

Elfriede Reissig

Sodobne skladateljice v Avstriji

Za poslušalce bi si želela imeti zavedno razmišljujoče ljudi, ki so sposobni samorefleksije in ki v glasbi, pa tudi umetnosti nasploh, vidijo odsev iščočih ljudi ...

Olga Neuwirth

Avstrijske oziroma v Avstriji živeče skladateljice uživajo pomembno mesto v nacionalni in mednarodni glasbeni ustvarjalnosti. Pri ukvarjanju s skladateljskim delom žensk in z njihovo prisotnostjo v današnjem umetnostnem in kulturnem življenju pa se izkaže, da tudi v mikrokozmosu sodobne glasbe učinkujejo družbenokulturni procesi, ki so ženske iz neopaznosti potisnili na vidne položaje in jih spodbudili k sodelovanju v javnem prostoru umetnosti in kulture. Ti procesi se še vedno odvijajo in jih je mogoče zajeti skozi zgodovinski razvoj prvih študentk, ki so študirale kompozicijo na treh uglednih avstrijskih umetnostnih univerzah.

Pogoji današnjega umetnostnega in glasbenega pogona postavljajo po končanem akademskem umetnostnem študiju pred mlade ženske nadaljnje izzive, kajti delež žensk je v primerjavi z deležem moških kolegov bolj omejen tako strukturno kakor tudi glede pogostosti vključevanja del skladateljic v programe mednarodnih festivalov glasbene avantgarde in njenih ustanov. Položaj je podoben tudi na glasbenih univerzah. Zadnje statistike števila študirajočih in profesorice ter profesorjev kompozicije razkrivajo to neravnovesje in ponujajo možnost za strateške spremembe. Zaradi današnjega deleža profesorice v Avstriji kaže opozoriti tudi na učinkovanje njihovega dela pri mlajših rodovih študentk.

Število v Avstriji delujočih mednarodnih skladateljic je razveseljivo visoko. Z avstrijskimi skladateljicami tvorijo skupaj krog glasbenih ustvarjalcev, ki s svojim raznolikim sodobnim ustvarjanjem glasbe sodijo med najpomembnejše umetnostne osebnosti v deželi.

1 Kompozicija v akademskem izobraževanju na avstrijskih univerzah

Ustanovitev treh uglednih avstrijskih glasbenih univerz sega v zgodnje 19. stoletje – Univerza za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju (MDW) (1817), Mozarteum Salzburg (1842) in Umetnostna univerza Graz (KUG) (1816). Do začetka 20. stoletja so omogočale akademsko izobrazbo na področjih kompozicije in teorije glasbe samo moškim. Na primer, na salzburškem Mozarteumu je prva študentka obiskovala predavanja kompozicije¹ leta 1914/1915, ženska je ponovno vpisala študij kompozicije deset let kasneje. Tega leta sta zaključila šolanje dva študenta (moškega spola). Čeprav je število študentov, ki so vpisali kompozicijo v letu 1945/1946, dvomestno, je prva diplomantka te smeri študija, Gretchen Krueger, diplomirala v akademskem letu 1975/1976, torej približno pol stoletja po prvih moških absolventih.

Do zgodnjega 20. stoletja so bile ženske torej izključene iz te, v zahodnem svetu eksistenčne akademske izobraževalne poti, ki je bila potrebna za opravljanje poklica skladatelja. Razlogi za to so najgloblje povezani z družbeno-kulturnimi pripisovanji in konstrukcijami stereotipnega izobraževanja spolov in ohranjanja te tradicije. Skladateljska praksa je zgodovinsko za ženske zatorej ostala, z nekaj izjemami, omejena na zasebni prostor. Njihova umetniška dela so ostala neznana širši javnosti in zato niso bila vključena v javno razpravo. Torej: pomembni procesi »učjenja« in »nadaljnega razvijanja« kot pomembnih dejavnikov na poklicni poti, ki so dajali (moškim) skladateljem potrditev, motivacijo in spodbudo. Ženske so bile prikrajšane vredne dinamčnosti javnega življenja. Pogosto je resignacija peljala k opustitvi skladateljstva. Ideologije o »geniju«, »delu« in s strani moških določeni kanoni so krepko in učinkovito še v 21. stoletju prevladovali (in kontrolirali) tudi v glasbeni terminologiji, strogih okvirih zvrsti in teoriji glasbe.

Po drugi svetovni vojni je sledila strukturna širitev študijske ponudbe v smeri sodobnega raziskovanja zvoka, ustanavljanje novih institutov in študijskih smeri za elektroakustično oziroma elektronsko glasbo. Leta 1958 je bil ustanovljen Studio za elektronsko glasbo na Mozarteumu, leta 1963/1964 pa je avstrijski skladatelj Friedrich Cerha na MDW ustanovil Institut za elektroakustiko. IEM, Institut za elektronsko glasbo Umetniške univerze v Gradcu obstaja od leta 1965.

Na pragu 21. stoletja se je študijska ponudba na univerzah še povečala s smermi medijske kompozicije [Medienkomposition] in uporabne glasbe [Angewandte Musik], kakor tudi s študijskima smerema jazz kompozicija in

1 Vse informacije so dostopne v *Jahresberichte des Mozarteum Salzburg* od leta 1880 na naslovu <http://www.uni-mozarteum.at/administration.php?o=18725>.

teorija ter oblikovanje zvoka [Sound Design]. Tako so bile vpeljane tudi univerzitetne profesure oziroma katedre, ki jih financira avstrijsko Ministrstvo za izobraževanje na področjih umetnosti in znanosti.

Razmerje med spoloma in udeležba moških* in žensk*² v nacionalnem (in mednarodnem) sodobnem svetu umetnosti, kot tudi na univerzah, je vsekakor določala in določa še naprej asimetrija, ki predstavlja bivanjsko resničnost mladih moških* in žena* tudi pri izbiri študija. Tako ostaja velika naloga muzikoloških študij spola, da skozi raziskave arhivov še jasneje prikažejo in s pomočjo teorij spola kontekstualizirajo hierarhijo spolov, da bo v prihodnje pravičnejše in pomembnejše součinkovala v procesih odločanja na področjih kulture in znanosti pa tudi pri postavljanjih muzikološkega kanona!

1.1 Razmerje med spoloma na glasbenih univerzah: Gender Spotlights 2015/2016

Oddelki za menedžment kakovosti na avstrijskih univerzah letno izdelujejo in priobčajo tako imenovana »Gender und Diversity Berichte« [»Poročila o spolih in raznolikosti«]. Naslednji primeri o razmerju med študirajočimi oziroma učečimi moškimi* in ženskami* na študijskih smereh kompozicija, teorija glasbe, elektronska glasba itn. so izbrani kot ponazoritev Gender Spotlights.

1.1.1 Primer 1: Študirajoči na KUG

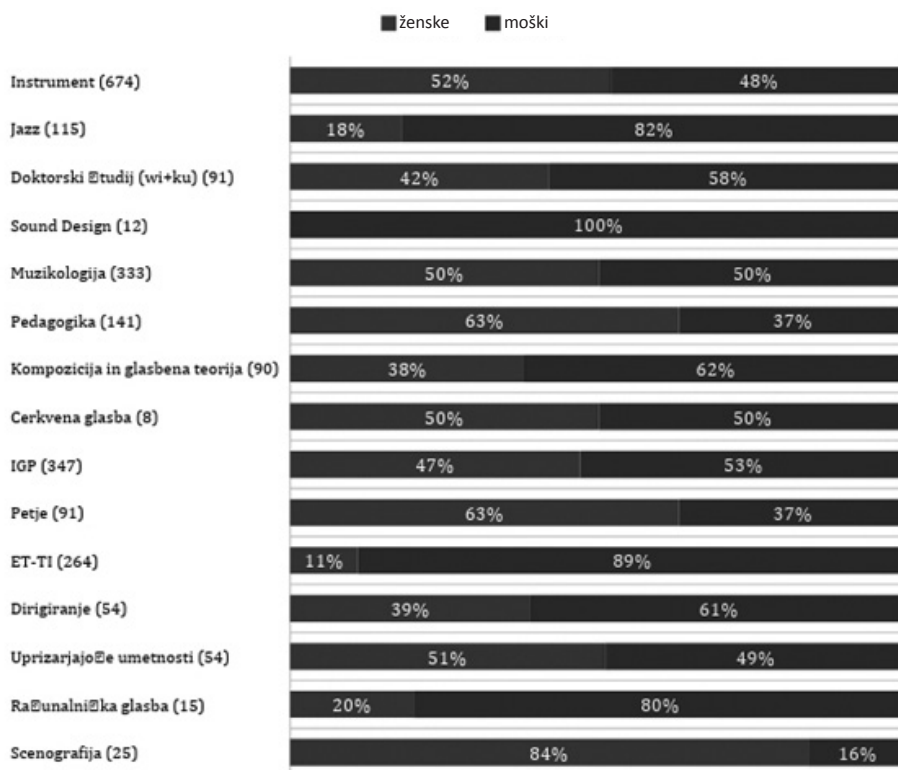
Na Univerzi za glasbo in uprizarjajočo umetnost v Gradcu je na Oddelku za kompozicijo 38 % študentk, od leta 2014 je porast 4 %. Na Umetniški univerzi v Gradcu doslej ni bilo univerzitetne profesorice za kompozicijo. Izjema, ki je v preteklosti potrdila pravilo, je Younghi Pagh Paan (*1946, Cheongjiu), ki je predavala kompozicijo kot gostujoča profesorica v letnem semestru 1991 na Institutu 1. V tem času je avantgardistični Glasbeni festival musikprotokoll (ORF Steiermark) naročil in praizvedel nekaj njenih del.³

Na študijskih smereh računalniška glasba, elektroakustika-tonski mojster/mojstrica in jazz navaja poročilo KUG za leto 2015 »presežek moških« z deležem nad 80 %. Študijska smer Sound Design, kot kaže naslednja statistika

2 Pri uporabi kategorij *moški* in *ženske* uporabljam v tem besedilu s simbolom *. Razlog je naslednji: »Spol kot dihotomna spremenljivka, torej razumljena izključno kot bodisi »žensko« bodisi »moško«, po eni plati napeljuje k misli, da gre za homogene skupine, medtem ko po drugi plati nadaljuje z dihotomnim razumevanjem spola, ki zlasti *trans*-, *inter*-* in ne-binarne osebe dela nevidne in [...] jih *sploh ne* opredeljuje ali pa opredeljuje *napačno*.« (Navedeno po: <https://www.mdw.ac.at/akg/statistik>)

3 <http://musikprotokoll.orf.at/de/programm/1991>.

po študijskih smereh in spolu, je danes zapolnjena izključno s študenti in tudi predavatelji na Institutu za elektronsko glasbo (IEM) so izključno moški:



Graf 1: Zasedenost študijskih smeri glede na spol (zimski semester 2014/2015), Gender & Diversity Bericht 2015.⁴

1.1.2 Primer 2: Položaj predavateljic na umetniških univerzah

Mozarteum Salzburg je na Oddelek za dirigiranje/kompozicijo in glasbeno teorijo leta 2000 povabil romunsko skladateljico z nemškimi koreninami Adriano Hölszky kot prvo univerzitetno profesorico za kompozicijo v Avstriji na Institutu za dirigiranje, kompozicijo in glasbeno teorijo Mozarteuma v Salzburgu. V času njene odsotnosti zaradi pisanja opere jo je kot gostujoči skladatelj nadomeščal francoski skladatelj spektralne glasbe Trtistan Murail.

⁴ https://www.kug.ac.at/fileadmin/media/planev_44/Dokumente/Downloads/berichte_zahlen_fakten/Gender_Diversity_Bericht_2015.pdf

Univerza za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju

Stanje 31. 12. 2012 in 31. 12. 2015

001 – Institut za kompozicijo in elektroakustiko

Vloge	Ženske	Moški	Delež žensk
Gostujoči profesorji	0	0	0%
Redni profesorji	0	3	0%
Izredni profesorji	1	5	14%
Docenti	0	0	0%
Zunanji profesorji	0	0	0%
Zvezni predavatelji	0	0	0%
Honorarni predavatelji	1	7	0%
Tretjinsko zaposleni	0	0	0%
Pogodbeno zaposleni	0	0	0%
Univerzitetni docenti	0	3	0%
Učitelji	2	12	14%
Senior Scientist	0	0	0%
Senior Lecturer	1	10	9%
Lektorji	2	10	17%
Univerzitetni asistenti	0	1	0%
Študentski asistenti	0	2	0%
Znanstveni sodelavci	0	0	0%
Skupaj	7	54	11%
2012 Institut 1 Ženske 11 %, Moški 89 %			

Vloge	Ženske	Moški	Delež žensk
Gostujoči profesorji	0	1	0%
Redni profesorji	2	9	18%
Pogodbeni profesor	0	0	0%
Izredni profesorji	0	0	0%
Docenti	0	0	0%
Zunanji profesorji	0	0	0%
Zvezni predavatelji	1	6	14%
Honorarni predavatelji	1	8	11%
Lecturer	2	16	11%
Lecturer polno zaposl.	2	1	67%
Senior lecturer	1	9	10%
Senior Scientist	0	0	0%
Univerzitetni docent	0	1	0%
Pogodbeni docent	0	2	0%
Univerzitetni asistenti	0	1	0%
Študentski asistenti	1	1	50%
Tutorji	0	1	0%
Tretjinsko zaposleni	0	0	0%
Skupaj	10	56	15%
2015 Institut 1 Ženske 15 %, Moški 85 %			

Tabela 1: Predavatelji na Institutu za kompozicijo in elektroakustiko. Oddelek za enako obravnavo MDW, 2015.⁵

5 https://www.mdw.ac.at/upload/MDWWeb/akg/downloads/Statistik_2015.pdf

Oktobra 2015 je dobila profesuro nemška skladateljica Iris ter Shiphorst⁶ na študijskem programu Medijska kompozicija in uporabna glasba Instituta za kompozicijo, elektroakustiko in tonsko mojstrstvo na MDW. Newyorčanka Carla Scaletti (1956) je bila v letih 1998 in 1999 gostujoča profesorica za elektroakustično kompozicijo na Institutu za elektroakustiko, eksperimentalno in uporabno glasbo na Univerzi za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju; bila je prva predavateljica na področju kompozicije, ki so jo tedaj poučevali na MDW. Nemški muzikologinji in glasbeni teoretičarki Gesini Schröder so leta 2012 podelili drugo »žensko« profesuro na področju glasbene teorije; na Institutu 1. je izraelska skladateljica Chaya Czernowin (1957) kot prva univerzitetna profesorica kompozicije na dunajskem MDW (Institut za kompozicijo in elektroakustiko) delila svoje znanje in izkušnje z mlajšimi rodovi v letih 2005–2009.

Šele na pragu 21. stoletja se je tudi ženskam odprl dostop do najvišjih univerzitetnih položajev in virov. S tem povezan status in prestiž je bil za moške samoumeven tako pred kot tudi po podržavljenju ustanov za umetniško in znanstveno izobraževanje.

Grafika s statistiko o deležu moških in žensk med pedagogi na Institutu 1 MDW prikazuje proces razvoja pedagoškega osebja v letih 2012–2015: od 100-odstotnega deleža moških se je delež žensk zvišal na 18 %, to pomeni, da je med enajstimi profesurami devet profesorjev in dve profesorici. V celoti je – po 4-odstotnem stopnjevanju števila predavateljic po letu 2012 – danes razmerje med spoloma naslednje: dela 15 % predavateljic, delež predavateljev ostaja 85 %. Za Nemčijo kot tudi v enaki meri za Avstrijo velja torej ugotovitev, da imajo »številne druge skladateljice seveda tudi profesorski naziv, a s poučevanjem niso doma v kompozicijskih središčih, temveč na mejnih področjih, kot sta glasbena teorija, cerkvena glasba ali na področju instrumentalne igre« (WACKENHUT, 1996, 42).

2 **Ustvarjalni proces kot predmet raziskovanja feministične muzikologije in *Gender Studies***

Razlogov za asimetrično razmerje med spoloma pri izvajanju umetniških poklicev, zlasti kompozicije, je spričo njihove kompleksnosti še danes veliko. Vedno znova vplivajo na miselne prostore, duh časa in mode v svetu, kjer živimo moški in ženske. Izčrpana predstavitev bi preseгла okvir tu načrtovanega prispevka. Temu sledijo raziskovanja ameriških muzikologinj Marcie Citron v delu *Gender and the musical canon* (1993) ali *Feminine Endings: Music, Gender and*

6 <https://www.mdw.ac.at/ike/inhaltliche-schwerpunkte/medienkomposition>

Sexuality Susanne McClarry (2002). V evropski glasbeni zgodovini, kot je znano, je ustvarjalni proces opredeljeval ekskluzivno moški krog zastopnikov; do 20. stoletja ga je razlagal glede na lasten interes in interes svojih privržencev kot neizpodbitno dejstvo in skozi stereotipno spolno ideologijo. »Ustvarjalni postopek« je bil »kultno dejanje« »moškega genija« na poti do »mojstrovine« – pridržan je bil zanj. Ženskam so z nekaj izjemami odrekli poklic skladateljice med drugim tudi zaradi biologističnega spolnega tipiziranja. Zanje je ostal skrčen na pripisano jim vlogo ženske »muze«, ki naj »hrani« in »navdihuje« moški genij med njegovim ustvarjalnim procesom, kot Eva Rieger živo prikaže v poglavju *Glasba kot nosilka za spol značilnih ideologij* (1988).

Komajda predstavljivo se zdi, da je bil izstop iz tovrstnih konstrukcij resničnosti v družbenokulturnem dojetju moških* in žensk* sploh mogoč, in da družbenokulturno-evolucijskega nadaljnega razvoja do enakopravnosti spolov nikoli ni bilo mogoče doseči brez aktivnega protesta aktivnih skupin žensk. Obe veliki ženski gibanji 20. stoletja v Evropi sta utemeljili in pospešili procese spreminjanja, ki so vodili k enakopravni veljavi moških in žensk. Skoraj vsi dosežki enakopravnosti spolov vodijo nazaj k obema gibanjema in zdi se, da bojevanjem še zdaleč ni videti konca.

2.1 O diskurzu »ženske estetike«

Izzvane s teoretično premiso, po kateri drugi socializacijski pogoji in različna kulturna izkušnja obzorja nujno vodijo tudi k drugačnim umetniškim načinom izražanja, so se razvile burne in kontroverzne debate o »ženski estetiki« (BLOß, 2006, 310) v glasbi in pri ustvarjalnosti z zvokom. Eva Rieger je sredi devetdesetih let prejšnjega stoletja zatrdila, da diskusija o ženski estetiki ni izvedljiva, češ da vsaka vnaprej določena podoba »ženskosti velja za ideološko« (RIEGER, 1995, 241). Za tem »tiči vprašanje verificiranja spolne identitete v glasbi kot zvočnem dogodku, strukturi kompozicije in interpretativni izvedbi« (BLOß, 2006, 311).

Glasbene konstrukcije »moškosti« in »ženskosti« zatorej korelirajo ne le z družbeno konvencionaliziranimi pomeni, temveč so sankcionirane tudi v glasbenoteoretičnih standardih in kompozicijskih modelih (kot je sonatno načelo, tvorjenje kadenc ali tonalitetna umeščenenost). Pri tem bi bilo treba celo razbrati vsakokratno umestitev v glasbenoteoretično ali glasbenozgodovinsko obravnavo kot veliko bolj normativno, kakor bi bilo to mogoče sklepati iz analize samih zvočnih dogodkov. To, kar se etiketira ali splošno označuje kot žensko (najsi gre za temo, kadenco oziroma zaključni postop, tonsko vrsto,

zvrst ali obdobje), je bilo dvojno razvrednoteno: z ene strani z analogiziranjem z družbeno in kulturno Drugim, Manjšim, Podložnim itn.; z druge strani z dekvificiranjem kot nečim, kar ni v skladu s pravili, kar ne ustreza kompozicijskemu načelu in s tem ne izpolnjuje ali reproducira moške norme (BLOSS, 1992). Ta zgodovinska podeljevanja gledišč veljajo do danes. Tako je značilna izjava avstrijske skladateljice Katharine Klement (1963) o ne samo institucionalnih ovirah v času njenega študija: »Nisem poznala niti ene skladateljice, ni bilo niti dirigentk. Umetnost je bila svet moških. Da je ustvarjalnost sploh lahko nekaj ženskega, je bilo treba šele prepoznati kot miselno možnost.«⁷

Obsežnih muzikoloških raziskovanj sodobne glasbe vendarle še ni, področja raziskovanja, ki so vezana na *kategorije Gender*, pa so šele na začetku. Muzikologija se osredotoča na zgodovino glasbe oziroma na zgodovinska in glasbenosociološka raziskovalna težišča. V tem času so nastale obsežne raziskave popularne kulture in njene glasbe. Potrebno je temeljito raziskovanje sodobne glasbe, kakor tudi raziskovanje klasične moderne ali pa ustvarjalnih procesov 20. in 21. stoletja ter še vedno – stoletja – marginaliziranih tem. Prve raziskave ustvarjalk zvoka, skladateljic in izvajalk do glasbe sodobnosti, njihovega okolja družbenokulturne pogojenosti sodobne ustvarjalnosti žensk* šele počasi stopajo na obzorje muzikološkega zanimanja. Pričujoči zbornik in predstavitev skladateljic izbranih dežel pomembno prispeva k prebuditvi statusa quo!

Pomemben korak k opaznosti razmerja moških* in žensk* v ustanovah glasbene avantgarde⁸ je prispevek *Gender Relations in Darmstadt* (GRID)⁹ Ashley Fure (ZDA; financira ga nemški Goethe Institut), ki razkriva hierarhije v postopkih izbiranja in programskega odločanja v svetu umetnosti. Vsekakor je vrednotenje in verifikacija izsledkov *statistical research*, temelj študija spola, nekaj, kar manjka. Prispevati je mogoče bistveno več znanja o pojavnosti struktur, o razmerjih moči in manifestaciji hierarhij, ki so peljale k asimetrični udeležbi spolov, kar mora peljati k spolno uravnovešenejši zasedbi med ustvarjalci in ustvarjalkami.

3 Izobraževanje, kariera in zahteve avstrijskih skladateljic

Za kariero (starofrancosko *Carrière*: dirkalni voz) skladateljice v Avstriji je neizogibna akademska izobrazba. Razveseljivo je, da število študentk

7 <https://www.musicaustria.at/das-komponieren-hatte-einen-nimbus-katharina-klement-im-mica-portraet/>

8 Angleška sociologinja (!) Georgina Born je napisala eno prvih študij o IRCAMu, ki vključuje med drugim tudi problematiko razmerja med spoloma (BORN, 1995).

9 GRID, *Gender Research in Darmstadt*, 2016. <https://griddarmstadt.wordpress.com/>

kompozicije na univerzah narašča, kar je predpostavka tudi za druge umetniško-znanstvene kariere na kaki univerzi. Kot omenjeno, je delež univerzitetnih predavateljic še vedno dramatično nizek. Iz osebne izkušnje v učnem procesu to dejstvo ne uide pozornosti študirajočih. Zakoniti okvirni pogoji za doseganje enakopravnosti oziroma 50 % odstotnega deleža v zasedbi so že zdavnaj ustvarjeni. Univerze imajo aktivno nalogo in skrbijo za njeno izvedbo, tako da v svoje vrste imenujejo več profesorice. Z navzočnostjo pri postopkih izvolitev so z univerzitetnimi ustanovami, kot je »Delovna skupina za enakopravnost« oziroma pooblaščenec za *gender & diversity* pri poklicnem nastavljanju, zagotovili vsaj večjo preglednost, ne nazadnje proti »spolni oslepelosti v disciplinah« (NICKEL, 2006, 127). Ta ne velja le za družboslovje, temveč v enaki meri na področjih umetnosti, kulture in ozaveščanja v postopkih odločanja na univerzah.

Primer. Zato komajda lahko podcenjujemo učinkovanje zgleда kakor tudi velike motiviranosti, ki jo prinese opaznost skladateljic-profesorice kompozicije na naslednje rodove; kar je bilo študentom samoumevno, je za študirajoče glasbenice zapreka, ki ne ovira njihovih kolegov: »Pri sprejemnem izpitu – v komisiji so sedeli izključno moški – me niso sprejeli čisto resno. To pomeni: 'Ona bo nehala že po treh mesecih.' Pa sem imela srečo, da sem naletela na Dietra Kaufmanna.« Skladatelj, ki je vodil študij za elektroakustično in eksperimentalno glasbo na tedanji dunajski Visoki šoli, je spodbujal veliko žensk v njihovih prizadevanjih za kompozicijo, pravi Katharina Klement o izjemi v osebnosti odličnega avstrijskega skladatelja in univerzitetnega profesorja Dietra Kaufmanna.

Pri odločitvah za študij v Avstriji je temeljna predpostavka poklicna pot z akademskim študijem in zlasti kasneje možnost opravljanja tega poklica v pedagoških vrstah. Tega se zaveda vsak viden skladatelj v Avstriji, ki poučuje na umetniški univerzi. Širitev možnosti študijske ponudbe na medijsko kompozicijo, elektronsko glasbo itn. študirajoči dobro izrabljajo in izčrpno zrcalijo raznolikost skladateljskih sredstev, o čemer priča sodobna avstrijska skladateljska pokrajina.

3.1 Ustanove in mreže

Izvedbe glasbenih in zvočnih del so osrednjega pomena za širše javno zaznavanje in sprejemanje. Podpore ponujajo dejavnosti glasbenih založb pa tudi prisotnost oseb in dela v medijih, kot sta radio in televizija. Vzpostavljanje in raba mreženja je za skladatelja bivanjskega pomena. Kot servisni obrati ponujajo

ustanove, kakršne so Glasbenoinformacijsko središče *mica austria*,¹⁰ Avstrijska zveza skladateljev (!), IGNM (Mednarodno društvo za novo glasbo) idr., svoje delovanje kot zastopnice interesov z možnostjo mreženja, posredovanja informacij; njihova vloga je multipliciranje ponudbe. Avstrijska združenja za avtorske pravice, kot so AKM, *Austro Mechana*, *Literar Mechana*, skrbijo za izvajalske, naročniške in distribucijske pravice. Glasbenice in glasbeniki ter skladatelji/ce s statusom svobodnih kulturnih delavcev živijo predvsem od honorarjev, kar terja veliko dela, energije in časa – vse je dodatno bivanjsko potrebno tudi za čisto umetniško delo. Za financiranje kompozicijskih procesov obstaja v okviru *rezidenc* možnost snovanja del in pripravljanja izvedb. Nadalje ima muzikološko ukvarjanje z deli (živih) skladateljev in skladateljic velik pomen za utemeljitev glasbene teorije, zgodovine in estetike; še vedno je odvisno od prizadevanj posameznih (gostujočih) učiteljev oziroma od pobud različnih središč za raziskovanje spolov¹¹ na umetniških univerzah. Pri predstavitvah in prireditvah javnih koncertov se vzpostavlja funkcija umetniških univerz kot »koncertnih ponudnikov«. Aktivno lahko širijo med širšim občinstvom sodobno glasbo in vednost o njenih ustvarjalcih in ustvarjalkah. Oddelki za prireditve so si za nalogo zadali vrsto projektov posredovanja glasbe znotraj univerz.

Javnost je razmeroma kritična do festivalov z deli izključno sodobnih skladateljev in skladateljic, kot je *E_may festival* nove in elektronske glasbe¹² na Dunaju. Tudi skladatelji/ce in poustvarjalci in poustvarjalke imajo marsikak ugovor zoper njih. Po mojem prepričanju pa se je neizogibno treba osredotočiti na žensko* umetniško ustvarjanje, ki bi ga bilo treba postaviti v javni prostor – na oder.¹³ Za pospešitev prisotnosti umetnosti žensk* v javnem prostoru in na odru ter v koncertni dvorani je, po avtoričinem mnenju, ta ekskluzivnost in dajanje prednosti lastnim festivalom v kulturnem pogonu neizogibna.

4 Avstrijska skladateljska pokrajina

V avstrijski glasbeni publicistiki se pogosto najde pojem »skladateljska pokrajina« v moški obliki [»Komponistelandschaft« = »pokrajina skladateljev«],

10 Naslov brošure *musica austria, mica* za leto 2015 govori sam zase: Überleben im Musikbusiness. Handbuch für KomponistInnen & MusikerInnen in Österreich“ [Preživeti v glasbenem poslu. Priročnik za skladatelj/ic/e in glasbenike/glasbenice].

11 *Ein Tag für...* Johanna Doderer, Eva Reiter, Pia Palme: vse predstave so se odvile v okviru Središča za raziskovanje spolov KUG v Gradcu (<http://genderforschung.kug.ac.at/zentrum-fuer-genderforschung/veranstaltungen-projekte/ein-tag-fuer.html>)

12 <http://e-may.org/de/2012/storiasvelata>

13 Ni mi znano, ali moški reagirajo z enakim pridržkom in nasprotovanjem, če je koncertni večer programiran izključno z deli skladateljev.

ko besedilo meri na glasbene ustvarjalce določene pokrajine. V jezikovnem smislu »kompozicijski pojem« (Hard, 1969 navedeno po Kühne, Gawronsky in Hernik 2015, 22) pokrajine tvori povezava med opusi in osebnostmi avstrijskih glasbenih ustvarjalcev, kar prinaša v ospredje tudi široko geografsko-prostorsko navezo: veliko estetsko raznolikost, improvizacijo, elektronsko glasbo, glasbeno gledališče in filmsko glasbo. Skladatelji/ce sodobnosti so zrasli/e v postmodernem, poliestetskem svetu. Kajti med tem ko je skladanje v tonaliteti v marsikaterem krogu veljalo še pred nekaj desetletji za popoln tabu, mlada generacija ne kaže strahu pred tem, da serializem povezuje s tonalitetno ali da mirotonalitetnost kombinira z elektronsko plesno glasbo. Pri vključevanju različnih slogov se ne kaže samo zajetna rokodelska spretnost, temveč, odvisno od pristopa, tudi resno, ironično ali humorno soočanje z glasbenimi ali tudi sociološkimi konotacijami različnih žanrov (Weberberger, 2011). Avstrijski skladatelji/ce oziroma v Avstriji živeči mednarodni skladatelji in skladateljice kažejo s svojim delom presenetljivo širino vezi med svojim delom in vključevanjem najrazličnejših kompozicijskih sredstev. Improvizacija se najde poleg stroge kompozicije, akustični instrumenti stopijo v dialog z elektroniko ali pa tudi ne, poleg absolutne glasbene posvetnosti se odkriva tudi duhovnost, atonalitetnost, mikrostopinjski postopi in serialistične kompozicijske metode so vključene enako samoumevno kot pop, jazz ali ljudska glasba (Weberberger, 2011). Z raznolikimi genezami del in pristopi k ustvarjalnemu procesu delujejo ustvarjalci in ustvarjalke na brisanje meja med umetniškimi žanri in zvrstmi.

Iz dolge vrste avstrijskih skladateljskih osebnosti kaže reprezentativno predstaviti le najpomembnejše in jasno profilirane. Naznačeno bo njihovo delovanje in estetika njihovih del ter posebnosti kompozicijskih pristopov. Med najpomembnejše in najbolj znane sodobne avstrijske skladateljice je treba uvrstiti Avstrijko Olgo Neuwirth. Njeno delo sodi med vodilne opuse sodobnega glasbenega ustvarjanja in se izvaja širom sveta. Ona je na prvem mestu.

4.1 Olga Neuwirth

Olga Neuwirth se je rodila v Gradcu na Zgornjem Štajerskem. Umetnost in glasba sta imeli že v njeni prvotni družini pomembno vlogo, njen oče, jazzovski pianist Harald (Harry) Neuwirth je veljal za »arhitekta graškega jazz izobraževanja« in je bil v letih 1975–1983 predstojnik Instituta za jazz na tedanji Visoki šoli za glasbo. Njegov brat, Gösta, skladatelj, glasbeni teoretik in pedagog na Umetniški univerzi v Berlinu, jo je celo življenje seznanjal s sodobnimi glasbenimi oblikami izraza in jo učil, v povezavi z glasbo,

ločevati intermedijsko med likovno umetnostjo, literaturo in filmom (Hochradl, 2010, 95).

Sem pravi podeželski otrok. Vsekakor. Z jazzovskim glasbenikom, kot je moj oče, in literarno navdušeno mamo [Puppa Neuwirth]. Ker je hodilo tako veliko glasbenikov k nam, tudi Afroameričanov, sem pri dvanajstih napisala gledališko delo o jazzistu v Harlemu. V šolskem gledališču so ga celo izvedli.

Tako pravi Neuwirthova o svojih zgodnjih letih in sonosferi, s katero je bila obdana hiša njenih staršev. Od sedmega leta naprej je bila deležna pouka trobente na glasbeni šoli Deutschlandsberg. A po avtomobilski nesreči, v kateri je utrpela zlom čeljusti, ni mogla niti pomisliti več na kariero trobentarice. Novo obdobje so zaznamovali poletni tečajji kompozicije Hansa Wernerja Henzeja (1926–2012) v Deutschlandsbergu, ki se jih je poleg avtorice kasneje udeleževala tudi prejemnica Nobelove nagrade Elfriede Jelinek (1946). Tu se je Olga usmerila v kompozicijo. V okviru teh tečajev so se otroci in mladostniki učili in izkušali pod vodstvom pomembnih umetnikov in umetnic, kot sta skladatelj Gerd Kühr (1952) in pisateljica Elfriede Jelinek, kako ravnati z lastno ustvarjalnostjo in fantazijo, da so spravili svoje prve skladbe »na papir« in do izvedbe.

Vendar je v družini Neuwirth prišlo do meddružinskih prelomov in travm, ki so jih izzvali bolezen in krize. Iz teh izhaja kasnejše načelno nezaupanje v navidezno gotovost. Ko je bila Neuwirthova v puberteti, je družinski vsakdanjik na glavo postavila huda poškodba glave in možganov. »Raziskovanje možganov je bilo odtlej moja najpomembnejša tema. Šla sem v San Francisco, da bi študirala slikarstvo in film, da bi šele potem spet lahko razmišljala o glasbi.« (Raftl, 2015.) Izkušnje teh cezur, kot tudi njena povratniška razvojna izkušnja, omogočajo Neuwirthovi docela različne sklepe glede njenih lastnih glasbenih rezov – od njenih prvih skladateljskih poskusov obstajajoče, nemirne intonacije. (KAGER, 1995, 63 in naprej, navedeno po HOCHRADL, 2010a.)

Leto orientiranja v ZDA jo nauči občutljivosti in razločevanja evropskega odnosa do tradicije in zgodovinskosti, pri čemer (...) začne brez navezovanja na kompozicijske, podedovane glasbenozgodovinsko šole ali struje neovirano in (...) nekonvencionalno skladati (Hochradl, 2010, 96).

Po vrnitvi iz Amerike na Dunaj je Olga nadaljevala študij na Univerzi za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju ter na Institutu za elektroakustično

glasbo. Sebe je razumela kot obstransko in se je ob koncu osemdesetih let našla v situirani sceni, samoumevno, samih skladateljev (UTZ, 2008, 19).

Spodbude je dobivala pri samoiniciativno organiziranem zasebnem učenju pri Adriani Hölszky (»Ne pustite se odvrniti! Nadaljujte!« (HÖLSZKY, 1998, prim. HOCHRADL, 2010a, 97), ki jo je vodila pri analizah orkestrskih del Bouleza, Ligetija in Sciarrina. Olga je leta 1993 študirala v Parizu pri Tristanu Murailu.

V opusu skladateljice tudi uporabne glasbe in medijske kompozicije zasledimo vidne prispevke na področju filma. Za film (grozljivko) *Ich seh ich seh* (2014) avstrijske režiserke Veronike Franz, kjer se »otroško neznanje, materinska ljubezen in hrepenenje po varnosti obračajo skozi mesoreznicu« (HAUSER, 2016), je Olga Neuwirth napisala lucidno filmsko glasbo: *Goodnight Mommy*, izvajalci: *Wiener Glasharmonika Duo*, izšla je pri založbi dunajski založbi Kairos junija 2014. Film je le primer mnogih naveznih točk komponiranja Olge Neuwirth. Zaradi tega ocenjuje na primer vse možnosti uporabe tehnike kot velik izziv pri svojem delu. Uporaba tehnike temelji na potrebi po času primerni glasbeni produkciji (Drees, 2008, 91). V njenem skladateljskem delu je vedno vse v gibanju, osredotočeno enkrat na »naravne zvoke«, nato spet na zvoke, vzbujene z elektronskimi sredstvi, pa do komajda zaznavne širitve spektra akustičnega zvena s pomočjo elektronike.

4.1.1 Opera in glasbeno gledališče

V njenem delu imata opera in glasbeno gledališče pomemben delež. Vsekakor »Olga Neuwirth ne sklada opere, dekomponira jo, razdvaja figure in situacije, da bi jih preosvetlila. To jo povezuje tudi z Elfriede Jelinek« (Utz, 2008, 18). Leta 1999 so na Dunajskem festivalu praižvedli glasbeno gledališče *Bählamms Fest* na libreto Elfriede Jelinek. Leta 2003 je v Gradcu sledila praižvedba glasbenega gledališča *Lost Highway*, uglasbitev filma Davida Lyncha, Olga je za gledališče priredila različico Elfriede Jelinek; angleška praižvedba je bila 2008 v Angleški nacionalni operi v Londonu. Praižvedba njene najnovejše opere *Orlando* po romanu Virginie Woolf je načrtovana za leto 2019.

Preizpraševanje soodvisnosti različnih kakovosti zaznavanja sodi k osrednjim umetniškim prizadevanjem Olge Neuwirth. Iztočnica njenega dela so zvočna in jezikovna gradiva ter podobe najrazličnejšega porekla in kakovosti, ki so ne glede na vsakokratne značilnosti med seboj povezane z močnim učinkovnim smislom za dramaturški razvoj. Ustvarjena večidel iz nepredvidljivega, zaradi presenetljivih pregibov oblikovanja glasbenega toka, v katerem se komponirano razvejuje skozi proces organskega razraščanja, se izkaže glasba kot

odslikava raznovrstnega izhodiščnega gradiva. S posebno ljubeznijo do skurilnih idej in namigovanja polnih, iz različnih interesov do umetnosti, literature, gledališča in filma izpeljanih kontekstov so skladbe Olge Neuwirth kompleksne tvorbe, ki merijo na vznemirjanje občinstva (Drees, 1992).

V njenih delih trkajo drug ob drugega raznoliki, na prvi pogled medsebojno neprilegajoči se delci. Komajda kak potek pelje linearno, pri čemer se navezuje na Gustava Mahlerja (1960–1911): »Svet vidim kot celovitost – kot razdrobljen konglomerat. Zanima me, kako znova zlepiti skupaj to razbito zrcalo. Koščki pa še vedno ostajajo enaki.« S pomočjo te kvazifilmske tehnike reza, ki virtuozno in mesečniško gotovo vedno na novo ureja razdrobljeno, nastaja vznemirljiva glasba (Hauser, 2016).

Dela Olge Neuwirth izvajajo danes najpomembnejši orkestri, ansambli sodobne poustvarjalnosti in operne hiše, festivali avantgardne glasbe naročajo in postavljajo njena dela na svoje odre.

Za njeno izstopajoče delo ji je v kategoriji »Kompozicija za simfoniko« GEMA podelila Nemško nagrado za glasbene avtorje 2017.

4. 2. Katharina Klement

V Gradcu rojena (kot označuje samo sebe) *composer-performer* Katharina Klement¹⁴ dela na področjih notirane in improvizirane, elektronske glasbe. V mnogoplastnosti svojega dela in interesnih področij, tudi v povezavi z znanstvenim raziskovanjem v umetnostih, terja skladateljica razširitev tradiranega pojma »skladatelj/ica«, o čemer tudi piše. Katharina tako razume »skladanje« kot nadrejen pojem za svoja mreženja, drapiranja zvokov, tonov in šumov (Schweiger, 2006). Težišče njenega umetniškega dela, kakor tudi njenih izkušenj plesalke, temelji na konceptu prostora v prečni zvezi s področjem glasba-besedilo-video-performance. Njene večkanalne kompozicije so kombinirane z instrumentom ali več instrumenti ter/ali glasom ali glasovi, kot na primer v skladbi *perihperies* (2014–2016) za 8-kanalne fiksne medije.

Socializirano v tradiciji klasične glasbe sta jo zvedavost in raziskovalni duh po eni plati vodila na področje jaza, po drugi pa v korenite preobrate Nove muzike. To jo je spodbudilo k povezovanju konceptualne jasnosti, improvizacijske spontanosti, izpiljene igre barv in tekstur ter moči dela z zvoki s povezujočimi, opredeljenimi strukturnimi mostovi.

14 www.katharinaklement.com

Klavir je njen osrednji vir zvoka, s katerim potiska tradirano razumevanje glasbe ob rob raziskovanja zvoka. Na avstrijski sceni aktualnih, eksperimentalne Nove in improvizirane glasbe je Katharina Klement osrednja osebnost (Schweiger, 2006), utemeljiteljica in članica vrste ansamblov za improvizirano glasbo (med drugim soundog, USE, monocle, subshrubs). Podobno kot ona so kot poustvarjalke na svojih instrumentih (klavir, fagot oziroma blokflavte, gamba) dejavne tudi Elisabeth Harnik (1970),¹⁵ Pia Palme (1957)¹⁶ ali Eva Reiter (1976)¹⁷ – »bližnja in oplajajoča povezava, ki je na različne načine sledljiva tudi v glasbi« (Weberberger, 2011). Od leta 2006 poučuje elektroakustično glasbo, kompozicijo, improvizacijo študijske smeri Računalniška glasba in elektronski mediji na Univerzi za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju.¹⁸ Njen bogati opus obsega dela za solo instrumente, osrednjega pomena pri tem imajo instrumenti s tipkami, kot je klavir z živo elektroniko v skladbi *vessel 1. 1* (2016), pa tudi glas, komorna dela, zvočne instalacije in konceptualna dela odprte oblike, kot je leta 2016 na Dunaju praizvedeno delo *lokus fokus for any sound producing media number of players and duration free*.¹⁹

4. 3. Pia Palme

Skladateljica, *soundartist* in eksperimentalna pianistka Pia Palme se ima za feministično skladateljico. Kot Elisabeth Harnik se pri svojem ustvarjanju navezuje na pomembne pobude slušne izkušnje in percepcijo zvoka, na šolo *Deep Listening* ameriške skladateljice in improvizatorske umetnice Pauline Oliveros (1932–2016).

V solističnem nastopu *Weisse Hörgebiete – eine feministische Atlas des Hörens* (video, trak, besedilo, kontrabas, elektronika; februar 2017) se približuje dediščini velike skladateljice in raziskovalke poslušanja Pauline Oliveros:

ki je poslušanje označila kot politično dejanje. Z glavo, telesom, instrumentom, glasom in tehniko zarisujem atlas novih področij poslušanja s feministično držo. Osebno uho postane politično čutilo. Z njim kritično raziskujem okolico in svojo notranjost. Na belih področjih zemljevida pokrajine poslušanja čas miruje, prostor pa se širi.

15 <http://elisabeth-harnik.at>

16 <http://piapalme.at>

17 <http://www.evareiter.com>

18 www.katharinaklement.com

19 Več na <http://www.katharinaklement.com/index>.

Kot predloga in orodje pri kompozicijskem delu služi Pii Palme kognitivno zaznavanje poslušanja, ki je usmerjeno tako navznoter kot navzven. Kartografira okolico, šume iz ozadja družbe tako kot tudi strukture lastnega sveta mišljenja in občutenja. V njenem izrazito samostojnem svetu vedno znova postavi v ospredje glas, ki ga vključuje v politično komponirano okolje, s čimer ga izpostavlja. Zvok, prostorska ureditev, besedilo in telesnost so nosilni stebri njenih kompozicij. Skupaj z avstrijsko pevko in umetnico Gino Mattiello je ustanovila festival nove in elektronske glasbe e-may, da bi navezala in naredila vidnejšo visoko kakovost in raznolikost avstrijske scene skladateljic v okviru mednarodnih dogajanj.

4. 4. Manuela Kerer (I)

V Avstriji živeča italijanska skladateljica Manuela Kerer (1980)²⁰ dela tako, da povezuje žanre s področja plesa, gledališča, arhitekture in literature. Po univerzitetnem študiju prava in psihologije se je v svoji disertaciji z naslovom *Musik und Demenz* ukvarjala s temo *Disability* v glasbi (WEISSENEGGER, 2016).

Ti vidiki se ne sprejemajo brez predsodkov in videti je, da predstavljajo vsestranskost in nadarjenost za več področij pri skladatelji/ca/h v družbi profesionaliziranosti in specializiranosti neko nadrejeno kakovost. Te v javnosti stoječe ženske so bile, kot kaže primer Kererjeve, prisiljene, da si ustvarijo lasten argumentacijski prikaz za soočanje s predsodki ali pa sploh ne tematizirati svojih na kompozicijo vezanih znanstvenih in umetniških interesov in celo kompetenc. Manuela Kerer spregovori v intervjuju, kaj naj bi nasprotovalo običajnemu kanonu, »sicer moram reči tudi, da sem pogosto premišljala, kako ne bom omenila, da sem zaključila tudi druge študije (pravo, psihologijo).« (WEISSENEGGER, 2016.)

Sposobnost interdisciplinarnega mišljenja bi morala kot prizemljitev lastnega umetniškega dela predstavljati veliko pozitivnejšo kakovost, veliko usposobljenost in pravico do ustvarjalnosti človeka v globaliziranem svetu. Nemški muzikolog Stefan Fricke se je temu »staremu nezaupanju« in dvomu zoperstavil v prispevku o življenjski resničnosti sodobnih skladateljic s pomenljivim naslovom *Komponieren ist nicht genug* [*Komponiranje ne zadošča*]:

Medtem obstaja prav na arealu Nove glasbe zelo veliko oseb z dvojno, trojno ali x-kratno nadarjenostjo. S tem niso mišljeni samo tisti, ki se vsestransko umetniško izražajo in prav tako dobro komponirajo kot

20 <http://www.manuela-kerer.bz>

rišejo in pišejo, pa tudi ne samo tisti, ki enega ali dva instrumenta obvladajo enako imenitno, tudi kot improvizatorji [/improvizatorke, do-stavek avtorice], poleg tega pa še taktirko in izmišljanje lastne glasbe. Tovrstno polifono početje se v družbi pogosto sumi, včasih občuduje, rado pa eno proti drugemu tudi izigrava. (FRICKE, 2017, 25.)

Za Kererjevo je sposobnost transdisciplinarnega mišljenja zelo pomembno, je kompetenca, ki sega do kompozicijskega dela. Kererjeva meni, da je njen študij kompozicije bistven za prisvajanje rokodelstva, toda tudi študija prava in psihologije se ji zdita pomembna vira navdiha, še več, občuti ju kot enako pomembna za »študij kompozicije« (WEISSENEGGER, 2016). Kerer o svojem širokem pristopu h glasbi in življenjskemu svetu: »zato sem in ostajam fanica stare tradicije ‚septem artes liberales‘ [in] privrženka čim bolj celovite izo-brazbe, ki spada k meni.« (WEISSENEGGER, 2016.)

Visoko vrednostno mesto imata pri njej opera in glasbeno gledališče:

Ali morda nekoliko širše razumljeni pojem glasbenega gledališča. Opera ali glasbeno gledališče zmoreta zajeti človeka kot bitje z več čuti (...). Naši čuti pridobivajo drug od drugega. Ko gledamo, tudi poslušamo bolje. Ko se lahko česa dotaknemo, potem tudi čutimo in poslušamo drugače. Vonj koncertne dvorane vpliva na nas. Zame je umetnost nasploh doživetje, ki zajema več kot samo en čut. Beseda 'estetika' se je razvila iz grškega izraza 'aísthesis', torej 'čutnega zaznavanja'. Glasbeno gledališče pa je zame le širši pojem, tudi go-dalni kvartet ali orkestrska skladba sta lahko ustvarjena po načelu glasbenega gledališča. (WEISSENEGGER, 2016.)

Glasbeno gledališče Whatever works je nastalo v procesu sodelovanja z mla-dim mehiškim skladateljem Arturom Fuentesom (1975) leta 2015. O sku-pnem načinu dela je skladateljica povedala:

Pogosto pristavim, da sem kot skladateljica sebična. Zato se je bilo od začetka pomembno dogovoriti, kdo piše katero sceno. Tako sva se odločila, da Arturo dela z elektroniko, sama pa nasprotno brez predvajanja ali žive elektronike. Zato sem uporabila teorbo in zbor. Čisto 'analogno' delo prinaša seveda tveganja. (...) Torej tudi ko ni-sva komponirala 'štiri-ročno', je tako sodelovanje tvegano, ker delno do konca ni bilo jasno, kaj bo ustvaril drugi. Zato je poštena mera zaupanja temeljna predpostavka. (Weissenegger, 2016.)

Arturo Fuentes je o procesu skupnega dela dejal:

Večidel delam sam. *Whatever Works* je bil poskus. Manuela Kerer je čudovita skladateljica in od prvega srečanja naprej sva želela ta poskus peljati naprej: vedel sem, da bi Manuela komponirala nekatere scene. Delala sva neodvisno drug od drugega. (...) Mislim, da sva si bila enaka o posameznih temah, dramaturško sva se ujela, in lahko sva sledila lastnima estetikama. (...) Ker sva se v tej produkciji ukvarjala s težkimi temami, kot so politične spletki in stiska na svetu, sem uporabil izrazni način kabareta, da bi na oder prinesel nekaj lahkotnosti, opirajoč se na ciničen in prefinjen humor libreta [libretist Dimitré Dinev, režiser in producent Michael Scheidl]. (WEISSENEGGER, 2016.)

Tovrstno delo oziroma »estetska praksa« (Fricke, 2017, 25), da skladatelj in skladateljica ustvarjata skupno delo, predstavlja v sodobni zvočni ustvarjalnosti posebnost in nakazuje na tendence h krhanju sicer družbeno trdno zasidrane podobe nikoli »deljenega dela« (FRICKE, 2017, 25), ki postaja agiranje pri nastajanju dela med ustvarjalcem in ustvarjalko kot »splošen umejniški jaz« (FRICKE, 2017, 25).

Delo z otroki, mladimi in ljubitelji je zanjo izziv, da se lahko sooči z zahtevo: kako nekaj »moči narediti, moči dobro izvesti in da bo vendarle nagovorljivo«. Tako je nastalo delo *Partitur der 300, Plenissimo za 300 šolarjev in šolark*:

Najprej me zamikajo njihove zamisli in njihov nekonvencionalni pristop. Nepristranski so, odprti in povsem odkrito povedo, kar jim je všeč in kaj ne. Predvsem pri mlajših otrocih ne obstaja toliko razlik v pristopu, če poslušajo Mozarta ali Kererjevo. V načinu dela pa načeloma ne vidim nobene razlike v primerjavi (...) s poklicnimi glasbeniki in glasbenicami. (WEISSENEGGER, 2016.)

Dela Manuele Kerer so izvedli na festivalih, kot je Münchener Biennale za sodobno glasbeno gledališče, Klangspuren Schwaz, Wien Modern, International Festival for Contemporary Music Moscow, Konzerthaus v Berlinu in na Dunaju, med drugim tudi v New Yorku in Londonu.

4. 5. Elisabeth Harnik

V Gradcu rojena skladateljica, pevka, pianistka in muzikologinja slovenskih korenin Elisabeth Harnik živi v Gamsu na Štajerskem. Po svojem

skladateljskem delu sodi med najpomembnejše improvizacijske umetnice v Avstriji. V svojem delu se zavzema za *Deep Listening* šolo Pauline Oliveros. Študirala je klasični klavir in študiju instrumenta priključila tudi študij kompozicije pri Beatu Furrerju (1954).

Klavir fascinira Elisabeth Harnik zaradi tradicije, toda sočasno izvablja nove zvoke – po preparaciji seže skladateljica in pianistka občasno, se pa popolnoma odpoveduje uporabi elektronike. Kajti v svoji prvotni podobi skrivajo tipke in resonančna plošča dovolj neizrabljenih možnosti, ki jih velja raziskovati. Sklepu sledi Harnikova tudi pri pisanju za druge instrumente. Temelj njenih skladb pogosto tvorijo po rastrih urejena ritmična ali melodična gradiva, ki jih je mogoče brati z različnih gledišč. Pravila, ki so v osnovi njenih kompozicij, jo vodijo k igri izmenjevanja med upoštevanjem gradiv in na intuicijo optimalnim vrtnanjem v ta samozadani sistem. S skrajno natančnostjo so notirani pogosti hitri, atonalni poteki, ki po svoji dostikrat kompleksni naravi odpirajo iskane-mu novumu. Harnikova o sebi pravi:

Komponiranje in improviziranje je zame igra izmenjevanja preračunanega in poprej nevidenega: reflektiranje o nastalem zvočnem besedišču – najsi po vnaprej načrtanih ali spontanah posegih – in iskanje nezavednih notranjih struktur.

S svojim umetniškimi delom, kakor tudi razmišljanji in izjavami o improvizaciji in kompoziciji ponuja Elisabeth Harnik pomembne pobude za preizpraševanje tradicionalnega koncertnega pogona, njegove potrošniške države in z njo povezane nevarnosti za umetnost (WEISS, 2017, 12–13):

Institucionalna mejnica med komponirano in improvizirano glasbo je v današnji izvajalni praksi še vedno občutna. Toda na robu obeh nič prihaja večkratno do prekrivanja: mnogi festivali sodobne glasbe prirejajo improvizacijske koncerte (...) in obrnjeno. Občinstvo je v zadregi na obeh straneh – kajti obe izvajalni praksi operirata z različnimi koncertnimi in izvajalnimi rituali. (HARNIK, 2015, 41)

Improvizacijska umetnica se torej zavzema za dehierarhizacijo obeh smeri, kompozicije in improvizacije. Z njenim umetniškimi delom izkuša tradicionalni koncertni pogon prelome in zlasti pri percepciji glasbe in zvoka – v imenu »aktivnega poslušanja« s strani recipientov in recipientk v občinstvu.

Harnikova dela z vidnimi ansambli, kot so Klangforum Wien, Zeitfluss Graz, Ensemble 09 Linz, RSO Wien, Ensemble PHACE Wien, Ensemble Reconsil Wien, Trio Amos Wien in mnogimi drugimi, kakor tudi z domačimi in tujimi solist/kam/i.

Kot glasbenica-improvizatorica solistka in članica različnih zasedb z uglednimi zastopniki in zastopnicami improvizirane glasbe na nacionalnih in mednarodnih festivalih je prisotna na mnogih dogodkih, med drugimi na: V:NM-Festival, Ulrichsberger Kaleidophon, Nickelsdorfer Konfrontationen, Artacts Festival St. Johann, Klavierfestival Soundgrube Wien, Musicacoustica Beijing, Beethoven Fest Bonn, Alpenglow Festival London, Umbrella Music Festival Chicago, Comprovis Festival Köln.

Ukvarja se z glasbenim gledališčem in je pri svoji komorni operi *Kugelstein* (2005/2007) glede libreta sodelovala s štajersko avtorico Olgo Flor (1968). S svojimi improvizacijami in vidnimi produkcijami svojega skladateljskega dela je doslej zabeležila večje število zgoščenk in posnetkov. Na Umetniški univerzi Gradec poučuje improvizacijo za študente vseh študijskih smeri.

4. 6. Johanna Doderer

Zgodnje improvizacije Johanne Doderer (1969) je opazil Gerold Amann, ki je njen najpomembnejši mentor in podpornik. Študirala je v Gradcu pri Beatu Furrerju in nadaljevala s študijem v razredu Klause Petra Sattlerja (1941) (glasbena teorija, filmska in medijska kompozicija) ter Erichom Urbanerjem (1936).

Svoje skladateljsko delo primerja z delom kiparja – s to razliko, da skladateljica ne obdeluje kamna, temveč ravni časa. To si je mogoče razlagati na več načinov, saj časovna plast v sebi sklenjene kompozicije odpira specifično ravnanje s preteklostjo; toda tudi dela Johanne Doderer tvorijo poseben odnos tudi do skladb drugih časov. V svoji estetiki je našla prek »tehnike sodobne glasbe (...) pot k lastnemu kompozicijskemu jeziku, ki ne izključuje tonalnosti«. Eden virov navdiha predstavlja tudi delo njenega starega strica Heimita von Doderer, ki jo je spodbudilo k zvočnemu besu, k zvočni komičnosti in »neskončnemu miru«.

Delo Ingeborg Bachmann in Paula Celansa je pomembna vezna točka za skladateljico. Ciklus pesmi *sub rosa* po pesnitvah Bachmannove je praizvedla sopranistka Ildikó Raimondi (1962) v Dunajski državni operi 27. 4. 2011.

Umetniška univerza Gradec je skladateljici posvetila *Ein Tag für Johanna Doderer [Dan za Johanno Doderer]* 10. 12. 2012.

V njenem delu posebno težišče predstavlja glasbeno gledališče. Njena prva opera, *Die Fremde* (2000/2001) je bila izvedena 9. 9. 2001 v dunajskem MuseumsQuartier, kjer je 1. 9. 2006 sledila praizvedba druge opere, *Strom* pod

vodstvom Ulfa Schirmerja. Libreto temelji na dramah Evripida, *Medea* in *Bakhe*. Leta 2010 je bila praznovana njena četrta opera, *Der leuchtende Fluss*, v Novi operi Erfurt. Bogati opus Johanne Doderer obsega orkestrska dela, pesmi in komorno glasbo.

4. 7. Eva Reiter

Leta 1976 na Dunaju rojena blokflavtistka in gambistka Eva Reiterer sodi med najdejavnejše poustvarjalke in je tudi močno dejavna kot skladateljica. Reiter koncertira kot solistka in članica vidnih baročnih orkestrrov (med drugimi De Nederlandse Bachvereniging) Ensemble Mikado, Le Badinage, Unidas in ansamblov za sodobno muziko (Ictus, Klangforum Wien, Trio Elastic3, Duo BAND, med drugimi).

Kot skladateljica se je izkazala s Publicity Preis SKE (astromechana®), Podporno nagrado mesta Dunaj leta 2008, Queen Marie José International Composition Prize 2008 kot drugimi podporami. Njene skladbe so praznovale na mednarodnih festivalih, kot so Transit (Leuven), Ars Musica (Bruselj), ISCM World New Music Festival 2006 (Stuttgart), generator in Wien Modern (Dunaj). Redno nastopa na vidnih festivalih za staro in novo glasbo.

Kot značilnost njenega kompozicijskega dela zadnjih let je mogoče navesti poglobljanje v krhke stopinje med čisto akustično in elektronsko glasbo. Pozornost posveča tistemu gradivu, ki vzbuja iluzijo elektronskih zvokov. Pri tem gre za to, da s preprostimi sredstvi, kot je prepariranje, vzbudi zvoke z notranjo strukturiranostjo. Skladateljica se loteva zvoka kot skupka njegovih parametrov in razvija tehnike igre, ki omogočajo naslojevanje in mešanje posameznih parametrov. Zvočne podobe, ki za njeno glasbo elementarnih elektronskih nasnemavanj po eni plati izhajajo iz vzorcev, ki jih proizvajajo sami instrumenti, po drugi plati iz strojev in zvokov motorjev, kjer so še posebej značilne zankovne asimetričnosti. Pretežno gre za sintetične zvoke vsakdana, urbanega življenja – denimo hrupa motorjev tiskalnikov in kopirnih strojev ter tekočih stopnic –, ki se ekstrahirani premaknejo v središče pozornosti. Poprej hladna, surova estetika zvoka tovrstnih strojnih zank gre v kompozicijskem procesu v ozadje. Reiter razvija zlitine elektronskih in instrumentalnih zvokov in ustvarja tako simbiotične zgradbe. Poustvarjalci in poustvarjalke se prestavijo v strojniško stanje s pomočjo strogega kompozicijskega načrta in natančnim časovnim potekom med živo izvedbo in trakom. Idealnotični stik z znanstvenim kontekstom molekularne biologije se kaže skoraj v vseh njenih delih. Pozornost se usmerja na glasbeni detalj, ki se odvija v razmerjih medsebojne soodvisnosti

in kvazi mikroskopske obdelave z drugimi detajli in je – podobno kot vrstni red poskusov v laboratoriju – podvrženo najrazličnejšim zunanjim vplivom.

4. 8. Joanna Wozny (P)

V poljskem mestu Zabrze rojena Joanna Wozny (1973) in danes v Gradcu živeča skladateljica in filozofinja je študirala v letih 1992–1999 na Univerzi v Katovicah na Poljskem, kjer je magistrirala iz filozofije, in vzporedno vpisala leta 1996 študij kompozicije in glasbene teorije na Umetniški univerzi v Gradcu pri profesorju Gerdu Kühru (1952) in Beatu Furrerju. V akademskem letu 2001/2003 se je dodatno izobraževala pri v Nemčiji živeči skladateljici Younghi Pagh-Paan. Joannina ustvarjalnost zaobjema vso paleto instrumentalne glasbe, solistična dela in komorno glasbo, ansambelske in orkestrske skladbe. Poleg tega so nastale tudi elektronske skladbe kakor tudi dela za zbor in pesmi. Leta 2011 je pri založbi Kairoe izšla portretna zgoščenka z njeno glasbo. Poučuje glasbeno teorijo in analizo na Umetniški univerzi Gradec.

Nevezana na vnaprej izgotovljene koncepte je odlika glasbe Joanne Wozny v skrajni natančnosti, ki se kaže tako v bogastvu barvitosti zvoka kakor tudi v ravnanju z njo. Specifično sozvočje ji služi kot izhodišče za glasbena dela, pri čemer se instrumenti pogosto znajdejo na področjih zunaj običajne uporabe. Od svojih poustvarjalcev in poustvarjalk pogosto zahteva domala nemogoče, in vendar skladateljica vidi privlačnost prav v teh spodletelih realizacijah denimo kakega multifonika ali tona v zelo visoki legi. Po ponovljeni predstavitvi razvije nadaljnji potek glasbenega toka s prefinjenimi spremembami izhodiščnega gradiva in se tipaje na novo giblje okoli že slišane, ki ga želi opazovati z različnih zornih kotov. Na podlagi tovrstnih čisto glasbenih premislekov ustvarja Johanna Wozny stroga dela, ki pogosto s prefinjeno cizeliranimi toni živijo na pragu slišnosti, toda razvijajo prav tako gosto, četudi na »nezmožnost realizacije« vezano energijo.

Joanna Wozny je letos prejela Andrzej-Dobrowolski-Kompositionspreis 2017 za podporo štajerskih skladateljev in skladateljic.

4. 9. Belma Bešlić-Gál (BiH)

Rojena leta 1978 v Tuzli (BiH), avstrijska skladateljica, umetnica, pianistka z bosansko-slovenskimi koreninami živi in dela na Dunaju in v Salzburgu. Študij klavirja je zaključila na Visoki šoli za glasbo Franz Liszt v Weimarju (Gerlinde Otto, Lazar Berman), študij kompozicije in glasbene teorije na Umetniški

univerzi Gradec (Bernhard Lang, Klaus Lang). Udeležila se je kompozicijskih tečajev v Darmstadtu in Münchnu, med drugimi pri Brianu Ferneyhoughu, Rebeci Saunders, Raphaelu Cendu in Wolfgangu Rihmu. Odlikujejo jo mednarodne koncertne dejavnosti, multimedijski projekti, videoprojekcije, osredotoča pa se na sodobno kompozicijo. Sokuratorka *Interdisciplinarnega festivala za glasbo in zvočno umetnost shut up and listen!* na Dunaju.

Konceptualni temelj njenega dela tvori intenzivno ukvarjanje s pojavom časa. Nadaljnji temelj je spopadanje s kulturo povojnih družb, nihilizma, futurizma in raziskovanja veselja v intermedijskih glasbenih postavitvah.

V delih Bešlić-Gál sozvenijo fascinacija širine, nedosegljivega in sferičnega, ko počasi iz nič ustvarja prelivajoče se 'organizme zvoka'. V homogene zvoke pretaplajoči se posamezni deli oddaljeno sledijo formalnim strukturam njenih lastnih zakonitosti nepretrganega spreminjanja. Potek, ki noče niti začeti niti končevati, izniči običajni občutek za čas. V teh onstran vsakdanjemu zaznavanju temelječih virih navdiha in iz tega oblikovanih novih svetovih se nahaja tudi kritika prevladujočih okoliščin, denimo tistih pri povojnih družbah Zahodnega Balkana; njena začetna pianistična življenjska pot je povrh okrepila njen 'odpor do koncertnega establišmenta in etabliranih izvajalnih praks'. Proti tem konvencijam se bori z interdisciplinarnim delom, ki krepi neslišano v doslej izraženih predstavah o glasbi, in subtilnimi zvočnimi svetovi.

Med deli kaže omeniti naslednja:

LAKES – Lacus Somniorum II (2008) za veliki ansambel (basovski klarinet, fagot, rog, pozavna, veliki boben, tam-tam, zvončki, vibrafon, basovska marimba, harfa, klavir, čelesta, violina I, violina II, viola, violončelo, kontrabas); praizvedba: Ensemble für Neue Musik pod vodstvom Eda Mičića v Kulturnem središču pri Minoritih v Gradcu Ensemble für Neue Musik.

Za Styriarte projekt Gli Scherzi je nastala leta 2015 skladba Close Encounter Of The Fourth Kind [live in Graz]. »Medplanetarni pripetljaj glasbenega načina za dve violini, violi, violončelo, kontrabas in klavir.«

Mirror Universe²¹ za ansambel in glasove (2016), kjer skladateljica gleda pet mikrodejanj »iz prihodnosti na naš svet, kjer se zdi vse kot prezrcaljeno: ženske si belijo glavo z moškimi kvotami, moško pravico do volitve, omejevanjem delovanja moških in tako naprej ...«. Praizvedba: Styriarte 2016.

21 <http://styriarte.com/events/grosse-toechter/>

*SPACE = WOW (BUT I STILL MISS YOU, EARTH)*²² je bila izvedena 16. 5. 2017 v Kulturnem središču pri Minoritih v Gradcu in je naročeno delo pesnika Christopha Szalaya in skladateljice Belme Bešlić-Gál. Umetnika sta skupaj razvila fino tkanje besedila in glasbe, ki ima za izhodišče za leto 2035 načrtovano misijo na Mars, da bi se spoprijela s planetom Zemlja in njegovimi prebivalci in prebivalkami.

»Prostor izvedbe bo pri tem nadrealističen kraj, v katerem se hierarhija ansambla razpusti in instrumentalisti, dirigent in pevka delujejo kot enakopravni akterji, ki potujejo skozi prostor-čas. Zvočni viri različnih vrst se skrivajo in tvorijo simbiozo s prostorom in prisotnimi telesi, jezikom, lučjo. Pri tem nastaja organska enovitost iz zvočnega prostora, teme in biti, kar zastavlja vprašanja in spodbudi k premisleku.«²³

5 Facit

Zvočne ustvarjalnosti v Avstriji delujočih skladateljic in njihovega prispevka pri razreševanju tradicionalizmov glede strogih meja med zvrstmi, vnaprej dane estetike *mainstreama* ali izbire kompozicijskih sredstev ni mogoče preslišati ali spregledati. Skladateljski pristopi segajo od svobodne rabe tonskih sredstev (Doderer, Kerer) do elektronske glasbe kot poti potujevanja zvoka, ali spreminjajo znane in nas obdajajoče sonosfere z zveni vsakdanjika, ki jih pridobivajo iz okolice (Palme, Reiter, Bešlić-Gál), da bi jih »uslišali« na nov način ali jih iztrgali iz konteksta s pomočjo generiranja izhodiščnega gradiva s pomočjo elektronike. Skladateljice širijo pojem »skladateljice« skladno s svojimi načini dela v smeri »ustvarjalk z zvokom« *soundperformer, composer-performer* pri zasnovah del med načrtovanimi koncepti in improvizacijsko-intuitivnim dogajanjem.

S skrajno natančnostjo izboljšujeta Johanna Wozny in Elisabeth Harnik zvočnost in zvokove barve pogosto do meja izvedljivega. S strani skladateljic hotene mejne izkušnje kot polja napetosti prehajajo tudi na izvajalce in poslušalcu odpirajo nove razsežnosti čutnega sprejemanja zvoka.

Tudi s stališča univerzitetno izobraženih poustvarjalk, ki same izvajajo svoje skladbe (Reiter, Klement, Harnik, Palme), terjajo in oblikujejo ustvarjalke nove držbe občinstva med izvedbo, kar prinaša spremembe tradicionalnega koncertnega esteblišmenta in etabliranih izvajalnih praks v smeri neločljive prisotnosti čutno-poslušajočih, da sopodoživijo zvok v »zdaj«, v smislu

22 <http://www.kultum.at>

23 Ebd.

»sodobne glasbe«. Politično zavzemanje, zagovarjanje ženskih pravic, človekovih pravic in ekološkega gibanja po vsem svetu – se pojavljajo v besedilih ali podbesedilih k zvoku, kot hrup, kot artikulirana eksperimentalna govornica, prenaša se z velikim preizkuševalnim veseljem v umetniški izraz.

Najpomembnejše prelome glasbene avantgarde 20. in 21. stoletja priklicuje življenje in delo Olge Neuwirth. Transdisciplinarnost njenega dela med podobo, arhitekturo, tonom in zvenom sodi med najpomembnejše v sodobnosti. Njeni teoretični premisleki o zvoku kakor tudi o političnih stanjih, »redu« med spoloma zlasti v sodobni glasbi, njena zahteva do človeštva, jo postavljajo v najboljšem pomenu na raven tistih, ki so »usmerjeni k razvoju«.

Kot razgled po prihodnjih muzikoloških spoprijemanjih bi bilo treba narediti za resno glasbenoteoretično analizo »analitične obdelave in dokumentacije« (BLOSS, 1992, 311), dela skladateljic bistven korak k temu, da postane delo skladateljic in ustvarjalk zvoka še bolj prisotno in razumljeno tako v glasbeni zgodovini kot estetiki. Z uporabo sodobnih analitičnih metod bi lahko segli predvideni cilji daleč nad neko »na spol vezano verificiranje« (prav tam) sodobne ustvarjalnosti zvoka, omogočile bi razširitev in izpopolnitev družbeno-kulturne podobe in uživanja glasbe in zvoka kot samopremišljevanja o človekovem ukvarjanju z umetnostjo v zrcalu časa.

Literatura

- BLOSS, Monika. 1992. »Weibliche Schlüsse« als Anfang feministischer Musik-Kritik? — Anmerkungen zu einem Konzept. V: KERSTEN, Martin in PLEBUCH, Tobias (ur.). 1992. *Zwischentöne 13: Musikgeschichte als Kulturgeschichte, Bericht vom VII. Studentischen Symposium für Musikwissenschaft Freiburg i.Br.* Freiburg: Edition Zwischentöne. 41–44.
- BLOSS, Monika. 2006. *Musikwissenschaft*. V: BRAUN, Christina von in STEPHAN, Inge (ur.). 2006. *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart: J. B. Metzler. 307–321.
- BORN, Georgina. 1996. *Rationalizing Culture: Ircam, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. California: University of California Press.
- DREES, Stefan. 1992. *Olga Neuwirth. Komponisten der Gegenwart* (kdg). <https://www.nachschnlage.net/search/kdg/Olga+Neuwirth/402.html>
- DREES, Stefan. 2008. Die Komponistin Olga Neuwirth. V: DREES, Stefan (ur.). 2008. *Olga Neuwirth zwischen den Stühlen. A twilight-song auf der Suche nach dem Fernen Klang*. Salzburg, Wien, München. Wien: Verlag Anton Pustet. 88–95.

- FRICKE, Stefan. 2017. Komponieren ist nicht genug. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3. 24–25.
- HARD, Gerhard. 1969. »Das Wort« Landschaft und sein semantischer Hof. Zu Methode und Ergebnis eines linguistischen Tests. *Wirkendes Wort*, 19. 3–14.
- HARNIK, Elisabeth. 2015. Im Spannungsfeld zwischen Komposition und Improvisation. V: REISSIG, Elfriede (ur.). 2015. *Dialoghi: Annäherungen an Giacinto Scelsi*. Hofheim: Wolke Verlag.
- HAUSER, Florian. 2016. Zersplittertes neu arrangiert. Die Komponistin Olga Neuwirth. *Schweizer Radio und Fernsehen (Weltklasse – Sommerkonzerte, SRF-Kultur)*, 25. 8.
- HOCHRADL, Karin. 2010. *Olga Neuwriths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern: Peter Lang (Krakauer, Peter M. (ur.): *Salzburger Beiträge Zur Musik- und Tanzforschung, Bd. 4*).
- HOCHRADL, Karin. 2010a. Biographischer Abriss der steirischen Künstlerin. V: KRAKAUER, Peter K. 2010. *Olga Neuwriths und Elfriede Jelineks gemeinsames Musiktheaterschaffen. Ästhetik, Libretto, Analyse, Rezeption*. Bern: Salzburger Beiträge Zur Musik- und Tanzforschung, Bd. 4. 95–102.
- KAGER, Richard. 1995. *Ausgefranzte Ränder, stiebende Partikelchen. Gespräch mit Olga Neuwirth*. Salzburg.
- KÜHNE, Olaf, GAWRONSKY, Krystow in HERNIK, Josef (ur.). 2015. *Transformationen und Landschaft. Die Folgen sozialer Wandlungsprozesse auf Landschaft*. Wiesbaden: Springer.
- NICKEL, Hildegard Maria. 2006 *Sozialwissenschaften*. V: BRAUN, Christina von in STEPHAN, Inge (ur.). 2006. *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart: J. B. Metzler. 124–135.
- RAFTL, Ro. 2015. Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit. *freizeit. tele.kurier, online-Medium*, 19. <https://freizeit.at/1915/komponistin-olga-neuwirth-im-portraet/128.803.710>
- RIEGER, Eva. 1988. Musik als Trägerin geschlechtsspezifischer Ideologien. V: Rieger, Eva: *Frau Musik und Männerherrschaft*. Kassel: Ullstein Taschenbuchverlag. 112–123.
- RIEGER, Eva. 1995. Gender Studies und Musikwissenschaft – ein Forschungsbericht. *Die Musikforschung*, 48/3. 235–250.
- SCHWEIGER, Hannes. 2006. Am Klang entlang. Das musikalische Vademecum der strukturellen Improvisatorin Katharina Klement. *freistil, Magazin für Musik und Umgebung*, 8/Juni. 4.

- UTZ, Helga. 2008. »Das Komponieren ist das Gegenteil von Leben.« Olga Neuwirth zum Vierzigsten. V: DREES, Stefan (ur.). 2008. *Olga Neuwirth zwischen den Stühlen. A twilight-song auf der Suche nach dem Fernen Klang. Salzburg, Wien, München*. Wien: Verlag Anton Pustet. 14–21.
- WACKENHUT, Ingo. 1996. Komponistinnen als Hochschulprofessorinnen. V: SPERBER, Rosvita. 1996. *Komponistinnen in Deutschland*. Bonn: Inter Nationes.
- WEBERBERGER, Doris. 2011. *Gratwanderung zwischen den Stilen. Junge KomponistInnen im Portrait*. CD. Dunaj: mica, musica austria.
- WEISS, Christina. 2017. Kunst versus Konsum. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3. 12–13.
- WEISSENEGGER, Kunigunde. 2016. Nur nicht berieseln. Manuela Kerer, Komponistin. Interview. *franzmagazin*, 29. 3. <http://franzmagazine.com/2016/03/29/nur-nicht-berieseln-manuela-kerer-komponistin>