

Leon Stefanija in Katarina Bogunović Hočvar

Slovenske skladateljice po letu 1991: kaj je ženskega v njihovih delih?

Na glasbenem festivalu, posvečenem ženskam (z naslovom *Ženska* in, kot so zapisali v programski knjižici, »kot poklon ženski ustvarjalnosti«), ki je potekal od 8. do 18. septembra 2015 v Mariboru, je predsednik države v svojem slavnostnem nagovoru povzdignil komplementarnost moškega in ženskega načela v umetnosti z naslednjim poudarkom:

Brez ženskega principa umetnost preprosto ne obstaja in ne more obstajati, ker sta ženska figura in ženska narava navdih in dober del poti, na kateri umetnik ustvarja in reproducira svoje umetniško delo. Mističnost ženske, njena nedostopna globina, intuicija, nežna vztrajnost in neverjetna moč, ki lahko iz malega izvira preraste v močno reko, slap in v morje – vse te kvalitete so nujne prvine osmišljenega umetniškega procesa.

Obstajajo številne predstavnice »ženske glasbe«, kot so denimo skladbe Pauline Oliveros (1932–2016), Sofije Gubajduline (1931), Iris ter Shiphorst (1956), Melinde Wagner (1957), Olge Neuwirth (1968) ali pa vrste drugih. Še vedno pa ostaja odprto vprašanje, kako, ali je sploh in na kakšen način je mogoče opredeliti ženskost v glasbi.

S približevanjem koncu 20. stoletja je število skladateljic naraščalo. Čeprav uradna zgodovina slovenske glasbe kaže le v zadnjih nekaj letih določeno zavest o naraščajočih generacijah skladateljic, najnovejši pregled zgodovine slovenske glasbe (2013) vključuje samo eno. Zato po krajšem zgodovinskem orisu v nadaljevanju sledi pregled slovenskih skladateljic in se osredotoča na tisto, kar bi lahko – ali pa tudi ne – razumeli kot žensko v njihovih delih. Redke raziskave na to temo v Sloveniji niso do danes prinesle odgovorov, ali in na kakšen način lahko razmišljamo o ženskosti v glasbi skladateljic.

Rdeča nit razprave je zgodovinski pregled skladateljic v slovenski glasbi, skozi katerega se kaže *diskurz o ženskosti* v glasbi. Slednji ne skuša odgovoriti na temeljno vprašanje, ki ga nakazuje podnaslov, temveč skuša vzpostaviti vidike opazovanja ženskosti kot zgodovinsko spremenljive kategorije opisovanja

glasbe. Razumevanja teh v preteklosti niso kazala takšne kompleksnosti, kakor jo razkrivajo diskurzi o glasbi sodobnih skladateljic, ki obenem predstavljajo tudi jedro diskurza pričujoče razprave.

1 Začetki ženske glasbe v Sloveniji

Čeprav je bila **Josipina Toman** (1833–1854), rojena Urbančič in imenovana **Turnograjska**, pesnica, pisateljica in skladateljica, oziroma prva skladateljica na področju današnje Slovenije, je zelo malo njene glasbene dediščine dostopno javnosti.¹ Po Josipini Toman sta v drugi polovici 19. stoletja omenjeni dve redovnici: **Frančiška Grizold** (1849–1913)² in **Alakok Ekel** (Celestina Terzija Ivana Ekel, 1867–1935).³ Čeprav sta do leta 1930 ostali širši javnosti neznani, sta se v zgodovino vpisali kot skladateljici cerkvenih skladb.

V dvajsetih letih prejšnjega stoletja je o ženskah kot skladateljicah pisal dnevnik *Slovenec* (15. 1. 1926). Članek *Ženska kot skladateljica* je napisan v modernem tonu in ponuja pregled skladateljic skozi zgodovino glasbe, ob tem pa se ne ozira na regionalni kontekst. Avtorica, določena M. S., se je pojavila s polnim imenom (Milica Stupanova) tri mesece pozneje v reviji *Ženski svet* – v tretji ženski reviji v Sloveniji po revijah *Slovenska žena* (1896–1902) in *Jadranka* (1921–1923). Toda šele četrta in obenem zadnja revija, ki kaže spoštovanje ženski perspektivi tistega časa, revija katoliških deklet, zbranih okoli društva Sokoli, *Vigred* (1923–1944), ponudi kompleksnejši pogled na skladateljice. V nizu treh sestavkov z naslovom *Žena v glasbi* je določen/a avtor/avtorica V. J. R. opisal/a zgodovino in modernost skladateljic in glasbenic, pri čemer je upošteval/a lokalni kontekst.

Pri naših glasbenicah, ki so takorekoč skladale le od slučaja do slučaja, prevladuje mala oblika za glas ali instrument. Te komponistke so v večini: sedem jih je. Ostale tri: redovnici **Alakok Eckel** in **Mati Eleonora Hudovernik** ter Primorka **Breda Šček**, so se oz. se bavijo največ z zborno skladbo.

V vsej dobi ‚Novih Akordov‘ najdemo med obilico moških le dve ženski imeni: **Ljudmila Lendovšek** je v X. letniku izdala pesem za glas in klavir: ‚Kaj mar mi je domovina‘ in **Poldi Dekleva** je prispevala ‚Mazurko‘

1 Njen zgodovinski položaj je dokumentiran v Delavec, 2009. O njenem ugledu s konca stoletja je pisala revija *Novi akordi*, katere urednik je bil Gojmir Krek (XII (1914) 1/4, str. 22). Časopis *Ilustrirani Slovenec*, 4. 7. 1926, str. 232, je objavil najbrž prvo skladbo Josipine Turnograjske.

2 Njeno osmrtnico je kot manjšo notico znotraj rubrike »Razne novice« objavil *Slovenski gospodar*, 17. 4. 1913. Prim. tudi *Slovenski gospodar: podučiven list za slovensko ljudstvo*, 2. 10. 1879.

3 Cerkevni glasbenik. Cecilijino društvo, 1936. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-N7GXOEO3>

za klavir. Vse nadaljnje so svoja dela v posebnih izdajah predale javnosti. Med pedagoškimi deli imamo **Dragice Košmerlj**: ‚Pozdrav slovenskim citrarjem‘ in **Ivanke Negro-Hrastove** ‚Pevsko šolo‘ združeno s teorijo za konservatorije, učiteljišča, srednje, meščanske in osnovne šole in zборе. **Vilma Mikel** je izdala tango za klavir. Novomeščanka **Ervina Ropaš**, znana altistka, dirigentka in pedagoginja, je izdala 1. 1914 koračnico za klavir in l. 1919. ‚Mlade junake‘, pesem za šolski zbor; njene bivše učenke pa se rade spominjajo še drugih, številnih njenih zborov, kateri pa: žal niso tiskani in so bili le izvajani pri raznih šolskih nastopih. Ime **Marije Zalar** je pač malokomu znano, zakaj ona komponira le napeve — ima litanije in 1 requiem — katere ji potem harmonizirajo drugi skladatelji.⁴ [poudarila avtorja]

Čeprav je avtor/ica dobro obveščen/a in upošteva vse skladateljice ne glede na obseg njihovih opusov, ne omenja določene **Mare Zmagič**, ki je sodelovala na skladateljskem tekmovanju revije Novi akordi (II/1) leta 1902 s skladbama *Stráža ob Savi* in *Ob Soči – četvorka na slovanske motive* za salonski orkester.⁵ Zanimivo je, da avtor/ica ne omenja Dore Pejačević (1885–1923), tedaj uveljavljene hrvaške umetnice, ali pa srbske skladateljice Ljubice Marić (1909–2003), ki se je že po končanem študiju leta 1929 začela pojavljati kot aktivna skladateljica.

Čeprav bi tudi **Mirca Sancin**, rojena Župnek (1901–1970), morala biti omenjena v nizu skladateljic,⁶ je **Breda Šček Orlova** (1893–1968) prva slovenska skladateljica, katere prisotnost je, kot je poudaril/a V. J. R., 1938, ostala otipljiva v širšem kulturnem kontekstu. Posebej omenjena kot »naša marljiva nabirateljica narodnih pesmi, učiteljica – skladateljica«,⁷ je bila Orlova kot skladateljica deležna nekaj pozornosti (AJLEC, 2013). Percepcijo njene glasbe napove članek v glasilu *Učiteljski tovariš* (1861–1941), z dne 29. 8. 1935 (str. 4), kjer so v rubriki Novosti v knjižnem založništvu omenjene njene objavljene partiture:

Ščekova, naša tovarišica, je menda edina slovenska skladateljica. Neumorno piše in je izdala v samozaložbi že lepo število svojih del. Ona

4 V. J. R., 1938. Prvi in tretji del članka sta izšla v istem letniku revije: XVI (1938) 6, str. 213–214 in XVI (1938) 8, str. 308–310.

5 Druga skladba je bila objavljena v zbirki Glasbene matice Struna, v tretjem delu salonskih orkestralnih skladb. Čeprav je bila v svojem času Mara Zmagič deklarirana kot pomembna sodelavka revije Novi akordi, je danes izginila iz slovenskega zgodovinskega spomina. V: Gorica. Josip Marušič, 08. 07. 1902. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-M1AOUQEZ>.

6 V. javna produkcija gojencev klavirskega oddelka prof. Silve Hrašovčeve. *Glasbena matica*, 27. 04. 1945. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YT1EWDFG>. Prim. HROVATIN, 2013.

7 Novostinaknjižnemtrgu. *Učiteljskitovariš*, 77/34, 28. 10. 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9F927OBA>

piše predvsem za ljudstvo, ono ljudstvo na deželi, ki odvrča kakršnokoli trdo disonanco in ljubi le lahko in mehko melodijo.

Čeprav obstaja več kot nekaj skladateljev z estetsko in žanrsko primerljivimi opusi, jo pisec/pisateljica obravnava predvsem kot edinstven fenomen in ne kot skladateljico med skladatelji. Čemu taka razmejitev od skladateljev? Zaradi »odvrčanja od trdih disonanc« in »lahke in mehke melodije«, zaradi »pisanja za ljudstvo«, zaradi biološkega spola, zaradi pomanjkanja drugih skladateljic ali zaradi česa drugega?

V članku lahko razberemo stereotipnost o naravi glasbe Brede Šček (»lahka in mehka melodija«), ki jo lahko razumemo z besedami Rentfrowa in Goslinga (2007, 317 in 323) »robustna in [...] vezana na različne glasbene žanre«. Podobni pogledi veljajo za Miro Voglar (1935), ugledno glasbeno pedagoginjo in skladateljico glasbe za otroke. Za vse večje število skladateljic, aktivnih kasneje v 20. stoletju, postaja omenjena stereotipnost kompleksnejša.

V nadaljevanju sledi opazovanje sedaj že klasičnega vidika v študijah spola in glasbe, kot ga je formulirala Ruth Solie

Celo pojmi radikalne ženske *altérité* lahko pobegnejo obtožbam esencializma (še vedno v smislu biološkega determinizma) v trenutku, ko podrazumevamo, da kultura oblikuje in določa tudi telo«, ker »teorije razlike [...] lahko delujejo neodvisno, brez kakršnegakoli zavezovanja esencializmu ali zavračanja le-tega.

Dodaja še, da je najbolj zanimivo vprašanje »kako in kje se pojavlja proces konstrukcije?« (SOLIE, 1995, 4–5, 6, 9).

2 Raziskovanje skladateljic v Sloveniji

V zgodovinskem pregledu slovenske glasbe med letoma 1918 in 1991 (to je trenutno zadnji sintetični pregled slovenske sodobne glasbe) navaja Darja Koter (2013) samo eno skladateljico, Brino Jež Brezavšček (1957). Tako se zdi, da obstaja le ena slovenska skladateljica. Koterjeva dodaja, da je ona »hči Jakoba Ježa in ena redkih slovenskih skladateljic do sodobnega časa«. Opisuje jo kot izobraženo skladateljico in vsestransko glasbenico, ustanoviteljico glasbenega društva Muzina (1991–2001) – društva za »vzpodbijanje in napredek nove glasbe« – ki je, po besedah Koterjeve, organiziralo »prvi mednarodni festival najnovejše glasbe v Ljubljani, imenovan Muzifest, ter pripravilo skupne projekte s slikarji, kar je predstavljalo pionirsko delo v Sloveniji« (prav tam).

Čeprav je opis tehnično sprejemljiv, je z vidika zgodovinarja dokaj samovoljen: povezovanje glasbe in slikarstva je (v Sloveniji) širše od tistega, ki ga nakazuje omenjena formulacija. Tudi podatek o zgodovinskem položaju festivala je zavajajoč, tem bolj ob upoštevanju dejstva, da so v preteklosti obstajali drugi festivali »najnovejše« glasbe, ter da je država dobro financirala in še vedno na različne načine podpira sodobno glasbo.⁸ Zakaj avtorica poudarja nekaj, kar je precej nenavadno vezano na širši umetniški kontekst?

Skladateljski opus Brine Jež Brezavšček je tudi brez tega »kulturološkega« izpostavljanja dovolj zanimiv (tako kot številni opusi novejšega časa). S kulturološkega vidika se vsekakor zdi zanimiv neomenjeni podatek, da je Brina Jež Brezavšček najmlajša od prvih treh skladateljic, ki so diplomirale iz kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani do leta 1991 in da se je odtlej število akademskih skladateljic precej zvišalo. Ali skuša muzikologinja postaviti edinstvenost skladateljice, ob nekoliko prepoudarjeni kontekstualizaciji njenega opusa, v središčno ideologijo modernizma in nanjo vezano določeno estetsko kompleksnost? Je površna ali historiografsko nepazljiva? Najbrž ne.

Lahko bi dejali, da je prav apodiktično umeščanje skladateljice v osrednje dosežke glasbene ustvarjalnosti prostor, kjer se po besedah Ellen Koskoff razkriva »demontaža neenakih razmerij moči med spoloma« (Koskoff, 2014, 156). Ni veliko skladateljic, ki bi sodile v časovni razpon, ki ga obravnava Koterjeva (do leta 1991), čeprav je število ustvarjalk na področju glasbe tudi na Slovenskem v tem obdobju nedvomno višje od tega, ki ga je mogoče domnevati iz zapisa. Povrh pa pomembnost Brine Jež Brezavšček za slovensko glasbeno zgodovino pripadajo tudi drugemu zgodovinskemu kontekstu, namreč tistemu iz časa slovenske politične in kulturne osamosvojitve, ne samo tega, ki ga zajema obravnavana zgodovina Darje Koter.

3 Enakopravna – enakopravnejša

Zdi se, da je komentar na glasbenice v slovenskih rock sestavih – »enem redkih ostankov moškosti« (Simonič, 2010, 27) – srž problematike moči spola:

glasbenice ne želijo biti omejene zgolj na ženske glasbenice, saj sebe razumejo preprosto »kot glasbenice« (prav tam).

8 Kar zadeva skupne projekte slikarjev in glasbenikov, je že sodobna glasbena skupina SAETA bila tista, ki je leta 1979 »dala zagotovo omembe vreden pečat glasbenemu delu kulturnega programa in življenja v Bežigradski galeriji«. (Vse bolj razvejana pota naše kulture. *Zbor občanov*, 19/18 (1979). <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-ZUQYEXBQ/?query=%27rele%253dZbor%25c4%258danov%27&fyear=1979&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=100&page=8>)

Kot omenja predhodno v svoji knjigi Koterjeva, so koncerte sodobne glasbe v Ljubljani organizirali Collegium musicum (1957–1967), Ansambel Slavko Osterc (1962–1982) in od leta 1966/67 redno Koncertni atelje Društva slovenskih skladateljev.

Zdi se, kot da se ta strah pred drugačnostjo obenem zoperstavlja modernističnemu strahu pred vplivom, v katerem je Harold Bloom prepoznal glavno značilnost ustvarjalnosti »megakulture modernizma« (Marija Bergamo), in ga obenem hrani naprej, ohranja pri življenju in mu daje legitimnost. Drugačnost nadaljuje razklanost v smeri nejasnega pozicioniranja subjekta, prinaša dvoumnosti glede drugosti. Vprašanje ženskosti ni več vprašanje o ustvarjalnosti, temveč postaja vprašanje o nenehno spreminjajoči se umeščenosti ustvarjenega – v tem primeru umeščenosti glede na biološki spol in nikakor ne na kulturni (kulturni in biološki spol v tem primeru ne sovpadata).

Zdi se splošno sprejeta, pa vendarle za marsikoga nekoliko begajoča misel: da nekdo želi biti preprosto »zgolj glasbenik« – brez spolne identitete, ki se je tekom zgodovine uresničevala skozi različne (klišejske) predstave o spolu –, čeprav naj bi po drugi strani pri identiteti glasbenika (in glasbe nasploh) sodelovali vsi (tudi najbolj skriti) odtenki glasbe, med katerimi biološkega spola najbrž ne moremo povsem zanemariti. Ali pač? Vprašanje biološkega spola postane verjetno očitno, ko pogledamo na področje glasbe kot na polje izobraževanja, ustvarjalnosti, poustvarjalnosti in recepcije.

Že bežen pregled po diplomantih Akademije za glasbo razkriva »ženske« in »moške« glasbene poklice. Vesna Istenič (2013) je v svoji raziskavi skladateljic v Sloveniji po letu 1991 s terenskim delom zbrala podatke, ki so se nanašali na vprašanja kot denimo, zakaj se študentke vpisujejo na študij kompozicije in katera bi lahko bila razlika med njihovo glasbo in glasbo njihovih kolegov. Raziskava ponuja indikativno statistiko glede delitve na ženske glasbenice in moške glasbenike na Akademiji za glasbo v Ljubljani. (ISTENIČ, 2013, 34.)

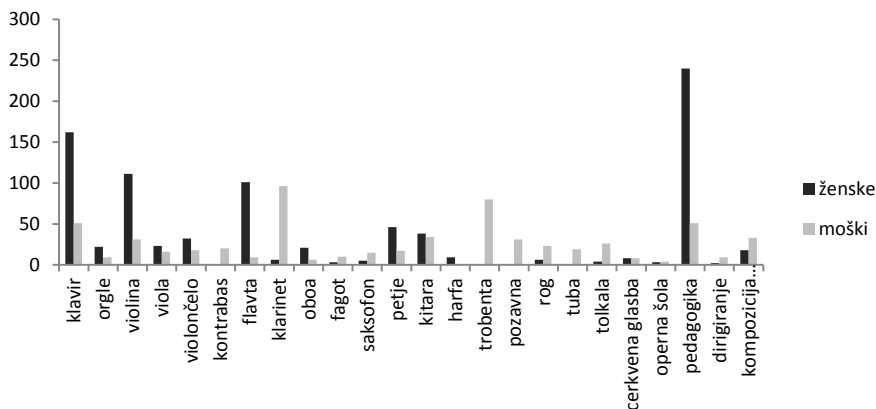


Diagram 1: Primerjava števila vpisanih študentov in študentk po oddelkih na glasbeni akademiji v obdobju med letoma 1991 in 2001.

Razdelitev se zdi precej značilna: študentke predstavljajo večino na oddelkih klavirja, orgel, violine, flavte, oboe, petja, harfe in glasbene pedagogike. Značilno moški instrumenti pa so kontrabas, klarinet, fagot, trobenta, trombon, rog, tuba, tolkala ter študij dirigiranja. Ostali oddelki imajo bolj enakomerno razdelitev: na nekatere oddelke se vpisuje več študentk (viola, violončelo, kitara), medtem ko na oddelkih za saksofon in kompozicijo prevladujejo (moški) študenti. Edini študij, ki se zdi izvzet iz delitve glede na spol je, vsaj statistično, Oddelek za sakralno glasbo.

Isteničeva je odkrila, da je delež študentk in študentov v obdobju med letoma 1945 in 2009 statistično razmeroma uravnotežen, medtem ko se je po letu 1980 »na študij glasbe vpisal precej večji odstotek žensk kot pred tem« (ISTENIČ, 2013, 32; lahko bi dodali, da študenti prevladujejo zgolj v šestdesetih in edemdesetih letih preteklega stoletja):

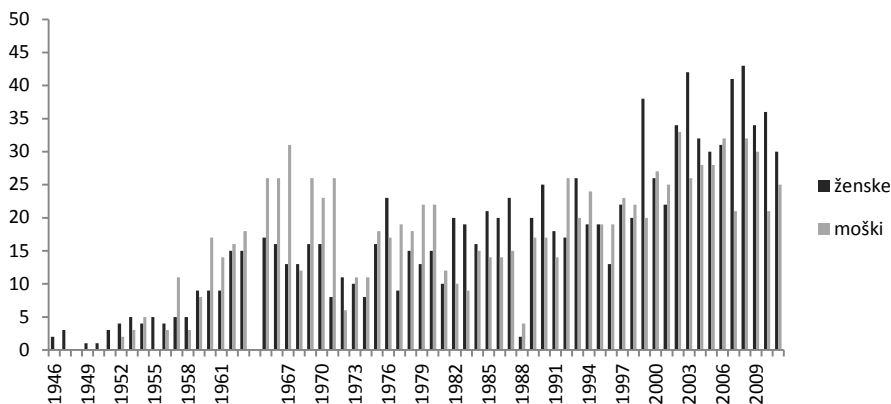


Diagram 2: Primerjava št. diplomantk in diplomantov na izvajalskih smereh po letu 1945.

4 skladateljica = skladatelj = ustvarjalno bitje

Očitno obstajajo določene spolne razlike glede poklicev glasbenikov: prve so zgodovinske, druge pa kulturne in obenem geografsko zamejene. Statistično gledano razlik med glasbo skladateljic in glasbo skladateljev ni. Vsaj tako trdi Vesna Istenič, ki se je prva sistematično pogovarjala s sodobnimi skladateljicami na temo »ženskosti« v glasbi. V nadaljevanju si pogledjmo kratek povzetek njenih raziskovanj, ki bo osvetlil vprašanja sodobnejših vidikov pojmovanja ženskosti v glasbi.

Medtem ko so med letoma 1945 in 1991 na glasbeni akademiji v Ljubljani diplomirale iz kompozicije samo tri študentke,⁹ se je ta številka dokaj povečala v zadnji četrtini stoletja (ISTENIČ, 2013, 34):

skladateljica	diploma	skladateljica	diploma
Nada Ludvig-Pečar	1962	Nina Šenk	2005
Đeni Dekleva-Radković	1975	Nana Forte	2005
Brina Jež Brezavšček	1981	Diana Novak	2005
Jerca Oblak (Parker)	1991	Urška Orešič	2005
Urška Pompe	1993	Nataša Vester Trseglav	2008
Larisa Vrhunc	1993	Helena Vidic	2010
Bojana Šaljič (Podešva)	2001	Tjaša Žalik	2010
Urška Rutar	2001	Neža Žgur	2010
Brina Zupančič	2003	Petra Strahovnik	2011
Tadeja Vulc	2003	Tina Mauko	2011
Katarina Pustinek (Rakar)	2003	Nina Šenk	2005

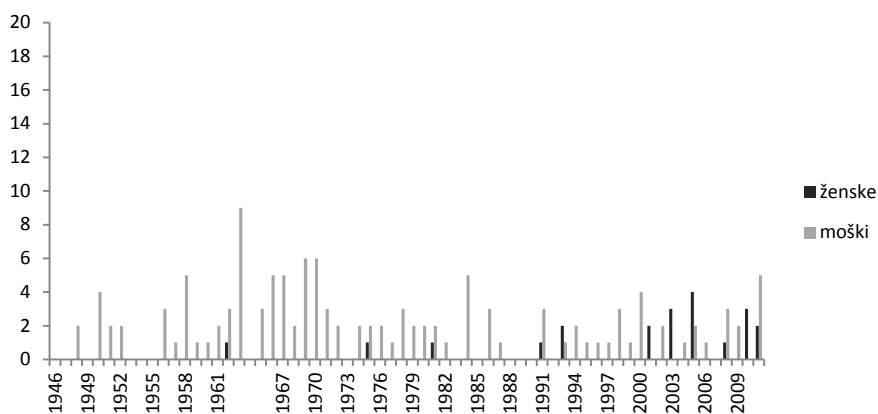


Diagram 3: Primerjava diplomantk in diplomantov na oddelku Kompozicija v povojnem času.

Ob tem ko se je Vesna Istenič osredotočila na sedem skladateljic (v osenčenih poljih) od skupaj devetnajstih, ki so diplomirale po letu 1991 (ISTENIČ, 2013, 37), je opravila intervju s poskusno skupino oziroma z enakim številom skladateljev.

9 Ob Brini Jež Brezavšček (11. 3. 1947) še Nada Ludvig-Pečar (12. 5. 1929, Sarajevo – 31. 3. 2008, Dunaj) in Đeni Dekleva-Radković (12. 7. 1949, Pazin).

Glede na grobo formulirano vprašanje, ali obstaja »moški« in »ženski« slog v glasbi, je izid raziskave izrazila s temi besedami:

Odgovori skladateljev in skladateljic, ki sem jih dobila v intervjujih, pričakovano niso bili enotni, tako so štirje skladatelji in tri skladateljice suvereno odgovorili, da razlik med enimi in drugimi ni in le trije izmed štirinajstih intervjuvancev so odgovorili, da so nekatere razlike med temami, ki jih v svojih delih obravnavajo moški in ženske (ti trije so tudi odgovorili, da splošnih razlik ni). (ISTENIČ, 2013, 47)

Rezultate, s katerimi kaže na vprašljivi obstoj moške in ženske estetike, je Isteničeva navezala na razpravo Marcie J. Citron in Susan McClary, v kateri avtorici ne iščeta razlik v glasbi, temveč v kulturnih ravneh recepcije in družbenega umeščanja skladateljic. V raziskavi Vesne Istenič sta tako dve skladateljici »starejše generacije« poudarili, da »razlike obstajajo in da se jih zavedata, vendar se te razlike bolj dotikajo sprejetosti skladateljice v družbi in ne toliko oblikovnih značilnosti« njihovih del (ISTENIČ, 2013, 49). Dve skladateljici mlajše generacije sta nasprotno dejali, da »ženske večkrat izražajo bolj teme z določeno zgodbo, pri moških pa je večkrat bolj filozofija ali računalniško, bolj hladno«. Ali: »Ženske izražajo malo več spiritualnosti, bolj čustveno in iz ene majhne teme naredijo veliko. Moški pa bolj splošno izražajo. Je pa to čisto specifično, odvisno od osebe.« (Prav tam, 49.) Zanimivo je, da so se skladatelji izrazili bolj dvoumno, da »ženske pogosteje slikajo notranja občutja« in da so »bistveno bolj intuitivna bitja kot moški, ki ljubijo racionalnost«. Isteničeva zaključuje,

da moški in ženske sprejemamo iste stereotipe, tako so skladatelji in skladateljice navajali podobne razlike, ki jih še vedno lahko razločimo na umsko – moško, čustveno / intuitivno – žensko. (Ibidem, 50)

Na splošno še dodaja:

O svojem spolu in o tem, kakšen vpliv ima na njihovo umetnost, skladatelji in skladateljice skoraj ne razmišljajo, pogosteje razmišljajo skladateljice, zlasti o tem, kako so zaradi svojega spola vrednotene in so na to tudi bolj pozorne. Moški s svojim spolom nimajo težav, težave (ne formalne, temveč veliko bolj ideološke) imajo v veliko večji meri ženske, ki se jih tudi prej zavejo in začnejo nanje opozarjati, to pa vpliva tudi na odnos, ki ga imajo do svojega spola – včasih ga skrijejo oz. trdijo, da je nepomemben. (Prav tam.)

Čeprav bi v nadaljevanju lahko dodali številne neakademske izobražene glasbene ustvarjalke – kantavtorice, glasbenice različnih glasbenih zvrsti in žanrov od cerkvene do »garažne« in »salonske« glasbe (kot na primer Svetlana Markovič ali Betka Puconja), pa nadaljnje, bolj sistematično zbiranje podatkov o skladateljicah najbrž ne bo prav dosti pomagalo pri povzemanju izsledkov raziskave Vesne Istenič. Tu kaže izpostaviti naslednji dejstvi:

- prvo: skladateljice so »postale pomemben del modernega koncertnega življenja« (GROSS in WALTER, 2006, 1047) in
- drugo: v umevanju glasbe ni bilo problematično izpostavljanje različnih spolnih uzanc, klišejev in vidikov, znanih tudi iz starejše teorije glasbe in zgodovine (prav tam).

Vsako poudarjanje enakosti med skladateljevanjem žensk in skladateljevanjem moških ter obenem naznanjanje precej nejasne in težko razumljive razlike na ravni družbenih praks in določenih plasti ustvarjalnosti, dopušča opazovanje *nekaterih* »ženskih« značilnosti v glasbi in to zlasti na ravni performativnosti ali udejanjanja glasbe kot družbenega pojava. Raba pojma se tu nanaša na

niz malih, komaj opaznih in ekspresivnih gest, ki jih ljudje ustvarjamo s telesom in glasom, ko se gibljemo skozi vsakdanje življenje,

kot niz vsebin, ki so

pretežno nevidne »izvajalcu« ali »občinstvu« in jih imamo preprosto za »običajne« (če jih sploh opazimo) (KOSKOFF, 2014, 151.)¹⁰

10 Pojem udejanjanja ali performativnosti je prevzet po Ellen Koskoff, ki ga prevzema od Edwarda Schiffelina, Pierra Bourdieuja in Judith Buttler, ter formulira z besedami:

»Na samem začetku sem se naučila, da je pojem performativnosti drugačen od pojma izvajanja [performance], pretežno na osnovi zavednega dognanja in usmerjenosti/nagnjenja/težnje. Torej, kulturna izvajanja, kot so rituali, politični dogodki in koncerti, so simbolne in vendarle intencionalno ekspresivne uprizoritve in potrditve vrednot, ki jih izvajalci skupaj z občinstvom razumejo na način posebej obeleženih namernih dogodkov.« Po drugi strani pa avtorica pogosto opisuje *performativnost* kot »male, večinoma neopazne in ekspresivne geste človeškega telesa in glasu, ki jih ustvarjamo, medtem ko se gibljemo skozi vsakdanje življenje. To so pretežno nezavedni načini, ki smo se jih naučili tekom življenja s ponavljanjem in vajo, in ki opravičujejo in reproducirajo družbene in kulturne norme. Le-te izvajamo, čeprav niso opredeljene kot izvedba, »izvajalcu« ali »publiki« pa so pretežno nevidne; (če jih sploh opazimo) jih imamo preprosto za »običajne.« (KOSKOFF, 2014, 15.)

5 Biti ženska, biti skladateljica

V arhivu časopisa *Delo* lahko najdemo za obdobje zadnjih petnajst let okoli 500 člankov, v katerih avtorji in avtorice pišejo o skladateljicah, domačih in tujih. Člankov na temo spola v glasbi ne zasledimo, razen tistih, ki se posebej apostrofirajo kot *feministični* ali *ženski* ali LGBT projekti. Primer feminističnega projekta je *Musica inaudita* Karmine Šilec, pa tudi posamezne radijske in televizijske oddaje, festivali (kot omenjeni Maribor 2015) ipd. Čeprav sistematična analiza o razmerju med glasbo in spolom doslej na Slovenskem še ni bila opravljena in omenjena raziskava Vesne Istenič (2013) ostaja na področju glasbene ustvarjalnosti edina tovrstna raziskava, je vprašanje spola tudi z vidika ustvarjalnosti postalo v primerjavi s predhodnimi obdobji nekoliko bolj opazno. Dobilo je svoje mesto znotraj vrste sorodnih – »manjšinskih«, »zapostavljenih«, »spregledanih«, »nerazumljenih« – tematik o glasbi in njeni družbeni vpetosti.

Glede na uradno število skladateljic je morda to tudi razumljivo. Če je Darja Koter (2013) v orisu zgodovine slovenske glasbe do leta 1991 omenila samo eno skladateljico, jih mora danes zgodovinar omeniti, od skupaj 120 članov Društva slovenskih skladateljev, 15. Torej malo manj kot 20 odstotkov vseh ustvarjalcev je skladateljic. Uveljavljenost skladateljic je enaka: če nagrade razumemo kot družbeno relevantne dosežke, je treba poudariti, da so po letu 1991 dobile najvišje državno priznanje – Prešernovo nagrado – tri skladateljice od skupaj trinajstih prejemnikov te časti (v odstotkih je torej primerljivo z razmerjem med skladatelji in skladateljicami: malo manj kot 20 odstotkov skladateljic je bilo deležno priznanja). Težko je reči, ali so bile nagrade posledica »čisto glasbene« oziroma kvalitativne razlage, ali je šlo za pragmatične odločitve komisije, ali so bili razlogi pogojeni s spolom, ali pa je šlo za kaj drugega.

V nadaljevanju sledi izbor komentarjev nagrajenih skladb sodobnih slovenskih skladateljic (*Hologram* Larise Vrhunc, *Čuječi* Urške Pompe in *Nine* Šenk za skladateljsko delo v zadnjih dveh letih), iz katerih bomo skušali razbrati vprašanje ženskosti v ženski glasbi.

5.1 Larisa Vrhunc

Hologram Larise Vrhunc (2. 3. 1967) je prva skladba v zgodovini slovenske glasbe, ki je prejela (leta 1993) največjo državno nagrado za umetnike. Skladba predstavlja fenomen holograma oziroma, kot je novinar povzel umetniške intence skladateljice:

en žarek holograma predstavlja eno izkušnjo, drugi žarek pa nekaj, kar slišimo. Dva poslušalca nikoli ne slišita enako. (JAKLIČ, 2003).

Vrhunc dodaja:

Ko se lotim pisanja večje skladbe, si moram najprej postaviti večplastno mrežo, nato pa znotraj tega delam. Vendar ne morem začeti pri prvem taktu, najprej moram videti celoto. (MAGER, 2016.)

Glasbo razume kot celosten komunikacijski pojav:

Resna glasba bi morala komunicirati na različnih nivojih. Zame je zvok kot barva, ki označi določeno območje v tekočini, prisposodi za čas, ki ga skladba zavzema, obdelan, zmodeliran, usmerjen, kakšno površino ima, teksturo, vonj, kakšne reakcije izzove. Vsi tehnični postopki so namenjeni čim bolj logičnemu urejanju časovnega poteka in dogodkov v njem, seveda pa je vprašanje *zakaj* precej bolj bistveno od vprašanja *kako*.

Ali je naslanjanje na celovito, teoretično zaokroženo, logično, kompleksno, racionalistično-in-izkušensko interpretacijo nekaj, kar bi lahko imeli za žensko, čeprav lahko podobne glasbene poglede najdemo tudi pri skladateljih? Ali obstaja moški in ženski pogled na komunikacijo na *različnih ravneh* – na nekaj, kar je J. Combarieu pred stoletjem označil in od osemdesetih let naprej H. Gardner raziskoval v okviru teorije raznoterih inteligentnosti kot glasbeno *inteligenco*?

5.2 Urška Pompe

Za eno od treh nagrajenih skladb leta 2007, *Čuječi* (2001), je Urška Pompe (6. 9. 1969) napisala v partituri (EdDSS 1613):

Kot že naslov nakaže, uspešnost skladbe temelji predvsem na pozornem medsebojnem poslušanju: toni petih instrumentov se med seboj dopolnjujejo in povezujejo in tako tvorijo homogeno celoto – ravno zaradi barvnega »spajanja« staccato ni nikoli zares kratek: bolj nošen, mehak portato; pri ustvarjanju ‚videza celotne slike‘ (zvokovne barvne povezave petih instrumentov) lahko pomaga natančno in dosledno upoštevanje dinamičnih označb: dinamični obseg je v prvih dveh delih izredno majhen, zato naj bosta jakostna nivoja pp in p primerno slišna in pazljivo izbrana glede na

inštrumentalne sposobnosti skupine, saj se v drugem delu pojavi še nižji nivo ppp.

Velika občutljivost za zvočne odtenke in krhki semantični namigi so tipični za lakonično, pa vendarle iskrivo gostoto glasbe Urške Pompe. Ona razmišlja in snuje po načelu na drobno diferenciranih gest, med robom tišine in propulzivnostjo ali, kot je skladateljica nakazala lastno vodilo snovanja:

Osnovno vodilo je gesta, gesta kot enota časa, saj glasba obstaja v času, gesta kot glasbeni dogodek, kot vsebina zvoka, gesta, ki je vedno prežeta z energijo, ki usmerja in vodi tok dogajanja. (POMPE, 2010.)

Najboljšo predstavitev njenega dela lahko prepoznamo v komentarju radijskega urednika:

V glasbi Urške Pompe sta vidni dve značilnosti: introspektivnost in komunikativnost. Dinamika izzvana s spopadom alikvotnih polj v visokem registru uma je nekakšno iskanje uravnovešenosti ob pomoči subtilne igre obarvanih senc; v tej glasbi ni nič barbarskega, nič senzacionalnega, nič intelektualno spekulativnega – vibracije trkajo na membrano intuicije poslušalca in vzpostavljajo stik v prostoru, kjer tega morda ne bi pričakovali. (Gregor Pirš, Radio Slovenija)¹¹

Ali kot je leta 2007 napisala Veronika Brvar v besedilu, objavljenem v knjižici Prešernovih nagrad:

Z enako mero pozornosti se posveča vokalni in instrumentalni glasbi, prav z bohemsko nepredvidljivostjo pa pri njenem ustvarjanju, ne glede na naročila in naročnike, sledimo intimi ustvarjalnega molka, pobegom od zunanjega sveta, v katerem, poglobljena sama vase, zamaknjena v tišino brez vidnejših del, pestuje vulkan neizpisanih silovitih ustvarjalnih vzgibov. Nenavadna sposobnost pogleda na svojo ustvarjalnost »od zunaj« jo je, kljub mladosti, že izoblikovala v zrelo glasbenico. Danes redko cenjena vrlina ‚samokritičnost‘ ji tlakuje pot do vrhov slovenske komorne glasbe. (BRVAR, 2007, 22.)

Ali lahko »iskanje uravnovešenosti«, »subtilno igro obarvanih senc«, »pobeg od zunanjega sveta«, »poglobljenost vase«, »nebarbarskost«, »nesenzacionalnost«, »nič intelektualno spekulativnega« opazujemo kot žensko?

11 Spletna stran skladateljice: <http://www.urskapompe.com/home.html>.

5.3 Nina Šenk

Nina Šenk (1982), ena najbolj plodnih in prepoznavnih mladih skladateljic z že zavidljivim simfoničnim opusom, predstavlja nedvomno pomembno osebnost v slovenski sodobni glasbi. Njena glasba je na določen način nasprotna prizadevanjem dveh nagrajenih skladateljic. Sega v osrednjo »postmodernistično« problematiko prepletanja, povezovanja, sopostavljanja – razdelovanja – različnega. Ob podelitvi nagrade Prešernovega sklada leta 2017 je Podlessek častil »izvirnost in izpovednost« (2017, 12) skladateljice, katere glasbo je radijski urednik in publicist označil takole:

Nina Šenk svoja dela zapisuje na širokem glasbenem področju – polju pomirjenega in virtuoznega, abstraktnega in poetičnega, znanega in neznanega, novega in zgodovinskega. Zaupa tradiciji, principom simetrije, uravnoveženosti, a to pogosto prekriva z bravurozno sodobno pisavo. Partiture izpisuje natančno, a ve, kje lahko glasbi bolj koristi spontanost, odprta možnost improviziranja. Pomembna ji je virtuoznost, gibkost, a se v svojih delih vse bolj in bolj pogloblja tudi v mirna zvoneča stanja. Spoštuje zvrsti, njihova pravila, a jih pogosto upogiba, kjer je potrebno, pa prezre. Če se sprehodimo po treh zvrstnih smereh – komorni, ansambelski in koncertantni glasbi – lahko tako nenehno srečujemo premeščanja ene v drugo, simfonično barvitost najdemo celo v duih, komorna zasedba pa nas preseneti v velikopoteznem solističnem koncertu. (TRDAN, 2017.)

Naravnost klasična vitalnost: *integrativnost* glasbenega mišljenja, tako značilna za obdobje po »megakulturi modernizma« (Marija Bergamo), obdobja po drugi svetovni vojni. Ali lahko kot žensko v glasbi razumemo prav *integrativnost* različnih kompozicijskih potez?

5.4 Žensko, bolj žensko, tudi žensko

Seznam slovenskih skladateljic na Slovenskem z omenjenimi tremi nagrajenkami Prešernovega sklada šele začenja dobivati podobo nabora iztočnic, ki bi jih kazalo pretresti *tudi* v zvezi s spolom. Integrativnost (Šenk), holistično gledanje (Vrhunc), »gorečna intimnost« (Pompe) so vsekakor estetske poteze, ki jim je mogoče slediti tudi v glasbi skladateljev in ne samo skladateljic, zato je nikakor niso samo »ženske«. Naj za ponazoritev omenjenega na tem

mestu zadošča zgolj nekaj primerov . Tadeja Vulc (1978) je s svojo duhovito, še študijsko skladbo *Tri iveri*, v kateri trije tolkalisti igrajo z različnimi lesenimi predmeti, pokazala prefinjeno domiselnost vključevanja »vsega okoli nas« med glasbila. V podobnih iskanjih *vključevanja*, v tem primeru vključevanja multimedijskih možnosti, velja omeniti zlasti komorna dela Bojane Šaljić Pođešva (1978), ki se pogosto neposredno spogledujejo z elektroakustično glasbo in sploh z glasbo kot *enim* od medijev komunikacije:

Zelo blizu mi je tudi komorna glasba, ki dopušča neposreden kontakt z izvajalci. Poleg predstavljanja skladb v koncertnih situacijah me privlači glasba kot del plesnega, lutkovnega, dramskega in filmskega gledališča ter drugih avdio-vizualnih projektov.¹²

V smeri še intenzivnejšega vključevanja različnih konceptov izraznosti, ki pogosto segajo k dadaističnemu izročilu in njegovi *komunikacijski* zavzetosti v imenu družbeno *kritične* ustvarjalnosti, ustvarja Petra Strahovnik (1986). Naravnana je k performansu in prefinjenemu hrupu, vedno etično zavzeta je dovolj provokativna, da se dobesedno stopi z vsakdanjim vrvežem različnih provokacij, in obenem izrazito nagnjena k uporabi tišine kot krika, ki reže hrup vsakdanjika. Njen opus je trenutno skrajni mernik povezovanja tišine in glasnosti, klasičnega izročila in zanikanja tega izročila – presejanosti in grobosti.

Misel bi lahko nadaljevali mimo »slogobrižniških« (B. Loparnik) delitev na visoko in nizko umetnost v smeri klasičnih koncertantnih idiomov, ne zgolj modernističnih, temveč tudi »neproblematičnih«, danes klasičnih slogovnih izrekah na obrobju muzikološkega in kulturnega zanimanja, kot na Dunaju delujoče Blaženke Arnič-Lemež (1947), Brine Zupančič (1953) ali pa Nane Forte (1981) – skladateljic z različnimi slogovnimi usmeritvami, ki jih družijo številčno skromnejši opusi. Seznam bi bilo mogoče nadaljevati tudi v slogovno veliko bolj razširjene glasbene izraze, na primer z bore Katarine Pustinek Rakar (1979), Helene Vidic (1987) in njene skladbe *Cumulus* za komorni orkester, Tine Mauko (1982), ki poleg del, kot je *Judovska rapsodija*, deluje kot pianistka in ustvarjalka nekačšne »lahke resne« glasbe, nadalje z mislijo na crossover projekte Nataše Vester Trseglav (1979), ki je blizu tudi kabarejski sproščenosti Urške Orešič Šantavec (1981) itn. Seznam, zamejen z najbolj izstopajočimi v vrsti *ustvarjalk*, bi bilo vsekakor treba dopolniti s kantavtorkami (na primer Nika Perunović (1983)) in jazzistkami (na primer Milena Pfeiler), tudi s »pevko, pravljíčarko in zbirateljico«, kot se na svoji spletni strani označuje Ljoba Jenče (1960), ki, podobno kot

12 Spletna stran skladateljice: <http://www.bojanasaljic.si>.

Mira Omerzel-Mirit, v ljudskem izročilu najdeva moč za sodobno življenje. Toda obseg *ženskosti* s tem samo narašča v množico konceptov in estetskih potez, ki so že dolgo v kanonu glasbene umetnosti. Ali je »ženskost« v tem, da je večina omenjenih skladateljic intimno povezana tudi z izvajano prakso in tudi zato, ali pa zaradi tega, iščejo stik – *komunikativnost* – s širšim krogom poslušalcev oziroma *zunaj* abstraktnega kanona *uradne* kulturne politike (večina omenjenih je tudi akademsko izobraženih pianistk, nekatere tudi pevke)?

Tako kot na poprej zastavljena vprašanja bi bilo zavajajoče ponuditi odgovor tudi na zadnje zastavljeno vprašanje. Skladateljice namreč ponujajo celotno paleto ustvarjalnih rešitev, ki jih lahko primerjamo z rešitvami moških kolegov. Očitno je tudi pri skladateljicah obseg umetniških hotenj namerjen po tem, kar je Gianmario Borio izpostavil kot rdečo nit glasbenih hotenj šestdesetih let prejšnjega stoletja, namreč da te glasbe stremijo k določenemu »značaju, ki priziva življenjski svet poslušalca [Appellcharakter {...} an die Lebenswelt des Rezipienten]«, seveda na različne načine, z različno intenziteto in z različnim odmevom pri poslušalcih. V vsakem primeru je tudi pri skladateljicah mogoče reči, da se njihovo delo ohranja na premisi, za katero je značilno »pomikanje poudarkov smisla od abstraktnih oblikotvornih načel h konkretnim, telesnim ustrojenostim zvoka [Gewichtsverschiebung der sinnbildenden Elemente von abstrakten Gestaltungsprinzipien zur konkreten, körperlichen Beschaffenheit des Klanges]« (BORIO, 1993, 173). Seveda, tako kot v sodobni glasbeni praksi nasploh: vprašanje abstraktnosti in konkretne »telesnosti« zgoraj nakazanih glasb skladateljic ne meri na substančne, torej slogovne stalnice, temveč na recepcijske spremenljivke. Tisto »nič barbarsko, nič senzualno, nič intelektualno spekulativno«¹³ se nanaša na estetske poteze glasbe Urške Pompe enako kot se na povsem drugačno estetiko Tine Mauko nanaša kritikova »niti-niti« opredelitev, da njen nastop

ni niti videospot niti pravo gledališče, ampak sprotno skladateljsko ustvarjanje, ki je glede na improvizacijski pristop vsakokrat drugačno in neponovljivo (JAKLIČ, 2016):

ali kaže kot žensko v njuni glasbi razumeti tisto izmuzljivo, po videzu spremenljivo »niti-niti« – neulovljivo v slogovne okvire, zunaj utečenih oblikovnih načel ali zgodovinskih »samoumevnosti«?

Če opredelitve primerjamo s katero izmed ocen kolegov, se zdi kot skrajnico dnevnikritiških recepcijskih spremenljivk smiselno izpostaviti oceno skladbe *La Gomera* Uroša Rojka, skladbe, »kakor da bi nastala v nekem drugem

13 Spletna stran skladateljice: <http://www.urskapompe.com/home.html>.

svetu in času, v obdobju najtršega modernizma« (DOBOVIŠEK, 2013). Ne gre za mreženje estetskega v prefinjena prediva, kot pri ocenah nazadnje omenjenih skladateljic, temveč za značilno opozicijo »trdega« modernizma (celo kot domnevno znanega obdobja!) in nekega drugega (četudi potencialno prav tako kot mreža razumljenega diferenciranja v smeri, recimo, »mehkega«, »post-«, »nad-«, »ultra« ipd.) -izma. Ali kaže premislek usmeriti tudi na vprašanje ženske in moške glasbene publicistike? Morda nadalje moškega in ženskega kulturnega menedžmenta?

Kompozicijske značilnosti, ki so razvidne iz dela skladateljic, če jih opazujemo kot poseben družbeni pojav, so v grobem nevpadljivo skladne z »našo postmoderno modernostjo« (W. Welsch) in prevladujočo razsrediščenostjo kulturnih vrednot. In vendar se zdi, da je *previdnost* pri *umeščanju* glasbe v določeno semantično polje tista, ki je, po intuitivni oceni, nekoliko bolj izpostavljena: izstopa iskanje neposredne, teoretično (in zgodovinsko) manj obremenjene komunikativnosti, iskanje »lastnega izraza«. Seveda je tovrstna ocena značilna za vso sodobno glasbo, ki je s proklamacijo postmoderne najprej začela govoriti o »strategijah pozabljanja« (SCHMIDT, 1986) in kasneje o »kulturi pozabe« (ŠVOB ĐOKIĆ, PRIMORAC, JURLIN, 2008). Toda diskurzivnost o ženski glasbi vendarle ni enaka tisti, ki spremlja skladateljstvo moških. Zdi se, da so pričakovanja omenjenih skladateljic naslednja: prepuščanje različnim idiosinkrazijam metaforično prepustnih glasbenih struktur: od mimetične, elektro-akustično okrepljene dikcije (Bojana Šaljić Podešva) in estetike »hrupa in tišine« (Petra Strahovnik) do iskrivo prefinjenih, poetičnih zvočnih gest (Urška Pompe) in s širšim umetniškim čopičem zasnovanih postavitev zvoka (Tadeja Vulc). Skladateljicam, ki pišejo znotraj bolj konvencionalne glasbene izraznosti, znotraj polja tako imenovane »srednje glasbe«, je, čeprav sramežljivo, inherenten namen *sporazumevanja* določene estetske izkušnje: *dotakniti se* poslušalca. To seveda nikakor ni samo značilnost prizadevanj skladateljic – je pa tudi njihova, morda celo bolj njihova kot moška, če bi mogli podrobneje pretresti sam pojem učinka glasbe.

Kar zadeva vprašanje ženskosti v glasbi slovenskih skladateljic: zagotovo bi bilo težko razmišljati o sodobni slovenski glasbi brez opusov Urške Pompe ali Nine Šenk, Petre Strahovnik ali Bojane Šaljić Podešva, skupaj z vsemi že omenjenimi skladateljicami. In vendar ostaja odprto vprašanje, ali z današnjega stališča opazovanja obstaja nekaj, kar v njihovi glasbi pripada ženskosti. Opazovanje ženskosti je z vidika oprijemljivega razprlo heterogenost različnega in različnost istočasnega. Morda bi pa ženskost lahko iskali v odsotnosti oprijemljivega in prisotnosti očitnega – enostavno v manifestaciji prisotnosti žensk (SLAPŠAK, 2000) v glasbeni ustvarjalnosti, in zato ženskosti kot takšne, brez potrebe po lastni kontemplaciji?

Literatura

- AJLEC, Rafael. 2013. Šček, Breda (1893–1968). *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi642570/#slovenski-biografski-leksikon> (14. 11. 2015).
- BORIO, Gianmario. 1993. *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. Laaber: Laaber Verlag (H. Danuser, ed., *Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Band 1).
- BRVAR, Veronika. 2007. Skladateljica Urška Pompe. V: KRALJ-BERVAR in JURIČ, 2007. 21–22.
- COMINO, Meta (ur.). 2017. *Prešernov sklad 2017*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- DEKLEVA, Igor. 2007- Dana Kobler (1892–1929). Prva koncertna pianistka. V: ŠELIH IN DRUGI, 2007. 247–251.
- DELAVEC, Mira. 2009. *Moč vesti. Josipina Urbančič Turnograjska: prva slovenska pesnica, pisateljica in skladateljica*. Brežice: Primus.
- DOBOVIŠEK, Jure. 2013. Ocena koncertov oranžni in modri abonma: Odskok od vsakdanjosti. *Delo*, 11. 3. <http://www.delo.si/kultura/glasba/ocena-koncertov-oranzni-in-modri-abonma-odskok-od-vsakdanjosti.html>
- GROSS, Sara in WALTER, Sara. 2007. Music. V: MALTI-DOUGLAS, 2007. 1042–1047.
- HROVATIN, Radoslav. 2013. Sancin, Mirca (1901–1970). *Slovenska biografija*, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi536363/#slovenski-biografski-leksikon> (19. november 2015).
- ISTENIČ, Vesna. 2013. *Moški in ženski pogledi v glasbi*. Diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, Oddelek za sociologijo.
- JAKLIČ, Tanja. 2003. Nominacije za nagrade Prešernovega sklada – Larisa Vrhunc. *Delo*, 4. 2. 2003. <http://www.delo.si/arhiv/glasba-brez-navodil-poslusalcem.html>
- JAKLIČ, Tanja. 2016. Tina Mauko: Vsi so mi govorili, da si bom naredila sramoto. *Delo*, 7. 9. <http://www.delo.si/kultura/glasba/tina-mauko-vsi-so-mi-govorili-da-si-bom-naredila-sramoto.html>
- JARMAN-IVENS, Freya. 2011. *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- KOSKOFF, Ellen. 2014. *A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

- KOTER, Darja. 2013. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba. Quoted from Darja Koter. "Slovenska glasba 1918–1991." iBooks.
- KRALJ-BERVAR, Sonja, JURIČ, Mojca (ur.). 2007. *Prešernov sklad 2007*. Ljubljana: Ministrstvo za kulturo.
- MAGER, Ingrid. 2016. Portret Larise Vrhunc: subtilno nasproti formaliziranemu. *Dnevnik*, 16. 6. <https://www.dnevnik.si/1042741009>
- MALTI-DOUGLAS, Fedwa. 2007. *Encyclopedia of Sex and Gender*, I (a–c), II (d–i), III (j–p), IV (q–z). Detroit, New York, San Francisco, New Haven, Waterville, London: Thomson Gale.
- NAGODE, Aleš. 2007. Breda Šček (1893–1968): slovenska skladateljica. V: ŠELIH, 2007, 284–288.
- PODLESEK, Janez. 2017. Skladateljica Nina Šenk za skladateljsko delo v zadnjih dveh letih. V: COMINO, 2017. 11–12.
- POMPE, Urška. 2010. Urška Pompe. Urška Pompe: Brst. http://zkpprodaja.si21.com/sl/Resna_glasba/URSKA_POMPE_BRST/
- RENTFROW, Peter J. in/ GOSLING, Samuel D. 2007. The content and validity of music-genre stereotypes among college students. *Psychology of Music*, April, 35/2. 306–326.
- SCHMIDT, Burghart. 1986. *Postmoderne: Strategien des Vergessens*. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand.
- SLAPŠAK, Svetlana. 2000. *Ženske ikone 20. stoletja*. Ljubljana: Urad za žensko politiko.
- SOJAR Voglar, Črt (ur.). 2003. *Skladateljske sledi po letu 1900*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2003. <http://www.dss.si/skladateljske-sledi.pdf> (acc. on 14. 5. 2014).
- SIMONIČ, Jana, 2010. *Ženske v rok glasbi v Sloveniji*. Ljubljana: University of Ljubljana, Faculty of Social Sciences (Diploma).
- SOLIE, Ruth, 1995. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- ŠELIH, Alenka, ANTIĆ GABER, Milica, PUHAR, Alenka, RENER, Tanja, ŠUKLJE, Rapa, VERGINELLA, Marta (ur.). 2007. *Pozabljena polovica: portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Tuma: SAZU (Razprave, 22).
- ŠPENDAL, Manica. 2007. Pavla Lovše Bole. V: ŠELIH in drugi, 2007. 252–254.
- ŠVOB-ĐOKIĆ, Nada, PRIMORAC, Jaka, JURLIN, Krešimir. 2008. *Kultura zaborava – industrializacija kulturnih dejavnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- TRDAN, Primož. 2017. Nina Šenk ART - DREAMCATCHER - QUADRUM - DIALOGUES & CIRCLES (2017) http://zkpprodaja.si21.com/sl/Resna_glasba/NINA_SENK_ART-DREAMCATCHER-QUADRUM-DIALOGUES__CIRCLES/

- V. J. R. 1938. Žena v glasbi. *Vigred. Orliška podzveza*, 16/7. 259–261. Prvi in tretji del članka sta izšla v istem letniku revije: XVI (1938) 6, 213–214 in XVI (1938) 8, 308–310.
- VAHČIČ, Tina. 2001. *Breda Šček - biografija in bibliografija*. Diplomski naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- ZELDIN, Theodore. 2012. *Intimna zgodovina človeštva*. Ljubljana: Študentska založba.
- ZLOBEC, Marjan. 2015. Richard Tognetti. Najpomembnejša ženska v Mariboru. <https://marijanzlobec.wordpress.com/2015/09/24/richard-tognetti-najpomembnejša-zenska-v-mariboru-2/>