



KVINDELIGE KOMPONISTER I 1800-TALLET

En analyse af publikationsstrategier



3. JANUAR 2019

Aarhus Universitet
Musikvidenskab
Musikhistoriografi og faghistorie
28.045 tegn

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	side 2
Kvindens samfundsrolle fra 1800-1850.....	side 3
Fanny Hensel.....	side 5
Emma Hartmann.....	side 6
Ida d’Fonseca.....	side 8
Frederikke Løvenskiold.....	side 9
Hvorfor vi ved så lidt om de kvindelige komponister.....	side 10
Konklusion.....	side 13
Litteraturliste.....	side 14

Indledning

I løbet af de sidste årtier har den feministiske strømning indtaget en betydende rolle i musikforskningen. Grundlaget for denne udvikling er stort set spørgsmålet om, hvorfor kvinder er så sparsomt repræsenteret i kulturhistorien.¹ Nok beskrives de ofte som udøvende musikere, men især i den skabende musikalske verden er mændene det dominerende køn. Grunden til dette er blandt andet, at kvindelige komponister ofte ikke publicerede deres musik eller ikke gjorde det under eget navn.

Formålet med denne opgave er at redegøre for kvindelige komponisters publikationsstrategier ved hjælp af konkrete eksempler samt at diskutere deres baggrund. Jeg har valgt at fokusere på perioden 1800-1850, fordi den kan betragtes som optakt til den offentlige debat om ”kvindespørgsmålet” i det 19. og det tidlige 20. århundrede.² Som introduktion vil jeg redegøre for kvindens samfundsrolle i første halvdel af 1800-tallet, samt synet på kvindens evner til abstrakt tænkning og deres rolle som skabende kunstnere. Derefter følger et afsnit, i hvilket jeg belyser det musikalske liv af komponisten Fanny Hensel, der med tiden er blevet til en central person i den feministiske musikforskning. Dette leder over til opgavens egentlige fokus, hvilket er tre danske komponister: Emma Hartmann, Ida d’Fonseca og Frederikke Løvenskiold. Alle tre udgav deres værker under forskellige forudsætninger. De danner dermed et godt grundlag for at få et generelt overblik over de kvindelige komponisters publikationsstrategier i den valgte periode.

Det er påfaldende, at der kun findes et meget begrænset udvalg af litteratur om de danske komponister, jeg belyser i denne opgave. Der diskuteres derfor i et afsnit, hvilke omstændigheder i kvindernes samtid har resulteret i, at vi ved så lidt om dem og deres publikationer i dag, og hvad denne manglende viden gør ved vores syn på deres liv som komponister.

I forbindelse med opgavens fokus skal det nævnes, at jeg har valgt de belyste komponister på baggrund af, at de valgte at publicere deres musik. Der findes mange eksempler på komponister, som ikke gjorde dette, hvilket dog ikke gør dem mindre betydende for den valgte periode. De omtalte komponister repræsenterer således kun ”toppen af isbjerget”, og deres position i samtiden kan ikke betragtes som reglen.

¹ Lisbeth Ahlgren Jensen: *Det kvindelige spillerum*, Multivers, 2007, s. 14

² Ibid, s. 10; Eugene Gates: ”The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives”, in *The Kapralova Journal*, Volume 4, Issue 2, The Kapralova Society, 2006, s. 1

Kvindens samfundsrolle fra 1800-1850

Samfundet i den første halvdel af 1800-tallet var stærkt præget af den romantiske tankegang, hvilken har sin oprindelse omkring midten af det foregående århundrede.³ Strømningen var især kendetegnet ved et idealistisk familiebillede, i hvilken hvert individ havde dets naturlige plads. Mens manden havde rollen som leder og forsørger af familien, var det kvindens opgave at være en god hustru, der støttede sin mand i dagligdagen, gav ham et komfortabelt liv og passede børnene. En essentiel grund til denne rollefordeling var overbevisningen om, at mænd og kvinder havde forskellige biologiske forudsætninger, der var retningsgivende for deres bidrag til samfundet. Mens manden havde evnen til den objektive og abstrakte tænkning, hvilket gav ham positionen som den overskuende leder, var kvinden i højere grad styret af følelser og intuitivitet. Tilsammen kunne mand og kvinde på den måde danne en perfekt helhed.⁴

Denne indstilling gjorde det svært for nogen at bryde med traditionerne. Især for kvindernes situation lagde det op til en offentlig debat af stor omfang. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), der alment betragtes som den romantiske tankegangs fader, ytrede sig om, at han ikke så noget geni-potentiale i det andet køn. Kvinder kunne nok tilegne sig en masse kendskab til både naturvidenskab og kunst gennem hårdt arbejde, men de ville aldrig være i stand til at være kreativt skabende, idet de naturligt manglede forudsætningerne for dette. Derfor skulle kvindens dannelse være tilpasset til mandens behov. Kvinden skulle lære at give manden et lykkeligt og værdigt liv, samt at opdrage ham til mand i barndommen. En lignende opfattelse havde Rousseaus elev Immanuel Kant (1724-1804): Han hævdede, at selv hvis en kvinde skulle have succes i smertefuld eftertænksomhed, så ville det ødelægge de værdier, hun naturligt var givet som kvinde. Dermed svækkedes hendes kvindelige charme.⁵

Disse overvejelser fik en stor betydning for de efterfølgende filosoffers tankegange og for 1800-tallets samfundsstruktur. Også i musikken gjorde dette sig gældende: Kvinder blev i reglen ikke undervist i musikteori, fordi det ikke var forudset for dem at blive professionelle musikere eller komponister. Alligevel spillede musikken en vigtig rolle i deres liv, idet de ofte fungerede som udøvende musikere i de private rammer. Undervisning i klaver, og eventuel sang, var en essentiel del af uddannelsen for enhver kvinde i middelklassen. Grunden til dette var dog mindre den individuelle talentudvikling, men mere at kvinden skulle være attraktivt for et ægteskab. En vis

³ Gates: op. cit., s. 2

⁴ Ibid, s. 2-3

⁵ Ibid, s. 2

færdighed i klaverspil blev udlagt som et bevis for familiens fornemhed. Derudover var det efterstræbsomt at være gift med en kvinde, der kunne underholde gæsterne ved familiefester med musikalske bidrag.⁶ I de såkaldte salon-koncerter var kvinderne endda dominerende, idet de ofte udvalgte det musikalske program og optrådte med sang og klaver.⁷

Kvinderne blev altså ikke nægtet en musikalsk uddannelse, men den havde et andet fokus end mandens. Lige så vigtigt som de musikalske færdigheder i sig selv, var det, at kvinden aldrig pralede med dem. Derudover måtte øvelsen kun være så intensiv, at den stadig kunne forenes med kvindens pligter som hustru.⁸ Dette var en omstændighed, der gjorde det meget svært at komme udover et vist niveau i musikken. For eksempel stoppede den danske komponist Cora Nyegaard med at komponere, fordi den musikteoretiske undervisning, hun havde brug for, ikke kunne forenes med hendes pligter som hustru.⁹ Derudover blev kvinder ikke opmuntret til at forfølge deres musikalske interesse over et vist punkt. Selv Clara Schumann, der var kendt som en virtuos pianist i sin samtid, tvivlede på sine evner til at kunne komponere:

I once believed [she says] that I had creative talent, but I have given up this idea; a woman must not wish to compose – there never was one able to do it. Am I to be the one? It would be arrogant to believe that.¹⁰

Der var altså tydelige barrierer for kvinder, der gerne ville være skabende kunstnere. De, der alligevel valgte at komponere, gjorde det for det meste i private rammer. Det var ofte sange og romancer, der blev spillet til salon-festerne. De færreste kvinder komponerede værker for orkester, blandt andet fordi deres musikteoretiske dannelse ofte ikke var tilstrækkeligt. Alligevel har forskningen bragt nogle navne frem, der viser, at der fandtes undtagelser. En af dem var Felix Mendelssohns storesøster Fanny Hensel.

⁶ Ibid, s. 4

⁷ Gordon Graham: "Women in Music", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 1, British Society of Aesthetics, 2000, s. 104

⁸ Gates: op. cit., s. 4

⁹ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 19

¹⁰ Clara Schumann, her oversat fra tysk og citeret i: Gordon Graham: op. cit., s. 105

Fanny Hensel

Fanny Hensel blev født i 1805 som det første barn i familien Mendelssohn i Hamborg. Fire år efter fulgte hendes bror Felix Mendelssohn. Begge søskende var meget begavede musikere og fik undervisning i både klaver og kompositionslektur.¹¹

I 1811 flyttede familien til Berlin¹², hvor de afholdt de såkaldte "Sonntagsmusiken", salonkoncerter, hvor børnene blev præsenteret med deres talenter. Hensel var kendt som en virtuos pianist med en fremragende musikalsk hukommelse. Allerede da hun var tolv år gammel, var hun i stand til at fremføre alle fireogtyve preludier af Bachs "Das wohltemperirte Clavier" udenad.¹³ Selvom de to søskende komponerede ligeledes meget og på samme niveau, var salonkoncerterne forbeholdt fremføringer af Felix Mendelssohns musik, da han skulle udvikles til en professionel komponist.¹⁴ Dette var aldrig planen for hans søster. Selvom hendes talent fik meget anerkendelse blandt familie og venner - ja, hun blev endda betragtet som et geni - skulle hendes fremtid bestå af at være hustru og moder. Især hendes far var meget streng i denne henseende. I et brev fra 1820 skrev han:

Music will perhaps become his [Felix'] profession whilst for *you* it can and must only be an ornament, never the root of your being and doing. [...] and your very joy at the praise he earns proves that you might, in his place, have merited equal approval. Remain true to these sentiments and to this line of conduct; they are feminine, and only what is truly feminine is an ornament to your sex.¹⁵

Det kan tydeligt ses, at faderen ikke var glad for at nægte sin datter en professionel musikerkarriere. En grund til familiens strenge ideologiske opdragelse var deres jødiske afstamning. Den opkommende antisemitisme gjorde det meget risikabelt for dem at bryde de kulturelle normer, idet de nemt kunne miste deres sociale status. Derfor blev børnene opdraget ivrigt efter den moralske kønsrollefordeling.¹⁶

Frem til hendes tidlige død i 1847 var Hensel altid i tvivl, om hun skulle publicere sin musik. Både hendes far og hendes bror var imod. Broderen advarede, at hvis hun først engang havde

¹¹ Angela Mace Christian: *Hensel [née Mendelssohn (-Bartholdy)], Fanny Cäcilie*, Oxford University Press, 2018, afsn. 1

¹² Ibid

¹³ Marion Wilson Kimber: *3 – Felix and Fanny: gender, biography and history*, Cambridge University Press, 2011/2004, s. 43

¹⁴ Christian, op. cit., afsn. 3

¹⁵ Abraham Mendelssohn, 1820, her oversat fra tysk og citeret i: Christian, op. cit., afsn. 2 (første parentes samt kursivering stammer fra Christian)

¹⁶ Kimber: op. cit., s. 50

udgivet et værk, så ville markedet forvente, at hun gjorde det regelmæssigt. Hvis hun dog på trods af alle forhindringer ville vælge at publicere, så ville han støtte hende.¹⁷ Hensels dilemma varede mange år, og først et år før hendes død valgte hun endeligt at publicere sine værker i eget navn.¹⁸

En kendsgerning, som efterhånden er dukket op i mange Hensel-biografier, er, at nogle af hendes tidlige værker blev publiceret i hendes broders navn. I 1827 og 1830 optog han seks af hendes sange i sin opus 8 og 9. Da han skulle besøge Queen Victoria i 1842 for at præsentere en af disse sange, tilstod han dog, at den var komponeret af hans søster.¹⁹

Udover, at nogle af broderens udgivne kompositioner faktisk var hendes, er der også ydeligere grund til at formode, at Hensel har haft en meget stor indflydelse på hans livsværk. Hun nævner i et brev, at han ikke turde at skrive sine tanker ned på papir, før hun havde ytret sin mening om dem. De to søskende plejede at være ret hårde ved hinanden, hvis det handlede om at kritisere den andens kompositioner. For Hensels vedkommende var det dog ikke et tegn på, at hendes bror ikke værdsatte hendes arbejde. Tværtimod: Han mente, at en kvinde kunne kritiseres på den samme strenge måde som en mand, da hun havde det samme potentiale.²⁰

Selvom man altså ikke undervurderede Hensels talent, spillede hendes køn en afgørende rolle i, at hun forblev forholdsvis ukendt. Det samme er tilfældet med de danske komponister, jeg i de følgende afsnit går ind på.

Emma Hartmann

Emma Sophie Amalie Zinn var den ældste datter af købmanden Johann Frederik Zinn. Hun voksede op i et meget velhavende hjem og fik en tilsvarende uddannelse: Bortset fra dansk talte hun også tysk og engelsk og fik derudover en del musikundervisning. Dette foregik blandt andet hos komponisten A.P. Berggreen. I sin barndom spillede hun firhændigt klaver med sin bror, og formentligt begyndte hun allerede her at komponere.²¹

¹⁷ Ibid

¹⁸ Christian: op. cit., afsn. 10

¹⁹ Kimber: op. cit., s. 51

²⁰ Ibid, s. 44-45

²¹ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 34

I 1829 blev hun gift med komponisten J.P.E. Hartmann. I deres hjem spillede musikken en central rolle: Børnene fik musikundervisning, og moderen improviserede på klaver og komponerede salmemelodier.²²

I 1841 udgav Emma Hartmann for første gang en komposition. Det foregik i et hæfte med dansenumre fra et bal fra Studenterforeningen. Mens langt de fleste komponister var angivet med fuldt navn, var Hartmann kun repræsenteret med sine initialer (E.H.).²³ Selvom hun havde besluttet sig for at publicere, var det aldrig hendes ønske at gøre det i fuldt navn. I 1848 lavede hun en musikalsk udsættelse af H.C. Andersens digt "Slagsang for de Danske". Da han ville vide, hvem komponisten var, var det ikke i hendes interesse at informere ham om, at det var hende. Juristen Ernst Weis, en af familiens bedste venner, modtog et brev af hende, i hvilket hun skrev, at hun ville være anonym:²⁴

[...]men saa kjært det vilde være mig hvis jeg kunde bidrage Noget til en begeistrend eller alvorlig Stemning svrende til tiden [...] ligesaa vis er jeg paa, at den sande Glæde jeg vil føle herover, mægtig vilde forstyrres af en Offentlighed, som til ingen Nytte er, og som jeg ingen Priis sætter paa.²⁵

Det var altså ikke omstændighederne, der tvang Emma Hartmann til at blive anonym, det var hendes eget ønske. I 1848 debuterede hun som romancekomponist.²⁶ Dette gjorde hun hverken anonymt eller med initialer, men hun gjorde brug af navnet *Frederik Palmer* som pseudonym. Navnet stammer fra novellen *Extremene*, der blev skrevet af forfatteren Thomasine Gyllembourg i 1835.²⁷ Lisbeth Ahlgren Jensen skriver i en artikel i tidskriftet KiM, at Emma Hartmann formodentligt bevidst har valgt dette navn, fordi Gyllembourg også udgav sine værker anonymt. Dermed skabte Emma Hartmann en forbindelse mellem de to kunstnere, hvilket kunne betragtes som et tegn på en feministisk tankegang.²⁸ Pseudonymet havde endnu mere til fælles med hende: Frederik Palmer var i novellen en adelig kunstner og sangkomponist. Formodentligt identificerede Hartmann sig med ham.

Selvom pseudonymet skjulte komponistens sande identitet, var det nemt at gennemskue. I de akademiske kredse, som Emma Hartmann var en del af, kendte mange Gyllembourgs novelle og vidste på den måde, at Frederik Palmer var en fiktiv figur.

²² Anne Ørbæk Jensen: *Emma Hartmann 200 år*, Det Kongelige Bibliotek, 2003, <http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/fokus/emma.html>

²³ Ibid

²⁴ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 39-40

²⁵ Brev fra Emma Hartmann til Ernst Weis, 1848, her citeret i: L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 40

²⁶ Ibid, s. 33

²⁷ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 167-168

²⁸ Lisbeth Ahlgren Jensen: "Emma Hartmann på repertoire", in *Kim-nyt*, nr. 18, E.N.Offset, København, 1989, s. 6

Emma Hartmann valgte altså selv at forblive skjult som komponist, men de til dels åbenlyse henvisninger, hun lavede via sit pseudonym, indikerer, at hun alligevel havde en stærk holdning til sin rolle og bevidsthed som kvindelig komponist, hvilket hun ville give udtryk for.

Ida d’Fonseca

Ida Henriette d’Fonseca var den første kvindelige komponist i hele Danmark, der udgav sine kompositioner i fuldt navn. Hun var datter til en tysk-portugisisk købmand, der havde bosat sig i København kun få år før hun blev født. Hun voksede op under ret beskedne forhold og blev hurtigt nødt til at tjene penge selv. Da hun var barn, investerede hendes far i en sanguddannelse til hende og hendes søster hos Giuseppe Siboni, der var syngemester i Det Kongelige Teater. I 1827 blev de begge sangerinder i teateret.²⁹ Mens søsteren Emilie havde en gennemsnitlig succes med sin sopranstemme, blev Ida som kontraalt hurtigt til en kendt operastjerne, der endda blev betragtet som den danske scenes bedste stemme.³⁰ Hendes dårlige helbred var dog blandt andet grunden til, at hendes karriere efterhånden brød sammen. Selv en udnævnelse til kongelig dansk kammersangerinde i 1841 hjalp ikke med at få flere engagementer.³¹ I 1848 startede hun en ny karriere som komponist, idet hun udgav et hæfte med egne romancer. Et andet hæfte fulgte i 1853.³²

Det, der adskiller Ida d’Fonseca fra mange andre kvindelige komponister i hendes samtid, er at hun ikke havde et almindeligt forhold til samfundsnormerne. Dette viser sig blandt andet i, at hun forblev ugift hele sit liv.³³ På grund af det var hun ikke bundet til rollen som hustru og moder og var desuden fri for ægteskabs-idealere, i hvilke kvinden skulle holde sig i baggrunden. I stedet for var Ida d’Fonseca en bestandig del af offentligheden, optrådte på koncertscenerne både i Danmark og i udlandet og var vandt til både ris og ros fra aviserne. Publikationerne af hendes kompositioner betød altså ikke den samme overvindelse for hende som for andre kvindelige komponister.

²⁹ Lisbeth Ahlgren Jensen: "Ida da Fonseca (1806-1858) Fonseca, Ida Henriette da", in *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, 2003

³⁰ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 74

³¹ Ibid, s. 85-86

³² Anne Ørbek Jensen: *Ida Henriette da Fonseca. En 150 år gammel sangsamling fra en sangerinde*, Det Kongelige Bibliotek, 2003, <http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/fokus/fons.html>

³³ Fremgår af, at der ikke bliver nævnt et ægteskab i kilderne (fx L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit.)

Frederikke Løvenskiold

Frederikke Løvenskiold er den eneste af de nævnte komponister, der tilhørte aristokratiet. Hun blev født i Porsgrund i det sydlige Norge. Efter at have tilbragt sin tidlige barndom der, blev hun sendt til Løvenborg i Danmark, hvor hun fik undervisning i sprog, musik og husholdning.³⁴

Løvenborg havde et udpræget musikliv, i hvilket Frederikke Løvenskiold deltog meget ivrigt. Hun optrådte som harpe- og klaversolist i baroniets koncerter og havde således meget kontakt til professionelle orkestermusikere. Det formodes, at hun gennem det lærte at arrangere og komponere for blæsere og andre orkestrale besætninger.³⁵

I 1812, nogle år efter at Frederikke Løvenskiold var vendt tilbage til Norge, giftede hun sig med sin halvfætter Eggert Løvenskiold, der havde været hendes plejebroder i Løvenborg.³⁶ Musikken spillede også i ægteparrets liv en vigtig rolle. Begge partnere overraskede hinanden med egne kompositioner til fødselsdage og bestilte professionelle musikere for at fremføre dem. Kun få af disse private kompositioner af Frederikke Løvenskiold er bevaret. Samarbejdet med musikere udefra viser, at hun ikke holdt sine aktiviteter som komponist hemmelige.³⁷

Hendes tidligste publikationer skete i forbindelse med kongehuset. For eksempel tilegnede hun et jagtstykke for harmoniorkester til Kong Frederik 7. omkring 1860. Disse publikationer foregik i hendes fulde navn.³⁸

Det så anderledes ud fra 1861, da nogle af hendes værker blev opført i Tivoli. Hendes søns kompositioner blev ikke taget godt imod fra borgerskabet, og formodentligt var det derfor, at hun ikke valgte at publicere under fuldt navn i den sammenhæng. I programmet blev hun blot nævnt med initialer.³⁹

³⁴ L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 49

³⁵ Ibid, s. 51-52

³⁶ Ibid, s. 51, s. 54

³⁷ Ibid, s. 56-58

³⁸ Ibid, s. 63-64

³⁹ Ibid, s. 66, s. 68

Hvorfor vi ved så lidt om de kvindelige komponister

Det er meget påfaldende, at alle betydende komponister, der dukker op i kulturhistorien, er mænd. Selvom man efterhånden ved, at der har været lige så talenterede kvindelige komponister, bliver de nærmest aldrig nævnt i historiske kilder.

Det kan ikke kortfattet siges, hvorfor det forholder sig sådan, da der er mange forskellige årsager. Der skal dog nævnes en afgørende grund, som er, at de kvindelige komponister faktisk ikke bidrog til de stilistiske perioder i samme grad som mændene. Dette skyldes bestemt ikke kvindernes musikalske talent, men et sammenspil af forskellige omstændigheder i samfundet. Hvis kvinder komponerede, så blev deres værker for det meste ikke publiceret. Dette indskrænkede automatisk deres indflydelse. De få kvinder, der udgav deres kompositioner, gjorde det ofte under omstændigheder, der virkede begrænsende for værkernes udbredelse.

Frederikke Løvenskiold publicerede udelukkende for bestemte anliggender, mange af dem i forbindelse med kongehuset. Det medførte, at kompositionerne ikke blev betragtet som kunsteriske værker, men som private gaver, der indgik i den kongelige musiksamling. Selv da nogle af hendes værker blev spillet i Tivoli, var præsentationen dæmpet. Da hun blot var anført med initialer, blev hun formodentligt betragtet som en eller anden komponist, hvis værker blev opført for at underholde menneskene. Musikken blev i forvejen tilskrevet mindre betydning end kompositioner af mænd.

Ida d'Fonseca havde sandsynligvist heller ikke et kunstnerisk formål med sine publikationer. Sammenbruddet af hendes sangerkarriere medførte en akut financierel nød, og hun blev nødt til at supplere sin beskedne indtægt.⁴⁰ Desuden fremgår det tydeligt af hendes publikationer, at de skulle tiltrække opmærksomhed til hende som sanger. Denne formodning understreges ved, at hun skriver ”kongelig dansk Kammersangerinde” under sit navn.⁴¹ Publikationerne havde altså mere et praktisk end et kunstnerisk formål.

En anden grund til, at de kvindelige komponister dukker så sjældent op i kulturhistorien, er den store mangel af information om dem. Nærmest hos alle af de nævnte komponister er man sikker på, at deres musikalske produktion ikke kun bestod af deres publikationer. Problemet er, at de færreste af disse kompositioner er bevaret.

⁴⁰ A.Ø.Jensen: *Ida Henriette da Fonseca*, op. cit.

⁴¹ Ibid, billede af titelblad

Årsagen til dette ligger i, at det er meget svært at overskue komponisternes musikalske produktion. Ingen af de danske komponister i denne opgave plejede at datere sine kompositioner.⁴² Muligvis kan dette forklares med, at stykkerne blev betragtet som skizzer og ikke som værker. I modsætning til kollegaerne af det andet køn havde de kvindelige komponister formodentligt slet ikke i sinde at indgå i musikhistorien, fordi de ikke havde en tradition, de kunne bygge på.

Derudover er det ofte svært at afgøre, hvor meget af værkerne der egentlig stammer fra selve komponisten. Emma Hartmann evnede stort set ikke at skrive noder,⁴³ og derfor er mange af hendes musikalske manuskripter suppleret af hendes mand og Ernst Weis, der hjalp hende med at skrive akkompagnementet og rettede nogle harmoniske fejl.⁴⁴ Mange af hendes kompositioner har kun overlevet som afskrifter af Ernst Weis, mens en del af manuskripterne, der utvivlsomt har hendes håndskrift, er afskrifter af hendes mands kompositioner.⁴⁵ Denne kaotiske håndtering af Emma Hartmanns kompositioner viser tydeligt, at hun ikke komponerede særlig målorienteret. Som kvinde var det for hende ikke klart, om stykkerne skulle udgives eller tjene et andet seriøst formål.

I de sidste år har der som sagt været en turbulent udvikling i den feministiske musikforskning, hvilket kom talentfulde komponister som Fanny Hensel meget til gode. Alligevel er vores generelle viden om kvindelige komponister meget begrænset. Det er svært at finde en tilstrækkelig mængde litteratur, der giver et overblik over de danske komponister. En grund til dette kunne være følgende: Der er forskellige aspekter, der er afgørende for, at kvindelige komponister får opmærksomhed, ikke mindst deres forhold til mandlige komponister. Da Fanny Hensel var søster til en meget indflydelsesrig komponist for romantikken, var sandsynligheden for hendes opdagelse meget høj. Den tyske romantik fungerede som inspiration for mange andre nationer, og dette tiltrækker endnu mere opmærksomhed.

Emma Hartmanns mand var godt nok en indflydelsesrig komponist i Danmark, der bidrog med en stor del til højskolesangkulturen, dog er denne kultur national begrænset og har dermed ingen videre indflydelse i den vestlige verden. Dette gør chancen endnu ringere, at forfattere beskæftiger sig med hans kone.

Mindst litteratur kunne jeg finde om Frederikke Løvenskiold. Dette kan forklares ved, at hun ikke havde noget ydeligere end kompositionen, der gjorde hende kendt. Mens Emma Hartmann

⁴² L.A.Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 90; ibid, s. 57; A.Ø.Jensen: *Emma Hartmann 200 år*, op. cit.

⁴³ L.A. Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit., s. 11

⁴⁴ A.Ø. Jensen: *Emma Hartmann 200 år*, op. cit.

⁴⁵ Inger Sørensen: "Emma Hartmann", in *Kvinder i musik*, årsskrift 2004, s. 91

havde sin mand, havde Ida d’Fonseca sin sangerkarriere, der sikrede hende en plads i musikhistorien. Frederikke Løvenskiolds aristokratiske stilling var ikke nok til at gøre hende kendt udenfor hoffet. Dette giver i forvejen kun lidt at skrive om, og det er formodentligt derfor, at man ikke har beskæftiget sig med hende ydeligere.

Der er et problem forbundet med, at der er så få kilder, man kan gå ud fra. Jo færre informationer der er om en person, desto mere rum er der til fortolkning. Hvis der så kun er en håndfuld forfattere, der har beskæftiget sig med personen, bliver den historiografiske fremstilling meget subjektivt præget. Derved er der en stor risiko for, at sandheden bliver forvrænget. Selvom jeg har gjort mit bedste for at gå ud fra forskelligt litteratur, kan jeg ikke udelukke, at dette også er tilfældet i denne opgave.

Selvom formålet med den feministiske musikforskning er at opnå ligestilling mellem mandlige og kvindelige komponister, er der en hvis ubalance i mange biografiske fremstillinger. Det kan ofte fornemmes, at aspektet *kvindelig* spiller en større rolle end komponisten selv. Dette kan også iagttages ved denne opgaves kilder, da de stort set alle dukker op i den samme kontekst. Der er tale om bøger som *Det kvindelige spillerum*,⁴⁶ artikler fra tidsskriftet *Kvinder i musik*⁴⁷ og opslag fra *Dansk kvindebiografisk leksikon*.⁴⁸ Selvom man efterhånden betragter de kvindelige komponister som ligeværdige med de mandlige, omtales de nærmest aldrig som almindelige kunstnere. I stedet for fremhæves altid deres rolle som kvinde. På grund af denne permanente fremhævelse fokuserer vi mindre på deres egentlige produktion. Der er altså stadigvæk en stor forskel mellem fremstillingen af mandlige og kvindelige komponister.

På grund af det store fortolkningsrum kan der med sikkerhed siges, at vores syn på de kvindelige komponister altid vil forandre sig. Musikforskeren Dick Hebdigde har konkluderet, at enhver teoretisk model er lige så afhængig af sin samtid, som mennesket, der har produceret det.⁴⁹ Dette kan godt overføres til fremstillingen af de kvindelige komponister. Da vi lever i en tid, hvor feminismen spiller en større og større rolle, er det oplagt, at denne også fylder en stor del i samtlige biografiske værker af de omtalte komponister.

⁴⁶ L.A. Jensen: *Det kvindelige spillerum*, op. cit.

⁴⁷ L.A. Jensen: "Emma Hartmann på repertoire", op. cit.; Sørensen: op. cit.

⁴⁸ L.A. Jensen: "Ida da Fonseca", op. cit.

⁴⁹ Roy Shuker: *Popular Music: The Key Concepts*, Routledge, 2005, s. 261

Konklusion

Under den første halvdel af 1800-tallet mente man ikke, at kvinder kunne være alvorligt kunstnerisk skabende. Kvindens uddannelse var rettet efter mandens behov, og hendes rolle var at støtte ham i hverdagen og opdrage børnene. Alligevel fik hun en musikalsk uddannelse i klaver og eventuel sang, hvilket dog var af begrænset omfang. Der fandtes enkelte undtagelser, som Fanny Hensel, der fik en rigelig musikalsk uddannelse, men ikke fik lov til at være en professionel komponist.

For de danske komponister kan der samlet siges, at de alle primært var udøvende musikere, før de komponerede. Deres musikalske uddannelse var mere eller mindre tilstrækkeligt for deres kompositioner, men ingen af deres publikationer formåede at vække større opmærksomhed.

At de kvindelige komponister er så sparsomt repræsenteret i kulturhistorien, skyldes blandt andet, at de ikke havde i sinde at være indflydelsesrige komponister. Musikken blev ofte kun udgivet for private anliggender eller under et anonymt mærke.

I de sidste årtier har der været et øget interesse for de kvindelige komponister, og man må håbe, at fremtidigt enhver komponist, som kreerer nyskabende musik, får en plads i musikhistorien, ligemeget om det er en mand eller en kvinde.

Litteraturliste

- Christian, Angela Mace: *Hensel [née Mendelssohn (-Bartholdy)], Fanny Cécilie*, Oxford University Press, 2018
- Gates, Eugene: "The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives", in *The Kapralova Journal*, Volume 4, Issue 2, The Kapralova Society, 2006
- Graham, Gordon: "Women in Music", in *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 1, British Society of Aesthetics, 2000
- Jensen, Lisbeth Ahlgren: *Det kvindelige spillerum*, Multivers, 2007, s. 14
- Jensen, Lisbeth Ahlgren: "Ida da Fonseca (1806-1858) Fonseca, Ida Henriette da", in *Dansk Kvindebiografisk Leksikon*, 2003
- Jensen, Lisbeth Ahlgren: "Emma Hartmann på repertoire", in *Kim-nyt*, nr. 18, E.N. Offset, København, 1989
- Jensen, Anne Ørbæk: *Emma Hartmann 200 år*, Det Kongelige Bibliotek, 2003, <http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/fokus/emma.html>
- Jensen, Anne Ørbæk: *Ida Henriette da Fonseca. En 150 år gammel sangsamling fra en sangerinde*, Det Kongelige Bibliotek, 2003, <http://www.kb.dk/da/nb/samling/ma/fokus/fons.html>
- Kimber, Marion Wilson: *3 – Felix and Fanny: gender, biography and history*, Cambridge University Press, 2011/2004
- Shuker, Roy: *Popular Music: The Key Concepts*, Routledge, 2005
- Sørensen, Inger: "Emma Hartmann", in *Kvinder i musik*, årsskrift 2004