvindelejr på Femø i 1971.³⁷ Men klangerne var stadig akustiske, dæmpede og uden jazz- og rock-musikkens instrumentale soloer.

Kvinder og rytmisk musik i Århus

Rødstrømpebevægelsen som omdrejningspunkt for den nye kvindebevægelse opstod i tæt parløb med den nye politiske venstrefløj uden for arbejderbevægelsens traditionelle organisationer.³⁸ Begge bevægelser vandt især opbakning blandt de voksende grupper af unge med eller under videregående uddannelse. Den hastige uddannelsesvækst siden 1960'erne bidrog også til at ændre de større byers demografi, ikke mindst i Århus, hvor udflytningen fra midtbyens gamle arbejderkvarterer gav plads til nye hjemsteder for mellemlagsungdommen i tilknytning til universitet, arkitektskole og andre uddannelsesinstitutioner.³⁹ De samme forhold gjorde især midtbyen til et væksthus for den nye ungdoms musik, den "rytmiske musik" i krydsfeltet mellem jazz, folk og rock (eller beat, som rock'en endnu hed frem til ca. midten af 1970'erne). Dette musikalske landskab stod centralt i ungdomsoprøret og blev forbundet med vidtrækkende emancipatoriske hensigter, også før dele af den rytmiske musik indarbejdede udtrykkeligt politisk-programmatiske sangtekster og kønspolitiske dagsordener.⁴⁰

36 *Kvinder i Danmark* (LP, Demos, 1974); se også Lars Ole Bonde, Kirsten Dollerup og Anne Ejsing, *Kvinder – Kvindekamp – Kvindesange* (PubliMus, 1976), 28 ff.

37 Vibeke Pedersen, *Femø 1971* (dokumentarfilm, 1971), <https://www.danmarkpaafilm.dk/film/femoe-1971> (tilgået 20.4.2025); Anne Brædder, *Femø* (Århus Universitetsforlag, 2021).

38 Thomas Ekman Jørgensen og Steven L.B. Jensen, red., *1968 – og det der fulgte. Studenteroprørets forudsætninger og konsekvenser* (Gyldendal, 1998); Dahlerup, *Rødstrømperne*, passim.

39 Lars Stigel, "Grænserne sprænges: Århus 1950-1984," *Århus bys historie*, red. Helge Paludan m.fl. (Husets Forlag, 1984), 282-352; Ib Gejl, "1970'erne," *Århus Årbog 1981*; Søren Bitsch Christensen, *Århus i årtier – Aarhusianernes historie fortalt i billeder: 1970'erne* (Turbine, 2018).

40 Se f.eks. bidragene til Laus Bengtson, red. *Der gror aldrig mos på en rullesten* (Borgen, 1970); samt Lisbeth Ihlemann og Morten Michelsen, "Drømmen om at være ét med sig selv og tiden. Rock-musikken og 1968," *1968 – dengang og nu*, red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen (Museum Tusculanum Forlag, 2004), 113-138; Lars Gottschau Malm, *Ungdomsoprør og beatmusik. En analyse af relationen mellem ungdomsoprør og beatmusik i Danmark, 1967-1972* (speciale, RUC, 2009, https://rucforsk.ruc.dk/ws/portalfiles/portal/57664480/Speciale_f%C3%A6rdigt_til_Bib_.pdf).

Af det rytmiske musikmiljø i Århus opstod også det første succesrige eksempel på en ny type band med rent kvindelig besætning: Shit & Chanel, der debuterede på det lokale spillested Trinbrættet i maj 1974 og to år senere udgav sin første LP-plade. Bandets musik adskilte sig både fra "pigepigtråden" og fra kvindebevægelsens bredt inviterende fællessang. Shit & Channels orienterede sig snarere mod de eksisterende rytmiske musikmiljøer end mod politiske ambitioner, men som kvinder fandt de sammen om at konfrontere det etablerede musikmiljøes mandsdominans og fordomme om kvinder i musik. Kvindelige erfaringer og begær prægede også mange af deres sange, ikke mindst "Smuk og dejlig" om kvindekærlighed og "Balløven" om et engangsknald, der efterlader kvinden skuffet.⁴¹

Det gjorde Shit & Chanel til pionerer i dansk rytmisk musik. Men selv om medlemmerne sympatiserede med kvindesagen i bred forstand, distancerede de sig efterhånden udtrykkeligt fra den kvindepolitiske bevægelse – og navnlig de dele af bevægelsen, som ville udelukke mænd fra arrangementer. De var et kvindeorkester, men ikke "et decideret kvindepolitisk orkester," forklarede medlemmerne.⁴² Ét af dem kritiserede kvindebevægelsen for at agere intolerant – også over for de kvinder, der ikke allerede delte bevægelsens opfattelser og asketiske æstetik. "Piger med højhælede sko og neglelak afvises som håbløst fortabte. Men dem skal vi efter min mening også have med."⁴³

Distanceringen gik også den modsatte vej. Det gryende, udtrykkeligt politiske kvindemusikmiljø så skeptisk på Shit & Chanel, ikke blot for sangteksternes manglende politiske klarhed i socialistisk og feministisk forstand, men også for ambitionerne om at hævde sig på det etablerede musikmiljøes præmisser. Bandets høje ambitioner og relative dygtighed skabte distance til publikum, lød kritikken.⁴⁴ Den politiske kvindemusikbevægelse ville derimod forandre musikkens præmisser grundlæggende. Det hang sammen med bestræbelser på "at ændre fest- og samværsformerne (...) at formidle en kollektiv og tryk stemning, minimere afstanden fra scene til publikum i sang og dans – og ikke mindst at ramme ind i publikums dagligdag med vore tekster og musik," som Ellen Enggaard, musikforsker og medlem af bandet Røde Wilma, formulerede det få år senere.⁴⁵

Det kvindepolitiske musikmiljø ville med andre ord forbinde fællessangens muligheder for inklusion og ligestilling med beatmusikkens kropslige og emotionelle appel – det, at denne musik gav "lyst til at bevæge sig og bruge sin krop i dans," som én af

41 Jørgen Nielsen, red., *Rock i Århus. Brudstykker af en musikhistorie* (Byhistorisk Udvalg, 2012), 114-119; Jens Jørn Gjedsted, "Shit & Chanel – vi er kvinder og vi laver musik," *MM*, nr. 1 (1975): 40-41; Torben Bille, Sys Fredens og Jens Jørn Gjedsted, "Shit & Chanel," *MM*, nr. 5 (1977): 4-7; *Shit & Chanel* (LP, Abra Cadabra, 1976).

42 "Kvindemusikken blomstrer," *Århus Folkeblad*, 26. april 1979.

43 Søren Rasmussen og Jesper Hjorth, "Der skal være ærlighed bag," [interview med Lis Sørensen] *Fremad. Socialistisk blad for unge*, nr. 9-10 (1979).

44 Henna Kjær og Jette Tikjøb Olsen, "Lad kvindemusikken blomstre," *Modspil* nr. 2 (2018): 49; Birgitte Dyrby Rasmussen og Birgit Dengsø, "Udsigten fra vort univers – den århusianske kvindemusiks musikalske udvikling," *Modspil* nr. 17 (1982): 19-21.

45 Enggaard, "Kvindemusik i Århus," 23.

de kvindepolitiske musikere formulerede det.⁴⁶ “Elektrisk musik” blev et mindst lige så centralt begreb i den kvindepolitiske musikmiljø som betegnelsen “rytmisk musik,” der i 1970’ernes større progressive, unge, men mandsdominerede musikmiljø havde bredte sig som flydende samlebetegnelse for rock-, jazz- og folkemusikken i modsætning til både den elitære klassiske musiktradition og den konforme, kommercielle popmusik.⁴⁷ Ingen af de to begreber havde et særlig præcist defineret betydningsindhold, men “elektrisk musik” refererede særligt til instrumenterne og betegnede i praksis den del af den rytmiske musik, der ikke var dæmpet, men larmende; ikke blid, men hård. Som forskeren og musikeren Hanne Møller bemærkede, brød kvinder i den elektriske musik således med traditionel kvindesocialisation: “De gendriver højlydt den gamle opfattelse, at kvindens natur er at udtrykke sig blidt, æstetisk og følsomt, næppe hørligt.”⁴⁸

Snart fik “elektriske” bands med rent kvindelige besætninger en central rolle til kvindebevægelsens arrangementer. Det gjaldt f.eks. Jysk Kvindefestival. Efter inspiration fra den meget velbesøgte årlige københavnske kvindefestival i Fælledparken siden 1974 blev den første jyske kvindefestival arrangeret første gang den 21. og 22. maj 1977 i Tangkrogen – et kommunalt administreret, åbent græsareal ud mod Århus Bugt lidt syd for havnen. Temaet var kvinders arbejde. Mellem slagord, politiske taler, happenings, teaterindslag og fællessang til akustisk harmonikaspil optrådte her også adskillige “elektriske” bands.⁴⁹ Det mest erfarne af dem, det københavnske Søsterrock, var vokset ud af Rødstrømpebevægelsen og Lesbisk Bevægelse og havde bl.a. optrådt på kvindefestivalen i Fælledparken året før.⁵⁰ Det førnævnte Århus-kvindeband Sonjas Søstre havde tilsvarende baggrund i de lokale kvindebasisgrupper og var først for nylig gået over til elektriske instrumenter.⁵¹ På programmet stod også Røde Wilma og Kvindemusikgruppen, der begge udsprang blandt socialistiske musikstuderende ved Aarhus Universitet.⁵² Sonjas Søstre og universitetsmiljøet er særligt relevant at se nærmere på i denne artikel.

46 Tina, “Min mormors,” 18.

47 Morten Michelsen, “‘Rytmsk musik’ mellem høj og lav,” *Musik & forskning* 26 (2001): 61–81. Jf. også datidige eksempler på begrebsbrugen, fx Peter Krog m.fl.: *Rytmsk musik: Historie, miljø og vilkår* (Gyldendal, 1978); Lars Ole Bonde m.fl., “Den rytmiske musik i dagens Danmark,” *Modspil*, nr. 12 (1981): 3–4; Karsten Tanggaard, *Elektrisk musik. Om instrumenter og anlæg* (Super Sound, 1981).

48 Hanne Møller, “Da blokfløjten mødte el-guitaren – en historie om kvindelighed og musik,” *Hug!*, nr. 33 (1982): 61.

49 “Kvindernes arbejde emnet for jysk kvindefestival,” *Århus Folkeblad*, 21. maj 1977; arkivalier for Jysk Kvindefestival, Kvindehistorisk Samling, Rigsarkivet.

50 Jens Jørn Gjedsted, “Søsterrock,” *MM*, nr. 2 (1978); Rasmussen, “Kvindemusik i København.”

51 Birgitte Dyrby Rasmussen og Birgit Dengsø, *Dansk kvindemusik 1976–82* (speciale, Aarhus Universitet, 1982), 20–24 og passim; “Kvinder står på egne ben”.

52 Røde Wilma, “Om at være en socialistisk kvindegruppe,” *Modspil*, nr. 2 (1978); Ellen Enggaard, “Vores små sejre skal ud over scenekanten,” *Kvindespor*, nr. 2 (1981); Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, 12–20; Rita Arenkiel m.fl., *MuSoc. Erfaringer fra og strategier for en socialistisk musikkultur* (MuSoc, 1977).

Sonjas Søstre

Sonjas Søstre blev dannet i 1976 af fem unge kvinder. Flertallet var studenter med fabriksarbejde – “proletariserede studenter,” som bandets forsanger formulerede det fem år senere – og en enkelt læste på seminariet. Flere af dem havde baggrund i den lokale forening Socialistisk Arbejderklub, som søgte at mobilisere arbejderne til antikapitalistisk kamp efter basisdemokratiske principper og i opposition til både partiorganisationer og den etablerede fagbevægelses ledelsesstrukturer, og som desuden lagde vægt på “reel ligestilling mellem kønnene.”⁵³ Først og fremmest blev bandet dog forbundet med kvindebevægelsens basisgrupper. I begyndelsen spillede bandet akustisk, og tidligt blev repertoiret præget af egne sange med antikapitalistiske budskaber, fremført til lokale strejke- og støttefester. Sangene handlede om, “hvem der var kapitalens lakajer, og om 17-årige Jenny, der ikke kunne få et job,” fortalte forsangeren Bente Holt Knudsen i 1981.⁵⁴ Eller om den kvindelige arbejders afskedssang til sin mor, der blev slidt ihjel af de samme sociale betingelser:

Farvel, lille mor, lig nu stille og dø,
 er du bange, så tænk på en skov og en sø.
 Dine lunger er sorte af al den røg,
 som du slugte, når du tændte en ekstra smøg.
 Dine nyrer er ætset af de piller, du tog,
 for at klare fabrikken, fra fem til halv-to.⁵⁵

Og faderen er invalideret af et langt arbejdsliv, fremgår det af næste vers, og datteren selv lider af kroniske sygdomme og er udsat for det moderne samfunds allestedsnærværende trusler:

Desuden så siger statistikken, at det godt ka' bli' mig,
 der ligger knust på en befærdet motorvej.⁵⁶

Det var barske, følelseladede billeder af et giftigt, profitstyret samfund. Lyrisk var det beslægtet med bl.a. Røde Mors samtidige rock- og folklyrik, men hvor det københavnske socialistiske band med mandlige medlemmer præsenterede sin musik i et grotesk teatralisk maskespil, der på samme tid udstillede samfundets perversitet og gav mulighed

53 Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, 21; Hans Høier Nielsen og Arne J. Rolighed, “Strejker og fagopposition i 1970'erne,” *Protest og oprør. Kollektive aktioner i Danmark 1700-1985*, red. Flemming Mikkelsen (Modtryk, 1986), 221-222.

54 Interview med Bente [Holt Knudsen] 30. december 1981, citeret i Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, 21.

55 Citeret i Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, s. 20.

56 Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, s. 20.

for at opleve musikken med ironisk distance til formen, lagde Sonjas Søstres maskefrie performance op til mere troskyldige oplevelser af budskabet.

I 1977 blev Sonjas Søstre "grebet af det med det elektriske," fortalte de året efter til *Århus Folkeblad*. "Det var skidesjovt at gøre *det*, som vi altid har set fyrene gøre." Flere af bandmedlemmerne havde også spillet musik før – fra klassisk cello til "en lille smule på guitar og lidt klaver" – men alle stod åbent frem som nybegyndere på deres instrumenter i bandet.⁵⁷

Dermed positionerede Sonjas Søstre sig som ligestillede, både indbyrdes og med publikum. Det vandt genklang hos publikum, ikke mindst til kvindepolitiske arrangementer. Efter sin første "elektriske" koncert til kvindekampdagen i Horsens 8. marts 1977 blev bandet hyret til først den førnævnte århusianske kvindefestival i maj 1977, dernæst den endnu større københavnske kvindefestival tre måneder senere – og mange andre steder siden. De optrådte dermed ikke primært på byens konventionelle musikspillesteder, men snarere politisk definerede sociale rum, som var midlertidige, men dog så hyppigt genkommende, at de kunne markere et distinkt sæt af sociale rytmer i venstrefløjsøffentlighedens hverdagsliv – mod-rytmer til det omgivende samfund; sprækker af anderledeshed, der pegede i retning af radikalt anderledes sociale normer.⁵⁸ Med andre ord: situerede sociale forandringsmuligheder.

Disse venstrefløjsrums sociale rytmer blev endda så hastige, at bandet ofte måtte takke nej til forespørgsler om at optræde – af grunde, der også var politiske. I modsætning til bands med karriereambitioner ville Sonjas Søstre højst optræde et par gange om måneden, så medlemmerne stadig kunne få tid til andre politiske aktiviteter. Og de optrådte ikke hvor som helst, men "til arrangementer, hvor det gælder en politisk kamp, som vi fører sammen med dem, vi spiller for" – såvel strejkende arbejdere som kvindeforsamlinger. Musikken skulle gerne egne sig til dans, men først og fremmest mobilisere politisk og formulere klare budskaber.⁵⁹

Kun enkelte lydoptagelser af Sonjas Søstre i 1970'erne er overleveret. Én af dem er en live-udgave af sangen "Krigsindustrien" fra den internationale kvindemusikfestival i København, april 1978. Sangteksten skildrede produktionen af jagerfly til krig set fra en kvindelig arbejders perspektiv. Hun var led ved at producere dødbringende våben, dikteret af kapital- og politikerinteresser, men samfundsomstændigheder tvang hende til at blive ved:

Jeg ville ønske, vi alle ku' samles
om at sige NEJ til at lave det her mer'.

57 "Kvinder står på egne ben."

58 Jf. fx Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (Continuum, 2005); Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition* (Verso, 2024), 609-633, 800-807.

59 "Kvinder står på egne ben."

Men med arbejdsløshed, krise og dyre ting
er vi tvunget til at blive her.⁶⁰

Kvindebevidsthed og antikapitalisme blev her flettet sammen til en kritik af systemisk undertrykkelse. Teksten accentuerede ganske vist snarere selve undertrykkelsen end mulighederne for frigørelse, men den leverede både et tydeligt identifikationsobjekt i den arbejdende kvinde og et skarpt tegnet fjendebillede.

Musikalsk lagde sangen op til sympati med jeg-fortælleren snarere end direkte mobilisering af vrede eller modstand. Akkompagnementet på trommer, elbas, elpiano og – mindre konventionelt i den “elektriske” musik – trækharmonika blev spillet blidt snarere end aggressivt; rytmisk gyngende snarere end march-agtigt kommanderende, selv om man kan høre spor af live-situationens anspændthed i et let forceret tempo.⁶¹ Instrumenterne blev trakteret kapabelt uden at demonstrere virtuositet. Der lå et fast riff med breaks mellem sangene, men ingen instrumental solo – formentlig et bevidst fravalg af soloen som opvisning af individuelle evner. Det er vanskeligt at vurdere publikums reaktioner undervejs i sangen, men omkvædets udråb – “Det’ til krigsindustrien, krigsindustrien – gør det nu helt akkurat” – blev sunget let råbende, som i appel om at vinde genklang hos publikum, og efter den afsluttende applaus at dømme lykkedes det. Den kortvarige lydindspilning kan dermed overlevere en fornemmelse af en historisk musikalsk praksis i forbindelse med kvindemusikbevægelsens bærende idealer om lighed og inklusivitet.

Sonjas Søstre stak dog også ud med deres kritik af kapital og systemvenlige politikere. Hovedparten af LP’ens sange handlede om lesbisk kærlighed, og en enkelt fokuserede fra voldtægtstruslen fra mænd i nattelivet og behovet for, at kvinder slog igen. Flere af de øvrige bidrag på LP’en havde også et betydeligt mere øvet og “professionelt” udtryk. Disse prioriteringer synes også at have præget festivalen som helhed – hvad der efterfølgende vakte kritik fra socialistiske deltagere.⁶² Det var et konkret udtryk for modsætninger inden for kvindemusikbevægelsen.

Det antikapitalistiske perspektiv hos Sonjas Søstre udtrykte ikke kun en bestemt politisk kontekstualisering af fordringen om kvindefrigørelse – en understregning af forbindelser mellem kvinde- og klassekamp – men også en vilje til at indordne musikken under de politiske behov, som kendetegnede en bestemt tendens inden for kvindemusikbevægelsen.

Den tendens kom ikke mindst til udtryk netop i det kvindepolitiske musikmiljø i Sonjas Søstres hjemby. Karin Sivertsen, der som fagkritisk musikstuderende ved Aarhus

60 Sonjas Søstre, “Krigsindustrien,” tekst: Gerda Rasmussen, musik: Bente Holt Knudsen, *Min søsters stemme. International kvindemusikfestival 78* (LP, Demos, 1978).

61 Bente Holt Knudsen fra Sonjas Søstre har under en samtale med mig i september 2025 understreget, hvordan bandets nervøsitet til kvindefestivalen fik det til at spille sangen hastigere end ellers.

62 Jf. Eva Sæther, “Kommentar til kvindemusikfestivalen,” *Modspil*, nr. 2 (1978): 26-27; Ellen Enggaard, “Kommentar til kvindemusikfestivalen,” *Modspil*, nr. 2 (1978): 28.

Universitet fulgte miljøet tæt, bemærkede i 1978, at nogle bands med kvindelig besætning især var motiveret af selve musikken, mens andre – ikke mindst det førnævnte københavnske Søsterrock – navnlig var motiveret af selve kvindesagen til at træde frem som musikere. Selv identificerede hun sig og de øvrige erklærede kvindemusikere fra universitets fagkritik-miljø med en tredje tilgang: en antikapitalistisk politik, der siden blev udmøntet i distinkte kvindepolitiske standpunkter og retningslinjer for musikken.⁶³ Sonjas Søstre opstod uden for universitetsmiljøet, men det antikapitalistiske afsæt var parallelt. Denne antikapitalistiske tilgang til kvinders rolle i musikken havde gode vækstbetingelser i netop Århus, ikke mindst fordi byens eksplosivt voksende studiemiljø siden 1960'erne havde sat et afgørende præg på byens offentlige liv, både i form af Det Nye Venstres talrige politiske udtryk og i form af især det rytmiske musikmiljø, som dukkede op i midtbyens gamle boligmasse.

Rød sanselighed: MuSoc

Andre politiske århusianske kvindebands udsprang som nævnt af 1970'ernes talstærke marxistiske fagkritik-miljøer på Aarhus Universitet, f.eks. Røde Wilma. I sine idealer lå det band tæt på Sonjas Søstre, men den akademiske baggrund prægede deres refleksioner i mere ordrige og teoretisk informerede retninger. Inspireret af både kvindebevægelsen og dele af den tyske nymarxisme – navnlig den såkaldte Hannoverskole, hvor Oscar Negts og Alexander Kluges bog *Offentlighed og erfaring* spillede en afgørende rolle – begyndte dele af det fagkritiske miljø omkring midten af årtiet at beskæftige sig mere systematisk med de sociale og politiske implikationer af subjektive erfaringer. Samtidig begyndte de at supplere de kritiske samfundsanalyser med praktiske bestræbelser på at opbygge modoffentligheder med socialistiske værdier.⁶⁴ Det dannede baggrund for de mange musikgrupper, som fra begyndelsen af 1976 dukkede op blandt universitetets fagkritiske musikstuderende – både adskillige kvindegrupper, mandegrupper og “blandede” grupper. Senere på året samlede de mange grupper sig i den fagkritiske musikforening MuSoc – en bagvendt forkortelse af Socialistisk Musik, der spillede på modsætningen til den kulturindustrielle muzak.⁶⁵

I en samtidig rapport om MuSoc udpegede flere af medlemmerne særligt musikens politisk-praktiske potentialer som afgørende. De teoretiske analyserammer med Karl Marx' kritik af den politiske økonomi som omdrejningspunkt blev stadig anerkendt som uomgængelige, men MuSoc gav ikke blot mulighed for at “sætte tingene i

63 Karin Sivertsen, “Kvindemusikbevægelsen. Historisk rids med aneportrætter”, *Modspil* nr. 2, 1978, s. 5-10, her s. 8.

64 Se især Oscar Negt og Alexander Kluge, *Offentlighed og erfaring* (Nordisk Sommeruniversitet, 1974); Arenkiel, *MuSoc*.

65 Arenkiel, *MuSoc*, 4; Røde Wilma, “Om at være”; Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, 12 ff; Rasmussen og Dengsø, “Udsigten fra vort univers,” 18.

relation til det, jeg gik og lavede,” men også for “at bruge musikken *praktisk* som politisk agitationsmiddel,” som to medlemmer forklarede i rapporten. MuSoc skulle være et udgangspunkt for en musikalsk modoffentlighed baseret på en “rød sanselighed,” altså alternative måder at udøve og opleve verden og livet på i overensstemmelse med socialistiske principper.⁶⁶

En kvindepolitisk musik måtte i denne sammenhæng forstås som “kvinder, der synger og spiller om kvinders liv og erfaringer, og som på et socialistisk grundlag formidler en feministisk kamp og praksis,” skrev MuSoc-medlemmet Ellen Enggaard i tilbageblik fra 1983.⁶⁷ Enggaard havde i 1976 været en af initiativtagerne til Røde Wilma. Efter sin debut til semesterstartsfestival i Stakladen indgik det band i en lang række af de samme kvindepolitiske sammenhænge som Sonjas Søstre og Søsterrock, herunder både den første kvindefestival i Århus og den internationale kvindemusikfestival i København.⁶⁸

Røde Wilmas medlemmer var ligesom medlemmerne af Sonjas Søstre utrænede udi den rytmiske musiks konventioner og instrumenter. “Vi var alle sammen musikstuderende og kunne spille Mozart-etuder på klaver,” forklarede Enggaard i tilbageblik få år senere. “Vi var aktive inden for studenterpolitik, vi ville gerne bruge musikken som et politisk våben, og vi ville gerne lære at spille elektrisk musik,”⁶⁹ Som vordende musikpædagoger havde MuSoc-medlemmerne også en interesse i at stifte bekendtskab med den musik og de instrumenter, som deres kommende elever forbandt sig med, og deri lå også en bestræbelse på at gøre lærer-elev-forholdet mere ligeligt. Som politisk fællesskab udpegede MuSoc’erne den elektriske musik som et middel til at udøve rød sanselighed og modoffentlighed.

I modsætning til de principielt kønsseparatistiske strømninger i dele af kvindebevægelsen understregede Røde Wilma, at de rene kvindebands ikke måtte blive et formål i sig selv, men derimod skulle forstås som et forbigående middel til et vidererækkende, socialistisk mål. Gennem diskussioner tidligt i forløbet nåede de frem til, som de i marts 1977 formulerede i et fælles gruppe-udtalelse,

(...) at vi ikke mener, at “rene” kønsgrupper på længere sigt kan være et socialistisk mål, men at grupperne i øjeblikket har en væsentlig funktion, både af tekniske/øvemæssige grunde, men også fordi vi kan bidrage til at bevidstgøre såvel publikum som de andre musocgrupper om kønsrolleproblemer og undertrykkelse i et kapitalistisk samfund, bidrage til at nedbryde bornerte arbejdsdelinger.⁷⁰

66 Arenkiel, *MuSoc*, 74; jf. også Rasmussen og Dengsø, *Dansk kvindemusik*, 12; Karin Esmann Knudsen, *Min fortælling om MuSoc* (2022). <https://cc.au.dk/musikvidenskabs-historier/studenterbaarne-aktiviteter/musoc> [tilgået 11.3.2025].

67 Enggaard, “Kvindemusik i Århus,” 22.

68 Arenkiel, *MuSoc*, 4; Røde Wilma, “Om at være.”

69 Enggaard, “Vores små sejre.”

70 Røde Wilma, “Om at være,” 41.

I overensstemmelse med de principper bestod Røde Wilmas repertoire i de første par år især af kopinumre fra Røde Mors, Trilles og det svenske Hoola Bandoola Bands repertoarer, foruden numre fra *Kvinder i Danmark*-LP'en, Bent Jacobsens LP *Bøsse* samt nye LP-udgivelser fra 1977 som Arne Würglers *Frispark*, Lone Kellermanns debutplade og Jomfru Ane Bands første LP. Repertoiret var dermed primært den danske venstrefløjsmusik i stilistisk variation fra viser til rock, suppleret af enkelte beslægtet indslag fra den svenske venstreorienterede alternativmusikbevægelse. Kvindemusik fra Sydeuropa og Nordamerika blev præsenteret på den førnævnte internationale kvindemusikfestival i København 1978, men spillede ingen nævneværdig rolle i de århusianske kvindeorkestres repertoarer i de første par år. En mere systematisk dansk distribution af amerikanske grammofonplader med erklæret kvindemusik kom også først i stand hen mod slutning af 1970'erne, mens ikke mindst den amerikanske *singer-songwriter* Holly Near blev et forbillede.⁷¹ Musikalske impulser hinsides den vestlige verden trådte derimod ikke frem her.

Mens også de fleste bands med rødder i kvindebevægelsen på konventionel vis tilkendte de enkelte medlemmer hvert sit instrument, rendyrkede MuSoc-orkestrene i de første år de kollektivistiske og pædagogiske idealer for musikken ved at bytte instrumenter på kryds og tværs mellem numrene. Deri lå ikke kun praktiske hensyn til de vordende musikpædagogers behov for at kende forskellige instrumenter, men også et udtryk for principperne om fællesskab og lighed – både mellem de udøvende musikere og i relation til publikum:

Via instrumentbytningen viser vi udadtil vores kollektive arbejdsprocesser. Publikum synes, det er rart at se, at vi ikke står helt forstenede på hvert sit instrument og spiller mekanisk, men i stedet render rundt og bytter instrumenter en gang imellem. Det er et æstetisk udtryk, at folk kan se, at vi har kontakt med hinanden.⁷²

Instrumentbytningen holdt også virtuositeten i ave. Røde Wilma var blevet taget godt imod hos publikum, skrev gruppen i 1977, men ikke fordi "vi spiller godt, har en fed lyd og er gode musikere." Snarere skyldtes succesen, at de som politisk kvindegruppe var "et sjældent og nyt fænomen."⁷³

71 Rasmussen og Dengsø, "Udsigten fra vort univers," 21; Karin Sivertsen, "Portræt af Holly Near," *Modspil*, nr. 22 (1983): 13-23; Bente Kølle og Pia Petersen, "Fra støv til stjerne," *Kvindespor*, nr. 6 (1982): 30-31; Enggaard, "Vores små sejre"; Ellen Enggaard og Helle Hunø, "Hellere snakke om orgasmer end om penge," *Kvindespor*, nr. 3-4 (1981): 4-9; Helle Hunø, "Fight back, dream child!" *Kvindemusik og kvindebevægelse i USA i 70'erne* (speciale, Aarhus Universitet, 1982).

72 Arenkiel, *MuSoc*, 60 f.

73 Røde Wilma, "Om at være," 42.

Den politiske fest og publikums fordringer

Gennem musikken og sange om menneskelige behov ville MuSoc “skabe forbindelse mellem hverdagens frustrationer og festen” og dermed forme “et nyt grundlag at holde fest på” – ud over det sædvanlige “parræs, fuldskab, larm og ballade.”⁷⁴ Med andre ord: et sanse- og følelsesarbejde, der med musikken som omdrejningspunkt skulle være med til at forme nye, mere inklusive måder at feste og skabe afbræk i dagliglivets sociale rytmer på.

Det var dog ikke så ligetil. Gruppen erfarede hurtigt, at dens optræden forudsatte “et lidt indforstået publikum.”⁷⁵ Både kvinde- og mandebands under MuSoc havde oplevet bedst interaktion med publikum til fester i direkte forbindelse med politiske aktioner eller debatter: “Folk har sunget med rundt om ved bordene, og der har været masser af fælles fysisk udfoldelse på gulvet.” Hvor der i forvejen var lydhørhed for det politiske indhold i musikken, opstod muligheder for, “at publikum er aktivt og deltager i arrangementet på lige fod med musikken.” Her kunne man “politisere samværsformerne” og “bruge festerne som et politisk våben,” mente de.⁷⁶

Mindre godt fungerede det til fester, hvor det politiske blev trængt i baggrunden. I det tilfælde risikerede selv MuSoc-orkestre at “reproducere en passiverende koncert-institution,” bemærkede en gruppe medlemmer.⁷⁷ Modsætninger mellem hensigten om politisk bevidstgørelse og de lidt for festglade publikummers fordringer om rock-energi førte til løbende refleksioner over repertoire- og sætliste-opbygninger samt forholdet mellem sangtekster og musikalske udtryk: Hvor langt kunne MuSoc-orkestrene komme publikums fordringer til musikalsk energi og bestemte sanselige og emotionelle udtryk i møde uden at give køb på de politiske principper? Røde Wilma skrev i marts 1977, at de havde forsøgt sig med skiftende måder at sammensætte musikrepertoiret på:

En del af vores numre er meget stille, lyriske og fortællende. Det har givet os en del problemer at placere disse numre i en repertoireplan, idet de kræver et lydhørt og ikke alt for støjende publikum. De første gange, vi spillede ude, placerede vi numrene i en rækkefølge, der var tekstligt indholdsmæssigt bestemt, men det har vi måttet gå bort fra, idet folk simpelthen ikke gider sidde stille og høre efter, når vi når hen på aftenen. Vi har derefter placeret de stille numre i begyndelsen og således lavet en musikalsk bestemt repertoireplan og en enkelt gang har vi strøget de stille numre.⁷⁸

74 Arenkiel, *MuSoc*, 61.

75 Røde Wilma, “Om at være,” 42.

76 Arenkiel, *MuSoc*, 5-7.

77 Arenkiel, *MuSoc*, 7.

78 Røde Wilma, “Om at være,” 41 f.

Det krævede altså forhandlinger og kompromiser at nå publikum, og uanset de høje tanker om modoffentlighed og kollektiv bearbejdning af erfaringer viste det sig hurtigt, at MuSoc-æstetikken i mange sammenhænge ikke formåede at skabe den ønskede lige-stillende forbindelse med publikum.

Forbindelsen kunne endda svigte selv i dedikerede kvindepolitiske sammenhænge. I en kritik af den førnævnte internationale kvindemusikfestival i København i foråret 1978 skrev Ellen Enggaard på Røde Wilmas vegne, at bandet havde optrådt til festivalen med flere timers forsinkelse og lige efter en udenlandsk rockgruppe, der ifølge hende var meget ferme musikere, men lod hånt om kvindemusikkens politiske forpligtelse. Det var fint, at kvinder blev gode musikere, skrev hun, "men fan'ne ikke for enhver pris." Man måtte ikke "tabe tekstindholdet, sangglæden, kontakten med hinanden og publikum og det pædagogiske element, der ligger i at vise andre kvinder, at vi kvinder godt kan få musikken til at fungere, og at alle kan deltage." Bedre blev det ikke af, at også publikum til kvindemusikfestivalen tydeligt foretrak velspillet udenlandsk rock frem for Røde Wilmas demokratiserende æstetik. Her burde arrangørerne ifølge Enggaard have forsøgt "aktivt at modvirke det bevidstløse musikkonsum og festdrøn ved at sammen-sætte programmet varierende."⁷⁹

Gennem dette socialistisk-feministiske musikprojekt strømmede altså en politisk motiveret, kollektiv pligtetik og tilsvarende følelsespraksisser forbundet med pligt, selvkontrol – og skam, når man ikke levede op til pligten. I foråret 1977 reflekterede en gruppe MuSoc-medlemmer f.eks. over en nylig situation, hvor ét af foreningens orkestre havde spillet blandt politisk ligesindede til en fest på Historisk Institut ved Aarhus Universitet i solidaritet med Roskilde Universitetscenter-studerendes kamp mod lukningen af deres samfundsvidenskabelige basisuddannelse. Både fest og musik gik godt, og MuSoc-bandet indvilligede i at spille en time længere end først aftalt. Men næste dag betalte de prisen – træthed og tømmermænd:

Resultat: Vi deltog først aktivt i vores besættelse og debat på musikinstituttet fra næste dags eftermiddag. Ved denne lejlighed kom vores deltagelse i MuSoc til at virke direkte modarbejdende i forhold til vores politiske ansvarlighed over for vores studenterkammerater.⁸⁰

Den selvkritik kan læses som udtryk for, at 1970'ernes nye socialistiske og feministiske bevægelser forbandt sig med et særligt følelsesregime, der på den ene side var kendetegnet ved den befrielse fra traditionelle former for skam, som følelseshistorikeren Christina Florin har fokuseret på i en analyse af årtiets kvindefrigørelse og seksualdebat i Sverige, men på den anden side også kunne afføde nye former for skam og

79 Ellen Enggaard, "Kommentar til kvindemusikfestivalen," *Modspil*, nr. 2 (1978): 28.

80 Arenkiel, *MuSoc*, 78.

disciplinering.⁸¹ Dette element af “søsterkontrol og puritanisme,” som medlemmer af kvindemusikmiljøet kaldte det i et selvkritisk tilbageblik fra 1982, havde nok bygget på hensigter om frigørelse, men kunne ifølge dem også selv virke “hæmmende og kontrollerende.”⁸² Denne betragtning var selvsagt et partsindlæg inden for et bredere spektrum af holdninger inden for kvindemusikmiljøet, og det var signifikant, at den kom til udtryk som et forsøg på at forbedre det miljø – ikke på at bryde med det eller afvikle det. En fyldestgørende forklaring på kvindemusikbevægelsens krisefornemmelse fra begyndelsen af 1980'erne giver dette ikke, men derimod nok en medvirkende, deltageroplevet tendens.

Fra politisk fællesskab til musikeridentitet

Kvindemusikidealets politisk-musikalske fællesskab mellem musikerne og hen over scenekanten var bemærkelsesværdigt, men kortlivet. Allerede i de sidste år af 1970'erne opstod nye bands med rent kvindelig besætning, som nok havde rødder i kvindepolitiske holdninger og sammenhænge, men samtidig fokuserede mere på at dygtiggøre sig musikalsk og levere vellydende musik – og dermed undslippe den førnævnte fornemmelse af søsterkontrol og puritanisme. Inspireret af sen-1970'ernes komplekse, men bemærkelsesværdigt populære fusioner af jazz- og rockmusik havde det nye københavnske kvindeband Hos Anna på sin første LP fra 1977 parret kvindepolitik og mere ambitiøse musikalske udtryk. I Århus opstod kort herefter kvindebandet Kvindtæt, som gik i lignende retning, og halvandet år senere desuden bandet Super Karla, der spillede saxofon-inspireret jazzrock med aftryk fra både det lokale blæsermiljø omkring Holger Laumann og samtidige LP'er fra Lee Ritenour, Brecker Brothers m.fl. I de orkestres sangtekster fyldte erfaringer af kvinders liv betydeligt mere end socialistiske budskaber, bemærkede de to førnævnte bandmedlemmer.⁸³ Det politiske gled i baggrunden. I 1984 forklarede Pia Nyrup fra Super Karla det i et interview:

Vi prøver i vores introduktion til sangene at kæde vores kritiske meninger ind, men vi er syv *meget* forskellige mennesker. Vi er selvfølgelig venstrefløjss alle sammen, men li'ssom med hvert vores emne, så vi er ikke decideret politisk rettede, vel?⁸⁴

Flere af kvindemusikbevægelsens pionerer oplevede også omkring 1980, at deres politisk motiverede udtryk ikke længere havde samme appel til publikum som før. Flere

81 Christina Florin, “Skambefrielsen – nya känsleregler för kärlek och sexualitet under 1960- och 1970-talet,” *Känslornas revolution. Kärlek, ilska och lycka på 1970-talet*, red. Helena Bergman, Christina Florin og Jens Ljunggren (Appell förlag, 2017), 69-125.

82 Rasmussen og Dengsø, “Udsigten fra vort univers,” 21 og 22.

83 Rasmussen og Dengsø, “Udsigten fra vort univers,” 22.

84 “Super Karla,” *Café og musikmiljø i Århus* (Graf A, 1984), 47.

af MuSoc-orkestrene stoppede eller udviklede sig bort fra det politiske grundlag. Også Sonjas Søstre tog en pause fra musikken. Og de var forandret, da de lørdag den 13. marts 1982 vendte tilbage til det århusianske musikliv med en koncert på ét af venstrefløjens stamsteder, værtshuset Æsken oppe under taget i Anholtsgade 19 – en bygning, der også husede både et stort kollektiv og det århusianske venstrefløjsforlag Modtryk. Lokalet var stuvende fuldt, især af kvinder, men også enkelte mænd. Det yngre lokale kvindeband Kvindtæt varmede publikum op, og omtrent klokken 23 indtog Sonjas Søstre scenen. Fra den oprindelige besætning var kun forsangeren og bassisten endnu med i bandet. Repertoire og stil var også fornyet, bemærkede en kvindelig reporter fra den nye lokale venstrefløjsavis *Byens fri blad*. Sonjas Søstre var blevet “[m]ere frie, mere sikre, mere eksperimenterende i deres musik,” gav “mere luft, mere plads og mod til lange soloer, mere spilloen op til hinanden.”⁸⁵ Med andre ord: et mere øvet musikalsk udtryk, der lå tættere på konventionelle musikeridealer. Og de parolemættede politiske sangtekster var erstattet af følelsesladede skildringer af kærlighed:

Du er mild og blid, dine sanser er åbne – og lykken er klar.
 Når din sjæl flyver højt, går du ikke omkuld...
 Du er meget dejlig, dine vinger er blå.
 Dit hår er guld, som solen skinner på.⁸⁶

Det var en anden begrebsverden end antikapitalismen i sangen “Krigsindustrien” fire år før. Og ganske vist fastholdt bandets forsanger i et interview i den forbindelse, at der lå kvindepolitik i at synge om kærlighed. Man måtte “favne *hele* vores tilværelse – osse på andre end kampplanerne.”⁸⁷ For så vidt kunne det forstås i forlængelse af også MuSoc-miljøets bestræbelser på at politisere samværsformerne gennem musikken.

Men det fremgik samtidig af både sangtekster og datidige betragtninger, at kvindepolitikken også her havde fået en ny musikalsk skikkelse. Det hidtidige projekt havde forudsat en tæt sammenhæng mellem det nære og det fjerne; de personlige erfaringer og den vidtrækkende samfundsforankring. Når hyldesten til tosom kærlighed blev løst revet fra sin tidligere forbindelse med troen på en mulig socialistisk og feministisk samfundsforandring, blev resultatet nok mere umiddelbart opnåeligt, men indebar også en mindre vidtrækkende politisering af musikken og de personlige forhold. Alt imens både Sonjas Søstre, venstrefløjsreporteren og – efter reportagen at dømme – Æskens publikum søgte at fastholde forbindelserne mellem personlig udvikling og ambitiøse hensigter om sociale strukturforandringer. I tilbageblik kunne relationerne mellem det personlige og det politiske dog træde mere kontrastfyldt frem. Da Sonjas Søstres trommeslager 34 år senere kommenterede avisartiklen fra 1982, tegnede hun modsætningerne

85 Helle, “Vi vil gi’ kvinderne byen,” *Byens fri blad*, 26. marts 1982.

86 Sonjas Søstre, citeret i Helle, “Vi vil.”

87 Helle, “Vi vil.”

meget skarpere, end de viste sig dengang: “[J]eg var så træt af det bombastiske – alle Rød Front-parolerne,” huskede hun.⁸⁸ Det, der havde skullet være en vedkommende praktisk udmøntning af en antikapitalistisk feminisme kunne i tilbageblik også virke som en abstrakt, udvortes pligt. At synge om de nære, personlige forhold kunne betegne en befrielse fra den pligtfølelse.

Også bestræbelsen på lighed mellem orkester og publikum blev efterhånden mindre fremtrædende. I de første år havde Sonjas Søstre spillet som nybegyndere for at inspirere andre til også at spille. I 1982 spillede de dygtigere og blev hyldet som kvindelige forbilleder. 1970'ernes politiske skel mellem Shit & Chaneles musikalske ambitioner og de bevægelsesnære kvindeorkestres politiske ambitioner stod mindre klart.

Kvindemusikken død?

Et års tid efter Sonjas Søstres comeback-koncert bemærkede Røde Wilma-veteranen Ellen Enggaard, at den politiske, bevægelsesnære kvindemusik var død. Væk var den socialistiske og feministiske politik, kollektiviteten og forestillingerne om musikken som inspiration for et ligeværdigt publikum. I stedet var den traditionelle “opspillende kvinde” vendt tilbage.⁸⁹ De kvindelige musikere optrådte nu seksualiseret – i korte kjoler og kraftig makeup – og med en velspillet musik, der ifølge hende mindede om så meget andet. Kun den flerstemmige sang havde efter hendes opfattelse overlevet som særligt klangelement i 1970'ernes kvindemusik. Det øgede atter distancen mellem performer og publikum, mente hun: “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.”⁹⁰

Det betød dog langtfra, at der blev stille om kvinderne i musikken. En del af dem opnåede endda betydelig succes – ikke kun markante internationale stjerner som Kate Bush, Grace Jones eller Joni Mitchell og danske musiknavne som Anne Linnet, Sanne Salomonsen og Lis Sørensen, men også f.eks. det førnævnte Super Karla.⁹¹ Man havde fået en musikerelite inden for kvindemusikmiljøet.

Deri lå et brud med de principper om lighed, som kvindebevægelsen havde forfægtet længe. Men også den fremtrædende, professionelle musik spillet af kvinder kunne udtrykke et kvindefællesskab, som nåede “ud over scenekanten,” mente Enggaard nu. Modviljen mod virtuositet havde begrænset kvindemusikkens appel, og det havde vist sig nødvendigt med professionelle kvindelige musikere, der kunne “tage konkurrencen

88 Thomas Nygaard, “Den musikalske kvindekamp 40 år efter,” *Aarhus Stiftstidende*, 27. april 2016.

89 Ellen Enggaard, “Kvindemusikken er død – den længe leve!” *Modspil*, nr. 22 (1983): 35.

90 Enggaard, “Kvindemusikken er død,” 35.

91 Jens Jørn Gjedsted, “Super Karla,” *MM*, nr. 8 (1983): 5-6; Hanne Tofte Jespersen, “Succes i Danmark er en by i ... Tyskland,” *Modspil* nr. 34 (1987): 10-14.

op med mændenes musik,” som Enggaard udtrykte det i et interview.⁹² For nogle i miljøet synes navnlig den førnævnte amerikanske musiker Holly Near at have givet et eksempel på, hvordan professionalismisme og fællesskabsfremmende sceneoptræden kunne forenes.⁹³

Også Enggaard som én af det socialistisk-feministiske musikprojekts fremmeste fortalere fra 1970'erne fulgte således med tiden ved at anerkende de nye strømninger i kvindernes rytmiske musik. Røde Wilma fulgte med strømmen, droppede det signifikante adjektiv fra sit navn for blot at kalde sig Wilma. Samtidig begyndte bandet at spille mere komplicerede numre, til dels egne kompositioner.⁹⁴ Det indebar, at den musiks bærende projekt ikke længere var orienteret mod at ændre musikken som afgrænset kulturel institution, endsige at kuldaste kapitalismen. Snarere orienterede den kvindepolitisk bevidste musik sig mod større ligestilling mellem mænd og kvinder inden for musikkens etablerede grænser. Orienteringen mod gennemgribende forandrede fremtidsmuligheder og opfattelsen af ændrede musikpraksisser som både strategisk handling og utopisk mål syntes hastigt at have mistet overbevisningskraft.

Netop Enggaards refleksioner fra de første år af 1980'erne over kvindemusikkens skæbne er interessante ved, at hun samtidig søgte at fastholde den mere vidtrækkende mulighedsorientering fra kvindemusikbevægelsens første år i levende erindring. Hun var udtrykkeligt splittet mellem anerkendelsen af det nye og skuffelsen over det nederlag, som hun og kvindemusikbevægelsens socialistisk-feministiske fløj havde lidt undervejs – og den marginalisering, som den politiske kvindemusik var endt i. Dermed udtrykte hun på samme tid pragmatisk tilpasning til mulighedernes indsnævrede målestok og en melankolsk relation til den kamp for meget mere, som havde givet mening til hendes og mange andres engagement i kvindemusikbevægelse. Heri tegner sig en protestfyldt resignation over for det muliges grænser i forbindelse med en reorientering af forestillinger om modmagt fra socialistisk-feministisk modoffentlighedsideal til en pragmatisk-realistisk anerkendelse af de få dygtige kvindelige musikere, som formåede at repræsentere deres køns potentialer over for mændene. Både mål, fjendebilleder og forestillinger om forandringsskabende subjektiviteter omkring musikken havde forskubbet sig.

I Enggaards fastholdelse af erindringen om det tidligere kvindemusikpolitiske projekt kan man ane en særlig form for politisk melankoli, som i nyere international forskning er blevet udpeget som karakteristisk for mange fra 1970'ernes venstrefløjsbevægelser, der som ganske unge havde identificeret sig med en bred, kollektiv bevægelse for socialistiske samfundsforandringer, men i eftertiden så sig atomiseret og frataget udsigten til de forandringer

92 Hanne Dam, “Frygteligt, hvis vi glemmer indignationen og protesten,” *Dagbladet Information* 12. december 1981. Jf. Enggaard, “Kvindemusikken er død”; Ellen Enggaard og Helle Hunø, “Kvindescener,” *Kvindespor*, nr. 5 (1982): 11-13.

93 Fx Kølle og Petersen, “Fra støv til stjerne,”

94 Optagelser af Wilma/Røde Wilma på kassettebånd i Ellen Enggaards private samling.

og mulighederne for en radikalt forbedret fremtid.⁹⁵ Det har for mange været en vanskelig proces, hvis modsætninger kom til udtryk i Enggaards refleksioner fra 1980'erne.

Eftertidens diskussioner om kvinder i musik har været tilbøjelige til at lægge sig i forlængelse af den pragmatiske tendens i Enggaards datidige refleksioner, altså accepten af de traditionelle musikkulturelle konventioner som en given ramme om realistiske nutidskampe for kvinders ligestilling – men uden det langsigtede perspektiv for mulige forandringer, der for Enggaard og andre deltagere i 1970'ernes kvindepolitiske musikbevægelse pegede mod muligheder for mere gennemgribende sociale forandringer. Under en nylig samtale om 1970'ernes kvindemusikbevægelse karakteriserede Bente Holt Knudsen fra Sonjas Søstre overgangen til 1980'erne som et tab af fællesskab. Hun blev musiklærer på Kvindehøjskolen og oplevede, hvordan forestillinger om at handle og skabe forandring i fællesskab blev erstattet af individfokuseret terapi:

Det blev sådan noget med selvrealisering. Det blev stjernetydning, okkultisme, svedehytter, og jeg skal fandme mærke mig selv, og jeg skal vide, at jeg ikke går glip af alle mine talenter og alt det der. Så kom vi væk fra det fælles.⁹⁶

Fortiden muligheder i musikken

“Væk fra det fælles” kunne være en overskrift på meget, der er sket siden 1970'erne. Sociologen Andreas Reckwitz har karakteriseret 1970'erne som gennembrudspunkt for en ny subjektivitet i form af et *jeg*, der udfolder og frigør sig fra traditionelle fællesskaber og i samme bevægelse forvandler de fællesskaber fra vi'er, til de'er – altså fremmede magter over for individet.⁹⁷ Og historikeren François Hartog har peget på, at individualiseringen også selv står som en magtbåren fordring til individerne selv, udfoldet siden 1970'erne i tæt sammenhæng med en tendens til indsnævring de fremherskende samfundsmæssige tidsperspektiver til nutiden. Fælles stræben efter bedre samfund er blevet afløst af krav om individuel præstation, produktivitet, fleksibilitet og mobilitet i en verden, der synes uforanderlig.⁹⁸

1970'ernes antikapitalistisk-feministiske kvindemusikbevægelse er imidlertid et eksempel på, at den konkrete historie langt fra kun bekræfter sådanne generaliseringer.

95 Enzo Traverso, *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory* (Columbia University Press, 2016); David Beorlegui, “Uchronic Lives, Emotion, and Temporality: The Radical Politics of the Basque Country, 1968–1982,” *Histoire Sociale*, nr. 108 (2020): 327–349. <https://doi.org/10.1353/his.2020.0016>.

96 Bente Holt Knudsen i *Afmagt: Byens musik, episode 3: Kvindernes musik* (podcast, 2015), <https://www.spreaker.com/episode/kvindernes-musik--68767640>.

97 Andreas Reckwitz, *Singulariteternes samfund: om modernitetens strukturændringer* (Hans Reitzel, 2019).

98 François Hartog, *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time* (Columbia University Press, 2015), 112–113.

Nok kan præmisserne for at diskutere kønsforhold i musik i de seneste årtier synes at have forskudt sig i retning af dels partikulære identitetsmarkeringer, dels fordringer om individuelle kvindelige talenter muligheder for at opnå succes på lige fod med mændene inden for musikken som given branche eller institution. Magtkritikken er livet op, men den har snævrere rammer, der lader livets varegørelse og musikkens institutionalisering stå tilbage som urokkelige kendsgerninger. Og nok kan 1970'ernes ligestillingskampe og subjektivitetsforfægtelse siges at danne en del af afsættet for de nutidsdiskussioner. Men 1970'ernes kvindemusikbevægelse var også enfatisk kollektivistisk. Den ville lade de mange serielt undertrykte jegers undertrykkelseserfaringer træde frem for at indgå i en sammentømret, bevidst, handlekraftig gruppe – for at låne Jean-Paul Sartres udtryk – der ved at forandre grundlæggende sociale strukturer skulle bane vejen for et mangfoldigt, egalitært fællesskab af friere jegere.⁹⁹ Orienteringen mod muligheden for at radikalt forbedrede sociale fremtider var både betingelse og impuls for den bevægelse.

Heri ligger næppe færdige løsninger til nutiden. Senere kønsforskning har med rette kritiseret både den traditionsstærke essentialisering af det kvindelige, som 1970'ernes kvindebevægelse ofte var tilbøjelig til at reproducere med omvendte normative fortegn, og såvel konservative som revolutionsromantiske idealiseringer af den sammentømrede gruppe på mangfoldighedens bekostning.¹⁰⁰ De kritikker indebærer også en problematisering af kvindemusik som både begreb og strategi. Samtidig er det oplagt at kritisere 1970'ernes kvindemusikbevægelse for utilstrækkelig konkret konceptuel og strategisk mediering mellem de nære, umiddelbart realistiske handlingstaktikker og de vidererækkende mål om grundforandring i såvel musikken som samfundet. Alligevel mener jeg, at 1970'ernes kvindemusikbevægelse, ikke mindst i dens antikapitalistiske Århusaftapninger, kan rumme både inspirerende handlekraft og et potentiale for kritiske spørgsmål og refleksioner, der kan udfordre vores egen tids dominerende selvfølgeligheder, både i musiklivet og i bredere almindelighed.

Heri lurder en relation til fortiden, som hverken foregiver neutralitet eller er nostalgisk i vanlig forstand. Ikke en længsel efter fortidige tilstande eller efter 1970'ernes kvindebevægelse i dens faktiske skikkelser, men snarere efter en fortid, hvorfra der ikke synes at være nogen grund til nostalgi, fordi fremtiden stadig tegnede som et lyshav af muligheder for det bedre. Med kulturforskeren Kate Eichhorns ord: “a longing for a potentiality that exceeds a desire to return home and arguably exceeds any simple form of capture.”¹⁰¹ Her ses fortiden ikke som et identitetsdefinerende ophav, men som ud-

99 Jf. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique* (Gallimard, 1960).

100 Se f.eks. Iris Marion Young, “Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective,” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 19, nr. 3 (1994): 713-738. <https://doi.org/10.1086/494918>

101 Kate Eichhorn, “Feminism’s There: On Post-Ness and Nostalgia,” *Feminist Theory*, 16, nr. 3, (2015): 262. <https://doi.org/10.1177/1464700115604127>. Jf. også nostalgiforskeren Svetlana Boyms bemærkning: “As survivors of the twentieth century, we are all nostalgic for a time when we were not nostalgic,” Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (Basic Books, 2001), 355.

fordring af nutidens bærende ideologiske selvfølgeligheder. Som queer-teoretikeren José Esteban Muñoz har udtryk det: “the *then* that disrupts the tyranny of the now” kan blive “both past and future.”¹⁰² Ad den vej kan 1970’ernes kvindemusikbevægelse være med til at lære vores egen tid at håbe bedre og mere – og lade de håb vejlede handlinger i krydsfeltet mellem musikkens og samfundets forandring.

102 Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, 29.

Litteratur

- [Anonym]. "De slemme drenge er fire piger." *Aktuelt*, 11. november 1966.
- [Anonym]. *Kvindesange*. Kvindehuset, 1972.
- [Anonym]. *Kvinder i Danmark*, LP. Demos, 1974.
- [Anonym]. *En dag med 120 kvinder. Basisgruppeseminar 25. oktober 1975*. Kvindehusets Bogcafé, 1976.
- [Anonym]. "Kvindernes arbejde emnet for jysk kvindefestival." *Århus Folkeblad*, 21. maj 1977.
- [Anonym]. "Kvinder står på egne ben i den elektriske musik." *Århus Folkeblad*, 27. april 1978.
- [Anonym]. "Kvindemusikken blomstrer." *Århus Folkeblad*, 26. april 1979.
- Arenkiel, Rita m.fl. *MuSoc. Erfaringer fra og strategier for en socialistisk musikkultur*. MuSoc, 1977
- Arvidsson, Alf. *Musik och politik hör ihop. Diskussioner, Ställningstaganden och musikskapande 1965-1980*. Gidlunds förlag, 2008.
- Bengtson, Laus, red. *Der gror aldrig mos på en rullesten*. Borgen, 1970.
- Beorlegui, David. "Uchronic Lives, Emotion, and Temporality: The Radical Politics of the Basque Country, 1968–1982." *Histoire Sociale*, nr. 108 (2020): 327–349. <https://doi.org/10.1353/his.2020.0016>.
- Bille, Torben, Sys Fredens og Jens Jørn Gjedsted. *Shit & Chanel*. *MM*, nr. 5 (1977): 4-7.
- Björck, Cecilia. "Music, Gender and Social Change: Contemporary Debates, Directions and Challenges." *Gender Issues in Scandinavian Music Education*, red. Silje Valde Onsrud m.fl., Routledge, 2021, 28–50.
- Bloch, Ernst. *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*. Suhrkamp, 1962.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*. Suhrkamp, 1974 [1923].
- Bloch, Ernst. "Anticiperet realitet – hvad er utopisk tænkning, og hvad kan den?" *Ernst Bloch – en introduktion*, red. Jørn Erslev Andersen m.fl., Modtryk, 1982.
- Blom, Ole. *Pigegruppen Butterflies* (2009) <https://pigegruppen-butterflies.dk/18272116.html> [tilgået 17.3.2025].
- Bonde, Lars Ole, Kirsten Dollerup og Anne Ejsing. *Kvinder – Kvindekamp – Kvindesange*. PubliMus, 1976.
- Bonde, Lars Ole m.fl.. "Den rytmiske musik i dagens Danmark." *Modspil*, nr. 12 (1981): 3-4.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Branstetter, Leah. "Women and Rock." I *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*, red. Laura Hamer, 131-144. Cambridge University Press, 2022.
- Brown, Jayna. *Black Utopias: Speculative Life and the Music of Other Worlds*. Duke University Press, 2021.
- Browne, Victoria. *Feminism, Time, and Nonlinear History*. Palgrave Macmillan, 2014.

- Brædder, Anne. *Femø*. Aarhus Universitetsforlag, 2021.
- Bunzl, Martin. "Counterfactual History: A User's Guide." *The American Historical Review*, 109, nr. 3 (2004): 845-858. <https://doi.org/10.1086/530560>.
- Buscatto, Marie. *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*. Routledge, 2022.
- Carson, Mina m.fl. *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music*. University Press of Kentucky, 2004.
- Christensen, Søren Bitsch. *Aarhus i årtier – Aarhusianernes historie fortalt i billeder: 1970'erne*. Turbine, 2018.
- Dahlerup, Drude. *Rødstrømperne. Den Danske Rødstrømpebevægelses Udvikling, Nytænkning Og Gennemslag 1970-1985*. Gyldendal, 1998.
- Dam Hanne. "Frygteligt, hvis vi glemmer indignationen og protesten." *Dagbladet Information*, 12. december 1981.
- Davidson, Joe P.L. "Retrotopian Feminism: The Feminist 1970s, the Literary Utopia and Sarah Hall's *The Carhullan Army*." *Feminist Theory*, 24, nr. 2 (2023). <https://doi.org/10.1177/1464700121994076>.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press, 2000.
- Eichhorn, Kate. "Feminism's There: On Post-Ness and Nostalgia", *Feminist Theory*, 16, nr. 3, (2015): 251-264.
- Enggaard, Ellen. Kommentar til kvindemusikfestivalen. *Modspil*, nr. 2 (1978): 28.
- Enggaard, Ellen. "Vores små sejre skal ud over scenekanten [om Røde Wilma]." *Kvindespor*, nr. 2, (1981): 16-18.
- Enggaard, Ellen. "Kvindemusik i Århus." *Politisk Revy*, nr. 439 (1983): 22-23.
- Enggaard, Ellen. "Kvindemusikken er død – den længe leve!" *Modspil*, nr. 22 (1983): 34-38.
- Enggaard, Ellen og Helle Hunø. "Jamen så er vi jo ikke enige!" *Modspil*, nr. 6 (1979): 96-101.
- Enggaard, Ellen og Helle Hunø. "Hellere snakke om orgasmer end om penge." *Kvindespor*, nr. 3-4 (1981): 4-9.
- Enggaard Ellen og Helle Hunø. "Kvindescener." *Kvindespor*, nr. 5 (1982): 11-13.
- Esposito, Fernando og Tobias Becker. "The Time of Politics, the Politics of Time, and Politicized Time: An Introduction to Chronopolitics." *History and Theory*, 62 (2023). <https://doi.org/10.1111/hith.12324>.
- Facci, Serena og Michela Garda, red. *The Female Voice in the Twentieth Century: Material, Symbolic and Aesthetic Dimensions*. Routledge, 2021.
- Feldman-Barrett, Christine. *A Women's History of the Beatles*. Bloomsbury Academic & Professional, 2021.
- Florin, Christina. "Skambefrielsen – nya känsloregler för kärlek och sexualitet under 1960- och 1970-talet." I *Känslornas revolution. Kärlek, ilska och lycka på 1970-talet*, red. Helena Bergman, Christina Florin og Jens Ljunggren, 69-125. Appell förlag, 2017.

- Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press, 2010.
- Freeman, Elizabeth. *Beside You in Time: Sense Methods & Queer Sociabilities in the American 19th Century*. Duke University Press, 2019.
- Freyermuth, Jessica. "We Shall Go Forth": A Musical Analysis of the Women's Music Movement, 1969-1985. Afhandling, University of Kansas, 2019.
- Gejl, Ib. "1970'erne." *Århus Årbog 1981*, Århus Byhistoriske Udvalg, 1981.
- Hartog, François. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Columbia University Press, 2015.
- Hawkins, Stan. *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Routledge, 2016.
- Helle. "Vi vil gi' kvinderne byen." *Byens fri blad*, 26. marts 1982.
- Hess, Juliet. "Musicking a Different Possible Future: The Role of Music in Imagination." *Music Education Research*, 23, nr. 2 (2021): 270-85. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1893679>.
- Hunø, Helle. "Fight back, dream child!" *Kvindemusik og kvindebevægelse i USA i 70erne*. Speciale, Aarhus Universitet, 1982.
- Hölscher, Lucian. "Virtual Historiography: Opening History Toward the Future." *History and Theory*, 61, nr. 1 (2022): 27-42. <https://doi.org/10.1111/hith.12247>.
- Frederiksen, Pia Tesdorf. *Beskrivelse af det københavnske kvindemusik-miljø 1974-1984*. Opgave, Danmarks Biblioteksskole, 1984.
- Gjedsted, Jens Jørn. "Shit & Chanel – vi er kvinder og vi laver musik." *MM*, nr. 1 (1975): 40-41.
- Gjedsted, Jens Jørn. "Søsterrock." *MM*, nr. 2 (1978): 6-9.
- Gjedsted, Jens Jørn. "Super Karla." *MM*, nr. 8 (1983): 5-6.
- Hamer, Laura, red. *The Cambridge Companion to Women in Music since 1900*. Cambridge University Press, 2021.
- Hellema, Duco. *The Global 1970s: Radicalism, Reform, and Crisis*. Routledge, 2019.
- Hoffmann, Freia. *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Insel Verlag, 1991.
- Ihlemann, Lisbeth og Morten Michelsen. "Drømmen om at være ét med sig selv og tiden. Rockmusikken og 1968." *1968 – dengang og nu*, red. Morten Bendix Andersen og Niklas Olsen. Museum Tusculanums Forlag, 2004, 113-138.
- Ipsen, Pernille. *Et åbent øjeblik: Da mine mødre gjorde noget nyt*. Gyldendal, 2020.
- Isaksson, Emma. "'Vi måsta höja våra röster'. Kvinnomusiken inom den nya kvinnorörelsen", *Kön mark våld*, red. Eva Helen Ulvros, Historiska Institutionen, 2002, 212-219.
- Jysk Kvindefestival 1977. Kvindehistorisk Samling: Lotte Nielsen. Rigsarkivet.
- Jespersen, Hanne Tofte. "Succes i Danmark er en by i ... Tyskland." *Modspil* nr. 34 (1987): 10-14.

- Jørgensen, Thomas Ekman og Steven L.B. Jensen, red. 1968 – og det der fulgte. *Studerentoprørets forudsætninger og konsekvenser*. Gyldendal, 2008.
- Kirkegaard, Thomas Husted. "Exhibiting the Unheard(-of): Cultural Memory, Cultural Oblivion, and Women Composers." I *Seismograf* (2022).
- Kjær, Henna og Jette Tikjøb Olsen: "Lad kvindemusikken blomstre." *Modspil*, nr. 2 (1978): 48-56.
- Knudsen, Karin Esmann. *Min fortælling om MuSoc* (2022). <https://cc.au.dk/musikvidenskabs-historier/studerenterbaarne-aktiviteter/musoc> [tilgået 11.3.2025].
- Krog, Peter, m.fl. *Rytmisk musik: Historie, miljø og vilkår*. Gyldendal, 1978.
- Kølle, Bente og Pia Petersen. "Fra støv til stjerne." *Kvindespor*, nr. 6 (1982): 30-31.
- Lefebvre, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Continuum, 2005.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life: The One-Volume Edition*. Verso, 2014.
- Leleur, Anette. "Århusrødstrompernes historie." I *Kvindelighed: en introduktion til den nye kvindebevægelses ideer*, 1974, 26-32, her fra <https://www.kvinfo.dk/kilde.php?kilde=419> (tilgået 30.4.2025).
- Leonard, Marion. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Routledge, 2007.
- Luciano, Dana. *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York University Press, 2007.
- Malm, Lars Gottschau. *Ungdomsoprør og beatmusik. En analyse af relationen mellem ungdomsopårer og beatmusik i Danmark, 1967-1972*, speciale, RUC, 2009 https://rucforsk.ruc.dk/ws/portalfiles/portal/57664480/Speciale_f%C3%A6rdigt_til_Bib_.pdf.
- Marstal, Henrik. *Larmen på Strøget. 1960'ernes danske folk-scene*. Aarhus Universitetsforlag, 2023
- McBean, Sam. *Feminism's Queer Temporalities*. Routledge, 2016.
- Meling, Lise Karin. "The Lady at the Piano: From Innocent Pastime to Intimate Discourse." *Music & Practice, Performance Studies Network*, 5 (2019): 1-18. 10.32063/0510.
- Meling, Lise Karin. "Jubel og Kjærlighed, Fortvivlelse og Vanvid, Alt laa i dette tonende Væld': Kvinneenes pianomusisering i norsk skjønnlitteratur 1850-1900." *Studia Musicologica Norvegica*, 45 (2019): 47-60. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2019-01-05>.
- Michelsen, Morten. "Rytmisk musik mellem høj og lav." *Musik & forskning*, 26 (2001): 61-81.
- Morris, Bonnie. "Olivia Records: The Production of a Movement." *Journal of Lesbian Studies*, 19, nr. 3 (2015): 290-304. <https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1026699>.
- Morris, Bonnie J. "Archiving a Movement: Preserving the Sounds of Women's Music Festivals." *ARSC Journal*, 54, nr. 1 (2023): 105-122.
- Møller, Hanne. "Kvindesange." *Kultur og Klasse*, nr. 39 (1980): 113-127.
- Møller, Hanne. "Da blokfløjten mødte el-guitaren – en historie om kvindelighed og musik." *Hug!*, nr. 33 (1982): 60-62.
- Negt, Oscar og Alexander Kluge. *Offentlighed og erfaring*. Nordisk Sommeruniversitet, 1974.

- Nielsen, Jørgen, red. *Rock i Århus. Brudstykker af en musikhistorie*. Byhistorisk Udvalg, 2012.
- Nielsen, Hans Høier og Arne J. Rolighed. "Strejker og fagopposition i 1970'erne." I *Protest og oprør. Kollektive aktioner i Danmark 1700-1985*, red. Flemming Mikkelsen. Modtryk, 1986.
- Nielsen, Steen Kaargaard og Mads Krogh. "At musikere. En praktisk orientering i musikvidenskaben – i et faghistorisk og videnskabsteoretisk lys." *Danish Musicology Online* (2014): 5-16.
- Notz, Gisela. "Die autonomen Frauenbewegungen der Siebzigerjahre." *Archiv für Sozialgeschichte*, 44 (2004): 123-148.
- Nygaard, Thomas. "Den musikalske kvindekamp 40 år efter." *Aarhus Stiftstidende*, 27. april 2016.
- Nyong'o, Tavia, "Listening for Utopia." *Utopian Studies* 26, nr. 1 (2025): 210-224.
- Pedersen, Vibeke. *Femø 1971*. Film, 1971. <https://www.danmarkpaafilm.dk/film/femoe-1971> (tilgået 20.4.2025).
- Raine, Sarah og Catherine Strong, red. *Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, Practice and Strategies for Change*. Bloomsbury, 2019.
- Rasmussen, Pia. "Kvindemusik i København." *Modspil*, nr. 18 (1982): 4-10.
- Rasmussen, Søren og Jesper Hjorth. "Der skal være ærlighed bag." *Fremad. Socialistisk blad for unge*, nr. 9-10 (1979): 18-20.
- Rasmussen, Birgitte Dyrby og Birgit Dengsø. *Dansk kvindemusik 1976-82*. Speciale, Aarhus Universitet, 1982.
- Rasmussen Birgitte Dyrby og Birgit Dengsø. "Udsigten fra vort univers – den århusianske kvindemusiks musikalske udvikling." *Modspil*, nr. 17 (1982): 18-26.
- Reckwitz, Andreas. *Singulariteternes samfund: om modernitetens strukturændringer*. Hans Reitzel, 2019.
- Rich, Louise. *Det kvindelige spillerum – fra 'pige-pigtråd' til 'kvinderock' (kvinder i dansk rock 1964-1979)*. Speciale, Roskilde Universitet, 2013.
- Richard, Anne Birgitte. *Kvindeoffentlighed 1968-75*. Gyldendal, 1978.
- Ringsager, Kristine og Katrine Wallevik. "Other Ways of Knowing the Danish Music Industry: From Disorientation to Feminist Collective Capacity." *Popular Music and Society*, 47, nr. 2 (2024): 137-157. <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2367747>.
- Røde Wilma. "Om at være en socialistisk kvindegruppe." *Modspil*, nr. 2 (1978): 40-42.
- Sartre, Jean-Paul. *Critique de la raison dialectique*. Gallimard, 1960.
- Schildt, Axel og Detlef Siegfried, red.. *Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960-1980*. Berghahn Books, 2006.
- Shaw III, Paul Ambrose. *The Women's Music Movement: Music As Feminist Praxis, 1973-1980*. Brill, 2023.
- Shit & Chanel. *Shit & Chanel*. LP, Abra Cadabra, 1976.

- Sivertsen, Karin. "Kvindemusikbevægelsen. Historisk rids med aneportrætter." *Modspil* nr. 2 (1978): 5-10.
- Sivertsen, Karin. "Portræt af Holly Near." *Modspil*, nr. 22 (1983): 13-23.
- Skjernov, Lisbeth. *The Parrots – Jyllands eneste pige-pigtrådsgruppe* (2013). <https://www.dengamleby.dk/mere-om-den-gamle-by/publikationer/aarhus-for-og-nu/the-parrots-jyllands-eneste-pige-pigtradsgruppe/> [tilgået 17.3.2025].
- Small Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press, 1998.
- Sonjas Søstre. "Krigsindustrien". På *Min søsters stemme. International kvindemusikfestival 78*, LP, Demos, 1978.
- Sonjas Søstre. *Sonjas Søstre*, CD, Sådan'sk, 2016.
- Sport, Kathy. "Below the Belt and Bleeding Fingertips: Feminist and Lesbian Music in the Late 1970s." *Australian Feminist Studies* 22 (2007): 343-360. doi:10.1080/08164640701364703.
- Stigel, Lars. "Grænserne sprænges: Århus 1950-1984." I *Århus bys historie*, red. Helge Paludan m.fl. Husets Forlag, 1984.
- Säther, Eva. "Kommentar til kvindemusikfestivalen." *Modspil*, nr. 2 (1978): 26-27.
- Tanggaard, Karsten. *Elektrisk musik. Om instrumenter og anlæg*. Super Sound, 1981.
- Tina. "Min mormors sangbog." *Kvindespor. Tidsskrift om Kvinder og Kultur*, nr. 1 (1981): 17-18 og 30.
- Traverso, Enzo. *Left-Wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. Columbia University Press, 2016.
- Withers, D. M. "Neither Pure Love nor Imitating Capitalism: Euro WILD and the Invention of Women's Music Distribution in Europe, 1980-1982." *Feminist Review*, 120:1 (2018): 85-100. <https://doi.org/10.1057/s41305-018-0138-3>.
- Young, Iris Marion. "Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 19, nr. 3 (1994): 713-738. <https://doi.org/10.1086/494918>.
- Zeitz, Joshua. "Rejecting the Center: Radical Grassroots Politics in the 1970s – Second-Wave Feminism as a Case Study." *Journal of Contemporary History*, 43, nr. 4 (2008): 673-688.
- Østre, S. *Kvinder synger. Rødstømpebevægelsen*, 1977.

Abstract

The late 1970s saw several new currents of music played by all-women bands within the cultural orbit of rock music, in Denmark as well as other parts of the Western hemisphere. While the most commercially successful and best remembered Danish all-women rock bands of the 1970s aimed at proving the capabilities of individual female musicians within pre-established cultural norms of music-making, others subjected music culture as such to political critique. The latter current, emerging in close contact with the new feminist movements and radical new-left politics, strove to develop new senses of community and equal participation around music, attempting to dismantle conventional, gendered hierarchies between active musician and passive audiences. This implied a conception of music as not only an expression of established social relations but also a strategic pivot of change and a utopian premonition of better futures. Focusing on Aarhus, Denmark's second city, as a hub of such musico-political radicalism, this article explores the intentions, strategies and experiences of the largely forgotten radical project of anticapitalist-feminist all-women rock bands as an example of historical orientations of possibility.

The author:

Bertel Nygaard, professor i historie, Aarhus Universitet, Jens Chr. Skous Vej 5, 8000 Århus C
bertel.nygaard@cas.au.dk