

Kvinden og klaveret

København 1900-1950

AF INGE BRULAND

Fra et hjem med klaver

I løbet af 1. halvdel af det 19. århundrede udkrystalliseredes de forestillinger og idealer om kvindelighed, der skulle komme til at gælde langt ind i vort århundrede. Fra omkring 1850 begyndte samtidig den udviklingsproces, der gradvist fik idéerne om ligestilling mellem kønnene til at slå igennem, og som blev fulgt op af en lovgivning, der skulle fastslå og sikre udviklingen. En milepæl i denne lovgivningsproces var indførelsen af kvinders valgret i 1915; men den startede i 1857 med tildelingen af personlig myndighed til ugifte kvinder over 25 år og er fortsat helt op til vore dage, hvor en af de seneste ligestillingslove, fra 1985, skal sikre kvindernes repræsentation i offentligt nedsatte råd og udvalg.

Som en af drivkræfterne i denne udvikling kan man se den proces, der fører kvinderne, også borgerskabets kvinder, ud på arbejdsmarkedet, fra den private sfære til den offentlige. Og når det drejer sig om det offentlige musikliv, er det specielt interessant at følge den udvikling, der præger kvindernes forhold til klaveret.

Klaveret får som musikinstrument en særlig plads i det 19. århundredes borgerlige hjem. Det bliver et uundværligt møbel i opholdsstuen, og dets ideelle bruger bliver husets frue. Undervisning i klaverspil kommer til at indgå i den æstetiske del af tidens pigeopdragelse sammen med timer i sang, dans, tegning og maling. Har en ung pige færdigheder i klaverspil, øger det hendes værdi på ægteskabsmarkedet. Samtidig med at kvinden ved klaveret kan skabe adspredelse og hygge i hverdagen og ved selskabelige sammenkomster, kan klaveret også blive hendes 'fortrolige' og spille en rolle for hendes følelsesliv. Lidt bombastisk kommer dette for eksempel til udtryk i følgende citat fra romanen *Amalie Vardum*, skrevet i 1862 af Fanny Suensen:

Det Første, mit Øie faldt paa, var et deiligt Instrument. Hvilken Glæde! Her kunde jeg sidde i mangen en eensom Time og drømme om Fortiden med alle dens Sorger, men ogsaa med alle dens kjære smaae Glæder ... thi hvor findes vel det Menneske, der kan træde frem og sige: »Livet gav mig kun Smerte, men aldrig en eneste Nydelse?»

... Jeg aabnede Instrumentet, for at lade Fingrene glide hen over de brede hvide Tangenter; Tonerne stege rige frem af det kolde Elfenben og gjenløde med en brusende Klang i den store Sal. Hvilke Toner, saa fyldige og herlige!

... Det herlige Instrument var altsaa mit; det var intet Laan, men min egen Eiendom! jeg, som aldrig tilforn havde eiet Noget, jeg var nu Besidderinde af et kostbart Instrument.

... Jeg havde en Veninde, hvem jeg kunne betro mine Glæder og Sorger, uden at noget fremmed Øre kunde høre mig: jeg havde mit Instrument.

Romanen foregår i 1840'erne, og ud over at fortælle noget generelt om et ideelt syn på kvinders mulighed for at få afløb for følelserne ved klaver-spil, antyder citatet også historien om den fattige pige fra det honnette enkehjem, der gennem en guvernanteplads hos kammerherren får mulighed for at bevæge sig op ad den sociale rangstige. Vejen til positionen som kammerherrens ægtehustru går blandt andet gennem klaverets tangenter.

Når de fleste kvinder spillede klaver i datidens borgerskab, er det ikke uforståeligt, at det for en vis procentdel af dem må have været en sur pligt mere end en kærkommen mulighed for et kunstnerisk udtryk. Det er da også let at finde eksempler på harceleren over kvinders musikudøvelse fra tiden.

Datteren: »Papa, det anstrænger meget at spille Klaver, naar man skal slaa saa haardt til, som jeg gør.»

Faderen: »Ja, men hvorfor slaa du ogsaa saa haardt til?»

Datteren: »Fordi du altid stopper Vat i Ørerne, naar jeg begynder at spille, og saa kan du jo ikke høre det.»

»Jeg synes, denne Dame spiller daarligt Klaver!»

»Ja, hun spiller efter Biblen istedet for efter Noder!»

»Hvorledes det?»

»Jo, der staar i Biblen, at den ene Haand skal ikke vide, hvad den anden gør!»

Vittigheder af denne type må nærmest betegnes som en genre i Dansk Musiker Forbunds medlemsblad i perioden fra 1890'erne til først i 1920'erne. Det kan imidlertid have flere forskellige årsager, hvad nedestående omtale af fagforeningens forhold til kvindeligt medlemskab viser.

Men var nogle kvinders uformuenhed på området indlysende, så er det samtidig ikke særlig sandsynligt, at der skulle have eksisteret procentuelt færre kvinder med evner for musik dengang end nu, og denne ofte udskældte klaverspilsdannelsestradition for kvinder skulle siden vise sig på det indre plan at udgøre en solid platform for en relativt problemfri overgang fra den private til den offentlige virkesfære for kvindelige pianister.

Da Københavns Musikkonservatorium blev oprettet i 1867¹, var der heller ingen grund til at sætte spørgsmålstegn ved kvinders adgang til institutionen, og selv om den del af konservatoriets formålsparagraf, der handlede om at uddanne gode amatører såvel som fagmusikere, måske især var indført, for at kvinder uproblematisk kunne søge adgang, så var der ingen forskel i de uddannelses tilbud, der blev givet i de to kategorier. Blandt konservatoriets elever var kvinderne i overtal i mange år, og det er påfaldende, at ca. halvdelen af de kvinder, der studerede på konservatoriet i dets første 50-årige levetid, brugte deres uddannelse professionelt i længere eller kortere tid, mange af dem som klaverlærerinder. En del af dem blev koncertpianistinder, og af andre musikprofessioner var f.eks. pianistinden, der akkompagnerede til stumfilm, almindelig. En enlig kvindelig klaverstemmer, Klara Hultberg, der annoncerede i datidens musikblade frem til midten af 1920'erne, var ikke konservatorieuddannet!

Pianistinder i samspil

Men mens den privatpraktiserende klaverlærerinde uforstyrret kunne udøve sit erhverv, ganske vist med en beskedent honorering, så løb kvindelige musikere, også pianister, inden for andre erhvervsgrene end pædagogikken ind i problemer, skabt af Københavns Musiker- og Orkesterforening, der blev stiftet i 1874 for at varetage københavnske musikeres faglige interesser. Da foreningen blev oprettet på et tidspunkt, hvor kvinders gradvise indtræden i erhvervslivet knapt nok var begyndt, var det forståeligt, at foreningens medlemmer ikke forestillede sig, at den også skulle kunne give adgang for kvinder. Problemet blev først rejst i begyndelsen af 1900-tallet, og at diskussionen af spørgsmålet fra 1911 gik i hårdknude, har netop sin baggrund i kvindernes specielle dannelsesstradition.

Foreningens medlemmer og bestyrelse svingede i en årrække mellem modstridende synsvinkler på kvindernes, dvs. helt overvejende: pianistindernes, indtrængen på arbejdsmarkedet: Der var for mange af dem, og de skabte en konkurrence på ulige vilkår, fordi de allerede som børn på grund af deres opdragelse havde fået et fagligt forspring for mændene. Modsat blev de også kritiseret, fordi de som uorganiserede (selv om det ikke specielt var med deres gode vilje) var 'i stald' hos uautoriserede engageringsbureauer, der blev beskyldt for at promovere middelmådige musikere. Dette gjaldt først og fremmest Dansk Musikbureau, der begyndte sin virksomhed i 1907 i et baggårdslokale i Korsgade, ekspanderede kraftigt og senere flyttede til Aaboulevarden nr. 14. Bureauets direktør hed Aake Aakessen, og han har tilsyneladende levet højt på at formidle især balbestillinger til efterspurgte kvindelige musikere.² Mange pianistinder var bestillingshavere, og de engagerede også mandlige musikere til deres balforretninger. Så Orkesterforeningen var i et dobbelt dilemma: ikke alene havde medlemmerne en løbende diskussion om, hvorvidt de skulle optage kvinder som medlemmer eller ej – her var deres stillingtagen dog næsten entydigt negativ; langt mere problematisk blev det, når foreningen skulle finde en holdning til dens medlemmers mulighed for at lade sig engagere af bestillingshavende pianistinder. I 1910 vedtog generalforsamlingen, at medlemmerne undtagelsesvis kunne få tilladelse til »Samvirken med Damer«; men i 1913 blev denne tilladelse trukket tilbage. I fagbladet hed det efter generalforsamlingen:

Der er en ikke uvæsentlig Forskel paa Forholdene i vort Fag og i andre Fag, naar Talen bliver om Kvindearbejde, en Forskel som næppe alle, der spørger, hvorfor Kvinden ikke skal have samme Ret til at være med paa det ene Arbejdsfelt som paa det andet, har i Tanke. Paa alle andre Omraader maa Kvinden, naar hun foretager sit Valg, først underkaste sig en Uddannelse svarende til Mandens paa det paagældende Omraade. Det maa hun ogsaa, naar hun vælger Musikken, vil man svare. Nej, svarer vi igen. Thi den har hun allerede modtaget som et led i Barneopdragelsen. Saasnart Fagmusikerne aabner Adgangen, staar der beredt til at marchere ind en Stab af fuldtuddannede eller i hvert Fald veluddannede klaverspillende Damer, som pludselig ser en ny Erhvervskilde aabne sig for dem. Der ligger Faren for Musikerstanden, og den bør vi søge at undgaa i Stedet for tankeløse at vandre lige ind i den ved at inklade os paa Samarbejde med dem; thi det vilde være det samme for Standen som at begaa Selvmord.

I 1915 var der stor opbakning bag forslaget, om at »Pianistinder, som ... kan bevise at være Bestillingshavere i større Maalestok, kan erhverve Tilladelse til at erholde Assistance af Foreningens Medlemmer; dog maa saadanne underskrive en Erklæring om paa alle Omraader at ville overholde og underkaste sig Foreningens Love og Tarifer.«⁴ Kategorien »Pianistinder« blev ved vedtagelsen ændret til »Kvindelige Musikere«. Mindretallets modstand kom fra mandlige pianister i Foreningen. I formandens opsummering af debatten endte han:

I vore Forsøg paa at komme disse Misforhold til Livs har vi løbet Panden mod en Mur! Og denne Mur er Publikum. Publikum vil ikke anerkende vort hidtil tagne Standpunkt, at Damerne ikke maa arbejde som Musikere lige saavel som ved ethvert andet Erhverv. Enhver anden Vej til at skaffe os Indpas paa det nu lukkede Terræn og komme den Aakessenske Smudskonkurrence til Livs er lukket; der gives kun en, og den gaar gennem Vedtagelsen af dette Forslag.⁵

I tiden før denne generalforsamling bragte formanden for Danske Musikers Landsforbund, O.A. Røder, sine moralske anfægtelser ind i debatten. I Københavns kommune⁶ forbød Politiet på det tidspunkt danske dameorkestre på restauranter, og Røder skrev:

Tilladelsen til de udenlandske kvindelige Orkestre, som man undertiden ser i København, er givet i Henhold til Traktater, som Danmark har med Udlandet; ellers tror jeg, at det københavnske Politi helst ønskede disse Dameensembler langt bort. Man er heller ikke længe om at opdage, at det for det meste staar lige skralt til saavel med de musikalske som med de moralske Begreber i disse Dameensembler.

I Københavns Nabokommune Frederiksberg var det, for at tage et Eksempel, et alt andet end opbyggende Syn i Fjor at se de 4 Damer, der spillede paa en derværende større Kafé, naar de efter endt Dagværk, eller rettere Aftenværk, skulde bryde op for at begive sig hjem. Man kan næppe bebrejde – kun beklage – disse Damer, det er jo Restauratørens Interesser, der plejes, naar Damerne i Selskab med Gæsterne dyrker Bachus.

...Paa Frederiksberg er det dog ikke noget imod, hvad der finder Sted ude i Provinsbyerne. Hvis man blot i den sidste Tid har lagt Mærke til Annoncerne i Bladene om ledige Pladser, vil man se, at snart det Hotel, snart den Restauration søger en Pianistinde eller en kvindelig Duo o.s.v. Det er Lavinen, der ruller. Naar den ene ser, hvor godt det gaar for hans Konkurrent, ja, saa maa han ogsaa følge Trop; og naar Politiet ikke skrider ind, saa er det givet, at lidt efter

*lidt følger andre efter; og for Øjeblikket er der vist ikke mange Provinsbyer, hvor der findes Musik, uden at det delvis er Damer, der udfører den.*⁷

Lederen blev refereret i *Politiken*, og dagen efter kom der prompte en reaktion fra en af de angrebne kvinder, Ingeborg Andersen, der spillede på Hotel Stad-Nykøbing i Nykøbing Falster:

De ret graverende Beskyldninger, som Hr. Røder er fremkommet med i Medlemsbladet, er absolut ugrundede. Naturligvis kan der være hensynsløse Kapelmestre, som for selv at have en mægtig Fortjeneste underbyder Musikerne; men Kvinder, som kan spille, behøver kun at tage Engagement hos respektable Direktører. Gennemsnitsgagen for Kvindelige Musikere er 4 Kr. pr. Dag plus fri Station, som bliver beregnet til ca. 2 Kr. pr. Dag. og med ca. 200 Kr. maanedlig Gage behøver ingen Kvinde at »se sig nødsaget til at tjene Penge paa en Maade som før eller senere fører til den rene Ødelæggelse«.

*Kvindelige KaféMusikere behøver absolut ikke Politiets og Kvindeforeningernes Assistance: men hvis Hr. Røder kan nævne Navnet paa den Kafé, hvis Vært forlanger, »at de unge Piger skal staa til Raadighed for Gæsternes Underholdning om Dagen for derved at animere Gæsterne til at købe Drikkevarer« – ja, da burde Hr. Røder jo tilkalde Politiets Assistance, thi den kvindelige Kafé-Musiker har hidindtil kunnet og vil fremdeles selv kunne holde sin Moral i Hævd.*⁸

I 1917 blev Musikernes Arbejdsløshedskasse stiftet, og i 1919 blev situationen tilspidset, fordi dels havde enhver mand eller kvinde, der kunne godtgøre at drive musik som hovederhverv, ret til at kræve sig optaget i Musikernes Arbejdsløshedskasse, og dels lagde Danske Musikers Landsforbund et afgørende pres på den københavnske forening. Den 7. august måtte Københavns Musiker- og Orkesterforenings generalforsamling så endelig vedtage at åbne foreningen for kvinder.

Selv om det var de kvindelige pianister, der i det forløbne tiår havde været anstødsstenen i debatten, havde udelukkelsen af kvinder også gjaldt de få kvindelige instrumentalister, der spillede andre instrumenter end klaver, hvilket i praksis ville sige violin og evt. cello eller fløjte. Hele denne fagforeningsstrid medførte, at København blev den sidste by i Norden, der åbnede de store orkestre for kvinder. Få måneder efter vedtagelsen i 1919 konkurrerede Lilli Gade, et barnebarn af Niels W. Gade, sig ind i koncertsalsorkestret i Tivoli, og hun blev dermed den første kvinde, der blev ansat i et københavnsk orkester.

Forbudet mod at kvinder spillede på restaurant i København kom blandt andre til at ramme pianistinden Elvi Henriksens forældre. De var musikartister og havde truffet hinanden i cirkus. Da de med to små børn ønskede at forlade den omrejsende tilværelse, blev de restaurationsmusikere. Faderen spillede violin (concertina, sax) og moderen klaver (harmonium, concertina, sax). Efter at have haft engagementer i Odense og Randers, ville de o. 1920 slå sig ned i København. Da det gik op for dem, at de ikke uden videre kunne få lov til at optræde sammen her, henvendte faderen sig til politimesteren for at få en dispensation; men det var udelukket: »De vil da ikke udsætte Deres kone for at sidde og spille på en offentlig restaurant!« Så faderen måtte finde sig en mandlig pianist, og moderen kom til at spille på en danseskole.⁹

Ifølge janitscharen Sidi Freitag, f. 1908, krævede Københavns politi i 1930'erne, at restauranterne for at kunne engagere kvindelige musikere skulle have en »Damebevilling«.¹⁰ Det vil sige, at politiet stadig skulle have ansvaret for, at kvinders optræden på restaurant ikke truede sædeligheden.

Men nu kunne de kvindelige cafépianister i princippet optræde i alle sammenhænge: Solo som hyggepianister, i ensembler – ofte i familiekonstellationer: mand-kone, far-datter – som kapelmestre, i kønsblandede grupper og i rene dameensembler. Sidstnævnte var vældigt populære.

Den 2. januar 1933 havde det første københavnske kvindelige »Jazz-band« premiere i Marmorhaven i Palace Hotel. Bandet blev ført frem under navnet »14 Red Ladies«, og det blev ledet af danserinden Astrid Nielsen, der også i London havde ledet et dameorkester. Hendes musikalske færdigheder var tilsyneladende beskedne, og hun fik da heller ikke lang levetid som kapelmester. Efter bandets to måneders engagement i Palace Hotel, gled hun ud af billedet, og de dygtigste af musikerne samlede sig og oprådte i forskellige grupperinger og med optagelse af nye musikere i de følgende 10-20 år på de fleste store restauranter i København og provinsen. Blandt de fremtrædende pianistinder i disse emsembler kan nævnes Fanny Rasmussen, Clara Thomsen, rumæneren Eugenia Socoleano, Oda Lieberkind Andersen, Edith Schreiber, Ida Frederiksen, Anne Katrine (Sys) Jørgensen, Edith Olesen, Sonja Wagner og Ellen Nielsen.¹¹ Gruppernes navne var: Fanny Rasmussens Ladies Band, Nell Nicolas Ladies Band, Tommi's Show Band m.fl. Orkestrenes repertoire var bredt: fra klassiske salonnumre over underholdnings- og operettemusik til tango og hot-jazz. På spørgsmålet om, hvorvidt det er rigtigt, at



Et af 1930'ernes dameorkestre. Pianistinden hedder Fanny Rasmussen.

kvinder ikke kan spille jazz, svarede Nell Nicola (kunstnernavn for Nelly Vejlsgaard):

Passer ikke! Ser man paa den unge Mand af i Dag og den unge Pige, vil man hurtigt konstatere, at hun som Type har moderniseret sig langt mere end den unge Mand. Det gælder ogsaa for hendes Indstilling og Forstaaelse af Ny-Skabningen i Kunstens Verden – altsaa ogsaa Musikens. Jeg vil hævde, at den kvindelige Musiker i meget høj Grad kan forstaa og udøve moderne Musik.

- Det er dog Mændene, der komponerer!

- Det gør vi andre ogsaa. I »Nell Nicola Band« komponerer Pianistinden Clara Thomsen og violinistinden og Saxofonisten Kamma Seit, og Kompositionerne har været spillet i Radio. Det samme gælder for cellisten Gertrud Verner-Nielsen, som iøvrigt har optraadt solo i Radio. Fanny Rasmussen er en af Danmarks dygtigste kvindelige »Hot« Pianister. Men de har – ligesom de unge mandlige Komponister – svært ved at naa frem til Offentlighedens Bevaagenhed, før de kommer med en rigtig døgnmelodi, der maser sig ind i Øret paa Folk.

- Hvad med Evnen til at være Kapelmester?

- Er også givet til Kvinden, selvfølgelig! Vi skal blot have de samme Udviklingsmuligheder, have Lov at prøve dette med at skaffe Engagement, danne Programmer, staa for Publikums Dom, og for vore Medspillendes Kritik og Dom. »Mændene vokser med Opgaven«, siges der altid, jeg kan – i al Beskedenhed altsaa – hævde, at det gør vi andre ogsaa.

- Kvindelige Musikere lider altsaa ikke af Mindreværdskomplekser?

- Nej! Skriv endelig, at det er tosset af unge Piger at have den Slags.¹²

Flere af de kvindelige cafémusikere skrev også selv musik. En af de mest produktive og lovende kvindelige komponister inden for underholdningsmusikken var pianistinden Karen Jønsson, der komponerede sange, film- og dansemusik. Hun døde imidlertid ung, i 1942, kun 30 år gammel. Hun og ovennævnte Clara Thomsen og Kamma Seit-Jespersen gik selv ud i offentligheden med deres musik – Kamma Seit sendte f.eks. i 1934 sin tango *Længsel* med tekst af Nell Nicola til lederen af Radioensemblet, Louis Preil, der syntes om den og satte den på sit repertoire. Da den havde premiere i radioen, spillede komponisten med Nell Nicolas Ladies Band i Palmehaven i Esbjerg.

I Palmehaven blev Tangoen transmitteret gennem Radioanlægget. Desværre var der »Torden i Luften«, som Nell Nicola udtrykte det, og dette virkede en Del forstyrrende paa Udsendelsen. Orkestret lod imidlertid Melodien faa rigelig Revanche ved at spille den lige efter, og det store Publikum klappede begejstret. Den unge Komponistinde fik overrakt en stor Buket lyserøde Nelliker.¹³

I de kønsblandede spillesammenhænge kunne kvindernes kompositionsvirksomhed få en lidt anderledes repræsentation. For eksempel skrev pianistinden Edel Harpsøe, f. 1903, der det meste af sin karriere dannede duo med sin mand, en lang række numre, der imidlertid – »fordi det var mest praktisk« – blev udgivet under hendes mands navn.¹⁴

Gennemgående for de kvindelige musikere var, at de ligesom deres mandlige kolleger spillede mindst 2-3 instrumenter. Deres hovedinstrument var sædvanligvis klaver, næsthyppigst violin og sjældent cello. Disse instrumenter supplerede de med enten trompet eller sax, harmonika, bas, trommer m.fl. Omvendt havde dygtige violinistinder som f.eks. Betty Boilesen og Kamma Seit-Jespersen også engagementer som pianistinder. De kvindelige cafémusikere udgjorde en enklave i det københavnske restaurationsliv i 1930'erne og 1940'erne, der havde udløbere frem til o. 1970. De havde et socialt sammenhold og praktiserede teamwork.

Et væsentligt element i cafémusikken er brugsaspektet i forbindelse med underholdning og dans. Brugsaspektet bliver måske endnu mere ren- dyrket, når det drejer sig om danseskole- og gymnastikmusik. Mange pia- nistinder har i perioder tjent til dagen og vejen ved at spille til gymnastik; men nogle, f.eks. Grethe Aaberg, f. 1912, der i en menneskealder spillede til gymnastikpædagogen Henriette Riskjær Steffensens radiogymnastik, og som nu stadig spiller musik til pensionistgymnastik, har dyrket og udviklet området og udgivet en del egne gymnastikmusikkompositioner.

Solopianistinder

Inden for koncertmusikken var det solistiske islæt langt stærkere end inden for cafémusikken. På grænsen mellem underholdningsmusikken og koncertsalsmusikken finder vi bl.a. komponisten Benna Moe (1897-1983).¹⁵

Benna Moe fik sin første klaverundervisning hos Dagmar Walsøe fra Hornemanns Konservatorium, og hun uddannede sig også tidligt i orgel, hos sin halvfar, organist E. Thuner fra Kristkirken. Organisteksamen tog hun som privatist i 1915. Selv om hun først og fremmest virkede som orgelspiller, brugte hun undertiden også klaveret ved koncerter.

Hun søgte aldrig nogen stilling som organist; men hun gav, selv i sine sene år, en lang række kirkekoncerter, de fleste af dem i Sverige, hvor hun i øvrigt boede en del år, og hvor hun også drev pædagogisk virksomhed. Det nærmeste, hun kom en fast professionel ansættelse i orgelspil, var hendes 2-årige engagement som Palladiums kinoorganist i 1948-50. Hun var også en glimrende sangerinde og optrådte ved mange koncerter med sine egne sange samt sange af især romantiske komponister. Hendes musikalske force var improvisation, og velformede melodier nærmest strømmede ud af hende.

Hun skrev musikken til en ballet, *Hybris*, der blev opført på Det Kongelige Teater i 1930, og ud over et væld af sange og nogle klaver- og orgel- værker samt en strygekvartet skrev hun især i 1930'erne danse- og film- musik: marscher, valse, tangoer og foxtrotter. Hun prøvede også at sætte musik til reklametegnefilm. Nogle af disse underholdningsnumre blev trykt på Warny og Co's Forlag, hvor hun brugte pseudonymet »Monandi«. Intet tyder imidlertid på, at Benna Moe skulle have brugt pseudonym, fordi hun ikke ville stå ved, at hun komponerede underholdningsmusik; tværtimod omfattede hun hele sin produktion og alle sine musikalske gø- remål med den samme for hende karakteristiske begejstring. Mens Benna



Komponisten Benna Moe ved kinoorglet i Palladium.

Moes sociale baggrund var et typisk borgerligt middelstandshjem – hendes far var guldsmed – uden specielle musikprofessionelle traditioner, så kom koncertpianistinden Agnes Adler¹⁶ – lige som flere af cafépianistinderne – fra et musikermiljø.

Faderen, Carl Emilius Hansen, var cellist i Musikforeningens orkester, og da Agnes Charlotte Dagmar blev født den 19. februar 1865, var det i et hjem uden klaver. Mens den 5 år ældre bror, Emil Robert, blev undervist i cello (og senere blev en berømt cellist, der bl.a. fik ansættelse som koncertmester ved Gewandhausorkestret i Leipzig), var faderen opmærksom på konventionerne omkring kvinders musikopdragelse og lavede, da Agnes voksede til, i første omgang et »musikalsk« legetøj til hende, et bræt med påmalede klavertangenter: Og da hun blev 8 år, lejede han et klaver til hende. Hendes talent for klaverspil viste sig at være så eklatant, at faderen allerede senere samme år kunne holde en koncert i Studenterforeningens festsal, hvor han spillede sammen med sine to »vidunderbørn«.

Agnes og hendes bror fortsatte med at koncertere, og inden hun var fyldt 10 år, havde hun optrådt 50 gange, bl.a. på en Sverigestourné, hvor de to søskende også spillede på Kungliga Teatern i Stockholm.

Den fremtrædende norske pianist, Edmund Neupert, der den gang var ansat ved konservatoriet i København, hørte hende spille og tilbød at undervise hende gratis. I nogle år havde hun således ham som lærer. Selv om Agnes som 13-årig efter reglerne egentlig var for ung til at komme på konservatoriet, blev hun nærmest 'hentet' dertil af Gade selv, og hun studerede der i 2 år, fra januar 1880 til december 1881. Her fik hun Edvard Helsted som lærer.

Agnes' 'voksendebut' fandt sted, da hun var 16 år. I 1881 spillede hun Mendelssohns klaverkoncert i Musikforeningen med Gade som dirigent. I tiden derefter gav hun jævnligt koncert og spillede – som hun en gang sagde i et interview – »med alle tidens musiknavne«.

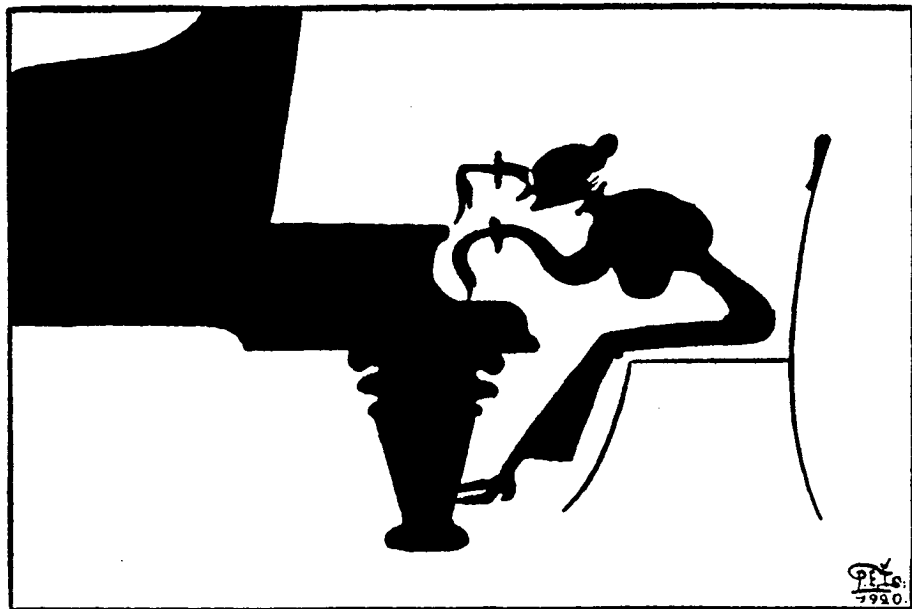
Agnes blev i 1892 gift med grosserer Siegfried Adler. Der var en datter i ægteskabet, men Agnes' liv var i høj grad koncentreret om musik, og ægteskabet blev opløst i 1896. Hun følte ingen speciel trang til at optræde i udlandet og gjorde det kun relativt få gange, bl.a. under en Sverigestour-né med violinisten Peder Møller og cellisten Louis Jensen. Men i Danmark gav hun et utal af koncerter og havde samtidig et utal af elever. Og tilsyneladende var der ikke tale om, at en intensiv indsats på det ene område tappede hende for kræfter på det andet. Hun selv, hendes elever og musikpressen har samstemmende udtalt, at hun efter en syv timer lang undervisningsdag alligevel kunne være frisk og veloplagt til aftenens koncert.

Hendes musikalske færdigheder var imponerende; bl.a. var hendes bladspil legendarisk. Fini Henriques sagde om det:

Hun er enestående ogsaa i den Retning, at man ikke behøver at prøve med hende, de sværeste Partiturer, store Sonater, ofte i »Kladde«, spiller hun straks glimrende, ikke engang den store Reisenauer kunde maale sig med hende paa det Punkt; hun er den største udøvende Musiker, jeg har mødt i mit Liv.¹⁷

Hun fungerede lige godt som solist og som kammermusiker, herunder i den specielle rolle, man har, når man spiller orkesterstemmen på klaver til en solokonzert. Om Agnes Adler i den rolle sagde Hugo Seligmann, da hun fyldte 70:

Naar Agnes Adler tog sig en Tjenerindes Skikkelse paa og satte sig hen og akkompagnerede til Beethovens Violinkonzert – ja, saa fik man maaske noget, der var værd at lytte til fra Violinen, men aldeles utvivlsomt fik Agnes Adlers Klaver en til at holde Aandedrættet tilbage – hun er det bedste Orkester, der nogen Sinde har været i København.¹⁸



Pianistinden Agnes Adler. Karikaturtegning af P.E. Johannesen.

Det var som kammermusiker, og ofte i Agnes Adler Trioen med Peder Møller og Louis Jensen, at hun i en menneskealder var en støttestøtte i københavnsk musikliv. Hun akkompagnerede et væld af sangere og instrumentalister, og hun var, som Fini Henriques sagde: »ubegribelig stor som Kunstner, saa stor, at hun gør de 'de mindre' store, naar hun spiller sammen med dem, og er Skyld i deres Sukces.«¹⁹.

Agnes Adlers koncertrepertoire (som solist og kammermusiker) spændte fra J.S. Bach til hendes samtids musik. Og hun blev berømmet for det hele. Også som pædagog tog hun en lang række komponister ind i sit repertoire. Ud over de store europæiske komponister, bl.a. Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Weber, Brahms, brugte hun også nordiske komponister i sin undervisning, bl.a. Gade, Grieg, Malling, Sjögren, Hurum, Sommerfelt.²⁰

Ved siden af sin omfangsrige privatundervisning var Agnes Adler også lærer på konservatoriet. Der startede hun i 1900 som efterfølger for August Winding. Johanne Stockmarr (1869-1944) var først blevet tilbudt hans timer; men efter en kort periodes virke mente hun ikke, at hun på det tidspunkt kunne kombinere den bundne lærergering på konservato-

riet med sine hyppige koncertrejser (hun var dog senere ansat på konservatoriet i 1914-44).

Agnès Adler døde den 11. oktober 1935 i København. På grund af en hjerneblødning i 1932 var hun da holdt op med at give koncerter og undervise på konservatoriet; men på det tidspunkt havde hun også været koncertaktiv i 59 år, og hun underviste endnu nogle privatelever til det sidste.

Agnès Adler var en enestående pianistinde, og det samme var hendes samtidige, Johanne Stockmarr, hvis far også var professionel musiker, nemlig violinist i Det Kongelige Kapel. Til generationerne født før århundredeskiftet hørte endvidere dygtige pianistinder som Dagmar Bendix (1868-1954), Mary Schou (1879-1960), Anna Thorup (1874-1943), Ellen Margrethe Jørgensen (1882-1943), Sara Møller (1893-1934) og Agnete Tobiesen (1883-1963). De underviste også alle på konservatoriet.

Jævnaaldrende med Agnès Adler og Johanne Stockmarr var endvidere pianistinden Dagmar Borup (1867-1959).²¹ Hun gjorde sig især bemærket ved at indføre og opdyrke et nyt område inden for musikpædagogikken i Danmark, hørelære. Hun studerede faget i Rom, Berlin og Paris. Og på baggrund af sine indhøstede erfaringer konstruerede hun sin egen undervisningsprogression, stærkt præget af fransk solfège, og udgav flere lærebøger med elementer herfra. Hun underviste på Den Kongelige Opera- og Balletskole, fra 1927, og i 1930 fik hun faget indført på konservatoriet, hvor hun underviste til 1936. På konservatoriet uddannede hun samtidig 30-40 hørelærepædagoger, hvoraf mange siden har undervist på videregående niveau og sat deres præg på faget. Hun brugte Balletskolen som praktiksted for sine pædagogstuderende, og hørelærepædagogeksamen, som hun selv tilrettelagde, kom til at foregå med balletbørnene som 'kaminer'. Hun fik Mogens Wöldike og Rudolph Simonsen til at fungere som censorer.

Hun var en inspirerende personlighed, og ud over på konservatoriet og Balletskolen underviste hun i sit hjem i Borgergade. En af hendes pædagogelever, lektor og pianist Birthe Jensen, f. 1915, har givet en malende beskrivelse af hende og hendes undervisning. Hun husker, at der »altid var fuldt omkring hendes runde bord«, og beskriver hende som »poetisk og lydhør og meget original«. Hendes hørelæreundervisning omfattede bl.a. modulerende skalaøvelser, intervaløvelser, akkordøvelser, diktatskrivning og sang efter G-nøglen, F-nøglen i 2 placeringer og alle C-nøglerne. Efter

fransk forbillede arbejdede hun med intervaller og akkorder primært som abstrakte størrelser (og ikke som funktioner af en tonal sammenhæng), og ækvilibristiske øvelser var et gennemgående element i hendes undervisning. Hun rejste rundt i Danmark og Sverige med sine pædagogelever og demonstrerede sin undervisning for musikere og pædagoger. Birthe Jensen beskriver, at hun og 6 andre pædagogstuderende, alle kvinder: pianisterne Asta Ejvin Andersen, Edith Hennings, Grethe Høybye, Vibeke Kalckar, Rigmor Lange og sangeren Else Ammentorp, af dirigenten Tor Mann blev introduceret som de »sju tonande flickor«, da de skulle demonstrere deres hørelærefærdigheder for hans musikere i Göteborg.²²

Dagmar Borup og senere hørelærepædagogen og pianisten Margrethe Levinsen (1893-1981) ledede Solføgelærerforeningen, der foranstaltede faglige møder, hvor f.eks. komponister holdt foredrag om den musik, de skulle have opført på kommende koncerter.

Af ovennævnte hørelærepædagoger kom Birthe Jensen til at undervise på Zahles Seminarium (efter en tid på konservatoriet), Else Ammentorp og Margrethe Levinsen på konservatoriet, og i det hele taget er størstedelen af hørelæreundervisningen på de højere læreanstalter fra Dagmar Borups dage og fremover blevet varetaget af kvindelige hørelærepædagoger. Det skal tilføjes, at to kvindelige hørelærepædagoger ved konservatoriet i København har fået professorudnævnelser: organisten Ebba Nielsen og pianisten Merete Westergaard.

Den kontinuitet, vi ser i den kvindelige varetagelse af hørelæreundervisningen, eksisterer også på klaverpædagogikkens område. Flere af de fremtrædende pianistinder fra begyndelsen af dette århundrede var som nævnt også fremtrædende pædagoger, og det er i nogle tilfælde muligt at følge en lige lærer-elev linie fra dengang og til i dag. F.eks. havde Agnes Adler blandt sine utallige elever mange, der blev koncertpianister og pædagoger, mest kendt blandt dem var Esther Vagning (1905-86), der i musikalitet, koncertvirksomhed og pædagogik lignede sin lærerinde. Blandt Esther Vagnings mange elever kan man nævne en af vore dages internationalt kendte pianister, Elisabeth Westenholz, hos hvem vi også genfinder forgængernes musikalske profil.

Privatpraktiserende klaverpædagoger med fagligt netværk

Mange blev café- og underholdningspianistinder, nogle blev koncertpianistinder; men langt de fleste af det store antal unge piger, der fik uddannelse i klaverspil på konservatoriet i København i første trediedel af dette

århundrede, og som brugte uddannelsen professionelt, blev privatpraktiserende musikpædagoger. Specielt i 1920'erne var der et overvældende stort antal kvindelige studerende med klaver som hovedfag på konservatoriet i København, i 1929 f.eks. 141 over for 20 mænd.

En af de 141 var Ellen Lillian Damgaard, f. 1907,²³ der blev statsprøvet musikpædagog. Hendes karriere formede sig på følgende måde:

Hun kom fra et hjem med klaver, faderen var manufakturhandler i Silkeborg, og alle 6 børn fik musikundervisning. Før Ellen Damgaard blev optaget på konservatoriet, tog hun timer hos Agnes Adler i København og fortsatte hos hende i konservatorietiden (1927-30) og de første år efter. Hun mindes Agnes Adler med stor veneration og har gemt en scrapbog, hun har lavet om hende, der rummer anmeldelser, artikler og nekrologer fra ca. 1927 til 1935.

Efter konservatorietiden forberedte Ellen Damgaard sig, sideløbende med at hun selv gav undervisning, til at gå op til Musikpædagogisk Forenings fagprøve. Bl.a. tog hun undervisning i hørelære, et fag, der som nævnt først blev indført på Konservatoriet i 1930.

Diskussionen af fagprøvekravene var blevet ført i Musikpædagogisk Forening i en årrække op igennem 1920'erne, og i årene 1927-29 havde foreningen fået udarbejdet et reglement, der betød en kraftig skærpelse af de hidtige krav med det klare sigte snarest muligt at få prøven gjort statsautoriseret. I oktobernummeret 1929 af Dansk Musiktidsskrift skrev cand.mag. Olaf Jacobsen en lang artikel om de nye krav. De havde resulteret i en meget omfattende prøve, der på klaver drejede sig om egne pianistiske færdigheder, undervisning på begynder- og videregående niveau, opgivelse af et stort repertoire til undervisningsbrug, en skriftlig og en mundtlig prøve i musikkundskab, som dækkede over teori (harmonilære, kontrapunkt og analyse) og musikhistorie.

Ellen Damgaard, der efter Agnes Adlers sygdom netop havde fået undervisning hos Olaf Jacobsen, hørte således til de første, der aflagde fagprøven efter de skærpede krav. Det skete i 1932 i Hornung og Møllers sal, og bl.a. Gunnar Heerup var censor ved prøven.

Fra 1931 har Ellen Damgaard uden afbrydelse undervist i klaver i sit hjem. Hun har ført bog over sine elever og har ialt undervist o. 1450 børn og voksne, mange af dem gennem en lang årrække, én f.eks. i over 40 år. Hendes repertoirekendskab er, når det gælder den klassiske musik, overvældende stort, og hendes nodesamling fylder adskillige store skabe. Dette giver hende frihed til at vælge netop den musik, der passer til den

enkelte elevs udviklingsstade og behov. Med til hendes pædagogik hører afholdelsen af årlige elevkoncerter. De fandt i mange år sted i Hornung og Møllers sal, siden i Odd Fellow Palæets lille sal eller store sal, og nu afholder hun dem i sit hjem. Soloklaverspil, 4-, 6- og 8-hændigt klaver-spil, akkompagnement til solo- og ensemblesang og Orff-orkester har stået på programmerne.

I konservatorietiden og under forberedelserne til den musikpædagogiske eksamen blev grunden lagt til det kollegiale faglige samarbejde, som Ellen Damgaard altid senere har dyrket. Hun og hendes kolleger, bl.a. Esther Vagning, Else Tauber, Ragnhild Toft, Inger Loudrup, Inger Mellemgaard, Else Printz, Ellen Jørgensen, Birthe Jensen og Anna Weibel mødte i Musikpædagogisk Forenings regi. I 1950'erne oprettede pædagogerne lokale studiekredse, der var rammen om fagligt samarbejde og socialt samvær. Amagerkredsen, som Ellen Damgaard var koordinator for, har i dag stadig udløbere i form af en eller to årlige sammenkomster. Også på nordisk plan har musikpædagogerne haft et kontaktnet, først og fremmest skabt på de nordiske musikpædagogiske kongresser.

Det er ikke enhver beskåret at få så langt et arbejdsliv som Ellen Damgaard. Men ellers er hendes karriereførløb ikke atypisk for de kvindelige klaverpædagoger.

Også andre elementer kunne indgå i klaverpædagogernes karriere. I 1961 fik sanginspektør Rudolf Grytter idéen til at opfordre nogle musikpædagoger til at tage musiktimer i folkeskolen. Det skete, efter at Inger Loudrup, f. 1910,²⁴ i 5 år havde haft et vellykket rytmikprojekt på Frederikssundsvejen Skole for de små klasser. Folkeskolens lærere har aldrig været glade for at lukke ikke-seminarieuddannede lærere ind i skolen, og musikpædagogernes gæsteoptræden var heller ikke problemfri; men efterhånden blev de accepteret, især fordi det viste sig, at de fagligt set kunne tilføre skolens musikundervisning nye idéer.

De fleste af klaverpædagogerne inddrog fra 1940'erne og 1950'erne forskellige andre instrumenter i deres undervisning, således at deres elever kunne dyrke sammenspil. Det drejede sig først og fremmest om Orff-instrumentariet og blokfløjter. Men der var også enkelte, bl.a. Inger Loudrup, der dyrkede begynderundervisning på guitar. Ofte brugte pædagogerne endvidere hørelære som en hjælpedisciplin i undervisningen. De, der eksperimenterede mest med integration af musikalske discipliner, var

imidlertid Ragnhild Toft, f. 1915,²⁵ og Else Printz, f. 1907.²⁶ Ragnhild Toft indførte begrebet musikalsk legestue allerede fra 1955. Det indebar, at hun ønskede at få børnene til basisundervisning, fra de var o. 4 år gamle, og så legede hun en række musikalske grundbegreber ind i dem gennem en rytmikundervisning. Først herefter gik børnene over til at få egentlig klaverundervisning, samtidig med at de fik en ekstra hørelæretime om ugen på hold.

Else Printz havde længe savnet muligheden for at kunne kombinere klaverundervisningen med en mere systematisk indføring, ikke alene i elementær musikteori, men også i musikhistorie, og samtidig ønskede hun at træne børnenes musikalske lytteevne. Derfor startede hun i 1947 en musikskole, hvor hun underviste i musikforståelse. Eleverne kunne ikke påbegynde instrumentalundervisningen, før de havde haft et års undervisning i musikforståelse, og herefter var der til instrumentalundervisningen knyttet et gratis tilbud om fortsatte timer i faget. Hendes skole blev meget besøgt, og mange børn, heriblandt også prinsesse Margrethe, fik her en alsidig musikopdragelse. Else Printz komponerede musik og musikspil til Lis Jacobsens børnekor i Radioen, og i 1950'erne havde hun endvidere en serie programmer i Radioen, der hed: »Lyt til musikken«. Til udsendelserne tog hun voksne mennesker, der var ukyndige i musik, ind i studiet og spillede og gennemgik musik for dem.

Bort fra et hjem med klaver – vigende tradition

Det var ikke alle talentfulde pianistinder fra begyndelsen af århundredet, der fik lov til at bruge deres færdigheder professionelt. For eksempel var Asger Hameriks kone, amerikaneren Margaret Williams (1867-1942)²⁷ ikke alene pianist, men også en lovende komponist, der havde fået en strygekvartet præmieret ved en konkurrence i 1893 i New York. Da hun blev gift og flyttede til København i 1898, gled hun næsten ud af det offentlige musikliv og kanaliserede, efter at ansvaret for 4 børn, stort hjem og selskabelighed var aftaget, sin energi over i oversættelse af dansk musiklitteratur²⁸ samt organisatorisk arbejde, bl.a. i forbindelse med hvervet som bestyrelsesmedlem i Dansk Koncertforening igennem mere end 25 år.

En særlig 'kvindelig' måde at bruge klaveret på finder vi hos de pianistinder, der ud over at pleje deres egen karriere som koncertpianistinder eller klaverpædagoger, også fungerede som det, man kan kalde 'medhjælpende hustruer'. Pianistinder gift med sangere eller balletdansere som

f.eks. Inger Loudrup, Guldborg Nørby, f. 1903²⁹, og Elvi Henriksen, f. 1916³⁰, har alle fået rig anledning til at praktisere deres færdigheder i at akkompagnere, hvilket utvivlsomt også har styrket deres musikerskab som helhed.

Men alt i alt har kvinderne, som i øvrigt beskrevet, på grund af deres mageløse klaverspilstradition sat deres stærke præg på musikuddannelsen og det offentlige musikliv i det hele taget i vort århundrede, i København og mange andre steder i den vestlige kulturkreds. I København er der tilsyneladende tale om et boom, fra 1920'erne til i dag. I dag er stadig ca. 75% af alle, der underviser i klaver, kvinder; men der er grund til at tro, at udviklingen er vendt. Efter at kvinderne fra 1970'erne for alvor er begyndt at spille samtlige orkesterinstrumenter og den rytmiske musiks instrumenter, er deres koncentration om klaverspil samtidig aftaget. Udviklingen ses tydeligt i antallet af kvindelige hovedfagsstuderende i klaver på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i nyere tid: i de seneste 10-15 år har antallet af kvindelige studerende med klaver som hovedfag været mindre end antallet af mandlige, i 1992 var der således 20 kvinder og 25 mænd, der havde klaver som hovedinstrument på konservatoriet.

Noter

Denne artikel er skrevet som en udløber af et igangværende forskningsprojekt med titlen »Kvinder i Københavns musikliv 1920-70«. Arbejdet bygger for en stor del på en endnu ikke fuldført interviewrække med op til 70 kvinder, der har været musikprofessionelle i perioden.

1. Anvendt litteratur om Konservatoriets historie: Gustav Hetsch: *Det kongelige danske Musikkonservatorium 1867-1917*, København 1917, Sigurd Berg: *Det kongelige danske Musikkonservatorium 1917-1953*, København 1959 og Trine Smith: »Ubrugte evner.« i Dansk Musiktidsskrift nr. 2-3, København 1982/83.
2. Masken 12/7, København 1914.
3. Lederen i Dansk Musiker-Tidende, november 1913.
4. Dansk Musiker-Tidende, april 1915.
5. Generalforsamlingsreferatet i Dansk Musiker-Tidende, maj 1915.
6. Ifølge *Politivedtægten for København af 1/3 1913* § 78 kunne politiet forbyde kvindelig medhjælp i beværterlokaler.
7. Lederen i Dansk Musiker-Tidende, februar 1915.
8. Politiken, 16/2 1915.
9. Elvi Henriksen: »På trods og tværs – i den sorte firkant.« i Margrethe Spies (red.): *Det var dengang – Danske hjem i tyverne og trediverne*, København 1976.

10. Interview med Sidi Freitag fra 14/11 1988.
11. Listen er sammenstillet af violinisten Betty Boilesen, f. 1918, i interviews 13/10 1990 og 13/8 1992.
12. Interview i Social-Demokraten, 24/9 1934.
13. Omtale i Vestkysten, 10/8 1934.
14. Interview med Edel Harpsøe fra 17/1 1991.
15. Inge Bruland: »Benna Moe, overgangskvinde og professionel musiker.« i KIM-NYT nr. 21, København 1990.
16. Bl.a. Olga Eggers: *Kendte danske Kvinder 1934*, København 1934.
17. Fra statsprøvet musikpædagog Ellen Damgaards scrapbog om Agnes Adler.
18. Politiken, 19/2 1935.
19. Fra statsprøvet musikpædagog Ellen Damgaards scrapbog om Agnes Adler.
20. Fra statsprøvet musikpædagog Ellen Damgaards scrapbog om Agnes Adler.
21. Bl.A. Olga Eggers: *Kendte danske Kvinder 1934*, København 1934.
22. Interview med Birthe Jensen fra 5/4 1991.
23. Interviews med Ellen Lillian Damgaard fra 5/10 1988 og 18/10 1990.
24. Interview med Inger Loudrup fra 30/4 1991.
25. Interview med Ragnhild Toft fra 29/4 1991, trykt i Modus nr. 1/1994.
26. Interview med Else Printz fra 30/1 1992, trykt i Modus nr. 6/1993.
27. Inge Bruland: »Fra en dansk musikerfamilie. Operasangerinden Valdis Hamerik og hendes mor, Margaret E. Williams.« i KIM-NYT nr. 27, København 1991.
28. Bl.a.: Angul Hammerich: *Musik-Mindesmærker fra Middelalderen i Danmark*, 1912, og Knud Jeppesen: *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, 1925.
29. Interview med Guldborg Nørby fra 20/2 1992.
30. Interview med Elvi Henriksen fra 24/2 1992.

Resumé

The article is on the various parts which women pianists have played during the first half of the 20th century. With woman's traditional position as the piano playing wife of the house in the 19th-century middle-class home, women had a good basis for bringing their pianistic skills into the public musical business life. However, in certain fields, e.g. café music, there proved to be obstacles, as the trade union *Copenhagen Orchestra Union* did not admit women members until 1919. Among other things, this led to great extent to women founding "all-ladies' orchestras", which became extremely popular.

In other fields, e.g. music teaching and concert music, women have been well represented, and they have in crucial ways influenced the educational tradition within teaching of the piano and ear training. Likewise, the Copenhagen audience of the period in question have been able to enjoy many a woman solo concert pianist of the highest excellence.