

STM 2004

**“De Kast, Huldren gjør med Kohalen.”
Om kjønn og andre musikalske identiteter i den
norske komponisten Agathe Backer Grøndahls “Huldreslaat”**

Av Camilla Hambro

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

“De Kast, Huldren gjør med Kohalen.”

Om kjønn og andre musikalske identiteter i den norske komponisten Agathe Backer Grøndahls “Huldreslaat”

Av Camilla Hambro

Med 150 klaververker, arrangementer av norske folketoner og cirka 250 romanser, har Agathe Backer Grøndahl (1847–1907) gitt betydelige bidrag til 1800-tallets musikkliteratur. Både som komponist, pedagog og pianist har hun alltid innehatt en selvfølgelig plass i norsk musikkhistorie, selv om både hun og flere av hennes samtidige har havnet i skyggen av Grieg.¹ “Ganske særlig er hun kommet til å bli et symbol, eller kanskje jeg heller skal si en *fane* for kvinnelige komponister, en stimulans for dem som forsøker å bane seg vei” (Hall 1947, s. 6).

Blant komposisjonene står klaverstykket *Huldreslaat* i en særstilling: Tittel og kontekst formelig ber oss om å plassere verket i den kjønnsanalytiske diskursen og ta opp utfordringen det er å utstyre den med passende rammeverk som tar hensyn til kjønns kategorien. Stykket kan nærmest beskrives som en sareptakrukke som fun-



gerer både som kjønnsdiskurs og i kjønnsdiskurs. I stykket, dets kontekst og resepsjonsmateriale ser vi hvordan kjønn og andre musikalske identiteter krysser hverandre, trives sammen og påvirker hverandre hos henne som pianist og komponist.

Huldreslåten ble etter alt å dømme komponert helt i slutten av 1886, men den fikk ikke noe opusnummer og ble ikke trykket på vanlig måte. I stedet valgte hennes viktigste forlegger, Carl Warmuth, å gi den ut som bilag til *Nordisk Musik-Tidende*, et tidsskrift han selv ga ut ved siden av å drive musikkforretning, musikkforlag og konsertbyrå i Kristiania. Januarnummeret fra 1887 kan

1. Se f.eks. Jan Lings anmeldelse av Norges Musikkhistorie: “att ge en komponist och musikalisk storhet som Agathe Backer Grøndahl futtiga sex sidor [...] jämfört med Griegs åttiosidiga monografi är [...] oförsvarligt snedvidet” (Ling 2003, s. 171).

nærmest ansees som et temanummer om Agathe Backer Grøndahl, som fylte 40 år senere samme år: Ved siden av notene til huldreslåttene inneholdt det et helsides portrett av henne (gjengitt forminskjet forrige side) og dessuten en lang og fyldig artikkel, som fortsatt er en viktig kilde til biografiske opplysninger om henne. Vi vet ikke om *Huldreslaatt* var et bestillingsverk, for den nevnes ikke i den bevarte korrespondansen mellom henne og Warmuth.

Hun træder ind blond, rank og rolig

Stykket ble første gang oppført av komponisten selv ved en konsert i Kristiania 19. februar 1887. Ut fra avisanmeldernes interesse må konserten ha vært en av sesongens "store" begivenheter. På programmet stod bl.a. en trio av Beethoven, flere klaverstykker av Schumann og Chopin og noen av hennes egne Sange ved Havet (sunget av Ingeborg Pettersen) og klaverstykker. "Det er selvsagt, at alt, hvad Kunstnerinden [...] foredrog, vakte Publikum's stærke Bifald," konstaterter hennes jevn gamle komponistkollega, Johannes Haarklou, som var musikkritiker i Dagbladet. Han la til: "Applausen var dog maaske størst efter Udførelsen af hendes egne Kompositioner, fornemmelig den brillante Konsert-Etude og Huldreslaatten – udmærket smuk" (Dagbladet 21. februar 1887). I Morgenbladet framhevet Bredo Lasson likeledes "en 'Huldreslaatt', der særlig syntes at slaa an og efter begeistret Bifald blev givet da capo." Skal vi feste lit til Otto Winter-Hjelms beretning i Aftenposten, smilte hun selv "halv fornøiet, halv forundret over, at dette lunefulle Øiebliksbarn gjorde saamegen Lykke, medens man ikke havde været saa fuldt med hende" i de andre, etter hennes mening viktigere komposisjoner som ble framført ved samme konsert.

Nettopp Winter-Hjelms kritikk har spesiell interesse blant de mange konsertomtalene fra uroppførelsen av Huldreslaatt, ikke bare fordi han hadde vært aktiv i musikkdebatten i Kristiania helt fra 1850-årene og hadde en innflytelsesrik posisjon som musikkannmelder i *Aftenposten* i perioden 1886–1913: Som barn hadde Agathe Backer vært blant Winter-Hjelms mest framgangsrike elever (1859–61), og han hadde et alt annet enn objektivt subjekt–objekt-forhold til sin tidligere elev. Hun ble engasjert som lærer ved hans musikk-skole allerede som 17-åring, og han fortalte henne stadig vekk at hun kom til å bli en ny Clara Schumann.² Dessuten var det han som hadde skrevet den lange artikkelen som ledsaget Agathe Backer Grøndahls portrett i *Nordisk Musik-Tidende* noen uker før konserten. Winter-Hjelm innledet sin meget poetiske skildring av konserten med følgende ord:

2. Våren 1865 skrev hun til kusinen Inger Kathrine ("Gonka") Smith Petersen i Grimstad at hun ikke bare opplevde Winter-Hjelm som "grænsløst kjedelig og trivial", men også at det plaget henne "at høre hans evindelige Snak om den Tid da jeg skal komme fra Udlandet og forbause Verden som en anden Clara Schumann" (siteret etter Dahm 1998, s. 36).

Fru Agathe Grøndahls Koncert i Lørdags havde fyldt Brødrene Hals's Koncertsal indtil Trængsel. Det var paafaldende, hvor overveiende stor Del af Tilhørerne der var Damer; men det var nok saa rimeligt, at musikforstandige Damer er stolte av hende med al sin Sympathi og Beundring. Naar fru Grøndahl træder ind blond, rank og rolig, men venlig hilsende den forsamlede Mængde, fuldt optaget af sin Kunst, ikke med en Mine indbydende til eller befalende nogen Bifaldshilsen, saa kunde den tilsyneladende kolde Tilbagetrukkenhet kanske virke lammende paa den Stemning, der i Regelen trænger baade Reklame, Toiletkunster og vindende Smil for at beredes; mig, som altid har fundet hende mere fængslende end nogen anden Pianistinde, er allerede hendes stille Fremtræden som en Fyrstindes fra Poesiens Rige, og om jeg føler min Lyst til at bære hende min fulde Sympathi imøde i larmende Haandklap dæmpet, saa er det visselig kun det naturlige Alvor, der griber mig i Forventningen om at skulle møde den noble, sande, rene og ubesmittede Kunst, som gjennemtrænger Fru Grøndahls hele Væsen og fører mig viljeløs med sig til den Fantasiverden, hun aabner for mig. Og hvor meget har hun ikke at fortælle! Et og andet kan det hælde – som med alle andre – at man ser med noget andet Blik end hun; men det, hun fortæller om sine Syner, beretter hun med fængslende Foredrag, især det drømmende, maaske mindre det pikante og kokette, som leger med Erotiken (Aftenposten 21. februar 1887).

Winter-Hjelm hadde en tendens til å uttrykke seg i lange, innviklede setninger, noe som vakte gjenklang i vittighetsblader som Vikingen. Omtalens tredje setning, som inneholder hele 139 ord (!), gikk naturligvis ikke upåaktet hen, men skribenten tok ikke sjansen på å sitere hele setningen, “thi det kunde hælde, at nogen af vore Læsere faldt på at læse det høit, og så risikerede han at miste Pusten og vi at miste en Abonent” (Vikingen 26. februar 1887, også gjengitt i Herresthal 1997, s. 89).

Vel så slående som den snirklete formen er Winter-Hjelms blomstrende vokabular. Deler av skildringen framstår ved første øyekast som den reneste parodi, riktignok en høyst ufrivillig sådan. I dag møter vi hans kritikk som et konglomerat av følelser, intuisjon, “autentisitet” og erotikk: Hva kan han egentlig ha ment med at Agathe Backer Grøndahl kom “blond, rank og rolig” inn på podiet for å føre ham “viljeløs med sig” til en “Fantasiverden” hvor “hun fortæller om sine Syner”? Ahistoriske kjønnsperspektiver trenger ikke inn i den ideologiske og sosiale kompleksiteten i Winter-Hjelms kritikk. Vi må nemlig regne med at hans forståelse av kvinnelighet avviker betraktelig fra dagens, men samtidig viser hans uttalelser oss nye sider ved konserten, sider vi kanskje ikke ville lagt merke til ellers. I dag er det altfor lett å trekke på smilebåndet av hans formuleringer, selv om også samtiden undret seg over om den lærde kritiker ikke nå hadde overgått “sig selv i musikalsk Lyrik” (Vikingen 26. feb. 1887). Som et svar på Vikingens harselas hevdet Winter-Hjelm hardnakket sin rett til å bygge “et Kunstner-Parnas efter [...] gamle Begreber om det skjønne og poetiske” (Vikingen 5. mars 1887). Skal vi ta ham på alvor, blir spørsmålet dermed om en nærmere gjennomlesning kan gi oss verdifull informasjon ikke bare om kritikeren selv, hans preferanser og hans språklige stil, men også om datidens konserter, konsertgiveren, hennes spill og hennes musikk.

A perfectly plain woman?

I de siste tiår er det kommet flere viktige bidrag med mulige innfallsvinkler til hvordan man *kan* forstå musikk som kjønnsdiskurs.³ Samtidig har andre tilbakevist at man kan undersøke kjønn eller noen annen form for sosial mening i musikken, siden dens mest abstrakte former ser ut til å være løsrevet fra kroppen (Macarthur 2002, s. 3). Det må konstrueres forbindelser mellom kjønn og mening. Som Lévi-Strauss sier, er musikkpråket i seg selv uten mening (Lévi-Strauss 1971, s. 579). Derfor er det lett å forstå hvorfor musikklytteren føler et uimotståelig behov for å fylle dette hullet med meninger han/hun selv framskaffer. Susan McClary har likeledes påpekt at mening ikke er iboende i musikken, like lite som den er det i språket: “Both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency” (McClary 1991, s. 21). Følgelig kan ikke studier av mening i musikken foretas isolert fra de kontekster som skaper, overfører og svarer på den. Som Lucy Green har vektlagt i sin bok *Music, Gender, Education*, har det “throughout history, [...] been virtually impossible for women instrumentalists to play in a public sphere without the delineation of their femininity being brought to bear on the inherent meanings of their playing” (Green 1997, s. 80).

Greens teorier tar utgangspunkt i at offentlige konsertframførelser må sies å inneholde “an element of display”, noe som innebærer konstruksjonen av en metaforisk “maske”. “Maske” viser i denne sammenheng ikke til en kunstig ansiktsform man bruker for å skjule egne ansiktstrekk, forkledning i holdning, gange, manerer, stemme eller lignende. Det dreier seg heller om en strategi utøveren benytter seg av idet hun trer inn på podiet. Hun presenterer seg selv på en slik måte at publikum legger sine egne tolkninger inn i hennes framturen. Her kan man knytte an til Jungs bruk av persona-begrepet, den “masken” som dekker de dypere lagene av personligheten, og som derfor tilpasses miljøkrav, i dette tilfellet det som vises fram på podiet. “Masken” til Agathe Backer Grøndahl er mangetydig og mangslungen, den skjuler, verner, avslører og frigjør. I dag huskes den kun i de svake etterligningene. I sin opprinnelige, kulturelle sammenheng var kanskje denne “masken” det sterkeste av alt. Det er vanskelig å forstå “maskens” kraft hvis vi bare har sett henne på bilder eller lest om henne i kritikker. Likevel blir vi selv i dag mer påvirket enn vi tror.

I juli 1889, da Agathe Backer Grøndahl oppholdt seg i London for å gi konserter, ble George Bernhard Shaw bedt om å intervju henne av sin redaktør i *The Star*, som på den tiden var Englands største aftenavis. Som en innledning til intervjuet valgte han å henvende seg til en tenkt kvinnelig leser, “Madam Curiosity”, som han antok var “curious about her personal appearance”:

3. Susan McClary 1991, Marcia J. Citron 1993, Renée Cox 1991, Elisabeth Wood 1993, Suzanne Cusick 1993, m.fl.

She is what you would call—observe, what you would call—a Perfectly plain woman. Her hair is not golden like yours; it is, I think, ashen—you would call it grey. Her figure and style are—well, quiet, slender, nothing in particular, nothing superb or Junoian; how can I tell? Complexion? Quite Norwegian; no cream or coral, nothing to be afraid of there. Eyes? Well, eyes are a matter of opinion; I should rather like you to see them for yourself; they are memorable. A noble brow; but then, as you say, how unbecoming to a woman to have a noble brow! Would anybody look at you if you were in the same room with her? Ah, there you have me, my dear lady. Frankly they would forget your very existence, even if there were no such thing in the world as a piano. For there is a grace beside which your beauty is vulgar and your youth inadequate; and that grace is the secret of Madame Grøndahl's charm (The Star 13. juli 1889).

Selv hvis det ikke hadde eksistert ett eneste klaver i verden, eller for den saks skyld et podium, var tydeligvis Agathe Backer Grøndahl i stand til å “innta rommet”: Gjennom konsentrasjon i kroppsspråket og blikket, virker det som om hun (u)bevisst gjennomsyret omgivelsene med sin personlige egenart.

På podiet og scenen er “masker” omgitt av ritualer som forsterker deres kraft: En del utøvere var kanskje ute av stand til å finne “masken” inntil de hadde sminket og kledd seg. De sjekket sitt sosiale image før de viste seg: Herfra kommer antagelig Winter-Hjelms henvisninger til andre utøveres behov for både “Reklame, Toiletkunst og vindende Smil” når de møter publikum. 1800-tallets norske kvinner var opplært til å se seg selv med andres øyne, spesielt menns. For disse utøverne ble kanskje “Personligheten” en reklameavdeling av det “virkelige jeg”, som forble ukjent for publikum. Mange kvinners måte å være aktive på, kom nettopp til uttrykk gjennom hvordan de stilte seg til skue (jfr. Engelstad 1981, s. 77).

Agathe Backer Grøndahl ville ikke vinne publikum med koketteri, og strippet sin opptreden på scenen for alt som ikke hadde direkte med musikken å gjøre. Det Winter-Hjelm muligens mener skiller Agathe Backer Grøndahl fra mange andre utøvere, er at deres meget vakre “masker” kunne være fullstendig livløse med svak virkning, mens den enkle “masken” hun konstruerte seg, var fantastisk levende for henne, Winter-Hjelm og publikum. Det var viktig for ham å få fram at Agathe Backer Grøndahl ikke var en “liksomkunstner” som mange av de andre damene, men “nobel”, “sann” og “ren”. Den metaforiske “masken” hun benyttet under sine opptredener, var dermed at hun – bevisst eller ubevisst – tok avstand fra alle ytre fakter og alltid inntok konsertpodiet med et “naturlig alvor” for å signalisere at hun skulle framføre “ubesmittet” kunst, mer “drømmende” enn “pikant” og “kokett”. Da hun steg inn på podiet “blond, rank og rolig” gjennomlevde han øyensynlig et øyeblikk av stort alvor: Hun var “venlig hilsende den forsamlede Mængde, fuldt optaget af sin Kunst, ikke med en Mine indbydende til eller befalende nogen Bifaldshilsen”. Bevegelsene hennes var tydeligvis så enkle som mulig, kroppen rank, hun skyndte seg ikke. Kroppsspråket var glidende og preget av høy status. Med en slik “maske” kunne Agathe Backer Grøndahl øyensynlig føle seg trygg.

Ettersom utøveren “can be seen as both presenting and protecting himself or herself by virtue of the mask,” er det egentlig “masken” som utstilles for publikum, samtidig som nærværet av et oppmerksomt publikum er “a necessary part in what is a mutual construction of the metaphorical mask” (Green 1997, s. 21). Det at publikum kunne oppleve en viss frykt for å bli fanget av masken, er et paradoks som legemliggjør feminiteten og gir henne “the power of the lure, of spectacularity, the possibility of playing with the mask from that point of the view” (Green 1997, s. 22). Både Agathe Backer Grøndahl, kritikere og publikum var med på å skape hennes “maske”, som hun beholdt livet ut: Ferdinand Røjahn omtalte henne i 1904 som “stiltfærdig, lidt reserveret, men selvsikker og harmonisk” (Nordisk Musik-Revue nr. 8, 1904). Slik kunne hun presentere og beskytte seg selv, og Winter-Hjelm var som alle andre fanget av denne “masken”. Den ble for øvrig understreket ytterligere av det portrettet som nylig var gjengitt i Nordisk Musik-Tidende (se side 47). Her er Agathe Backer Grøndahl gjengitt i en alvorlig positur og ser nettopp ut til å kunne sitte i sine egne tanker, “fuldt optaget af sin Kunst”.

Kunne kvinnelighet og andre musikalske identiteter tas på og bæres som en “maske” i 1800-tallets Norge? Den metaforiske “masken” forutsetter at det finnes noe annet bak den, et behov fra utøverens side som er maskert og i stand til å avsløres. Reduserer “masken” alt til et utseende, eller slik tingene ser ut til å være? I så fall blir det hele redusert til et spill med fasaden. Det finnes mange forskjellige tolkninger av kvinnelighet som “maske”. Ifølge Lacan tar kvinner “masken” på for å være symbolet på den andres begjær, og avviser dermed en grunnleggende del av sin feminitet. Således forventer de å bli begjært og elsket for det de ikke er (Lacan 1982, s. 84). Joan Riviere påpeker at kvinner som ønsket maskulinitet, kunne ta på en maske av kvinnelighet for å avverge angst og represalier fra den maskuline delen av publikum. Det som gjemmes med masken, er i så fall ikke seksualitet, men raseri (jfr. Butler 1990, s. 51). Irigaray skriver at: “the masquerade [...] is what women do [...] in order to participate in man’s desire, but at the cost of giving up her own.”. Hun ville rive bort masken, for å vinne tilbake og slippe fri et kvinnelig begjær (Irigaray 1977, s. 46).

Kvinnen stod, som Hegel skrev, kanskje for den evige ironien i samfunnet – også i forhold til menn. Kanskje ville Agathe Backer Grøndahl egentlig benytte allusjoner til huldra for å sette spørsmålsteget ved “feminitet”, idet hun underkaster seg “gamle ideer” om huldra eller kvinnelighet på nytt (jfr. Irigaray 1977, s. 76). I praksis kan i så fall effekten bli en lekende gjentakelse av det som det var ment å skulle forbli usynlig. Allerede før Huldreslaat er lest/spilt/hørt, antyder tittelens konnotasjoner at kjønnskategorien er et viktig redskap for å forstå verket: I norsk folketradisjon framstilles den meget vakre og forførende huldra⁴ med sitt skinnende gullgule hår ofte i stereotype situasjoner. Langt fra folk, på setra og i skogen hører man henne framføre

4. Ordet hulder kommer av det norrøne “hylja” – “skjule”.

Huldreslåtter og Huldreløkker for ensomme menn. Hun er erotisk tiltrekkende, selv om kuhalen (kosvansen) og den hule trestammen som erstatter ryggraden, kan virke frastøtende. Om menn skulle komme fra møtet med henne uten varige fysiske mén, er de mentalt merket av opplevelsen for resten av livet. Hvis man tar et godt tak i halen hennes, kan man holde henne fra seg og redde både kropp og sjel. Kjekke menn bør unngå hennes enemerker, siden hun er elskovssyk og mannfolkgal. Vakre kvinner kan gjøre henne sjalu og bør også være på vakt. Flere sagn forteller om hvordan spillemenn hørte vakker og lokkende huldremusikk som de senere lærte seg å spille på fela.

Rytmask Liv, Gjennemsigtighet og svimlende Tempo

“Noget så vidunderligt dejligt, som Anmelderens [Winter-Hjelms] Omtale af ‘Huldreslaaten’, skal man vel lede længe efter,” skrev Vikingen 26. februar og gjenga følgende utdrag fra Winter-Hjelms kritikk som talende eksempel:

“Huldreslaatten” er, naar den spilles med det rytmiske Liv og den Gjennemsigtighed og desuden i det svimlende Tempo, hvormed Fru Grøndahl formaar at gjengive den, en udmærket morsom Piece, og de Kast, Huldren gjør med Kohalen, da hun smetter ind i Fjeldet og endnu gjør et lidet Spræt med Haletippen, virker med drastisk Humor; men hvor kvindelig og nydelig! man ser grant, at det er en “Huldrehale”, pen og ren og fin, ikke en almindelig musikalsk-realistisk “Kohale” fra Fjøset (Aftenposten 21. februar 1887).

Winter-Hjelms fantasifulle og metaforrike omtale av Huldreslaat står med andre ord i stor kontrast til hans innledende beskrivelse av Agathe Backer Grøndahls “verdige” framtreten. Her møter vi henne som en “Fyrstinde fra Poesiens Rige”, sky i likhet med huldra, men samtidig seksualisert. Gjennom tittelen Huldreslaat lar han seg så fange av “masken” til den naturmytiske huldra. Oppførelsen, tittelen på verket og ideen (verket) glir sammen til ett. For ham blir Huldreslaat til en “metaphorical display of the mind of the composer” (Green 1997, s. 84). I tråd med Greens utlegninger kommer ikke bare den metaforiske “masken” til Agathe Backer Grøndahl, men også musikken selv “between the displayer and the onlooker in a musical performance”, slik at “mask and music become entwined” (Green 1997, s. 22). Nå dreier det seg om en form for forførelse: Slik Winter-Hjelm framlegger det, framtrer hun som en klaverspillende hulder i forhold til sitt publikum. Når man hører huldreslåten kan man formelig se for seg hvordan han nesten viljesløst har latt seg lokke, bergta, forføre og rive med av Agathe Backer Grøndahl, hennes spill, og av huldreslåten selv. Også her føler man seg umiddelbart fristet til å utbryte som skribenten i Vikingen: “Å jo, ‘kvindelige og yndige Spræt med Haletippen’! Fru Grøndahl må vist føle sig uhyre smigret ved den rosende Måde, hvorpå Hr. Kritikerens omtaler Ynde og Kvindelighed, hvormed hun har gjengivet dette ‘Spræt med Haletippen’.” Hun,

huldra og huldreslåten utsettes for en klassisk kjønnretorikk, der personlige problemstillinger som utseende, kroppsspråk osv., trekkes inn i musikken, selv om hun opptrer som fagperson både som utøver og komponist. Nancy B. Reich har framhevet at datidens omtaler av framgangsrike kvinnelige musikere nesten alltid inneholdt forsikringer til leserne om at musikeren ikke bare var dyktig, men også kvinnelig (Pendle 1991, s. 99). Parallellt har Elaine Showalter likeledes kunnet konstatere at kritikere i tekster som omhandler kvinnelige forfattere, har en klar “tendency to project and expand their own culturebound stereotypes of femininity” (Showalter 1977, s. 7).

Huldreslaat kan interpreteres på uendelig mange måter avhengig av våre vurderinger og interesser. Winter-Hjelms kritikk i etterkant av konserten gjenspeiler dels generelle, dels spesielle forhold i musikklivet slik de ble tolket av ham (kanskje som skriftlig fikserte øyeblikksinnskytelser fra den korte tiden han hadde til rådighet mellom konserten og Aftenpostens deadline), dels antar den et skinn av selvfølge som får den til å framstå med en sterk, tilsynelatende objektiv sannhetsgehalt. Kan hans kritikk relateres til konserten slik den virkelig var? Den framskaffer i alle fall en adekvat beskrivelse av en live opplevelse.

Imidlertid er det naturligvis ikke mulig å utfra den gjenskape en objektiv, verifiserbar historisk kontekst. Likevel vil man kunne anlegge et historisk perspektiv som tilsvarer S. Haugom Olsens sontring mellom “‘implisitt idé-kunnskap’, der det i prinsippet alltid [er] mulig at det kan finnes alternative og konkurrerende rekonstruksjoner av en tids ‘selvfølgeligheter’”, og “‘implisitt fakta-kunnskap” (det som kunne tas for gitt i samtiden) i anvendelsen av historie som “verktøy” i tolkningen av kritikken (Olsen 1990, s. 260 f.). Den målbare, implisitte fakta-kunnskapen i kritikken vil favne eventuelle opplysninger om hva som ble spilt, publikumsframmøte, antall da capo-numre osv.⁵ Hennes klingende interpretasjoner (som uansett aldri vil kunne gjenskapes) og kritikernes påfølgende verbale interpretasjoner reflekterer samtidens vanskelig re-interpreterbare, implisitte idé-kunnskap som gir stort rom for “alternative og konkurrerende rekonstruksjoner” av tidens “selvfølgeligheter” (Olsen 1990, s. 261).

Mye av det vi ikke kan lese ut av notene i dag, indikeres av kritikker fra Agathe Backer Grøndahls samtid. Framfor alt synes det som det var i arbeidet med detaljene hun ga stykket sin høyst personlige farge. Karl Fredrik Wasenius, som var kritiker i Helsingfors Dagblad under signaturen Bis, satte symptomatisk nok ikke bare musikken selv, men også interpretasjonen i fokus i sin omtale av *Huldreslaat* etter en konsert i Helsingfors:

Hennes spel är mycket subjektivt, man vore ibland frestad att säga – nyckfullt, åtminstone nog originelt, men hennes karakteristik blir aldrig stereotyp eller falsk,

5. C. Dahlhaus har således framhevet at “Aufführungserfolgen [...] meßbar sind”, i motsetning til “Prestigewirkungen, die es nicht sind” (1977, s. 52).

tværtom slår den åhørens genom den oändliga rikedom på skiftande, sanna uttryck och nyanser, hvarmed hon framställer sina tonbilder [...] Sina egna kompositioner föredrog fru Backer-Gröndahl naturligtvis con amore. Svårt vore det för någon annan att hitta på alla de större och mindre betoningar, hvarmed fru Backer-Gröndahl så lyckligt och riktigt färglade dessa fint och flytande hållna salongsstycken (4 oktober 1887).

I omtalen av hennes “nyckfulla” (kvinnelige?) spill og “större och mindre betoningar”, beskriver Wasenius etter alt å dømme samme fenomen som av Winter-Hjelm er utlagt som små “Spræt med Haletippen”. I de trykte notene har hun angitt dette med foredragstegn som sfz, >, staccato, buer og subito-effekter, men det er likevel umulig å gjengi alle slike hårfine nyanser eksakt. Det samme gjelder agogikkens ørsmå cesurer og tempoforandringer, der kun et lite opphold mellom A og B i takt 8 og 48, samt codaens avsluttende stringendo er notert. Den stadige vekslingen mellom trioler à la tarantella (eller gigue) og punkterte figurer (notert staccato med 16-delspause i stedet for punkt) gir også rom for ulike tolkninger hos pianisten. Her er det – for å komme tilbake til Winter-Hjelm – rik anledning til å gi en ekstra snert til de “Kast, Huldren gjør med Kohalen”. Det var og er vanskelig å spille huldreslåten “med det rytmske Liv og den Gjennemsigtighed og desuden i det svimlende Tempo, hvormed Fru Gröndahl formaar at gjengive den” (Aftenposten 21. februar 1887).

Også ved hennes siste Finlands-besøk, som fant sted i 1901, framholdt Wasenius “att fru B.-G:s kompositioner først genom hennes egen klavertolkning få sin rätte romantiska belysning”, med hennes “pärlande teknik”, “delikata anslag och nobla föredrag” (Hufvudstadsbladet 22/10 1901). Dette er likevel ikke til hinder for at de mange musikkamatørene som var til stede som publikum ved hennes konserter, blant dem for en stor del damer, kan ha hatt stort utbytte av selv å øve inn “Huldreslaa” på klaver.

En udmærket morsom Piece

Selv om det skal stor interpretasjonskunst til for å framføre stykket så det klinger virkelig bra på en konsert, er notene i seg selv forholdsvis enkle å øve inn, og musikken er umiddelbart iørefallende. Det er heller ingen grunn til å tro at formoppbyggingen eller det overordnede tonalitetens mønsteret i *Huldreslaa* på noen som helst måte kan ha utfordret samtidens publikum: Om vi betrakter de tre tematiske hovedideene – A (takt 1–8), B (takt 9–16) og C (takt 17–24), – vil vi se at alle tre omfatter åtte periodisk oppbygde takter, der fraser på to og to takter danner helt regelmessige setninger på fire takter.

A-delen,⁶ som går i a-moll, er konsipert som en sluttet enhet med for- og ettersetning som på sedvanlig vis avsluttes med henholdsvis halvslutning til dominanten

HULDRESLAAT.

Norwegische Tanz-Caprice.

Molto Allegro.

Agathe Backer Grøndahl.

(t. 4) og avslutning til tonika (t. 8). I den tonalt kontrasterende B-delen, som er lagt til varianttonearten A-dur, er de to setningene derimot identiske, og begge slutter åpent på dominanten E-dur (t. 12 og 16). Også del C har to identiske setninger med

6. Analysen av Huldreslaat er foretatt på uavhengig basis, men bokstavbenevnelsene på hver enkelt del korresponderer i hovedsak med den skjematisk analysen som finnes hos Bjarne Kortsen (1970, s. 48) og Jane Leland Iverson, som i stor grad bygger på Kortsens i sin musikkpedagogiske doktoravhandling (1993, s. 73–75).

“De Kast, Huldren gjør med Kohalen”

The image shows a piano score for the piece "De Kast, Huldren gjør med Kohalen". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 17, 21, 25, 28, 31, and 34 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 17-20) is marked *ff* and *molto marcato*. The second system (measures 21-24) continues the *ff* and *molto marcato* marking. The third system (measures 25-27) is marked *p* and features a long melodic line in the treble clef. The fourth system (measures 28-30) is marked *cresc.* and shows a gradual increase in volume. The fifth system (measures 31-33) is marked *ff* and *m. g.* (moderato). The sixth system (measures 34-36) is marked *ff* and features a more active bass line.

halvslutning på dominanten (t. 20 og 24). En fjerde hovedidé, D, som følger i takt 25, synes til å begynne med også å være oppbygd i fraser på to og to takter. Harmonikken signaliserer imidlertid at partiet har en overgangsfunksjon, idet det ikke inneholder noen tonikaakkord, men bygger opp en forventning ved å veksle mellom subdominantiske og dominantiske akkorder i a-moll.⁷ I takt 28 blir andre frase av D avbrutt av et triolmotiv som sekvenseres i fallende og stigende terser med stadig cresc-

7. Kortsen hevder uten nærmere begrunnelse at D-delens hovedtoneart er C-dur, sannsynligvis på grunn av den lange dvelingen ved forskjellige omvendinger av firklengen h–d–f–a. Akkorden kan riktignok fungere dominantisk i C-dur, men her må den sees i sammenheng med den etterfølgende E-durakkorden og derfor tolkes som biseptimakkord på 2. skalatrinn i a-moll (Ss7), eller – som den også ofte betegnes – subdominant med tillagt sekst. Heller ikke Iverson tolker tonaliteten i D-delen riktig når hun skriver at “Section D begins in E major using minor dominant and tonic harmony” (Iverson 1993, s. 74). Hun overser at også kvinten er senket i de angivelige molldominantene, og tar ikke hensyn til at molldominanter er dårlig egnet til å etablere midlertidige tonale sentra.

"De Kast, Huldren gjør med Kohalen"

The image shows a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The measures are numbered 57, 60, 64, 68, 72, and 75. The score includes various dynamic markings: *p* (piano) at measure 57, *cresc.* (crescendo) at measure 59, *ff* (fortissimo) at measure 68, and *ppp* (pianissimo) at measure 75. There are also markings for *stringendo al Fine.* and *dim.* (diminuendo) at measure 72. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

cendo fram til et dynamisk høydepunkt: I takt 32–33 er musikken bygd opp som dreiebevegelser rundt dominantens grunntone e med oktavforflytning annethvert taktslag. Det dynamisk-dramatiske intensiveres ytteligere i takt 34–35 ved at motivet der flyttes opp eller ned hvert eneste taktslag, og i stedet for oktaver beveger seg i rene kvinter à la stemming av fele. Fra takt 36 tones det dynamiske gradvis ned mens dreiemotivet gradvis flyttes nedover i registeret i fallende kromatikk.

Etter en generalpause i takt 40 følger en slags reprise der A og B gjentas uforand-

ret i takt 41–56. Også C og D blir gjentatt, men i omvendt rekkefølge ved at D nå benyttes som et fire tacters mellomspill mellom B og C (takt 57–60). Fjerde takt i D forandres noe for å tilpasses sin nye rolle, og reprisen av C avbrytes i takt 68 av en coda. Codaen er bygd opp av motivmateriale fra C, men ligger til å begynne med harmonisk på subdominantplanet D-dur (takt 68–71). Den derav følgende senkningen av tonen giss til g bibeholdes når tonaliteten i takt 72 igjen forflytter seg til tonikaplanet, noe som gir stykkets avslutning et mixolydisk preg, med stadige vekslinger mellom A-dur- og e-mollakkorder.⁸

Den skjematisk gjennomgangen av *Huldreslaat* skaffer oversikt og referansepunkter i verket. Likevel sier den lite om hva stykket og dets enkelte deler kan ha vekket av assosiasjoner og refleksjoner hos Agathe Backer Grøndahls tilhørere. Da hun ga konserter i Helsingfors høsten 1887, skrev en kritiker eksempelvis: “Det var som om norsk fjelluft hade strömmat emot en, då man fick höra [...] Huldreslaat” (Finland 4. oktober 1887). Også Göteborg Handels- och Sjöfarts-Tidnings anmelder kom 6. desember 1889 inn på hennes forhold til det “norske”. *Huldreslaat* er “[...]en liten frisk bit, har norsk nationalitet, en riktning som eljes ej finnes i Agathe Backer-Grøndahls tonsättningar.” Kan vi finne spor av denne “norskheten” i musikken selv? Og hva med den “Ynde og Kvindelighed” som ble framhevet av Winter-Hjelm etter uroppførelsen? Kan vage beskrivelser som “norskhet” og “kvinnelighet”, de to karaktertrekkene som oftest ble benyttet for å beskrive “*Huldreslaat*”, påvises i notebildet, og ikke kun som allusjoner ut fra stykkets tittel?

I *Huldreslaats* innledende A-del er det ikke mange utpreget “norske” eller “norsklingende” elementer. Eneste unntak måtte være den gjennomførte bruken av dobbelbordon med tomme kvinter i bassen, som ikke egentlig er et spesifikt norsk trekk (jfr. f.eks. Dahlhaus 1980, s. 256 f.), men likevel oppleves som “norsk” i den konteksten verket ble presentert. Når ordet “slått” inngår i stykkets tittel, forventer man en rytmisk utforming à la halling eller springar (Kortsen, s. 1970, s. 48), men som Iverson påpeker, kan åpningen også minne om en tarantella (Iverson 1993, s. 75). Dynamisk starter den likevel helt neddempet, i motsetning til denne italienske dansen. Stykkets karakter minner heller om romantiske klaverstykker med naturmytiske titler som “*Elfenspiel*”, “*Elfenreigen*”, “*Elfentanz*” osv.

Når B-delen setter inn etter en liten cesur, går stykket over fra moll til dur, og enhver kjenner av norsk musikk vil gjenkjenne det karakteristiske “Grieg-motivet” a–giss–e, som innleder partiet. Karakteristisk nok kommer ledetonen giss på betont takt del og videreføres nedover i stedet for til grunn-tonen. Dessuten harmoniseres den med tonikatreklingen A-dur, en dristig dissonans som oppstår ved et samspill av en liggende tonikaakkord i hele takt 9 og fallende melodisk linje i melodien. Selv om

8. Sannsynligvis er det senkningen av giss til g som gjør at Kortsen overser tilbakevingingen fra subdominant- til tonikaplanet i t. 72. Han konkluderer derfor oppsiktsvekkende nok med at stykket “slutter overraskende i D-dur” (Kortsen 1970, s. 48).

Kortsen – sannsynligvis med rette – ikke har kunnet påvise direkte slektskap med én bestemt slått (Kortsen 1970, s. 48), vekker B-delens lineære dissonansbehandling, dens melodiske videreføring i sekvensielt fallende triolfigurer og den videre oppbyggingen i stadig gjentatte, knapt varierte totaktsmotiver (“vek”) sterke konnotasjoner til tilsvarende trekk i instrumental norsk og svensk folkemusikk. Påfallende er det likevel at partiet til tross for sitt utpregede skandinaviske preg er neddempet dynamisk og skal spilles sempre *leggierissimo*. Om man forsøker å spille partiet sterkt og markert, vil det ha en helt motsatt effekt, som “en almindelig musikalsk-realistisk ‘Kohale’ fra Fjøset”, for å si det med Winter-Hjelms vokabular. Det er derfor ikke til å undre seg over at han i stedet griper fast i “en ‘Huldrehale’, pen og ren og fin”. For Winter-Hjelm glir norsk natur, kvinnelighet, huldreslåttene selv og Agathe Backer Grøndahls egen interpretasjon av stykket her over i hverandre og får en sterk symbolkraft.g

C-delen står i påfallende skarp kontrast til det foregående ved at Agathe Backer Grøndahl nå foreskriver *ff molto marcato* i notene. Dessuten benytter hun tydelig imitasjon av den karakteristiske spillestilen med vekselbordun, en form for tostemmig spill på hardingfele eller vanlig fele, der en løs streng over eller under melodistrengen strykes sammen med den. I takt 17–19 kan vi tenke oss et felestille (*scordatura*) med “oppstilt bass og ters”, dvs. at både g- og d-strengen er stemt opp en sekund til a og e'. Blant de mange navn på stemmingen a–e'–a'–cis'' er “trollstille” og “huldrestille” (jfr. f.eks. Nyhus 1993, s. 199). En variant av stillet, a–e'–a'–e'', kan tenkes benyttet i huldreslåttens C-del, slik at både enstrøken og tostrøken e spilles på løs streng med melodien imellom. At takt 18 ikke lar seg utføre på denne måten, er uten betydning for Agathe Backer Grøndahl og hennes publikum. Huldreslåttene var nemlig ikke komponert for kjennere av norsk folkemusikk, men for et borgerlig, i stor grad kvinnelig publikum av musikkamatører og musikkelskere i byene. Som musikklyttere og/eller –utøvere var disse i første rekke fortrolige med den felles-europeiske kunstmusikken. Musikkens “norske” preg ligger derfor ikke i stilimitasjonens “autentisitet”, den være seg faktisk eller intendert, men i bruken av musikalske elementer som i større eller mindre grad fungerer som “*Abweichung von einer ästhetisch-kompositionstechnischen Norm der europäischen Musik*” (Dahlhaus 1980, s. 252). At publikum oppfattet stilelementer som tomme kvinter i bassen, “Grieg-motivet” og imitasjon av vekselbordun som “norske” – og ikke f.eks. kinesiske –, beror på at de ikke bare for lengst var innarbeidet som viktige bestanddeler i musikk i “norsk” stil, men også var gjenstand for levende debatt omkring utviklingen av en nasjonal musikkstil allerede på 1830-tallet (Herresthal 1993, s. 30–37). Noe forenklet kan vi si at skillelinjene tilsvarte dem man fant mellom Wergeland- og Welhaventilhengerne innen litteraturen, og at “patrioter” som Ole Bull sto mot “danomaner” som Halfdan Kjerulf (Agathe Backers lærer). Det var likevel ikke slik at komponister i sistnevnte kategori ga avkall på alt som kunne smake av “norsk” stil (jfr. Herresthal 1993, s. 155–156). Når Kjerulf først benyttet stilimitasjoner som “Spark i Gulvet og

Quinter i Bassen”, som han skrev om sin nye “Springdans” i et brev til broren Theodor 11. desember 1851 (Moe bd. 2 1918, s. 130), var det tvert imot snakk om meget bevisste valg og tilpasninger av virkemidler. Siden han hadde et distansert forhold til norskdomsforkjemperne, kunne han tillate seg å anvende “norske” elementer som bevisst stilmiddel ut fra et rent estetisk ståsted, og ikke mer eller mindre ukritisk i nasjonalpolitisk øyemed. Nettopp det samme er tilfelle med Agathe Backer Grøndahls Huldreslaat, der den i forhold til resten av stykket sterkt kontrasterende C-delen balanserer hårfint mellom “drastisk Humor” og ren parodi på norsk nasjonalromantisk musikk. Den utpreget “heilmorske” stilen er først og fremst å finne i C-delene, et lite avsnitt av huldreslåten, og ellers tones slike stilelementer delikat ned, slik som i B-delene.

Coda med rosett

Høsten 1898 ble Agathe Backer Grøndahls forhold til Griegs komposisjoner og den “norske” stilen diskutert av Wilhelm Peterson-Berger i Dagens Nyheter (under signaturen “- t -”). Anledningen var en konsert i Musikaliska akademien, der hun og Dagmar Möller kun framførte hennes egne komposisjoner:

Det är icke fritt att de ej påminna något om Dovregubbens ord i Peer Gynt: «Hos os er alt fjeldvirket, intet fra dalen foruden sløjfen yderst på halen.» Ja, hvem har icke sin lilla «sløjfe yderst på — » för att nu ej tala om dem som ta hela toaletten från London eller Paris för att icke vara för ensidigt nationella. Fru Backer-Grøndahl är norska i sin musik, men har äfven hon, sina små kosmopolitiska rosetter, som hon knyter... (Dagens Nyheter, 18. november 1898)

Peer Gynt-utdraget Peterson-Berger siterer, skjer i Dovregubbens hall etter at Peer er blitt bergtatt av Dovregubbens “grønnkledd” datter (Ibsen 1991, s. 46). Peer lover å aldri ense verden utenfor, og å være “seg selv nok”. Hofftrollet fester en “søndagshale” med “branngul sløyfe” på Peer, for “det gjelder her for den største ære”. Når Dovregubben senere møter Peer igjen, trekker han fram en bunke gamle blader, og sier: “Du mener nok ikke vi holder aviser? Vent; her skal du se med rødt på sort, hvor ‘Blokksbergposten’ deg lover og priser; det samme har ‘Heklefjells-tidende’ gjort [...] Skribenten drager den sannhet frem at det lite kommer an på horn og på hale, bare en for resten av huden har en rem” (Ibsen 1991, s. 157). Sentralt står fortsatt identitet og ulike identitetsforestillinger. Heilmorske Peer møter en gedigen utfordring: Å være et jeg, uten å ha et jeg. Som en analogi stiller Peterson-Berger spørsmål ved om det finnes en ren norsk, nasjonal musikkstil. Letingen kan fort bli som Peers undersøkelser av en løk i stykkets femte handling (Ibsen 1991, s.145):

Det var en ustyrtelig mengde lag!
Kommer ikke kjernen snart for en dag?
(plukker hele løken opp)

Nei -Gud om den gjør! Til det innerste indre
er altsammen lag, — bare mindre og mindre —
Naturen er vittig! (kaster restene fra seg)
Fanden måtte gruble!
Går en i tanker kan en lettvtint snuble.

Nasjonalromantiske motiver tas i Huldreslaat ut av den folkloristiske sammenhengen og benyttes til å karakterisere de musikalske miljøene Agathe Backer Grøndahl beveget seg i og tok farge av. Det finnes en undergravende latter i pastiche-effekten, der originalen, det autentiske, og det virkelige konstituerer seg selv som effekter. Er Agathe Backer Grøndahl sender av kodene eller et produkt av kodene hun tar ut av den folkloristiske sammenhengen og utstiller for oss i huldreslåten? Ved å parodierte norskhet, kjønn og andre overlappende musikalske identiteter og konstruksjonen av dem, underminerer hun kodene og tar kanskje derigjennom kontroll over hvordan hun framtrer som komponist og utøver. Analysen av huldreslåten utstiller at illusjonen av såvel “norskhet” som “femininitet” kan skrelles av som lagene i en løk. Som konsekvens av en subtil og politisk påtvunget performativitet blir kvinnelighet, “norskhet” og de “kosmopolittiske rosettene” i huldreslåten en “handling”, som er åpen for splittelse, selvparodi og selvkritikk.

Litteraturliste

- Butler, Judith 1990: *Gender Trouble. Femnism and the subversion of Identity*. New York.
- Citron, Marcia J. 1993: *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press.
- Cox, Renee 1991: “Recovering Jouissance: An Introduction to Feminist Musical Aesthetics.” i: Pendle, Karin (red.) *Women and Music. A History*, Indiana University Press.
- Cusick, Suzanne 1993: “Of Women, Music, and Power: A Model from Seicento Florence.” i: Solie, Ruth A. (red.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press.
- Dahlhaus, Carl 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Musikverlag Hans Gerig, Köln.
- Dahlhaus, Carl 1980: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, bd. 6), Wiesbaden.
- Dahm, Cecilie 1998: *Agathe Backer Grøndahl. Komponisten og pianisten*. Oslo.
- Engelstad, Irene 1981: *Amalie Skram om seg selv*. Den norske Bokklubben A/S.
- Green, Lucy 1997: *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press.
- Hall, Pauline: “Intensiteten, lidenskapen kan ulme under den stille overflaten.” foredrag ved ABC:s 100-årsjubileum i 1947, gjengitt i. *Nytt fra Norsk Musikkamling 2*, desember 1997, s. 5–7.
- Herresthal, Harald 1993: *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Oslo.
- Herresthal, Harald 1997: *Edvard Grieg med venner og uvenner. Tegnet og karikert*. Edvard Grieg Museum, Paradis.
- Ibsen, Henrik 1991: *Peer Gynt. Et dramatisk Digt*. Oslo [utgitt første gang 1867].
- Irigaray, Luce 1977: *This sex which is not one*. Ithaca, New York.
- Iverson, Jane Leland 1993: *Piano Music of Agathe Backer Grøndahl, A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Arts, College of Performing and Visual Arts. School of Music, University of Northern Colorado, Greeley*.

- Kenyon, Nicholas (red.) 1987: *Authenticity and Early Music. A Symposium*. Oxford University Press, Oxford, New York.
- Kortsen, Bjarne 1970: *Agathe Backer Grøndahl og folketonen*. Bergen (eget forlag).
- Lacan, Jacques 1982: "The meaning of the phallus." i: Juliet Mitchell (red.) og Jacqueline Rose (overs./red.): *Feminine Sexuality*.
- Lévi-Strauss, Claude 1971: *L'Homme nu*. Paris.
- Ling, Jan 2003: Bokanmeldelse: "Norges Musikkhistorie." i: *Studia Musicologica Norvegica* 29, Oslo.
- Macarthur, Sally 2002: *Feminist aesthetics in music*. Westport, Conn., Greenwood Press.
- McClary, Susan 1991: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Moe, Wladimir 1918: *Halfdan Kjerulf av Hans efterladte Papirer 1847–68. Med portrætter og facsimiler*. Kristiania, Joacob Dybwads Forlag.
- Nyhus, Sven 1993: "Tonale trekk og felestillen." i: Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.) *Fanittullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*, Oslo.
- Olsen, Stein Haugom 1990: "Historie som verktøy i litteraturkritikken." i: Meyer, Siri (red.) *Eстетikk og Historisitet*, s. 255–267, Bergen.
- Riviere, Joan 1929: "Womanliness as Masquerade." i: *The International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 10.
- Scott, Derek 2000: *Music, Culture, and Society. A Reader*. Oxford University Press.
- Showalter, Elaine 1999: *A Literature of their own, From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. Revised and expanded edition, Virago Press, London (1: Princeton University Press 1977).
- Wood, Elisabeth 1993: "Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts." i: Solie, Ruth A. (red.) *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press.

Summary

Gender and Other Musical Identities in Agathe Backer Grøndahl's 'Huldreslaat'

This article grew out of an interest in the intriguing Norwegian pianist, composer, and piano teacher Agathe Backer Grøndahl (1847–1907), and her composition for piano, *Huldreslaat*. The work received its first performance with the composer herself at the piano in Kristiania in 1887. By virtue of being music both in and as gender discourse, the score was in need of further fleshing-out, understanding and analysis. The author starts out from the assumption that gender roles were and are self organizing dynamic systems and that Grøndahl's gender roles worked towards goals that preserved her own interests. Ahistoric gender perspectives do not penetrate the ideological and social complexity in the critics' understanding of femininity, which deviates substantially from the norms of the present. On the other hand close readings of them show us *live* experiences from the past. It seems like the delineation of the work's title and Grøndahl's personal appearance were brought to bear on the inherent meanings of her piano playing, and the work in the performance process. Therefore, it is neither possible nor desirable to regard *Huldreslaat* in total isolation, since gender, Norwegian and international musical identities, are fundamentally intertwined and interdependent in the work, its context, and reception materials.