



# «Jubel og Kjærlighed, Fortvivlelse og Vanvid, Alt laa i dette tonende Væld»

*Kvinnenes pianomusisering i norsk skjønnlitteratur 1850–1900*

Lise Karin Meling

Lise Karin Meling holds an MA in musicology from NTNU and a Doctor of Music in Early Music from Indiana University, USA. She is Associate Professor of Music at the Faculty of Performing Arts, University of Stavanger. Her research projects encompass topics in early music and music and gender: her latest research focuses on the gendered history of musical instruments, particularly the piano in the 19th century. Meling is also active as a harpsichord performer where she has lifted up unknown works by female composers.

[lise.meling@uis.no](mailto:lise.meling@uis.no)

## Abstract

This article focuses on references to the piano in 19<sup>th</sup>-century Norwegian fiction. Using the Norwegian National Library's digitized collections, I have located nearly 11.000 books published in the 19<sup>th</sup> century, and in these, I searched for the keywords “piano,” “pianoforte” and “klaver”. There are more than 1700 books containing at least one of these words: I then categorized the findings, according to the context or situations in which the words were applied in the literature. The findings testify to the diverse and fascinating role the piano played in the late 1800s: both as part of discourses concerning good breeding and as a means to get a marriage proposal, but also as a tool for expressing one's (unaccepted) emotions and sexuality. This article highlights perspectives on the social and gendered dimensions of music that are largely overlooked by other approaches, and thereby contributes to an increased understanding of gendered notions related to the piano.

## Keywords

piano, gender, Norwegian fiction, 19<sup>th</sup> century

## Innledning

Mange av de kvinnelige romanfigurene hos Jane Austen og andre utenlandske skjønnlitterære forfattere på 1800-tallet spiller piano, og i romaner har instrumentet spilt en sentral rolle i alt fra dannelses og estetisk ynde, til flørt og sanselighet.<sup>1</sup> Men hvordan er det så i *norsk* skjønnlitteratur fra 1800-tallet? Bjørnson, Collett, Garborg – alle skrev de om pianoet og kvinnene som spilte. Hvordan presenterer den norske skjønnlitteraturen de pianospillende kvinnene? Dette spørsmålet behandles i den følgende artikkelen, hvor fokus rettes mot kvinnenes pianomusisering og de mangfoldige og sammensatte betydningene et piano kunne ha.

Det kan anses som en forskningsmessig utfordring å bruke romaner og andre sjangrer som memoarer for å beskrive kulturelle, politiske og sosiale strømninger i samtiden.

1. Tidligere forskning omhandler primært skjønnlitteratur fra England eller New Zealand: se Burgan (1986), Solie (1994), Gillett (2000), Vorachek (2000), Weliver (2000), Fuller og Losseff (2004), Lustig (2004) og Muffat (2009).

Memoarlitteraturen inneholder både overdrivelser og forenklinger av hendelsesforløp, og skjønnlitteraturen kan pendle mellom å være forskjønnelser og grove karikaturer. Men selv om hendelsesforløp i romaner er mer eller mindre oppdiktede, finner man der mange beskrivelser av forfatterne egne opplevelser og erfaringer: fortegnelser som er vanskelig å få tak i med de tradisjonelle vitenskapelige verktøyene. Eva Öhrström angir at dette kan være stemningsbeskrivelser og beskrivelser av følelser eller av hvilken betydning et piano kunne ha i en kvinnes liv (Öhrström 1987). Franco Moretti argumenterer for at man kan se 1800-tallets kultur som reflektert gjennom litteraturens prisme, og at skjønnlitteratur kan bli sett på som en dimensjon av fortiden som ellers ville ha ligget gjemt. Fortiden får tilbake sin stemme, og snakker til oss fremdeles (Moretti 2013, 14). Studier av skjønnlitteratur gir oss annen kunnskap enn analyser av musikalske verk eller musikkhistoriografiske studier. Slik bidrar min artikkel til å løfte frem perspektiver på de sosiale og kjønnete dimensjonene ved musisering som i stor grad overses av andre tilnærminger.

## Metode, kilder og kategoriseringer

Det har vært gjort lite forskning på fremstillingen av pianospill i norsk skjønnlitteratur: den musikkvitenskapelige forskningen har kun vært konsentrert om et begrenset antall (kanoniske) verk.<sup>2</sup> Ifølge Moretti utgjør den kanoniserte litteraturen ikke mer enn én eller to prosent av all publisert litteratur, og resten karakteriserer han som «the Great Unread» (Moretti 2013).<sup>3</sup> Moretti foreslår at man kan ta i bruk digitale tekstarkiver for å analysere og få oversikt over de store mengdene «ulest» litteratur, og sammenligner digitale tekstarkiver med oppfinnelsen av teleskopet: umiddelbart blir en enorm mengde materie synlig for oss. Katherine Bode diskuterer også digitala humaniora og digitale metoder og nevner at slike metoder går bak den litterære kanon som organiserer vår tids oppfatning av tidligere tiders litteratur (Bode 2018, 3). Disse perspektivene fra litteraturfeltet har inspirert metodebruken min, da det er mye å lære om (symbolbetydningen av) musikkpraksiser ved å studere litteratur.

For å undersøke hvordan pianospill presenteres i den norske skjønnlitteraturen, har jeg gjort et digitalt søk i Nasjonalbibliotekets samlinger – Nasjonalbibliotekets digitaliseringsprosjekt bokhylla.no – og først lokalisert 10.375 bøker på bokmål og 346 på nynorsk utgitt på 1800-tallet. Jeg gjorde så digitale stikkordsøk i disse verkene på ordene piano, pianoforte og klaver,<sup>4</sup> med det formål å belyse forskningsspørsmålet mitt gjennom studie av en ikke-kanonisk, datarik litteratur. Dette genererte et delmål i denne artikkelen: gjenoppdaging og presentasjon av noen i stor grad glemte 1800-tallsforfattere, som Alvilde Prydz, Gustava Kielland, Elisabeth Schøyen og Sven Moren.

Av bøkene på nynorsk fant jeg referanser til ordene piano, pianoforte og klaver i 45 bøker, mens på bokmål i 1683 bøker. Ordene opptrer hyppigst i andre halvdel av 1800-tal-

2. Tidligere musikkvitenskapelig forskning har vært sentrert rundt den sosiale betydningen av kvinner og pianospill generelt sett, som i Loesser (1954), Bowers og Tick (1986), Leppert (1985, 1993), Steblin (1995), Koskoff (1995), Christensen (1999), Parakilas (1995, 2002), Plantinga (2004), Solie (2004), Ellsworth og Wollenberg (2007), Raykoff (2014) og Meling (2015). Piano i norsk skjønnlitteratur har blitt omtalt i Vollsnes et al. (1999), Herresthal (1993) og Kjeldsberg (1985), men kun enkelte kanoniserte forfattere er nevnt.

3. Begrepet ble først lansert av litteraturforskeren Margaret Cohen, som brukte begrepet på en gruppe tekster som siden publisering har blitt glemt eller blitt utilgjengelig. Moretti har siden brukt uttrykket i sine analyser av 1800-tallets tekster i en diskusjon om fjernlesing.

4. At ordet klaver har to betydninger (piano, men også flertall av ordet klave: et halsbånd av metall, festet på kyr) ble jeg også meget oppmerksom på, etter å ha brukt en formiddag i et forgyves forsøk på å finne ut hvorfor pianoet ble så ofte nevnt i en bok (med gotisk skrift ...) om landbruk!

let, som samsvarer med når pianoet etablerte seg i Norge (Kjeldsberg 1985).<sup>5</sup> De mest interessante referansene var også fra andre halvdel av 1800-tallet, og jeg vil derfor i denne artikkelen fokusere på bøker fra dette tidsrommet. Søk på ordene førte til funn i alle litterære kategorier, slik som skuespill, memoarer, romaner og i trivallitteratur – men med flertall av romaner. Jeg definerte funnene så etter i hvilken sammenheng eller situasjon ordene ble brukt i litteraturen, som f.eks. piano brukt i skuespill om sceneangivelser, en gir eller får pianoundervisning eller som et underholdningsinnslag. I de ovennevnte kategoriene ble pianoet som regel nevnt kun et fåtall ganger i løpet av det skjønnlitterære verket, mens i andre tilfeller ble pianoet et mer gjennomgående tema. De mest interessante kategoriene, hvor pianoets rolle ble spesielt utdypet, var når pianoet ble brukt i forbindelse med dannelse, giftemål, som uttrykk for innestengte eller uaksepterte følelser, eller i flørt, sanselighet og uttrykk for kvinnelig seksualitet. Jeg vil derfor i de nedenstående underkapitlene trekke frem funn fra disse fire kategoriene, og analysere disse fire ulike sidene ved fremstillingen av pianospill i skjønnlitteraturen.

### 1. «Ikke et dannet Huus tør unvære et Pianoforte ...»

«Ikke et dannet Huus tør unvære et Pianoforte [...] Ingen Dame, som vil være Dame, kan være bekjendt af ikke at kunde spille paa Pianoforte, og ingen Herre af ikke at have Sands derfor», skrev Bjørnstjerne Bjørnson allerede i 1855 (Bjørnson 1855). Piano og dannelse ble ansett å høre sammen, og man kan hevde at det å kunne spille piano ble en uunnværlig del av dannelsesgrunnet for unge kvinner (Hagtvet og Ognjenovic 2011). Det er derfor ikke uventet at man i norsk skjønnlitteratur også finner mange henvisninger til betydningen av pianoet for dannelse og oppdragelse. Et av mine funn er hos Arne Garborg, kjent for sine mange sosial- og kulturhistoriske skildringer, som i flere av sine verk også har henvisninger til piano og pianospill. I fortellingen *Ungdom* (Garborg 1884) trekker han inn tematikk som moral og kjønnsroller og hva som kan defineres som «kvinnelig» og «mannlig» oppførsel. Jens, en av de mannlige hovedpersonene, er dradd mellom to kvinner: den unge, samvittighetsløse og bortskjemte Anne Malene, som egentlig er forlovet med en annen, og Jenny. Vi får ikke vite så mye om Jenny, unntatt at hun blir personifiseringen av hva en som mann *burde* trakte etter. Jens kommer inn på hva det vil si å være veloppdratt og hva som hører med til en som er dannet:

Og han heldt av Jenny, og sette Pris paa henne. Ho var eit Aandsmenneske; fin, bleik, interessant; god Upplæring, Pianoforte, tysk engelsk fransk, Kunstsans, Sans for Poesi, og for Naturen; slik maatte den vera, som han skulde ha. (Garborg 1884, 240)

I tillegg til å være et «bleikt og interessant» åndsmenneske, var det gunstig at den tilkommende kunne språk, poesi og pianospill – alt dette var en del av dannelsen. Den norske læreren og kvinnesaksforkjemperen Ragna Nielsen definerte i 1904 dannelsesbegrepet slik: «at man hadde åndelige interesser og kunne delta i samtaler om kunst og litteratur» (Nielsen 1904, 225). Dette nevner også Ida Blom og Sølvi Sogner, som påpeker at unge kvinner blant annet skulle «lære språk, de skulle kunne spille piano og brodere, og de skulle lære seg å sette pris på poesi og skjønne kunster. De skulle med andre ord tilegne seg tidens finkultur» (Blom og Sogner 2005, 224). Pianospill ble da assosiert med dannelse og finkultur, og

5. Distribusjon, produksjon og spredning av pianoet i Norge og andre land, eksploderte etter 1850. Kjøp av piano før 1850 var for de bedrestilte, men etter 1850 overtok borgerskapet etter hvert den kulturelle makten, og i dette nye borgerskapet inngikk også håndverkere og mindre næringsdrivende. For å kunne markere sin posisjon ble pianoet brukt som et statussymbol i det nye borgerhjem (Kjeldsberg 1985, 40).

i troen på dannelsens makt, skulle dette igjen føre til gode handlinger. Messerli og Chartier påpeker at ved å tilegne seg ulike kulturelle uttrykk skulle «mennesket dannes og utvikle seg til et fritt og forstående vesen, med derav følgende etisk gode handlinger og berikelse av det menneskelige kommunikasjonsfellesskap» (Messerli og Chartier 2000, 461. Sitert i Ridderstrøm 2019, 3). Det fremvoksende borgerskapet kunne på denne måten bruke pianoet som et verktøy for å distansere seg fra arbeiderklassen, noe som gjenspeiles i hvordan pianospill omtales i skjønnlitteraturen – også med en tydelig kjønnnet dimensjon.

Et begrep som Bjørnstjerne Bjørnson brukte om pianospill var «fruentimmernettheter» (Bjørnson 1884, 173), et samlebegrep for alt det unge jenter burde kunne for å være attraktive på ekteskapsmarkedet. Sosiologene Anders Linde-Hansen og Jan Olof Nilsson definerer disse aktivitetene nærmere som finere håndarbeid, akvarellmaling, påkledning, høflighet og pianospill (Linde-Hansen og Nilsson 1991, 150). Pianospill står i en særstilling blant disse fruentimmernetthetene, slik Arthur Loesser diskuterer, da det lettere kan vises frem *mens* det foregår (Loesser 1954, 268). Ved pianoet kunne jenter fremheve seg selv, noe som var vanskeligere ved f.eks. brodering. Fremføringen av pianokunnskapene fordret også interaksjon, ofte med medlemmer av det motsatte kjønn. Denne interaksjonen fant sted i en sosialt akseptert ramme, hvor man kunne kommunisere følelser som fremføringen kunne inspirere til, men innenfor det anstendige. Kvinner var oppfordret til å lære piano for gledens skyld, men denne gleden var rettet mot en potensiell mannlig beiler og til slutt ekteskap, og for hjemlig underholdning.

Trolig bidro pianoets popularitet utover 1800-tallet til at det etterhvert ble assosiert med visse konvensjoner, praksiser og ideologier. Peter Andreas Kjeldsberg reflekterer over grunnene til at akkurat *pianoet* ble så populært, og trekker frem at det var et instrument som det var forholdsvis lett å lære seg (til og med for den umusikalske), det var fint for samspill, også firhendig, eller som akkompagnement til sang eller i kammermusikk, og repertoaret ble etter en stund ganske formidabelt (Kjeldsberg 1985, 40–41). Man kan si at pianoet var 1800-tallets instrument *per se* (Kovács 2013, 1), samt at dets utseende også passet godt inn i et borgerlig hjem. At pianoet ble jentenes og kvinnes instrument på 1800-tallet, blir også stadfestet av den store ikonografiske tradisjonen.<sup>6</sup>

Noen skjønnlitterære forfattere trekker også inn de negative konsekvensene av dette utbredte pianospillet, slik som Camilla Collett, som spesielt tok opp utbredelsen av pianoet i det besteborgerlige Christiania. Interessant nok hadde hun selv bakgrunn i alle de såkalte fruentimmernetthetene.<sup>7</sup> I hennes forfatterskap snakker hun mye om dette utstrakte pianospillet, ofte i sarkastiske ordelag.

Saa kommer Pianospillet, den Skik, at alle Døtre, enten de røber Talent eller ei, enten Forældrene ynder Musik eller ei, skal lære at spille. Et eneste pianospillende Barn er nok til at gjøre et helt Hus spagfærdigt og tvinge det til at falde tilfode. Vilde en Menneskeven alvorlig eftergranske Kilderne til den uhyre Nervøsitet, der hersker i vor By, vilde en vegtig Anklagepost falde paa Pianoet. (Collett 1893, 47)

Og hun sier videre ganske ironisk: «Kunde vi samle de Summer, som blot i Løbet af et Halvaar unyttig spildes paa Klimpren, vilde man kunne grundlægge et Hospital for døve eller nervesvage for den» (ibid., 49). Collett skriver mye om kvinner og hva de bedriver

6. Se Charlotte Nalle Eyermands PhD-avhandling fra 1997: *The Composition of Femininity: The Significance of the «Woman at the Piano» Motif in Nineteenth-Century French Culture from Daumier to Renoir*, samt Morton og Schmunk (2000) og Ehresmann Hackmann (2011).

7. Fra Clara Tschudis biografi om Collett: «Dels ved selvstudium, dels ved læreres veiledning havde hun tilegnet sig en alsidig dannelse. Hun talte og skrev flere fremmede sprog, spillede guitar og pianoforte, og hun var i besiddelse af en meget smuk sangstemme» (Tschudi 1887, 17).

tiden sin med. Hun mener at de er så unyttige alle disse hobbyene, som bare er tidtrøyte og ikke noe virkelig liv. Ifølge henne dør kvinner ofte av ren kjedsomhet. Men pianospilling ga dog mange kvinner noe å fylle tiden sin med, for hva skulle de ellers finne på? Livet bestod i stor grad av å sitte hjemme og «vente»: målet var naturligvis å bli (godt) gift.

## 2. «... alle disse Akkorder, som klinger Sjælen til Ro. – Jeg vil gifte mig»

Pianoet var fremfor alt hjemmets instrument, og det ble sjeldent gitt konserter med piano solo. For å tiltrekke et publikum, trengtes det et mer avvekslende program, og musikere trakk gjerne inn andre medmusikanter (Kjeldsberg 1985, 62). En kritiker skrev etter pianisten Erika Nissens debut i 1865, at «et Pianoforte er et overmaade behageligt, et velsignet Instrument hjemme i en Dagligstue, men i en Koncertsal...» (ibid.). Årsaken skulle være at man var redd for dilettanteriet som man mente kunne ta overhånd: med andre ord kvinnes musisering.

Adrian Daub nevner at pianoet ofte var plassert i hjemmets midte, i stuen, som var husets hjerte (Daub 2014, 30). Det var et objekt for sosial representasjon, da den presenterte familien for verdenen utenfor. Pianoet var det første en gjest fikk øye på, og var den beste måten den ungen damen i huset kunne gjøre et inntrykk. I tillegg til sentral plassering, kan man også hevde at pianoet fikk en sentral betydning, og ble tillagt mange av de assosiasjoner som karakteriserte et harmonisk hjem.

Hva som var kjennetegn på et harmonisk hjem tas opp i Garborgs roman *Trætte Mænd* (Garborg 1891), hvor kjærlighet, kjønnsroller og forholdet mellom menn og kvinner diskuteres. Hovedpersonen i romanen er Gabriel Gram, som står i et motsetningsforhold mellom en bohemtilværelse og samtidig en bundethet av borgerlige konvensjoner. Han slites mellom tre kvinner, men han klarer ikke å binde seg til noen av dem, og romanen tar også opp i seg det tidstypiske dekadanseproblemet. Hovedpersonen ytrer et ønske om å gifte seg, og et utsagn om pianoet kommer i forbindelse med dette: «Smag, Hygge, Komfort; et gammelt Stueuhr, og en gammel Bibel [...] og i Dagligstuens Hjørne et lidet Klaver, hvor alle de tusinde bløde Melodier slumrer, og alle disse Akkorder, som klinger Sjælen til Ro. – Jeg vil gifte mig» (Garborg 1891, 240). Dette sitatet setter pianoet inn i en stemningsskapende ramme, og pianoet blir tillagt assosiasjoner som noe som frembringer ro, hygge, hjemlig og koselig smak. Pianoet ble et symbol på hjemmets lune hygge, og dette var også et av kjennetegnene på et borgerlig hjem.<sup>8</sup>

Som sitatet av Garborg illustrerer, settes pianoet i sammenheng med giftemål. Denne symbolske betydningen ble en kulturell kapital, i bourdieusk terminologi, og ble benyttet i første rekke på ekteskapsmarkedet (Haavet 2003, 109). Pianoet stod i sentrum for forelskelse, intim kommunikasjon, romantikk og giftemål. Og alt som hørte til pianospillet ble også en del av intimiteten og kunne være tegn på romantikk. Piano ble gitt som bryllupsgave eller forlovelsespresang,<sup>9</sup> og det å bla noter for noen kunne innebære at man hadde et intimt forhold. Dette kan skjønnlitteraturen vise, ofte tydeligere enn andre kilder, både eksplisitt, men også implisitt, da tilstedeværelsen av et piano i et litterært verk også blir et signal til leseren om at det er en romanse i luften.

Paula Gillett skriver om kvinner og pianospill i England, og nevner hvordan pianospill ble en viktig forutsetning på ekteskapsmarkedet, da det lot gifteferdige kvinner vise seg

8. Dette bemerkes også av Franco Moretti, som trekker frem komfort og hjemlig hygge som to typiske kjennetegn på et borgerlig hjem (Moretti 2013, 45).

9. I norsk skjønnlitteratur kan dette ses f.eks. i Nikoline Harbitz' roman *Brydninger: Fortælling* (Harbitz 1894), og det er mange eksempler i engelsk skjønnlitteratur: I Jane Austens *Emma* får Jane Fairfax et lite piano som gave, i Thackerays *Vanity Fair* får Amelia Sedley et piano som gave, kjøpt på auksjon av en beundrer, og i Gissings *The Odd Women* får bruden et piano som bryllupspresang (Burgan 1986, 51–52).

frem for det mannlige blikk uten å undergrave deres kyskheter (Gillett 2000).<sup>10</sup> Like viktig som det auditive i en fremføring, ble det visuelle uttrykket. Jodi Lustig bemerker at utøveren og pianoet ble dekorative objekter i seg selv; denne estetiske tiltrekningskraften pianoet og pianospilling hadde, var i stor grad ansvarlig for dets popularitet (Lustig 2004, 86). I motsetning til når man spilte andre instrumenter, trengte man ikke vri kroppen eller vri ansiktet i upassende grimaser for å spille piano. Man satt pent ved pianoet: rett i ryggen, kroppen viste seg frem fra sin beste side, armer og fingre pyntelig utstrakt og man spilte uten for mye anstrengelse. Kvinnen ved pianoet kunne sitte i ro, vel vitende om at hun gjorde, og *kunne* gjøre, et inntrykk og ble et estetisk objekt i musiseringen. Ifølge Blom og Sogner kunne musikken være et redskap for å forhøye kvinners skjønnhet og deres musisering gjorde dem dermed mer «kvinnelige» (Blom og Sogner 2005, 90). Öhrström tar også opp dette og nevner at i musiseringen ble kvinners lepper, smil, stemme og blikk symboler for det kvinnelige og musiseringen var en detalj i å lage denne kvinneligheten (Öhrström 1987, 90).<sup>11</sup> Hva som best kunne defineres som «kvinnelig» musisering, diskuterer Dieter Hildebrandt, som trekker inn faktorer som en yndefull holdning, et behagelig spill, blikket som dydig er rettet mot notene, et avdempet uttrykk, beherskede bevegelser og at man spilte hyggelig og selskapeleg musikk (Hildebrandt 1992, 167). Her er vi tilbake til det estetiske dannelsesidealet samt rammene for «korrekt» kvinnelig oppførsel, som beskrives med ord som avdempet, behersket og hyggelig. Og hva som fantes av nyanser innen «hyggelig og selskapeleg musikk», kommer jeg videre inn på i det neste delkapitlet.

### 3. «... dette tonende Væld, som paa engang lokkede og forfærdede, ophidsede og bedøvede.»

Selv om estetiske dannelsesidealer, hjem og giftemål var viktige aspekter ved pianomusiseringen, har fenomenet flere sider. I skjønnlitteraturen finner man også mange henvisninger hvor pianoet og pianospill blir et middel for både å gi et uttrykk og et inntrykk, og hvor forestillingene om at pianoet kun innebar en statisk klisjé om kvinnelige fruentimmernettheter og konformitet blir konfrontert.<sup>12</sup> Det er interessant å diskutere hvorvidt skjønnlitteraturen kan si noe om hvordan kvinner tok i bruk sine pianoferdigheter: Var de selv bevisst på hva de kunne uttrykke ved hjelp av sitt spill og ikke minst hvilket inntrykk de gjorde ved pianoet? Blant mine funn er det flere skjønnlitterære verk hvor de kvinnelige hovedpersonene bruker pianoet og pianospill som en katalysator for følelsesmessige behov og for å uttrykke sitt indre følelsesliv. Et eksempel er hos forfatteren Alvide Prydz,<sup>13</sup> som i flere romaner beskriver kvinners liv, ofte med undertoner av lengsel og forsakelse. I romanen *Bellis* fra 1895 møter vi hovedpersonen Hedvig, som etter et liv preget av selvoppofrelse og resignasjon, setter seg ved pianoet en kveld:

Hun skutlede sig og frøs, gik ind i stuen igjen og satte sig hen til det gamle klaver. Hendes fingre famlede langsomt, tankeløst henover tasterne [...]

10. Se også diskusjon om «the male gaze» i Trillini (2008) og Mulvey (1989).

11. Den tyske komponisten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) skrev i forordet til sangsamlingen *Gesänge fürs schöne Geschlecht* at dette var ganske uviktige sanger, men dersom de ble sunget med kvinnenes smukke lepper vil de være tusen ganger vakrere (Reichardt 1775). Den estetiske skjønnheten utøveren vil bringe til disse sangene blir en del av det estetiske vurderingsgrunnlaget.

12. Dette er også en parallell til forskning gjort i britisk skjønnlitteratur (Sullivan 1974, 232).

13. Alvide Prydz (1846–1922) var født i Halden og debuterte i 1880 med fortellingen *Agn og Agnar*. Romanene *Lykke* (1890), *Mennesker* (1892) og *Drøm* (1893), hvorav de to sistnevnte ble satt sammen til romanen *To Mennesker* (1918), inneholder idealistisk problemdebatt, der kvinnens rett til eget personlighetsliv i ekteskapet er et sentralt tema.

Pludselig skjød blodet varmt gjennom aarerne, og fingrene spilte videre, lidt efter lidt videre, som de aldrig nogengang havde spillet. Der var kommet indhold i hendes musikk.

Aldrig hadde hun følt noget likt den bølge af smerte, der iaften fyldte hendes sjel, aldrig før hadde den løftet sig høyere, end at den var sunket tilbake igjen, stille, lydløst til det vante leje – – denne aften var der noget forunderlig stormende stort, der løftede sig og brød vej – og strømmede ud i hendes musik.

Siden blev hun siddende med hænderne hvilende over tasterne, mat, som efter en forbl dning. (Prydz 1895, 222)

Her kan man tolke pianoet og pianospillet som en katalysator for hovedpersonens følelser, tanker og minner – et utløp for og en reaksjon på livets besv rligheter. Pianoet ble det legitime stedet hun kunne uttrykke seg selv og all sin smerte og selvoppofrelse. Gjennom pianospillet avslører hovedpersonen noe om seg selv, sitt indre følelsesliv og sitt sanne selv, og pianoet kan her bli sett på som et substitutt for dagboken. Leserne følger hovedpersonen gjennom romanen på hennes reise mot større selvbevissthet og forståelse for sine egne følelser, men etter dette siste, uttømmende pianospillet ebber livskraften ut av Hedvig og historien f r et tragisk utfall.

Pianoet som f lelseskatalysator er tema i flere av funnene jeg gjorde, hvor pianoet blir tilskrevet rollen som en fortrolig venn og ledsager i kvinners følelsesliv. Her blir spesielt skjønnlitteraturen en god metode for å beskrive uttrykk i pianospill, og Herresthal hevder at det «som på andre felter måtte skjules eller holdes tilbake, fikk strømme fritt gjennom musikken» (Herresthal 1993, 196).

Et annet funn, hvor pianoet får frem et sterkt følelsesuttrykk, er i Elisabeth Schøyens roman *Et Ekteskab* (Schøyen 1878).<sup>14</sup> I boken m ter vi Amtmann Berg og hans to døtre, Rasti og den yngre og vakre Helga. De blir kjent med Sigurd, en seriøs mann fra Nord-Norge, som Helga etter hvert gifter seg med. Men rett etter bryllupsdagen f r hun et brev som sier at Sigurd har gjort noe uforglemmelig mot en annen kvinne og ekteskapet f r derfor en dårlig start. I et selskap treffer hun Aslak, en ung fullmektig som akkurat har startet å jobbe hos faren hennes, og han ber henne om å spille piano, uvitende om hva som har skjedd forut. Helga f r her en anledning til å gi uttrykk for all den sorg som var i henne, og spiller svært følelsesladet:

Helgas Fingre sv vede over Tangenterne, og en forunderligt berusende Musik opfyldte Rummet; først lød det lig en eneste klagende Stemme, derefter steg det stærkere og stærkere, indtil den tilsidst forenedes med et Hundrefold af Ekkoer; det var som en Fart langt ind mellem alle Stemningers vidunderlige Verdener: Jubel og Kjærlighed, Fortvivlelse og Vanvid, Altlaa i dette tonende V eld, som paa engang lokkede og forfærdede, ophidsede og bedøvede. (Ibid., 83)

Disse sterke f lelsesuttrykkene som frembringes i hennes musikk gjør stort inntrykk på tilhøreren, og Aslak blir helt fjetret: «En L ngsel imod Noget, som han aldrig forhen havde kjendt, noget Stort, noget Skjønt syntes at beherske ham i dette  jeblikk» (ibid., 83–84). Dette eksempelet viser hvordan skjønnlitteraturen kan gi et lite innblikk i hvilken makt, kraft og styrke kvinnen ved pianoet kunne ha, og hvilke sterke følelsesuttrykk som kunne frembringes både i en selv som utøver, og i en tilhører. Elisabeth Schøyens pianospillende romanfigur bruker pianoet for å uttrykke sine innerste følelser, følelser som en, etter samfunnets konvensjoner, ikke har anledning til å uttrykke på andre m ter. Det samme så vi hos Alvilde Prydz, men i motsetning til Prydz' romanfigur, som spiller i ensomhet, har Elisabeth Schøyens hovedperson et publikum og hun tar ikke selv initiativ til å spille. Begge

14. Elisabeth Schøyen (1852–1934) debuterte som forfatter 18 år gammel og skrev mange historiske romaner og fortellinger. Hennes romaner hadde ofte ekteskap som tema, og hun skrev også til dels samfunnskritisk litteratur, spesielt i 1880-årene. Hun var i tillegg redaktør for et ukeblad (Mølster 2013, 60; se også *Store norske leksikon*).

forfatterne skriver pianoet inn i fortellingene som en reaksjon på en handling, hvor den eneste muligheten til å uttrykke seg på blir gjennom pianoet, og hvor pianoet blir fristedet for innestengte følelser.

Denne idéen om pianoet som fristed er et gjennomgangstema i flere av de skjønnlitterære verkene jeg undersøkte. Et tredje funn jeg ønsker å trekke frem er Gustava Kiellands selvbiografi *Erindringer fra mitt liv* (Kielland 1882), som er et levende og viktig kvinne-, kirke- og kulturhistorisk dokument.<sup>15</sup> Fortellingen om Gustava Kiellands livshistorie starter i Drammen, hvor hun 14 år gammel beundrer et flunkende nytt piano. I scenen, som beskrives ganske inngående, sitter hun helt henført i egen musisering:

Jeg gikk bort til det, så på det, lukket så sakte opp lokket og strøk med flat hånd over tangentene. Deretter smøg jeg frem et par toner, de var så bløte og blide. Terser måtte visst lyde nydelig, jeg prøvde et par, jo, det gjorde de virkelig. Jeg dristet meg til å løpe et par ganger over tangentene. De klare tonene trillet frem som perler under fingrene mine. Det lød forunderlig vakkert i mine ører. Jeg drømte meg helt bort, alle slags akkorder strømmet frem, jeg forente dissonanser og løste dem opp igjen. Fingrene mine fór omkring på de mange tangentene, høyt og lavt, svakt og sterkt. Jeg lekte med toner som en liten katt leker med et garnnøste. Til slutt brøt jeg løs med «Slaget ved Jena». Jeg kunne det utenat og spilte det friskt, freidig og feilfritt fra den første opptakten til den siste døende tonen av de flyktende troppers marsj. (Ibid., 85)

Sitatet beskriver hennes musikkopplevelse og hvordan denne får henne til å glemme både tid og sted. Her kan litteraturen, kanskje bedre enn andre kilder, være nærmere selve musikkopplevelsen og beskrive denne mye mer dyptgående. Sitatet forteller oss også noe om repertoaret for den kvinnelige pianoamatøren, for hvilken type musikk var *Slaget ved Jena*? Fullstendig tittel på norsk er *Slaget ved Jena: Et musikalsk Malerie for Fortepiano eller Klaveer*, skrevet i 1806 av den franske komponisten Jean Frédéric Auguste Lemièrre de Corvey (1771–1832).<sup>16</sup> Verket kan stå som et typisk eksempel på tidens repertoar og hvilken type musikk som var populær,<sup>17</sup> og bringer oss inn i salongmusikkens verden. Med delvis enkle musikalske midler fører stykket oss inn i det dramatiske hendelsesforløpet, beskrivelsen av et slag i 1806 mellom Napoleons styrker og Fredrik Vilhelm III av Preussen, og verket ser ut til å være standard klaverslag-musikk, som var for liebhaverne (Groote 2011, 71). Salongmusikken blir beskrevet nærmere av Mogens Dahl, Niels W. Jacobsen, Jens Allan Mose og Egon Nielsen, som setter opp følgende karakteristiske musikalske trekk: overskuelig melodiforløp, overskuelig formstruktur, enkel, kadenspreget harmonikk, overskuelig og enkel instrumentering, små, lukkede former, begrenset emosjonell skala: glad, vittig, humørfylt (Dahl et al. 1979). Salongkomponistenes fremste oppgave var at musikken skulle være briljant, men ikke for vanskelig. Lettkjøpte midler til dette kunne være forslagsnoter, triller og arpeggio, som kunne kaste et briljant skjær over stykket (ibid., 120). Krysshånd var et yndet variasjonsmiddel, og dette fenomenet kommer sannsynligvis like mye fra utenommusikalske forhold som fra selve musikken: målet var at det skulle se meget estetisk

15. Susanne Sophie Caroline Gustava Kielland, født Blom (1800–1889), var en norsk dikter og misjonsforeningspioner og stiftet Norges første kvinneforening i Lyngdal. Hun skrev en del dikt, som for eksempel *Liden Ekorn sad* og julesangen *O Jul med din Glæde*. Gustava Kielland skal ha fylt hjemmet med musikk og skjønnlitteratur, hun behersket flere språk og førte en utstrakt korrespondanse. Som gammel og blind dikterte hun sin selvbiografi, som utkom første gang 1882 (*Norsk biografisk leksikon*).

16. *La grande bataille de Jéna gagnée sur les prussiens, symphonie militaire* var originalt skrevet for orkester, og senere arrangert for piano. Den ganske ukjente Jean Frédéric Auguste Lemièrre de Corvey (1770–1832) var en relativt suksessfull operakomponist i Paris. Han hadde nok hatt større suksess hadde det ikke vært for hans familie og militærkarriere. Flere av hans deskriptive pianokomposisjoner fremkaller dramatiske scener fra revolusjon og krig, noe som var på moten på den tiden (Cook 2001).

17. Se også en diskusjon om nocturnen som feminin sjanger og dens devaluering i Kallberg (1996).



ut (ibid., 126). Så her er vi igjen tilbake til det estetiske dannelsesidealet. Som Dieter Hildebrandt også trekker frem, var det Robert Schumann som i 1833 lanserte begrepet salongmusikk, som i utgangspunktet ikke hadde noen negative konnotasjoner, men betegnet sjangerens intime karakter (Hildebrandt 1992). Kjeldsberg diskuterer også dette fenomenet og påpeker at en grunn til at hjemmets musikk har vært svært lite belyst, kan være den nedlatende holdningen til musikken for amatører, den såkalte trivialmusikken, som utgjorde store deler av borgerskapets repertoar (Kjeldsberg 1985, 63). Begrepet salongmusikk har kanskje en viss negativ konnotasjon i våre ører, men det var denne musikken som var populær og viktig for mange.<sup>18</sup> Datidens trivialmusikk var underholdningsmusikk, og skulle være det som Hildebrandt refererer til som «hyggelig og selskapeleg musikk» (Hildebrandt 1992, 167), som skulle løfte utøverne og tilhørerne ut av hverdagen (Kjeldsberg 1985, 63).

Den vanskelige hverdagen og pianoet som trøst i denne, blir berørt mange ganger i funnene jeg gjorde. Dette kommer også Gustava Kielland inn på, som etter at hun gifter seg med presten Gabriel flytter ut til prestegjerning på Finnøy, like utenfor Stavanger. Det var mye nytt å sette seg inn i for en relativt uforberedt ung jente, og om denne tiden skriver hun at pianoet var til stor trøst og oppmuntring for henne. I likhet med Prydz' romanfigur, sitter også Kielland og spiller mest i ensomhet. Og som både Prydz og Schøyen, setter også Kielland pianoet inn i det litterære verket der det er snakk om å uttrykke seg selv, å finne dette fristedet for innestengte følelser og, som Kielland skriver nedenfor, å få ut alt som hadde bygget seg opp i henne, slik at hun kunne gå tilbake til hverdagen og til en mer «akseptert» feminin oppførsel.

Jeg holdt så meget av klaveret mitt, mange ganger følte det som om min kjære far snakket til meg gjennom de kjente tonene. Det ble min fortrolige venn som jeg, når det var anledning til det, i enrom betrodde det som rørte seg i meg. Hadde jeg en uventet glede, meddelte jeg klaveret dette gjennom noen fulltonende akkorder og noen lettvinde, fornøyelige løp omkring på tangentene. Var jeg nedtrykt, bedrøvet, forsagt, mistrøstig, liksom forlatt eller uskikkelig bitter, utålmodig, så satte jeg meg ved klaveret og sang de tonene som i øyeblikket steg opp fra mitt urolige hjerte, iblant ledsaget av improviserte ord. Jeg lot dem jamre, hulke, klage og be mens fingrene mine liksom uvilkarlig vandret omkring på tastene, hvor de ville. Og mitt kjære klaver svarte meg med sympatiserende toner som harmonerte med min sinnsstemning og virket trøstende, beroligende og oppkvikkende på meg, slik at jeg riktig kunne spille meg rolig og snill igjen. (Kielland 1882, 116–117)

Vi får her et innblikk i hele hennes følelsesregister, den følelsesmessige tilknytningen til musikken, pianoet og de minner det frembringer, og hvordan pianospill ble en av de få legitime kanaler kvinner kunne bruke for å uttrykke seg selv.<sup>19</sup> Pianospillet kan sies å bli som en katalysator for kvinnelig selvrealisering og autonomi. Dette foreslår også Pennie Pflueger i en diskusjon om pianoet og dets rolle i kvinnelig subjektivitet, at pianoet hadde et potensial som katalysator for kvinnelig selvidentitet (Pflueger 2015, 489) og at pianoet kunne bli et viktig instrument for å få kvinner i stand til å destabilisere kjønnskonstruksjoner (ibid., 494). Pianoet i hjemmet spilte en stor rolle i å bestemme kvinnens plass i musikkens verden og i den hjemlige sfæren, mens det samtidig utfordret kjønnsrollene. Her kan det også trekkes paralleller til den feministiske forfatteren Mona Caird som viser til hvordan pianoet

18. Et interessant verk som diskuterer salongmusikken inngående er Lars Ole Bondes *Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet* (1979). En annen mer dyptgående analyse av fenomenet er Andreas Ballstaedt og Tobias Widmaier: *Salonmusik: zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (1989).

19. Dette er i parallell til annen litteratur. I verket *Music and Morals* – et av de mest innflytelsesrike viktorianske skrifterne om musikk og moral – noterer Hugh Reginald Haweis seg at «a good play on the piano has not infrequently taken the place of a good cry upstairs» (Haweis 1876, 346–347).

kunne brukes som et middel til personlig vekst og et (underbevisst) opprør mot borgerlig konformitet og den aksepterte feminiteten (Caird 1894). Den siste setningen i Kiellands sitat – «spille meg snill igjen» – tar opp i seg dette. Hun brukte pianoet til å få ut alle de «forbudte» og uaksepterte følelsene som bodde i henne.

#### 4. «... som ein løynd understraum av lidande, sansevill elskhug.»

Noen av disse forbudte følelsene var knyttet til seksualitet, og man kan argumentere for at kvinners seksualitet på 1800-tallet kunne komme til uttrykk ved pianoet. Dette lokkende pianospillet er sterkt fremtredende i Sven Morens roman *Paa Villstraa* (Moren 1898),<sup>20</sup> hvor kvinnen ved pianoet blir beskrevet nærmest som en sirene.<sup>21</sup> I denne romanen treffer vi odelsgutten Øystein, som er forlovet med den unge jenten Aslaug. En dag må han reise inn til sin onkel i byen for å låne penger, da faren har økonomiske vanskeligheter. Inne i stuen hos onkelen sitter hans tremenning Ellen, som er tilbake fra pianostudier i Leipzig. Hans første møte med Ellen beskrives slik:

Det var noko tungt og fullmogent ved henne, som ho sat der med den store barmen bøygd over tangentarne. Andlite hennar var bleikt og hadde noko trøytt ved seg; halsen var kvit og rund; haare stort, svart, glinsande. Over spele hennar var det og noko tungt og dulramt – som ein løynd understraum av lidande, sansevill elskhug. Henderne leika som kvite maanestraalar burtetter tangentarne. Hove med det ramnsvarthe haare laag bøygd framover barmen – voggande i takt med tonarne inni palmeskuggen; augo brann myrke under kvarmarne [...] Tankarne hans krinsa um henne meir og meir. Han vart veik og viljelaus framfor henne. (Ibid., 57)

Det er tydelig her at den seksuelle spenningen er mer fremtredende enn den musikalske verdsettelsen. Dette blir enda tydeligere i beskrivelser fra den siste kvelden, hvor de er alene sammen. Hun sitter ved pianoet og ber ham om å bla noter for henne. I denne scenen smelter kropp og spill sammen, grensene utviskes, og da musikken stopper blir de dradd mot hverandre. Musikken og hennes pianospill har åpnet slusene, åpnet ham opp for hennes tilnærmelser. Glemte er Aslaug, og han klarer ikke lenger å stå imot. Pianospillet og Ellen blir som en sirene som lokker ham til seg.

So tagna musikken. Henderne kvilde trøytt paa tangentarne. Hove laag attende, og augo stirde paa han – myrke, trollske som tvo djupe brunnar; um munnen bivra eit veikt smil ....

Han prøvde aa staa imot; men augo hennar heldt han fast – brann og brann, drog og drog som orm-augo dreg fuglen. – Og han seg ned paa stolen, ned i armarne hennar, ned paa det mjuke golvteppe – som dregen av ei havfru ned i myrke, løyndomsfulle heimar, der alt var berre natt og sus .... (Ibid., 61–62)

Vi får ikke vite så mye om Ellens tanker og synspunkt, historien er mannens. Men kanskje Ellen her opplever en seksuell oppvåkning ved pianoet? Laura Vorachek argumenterer for at pianoet var et instrument som kunne vekke til live kvinnelig seksuell lyst (Vorachek 2000, 32). Selv om pianofremføring innen hjemmet stadfestet dannelse og ærbarhet, som nevnt innledningsvis, ble den seksuelle autonomien et utilsiktet biprodukt, som et resultat av instruments evne til å fremskaffe en sublim opplevelse. Laura Voracheks analyse viser at

20. Sven Moren (1871–1938) var spesielt opptatt av folkelivs- og bondeskildringer på slutten av 1800-tallet, men etter hvert trakk han også inn tema fra industri og bymiljø. *Paa villstraa* (1898), et av hans mest kjente verk, er en lyrisk beskrivelse av skjebnen til en bondegutt, og hans indre konflikt mellom plikt og lyst. Sven Moren er for øvrig far til Halldis Moren Vesaas (*Norsk biografisk leksikon*).

21. Det kan presiseres at selv om det ut fra det materialet som presenteres i denne artikkelen kan fremstå som om det er ulikheter i hvordan mannlige og kvinnelige forfattere presenterer kvinners følelsesliv, så er dette på ingen måte en entydig tendens i det materialet jeg har studert.

pianoet ble et seksuelt symbol på nesten samme tidspunkt som det ble et symbol på borgerskapets huslighet (ibid., 31). Flere faktorer bidro til det som Vorachek avdekker som et kulturelt paradoks. Blant annet var pianoets forløpere, som cembalo og virginal, ofte dekorert med malte jaktscener, som helt klart indikerte at menn var tilskuerne/tilhørerne, og dette var en tradisjon som enkelte ganger ble overført til pianoet (ibid.). Pianoet var opprinnelig mye høyere enn senere versjoner, men etter hvert senket man høyden slik at man bedre kunne se utøveren. I tillegg hadde pianoet allerede seksuelle konnotasjoner takket være Franz Liszt og andre mannlige virtuoser, som blant kvinnelige publikummere nærmest hadde heltestatus. Instrumentet som kvinnene kalte sitt eget, fikk konnotasjoner som seksuell lyst og besvimelse, og var en trussel mot renheten og den hjemlige harmoni (ibid., 32). Pianoet kunne således fungere som en fetisj, et sted for kvinnens seksuelle uttrykk som lot henne forbli uskyldig, lot hennes kropp forbli dydig, mens hennes lyster ble kommunisert eller formidlet gjennom spillingen. Christine Knight (2006) argumenterer for at pianoet ble et motstridende symbol på kvinnelige dyder og dementert kvinnelig seksualitet. Den uvanlig intime musikalske fremføringen ga pianoet dets unike rolle i flørt og frieri, og ble således likeens en nyttig måte man kunne fremme sosialt uaksepterte lyster på (ibid., 25). Det å sette sammen kvinnelig seksuell lyst i pianoet – utenfor kroppen, men inne i middelklassens hjemlige sfære – ga kvinner adgang til den. Det ga dem adgang til å vekke og manipulere deres egen seksualitet, til å forføre uten kontakt. Pianoet ga således muligheter for representasjoner av kvinners aktive seksuelle lyst, og legitimerte uttrykket av disse følelsene ved å inkorporere dem i en akseptert sosial struktur.

## Coda

I denne artikkelen har de ikke-kanoniserte forfatterne fått en stemme, og det er kanskje hos dem jeg har funnet de mest interessante og personlige eksemplene på beretningene om pianoets betydning for representasjonen av kvinner i norsk skjønnlitteratur. Romankarakterenes personlige historier og utsagn – noens livshistorie og hverdagshistorie – blir på denne måten også en del av vår musikkhistorie som er viktig å belyse, og som tradisjonelle musikkvitenskapelige studier ikke kan anskueliggjøre på samme konkrete måte. Som Eva Öhrström påpeker, kan man ta utgangspunkt i kvinners hverdagslige liv og forsøke å rekonstruere den daglige musiseringen, og dette kan bli en alternativ måte å skrive kvinners musikkhistorie på (Öhrström 1987).

For å få vite noe om kvinnes pianomusisering og hvilken betydning et piano kunne ha i en kvinnes liv, kan skjønnlitteraturen være en egnet kilde. De personlige beretningene og de mange beskrivelsene av følelsesuttrykk kan ellers, med andre metoder eller i andre kilder, være svært vanskelige å få tak i. Metoden som ble brukt, digitalt søk, viste seg å være svært formålstjenlig, da den fikk frem *all* publisert litteratur fra dette tidsrommet. Nasjonalbibliotekets digitaliseringsprosjekt, bokhylla.no, er en av de største digitale tekstsamlingene i verden, og i mitt arbeid med dette digitale tekstarkivet så jeg dets mange fordeler for informasjonssøking og kunnskapsutvikling sammenlignet med fysiske boksamlinger. Det byr for det første på radikalt forbedrede søkemuligheter, og kan raskt gi svar på spørsmål man tidligere måtte bruke dager, uker og måneder på å lete frem. Og med en datautvinningsteknikk hvor man kan gjøre stikkord- eller temasøk, kan man få treff i tekster man kanskje ikke ville tenkt på å lete i eller tekster man ikke visste eksisterte.<sup>22</sup>

22. Se også Heidi Karlsens diskusjon om digital humaniora og søkemetoden *subcorpus topic modeling* (Karlsen 2019).

Mine funn vitner om den mangfoldige og fascinerende rollen pianoet hadde på slutten av 1800-tallet, både som en del av dannelsens estetikk, men også som et sted man kunne uttrykke sine følelser, samt som et uttrykk for intimitet og kvinnelig seksualitet. Pianoet kunne være en katalysator for sterke følelser og ble et legitimt sted man kunne gi uttrykk for ens indre følelsesliv og egentlige selv, noe som viser hvilken stor betydning det å eie et piano kunne ha for mange kvinner. Pianoet kunne på denne måten starte en selvbevissthetsprosess. Mine funn viser at pianoet hadde mange flere, og noen ganger motstridende, betydninger enn de som fremheves av kanoniserte og dominerende narrativer.

## Litteratur

- Ballstaedt, Andreas og Tobias Widmaier. 1989. *Salonmusik: zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart: F. Steiner.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1855. *Illustreret Nyhedsblad* nr. 42.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1884. *Det flager i byen og på havnen*. København: Gyldendal.
- Blom, Ida og Sølvi Sogner, red. 2005. *Med kjønnsperspektiv på norsk historie*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Bode, Katherine. 2018. *A World of Fiction. Digital Collections and the Future of Literary History*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bonde, Lars Ole, red. 1979. *Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet*. PubliMus.
- Bowers, Jane M. og Judith Tick. 1986. *Women making music: the western art tradition 1150–1950*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press.
- Burgan, Mary. 1986. «Heroines at The piano: women and music in nineteenth-century fiction». *Victorian studies* 30 (1): 51–76.
- Caird, Mona. 1894. *The Daughters of Danaus*. <https://www.gutenberg.org/files/21858/21858-h/21858-h.htm>
- Christensen, Thomas. 1999. «Four-Hand Piano Transcriptions and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception». *Journal of American Musicological Society* 52: 254–98.
- Collett, Camilla. 1893. *Erindringer og Bekjendelser*. Kristiania: Cammermeyer.
- Cook, Elisabeth. 2001. «Lemière [Le Mière, Le Mierre, Lemierre] de Corvey, Jean Frédéric Auguste». *Grove Music Online. Oxford Music Online*. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16382>.
- Dahl, Mogens, Niels W. Jacobsen, Jens Allan Mose og Egon Nielsen. 1979. «Småborgerlig salongmusik belyst ut fra trivialmyteteorien». I *Fra et hjem med klaver. Til en samfundsmæssig forståelse af trivialmusikken i 1800-tallet*, redigert av Lars Ole Bonde. PubliMus.
- Daub, Adrian. 2014. *Four-handed monsters: four-hand piano playing and nineteenth-century culture*. New York: Oxford University Press.
- Ehresmann Hackmann, Erin E. 2011. *Variations on a Theme: Berthe Morisot's Reinterpretation of the «Woman at the Piano» Motif in Her Images of Girls at the Piano, 1888–1892*. Masteroppgave., University of Cincinnati. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1306498264](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1306498264)
- Ellsworth, Therese og Susan Wollenberg, red. 2007. *The Piano in Nineteenth-Century British Culture. Instruments, Performers and Repertoire*. Aldershot: Ashgate.
- Eyerman, Charlotte Nalle. 1997. *The Composition of Femininity: The Significance of the «Woman at the Piano» Motif in Nineteenth-Century French Culture from Daumier to Renoir*. PhD-avhandling, University of California, Berkeley.
- Fuller, Sophie og Nicky Losseff. 2004. *The Idea of Music in Victorian Fiction*. Aldershot: Ashgate.
- Garborg, Arne. 1884. *Forteljingar og sogur*. Kristiania: Olaf Huseby & Olaf Olsen.
- Garborg, Arne. 1891. *Trætte Mænd*. Kristiania: Aschehoug.
- Gillett, Paula. 2000. *Musical Women in England, 1870–1914: Encroaching on All Man's Privileges*. London: Palgrave Macmillan.

- Groote, Inga Mai, red. 2011. *Musik in der Geschichte. Zwischen Funktion und Autonomie*. Münchener Universitätschriften. München: Herbert Utz Verlag.
- Hagtvet, Bernt og Gorana Ognjenovic, red. 2011. *Dannelse tenkning, modning, refleksjon*. Oslo: Dreyers Forlag AS.
- Harbitz, Nikoline. 1894. *Brydninger: Fortælling*. Bergen: Grieg.
- Haweis, Hugh R. 1876. *Music and Morals*. New York: Harper & Brothers.
- Herresthal, Harald. 1993. *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikken gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hildebrandt, Dieter. 1992. *Pianoforte. En klaverhistorie*. Oversatt av Hans Christian Fink. København: Munksgaard.
- Haavet, Inger Elisabeth. 2003. «Erobring uten overskridelse? Pianotantene i 1800-tallets musikkliv». I *Erobring og overskridelse – de nye kvinnene inntar verden 1870–1940*, redigert av Tone Hellesund og Inger Marie Okkenhaug, 103–124. Oslo: Unipub forlag.
- Kallberg, Jeffrey. 1996. *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge: Harvard University Press.
- Karlsen, Heidi. 2019. *Digital humaniora – subcorpus topic modeling*. [https://www.norgeshistorie.no/hvordan-bli-historie-til-fagene-som-vitenskap/2092\\_digital-humaniora.html](https://www.norgeshistorie.no/hvordan-bli-historie-til-fagene-som-vitenskap/2092_digital-humaniora.html).
- Kielland, Gustava. 1882. *Erindringer fra mitt liv*. Stavanger: Nomi Forlag.
- Kjeldsberg, Peter Andreas. 1985. *Piano i Norge: «et uundværligt Instrument»*. Oslo: Huitfeldt.
- Knight, Christine. 2006. «Ada's Piano Playing in Jane Campion's *The Piano*». *Australian Feminist Studies* 21 (49): 23–34. DOI: <https://doi.org/10.1080/08164640500470610>
- Koskoff, Ellen. 1995. «When women play: the relationship between musical instruments and gender style». *Canadian university music review* 16 (1): 114–127.
- Kovács, Tibor. 2013. *The piano – its role and development in the nineteenth century*. <http://tiboressive.wordpress.com/2013/06/08/the-piano-its-role-and-development-in-the-nineteenth-century/>.
- Leppert, Richard. 1985. «Men, Women and Music at Home: The Influence of Cultural Values On Musical Life in 18<sup>th</sup> Century England». *Imago musicae* 2: 51–133.
- Leppert, Richard. 1993. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Linde-Hansen, Anders og Jan Olof Nilsson, red. 1991. *Nationella identiteter i Norden: Ett fullbordat projekt? Sjutton nordiska undersökningar*. Eskildstuna: Nordiska Rådet.
- Loesser, Arthur. 1954. *Men, Women and Pianos. A Social History*. New York: Dover Publications.
- Lustig, Jodi. 2004. «The Piano's Progress: The Piano in Play in the Victorian Novel». I *The Idea of Music in Victorian Fiction*, redigert av Sophie Fuller og Nicky Losseff, 83–104. Aldershot: Ashgate.
- Meling, Lise Karin. 2015. «Klaveret – et kvinneinstrument?» *Arr – idéhistorisk tidsskrift* 27 (1): 93–103.
- Messerli, Alfred og Roger Chartier. 2000. *Lesen Und Schreiben in Europa 1500–1900: Vergleichende Perspektiven*. Basel: AG Schwabe Verlag.
- Moffat, Kristine. 2009. «The Piano as Cultural Symbol in Colonial New Zealand». *History Compass* 7 (3): 719–741. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2009.00612.x>.
- Moren, Sven. 1898. *Paa Villstraa: Forteljing*. Elverum: Alfarheim Bokhandels Forlag.
- Moretti, Franco. 2013. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London: Verso.
- Morton, Marsha L. og Peter L. Schmunk, red. 2000. *The Arts Entwined: Music and Painting in the Nineteenth Century*. New York og London: Garland.
- Mulvey, Laura. 1989. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mølster, Ragnhild. 2013. «Kvinnelige redaktører i Norge fram til 1913». *Kvinner og kvinnebilder i norsk presse rundt 1913. Pressehistorisk tidsskrift* 20: 54–72.
- Nielsen, Ragna. 1904. *Norske Kvinder i det 19de Aarhundrede*. Kristiania: Det norske Aktieforlag.
- Parakilas, James. 1995. «The Power of Domestication in the Lives of Musical Canons». *Repercussions* 4: 5–25.
- Parakilas, James. 2002. *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven og London: Yale University Press.

- Pflueger, Pennie. 2015. «The Piano and Female Subjectivity: Kate Chopin's *The Awakening* (1899) and Jane Campion's *The Piano* (1993)». *Women's Studies* 44 (4): 468–498. DOI: <https://doi.org/10.1080/00497878.2015.1013213>.
- Plantinga, Leon. 2004. «The Piano and the Nineteenth Century». I *Nineteenth-century piano music*, redigert av R. Larry Todd. New York og London: Routledge.
- Prydz, Alvilde. 1895. *Bellis*. Kristiania: Cammermeyer.
- Raykoff, Ivan. 2014. *Playing the Romantic Pianist*. New York: Oxford University Press.
- Reichardt, Johann Friedrich. 1775. *Gesänge fürs schöne Geschlecht*. iii–v. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel.
- Ridderström, Helge. 2019. «Dannelse». *Bibliotekarstudentenes nettleksikon om litteratur og medier*. <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/dannelse.pdf>.
- Schøyen, Elisabeth. 1878. *Et Egteskab*. Kristiania: Malling.
- Solie, Ruth A. 1994. «Gender, Genre, and the Parlour Piano». *The Wordsworth Circle* 25 (1): 53–57.
- Solie, Ruth A. 2004. *Music in Other Words: Victorian Conversations*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press.
- Steblin, Rita. 1995. «The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition». *Canadian University Music Review* 16 (1): 128–145.
- Sullivan, William J. 1974. «Music and Musical Allusion in 'The Mill on the Floss'». *Criticism* 16 (3). <https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol16/iss3/4>.
- Trillini, Regula Hohl. 2008. *The Gaze of the Listener: English Representations of Domestic Music-making*. Amsterdam og New York: Rodopi.
- Tschudi, Clara. 1887. *Tre Nutidskvinder: Camilla Collett, Lina Morgenstern, Gertrud Guillaume-Schack*. København: Schous Forlag.
- Vollsnes, Arvid O., Nils Grinde og Harald Herresthal, red. 1999. *Norges musikkhistorie 3. 1870–1910. Romantikk og gullalder*. Oslo: Aschehoug.
- Vorachek, Laura. 2000. «The instrument of the century: the piano as an icon of female sexuality in the nineteenth century». *Georg Eliot-George Henry Lewes studies* 38/39: 26–43.
- Weliver, Phyllis. 2000. *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860–1900*. Aldershot: Asgate.
- Öhrström, Eva. 1987. *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. Göteborg: Graphic Systems AB.