

Kvinnelige komponister i skyggen av tradisjonell musikkhistorie

LISE KARIN ØZGEN



Øzgen, L.K. 2004: **Female composers in the shade of traditional music history.** *AmS-Varia* 41, 83-92, Stavanger. ISSN 0332-6306, ISBN 82-7760-106-9, UDK 78.071.1-055.2.

This article focuses on why women composers have been forgotten and neglected in the standard history of Western music, and attempts to reconstruct the social context within which female composers found themselves at the end of the 18th century. The problem is exemplified by the English composer Maria Hester Park (1760-1813), whose works have been almost entirely neglected up to now. Park composed in the musical language of the early classicism and all her works show that she was an accomplished composer. So why has she been completely ignored? There are several reasons why women composers are forgotten today. They were facing many obstacles in their effort to be taken seriously as composers and music historians up till now have apparently ignored them. In order to include women it is therefore necessary, as a music researcher, to include other factors, when writing a history of music. Many researchers in this field are now starting to have reservations about forcing women's lives and experiences into male categories, and the use of traditional music historical periods often results in the disappearance of women from historical accounts. Instead of focusing on masterpieces, as representative works for a whole period, we must instead include the *whole* music history – the *whole* musical practice, and study the place of women composers within this context.

Lise Karin Øzgen, Institutt for førskolelærerutdanning, Høgskolen i Stavanger, PO Box 8002 Ullandhaug, N-4068 STAVANGER, NORWAY. Telephone: (+47) 51831000. Telefax: (+47) 51831050. E-mail: lise.k.ozgen@lu.his.no (private e-mail: liseozgen@hotmail.com)

Kvinnelige komponister i skyggen av tradisjonell musikkhistorie

Jeg har nettopp gjennomgått et doktorgradsprogram ved Indiana university i USA i «Early music» – et program om tidlig musikk oppføring-og oppføringspraksis. Min avhandling hadde som tittel: «*Maria Hester Park (1760-1813): the life and works of an unknown female composer, with an analysis of selected keyboard sonatas*». Denne artikkelen bygger på den forskning jeg har gjennomført; jeg ønsker å fokusere på hvorfor kvinnelige komponister er blitt glemt og oversett i den tradisjonelle musikkhistorien, og eksemplifisere dette med å se på den engelske komponisten Maria Hester Park.

Maria Hester Park

Maria Hester Park ble født i England i 1760 og døde i 1813. Hun var gift med gravøren og poeten Thomas Park, som skrev mange rørende dikt til henne. De hadde fem barn og familien bodde på forskjellige steder rundt og i London. I tillegg til å være komponist, var hun også lærer for mange av tidens sosietetsdamer og deres døtre, og hun var utøver på cembalo og klaver på offentlige konserter i London. Park hadde omgang med tidens mest kjente kunstnere, bl.a. forfatteren Anna Seward, historikeren Charles Burney og kompo-

nisten Joseph Haydn; sistnevnte dediserte en klaversonate til henne.¹ Av hennes komposisjoner kan nevnes flere sonater for cembalo/klaver, sonater for cembalo/klaver med fiolinakkompagnement, en klaverkonsert og flere sanger. Flere andre verk ble også annonsert av datidens forleggere, men disse er foreløpig ikke funnet.²

Alle verkene jeg analyserte viser at Maria Hester Park var en dyktig komponist. Hennes harmoniske språk demonstrerer stor musikkteoretisk kunnskap i den tidlige klassisismens tonespråk, og hun viser at hun behersker datidens komposisjonsmåter og former. Det som kanskje er mest spesielt med hennes musikk er hennes evne til å inkorporere både dramatiske episoder og vakre, lyriske sangbare temaer.

Så man kan jo spørre seg om hvorfor en dyktig komponist som Park er fullstendig ukjent? I mitt arbeid fant jeg flere grunner til at hun og andre kvinnelige komponister ikke har kommet frem i lyset, både på grunn av store vanskeligheter de hadde på sin egen tid med å bli tatt seriøst som komponist, og at musikkhistorikere fram til våre dager tilsynelatende har ignorert dem.

Kvinnens plass i samfunnet på 1700-tallet.

For å finne årsaker til hvorfor kvinnelige komponister er blitt glemt og oversett i den tradisjonelle musikkhistorien, påtvinger et slikt prosjekt seg en rekonstruksjon av de sosiale betingelsene en kvinnelig komponist på slutten av 1700-tallets England levde under. Jeg så i mitt arbeid (Özgen 2002) at kvinner på denne tiden generelt sett levde sine liv i den private sfæren, i hjemmet: det å være kone og mor var deres livsoppgave. I hjemmet lærte de unge kvinnene i visse sosiale lag de såkalte «fruentimmernettheter», som bestod av påkledning, høflighet, tegning, broderi og musikk. Det ser ut til at ferdigheter i musikk var et av de talentene en mann ønsket av sin tilkommende, så lenge dette foregikk innenfor husets fire vegger. Jenter ble oppfordret til å lære og utøve musikk, men bare frem til de giftet seg. Foreldre brukte ofte musikk til å aktivisere døtrene sine, slik at de unge kvinnene alltid skulle være beskjeftiget med noe og dermed ikke hadde tid eller tanker for noe usømmelig. De fleste kvinner gav så opp musikken når de giftet seg. Dette er beskrevet for eksempel i Jane Austens roman *Sense and sensibility*, i scenen hvor den unge jenten Marianne spiller på et piano, som hadde stått låst helt siden bryllupsdagen til fru en i huset.³

Selv om kvinner ble oppfordret til å ta musikktimer, garanterte samfunnets konvensjoner og strenge rammer at kvinnenens bedrifter ikke fikk noen innflytelse utenfor hjemmet. Menn, derimot, hadde full frihet til å spille offentlig, være seg om de hadde talent eller ikke. Det var mange som kritiserte mangelen på musikkunnskaper hos menn fra den øvre klasse og hvordan dette resulterte i middelmådighet i engelske orkestre på 1700-tallet.⁴

Idealkvinnen på slutten av 1700-tallet var ikke en kreativ eller sterk kvinne; i stedet

¹ Dette er etter all sannsynlighet sonate i D-dur (H.XVI:51). Se diskusjon bl.a. i Bartha (1965:302), Somfai (1995:179) og Tolley (2001).

² Dette gjelder verk som er annonsert på tittelsiden i op. 13 (Two sonatas for the piano-forte, with an accompaniment for a violin ... Op. 13 [Score] s. 15. *R' Birchall: London*, [WM1801.] fol.) og omfatter følgende verk: 6 Divertimentos for harpe og pianoforte, Op. 8, 6 Duetter for harpe og pianoforte, Op. 9, Sonata with the Berlin favorite, Sonata with prince Adolphus Fancy (Saur 1981).

³ «*In the evening, as Marianne was discovered to be musical, she was invited to play. The instrument was unlocked, every body prepared to be charmed, and Marianne, who sang very well, at their request went through the chief of the songs which Lady Middleton had brought into the family on her marriage, and which perhaps had lain ever since in the same position on the pianoforte, for her ladyship had celebrated that event by giving up music, although by her mother's account she had played extremely well, and by her own was very fond of it.*»
Jane Austen, *Sense and Sensibility*, sitert i Leppert (1985:97).

⁴ Leppert (1985:86).

skulle hun være hjelpeløs og avhengig av andre, og hennes liv var fylt av selvoppofrelse. Hun skulle aldri være misfornøyd med forholdene i livet sitt, aldri søke uavhengighet og skulle alltid være avhengig av mannen. Lord Lyttelton (1709-1773) advarer mot at kvinner skulle sette seg for høye mål i sin bok *Advice to a lady* (Lyttelton 1733), hvor han sier at kvinner skal søke etter godhet, men ikke storhet!

*«Seek to be good, but aim not to be great,
A woman's noblest station is retreat,
Her fairest virtues fly from public sight,
Domestic worth, that shuns too strong a light.»* (Paston 1902:79).

Kvinner var utestengt fra alle økonomiske muligheter, og generelt sett fra initiativ og kompromissløs selvsøking. Kvinners ønsker ble sett på som uviktige og det var derfor også uviktig å lytte til dem.

Samfunnets normer og konvensjoner hadde en enorm makt, da en kvinnes utsikter til ekteskap, arbeid eller sosial aksept var helt avhengig av hennes rykte. Beskjedenhet og ærbarhet skulle hindre kvinner i å se etter noen form for anseelse, med det resultat at dersom en kvinne på en eller annen måte stakk seg fram, måtte hun tåle harde uttalelser fra resten av samfunnet, som til syvende og sist satte en stopper for hennes ønske om anseelse. Hvis en komposisjon ble publisert under en kvinnes navn, ble den som oftest heftig kritisert. Så sent som 23. februar 1898 (s. 29-30) i tidsskriftet *Musical courier* ble en komposisjon av den amerikanske komponisten Amy Beach (1867-1944) kritisert for å være monoton, den manglet logikk, var dårlig musikkteoretisk sett, men det var spor etter delikathet og sjarm på slutten av stykket, hvor hun var på sitt beste, men dog en kvinne.

Kvinner var derfor redd for offentlig ydmykelse, og nølte av den grunn med å publisere sine verk. Samfunnet mente fremdeles på denne tiden at det var upassende og udannet for en kvinne å publisere sine egne komposisjoner. Noen kvinnelige komponister løste dette problemet ved å publisere under et mannsnavn; for eksempel publiserte Fanny Mendelssohn Hensel (1805-47, se fig. 1) sangene sine under den berømte broren Felix sitt navn.

Fanny ble møtt med mange fordommer på grunn av sitt ønske å komponere, både fra faren og også kanskje mer overraskende, fra broren Felix. En karriere innen musikk var nøye planlagt for hennes bror av foreldrene, mens målet for hennes liv skulle være det å bli kone og mor. Faren skrev i et brev til henne i 1820 at *«musikk vil kanskje bli hans [Felix] yrke, men for deg er det og må aldri bli noe mer enn et ornament, aldri grunnlaget for din eksistens.»*⁵ (Leppert 1985:146). Senere i 1828 på Fanny sin 23-årsdag, skriver faren at han er stolt over hennes «fruentimmernetheter», men han advarer henne: *«men du må fremdeles forbedre deg! Du må bli mer rolig og fattet, og forberede deg mer seriøst for ditt egentlige kall, det eneste kallet for en ung kvinne – jeg mener det å bli husmor.»*⁶ (Leppert 1985:146).

Gjennom hele århundret finner vi tankene om at kvinner ikke hadde de intellektuelle ferdighetene til å lære, og ikke minst at det ikke var nødvendig, og kunne til og med være litt betenkelig for en kvinne å bli utdannet, siden det kunne undergrave kvinnens eneste



Fig. 1.
Fanny Mendelssohn
Hensel (Neuls-Bates
1996:145).

Fig. 1. Fanny Mendelssohn
Hensel (Neuls-Bates
1996:145).

⁵ Dette og de påfølgende sitater er oversatt av undertegnede.

«music will perhaps become his [Felix's] profession, whilst for you it can and must only be an ornament, never the root of your being and doing.»

⁶ *«however, you must still improve! You must become more steady and collected, and prepare more earnestly and eagerly for your real calling, the only calling of a young woman – I mean the state of a housewife.»*

sanne kall: å være kone og mor. Johann Campe skrev om kvinnelige komponister i boken *Väterlicher Rath für meine Töchter* fra 1789: «Blant hundre flinke kvinnelige komponister kan en neppe finne én som samtidig kan oppfylle alle kravene til det å være en god kone, en oppmerksom og flittig husmor og en mor som tar seg godt av barna sine.»⁷ (Campe 1789:39, sitert i Bowers & Tick 1986:226). En samtidig forfatter, Johann B. Basedow, er enig og skriver i 1777: «...den mest talentfulle kvinnelige danser, den beste kvinnelige sangeren og den mest beleste og suksessrike kvinnelige kunstneren utgjør en dårlig kone, en dårlig husmor og en dårlig mor.»⁸ (Bowers & Tick 1986:226). Til og med Moses Mendelssohn, en av de mest opplyste mennene på denne tiden skrev i et brev til sin forlovede rett før de giftet seg i 1762, at «...moderat læring sommer seg for en "lady", men ikke lærdom. En jente som har lest til øynene ble røde fortjener å bli ledd av.»⁹ (Kupferberg 1972:51).

Kvinner hadde svært få muligheter dersom de ville studere komposisjon. Hvis man ikke var født inn i en musikerfamilie, hadde man få muligheter til musikkutdannelse, da musikkutdanningsinstitusjonene lenge var forbeholdt menn. Kvinner var også nektet adgang til den mer uformelle utdanningen som fant sted i orkestrene. Fra 1823 av, da Royal academy of music åpnet i London, gav det timer i komposisjon til både kvinner og menn. Men kvinnes pensum var ikke så grundig som mennenes. Ifølge William Thomas Parke's *Musical memoirs* var målet at mennene skulle bli kvalifisert til å bli komponister eller utøvere på forskjellige instrumenter, mens kvinnes undervisning i første rekke skulle kvalifisere dem til å bli sangere, harpister og pianister. (Parke 1970) England var tidlig ute med å åpne komposisjonsstudier for kvinner, selv om de ikke var like bra som for menn. I andre land, for eksempel i Frankrike, ved det kjente Pariskonservatoriet, hadde ikke kvinner adgang til komposisjonsstudier før i 1870, nesten 50 år senere enn England. I England brummet komponisten Stanford i sine memoarer, etter å ha akseptert komponisten Rebecca Clarke som sin første kvinnelige student i 1907, at nå var britiske institusjoner blitt overkjørt av kvinner. (Tick & Koskoff 2001).

I de fleste tilfeller ble kvinner kun oppfordret til å utøve musikk, ikke komponere. Det var en utbredt holdning – tanker fra Rousseau midt på 1700-tallet – at kvinner mangler fra naturens side evne til kreativitet og dermed evne til å komponere musikk.¹⁰ Datidens tenkere mente at kvinner ble dominert av følelsene sine og kunne derfor bare absorbere og tolke musikk, mens menn med deres enorme kapasitet til å kontrollere følelsene sine og deres logiske og analytiske evner, var i stand til å komponere musikk.¹¹ Så kvinner som komponerte eller gjorde andre kreative oppgaver gikk da imot samfunnets konvensjoner (for eksempel Schumann 1972). Dette er viktig å forstå, og kan i mange tilfeller forklare

⁷ «... among a hundred praiseworthy female composers hardly one can be found who fulfills simultaneously all the duties of a reasonable and good wife, an attentive and efficient housekeeper, and a concerned mother.»

⁸ «... the most talented female dancer, the leading female singer, and the most well read, most accomplished female artist makes a poor wife, a poor housewife, and a poor mother.»

⁹ «... moderate learning becomes a lady, but not scholarship. A girl who has read her eyes red deserves to be laughed at.»

¹⁰ Rousseau sa følgende i 1758: «Women, in general, possess no artistic sensibility ... nor genius. They can acquire a knowledge ... of anything through hard work. But the celestial fire that emblazens and ignites the soul, the inspiration that consumes and devours ... , these sublime ecstasies that reside in the depths of the heart are always lacking in women's writings. These creations are as cold and pretty as women; they have an abundance of spirit but lack soul; they are a hundred times more reasoned than impassioned.» Jean-Jacques Rousseau 1758: *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*. Amsterdam, Marc Michel Rey, 193n., oversatt og sitert i Bowers & Tick (1986:225).

¹¹ George Upton fastlo i sin innflytelsesrike bok *Woman in music* (1880), «since women were dominated by their emotions, they could only absorb and interpret music, while men with their excellent capacities to control their emotions and be able to think mathematically and logically, were able to create music: man controls his emotions, and can give an outward expression of them. In woman they are the dominating element, and so long as they are dominant she absorbs music.» George Upton (1880): *Woman in music*. Boston, J.R. Osgood sitert i Neuls-Bates (1996): *Women in music*, 207.

hvorfor også talentfulle kvinner selv følte ambivalens til sin egen verdi som komponist, og verdien av sin egen kreative skaperkraft. Clara Schumann (1819-1896, se fig. 2) skrev for eksempel i dagboken sin: «*før trodde jeg at jeg hadde kreative evner, men jeg har gitt opp denne ideen; en kvinne må ikke ha lyst til å komponere, ingen før meg har greid det, så hvorfor skulle jeg tro at jeg kunne klare det? Det ville være arrogant.*» (Abelson 2001:22).

At kvinnen skulle være passiv og underdanig var et syn som hadde etablert seg fast og det førte til at kvinner var ukomfortable i rollen som komponist. Mange talentfulle kvinnelige komponister så selv ned på sine egne komposisjoner, og trengte derfor svært mye positiv tilbakemelding. De hadde ofte problemer med å balansere alle de konflikthylende ansvarsområdene i livet: den kreative siden versus forpliktelsene av det å være hustru.

Når kritikere evaluerte en komposisjon av en kvinne, brukte de ofte begrepene feminint og maskulint i evalueringsterminologien. Hvis et verk av en kvinnelig komponist var teknisk eller musikalsk sett dårlig ble den beskrevet som feminin eller med det mer nedsettende begrepet «*kvinneaktig*». Clara Schumann beskrev sine egne komposisjoner på denne måten: «*Det er ingen større glede enn å komponere noe selv og så lytte til det. Det er noen vakre passasjer i Trioen og jeg tror den også formmessig er ganske bra. Selvfølgelig er det jo bare en kvinnes arbeid, som alltid mangler styrke og noen ganger oppfinnsomhet.*» (Green 1997:99). Og et år senere skrev hun: «*Jeg fikk de trykte kopiene av min Trio i dag, men etter Roberts d-moll [Trio] likte jeg den ikke. Den hørtas kvinneaktig og sentimental ut.*» (Green 1997:99).

I tilfeller hvor en kvinnelig komponists verk ble sett på som suksessfull, ble det forstått som usedvanlig. Slike verk ble rost mest for deres fantastiske maskulinitet, som for eksempel den tyske komponisten Loïse Adolpha Le Beaus (1850-1927) piano-variasjoner opus 3, som ble beskrevet som maskuline. Kritikeren August Bungert skrev at den siste variasjonen var så lidenskapelig at man hadde glemte på slutten at dette var en komposisjon skrevet av en kvinne.¹² (Green 1997:100).

Hindringer på veien til suksess

I tillegg til å møte samfunnets trange konvensjoner, møtte også kvinnelige komponister mange praktiske hindringer på veien til suksess. Verkene deres var stort sett upublisert og var derfor ukjent for det store publikum. Kvinnelige komponister reiste også svært lite, så de hadde få muligheter til å spille verkene sine for et større offentlig publikum og møte dem som kunne ha fremmet deres karriere.

Valg av genre og instrument kan også være en grunn til hvorfor kvinnelige komponister ikke har kommet frem i lyset. Kvinneinstrumentet var cembalo eller piano, gitar eller lutt, og harpe (fig. 3).¹³



Fig. 2. Clara Schumann (Jezic 1988:111).

Fig. 2. Clara Schumann (Jezic 1988:111).



Fig. 3. «Elizabeth Ridgely med harpe» malt av Thomas Sully 1818 (Neuls-Bates 1996:76).

Fig. 3. «Lady with a Harp: Elizabeth Ridgely» painted by Thomas Sully 1818. (Neuls-Bates 1996:76).

¹² [Den siste piano-variasjonen] «... subsequently plunges passionately and boldly on and becomes so violent, that one has quite forgotten by the end that the composer is a woman; indeed, one could think that one were dealing with a capable man, who can truly strike earnestly and hard as here.»

¹³ John Essex laget i 1722 en liste over hvilke instrumenter som var passende for kvinner og hvilke som ikke var det: «The harpsichord, spinet, lute and base violin, are Instruments most agreeable to the ladies: There are some others that really are unbecoming the fair sex; as the flute, violin and hautboy; the last of which is too manlike, and would look indecent in a woman's mouth; and the flute is very improper, as taking away too much of the juices, which are otherwise more necessarily employ'd, to promote the appetite, and assist digestion.» (Essex 1722:84-85).

Disse instrumentene hadde et dempet volum, og når kvinnen spilte på disse satt hun yndig og fint og trengte ikke å vri seg eller sitte i en upassende eller ufeminin stilling. På disse instrumentene kunne man spille både melodi og akkompagnement (fig. 4) slik at kvinnen kunne synge og spille alene hjemme uten akkompagnatør (fig. 5).

Spesielt populært var pianoet som begynte å gjøre seg gjeldende på slutten av 1700-tallet. Dette instrumentet ble tett knyttet opp til kvinner siden det kunne bli brukt i hjemmet, som var kvinnens sfære. Pianoet var det siste i en lang rekke tasteinstrumenter, som i første rekke hadde vært knyttet til kvinner. Noen av de tidligere tasteinstrumentene viser med navnene sine en gjennomgående stereotypering av instrumentet, med det engelske navnet «virginal» eller det tyske «Jungfernklavier», som begge referer til jomfruer (fig. 6).

Så sent som i 1853 var det fremdeles et diskusjonstema hvilke instrumenter som passet best for kvinner. I en kritikk av en konsert på Madison female college i USA i 1853, skrev musikkritikeren John Dwight at han likte svært godt de unge kvinnene som spilte piano, gitar og harpe, men at han var sjokkert over tretten unge kvinnelige fiolinister (!), en ung kvinnelig bratsjist (!!), fire cellister (!!!) og en kvinnelig kontrabassist (!!!!) (Dwight 1853:142). Her ser man på måten Dwight brukte utropstegn at denne mannens toleranse var omvendt proporsjonalt med det aktuelle instrumentet og dets størrelse.

Kvinner skrev mest for de instrumenter som i samtiden ble betraktet som feminine instrumenter og i de mindre genrene: sonater for solo cembalo/klaver, sanger eller verk for mindre ensembler, ikke i de større mer anerkjente «maskuline» formene som symfoni eller opera. Valg av genre kan ha mye å gjøre med det faktum at kvinner ikke hadde adgang til orkestre og dermed ikke kunne lære på nært hold å skrive for det mediet. Kvinner ble først inkludert som medlemmer i de mannlige orkestrene fra helt på slutten av 1800-tallet, og kun dersom de spilte harpe. Det er også verd å merke seg at så sent som 1940 hadde fremdeles ikke kvinner adgang til de fleste symfoniorkestrene – New York philharmonic orchestra tok inn den første kvinnen i 1966. I de tyskspråklige landene i Europa var man enda senere: Berlin filharmoniske orkester tok inn den første kvinnen i 1982 og ikke minst må man nevne at Wien filharmoniske orkester ikke tok inn kvinner før på slutten av 1990-tallet! (Spitzer & Zaslav 2003). Fremdeles er det svært få kvinner å se i disse orkestrene, spesielt merkbart er dette i Wien filharmoniske orkester.

Orkestermusikk gav også kvinnene et annet problem. Symfonier og andre større verk var regnet som maskuline former, som skulle fremføres i den maskuline sfære – konsertsalen. Kvinner ville også ha hatt problemer med å få adgang til grupper som kunne øve inn og fremføre verkene, da dette var menns domene. Kvinner hadde ikke de samme forbindelsene som menn, og i deres streben etter å få disse, ville de ha trådd utover deres tradisjonelle rollemønstre.

Fig. 5. «Madame Favart» malt av François Hubert Drouais 1757 (Neuls-Bates 1996:82). Portrett av den berømte franske sanger og skuespiller Marie Justine Benoit Favart (1727-1772).

Fig. 5. «Madame Favart» painted by François Hubert Drouais 1757 (Neuls-Bates 1996:82). Portrait of the famous French singer and actress Marie Justine Benoit Favart (1727-1772).



Fig. 4. «Kvinne ved klaveret» malt av Charles Knight (Downs 1992:39).

Fig. 4. «The lady by the piano» painted by Charles Knight (Downs 1992:39).



Konklusjoner

Fraværet av kvinnelige komponister i den tradisjonelle musikkhistorien er ikke en konsekvens av deres fravær i selve musikken. Sent på 1700-tallet og tidlig 1800-tall så man en markant økning i komposisjoner skrevet av kvinner. Dette hadde mye å gjøre med den brede distribusjonen av pianoet og den innvirkning instrumentet fikk på solo- og kammermusikkrepertoaret, samt også tidens politiske og kulturelle strømninger: den franske revolusjon og begynnende kvinnefrigjøring. Grunnet for den moderne feminismen kan plasseres på slutten av 1700-tallet. Forfatteren Mary Wollstonecrafts berømte verk *A vindication of the rights of woman* (1792) ble sett på som svært revolusjonerende, med dets ideer om at kvinner burde være såpass utdannet slik at de ville bli venner og likeverdige med menn.

Over hele Europa var det svært mange kompetente kvinnelige komponister på slutten av 1700-tallet, komponister som var kjent på sin egen tid og skrev en rekke verk som utviste høy kvalitet i henhold til klassisismens tonespråk. Spesielt komponistene Marianne Martinez (1744-1812) og Maria Theresia von Paradis (1759-1824) skal fremheves. Paradis var en av de få kvinnelige komponistene som skrev for orkester. Mozart dediserte en av klaverkonsertene sine til henne (K 456 i B-dur). Martinez var også en av de få kvinnelige komponistene som også skrev for orkester. I tillegg til å være sanger komponerte hun 31 pianosonater og 12 pianokonsert, messer, oratorier, kantater og også en symfoni, – ja faktisk komponerte hun i hver eneste mulige genre unntatt opera. Martinez studerte med Haydn og spilte også 4-hendig med Mozart. I England i tillegg til Park fantes det på slutten av 1700-tallet mer en 60 aktive kvinnelige komponister.

Men musikkhistorikere, som også i største rekke har vært mannlige, har frem til våre dager ignorert kvinnelige komponister eller rett og slett ekskludert dem. Mange forskere har lagt vekt på utviklingen av en musikkstil og tatt utgangspunkt i og forsket på de mest progressive komposisjonene og genrene i en viss periode. De fleste kvinnelige komponistene var imidlertid ikke ledende i forbindelse med stilforandring. Dette var delvis på grunn av at de var ekskludert fra de stillingene og posisjonene som kunne gjøre det mulig for dem å ta del i en ny utvikling og nye retninger. I stedet inkluderte de nye former og genrer noe senere i verkene sine. Musikkvitenskapelig forskning har også lagt vekt på og forsket på genrer som få kvinnelige komponister skrev i, eller på stilelementer som ikke var tilstede i musikken deres. Disse aspektene er tydelig fremtredende i for eksempel alle musikkhistoriske oversikter (se for eksempel Grout & Paliscas 2000).

Gjennom historien har få kvinnelige komponister kommet med i noe tradisjonelt musikkleksikon eller noen biografi. På 1700-tallet kom kun enkelte kvinnelige utøvere med, i første rekke sangere. Svært få kvinnelige komponister kom med, hvis de i det hele tatt ble nevnt. Kun én artikkel var med i Titon du Tillets *Le parnasse François* (1732): dette var den kjente komponisten Elisabeth Jacquet de la Guerre. Fem andre kvinner kom med i Walthers *Musicalisches Lexicon* (1732). Charles Burney (1789) ramser opp mange sangere men kun to komponister: Francesca Caccini og Barbara Strozzi. Han kaller for øvrig de la Guerre «en kvinnelig musiker». På slutten av århundret kommer ca. et dusin komponister med i Gerbers *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790–92) (Tick & Koskoff 2001, se også Brown 1886, Doane 1794, Highfill et al. 1973 og Koch 1802).

Mary Hays (1760-1843) var en viktig person i feministbevegelsen, og hennes seksbinds



Fig. 6. «Lady playing the virginals» malt av Wenceslaus Holler 1635. (Neuls-Bates 1996:57).

Fig. 6. «Lady playing the virginals» painted by Wenceslaus Holler 1635. (Neuls-Bates 1996:57).

Female biography (1803) var et svært viktig dokument på den tiden. Det inneholdt biografisk materiale om nærmere tre hundre prominente kvinner. Men dette var unntaket. I Tyskland finner man begrepet «Damenmusik» så tidlig som i 1811 i musikketidsskrift, men dette begrepet ble brukt nedsettende for å beskrive en dilettant. (Tick & Koskoff 2001). På slutten av 1800-tallet i den første utgaven av *Grove dictionary of music and musicians*, kom kun 29 kvinnelige komponister med. Emil Naumann formulerte i den svært kjente musikkhistorien *Illustrierte Musikgeschichte* fra 1880-1885 at alt kreativt arbeid i musikk er kjent for å være eksklusivt for menn. Dette er en holdning som har vært tilstede gjennom hele historien, og man kan konkludere med at den vestlige klassiske musikken som kunstform har utviklet seg innen de kjønnshierarkier som preger vår sivilisasjon som helhet.

I våre dager, spesielt etter 1970, har man sett en markant økning i kvinnestudier og økende interesse for kvinnelige komponister og andre kunstnere som for eksempel Wickström (2002) med kvinnelige malere. I 1970-årene begynte flere plateselskap å spesialisere seg på verk av kvinnelige komponister. Furore Verlag, grunnlagt i Tyskland i 1986, var det første forlaget som hadde som sin hovedbeskjeftigelse å trykke komposisjoner av og bøker om kvinnelige komponister (Tick & Koskoff 2001).

En naturlig følge av disse undersøkelser er at det å forske på en komponist som Maria Hester Park (Özgen 2002) og det samfunnet hun levde i, har vært å avdekke en rekke viktige verk som til nå har vært fullstendig ignorert (Park, se referanser). Verkene har ikke vært fremført og notere har ikke vært trykket, av grunner som har lite med musikalsk kvalitet å gjøre. Dette tvinger en til å se på musikkhistorien med nye øyne: ikke bare se på mesterverkene, men på *hele* musikktradisjonen. For å trekke kvinner inn må man derfor som musikkforsker inkludere andre faktorer for å skrive musikkhistorien på en annen og mer fullstendig måte. Det musikk sosiologiske perspektivet må generelt sett trekkes sterkere frem, og spesielt tema som musikk i hjemmet, sonaten som kvinnes genre, pianoets historie, kulturhistorie og mottakelseshistorie bør få sin plass i en musikkhistorie. Mange forskere har nå også begynt å få reservasjoner mot å se på kvinners liv og virke på menns premisser, samt bruken av tradisjonelle musikkhistoriske epoker, som ofte har resultert i at kvinner faller utenom (Citron 1993). Metoden å inndele musikkhistorien i epoker og evaluere et musikkverk som et punkt i den historiske utviklingen, blir nå betraktet som problematisk i musikkvitenskapelig forskning (Duckles et al. 2003). I stedet for å legge vekt på enkeltverk som en representant for et stort tidsrom, må man inkludere *hele* musikktradisjonen – *hele* den musikalske praksis.

Forskning innen temaet kvinner og musikk vil møte mange utfordringer fremover. En sammenfatning over forskningen som allerede er gjort, og som eksploderte etter 1970, er fremdeles uskrevet. Å integrere dette materialet i den vanlige historieoversikten er et arbeid som gjenstår og som kommer til å møte mange hindringer. Den tyske feministen Louise Otto-Peters mente midt på 1800-tallet at historien gjennom alle tider, og spesielt i dag, lærer oss at kvinner blir glemt hvis de glemmer å tenke på seg selv (Peters 1866). Å skrive en slik historie for kvinner i musikken er i gang og vil gjøre fremskritt.

Takk

Jeg vil rette en stor takk til mine veiledere ved doktorgradsprogrammet ved Indiana university: Dr. A. Peter Brown, Dr. David Lasocki og Elisabeth Wright. I tillegg takk til kolleger ved Høgskolen i Stavanger, for all hjelp og støtte under arbeidet med denne artikkelen.

Referanser

- Abelson, B.M. 2001: *Women performing music: the emergence of American women as classical instrumentalists and conductors*. Jefferson, North Carolina, London, McFarland & Company, Inc., 205 s.
- Baillie, L. & Balchin, R. 1981: *The catalogue of printed music in the British Library to 1980*. London; New York, K.G. Saur.
- Bartha, D. 1965 (red.): *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benutzung der Quellensammlung von H.C. Robbins Landon*. Kassel, New York, Bärenreiter, 599 s.
- Basedow, J.B. 1777: *Pädagogische Unterhandlungen*. Dessau, Erziehungs-Institut, microform. Serial publication. Periodical: every 3 months. Microform 5 v., 17 cm.
- Beau, L.A. le 2001: *Sämtliche Werke für Klavier*. Mainz, New York, Schott.
- Bowers, J. & Tick, J. 1986: *Women making music*. Urbana and Chicago, University of Illinois press, 409 s.
- Brown, J.D. 1970: *Biographical dictionary of musicians: with a bibliography of English writings on music*. Hildesheim, New York, Georg Olms, 637 s. (Forst publisert 1886 av A. Gardner, Paisley and London).
- Burney, C. 1789: *A general history of music, from the earliest ages to the present period*. New York, Dover Publications, 1957, 2 bind.
- Campe, J.H. 1796, 1988: *Väterlicher Rath für meine Tochter*. Paderborn, Hüttemann, 528 p.
The catalogue of printed music in the British Library to 1980. London; New York, K.G. Saur, 1981.
- Citron, M.J. 1993: *Gender and the musical canon*. New York, Cambridge university press, 307 s.
- Doane, J. 1794 (red.): *A musical directory for the year 1794*. London, R.H. Westley. Gjenopptrykk 1993, London, Royal college of music, 87 s.
- Downs, P.G. 1992: *Classical music*. New York, London, W.W. Norton, 697 s.
- Duckles, V., Pasler, J., Stanley, G., Christensen, T., Balchin, R., Seebass, T., Bujic, B., Clarke, E., McClary, S., Hagg, B., Libin, L., Page, J., Goehr, L., Gribenski, J., Gianturco, C., Potter, P., Velimirovi, M., Tomlinson, G., Béhague, G., Kanazawa, M., Platt, P. & Fallows, D. 2003: *Musicology*. I Macy, L. (red.): *The new grove dictionary of music online*. <http://www.grovemusic.com>
- Dwight, J. 1853: A monster concert by young ladies. *Dwight's journal of music* 3, 142. Boston, E.L. Balch, 1852-1881.
- Essex, J. 1975: *The young ladies conduct: or, rules for education under several heads; with instruction upon dress, both before and after marriage. And advice to young wives*. Microfilm, New Haven, Connecticut, Research publications, 1975. (Forst publisert 1722 av John Brotherton, London, 134 s.)
- Gerber, E.L. 1966-1969: *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 1790-1792 und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 1812-1814. Mit den in den Jahren 1792-1834 veröffentlichten Ergänzungen sowie der Erstveröffentlichung handschriftlicher Berichtigungen und Nachträge*. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt.
- Green, L. 1997: *Music, gender, education*. Cambridge, Cambridge university press, 282 s.
- Grout, D.J. & Palisca, C. 2000: *A history of western music*. New York, London, W.W. Norton & Company, 843 s.
- Highfill, P.H., Kalman, A.B. & Edward, A.L. 1973: *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers and other stage personnel in London 1660-1800*. Carbondale, Southern Illinois university press. 16 bind.
- Humphries, C. & Smith, W.C. 1970: *Music publishing in the British Isles from the beginning until the middle of the nineteenth century*. Oxford, Basil Blackwell Ltd, 354 s.
- Jezic, D.P. 1988: *Women composers. The lost tradition found*. New York, The feminist press, 250 s.
- Koch, H. 2001, 1802: *Musikalisches Lexikon*. Kassel, Bärenreiter.
- Kupferberg, H. 1972: *The Mendelssohns: three generations of genius*. New York, Charles Scribner's sons, 272 s.
- Leppert, R. 1985: Men, women and music at home: the influence of cultural values on musical life in 18th century England. *Imago musicae* 2, 73-118.
- Lytelton, G. 1733: *Advice to a lady*. London, [Edinburgh]. Trykkes for Lawton Gilliver, 8 s.
- Naumann, E. 1880-1885: *Illustrierte Musikgeschichte*. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1928, 9. opplag, 791 s.
- Neuls-Bates, C. 1996: *Women in music. An anthology of source readings from the Middle Ages to the present*. Boston, Northeastern University Press, 351 s.
- Park, M.H.: *A concerto for the piano-forte or harpsichord*, Op.vi. 1795, *A divertimento for the piano forte*, 1811, *A set of glees ... with the dirge in cymbeline*, Op. 3, 1790, *Sonatas*, Op. 1, 1785, *Three sonatas for the harpsichord or piano forte*, Opera 2, *Two sonatas for the piano forte or harpsichord*, Op.iv, 1790, *A sonata for the piano forte*, Op.vii, 1796, *Two sonatas for the piano-forte, with an accompaniment for a violin*, Op. 13, 1801, *A waltz*, 1800. British library, facsimile, microfilm.
- Parke, W.T. 1970: *Musical memoirs; an account of the general state of music in England from the first commemoration of Handel, in 1784, to the Year 1830*. London, H. Colburn and R. Bentley, 1830. Gjenopptrykk New York, Da Capo Press, 1970.
- Paston, G. 1902: *Side-lights on the Georgian period*. London, Methuen & Co, 304 s.
- Peters, L.O.1866: *Das Recht der Frauen auf Erwerb. Blicke auf das Frauenleben der Gegenwart*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 105 s.
- Schumann, C. 1972: *Trio für Violine, Violoncello und Klavier. Opus 17*. München-Gräfelfing, W. Wollenweber.

- Somfai, L. 1995: *The keyboard sonatas of Joseph Haydn: instruments and performance practice, genres and style*. Chicago, University of Chicago press, 384 s.
- Spitzer, J. & Zaslav, N. 2003: Orchestra I Macy, L. (red.): *The new grove dictionary of music online*. <http://www.grovemusic.com>
- Tick, J. & Koskoff, E. 2001 (5. oktober): Women in music. I Macy, L. (red.): *The new grove dictionary of music online*. <<http://www.grovemusic.com>>
- Tillet, T. du 1732: *Le Parnasse françois, suivi des Remarques sur la poésie et la musique et sur l'excellence de ces deux beaux-arts avec des observations particulières sur la poésie et la musique françoise et sur nos spectacles*, Genève, Slatkine Reprints, 1971.
- Tolley, T. 2001: Haydn, the engraver Thomas Park, and Maria Hester Park's 'Little sonat.' *Music and letters* 82, 3, 421-431.
- Walther, J.G. 1732: *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, W. Deer, 659 s.
- Wickstrøm, A. 2002: Kvinnelige malere i Norge før 1900. Gyldendal, Oslo, 247 s (1. utgave 1997).
- Wollstonecraft, M. 1792: *A vindication of the rights of woman*. Gjenoptrykket New York, Norton, 1975, 240 s.
- Özgen, L.K. 2002: *Maria Hester Park (1760-1813): the life and works of an unknown female composer, with an analysis of selected keyboard sonatas*. Upublisert doktorgradsavhandling, Indiana University, USA.