

Martina Bratić

O hrvaški ženski glasbi

1 Uvod: kje in kako živi ženska glasba?

Položaj ženske v glasbi je v prvi vrsti predmet raziskovanj feministične muzikologije. Ob tem je problematično to, da gre za položaj, ki pogosto *ni* deležen obravnave, in če je, je prisiljen delovati znotraj specifičnega, zanj pogosto neugodnega sistema in tudi z vprašljivimi pravili.

V svojem začetnem obdobju, v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, si je feministična muzikologija najprej načrtala, da bo »prečesala« glasbeno zgodovino in poiskala njene ženske udeležence. Šele v naslednjih dveh desetletjih se je bolj aktivno posvetila sistematičnemu raziskovanju in preizpraševanju zgodovinskega in sodobnega gradiva. Ne nazadnje je osrednje vprašanje postalo vprašanje spola ter povezave spola in ustvarjalnega procesa, ob tem pa se je odprlo nepregledno polje razprav in analiz, med katerimi so nekatere odprte še danes. Glasba kot izkušnja spola in področje, ki je zaznamovano s spolom (glej CITRON, 1993; McCLARY, 1991, 2007, 2009.), je vsebinsko in kritičsko najmočnejše med tematikami tega polja. A vprašanje o možnostih uvažanja spolne identitete v glasbo in njen (glasbeni) jezik ter vprašanje slušne percepcije tega ostajata najbolj problematična. Fred Everett Maus je dejal:

Kaj imata glasbena misel in diskurz skupnega s spolom? – Vsak odgovor na to vprašanje je kontroverzen [...]. (MAUS, 1993, 266.)

Po zapisu v standardni glasbeni enciklopediji se feministična muzikologija »osredotoča na ženske-skladateljice, tradicionalno izključene iz zahodnjakega kanona« (DAVIES). V takšni konstelaciji se prav glasbeni kanon vzpostavlja kot nepremostljiva ovira pri ženskem avtorstvu (CITRON, 1993), ki odpira skladateljici dve možnosti umeščanja in delovanja. Prva vključuje prilagajanje logiki, metodologiji, strukturi in tistemu, kar glasbeni kanon določa in predstavlja, druga je onkraj kanona in njegovih zakonitosti, utemeljena na osebnih in drugih izhodiščih.

Takšno razmišljanje – opazovano v okvirih feministične muzikologije in misli, raven kanona in tistega, kar v kanon ne sodi ali *ne želi* soditi – omenjeno razliko interpretira kot *moško* in *žensko*. O vprašanju kanona v primeru skladateljskega položaja ženske lahko torej govorimo edino kot o moškem prostoru.

Kanon [umetniške glasbe op. a.] ni pristranski le v svoji kulturni ekskluzivnosti. Pristranski je v svoji strukturi spola: sestavljajo ga izključno dela moških avtorjev. (CITRON, 1993, 4.)

Navkljub spremembi v gradivu, ki ga preučujemo in izvajamo v zadnjih petnajstih letih, »skladbe ženskih skladateljic še vedno zasedajo mejni položaj glede na kanon,« opozarja Marcia Citron (1993, 4). Slednjič, kaj bi to pomenilo pri vprašanju spolne razlike v ustvarjalnem glasbenem procesu in njegovih rezultatih? To bi dopuščalo domnevo, da je tista glasba, ki ne izhaja ali pa ne sloni na postulatih kanona oziroma moškega principa, ženska glasba. Omenjena delitev se zdi najbrž tudi najkontroverznejša; tako za tiste, ki to glasbo ustvarjajo, kot za tiste, ki jo poslušajo. Prav tako bo za tiste, ki jo preučujejo, enako dvomljiva in problematična.

Kako obsežno in kompleksno je vprašanje obstoja *ženske razlike* v skladateljski pisavi in posledično v ženski estetiki, priča tudi dejstvo, da se je s tem vprašanjem od začetkov feministične muzikologije do danes ukvarjalo razmeroma malo raziskovalcev oziroma raziskovalk. Osamljen poskus celovitega pristopa k tej problematiki je mogoče najbolj ambiciozno načrtala avstralska muzikologinja Sally Macarthur v svojih dveh delih: *Feminist Aesthetics in Music* iz leta 2002 ter *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music* iz leta 2010.

Ko govorimo o novejši glasbi, je bila za potrebe pričujočega besedila razprava, ki je nastala kot avtoričina vrnitev k vprašanju orisa ženske glasbene estetike iz leta 2002, ena od smernic.

Avtorica je posegla po feminističnih teorijah Elizabeth Grosz in Rosi Braidotti, ki se v svojem delu naslanjata na filozofske parametre Gillesa Deleuza, ter prav skozi *deleuzevsko* prizmo in misel izdelala model, ki ga je uporabila kot analitično sredstvo v raziskovanju feministične politike v glasbi. Z združevanjem Deleuzovih filozofskih konceptov in prvin glasbenega diskurza, kot so genij, umetniško delo in popolnost, je Macarthurjeva prikazala način, kako se prav takšne prvine kažejo kot resna ovira pri ženski umetniški stvaritvi (in splošno – udeležbi), v času in prostoru, znotraj katerih so druga raziskovalna polja takšne koncepte že opustila (DE MINK, 2011).

V svoji glasbeni analizi, deloma nadaljevanju dela iz leta 2002, vzpostavlja Sally Macarthur razmerje med dominantnim glasbenim diskurzom, glasbenim kanonom in glasbeno produkcijo, ki – po spolu oziroma po moškem izraznem polju – s svojo premočjo zavzema glasbene odre, diskografijo in ostala področja. Macarthurjeva se fragmentarno sklicuje na postulate Susan McClary in njena pojmovanja moških sledi v glasbi, obenem pa novo glasbo opazuje kot možne izjave moškosti, ženskosti ali, kot je dejala, *nečesa vmes*. Ob tem uporablja

post-serialno atonalnost kot razlikovalni parameter; z njegovo uporabo naj bi posamezni opusi (skladateljic) ta jezik »na različne načine prevzemali ali zavračali« (MACARTHUR, 2010, 110). Ob treh študijah primera, treh skladateljicah, opazuje Macarthurjeva dominantni glasbeni diskurz kot eminentno moški, združen z estetiko »zvočnega nasilja atonalnega modernističnega refrena« (prav tam, 111, 145). Ob tem skladateljska pisava Sofije Gubajduline

rezonira z moško in občasno nasilno energijo atonalne glasbe, interpretiram pa jo kot stopnjevanje radikalne, glasbene, ženske moškosti. Taka ženska moškost najbrž razsredišča polje »nove« glasbe ter proi-
zaja čezmerno moškost, skladano iz ženskega telesa (prav tam, 111).

Drugi dve skladateljski deli bere Macarthurjeva kot drugačni od dominantnega, moškega diskurza nove glasbe. To se kaže v domnevni ženski energiji, »ženskosti, ki nastopa proti dominantni estetiki,« ali kot *nekaj vmes*, oziroma

kot glasba, ki zagotavlja in odpira možnost razlike [...] v prostoru med moškostjo in ženskostjo; giblje se v prostoru med [dvema spoloma]. (Prav tam, 148.)

Tak model vsekakor predvideva binarno razmerje (zgolj) dveh avtorskih identitet. Ob precejšnji nevarnosti zapletanja v past spolnega esencializma pa vendarle odpira tudi določen *prostor vmes*, odprt za nove interpretacije. Poleg tega Macarthurjeva verjame v angažirani potencial nove ženske glasbe in v njeno zmožnost transformiranja na način spreminjanja ter tudi zmanjšanja stabilnosti obstoječih struktur glasbene produkcije z vidika svojega položaja manjšine glede na večino. Opremljena s poraznimi statistikami o ženski glasbi, ki velja za »neobstoječo na *mainstream* koncertnih platformah« (prav tam, 28), ter s primerjavami z drugimi področji, ki pravijo, »da je glasba od vseh umetnosti ženskam najmanj naklonjena« (prav tam, 29), poziva avtorica k ponovnemu strukturiranju muzikoloških postulatov in metodologij.

Torej, kaj je žensko v ženski glasbi?¹ To je vprašanje, ki ostaja ob številnih drugih, ki jih odpira, še vedno nerazrešeno. V trenutku, ko feministični muzikologiji očitajo neučinkovitost, zastarelost in ekskluzivnost – in podobne kognitivno, znanstveno, pa tudi politično neoportune teme – bi morala feministična muzikologija vsekakor znova pogledati v najtemnejši prostor. Najtemnejši zato, ker je skrit, utišan, sramoten in nedonosen, ker moti, ker dekonstruira in

1 Vprašanje, ki ga pričujoči nabor besedil postavlja (o osnutku ženske glasbene estetike), se izključno nanaša na umetnostno glasbo. Ob tem upošteva vso problematičnost (ne-)diskurzivne in (ne-)pomenske narave, ki jo ima (klasična) glasba.

preureja ter, najbolj boleče, ker predvideva drugačno strukturo z drugačnimi razvojnimi smermi. Biti na strani utišanega in sramotnega ali politično neoportunega, pa vsaj feministični muzikologiji ne bil smelo predstavljati težav.

Vendar se zdi, da lahko do trenutka morebitnega ustvarjanja nove glasbene zgodovine opazujemo glasbo skladateljic kot prostor prevzemanja, subverzije ali zavračanja, če moški glasbeni diskurz pojmuje kot dominanten. Ob analitičnih sredstvih, s katerimi je feministična muzikologija določila glasbeni kanon kot moški prostor, pa dejavnik ženskega neobstoja v glasbeni zgodovini ustvarja v skoraj dveh tisočletjih brez izjeme moško glasbeno produkcijo. Z drugimi besedami, če je glasbena zgodovina udeležbo žensk sistemsko onemogočala in črtala ter na ta način prikazala njihov delež kot neobstoječ, potem je tisto, kar je preostalo, lahko le moško. Žensko bi svoj prostor lahko našlo na različne načine, kot sorodno ali nesorodno tradiciji, ob tem pa bi ustvarjalo drugačno, alternativno zgodovino, o kateri bi se lahko mogoče govorilo šele s časovnim zamikom. Omenjeni razvoj, ki ga je feministična muzikologija doživela na mednarodni ravni, se v hrvaških okvirih ni zgodil. Z izjemo posameznih del se v celovitem analitičnem pomenu ženskih ali feminističnih vprašanj v domači muzikologiji ni postavljalo. »Ob upoštevanju dejstva, da hrvaška muzikologija tvori razmeroma majhno, lokalno vedo, ter dejstva, da je precej naravnana« na tista vprašanja, ki »dopolnjujejo sliko nacionalne glasbe in njene zgodovine,«, pa takšno stanje vseeno ne preseneča (BRATIĆ, 2014, 4–4). Zato se tudi pričujoča razprava ukvarja s poskusom vzpostavitve ženske skladateljske tradicije v hrvaških okvirih, s časovno zamejitvijo »po letu 1918«, in skuša prvič združiti imena, življenje in delo skladateljic z vidika vprašanja – kaj je žensko v ženski glasbi?²

Vprašanja, ki izhajajo iz te problematike, so naslednja: kje prebiva ženska klasična glasba na Hrvaškem, kdo jo posreduje in kje je njen *varni položaj*? Kljub sodobnosti ostajajo dognanja porazna. Nosilci zvoka so šele pred desetimi leti vključili žensko skladateljstvo v svojo založniško dejavnost,³ njihov delež v repertoarju pa je še vedno skromen.⁴

2 Besedilo bo skušalo, kolikor je mogoče, zapolniti vrzel manjkajočih preglednih besedil o ženskih skladateljicah na Hrvaškem, z opazko, da velik del omenjenih imen še čaka na sistematično obdelavo in analizo.

3 Založniška hiša Cantus je do danes objavila le tri avtorske albume treh hrvaških skladateljic – Olje Jelaska (2006), Viktorije Čop (2011) in Sanje Drakulić (2015). Kot je v korespondenci izjavil Cantus, načrtujejo v letu 2017 objaviti še enega albuma Olje Jelaska.

Celovitejši pristop k ženskemu skladateljstvu je nujen tudi z vidika diskografskega in notnega založništva, pomanjkanje virov pa je problematično prav tako za sistematično analizo le-tega. Redke izdaje/edicije avtorskih albumov domačih skladateljic omogočajo drugačen pristop k posameznim avtorskim opusom kot pa izbor izdaj, kar je potrdilo tudi delo na pričujočem besedilu.

4 Dovolj je, če pogledamo aktualne koncertne sezone domačih izvajalskih skupin, kjer žensko skladateljstvo nasploh, zlasti pa domače skoraj da ne obstaja.

Čeprav so hrvaške skladateljice na repertoarjih prisotne, je njihova zastopnost komaj opazna, umeščena je *pod radarjem*. Na površje priplava le ob obletnicah, kot simbolni ženski prispevek ali pa osamljen *koncertni primer*, ki svoj prostor najde enkrat ali dvakrat letno. Ob tem imam predvsem v mislih prireditvi, kot sta Glasbeni bienale Zagreb⁵ in Glasbena tribuna Opatija (obe v organizaciji Društva hrvaških skladateljev).

2 Oris feminističnega zgodovinskega posega: primer Hrvaške

Če primerjamo linearni razvoj feministične muzikologije v mednarodnih okvirih z domačimi napor, opažamo precejšnji razkorak v prizadevanjih in rezultatih. Hrvaška feministična muzikologija še do danes ni izoblikovala konceptualnega in metodološkega okvira, prav tako ni sledila razvojni poti modela biografija – feministična analiza.⁶ Z drugimi besedami: začetna prizadevanja feminističnih muzikologinj – iz pozabe preteklosti iztrgati nekaj osamljenih ženskih imen – v hrvaških okvirih niso doživela sistematične obravnave. Zaradi tega in še številnih drugih ženskih razlogov bom v pričujočem besedilu skušala zbrati ženske skladateljske figure, katerih življenja in dela ni skoraj nihče doslej sistematično razprl.⁷ Poleg tega je zgodovina skladateljic v hrvaškem kontekstu doživela kontekstualno težko premostljiv prelom, pri čemer se zdi, da med Doro Pejačević in generacijo sodobnih hrvaških skladateljic ni niti ene ženske, ki bi ustvarjala (umetnostno) glasbo. Tukaj gre vendarle za zgolj strnjen pregled življenja in dela skladateljic, katerih delo še vedno ni ovrednoteno, kar se zdi, ob upoštevanju precejšnje vrzeli skladateljic *po Dori*, še posebej pomembno. Zato je »pozabljenim imenom« treba omogočiti, da se njihov prispevek k hrvaški glasbeni zgodovini razišče, kontekstualizira in ovrednoti.⁸

Hrvaška glasbena zgodovina je pod pojem *hrvaška skladateljica* uvrstila do danes komaj dve imeni – primer sistematičnega uvrščanja je Dora Pejačević

5 Nemara najbolj očitien *izraz spola* Glasbenega bienala Zagreb je tisti iz leta 2007, ko je bila ena od tem festivala »ženska skladateljska govorica/pisava«.

6 Oziroma ni sledila razvoju feministične misli na mednarodnem prizorišču, ki je ženske skladateljice iz preteklosti najprej glasbeni zgodovini »priključil« (večinoma se je osredotočil na izdelave biografij) in šele nato iz feministične perspektive analitično obdelal.

7 Glede na vsebinska merila pričujočega besedila govorimo o skladateljicah, ki pripadajo generaciji po letu 1918. Podatke o njih je možno pridobiti zgolj v kratkih člankih in noticah iz referenčnih virov. Ob upoštevanju takšne omejene razpoložljivosti podatkov ter vprašljive količine morebitno dostopnih muzikalij, analiza del omenjenih skladateljic ni bila možna ob tej priložnosti.

8 Za večino navedenih skladateljic je bila vir informacij domača referenčna literatura, ki sem jo ob tej priložnosti poiskala »po bližnjic«. Ob brezpogojni pomoči kolegice muzikologinje Marijane Pintar iz Leksikografskega zavoda Miroslav Krleža (LZMK) v Zagrebu ter z dostopom do njihove interne baze podatkov sem dobila popis obdelanih žensk skladateljic, z navedbami o tem, v kateri od referenčnih izdaj (LZMK-ja) so bili podatki o obravnavani skladateljici objavljeni.

(1885–1923), fragmentarnega pa Ivana Lang (1912–1982). Ob upoštevanju tudi nekaj tistih sodobnih hrvaških ženskih skladateljskih imen se zdi, da polnokrvno repertoarno uresničitev doživljata še vedno le obe omenjeni. Zdi se, da je ta odnos številčno menda že dosegel svojo neproblematično stopnjo. Po drugi strani pa se s tem neupoštevanjem ženskega sodobnega skladateljskega deleža relativizira (ne tako oddaljena) preteklost, ter črta morebitna razlika, ki bi jo žensko pisanje ali žensko posredovanje v kanonsko (moško) glasbeno tkivo lahko imelo.

Tudi danes tako zveneče vprašanje kvot in številčk ostaja v naši družbeni, profesionalni in osebni resničnosti še naprej orodje za raziskovanje v spolno osamljeni stroki kot je skladateljska. Ob spremljanju številčnih razmerij med skladatelji in skladateljicami, ki jih je od svojih začetkov navedla Glasbena akademija v Zagrebu,⁹ ostaja to razmerje v relativnem in v absolutnem pomenu v prid moškim.

Kot najbolj problematičen primer tako prilagojene glasbene zgodovine izstopa v primeru hrvaške profesionalne skladateljice vrzel nepovratnih 59 let. V popisu diplomiranih študentov Glasbene akademije v Zagrebu, ki ga je za potrebe Letopisa leta 1981 pripravil Hubert Pettan, najdemo kot prvo diplomirano skladateljico leta 1935 Ljudmilo Rogožina-Čičkin.¹⁰ Prvo naslednje žensko skladateljsko ime novejšega popisa je Olja Jelaska, ki je iz kompozicije diplomirala leta 1994 (KRPAN, 2011, 350.).

Omenjeno praznino bodo težko zapolnila tudi bolj sistematična muzikološka prizadevanja, saj so družbeni mehanizmi in zgodovina že naredili svoje. Pa vendarle je naloga takšnega projekta, katerega del je tudi pričujoče besedilo, vsaj delno zožati razpoko ter, kar je še bolj pomembno, označiti in opozoriti na vprašanja, ki bodo naprej iskala odgovore. Ob tej priložnosti posredujem, ob poskusu orisa drugačne domače glasbene zgodovine, svoja spoznanja in odprta vprašanja za nadaljnjo obdelavo in analizo. Ta bo, razumljivo, tudi sama kaj neizogibno prezrla in izpustila, toda kritični in družbeno angažirani potencial (feministične) muzikologije bo na takšne zdrse vedno čakal v pripravljenosti.

9 Ob tem se časovno sklicujem na leto 1922, ko je dotedanji Kraljevi konservatorij spremenil ime v Kraljevo glasbeno akademijo.

10 PETTAN, 1981, 117. Imena omenjene skladateljice ne zasledimo v relevantnih virih, kot tudi ne v interni bazi LZMK-ja. Čeprav gre najbrž za skladateljico, ki nima hrvaških korenin, bi bilo priporočljivo raziskati njeno profesionalno pot; zlasti ob upoštevanju letnice izdaje diplome in obdobja skoraj šestdesetih let, ki je moralo preteči vse do prve naslednje profesionalne ženske skladateljske figure v hrvaških okvirih.

Kot morda najpomembnejši prispevek k feminističnim raziskavam v okviru hrvaške muzikologije izstopa delo Koraljke Kos, ki je svoje raziskovanje usmerila v prevrednotenje dela in življenja Dore Pejačević ter leta 1982 objavila monografijo o skladateljici. Čeprav se monografija prične s posvetilom »ženskam, ki se niso odpovedale lastni ustvarjalnosti« (KOS, 1982, V), se previdno izogiba možnim protoženskim ali celo feminističnim vpisom.¹¹ Iz te konstelacije lahko razberemo nastavke domače muzikološke misli v kontekstu in času, v katerem deluje tudi Koraljka Kos, v razmerju s takrat pospešenimi mednarodnimi (zahodnimi) feministično-muzikološkimi impulzi.¹²

V pričujoči analizi se kot posledica takšne raziskovalne drže kaže odsotnost podrobnejše razprave o *ženskih vprašanjih* ali vprašanih morebitne *ženske narave* skladateljčine glasbe. K tem je sredi osemdesetih let prav na sledi raziskav Koraljke Kos prispevala psihologinja z Oddelka za klinično in fiziološko psihologijo Univerze v Tübingenu Marianne Hassler, ki je nastopila na znanstvenem simpoziju ob praznovanju stote obletnice rojstva Dore Pejačević. Hasslerjeva je delno tudi v korespondenci s Koraljko Kos prebrala razmerje spola, lateralnosti in androgenosti pri Dori Pejačević kot določeno prehajanje ženske psihe v moško, na način krepitve lastne androgenosti. Kot Hasslerjeva verjame, je bila prav ta povezava katalizator odličnosti in kreativnosti skladateljke pisave Dore Pejačević.¹³ In prav to *žensko*, ki je prodrlo v *moško* in pod žensko krinko sproduciralo odličnost, je sorodno stališču Koraljke Kos. »Kot predmet svoje raziskave ona resnično izbira glasbeno izkušnjo ženske, pozabljen primer odlične glasbene pisave, ter jo obenem tolmači tako, da izhaja iz domneve, da je ustvarjanje v osnovi nekaj – moškega.« (BRATIČ, 2014, 5.)

Pa vendarle je v delu Koraljke Kos pomembno prepoznati feministično ali pa vsaj žensko težnjo v tem, da žensko skladateljico izloči iz zgodovinske pozabe ter jo priključi k nacionalnemu glasbenemu kanonu, ne glede na to, v kolikšni meri je ta spolno ekskluziven in neobčutljiv. Skladateljsko delo Ivane Lang je s posameznimi raziskovalnimi projekti sicer doživelo delno analizo in

11 Izbor teme je opravičila takole: »Končno – naj mi bo dovoljeno priznati – pritegnilo me je tudi dejstvo, da je bila Dora Pejačević ženska. Ženske skladateljice niso izjema v hrvaški glasbi, a je ta številka v odstotkih, navsezadnje tudi v svetovnih razmerah, povsem zanemarljiva. To dejstvo predstavlja oteževalno okoliščino za umetnika, ki svojega poklica nima za razvedrilo, temveč za osrednjo os lastne človeške eksistence. In če je dirigent Edwin Lindner, ko je prebral partituro skladateljčine *Simfonije*, menda dejal ‚pomagal vam bom, ker vas spremljata dve oteževalni okoliščini: to da ste ženska in to da ste aristokratinja‘, je zadel v jedro nesporazumov, ki skladateljico, brez njene krivde, spremljajo tudi po njeni smrti.« (BRATIČ, 2014, 4)

12 »S tem, da muzikologinja prosi, *na ji bo dovoljeno priznati*, da Doro Pejačević izbira *tudi* zaradi tega, ker je ženska (ta motiv izbire je omenjen kot zadnji v nizu), zaznavamo tudi obrise situacije, v kateri se takšno dovoljenje zahteva.« (Prav tam.)

13 »Prav tako se zdi, da je bila Dora Pejačević androgina osebnost; da je v sebi združevala ženske in moške osebnosti, pri čemer so občasno moške značilnosti prevladoval nad ženskimi.« (HASSLER, 1987, 33.)

vrednotenje, a opus še vedno čaka na »ustrezen znanstveni kritično-vrednotenjski pristop« (JURKIĆ SVIBEN, 2014, 164). Ob predanem pedagoškem delu, ki se mu je posvečala celo življenje, je Ivana Lang skladala 110 del, od tega največ klavirskih skladb in samospevov, napisala pa je tudi opero in dva baleta.

»V ustvarjalnih začetkih se je naslanjala na tradicijo (neoklasicizem in neoromantiko), pozneje pa je ob stiku z glasbeno dediščino Istre razvila osebni glasbeni izraz, umirjeno moderen in kot je sama dejala 'trpko liričen'« (AJA-NOVIĆ-MALINAR, 2013). Od romantičnega izraza, obogatenga z glasbeno-tradicijskimi idiomi, do sodobnih glasbenih izjav v preobleki bi- in politončnosti ter atonalitetnosti, lahko delo Ivane Lang beremo kot prvi ženski skladateljski prispevek v kontekstu novejšje hrvaške glasbe, ki pa še vedno čaka na celovito strokovno vrednotenje.

Hrvaška glasbena zgodovina je v prvi polovici 20. stoletja zabeležila še nekaj glasbenic, ki so skladale. Ženske, ki so sledile izobraževalnemu vzorcu Dore Pejačević, so bile iz premožnih hrvaških družin. Med njimi je tudi Pavica Julija Kaftanić (1890–1977), prispevek k njeni glasbeni dejavnosti je z monografijo posredovala Lovorka Ruck. Kaftanićeva se je izobraževala na Kraljevem konservatoriju v Zagrebu (leta 1922 je Konservatorij postal Kraljeva glasbena akademija, pozneje pa Državna glasbena akademija), kjer je študirala petje.¹⁴ Lovorka Ruck navaja kot zanimivost, »da v poročilu Kraljevega konservatorija za šolsko leto 1921/22 ni najti imena Pavice Kaftanić na seznamu študentov v ‚razredu solopetja‘, temveč na seznamu študentov ‚razreda za kompozicijo‘. ‚Razred za kompozicijo‘ je vseboval ‚Nauk o sozovčjih‘ (danes predmet harmonija), kontrapunkt in kompozicijo.«¹⁵ Pavica Kaftanić je ob vseh ostalih obveznih predmetih obiskovala na srednji šoli Konservatorija dve leti študij kompozicije, na Visoki šoli pa je diplomirala iz petja.

Ob vsem tem pa se vendarle zdi najpomembnejše dejstvo, da je Pavica Kaftanić v svojem bogatem glasbenem življenju namenila določeno pozornost tudi ustvarjalnosti. Čeprav je skladateljski prispevek Pavice Julije Kaftanić, ki ga omenja Lovorka Ruck, skromen, pa nedvomno predstavlja pomemben segment v poskusu novega ustvarjanja domače ženske skladateljske zgodovine *po Dori*. Ta prispevek bi po zvrsteh in zasedbah lahko razdelili v dve smeri: na romantično estetiko, ki je v domačih okvirih še vedno predstavljala močno prisoten delež repertoarne in ustvarjalne glasbene resničnosti ter na tradicijsko sled, usmerjeno k postulatam ljudske ustvarjalnosti.

14 Kraljevi konservatorij v Zagrebu je takrat združeval nižjo, srednjo in visoko glasbeno šolo.

15 »Na seznamu študentov ‚Kompozicije‘ najdemo v šolskem letu 1921/22 zgolj dve imeni – Pavico Kaftanić in Kamila Kolba, pozneje znanega frančiškanskega glasbenika. Kompozicijo jima je predaval skladatelj Antun Dobronić.« (RUCK, 2005, 26.)

Podobno vsestransko umetniško naravo je imela violistka, pianistka, organistka in skladateljica Hermina Munk (1888–1977). Spoznanja o njej je prispevala Ljerka Perči. Po samostojnem študiju kontrapunkta in harmonije je Munkova študij kompozicije nadaljevala zasebno pri Franu Lhotki, njen opus pa sestavljajo skladbe za glas in komorne zasedbe ter klavirske miniature (PERČI 2004: 139). Perči opozarja, da bo v primeru Hermine Munk »muzikološka analiza šele sledila in da bo o doslej zbranih skladbah nedvomno veliko razkrila«. ¹⁶

Med domačimi skladateljicami, dejavnimi po letu 1918, izstopa skladateljica in pianistka Luna Alcalay (1928–2012). V Zagrebu rojena glasbenica je bila izjemno uspešna v tujini, avstrijska glasbena zgodovina pa si jo je popolnoma prilastila in jo slavi. ¹⁷ Študij klavirja in kompozicije je končala na dunajski glasbeni akademiji, izpopolnjevala se je v Rimu in v Darmstadtu, ter kmalu vzpostavila stike s predstavniki mednarodne avantgarde, pri delu pa jo je spodbujal Bruno Maderna. Mednarodni uspeh je uresničila zgodaj, za svoje skladateljsko delo pa je prejela precejšnje število nagrad. Od leta 1975 je Alcalayeva delala tudi z multimedijo, ki je njeno ime zavihtela »med mednarodno najbolj znane avstrijske glasbene osebnosti«. ¹⁸

Tarzacija Fosić je še eno skladateljsko ime te *medgeneracije (po Dori)*, rojena deset let po Dori Pejačević – leta 1859. Kompozicijo in orgle se je učila pri Franju Duganu, obenem pa je na zagrebški glasbeni akademiji študirala petje. Ob igranju na orgle je poučevala in dirigirala. Fosićeva je avtorica nekaj instrumentalnih del (za orgle, godalni kvartet in klavir) in zlasti vokalnih, pretežno zborovskih skladb. Med ohranjenimi deli najdemo štiri maše, več kot 200 motetov, scensko glasbo, samospeve in zборе. Kot piše Albe Vidaković, kaže njena pisava »strogost šole in zvočnost zlasti zborovskega stavka« (BEZIĆ, 1998).

Še ena skladateljica omenjene generacije, ki je izšla iz redovniškega okolja, je Lujza Kozinović. Bila je skladateljica in organistka, prav tako učenka Franje Dugana. Ob cerkveni ustvarjalnosti (15 maš, 45 motetov in okoli 60 cerkvenih pesmi) se je Kozinovićeva preizkusila tudi na področju posvetne glasbe (** 1984c, 467). »Kot privrženka cecilijanskega gibanja se je za poudarjanje določenega občutenja slogovno navezala na klasično-romantično usmeritev [verske preprostosti v tonalni govorici z rabo kromatike in alteracij]« (prav tam).

16 Perči nadaljuje: »Njeni številni notni zvezki lahko olajšajo to vrsto analize in vrednotenja glasbenega dosežka.« (PERČI, 2004, 132.)

17 Domača referenčna literatura obravnava Luno Alcalay kot »hrvaško skladateljico in glasbeno pedagoginjo« (** http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1459). Avstrijski viri jo slavijo kot eno vodilni skladateljic in predstavnic glasbene avantgarde ter kot »'Grande Dame' nove avstrijske glasbe« (STRUBINSKY, 2012).

18 Luna Alcalay je tudi prva ženska skladateljica, o katere delu in opusu hrani gradivo Avstrijska nacionalna knjižnica (** http://www.editionhh.co.uk/ab_la.htm).

Njene skladbe so postale sestavni del hrvaškega cerkvenoglasbenega repertoarja. Z dejavnim zbiranjem in zapisovanjem ljudskih napevov staroslovskega bogoslužja hrvaškega primorja se je Lujza Kozinović vpisala v glasbeno zgodovino tudi s svojim etnomuzikološkim delom. Izsledke teh prizadevanj, deloma zbranih v študiji *O staroslovskem petju v Kraljevici*, je Gordana Doliner ovrednotila kot pionirsko delo (AJANOVIĆ-MALINAR in BARIĆ, 2009).

Pomenljivo je, da v bližnji domači zgodovini srečamo na področju zabavne glasbe precej ženskih skladateljic. Čeprav so končale glasbeno akademijo, se zdi, da je polje zabavne glasbe omogočalo ženskam večjo prepustnost. Tu srečamo imena kot so Blanka Chudoba (*1896–1989), Heda Piliš (1925–2015), Marija Radić (1939) in Adela Dobrić (1943). Razlogi za to so družbene ali spolno-hierarhične narave. Poleg manj problematičnega odnosa med *manj problematičnimi* (ali kompleksnimi) žanri in ženskami avtoricami velja področje zabavne glasbe za dovolj zasebno, v akademskem pomenu pa »skrito« sfero avtorskega delovanja. Na področju zabavne glasbe je položaj ustvarjalca manjša grožnja kanonu *velikih del* in *velikih ustvarjalcev* prav zaradi njihove sorazmerne neopaznosti, morebitne hiperprodukcije in pripisovane trivialnosti. V takšnem okolju je žensko avtorstvo lahko nemoteno (mogoče celo spodbudno) raslo.

3 Sodobno hrvaško žensko skladateljstvo ali o vzpostavljanju navzočnosti

Udeležba žensk sodobnega časa je v verigi institucionalizirane skladateljske prakse na Hrvaškem omogočila lažje spremljanje deleža žensk ter njihovih realnih in umetniških stvaritev. S tem se je kot nova možnost odprlo tudi ustvarjanje nekaterih novih, alternativnih zgodovinskih osnutkov. Zaradi prostorske omejenosti članek obsega samo imena najbolj prisotnih skladateljic. Vzpostaviti skuša razvojno črto, ki v svoji končnici pripelje v opuse najmlajše generacije skladateljic, pri čemer pa neizogibno nekatere izvzema.

Ob pregledu se dotika tudi vprašanja ženskih prvin in namigov v glasbi zajetih skladateljic oziroma vprašanj njihovega razmerja do (moške)

dominantno strukturalistične (sedaj že nekoliko zastarele) šole hrvaškega sodobnega skladateljstva (ĆURKOVIĆ, 2007).

Pianistka in skladateljica **Sanja Drakulić** (Zagreb, 1963) je študirala kompozicijo na pariški Ecole Normale de Musique, dunajski Hochschule für Musik und darstellende Kunst ter na Glasbeni akademiji v Zagrebu; leta 1987 je

študij nadaljevala na Konservatoriju Petra Iljiča Čajkovskega v Moskvi. Tam je 1992. magistrirala, leta 1994 pa doktorirala. Vzporedno je študirala še muzikologijo in orgle. Kot je opazila Đurđa Otržan, se je njen »tují« kurokulum »takoj občutil na hrvaški glasbeni sceni kot nov, raziskovalni in domiseln prispevek h klasično/nacionalni tradiciji« (OTRŽAN, 2007, 9). Sanja Drakulić občutno tematizira in obdeluje prav klasično in tradicionalno, po nekaterih presojah se je prav ta opus obvaroval postmodernih praks. »Kot veliki praktik [Sanja Drakulić] ne dopušča samovoljnosti in ne zahaja v pretiranosti, čeprav se v skladanje spušča z izvirnostjo, značilno za postmoderne ustvarjalce.« (Prav tam.) Glasbeni (post)moderni se Drakulićeva pogosto umika z netipično izbiro instrumentov, ter nemalokrat piše za tradicionalne instrumente, kot so tamburica ali pa harmonikarski orkester, glede zvrsti pa njen opus prav tako ne pozna meja. Vsebuje več kot sto del; piše simfonično, zborovsko, scensko in solistično glasbo, s poudarkom na komornih in vokalno-inštrumentalnih delih.

Skladba *High Spirits* za kitarški trio je nastala leta 1999; zaznamujejo jo nepopustljive ostanatne repetitive, ki so tematska osnova dela. Drobnost frazirane predstavlja motivični obrazec, ki pa ni usmerjen k določenemu središču, temveč se razpira lastni notranji logiki, brez nuje po prilagajanju prevladujoči strukturi. Glasbeno gradivo je pogojno umeščeno v okvire tonalitete, okrepljene s terčnim dvoglasjem sredozemskega prizvoka.

Določitev skladateljičinega opusa z vidika tonskega gradiva ni možna, opazno pa je nekakšno nagnjenje k atonalitetnosti z občasnimi izmiki v (razširjeno) tonaliteto in njene strukturne zakonitosti.¹⁹ Vseeno pa je pri tej skladateljici melodija stalnica, in sicer melodija širokih potez in romantičnega izvora. Ko govorimo o žanrih in zunajglasbenih navdihih, opazamo pri Sanji Drakulić še eno spremembo. V prvih obsežnejših delih tematizira splošnočloveška vprašanja, podčrtana s težo in travmo vojne na Balkanu tistega časa. Leta 1992 in 1994 sta nastali skladbi *Rapsodija, koncert za klavir in orkester* ter *Simfonija 1991*, o katerih je Larisa Loginova napisala:

Epska narativnost *Rapsodije*, polne dramatike in psiholoških refleksij, se razvija v kompleksno simfonično platno. [...] Skladateljica se z odklikom od folklorne bukolčnosti glasbenih rapsodij dvajsetega stoletja navezuje na starodavno tradicijo zvrsti, v kateri o junaških

¹⁹ Za nazorno primerjavo zapuščanja atonalitetnega modela in prehoda v (razširjeno) tonaliteto lahko pri Sanji Drakulić kot primer dela navedemo skladbi *Pet intermezza* (1993) in *Suburb & City* (2006) na eni strani, ter, na drugi, skladbi *High Spirits* (1999) in *Kronika* (2000) za tamburaški orkester.

dogodkih v prvi osebi pripoveduje udeleženec ali opazovalec dogajanja. [...] Tristavčna *Simfonija 1991*, nastala takoj po *Rapsodiji*, je naravno nadaljevanj ustvarjalnih raziskovanj na področju ambiciozne simfonične dramaturgije. (LOGINOVA, 2013, 22.)

Po velikih simfoničnih delih v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je Drakulićeva usmerila v komorno ustvarjalnost, v kateri se

kažejo nova izrazna sredstva [...]. V komornih delih skladateljica lakonično in kompetentno govori o psihologiji in filozofiji bivajočega, o občutenjih in doživljanju le-teh. (Prav tam, 23.)

Kot pravi Loginova, so preprostost vsakdana, lepota krajine, individualnost in mnogovrstnost značajev ter človeška komunikacija in čustva preplet motivov in tem, ki jih Sanja Drakulić posreduje v komorni (številčno najobsežnejši) skupini del.

Tovrstno tematsko in dramaturško dvoumnost njenih del bi lahko opazovali skozi prizmo velike *moške* oblike in postopnega obračanja k intimnemu in individualnemu v komornih delih. Avtorska perspektiva dodatno zaostreje takšno polarnost, v kateri se junaška vojaškost (in neizogibno – moško) izmenjuje z žensko introspekcijo in analitičnostjo.

Določeno »vrnitev« k velikim žanrom je Sanja Drakulić uresničila z glasbeno-scenskimi deli, med drugim s svojo prvo opero *Kralji in kočijaži* iz leta 2011.

Olja Jelaska (Split, 1967) je po končanem študiju glasbene teorije na glasbeni akademiji v Zagrebu leta 1994 na isti ustanovi diplomirala iz kompozicije. Izpopolnjevala se je na seminarjih za sodobno glasbo v Białystoku na Poljskem ter v Darmstadt.

Njen opus šteje več kot štirideset del, od tega je največ komornih skladb, ki jih je začela pisati že ob koncu študija – začeni s komorno opero *Komorni trio*. V svoj življenjepis rada poleg dejstev vnaša lastne poglede na svoje umetniško poslanstvo.

Skladanje je za ustvarjalca enkraten način poglobljanja v samega sebe, je način razgrinjanja notranjega vesolja, v katerem dimenzija časa ne obstaja in se ne prilagaja ostalim zakonitostim fizičnega

sveta [...], glasba kot medij, ki poteka v času, predstavlja vrata v ta implicitni svet, v katerem čas ne obstaja,²⁰

pravi skladateljica. Ustvarjalni svet Olje Jelaska je tematsko dokaj zaokrožena celota, prežeta z motivi narave, Sredozemlja in sožitja ljudi v takšnem okolju. Čeprav Jelaska za vsako svojo skladbo skoraj po pravilu izbira zunajglasbeni naslov, je njena glasba vedno močno in izključno osebna, kot pravi, »čuti, da na takšen način povezuje glasbeno vsebino z vsem, kar njena čutila doživljajo« (BARBIERI, 2006, 6). Tudi skladanje dojema kot spremenljiv, nezasidran (s pravili in kanoni, op. a.) proces, ter kot lastno ustvarjalno polje.²¹

Svoj opus deli na dve obdobji: prvo traja od konca študija do leta 2004, ko se posveča »snovanju lastnih glasbenih barv znotraj določenega instrumentarija«. ²² V to sodi skladba *Acquerello* za pihalni kvintet iz leta 1992, osredotočena na raziskovanje zvočnih barv in soigre zvoka in časa, oziroma trajanja. Minimalistično tkanje in aforističnost izraza, osvobojenega tematske obravnave in narativnih postopkov ter obenem usmerjenega v snovanje vzdušja, postavljajo to skladbo malodane na raven *webernove* estetike in metode. V zgodnje obdobje sodi tudi delo *Tamariska* iz leta 2000, napisano za flavto in godalni kvartet. Tudi v tej skladbi je barva osrednji vir navdiha in dela, čeprav v strukturi, ki je bolj gosta kot v *Acquarellu*, razkriva impresionistično senzibilnost in estetsko deklarativnost skladateljice.

V drugem ustvarjalnem obdobju sklada Jelaska, kot pove sama, »s slogovnim odmikom od prejšnjega obdobja, pri čemer nenehno preverja lastne skladateljske principe« (JELASKA). Ob primerjavi skladb *Rozeta* in *Pot v Sion*, obe iz leta 2011, s starejšimi deli, opazimo drugačen pristop h glasbeni strukturi, (klasičnemu) oblikovanju ter linearnemu gibanju. V *Rozeti* za oboo, klarinet in fagot je skladateljica prepletala polifonsko tri barve različnih pihal ter skušala raziskati barvne in registrske zmožnosti inštrumentov; te pa je obenem strogo brzdala v okvirih dvodelne oblike in načela ponavljanja.

20 In nadalje: »Tako vstopamo v čudovito, neskončno veselje domišljije, zvokov, oblik, barv in slik, ter odkrivamo, da meje tega sveta ne obstajajo.« (JELASKA: <http://www.oljajelaska.com/home.html>)

21 »Nič ni statično, vse se spreminja in mi potujemo skozi vsak trenutek ter ob tem živimo nove slike, impresije in izkušnje, ne glede na to, koliko se nam zdijo znane in navadne.« (PINTAR, 2015, 90.)
V katalogu Glasbenega bienala Zagreb iz leta 2007 je življenjepiš Jelaske še enkrat poudaril prav ta segment njene ustvarjalnosti: »Svoje ustvarjalno delo, notranji princip, dojema kot stalnico, ki ji linearno sledi. Nekoč je zapisala: ‚Skladba je [...] kot mala zgradba, ki jo gradim na osnovi abstraktne, duhovne ideje; vzporedno vodim vse glasbene in zunajglasbene prvine, iz katerih delo izrašča. Pri skladanju uporabljam vse ter pri analizi dela ne morem razmejevati enega od drugega. Svoji domišljiji dajem vso pravico do sodelovanja.‘« (KOMANOV, 2007, 86.)

22 JELASKA: <http://www.oljajelaska.com/Sadrzaj/biografija-3>.

Tudi skladba *Pot v Sion* za klavir spoštuje skoraj klasične principe zasnove in gibanja, ki se kažejo v tradicionalni dialektiki uvoda, zapleta in razpleta, tej poti razvoja pa prav tako sledi načrt dinamike.²³

V obeh omenjenih skladbah predstavlja tonaliteta s svojimi razširjenimi različicami tonsko osnovo, iz katere se občasno oddaljuje k pentatoniki in drugim impresionističnim *modusom*, prav tako pa preneha z rabo atonalitetnih prvin.

Celotni opus Olje Jelaska na splošno razkriva poudarjeno nagnjenost k raziskovanju zvoka ter izpraševanju zmožnosti instrumentov in njihovih zvočnih kombinacij. V prvem ustvarjalnem obdobju ni imperativ oblikovna raven, temveč se od leta 2004 kaže, ob opazni spremembi obravnave glasbenega diskurza in dialektike, le priložnostno, kot namig (denimo z uporabo principa kontrasta ali ponavljanja).

Sanda Majurec (Mali Lošinj, 1971) je na zagrebški glasbeni akademiji končala študij kompozicije in čembala. Izpopolnjevala se je v Semmeringu, Sambotelu na Madžarskem, v Darmstadtu in v Visbyju na Švedskem. Je avtorica šestdesetih del, pretežno za komorne sestave, piše pa tudi orkestrsko, zborovsko in elektronsko glasbo. Pomemben prispevek Sande Majurec k hrvaški glasbeni zgodovini so številna dela, ki vključujejo prav čembalo (PINTAR, 2015, 97). Njena pisava razkriva odprt namen, s katerim skuša izprašati, premikati, eksperimentirati in tudi nasmejati, medtem ko so naslovi njenih skladb pretežno programski, pogosto so parafraze, oksimoroni, včasih pa presenetljive duševne podobe.

Tovrsten primer je skladba *Štiri pesmi za nič* za dva soprana in komorni ansambel iz leta 2006, o kateri je skladateljica dejala:

Naslov skladbe je parafraza na delo Samuela Becketta *Besedila za nič*. Gre za štiri pesmi, ki niso pisane na določeno besedilo in nimajo določenega tekstualnega in programskega ozadja. V vsaki pesmi sem uporabila en samoglasnik v povezavi z različnimi soglasniki, (KOMANOV, 2007, 19)

je dejala avtorica, katere opus razkriva

23 V knjižici avtorskega albuma Olje Jelaska, ki ga sestavljajo dela nastala do leta 2003 (oziroma prvega ustvarjalnega obdobja), je Marija Barbieri napisala, da se »prefinjena osebnost umetnice odraža tudi v dinamiki, ki nikoli ne doseže dramatičnega zvočnega vrhunca« (BARBIERI, 2006, 6).

širok spekter hotenj [...], prostor odprt za poskuse in izpraševanja ter manj odprt za vnaprejšnjo projekcijo. (Prav tam.)

Viktorija Čop (Zagreb, 1979) je študij kompozicije končala leta 2003 v Zagrebu, dve leti za tem pa še podiplomski študij na glasbeni univerzi v Utrechtu. Njen opus šteje 37 skladb, med temi so dela za orkester, komorne ansamble in sestave ter elektroniko, svojo glasbo pa je prispevala tudi k nekaj gledališkim produkcijam. Čopova piše predvsem komorna dela za

nestandardne zasedbe, v katerih prevladujejo pihalni inštrumenti [...], tisto kar daje prepoznavnost njenemu slogu je značilna raba repetitivnih tonov, ritmov in ostinatnih figur. (PINTAR, 2015, 82.)

Spodbuda za nastanek dela *Dve glasbeni škatli* je prišla s strani študijskih kolegov z utrechtске Faculty of Music. V njem je Čopova z rabo dvostavčne zasnove zoperstavila dva značaja in sicer dramatičnemu prvemu sledi senzibilnejši drugi stavek. Ob načelu kontrasta je o oblikovni zasnovi mogoče govoriti le skozi prizmo ritmično- in dinamično-motivičnega gradiva, ki poganja glasbeno dogajanje. Tuba, saksofon, vibrafon in klavir uresničujejo razdrobljeni dialog razrahljanega veznega tkiva ter v ospredje postavljajo zvočne barve, njihove premene ter spremembe vzdušja in značajev. Delo *Dve glasbeni škatli* je atonalitetno, občasno uravnavano s polifonimi postopki, oris celote pa lahko beremo kot seštevek delov, ki ne sledijo klasični glasbeni pripovedi.

Podoben pristop h glasbenemu gradivu se kaže v klavirski miniaturni *Musical Moments* iz leta 2005, ki idejno drži zvrsti – lirskega, intimnega značaja in vzdušja ter vokalne obravnave melodike – ne uresničuje povsem. Zvočni grozdi, ki v brutalnih nastopih osorno predstavljajo gradivo, so sijajno povezani z monološkimi lamentacijami glasbene provenience 19. stoletja. Prav takšen polarni odnos do konvencionalnega branja vsebine in oblike odpira prostor umetniški (morda pa tudi spolni) transgresiji v pisavi Viktorije Čop.²⁴

Nasploh je pri tej skladateljici vprašanje oblikovne zasnove in pristopa k žanru dvoumno, dvojnost tega pristopa pa se kaže tudi v skladbi *Atraktor* za

24 Poleg tega je skladba *Musical Moments* v besedilu avtorskega albuma Viktorije Čop opredeljena kot intimna izjava umetniške osebe: »Svoje skladanje [Viktorija Čop] pogosto doživlja kot ,intimno odkrivanje notranjosti ali nečesa doživetega ...‘ piše v besedilu, ,brez nujnega povezovanja z določenim dogodkom ali čustvi.‘ Klavirska miniaturni *Musical Moments*, iz leta 2005, je sestavljena iz nekaj takšnih trenutkov ,glasbene predstavitve‘ ali ,razkrivanja‘« (G.A.D. produkcija, 2011, 7).

fagot in godalni kvartet iz leta 2008. Čeprav je skladateljica naslove stavkov določila po tempih in značajih, v malodane baročno-klasicistični dispoziciji, je notranjo logiko vendarle razrahljala s tem, da je primat povsem zaupala ritmični prvini.²⁵ Vprašanje glasbenega časa in načina, kako ga zapolniti, ter načina, kako ga doživlja tisti, ki ustvarja, in tisti ki poslušajo, je za Viktorijo Čop prostor eksperimentov. V tem laboratoriju avtorica pogosto izprašuje nastanek in destabilizira klasično rabo praprvin glasbene zasnove oziroma glasbenih sestavin kot (družbenega) konstrukta in osnovnih gradnikov naše zvočne resničnosti.²⁶ To obenem postaja polje, ki generira drugačen pristop k zvočnim artefaktom ter neizogibno ponuja nove načine obravnave.²⁷

V središču dela Viktorije Čop je pogosto zavestno poigravanje s pravili in predpisanimi metodami, kjer prav potencial soodnosa tradicije in avtorske subverzije poraja samosvojo (žensko) skladateljsko pisavo.²⁸

Ivana Kiš (Zagreb, 1979) je leta 2002 diplomirala iz kompozicije na zagrebški akademiji za glasbo ter leta 2006 magistrirala na Kraljevem konservatoriju v Haagu. Njen opus šteje štirideset del; ob orkestrskih in elektronskih delih prevladuje komorna glasba, v kateri rada eksperimentira s kombinacijami inštrumentov in sestavi ansamblov. Kot piše v njenem življenjepisu, dela pogosto temeljijo na melodiji, z očitnim vplivom zgodnje glasbe, v svojih novih delih pa povezuje glasbo z dramo in/ali vizualnimi prvini.²⁹

25 Viktorija Čop le redko kdaj uporablja klasično poimenovanje stavkov (kot tudi logiko, ki jo ta predvideva); razen dela *Atraktor* uresničujejo podobno zasnovo štiristavčne *Gravitacije* (2009) za bas klarinet in godalni kvartet.

26 Še ena ponazoritev avtorskega posega v tradicionalni (kanonski, moški?) skladateljski postopek ter tudi izpraševanja prvinskega odnosa do zvoka in z njim izpolnjenega časa se pri Viktoriji Čop zrcali v orkestrskem stavku *Adieu* iz leta 2005 (revidirano 2007). Tu je skladateljica osnovne glasbene parametre in njihovo rabo onkraj »navodil za uporabo« uporabila kot pogon za svojo vedoželjnost in umetniško hotenje.

27 „V delu *Atraktor* se je skladateljica ‚posvetila glasbenem neznanju‘. V ta namen je izbrala skrajno surovo glasbeno gradivo. Glasbeno obliko snuje tako, da si med skladateljskim procesom postavlja vprašanje: ‚kaj glasba pušča ali vzbuja po tem?‘; ona to ‚glasbeno magmo‘ posluša, meri moč njenega magnetizma ter posluša, v katero smer jo bo pritegnila.“ (Ibid.)

28 Najbolj eksplicitno podčrtano vprašanje spodkopavanja pogojene glasbene logike leži pri Viktoriji Čop v samem bistvu posamičnih skladb, kot je denimo primer skladba *Taba* iz leta 2015. Čopova se je z uporabo naslova, vzeteza iz igre (sestavljanke) z lesenimi igračami in pravili le-te kot idejne niti, odpovedala vsaki vnaprej določeni lastnosti sklopa pravil. »V igri lahko sodelujejo igralci različnih starosti (4-99), zato se poraja vprašanje: kaj pa če ne igramo po ‚določenih pravilih‘? V času pisanja te skladbe sem opazila nekatere podobnosti med to zanimivo in razburljivo igro ter potekom skladateljskega procesa.« (Iz korespondence z avtorico, september 2016.)

29 V življenjepisu lahko preberemo, da je Ivana Kiš članica foruma Israeli Women Composers Forum (PINTAR, 2015, 93).

V skladbi *Rozina pot domov* (2009) za klarinet in kitaro gradi skladateljica strukturo dela iz organske rasti dinamičnega in motivičnega izhodišča v popolnoma tonalnih okvirih. Osnovni izhodišči sta ponavljanje in ciklično fraziranje, graditveno načelo pa se odvija izključno vertikalno, v nizih posameznih delcev.

Tudi k tej skladbi je avtorica dodala program, in sicer zgodbo o ženski, ki se je izgubila, vendar pa narativnost glasbe ne sledi dosledno dramaturgiji zgodbe. V skladbi *Rozina pot domov* je opazen odmik od tradicionalne ideje horizontalnega vzročno-posledičnega tkanja glasbenega tkiva. Klasično zasnovano na način predstavitve gradiva, plastenja in kopičenja do končnega razpada skladateljica komajda uresniči. Pa vendarle je zvestoba melodiji in postavljanje le-te v ospredje neredka težnja Ivane Kiš; združena s pogosto bližino tonalite te uresničuje glasbeno govorico, ki v sodobnem kontekstu vendarle občutno črpa iz tradicionalnih ustvarjalnih postulatov.³⁰

Pomembno je poudariti, da v opusu Ivane Kiš srečamo vprašanje ženskega eksplicitno na tematsko-pripovedni ravni. Njeno magistrsko delo, skladba *Sell Yourself In The Marketplace*, za mešani ansambel, ansambel igrač, ženski vokal in avdio trak je napisana na besedila žensk, ki jih je glasbena zgodovina zatrla. Besedila Michitsune no Haha, Christine de Pizan, Janabai, Hildegarde Bingenske ter Ivane Kiš izražajo prizadevanje po »vračanju dolga« družbenemu in umetniškemu deležu žensk vse od 10. stoletja do sodobnih ženskih ustvarjalnih prispevkov. Primer močno poudarjene feministične stvaritve je prav tako njen prispevek k umetnosti glasbenega gledališča, delo *Look at Her Look at Her Look at Her* (2009), nastalo med drugim tudi iz feministične pisarve Elizabeth Wurtzel. Delo tematizira vprašanje ženskega subjekta v moškem, seksistično naravnano družbo, žensko telesnost in seksualnost ter tudi koncepte *moškega zrenja (male gaze)* in spola ter dinamike moči.

Mirela Ivičević (Split, 1980) je po študiju kompozicije v Zagrebu nadaljevala in zaključila podiplomski študij kompozicije, glasbe za medije in uporabne glasbe na Univerzah za glasbo in upodabljačo umetnost na Dunaju in v Gradcu. Poleg akustičnih del je skladala elektroakustične ter multimedijske skladbe, zvočne inštalacije, glasbo za film in gledališče ter tri opre. V njenem opusu je največ orkestrskih in komornih del. Konceptualna in interdisciplinarna umetnost zasedata v opusu Ivičevićeve pomembno mesto, pogosta tema pa je vloga zvoka v družbenem in političnem kontekstu.

³⁰ Podoben pristop razkriva tudi v skladbah *Zaljubljeni akrobat* (2010) in *Unicellular* (2015).

Toda v njenem delu lahko prav tako opazujemo prizadevanja, kot so denimo kritično izpraševanje glasbenega kanona oziroma tradicije in vsega tistega, kar s seboj prinaša tradicija določene družbe. Skladateljičin odnos do tradicije se odraža v izbiri tonskega gradiva, ki pa je, skoraj brez izjeme, atonalitetno. Posamezne izlete v tonalitetnost (harmonskih funkcij) lahko beremo kot namerne priložnostne zmote. Izraz Mirele Ivičević je najpogosteje strnjen, malodane aforističen, njena avtorska ideja pa daje prednost improvizaciji, pri čemer pušča določen del zasnove odprt igri in svobodi. Takšen primer je tudi skladba *Jam Spookiku (Post nubila Phoebus)* iz leta 2006, v kateri je glavni lik: naključna izbira. Altovski saksofon in živa elektronika s skupnim igranjem vplivata drug na drugega (usmerjata drug drugega): računalnik generira podobe, ki jih premika in določa zvok saksofona. Kot namiguje naslov, skuša skladateljica z enim izmed motivičnih jeder uresničiti vzdusje grozljivega in strašljivega (*spooky*). Nepopustljivo ponavljanje solističnih linij saksofona ustvarja malodane mantrično kroženje zvoka, ki navkljub improvizacijskemu značaju dela daje vtis vnaprej določene strukture.

Pa vendarle zasnova, notranja logika, pripovednost in oblika ne predstavljajo Ivičevićevi izhodišča. Proces zasnove izhaja iz kritično obravnavnih tematskih skupin. Obenem pa so te skupine skoraj fetišistično posledica določenih prilastitev in referenc, bodisi (pop)kulturnih, umetniških bodisi družbenih. Na primer dvostavno delo z naslovom *Goldspell* (2011) obravnava že obstoječo zvočno idejo, kot pravi avtorica »brska po anatomiji strahu in neznanega« (*** 2013, 13), in kot tematsko gradivo za skladbo jemlje značilne zvočne zamisli iz grozljivk. Narativnost sledi zgodbi o grozljivem ujetništvu in je močno podkrepljena z instrumentalnimi onomatopejami in dramaturško obravnavo.

Prilastitev in kritično razčlenjevanje sta značilna za delo *Orgy Of References* iz leta 2012, skladano za sopran in živo elektroniko. Ivičevićeva pravi, da ob 70 odstotkih avtorskih zvokov uporablja v skladbi še 30 odstotkov znanih zvočnih konstruktov, pri čemer v središče postavlja vprašanje fetišizma osebnih življenjepisov oziroma oblike življenjepisov in ponavljajočih se fraz, ki o posamezniku ne povedo nič. Skladba je nastala po naročilu dunajskega *aNOtherfestviala*, ki je leta 2012 tematsko izpostavil vprašanje spola in emigracije ter lahko oblikuje tudi temo položaja ženske na sodobnem trgu dela v okvirih (moških) praks tekmovalnosti, pa tudi splošne kakofonije informacij, problematične za celotno družbo.

Ideja spola in vprašanje ženskosti se pri Mireli Ivičević pogosto odražata kot žele-no družbeno-umetniško posredovanje, kar velja tudi za deli *Za tri lipe* in *PP (for Aleksandra)*. V prvem delu, komorni operi, napisani za Glasbeni bienale Zagreb

2007, Ivičevićeva problematizira vprašanje pomena in prihodnosti tradicionalnega opernega diskurza v sodobni družbi ter, kot pravi, ponuja sorazmerno količino razvedrila in gradiva za samoizpraševanje. Skladateljica je dejala, da je opera »zasnovana kot nizkoprorračunski tridimenzionalni ‚moj prostor‘« oziroma kot platforma za njena razmišljanja o operi, ženski in času (KOMANOV, 2007, 55). Nosilke zgodbe so znane operne ženske vloge – Floria Tosca, Carmen ter Puccinijeva Mimi, »ki pa so tukaj nosilke popolnoma nove fantazije« (prav tam).

Še bolj eksplicitno ukvarjanje z ženskim subjektom predstavlja delo *PP (for Aleksandra)* iz leta 2016. V naslovu se skrivata besedi *pink pyjamas* in zgodba o tragični smrti dvanajstletne Aleksandre Zec, žrtve vojne na Hrvaškem. Skladba intenzivne dramaturške dodelanosti, ki sledi zgodbi o umoru deklice, govori na glasbeni ravni prav o nezmožnosti (ženskega) govorjenja, o nezmožnosti obrambe in zaščite, o položaju krča in strahu ter o praksah utišanja, ki jih dominantne družbene strukture ohranjajo nad individualnimi (nezaščitenimi) subjekti.

Ana Horvat (Našice, 1985) je v Zagrebu zaključila študij elektronske glasbe, danes pa pripravlja lastne projekte največkrat v sodelovanju z drugimi umetniškimi izrazili in umetniki – programerji, robotiki in hekerji. V svojem delu daje poseben pomen naravi in raziskovanju zvoka ter projektom izdelave elektronskih instrumentov *naredi-sam* (do-it-yourself ali DIY) in izvajanju elektronske glasbe v živo. Horvatova sklada akustično in elektroakustično glasbo, glasbo za inštalacije, film in predstave.

Dela Ane Horvat imajo večinoma programske naslove. Sumarni pogled nanje daje vtis, da so »tehnične« narave in računalniško hladna. Naslovi, kot so *Misija 1*, *Misija 2*, *D*, *El_draft*, *F*, *Partitura* ali *Typemusic* (z izjemo značilnega izraza, ki izhaja iz sorodnosti z računalniško resničnostjo), napovedujejo določeno trganje vezi s tradicionalnim glasbenim diskurzom oziroma binarnim vzorcem glasbe, vezane na program, in glasbene *absolutnosti*.³¹

Kot zgovorna ilustracija dela Ane Horvat je lahko skladba *Sax and the Machine*, iz leta 2009 za alt saksofon in elektroniko.³² Delo bi lahko pogojno opredelili kot *strogo kontrolirano komunikacijo in interakcijo*, njun učinek pa je nestabilnost tradicionalnega vzročno-posledičnega razmerja (*avtor-ideja*)-*izdelava-izvedba*.

31 Takšne nomenklature ne moremo brez pomislekov uvrstiti ne na polje absolutne glasbe ne glasbene programske.

32 Tako imenovana »živa« elektronika oziroma elektronika, ki se odziva na dražljaje, je v tem primeru programski jezik za oblikovanje zvoka Kyma.

Govorimo o interakciji saksofona in programskega jezika, kjer program odgovarja na tisto, kar je pred tem izjavil saksofon in obratno – saksofon se odziva na signale programa. Pogosto ni mogoče razločiti, kaj je zvok inštrumenta in kaj je posledica programskih ukazov, saj je razlika med obema izvajalnima telesoma zamegljena. Najpomembnejše pa se zdi, da je avtorica računalniškemu programu dodelila vlogo živega izvajalca oziroma svobodno nastopanje v realnem času.

Ob vprašanju uporabe elektronskih virov zvoka ter tradicionalnega razumevanja avtorstva in osebe ustvarjalca razpira delo Ane Horvat tudi vprašanje dihotomije človeka in stroja, dihotomije, ki velja v enaki meri za skladatelja, izvajalca in poslušalca, pri čemer se skladateljica ne odloči za enega, temveč jih, prav nasprotno, kombinira. V njihovi medsebojni igri (v skladbi *Sax and the Machine*) se vsak namig morebitne oblikovne zasnove razprši; najpomembnejše mesto pa pripada postopku in njegovemu zvočnemu izidu.

Če se usmerimo k vprašanju spola in modernih tehnologij ter elektronike, lahko v okvirih te soodvisnosti opazujemo delo Ane Horvat. S tem ko je izbrala akustični inštrument in obenem njegov svojevrsten elektronski antipod, ter ju obravnavala enakovredno, nam je posredovala primer, kjer se skladateljica ni mogla (ali ni želela?) odreči enemu. Če opazujemo tovrstna avtorska prizadevanja v konstelaciji s še kako prisotnimi praksami tradicionalnih skladateljskih postopkov, lahko pisanje Ane Horvat beremo kot subverzivno in odpadniško dejanje oziroma kot pisavo, ki skuša svoje mesto najti onkraj dominantnega (ali tradicionalnega) načela.

Bianca Ban (Zagreb, 1986) je na glasbeni akademiji v Zagrebu leta 2010 diplomirala kot prva diplomantka smeri *uporabne kompozicije*.³³ Ob skladanju koncertne glasbe se v zadnjih letih bolj intenzivno posveča uporabni kompoziciji; na tem področju je postala mednarodno uveljavljena. Svoja koncertna dela piše predvsem za solistične inštrumente ali pa komorne skupine. V teh enakomerno uporablja klasične zvrsti (s klasičnimi dispozicijami) in osebni navdih (svobodnega oblikovanja). Zadnjih šest let pretežno piše glasbo za animirane filme, video igre in reklame, nedolgo nazaj pa je postala sodelavka dveh ameriških podjetij, ki ustvarjata glasbo za oglasne filme (*trailerje*) hollywoodskih produkcij.

33 Kot je pojasnila skladateljica, »študent je pri pouku uporabne kompozicije seznanjen z učnim načrtom skladanja za številne vizualne medije (film, televizija, gledališče idr.) [...]. Tam se seznanjajo z različnimi glasbenimi softverji, ki so neizogibno orodje pri skladanju glasbe za medije.« (JURKAS, 2013.)

Skladam v različnih glasbenih slogih, največjo pozornost pa namenjam tradicionalnemu orkestrskemu pristopu. Ob tem se ukvarjam tudi z elektroniko oz. z ustvarjanjem glasbe ob pomoči vzorcev (*samples*) (virtualnih inštrumentov oz. VST-ja^[34]). Prav tako pogosto združujem elektroniko in akustične inštrumente, zlasti v okvirih produkcije glasbe za medije.³⁵

Sara Glojnarić (Zagreb, 1991) je kompozicijo študirala najprej na zagrebški glasbeni akademiji, nato je študij nadaljevala na Visoki šoli za glasbo in upodabljaljočo umetnost v Stuttgartu. V opusu z dvajsetimi deli prevladujejo skladbe za komorne zasedbe in solistične akustične inštrumente, v zadnjih letih pa se intenzivneje ukvarja z elektronsko glasbo in multimedijo. Njeno delo ocenjujejo kot »moderno zlitje različnih vplivov: tradicije, jazza in sodobnih slogov, uresničeno v preobleki mladostnega poleta in izvirnega izraza.« (***) 2014.)

Umetniško delo Sare Glojnarić je precej pod vplivom (pop)kulture njenega časa, zato se v njenih skladbah pogosto prekrivajo žanri, metodologije in estetike. Niti, ki povezujejo njeno delo s tradicionalnimi skladateljskimi postulati, skladateljica ne pretrga v celoti. Skladba *Movie Script Endings* iz leta 2010, za katero je značilno nenehno razpenjanje gradiva med dva značaja, se napaja tako iz impresionističnih kot ekspresionističnih vrelišč, harmonska zasnova pa iz jazza. O svoji avtorski »odprtosti« je Glojnarić dejala:

Sedaj ko študiram v Stuttgartu, opažam veliko razliko v dojetanju glasbenega gradiva. Skladateljsko sem bila »vzgojena« tradicionalno, vendar mi je odhod v Nemčijo odprl oči (in ušesa) k povsem novim glasbenim smerem in premišljevanju o tem, kaj glasba je, katero vlogo ima danes in kaj me v konceptualnem pogledu privlači. Aktualna popularna glasba in aktualna sodobna glasba (kakršno denimo sklada Johannes Kreidler, *l'enfant terrible* evropske skladateljske scene), delujeta kot dva vzporedna svetova, ki nimata skoraj nič skupnega.

In prav to pomanjkanje skupnega polja med popularno in sodobno (klasično/resno/umetnostno, op. a.) glasbo, ki ga prepoznava Sara Glojnarić, je zanj navdihujoča razpoka, kamor umešča svojo pisavo. Tako je v skladbi *Mixtape* za glas in violončelo, iz leta 2015, povsem umaknila vlogo pevcu iz

34 Virtual Studio Technology instrument, op. a.

35 Korespondenca z avtorico je potekala oktobra 2016.

prostora klasične (ali pričakovane) vokalne uresničitve in mu zaupala vlogo *beatboxerja*.³⁶

Odprti moramo biti za vse. Rojena sem leta 1991 in menim, da je razumljivo, da se v moji ustvarjalnosti pogosteje odraža popularna kakor pa sodobna resna glasba, saj sem ob njej odraščala. Nimam občutka dolžnosti do katerekoli zvrsti glasbe, kar je precej osvobajajoče. Pišem tisto, kar mi je všeč, ne glede na zvrst,

je dejala Glojnariceva. Vprašanje premikanja mej v postmoderni resničnosti je za mlajšo generacijo skladateljev ter umetnikov nasploh obremenjujoča in zahtevna naloga. Neizogibno bo tudi glasba, ki živi na sporedih oziroma glasbeni kanon sodobne glasbe sčasoma razkril določene lastne zakonitosti in paradigme.³⁷ Nasproti prihajajočim kuhnovskim revolucionarnim zamenjavam se giblje tudi skladateljevanje Sare Glojnaric. Njeno diplomsko delo bo konceptualna skladba oziroma multimedijska in multisenzorska inštalacija, ki bo, z izjemo zvoka, združevala sintetizirane vonjave in interakcijo s publiko prek Facebooka.

Med prihajajočimi projekti Sare Glojnaric je tudi video performans, ki obravnava tematiko »reproduktivnih pravic žensk, kulture posilstev (*rape culture*) in žensk, ki nasprotujejo feminizmu v kontekstu YouTubea«. ³⁸

4 Sklep

Čeprav je vprašanje – kaj je žensko v ženski glasbi – kompleksno in (znanstveno) neprijetno, vsebuje pomemben, angažirano naravnani potencial za drugačen, bolj celovit premislek in obravnavo glasbene zgodovine kot izraza družbene resničnosti. V hrvaških okvirih je to prenačljeno, zlasti če upoštevamo vse tiste osnovne naloge, ki jih ima še pred seboj. Pa vendarle ustvarjajo občasni prebliski o spolni ozaveščenosti potencialne točke za novo razporejanje hrvaške glasbene zgodovine in ustvarjalnosti, opazne predvsem na domačih glasbenih festivalih. Če to razumemo kot poseg v zgodovinski oris glasbene zgodovine in kot ekskluzivni glasbeni kanon spola, je vprašanje obstoja in

36 Gre za izvajalca, ki svoj glas uporablja kot vokalno tolkalo, primarno naravnano na oponašanje bobnov.

37 »S stališča zvoka in kompozicijskih tehnik je že skoraj vse iznajdeno (in izčrpano), zato predstavlja vsakemu skladatelju največjo težavo vprašanje, kako (p)ostati svež in zanimiv. Nekateri se nagibajo h konceptualni usmeritvi, drugi se obračajo k tradiciji, nekateri uporabljajo sintezo enega in drugega ... Vse je dovoljeno, ni pravil, edini imperativ je ostati dosleden sebi in svojemu umetniškemu nazoru, ter biti obenem odprt za novo,« verjame Sara Glojnaric (***) 2014).

38 Korespondenca z avtorico je potekala oktobra 2016.

ustroja ženskih prvin v feministični muzikologiji odprlo številne razprave in dileme. Ena od teh je bila nujnost ustvarjanja celotnega raziskovalnega orodja: vzorcev in določil, s katerimi lahko raziskujemo področje, in to ob vsem tveganju zmanjševanja znanstvenosti in očitkih multidisciplinarnih raziskovalnih modelov. Tudi sam kanon se je, kakršen je, v pozitivistični znanosti združil z raziskovalnimi načeli, ki se jim ni smiselno zoperstaviti. Ne nazadnje je takšna sistematična večstoletna odsotnost žensk ustvarila določeno tkivo, ki je, ob izključno moški udeležbi in popolni izključitvi žensk, ustvarilo moški prostor. Problem postaja še zapletenejši ob partikularizirani, postmoderni paradigmi in njenem izogibanju ustvarjanja tradicije (kjer pojmovanje estetike nujno prerašča v govorjenje o poetiki skladanja) (GLIGO, 2009, 15). V hrvaški sodobni glasbeni ustvarjalnosti žensk lahko o morebitnih ženskih prvinah ali poetikah govorimo le na podlagi posameznih spremenljivk. V razmerju do dominantnega glasbenega diskurza so te prvine lahko umeščene na takšen ali drugačen način, s svojo dinamiko pa onemogočajo združeno, substančno *žensko estetiko* (prisotno pri vseh skladateljicah). Enoznačnega odgovora v omenjeni razpravi in v pričujočem besedilu ni, ta problematika postaja še bolj dinamična, ko svoj vidik posreduje tudi ustvarjalni subjekt (glej prilogo).

Vseeno pa je takšna analiza nujna pri prizadevanju in spodbujanju občutljive zavesti o spolu, bolj tesnega odnosa feministične teorije in prakse ter posledično pri ustvarjanju popolnejše slike pretekle in sodobne glasbene resničnosti. Prav v odnosu do preteklosti in sedanjosti, kot v spremembah, ki jih je glasbeni *duktus* zgodovinsko doživel, se odpirajo nova polja spoznanj; morda se bo tudi generacijsko vzpostavljanje odnosov izkazalo kot plodovita osnova za večjo prisotnost žensk v ustvarjalnosti. Kakorkoli že, iskanje ženskega v ženski glasbi je tema, o kateri se bo znova razpravljalo, saj jo spodbuja subverzivna in družbeno angažirana lastnost, ki jo feministična muzikologija in njeno želo z obrobja prinašata v razpravo.

Priloga: vprašalnik z odgovori

Besedilu prilagam vprašalnik, ki se nanaša na vsebino članka. Nekatere sodobne hrvaške skladateljice so podale svoje odgovore in komentarje. Vprašalnik sem razposlala septembra in odgovore dobila do oktobra 2016. Po elektronski pošti je odgovorilo osem (od osmih) skladateljic – Sanja Drakulić (1963), Sanda Majurec (1971), Ivana Kiš (1979), Mirela Ivičević (1980), Ana Horvat (1985), Sara Glojnarić (1991), Viktorija Čop (1979), Bianca Ban (1986). Zadnji sta še posebej prispevali komentar glede celotne problematike. Še enkrat se vsem avtoricam prisrčno zahvaljujem za vreden prispevek k tej temi.

1. Kakšno je vaše mnenje o pojmu »ženska glasba«, o »ženskem« v glasbi in kako bi to umestili glede na dominantni glasbeni diskurz?

SANJA DRAKULIĆ (SD): Tako kot ločimo moške in ženske, tako ločimo tudi moško in žensko glasbo. Te razlike temeljijo na razlikah med spoloma. Zanimivo je, da moška glasba občasno zveni bolj žensko, ženska pa bolj moško. Prav za mojo glasbo pravijo, da je moška. Vsakdo nosi v sebi tudi delček nasprotnega spola, samo da umetniki to izražajo, in je tako lažje opaziti. Torej, obstaja in »moško« in »žensko« v glasbi v različnih razmerjih. Vprašanje je – zakaj je to pomembno analizirati?

Ženske so med skladatelji na Hrvaškem še vedno čudež. Še vedno nas obravnavajo kot posebno kategorijo. Toda – vsaka oblika pozornosti, ki posledično predstavi skladateljico, je dobrodošla; glede tega so moški skladatelji prikrajšani.

V svetu je več študentk kot pa študentov kompozicije, toda moški so po zaključenem študiju bolj uspešni. Ko pravijo, da glasba zveni moško, velja to za kompliment, in narobe, ko zveni žensko, je žaljivka. Zame je vprašanje spolne pripadnosti skladatelja nepomembno, pomembno je le, da je glasba dobra.

SANDA MAJUREC (SM): Moje mnenje je, da ne obstaja nič takega kot »ženska glasba« in »žensko« v glasbi. Natančneje, sama je ne vidim. Menim, da ima vsak skladatelj, ne glede na spol, svojo osebno glasbeno govorico, neločljivo od lastne osebnosti. Na to vplivajo izobrazba, družbenopolitične okoliščine, v katerih živi, vzgoja itd., torej tisto, kar skladatelj/ica dobi z izkušnjo in ne z rojstvom. Če bi se lahko bolj poglobila v to problematiko, bi dejala, da je analiza vpliva spolnih razlik v ustvarjalnosti možna edino ob opazovanju in primerjavi celotne skupnosti. Če želimo opazovati, kaj je »žensko« v glasbi, bi morali opazovati, kaj je »moško« v glasbi in nadalje, kako se homoseksualnost odraža v glasbenem jeziku skladatelja.

IVANA KIŠ (IK): »Ženska« glasba bi bila vsa glasba, ki so jo napisale ženske. Ta glasba se tehnično prav v ničemer ne razlikuje od »moške« glasbe. Nisem prepričana, kaj naj bi predstavljalo »žensko« v glasbi (slog, tehniko, teme, instrumentacijo?). Na osnovi poslušanja ali pa branja partiture ne morem ugotoviti, ali je skladba nastala izpod peresa ženske ali moškega.

MIRELA IVIČEVIĆ (MI): Očitno je, da obstajajo ženske, ki se ukvarjajo z glasbo. Kaj bi naj bilo značilno »žensko« v glasbi, mi ni znano in jasno, kakor mi tudi ni jasen pojem »ženska glasba«. Oba pojma kličeta po ekskluzivnosti in drugosti, kar pa me, ko razmišljam o kakršnemkoli vidiku ustvarjalnega dela nasploh, ne zanima. Po drugi plati pa obstaja umetniška ustvarjalnost žensk, v kateri ustvarjalke tematizirajo marginalizirano pozicijo žensk v družbi in to

ocenjujem kot zanimivo in nujno, kakor tudi ustvarjalnost vseh nepravilno marginaliziranih skupin.

ANA HORVAT (AH): Moje osebno mnenje je, da ne obstajata niti »ženska glasba« in »žensko« v glasbi, niti karkoli, kar bi v glasbi ustvarjalo delitev glede na spol. Zame obstaja zgolj kakovostna in nekakovostna glasba, dobra ali pa slaba skladba. Takšen odnos imam tudi do vseh ostalih umetnosti, kakor tudi do vsakodnevnih dejavnosti.

SARA GLOJNARIĆ (SG): »Žensko« ali »moško« je zame v ustvarjalnem diskurzu zelo vprašljivo. To polarizira ustvarjalno sposobnost, ta pa presega primerjavo na tej ravni. Na ustvarjalnih področjih je pridevnik »žensko« lahko celo žaljiv, zlasti zaradi konteksta, v katerem se ga je nekoč uporabljalo. S tem pridevnikom (ki je bil [in do danes v tem kontekstu ostal] sopomenka za slabo, nedomiselnost, konvencionalno in dekorativno) se je skozi zgodovino razvrednotilo delo sijajnih umetnic, ki so skušale prebiti tako imenovani stekleni stolp. Poleg tega se tudi sama kot skladateljica odmikam od tistega, kar je tradicionalno »žensko« v glasbi. Vedno me je navduševala velika količina zvoka, elektronika, vzorčenje, kodiranje, vse to pa je »tradicionalno« pripadalo »moškemu« v glasbi. Zavedati se moramo, da začenjajo ženske sodelovati (razmeroma) enakopravno v glasbenem diskurzu (v tem primeru – skladanju) v poznih 60. letih, medtem ko se zavest o skladateljicah začenja oblikovati kmaj v poznih 70. in 80. letih; takrat začenjajo dobivati naročila in prepoznavnost, ki jim pripadajo. Govorimo torej le o nekaj desetletjih prepoznavnosti in dveh desetletjih prakse. Ta številka je v kontekstu glasbene zgodovine zanemarljiva. K sreči se je zavest o enakopravnosti spolov spremenila in čeprav sprememba prihaja počasi, se vendarle dogaja.

2. Ali bi »tradicionalni« glasbeni diskurz (glasbene prakse) opredelili kot moški in zakaj?

SD: Moški so zaradi svoje narave in zaradi družbenih okoliščin prevladovali v ustvarjalnosti. Danes ni več tako. Moški se zaradi ekonomske negotovosti celo vedno manj posvečajo umetnosti ter izbirajo varne in donosne službe.

SM: Menim, da bi morali definirati pojem »tradicionalni« glasbeni diskurz – gre torej za zgodovinski ali »tradicionalni« glasbeni diskurz 20. in 21. stoletja? Če govorimo o glasbi 20. in 21. stoletja, bi bilo zanimivo raziskati vprašanje, kateri del populacije je bolj naklonjen tradicionalnemu in kateri modernejšemu glasbenemu izrazu ter ali obstaja tu kakršnakoli povezava. Glede na to, da se s to vsebino nisem ukvarjala, ne morem odgovoriti na to vprašanje.

IK: Jasno je, da je tradicionalni glasbeni diskurz »moški«. Če skozi zgodovino preštejemo glasbenike glede na spol, ugotovimo, da so ženske v manjšini. To ni zgolj značilnost glasbe; takšen položaj najdemo na vseh področjih ustvarjalnega delovanja. Moški so, na žalost, skozi zgodovino pa vse do danes izrinili ženske z ustvarjalnega področja. Ravnovesje med spoloma je še vedno daleč od popolnega udejanjanja.

MI: V splošnem, ja. O tem ni znanstvenih podatkov, vendar imam vtis, da ima »white western man« še vedno boljše pogoje za uspeh na glasbenem področju kot pa vsi ostali. Razlogi za to so zgodovinski. Premiki na bolje so, vendar pa tisočletne prakse ni lahko spremeniti v nekaj desetletjih.

SG: Opredelila bi ga kot moškega predvsem zato, ker se na hrvaškem glasbenem prizorišču izvajajo dela pretežno moških skladateljev srednje generacije, kljub temu da je v tej generaciji tudi nekaj skladateljic, katerih dela niso pogosto na programih. Ne pravim, da je to nujno slabo – dejavnik, ki vpliva na naročilo, pogosto presega kakovost skladatelja/skladateljice. Vsekakor bi bilo zanimivo poznati natančno statistiko izvajanja skladb hrvaških skladateljic v primerjavi z moškimi kolegi. Dejstvo je, da so se vse hrvaške skladateljice, vključno z mano, znašle v patriarhalnem mehanizmu hrvaških glasbenoizobraževalnih inštitucij. Takšen sistem ustvarja problematiko, o kateri se sedaj veliko govori.

3. Na kakšen način se omenjena vprašanja dotikajo Vašega dela?

SD: Dobra glasba je bolj »moteča« kot pa dejstvo, da jo je napisala skladateljica. Moški, ki pišejo dobro glasbo, so prav tako v podrejenem položaju, saj so konkurenca povprečni večini. Pomembno je biti samokritičen in ne živeti izolirano. Pomemben pokazatelj uspeha je mednarodno priznanje.

SM: Svojo glasbo vidim predvsem kot produkt seštevka moje osebnosti in stopnje znanja/izurjenosti, medtem ko o spolu ne razmišljam. Ali se lahko v mojih delih sliši, da sem ženskega spola? Menim, da bi o tem moral presojati poslušalec, ki pred tem ne bi imel informacij o delu in avtorju.

IK: Zelo me zanima položaj žensk v zgodovini umetnosti, prav tako pa me zanimajo intimne ženske zgodbe, ki ostajajo zaprte med štirimi zidovi. Moški umetniki so v zgodovini veliko slikali, pisali in skladali na temo žensk, večino pa so to počeli popolnoma šablonsko.

Svoje skladbe pogosto povezujem z zgodbo (resnično ali pa tudi ne), te zgodbe pa so pogosto vezane na ženske like. Skozi moje skladbe so šle do slej mnoge ženske, s katerimi sem čutila povezanost in željo, da nadaljujem

njihovo zgodbo, prav tako pa so šli tudi številni moški, s svojimi enako zanimivimi zgodbami.

MI: Na dva načina. Na primer, včasih dobim določeno naročilo prav zato, ker sem ženska, včasih pa iz istega razloga naročila ne dobim. Včasih se v svojih skladbah oziram po nekaterih tragičnih ali komičnih situacijah, vezanih na to, da sem ženska, vendar pa to ni edina tema mojih del. V vsakem primeru me na dejstvo, da sem ženska, spomni okolje. Kot umetnici bi mi bilo ljubše, če bi bilo to nepomembno, saj je za vrednotenje dela v resnici nepomembno.

SG: V nekaterih svojih delih se ukvarjam s feminističnimi temami. Te teme ne zaznamujejo mojega celotnega opusa, vendar menim, da je pomembno imeti odnos do tem, ki se ne nazadnje dotikajo neposredno tudi mene. Po drugi strani pa to niso edine sociološke teme, s katerimi se želim ukvarjati, saj bi se ponavljala.

3a. Ali opazate kakršnokoli moško-žensko delitev na področju Vašega ustvarjalnega dela?

AH: Moja zgodba je nekoliko drugačna. Večinoma pišem elektroakustično glasbo in vse, kar je vezano na elektriko in elektroniko, je področje, kjer prevladujejo moški. Skladatelji na Hrvaškem na splošno ne pišejo glasbe za ta medij, tako da kaže, da poznam računalnike, elektroniko in programe bolje kot oni.

SG: Opažam, in to so še vedno uveljavljene delitve po spolu, a se je tudi to začelo spreminjati. Na študiju kompozicije je vedno več skladateljic, s takšno prisotnostjo pa se vsi stereotipi počasi rušijo. Zlasti arhetip ženske ustvarjalnosti.

4. Kako bi opisali lastni ustvarjalni proces:

- glede na Vašo pozicijo skladateljice,
- v odnosu do skladatelja?

SD: Moj ustvarjalni proces je navdahnjen z vsem, kar počnem, doživljam itn. v okolju, ki vpliva name in na katerega vplivam sama. Tako ustvarjajo tudi moški.

SM: Ustvarjalni proces je individualna, lahko bi dejala osamljena dejavnost, na katero vplivajo različna glasba in druge okoliščine. O spolu skladatelja glasbe, ki je vplivala name, ne razmišljam. Če me sprašujete o mojem položaju skladateljice v družbenem pomenu, bi lahko dejala, da so si ženske v patriarhalni družbi bistveno težje izborile, da so njihov talent opazili in so se lahko vpisale na Akademijo. Dejstvo, da sem sama tretja skladateljica na Hrvaškem,

govori veliko. V družbenem pomenu potrebujejo ženske skladateljice mogoče več energije, da bi uspeli na nekaterih položajih, kjer »kraljujejo« moški. Čeprav so me seksistični komentarji včasih pojezili, v osnovi nisem tako ambiciozna. Veseli me, ko zadnje čase opažam, da se takšen odnos spreminja in da je vendarle najpomembnejši rezultat dela.

IK: Moj ustvarjalni proces se dogaja po tem, ko se vrnem iz službe (poučujem, saj samo s skladanjem ni mogoče preživeti), ko odidem po otroke v šolo in vrtec ter opravim vse delo, vključno s pripravami za naslednji dan. Šele nato se lahko posvetim ustvarjalnosti, če seveda nisem preveč utrujena. Bojim se, da mnoge skladateljice, ki so se tako kot jaz odločile za družino in skladateljstvo, zelo težko najdejo čas za to.

V ustvarjalni proces vlagam najbrž bistveno manj časa kot moški skladatelji. Zatorej manj skladam, manj obiskujem koncerte, imam manj izvedb svojih del, imam manj stikov s stanovskimi kolegi in domnevam, da imam tudi manj naročil kot povprečni moški skladatelj.

MI: Ti dejavniki niti najmanj ne vplivajo na moj ustvarjalni proces.

SG: Seveda me je specifičnost moje situacije oblikovala in usmerila k temam, s katerimi se morda ne bi ukvarjala, če bi imela drugačno zasebno in izobraževalno ozadje. Kot študentka v Nemčiji nisem začutila diskriminacije na osnovi spola, vendar to ne pomeni, da govorim v imenu vseh žensk te inštitucije, kakor tudi ne govorim o tem, da se diskriminacija ne dogaja vsak dan. Zavedam se, da se moram za svoj položaj zahvaliti močnim ženskam, ki so dokazale, da smo enakovredne in da imamo ustvarjalni glas, ki gre daleč. Zavedam se, da se številne ženske v Evropi še vedno borijo za akademsko/institucionalno priznanje in sprejemanje. Najbrž je moje okolje specifično, saj se imajo moji moški kolegi za feministe in liberalce. Zavedajo se, da brez moških zaveznikov ni sprememb. V tem smo vsi skupaj, ni dveh plati.

5. Vaše mnenje o vprašanju feminizma in ženskega skladateljstva (preteklost – sedanjost – prihodnost).

SD: Zdi se mi, da bo v prihodnosti več skladateljic kot skladateljev. Denimo, nedolgo nazaj izpeljan ISCM-jev EU projekt (*Composers Exchange and Networking Opportunity*) je med osmimi skladatelji vključeval le dva moška.

SM: Težko bi na to vprašanje odgovorila »na prvo žogo«, saj o tem nisem razmišljala. Tisto, kar je očitno, je to, da so se skozi zgodovino ženske skladateljice morale boriti za svojo pravico. Tako danes obstaja več društev, projektov

ipd., ki vključujejo, predstavljajo in izvajajo dela zgolj skladateljic. Te težnje oziroma takšen odziv si upam povezati s homoseksualno in LGTB skupnostjo – rečemo lahko, da so *ponosi* naporni in dolgočasni. Koga briga, kakšne seksualne usmeritve je kdo. No, če ne bi v zgodovini izstopali, ne bi prišlo do takšnega odziva in potrebe. Če se vrnem k izhodiščni tematiki (čeprav mi ni všeč, da me obravnavajo kot redko vrsto ptice v kletki), razumem, da je zaradi celotne zgodovine odnosa do žensk prišlo do takšnih odzivov. Upam, da se bodo takšni odnosi zasukali v normalne odnose v smeri (ustvarjalnega) individuuma, ne glede na barvo kože, spol in spolno usmeritev.

IK: Feminizem je reakcija na zelo dolgo moško prevlado na vseh področjih, razen na področju rojevanja otrok. Kot taka je razumljiva in povsem družbeno upravičena. Po eni strani je feminizem umetniško pomemben, če skladateljica ali skladatelj piše glasbo s ciljem, da opozarja na težave družbe in njihovo spreminjanje (meni osebno to ni pomembno, saj menim, da obstajajo drugi, učinkovitejši načini spreminjanja okolice kot pa pisanje moderne glasbe). Po drugi strani je feminizem ustvaril za ženske skladateljice veliko organizacij in tekmovanj na osnovi spola. To ima pozitivne lastnosti, npr. ustvarjanje izvajalske platforme za skladateljice, kakor tudi negativne, kot sta segregacija in nepošteno izločanje konkurence. Trenutno so skladateljice v veliko boljšem položaju kot nekoč, a še vedno so v težavnejšem položaju kot moški skladatelj. Kaj pa prihodnost? Ne vem ...

SG: Ženske dolgo časa niso imele dostopa do skladateljstva kot poklica, kar pa se je spremenilo z generacijo skladateljic, rojenih po drugi svetovni vojni. Prvič v zgodovini obstaja kritično število skladateljic, ki na tem področju spreminja zavest o ženskah in odpira pot prihajajočim generacijam. Na skladateljskem prizorišču so ženske prisotne le nekaj desetletij, a se je število skladateljic v zahodni družbi močno povečalo. Domnevam (in upam), da bo vprašanje ženske ustvarjalnosti postalo arhaizem.

6. Ali obstaja povezava med ženskimi skladateljicami in:

- določenimi glasbenimi zvrstmi in oblikami,
- atonalnostjo kot prevladujočo glasbenoestetsko paradigmo 20./21. stoletja?

SD: Ne obstaja.

SM: Menim, da ne obstaja povezava med skladateljicami in določeno glasbeno zvrstjo. Kar zadeva atonalnost, pa ne vem.

IK: Ne obstaja.

MI: Ne obstaja. Vprašanje zastopanosti oblik v določenem opusu je najpogosteje posledica spleta različnih (ne)srečnih okoliščin. Morda se zdi, da so ženske bolj naklonjene manjšim oblikam, vendar menim, da je to predvsem posledica neravnovesja v priložnostih, da bi se lahko ukvarjale z večjimi oblikami, ki jih imajo moški navadno več – zaradi svojega položaja v družbi in kompetenc, ki jim jih družba pogosto *a priori* pripiše, ne glede na to, ali jih v resnici imajo ali ne.

SG: Ne bi rekla. Težko najdem povezavo med izbiro glasbene oblike in dejstvom, da sem ženska. Te odločitve izhajajo iz estetike, umetniških preferenc in ustvarjalne sposobnosti posameznika. O skladateljicah 19. stoletja ne vem dovolj, da bi lahko o tem govorila, a danes ni več tako. Glede na to, da so skladateljice srednje generacije prve skladateljice, ki jih je stroka sprejela, se zdi razumljivo, da so umetniško »odraščale« ob serialistih, spektralistih in drugih, ter da je njihova glasbena govorica odraz časa, v katerem so (bile) dejavne.

7. Žensko skladateljevanje, repertoarna in založniška zastopanost (prakse, težave).

SD: Na to temo bi bilo treba narediti raziskavo. Menim, da nismo prikrajšane.

SM: Resnično ne vem, kako je v tujini, zdi pa se mi, da je pri nas zastopanost sorazmerna z ustvarjalnostjo skladateljice.

IK: Na koncertnih sporedih srečamo precej manj skladb skladateljic kot skladateljev. Neravnovesje ni samo posledica kvantitete, temveč tudi dejstva, da je glasba skladateljic velikokrat obravnavana kot manj kakovostna ali manj zanimiva. Tudi organizatorji pogosto popolnoma nevede (ali zavedno) dajejo prednost skladateljem, kajti tradicija pravi, da je glasba moška dejavnost. Včasih, ko želijo izpostaviti svoja moderna, liberalna prepričanja, organizirajo koncerte z deli izključno ženskih skladateljic. To je približno tako, kot če bi vam v živalskem vrtu dodelili posebno kletko.

MI: Ko govorimo o sodobni oziroma resni glasbi na področju repertoarne in založniške zastopanosti, se mi zdi, da smo glede na dela pokojnih in/ali dela skladateljic in skladateljev popularne glasbe vsi v enakih težavah, ne glede na spol.

V okvirih našega ožjega »resnoglasbenega« prizorišča je situacija za ženske nekoliko boljša kot v preteklosti, vendar ni povsod in vedno enako. Glede na

to, da večina ustanov, ki naroča in izvaja tovrstno glasbo, prejema precejšnjo podporo iz državnega proračuna, pa države, katerih kulturna politika vključuje tudi občutljivo vprašanje spola, kot denimo Avstrija ali Nemčija, ponujajo v tem pogledu več priložnosti skladateljicam.

SG: Variira od leta do leta. Na primer, na znanem festivalu za sodobno glasbo v Donaueschingenu je bila lani krstno izvedena samo ena skladba skladateljice. To je praksa, ki je na žalost običajna, vendar se spreminja. Letos je bil program bolj izenačen, vendar je bila večina naročil dodeljena moškim. Po drugi plati pa bo imel festival ECLAT v Stuttgartu prihodnje leto na svojem programu večje število skladb skladateljic kakor skladateljev. Organizatorji so k sodelovanju povabili sijajne skladateljice zavidljivih karier, ki bodo kolegom in publiki (ta nestrpno pričakujejo novi zvok) predstavile svoja nova dela.

8. Ali obstaja ženska skladateljska estetika in o katerih parametrih bi lahko v tem smislu govorili (na splošno in tudi z vidika osebne avtorske govornice)?

SD: Bolj me zanima, ali je estetika dobra ali slaba, kot pa kateremu spolu pripada.

SM: Menim, da ne. Prav tako je nisem opazila pri kolegicah, ki jih poznam.

IK: Ne obstaja.

MI: Ne obstaja.

AH: Estetika je individualna zadeva, če ni vsiljena (v okvirih specifičnega sloga ali profesorskih in mentorskih struktur). Tudi takrat ne moremo govoriti o moški ali ženski estetiki.

SG: Nisem prepričana, da je ženska skladateljska estetika sploh kdaj obstajala. Močno nasprotujem takšni polarizaciji. Opus Dore Pejačević so kritizirali s floskulami kot »to je ženska glasba«, »ceneno in sentimentalno«, saj je bila kritika usmerjena zoper njo kot žensko in ne kot skladateljico. Njene miniaturre za glas in klavir (in za klavir solo) so sijajne, polne harmonskih presenečenj ter minuciozno dodelane, ob boku evropski ustvarjalnosti takratnega časa. Njo sem omenila kot primer, ker je bila (ob Clari Schumann) edina predstavnikinja skladateljic, za katero sem vedela že iz otroštva, kar pove tudi o pomanjkanju predstavitve močnih ženskih imen na skladateljskem področju. Teh je veliko, vendar sem zanje izvedela šele v času študija, izključno prek spleta. Moja izkušnja, izkušnja ženske, ki je obenem skladateljska, je ta, da se zavoljo specifičnosti svoje situacije rada ukvarjam z vsebinami, o katerih se moramo pogovarjati, ki so zahtevne in se nanašajo na vse nas.

9. Žensko skladateljstvo in profesionalizacija v okvirih inštitucij (prakse, problemi; domači kontekst).

SD: Kar zadeva enakomerno zastopanost – napredujemo.

SM: Nekaj sem že omenila v odgovoru na četrto vprašanje. Zanimivo je, da pri HAZU ni niti ene skladateljice, pri drugih inštitucijah pa je prodiranje žensk v »moške trdnjave« prav tako negotovo. Opažam pa, da se to spreminja. Ne vem, kako je drugod po svetu. Zdi se mi, da takšne delitve, tudi zaradi strogih zakonov o enakomerni zastopanosti moških in žensk, niso več tako izrazite.

IK: Glasbene ustanove so še naprej mačistične. Nekaterim ženskam se je uspelo povzpeti na višje pozicije, vendar pa je večina še vedno na nižjih, slabše plačanih položajih, prav tako so izključene iz kroga, ki odloča. »Stekleni strop« je v glasbenih krogih in ustanovah (zlasti na polju kompozicije in dirigeniranja) še vedno zelo močan in ga je skoraj nemogoče prebiti. Poklic glasbenika je naporen, saj gre za delo, v katerega je treba vlagati leta dela; prav tako je finančno negotov. Tem bolj težje je biti ženska v glasbi.

MI: V okvirih inštitucij lahko le redkokateri skladatelj/ica deluje poklicno, saj gre za *freelance* poklic. Obstajajo sorodni poklici, v katerih skladatelji lahko delujejo, kot denimo glasbeno uredništvo in glasbeno skrbništvo (*curatorship*) v okvirih inštitucij ali pa predavateljsko delo na visokošolskih zavodih. Tako kot pri vprašanju repertoarne in založniške zastopanosti, se tudi tu med državami situacija razlikuje. V nekaterih državah zahodne Evrope lahko najdemo več skladateljic kot skladateljev. Bojim se, da je na Hrvaškem še vedno nasprotna situacija.

SG: Kot sem že prej omenila, bi si želela več skladateljic, ki bi bile profesorice kompozicije na glasbenih univerzah po Evropi in drugod. Verjamem, da bo do tega prišlo v naslednjih desetih letih, po tem, ko bo moja generacija pripravljena za profesorski naziv.

Komentarji na temo

Viktorija Čop: Proces skladanja dojemam kot nekaj bistveno večjega, plemenitejšega in skrivnostnejšega od golega umeščanja stvaritve in tistega, ki ustvarja, v okvire spola. Menim, da so lahko vprašanja spola izjemnega pomena – kot denimo vprašanje, ali je danes pravi (avtentični) feminizem definiran prek izbire bodisi carskega reza bodisi naravnega poroda – vendar nikakor ne glede na vprašanje umetnosti in človeškega duha, ki je univerzalen. Razvrščanje mojega poklica in dela v okvire in delitve na spol bi prepustila razpravam, ki

me ne zanimajo; menim, da so brezplodne. To lahko postanejo razprave, ki stopajo na polje trivialnega, tako kot denimo vprašanja zastopanosti žensk v politiki in parlamentu. S takšnimi razpravami vstopamo v politiziranje in vrednotenje na osnovi številčnih meril in meril spola. Pravzaprav pa zgolj zmanjšujemo vrednost osebe (moške-ženske). To je nekaj, kar je meni tuje.

Bianca Ban: Priznam, da se v vprašanjih nisem našla, saj je moje izhodišče drugačno. V moji zavesti ne obstaja delitev na spol, prav tako ne morem ločiti ženskega od moškega glasbenega diskurza. Zatorej ne poznam »ženske« scene in njenih lastnosti, saj o tem ne razmišljam, preprosto tega ne opažam.

Bibliografija

- AJANOVIĆ-MALINAR, Ivona. 2013. Lang, Ivana. V: *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11096>.
- AJANOVIĆ-MALINAR, Ivona in BARIĆ, Joško. 2009. Kozinović, Lujza (Zorka). V: *Hrvatski biografski leksikon*. <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10628>.
- BALIĆ, Vito in SIRIŠČEVIĆ, Mirjana. 2012. Splitske glazbene impresije: »Sfinge«, »Tamariska«. V: BEZIĆ, Nada in DAVIDOVIĆ, Dalibor (ur.). 2012. *Nova nepoznata glazba: Svečani zbornik za Nikšu Gliga*. Zagreb: DAF. 191–200.
- BARBIERI, Marija. 2006. Programska knjižica nosilca zvoka. *Hrvatski suvremeni skladatelji: Olja Jelaska* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Cantus.
- BEZIĆ, Nada. 1998. Fosić, Marija Tarzicija (Terezija). *Hrvatski biografski leksikon*, <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=57931>.
- BOWERS, Jane in TICK, Judith (ur.). 1986. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- BRATIĆ, Martina. 2014. *Prinosi Franje Ksavera Kuhača i Antonije Kassowitz-Cvijić feminističkoj muzikologiji*. Diplomaska naloga. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- CERIBAŠIĆ, Naila. 2006. Glazbene umjetnice. V: KODRNJA, Jasenka (ur.). 2006. *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*. Zagreb: IDIZ. 265–281.
- CITRON, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COOK, Susan C. in TSOU, Judy S. 1994. *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana – Chicago: University of Illinois Press.

- CUSICK, Susanne. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. V: COOK, Nicholas in EVERIST, Mark (ur.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford – New York: Oxford University Press. 471–498.
- ĆURKOVIĆ, Ivan. 2007. Pinina haljina, *Vijenac*, 27. 9. <http://www.matica.hr/vijenac/354/Pinina%20haljina/>
- DAVIDOVIĆ, Dalibor. 2001. »Ženski završeci«: O poetikama završavanja u »New Musicology«. *Narodna umjetnost: Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38/2. 51–72.
- DAVIES, Lucy. 2016. Feminist musicology. *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e246>
- DE MINK, Freya. 2011. Sally Macarthur, Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music. *Journal of the Gender Institute*. 1–6, http://www.lse.ac.uk/genderInstitute/research/EJWS/PDF/Review_Feminist-Politics-of-Music.pdf
- GLIGO, Nikša. 2009. Suvremena hrvatska glazba (Pokušaj estetičkog određivanja). V: HEKMAN, Jelena (ur.): *Hrvatska glazba u XX. stoljeću: zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u Palači Matice hrvatske 22–24. studenoga 2007*. Zagreb: Matica hrvatska. 9–23.
- GREEN, Karen. 2002. The Other as Another Other. *Hypatia*, 17/4. 1–15, <http://www.jstor.org/stable/3810906>.
- G.A.D. PRODUKCIJA. 2011. *Viktorija Čop: Musical Moments* [različni izvođači] [CD s programsko knjižicom]. Zagreb: Cantus.
- HASSLER, Marianne. 1987. Ličnost Dore Pejačević u svjetlu najnovijih psiholoških istraživanja muzikalnosti u doba djetinjstva i adolescencije. V: VEBER, Zdenka (ur.). 1987. *Dora Pejačević (1885–1923): Zbornik radova sa Znanstvenog skupa »Dora Pejačević – život, rad i značenje«, održanog u Našicama 7. i 8. rujna 1985*. Godine. Našice: Samoupravna interesna zajednica kulture i tehničke kulture općine Našice. 33–41.
- JELASKA, Olja. [brez letnice] <http://www.oljajelaska.com/Sadrzaj/biografija-3>.
- JELASKA, Olja. [brez letnice] <http://www.oljajelaska.com/home.html>.
- JURKAS, Anđelo. 2013. Mlada skladateljica Bianca Ban – njena ste publika, a da to i ne znate, <http://www.ravnododna.com/mlada-skladateljica-bianca-ban-njena-ste-publika-a-da-to-i-ne-znate/>
- JURKIĆ SVIBEN, Tamara. 2014. Ivana Lang – hrvatska skladateljica (o 100-toj obljetnici rođenja 1912.–1982.). V: JALŽEČIĆ, Matea in MARINČIĆ, Petra (ur.). 2014. *Žene kroz povijest : zbornik radova sa znanstvenog skupa »Dies historiae 2012. - Žene kroz povijest«, održanog 5. prosinca 2012*. Godine. Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu. 163–175.

- KOMANOV, Dodi (ur.). 2007. 24. *Muzički Biennale Zagreb: međunarodni festival suvremene glazbe, 19.–28. travnja 2007.* Zagreb: HDS.
- KOS, Koraljka. 1982. *Dora Pejačević.* Zagreb: JAZU & MZMA.
- KOS, Koraljka. 2004. Prilog skladateljice Dore Pejačević hrvatskoj estetici glazbe. *Arti musices*, 35/1. 63–76.
- KRPAN, Erika (ur.). 2011. *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu: 90 godina.* Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- LOGINOVA, Larisa. 2013. *Sanja Drakulić: u povodu 50. rođendana.* Zagreb: HDS & Cantus.
- MACARTHUR, Sally. 2002. *Feminist Aesthetics in Music.* Westport – London: Greenwood Press.
- MACARTHUR, Sally. 2010. *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics in Music.* Farnham – Burlington: Ashgate.
- MADŽAR, Zlatko. 2012. Skriveno blago Dore Pejačević [pogovor s Koraljko Kos]. V: KUKAVICA, Vesna (ur.). 2012. *Hrvatski iseljenički zbornik.* Zagreb: Hrvatska matica iseljenika. 331–339.
- MAUS, Fred Everett. 1993. Masculine Discourse in Music Theory. *Perspectives of New Music*, 31/2. 264–293, <http://www.jstor.org/stable/833390>
- McCLARY, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.* Minneapolis – Oxford: University of Minnesota Press.
- McCLARY, Susan. 2007 [1993]. Narrative Agendas in »Absolute« Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. V: McCLARY, Susan. 2007. *Reading Music: Selected Essays.* Aldershot – Burlington: Ashgate. 65–83.
- McCLARY, Susan. 2009. Playing the Identity Card: Of Grieg, Indians, and Women. *19th-Century Music*, 31/3. 217–227.
- OTRŽAN, Đurđa. 2007. Programska knjižica nosilca zvoka, na: *High Spirits* [izjava Zagrebački gitarski trio] [CD]. Zagreb: Cantus.
- PERČI, Ljerka. 2004. Hermina Munk (1888.–1977.). Prilog poznavanju glazbenog života Osijeka u 20. Stoljeću. *Osječki zbornik*, 27. 127–143.
- PETTAN, Hubert. 1981. Diplomirani studenti Muzičke akademije u Zagrebu. V: *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka.* Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu. 113–185.
- PINTAR, Marijana. 2015. Composers. *Brochure on Croatian Music.* Zagreb: MIC. 77–112.
- POFUK, Branimir. 2016. Glazba za mirise i Facebook bit će moj diplomski rad u Stuttgartu, *Večernji list*, 10. 1. <http://www.vecernji.hr/glazba/skladba-za-mirise-i-facebook-bit-ce-moj-diplomski-rad-u-stuttgartu-1050978>

- ROŽIĆ, Vesna. 2005. Feminizam i muzikologija: Kako još misliti Doru?. *Treća: Časopis Centra za ženske studije*. 458–466.
- ROŽIĆ, Vesna. 2007. Feminizam i muzikologija. V: ČAKARDIĆ, Ankica et al. (ur.). 2007. *Kategorički feminizam: Nužnost feminističke teorije i prakse*. Zagreb: CŽS. 40–50.
- ROŽIĆ, Vesna. 2007. Žensko skladateljsko pismo. v: KOMANOV, Dodi (ur.). 2007. *24. Muzički Biennale Zagreb: međunarodni festival suvremene glazbe, 19.–28. travnja 2007*. Zagreb: HDS. 153–154.
- RUCK, Lovorka. 2005. Glazbena umjetnica. V: ŽGALJIĆ, Josip (ur.). 2005. *Pa- vica Julija Kaftanić (1890–1977)*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. 25–48.
- SOLIE, Ruth A. (ur.). 1993. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- SOLIE, Ruth A. 1993. Women's History and Music History: The Feminist Historiography of Sophie Drinker. *Journal of Women's History*, 5/2. 8–31.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan. 1987. Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse. *Feminist Studies*, 13/1. 49–82. <http://www.jstor.org/stable/3177835>
- STRUBINSKY, Ursula. 2012. »Zeit-Ton«. In memoriam Luna Alcalay. <http://oe1.orf.at/artikel/319701>
- VIDIĆ, Ana. 2015. *Rozeta* [izvaja Zagrebački puhački trio] [CD s programsko knjižico]. Zagreb: Cantus.
- *** (1996): Alcalay, Luna. V: BROZOVIĆ, Dalibor (ur.). 1996. *Hrvatska enciklopedija*, zv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. 129.
- *** (1996a): Alcalay, Luna. V: VUJIĆ, Antun (ur.). 1996a). *Hrvatski leksikon*, zv. 1. Zagreb: Naklada Leksikon. 9.
- *** (1984): Chudoba, Blanka. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 128.
- *** (1984a): Dobrić, Adela. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984a. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 196.
- *** (1984b): Fosić, Tarzicija. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984b. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 247.
- *** (1984c): Kozinović, Lujza. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984c. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 467.

- *** (1984d): Lang-Bek, Ivana. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984d. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 504.
- *** (1984e): Piliš, Heda. V: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984e. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 174.
- *** (1984f): Radić, Marija. KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984f. *Leksikon jugoslavenske muzike*, zv. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža. 224.
- *** (2014): GLOJNARIĆ, Sara. 2014. Jazze oduvijek bio tihi soundtrack mojega odrastanja. *HDSZAMP*, 26. 2. <http://www.zamp.hr/clanak/pregled/815/sara-glojnaric-jazz-je-oduvijek-bio-tihi-soundtrack-mojeg-odrastanja>
- ***: Alcalay, Luna, v: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1459>
- ***: Luna Alcalay, https://www.editionhh.co.uk/ab_la.htm
- ***: Radić, Marija, <http://www.hds.hr/clan/radic-marija/>
- *** (2013). *Papandopulo* [izvaja Papandopulo kvartet] [CD s programsko knjižico]. Programska knjižica nosilca zvoka, na: Zagreb: Croatia Records.

Notno gradivo

- IVIČEVIĆ, Mirela: *Versi* (2001.) [partitura, part]. Zagreb: Diapason (2009).
- JELASKA, Olja: *Fantazija (Hommage à Britten)* (2012.) [part]. Zagreb: Cantus (2015).
- MAJUREC, Sanda: *Četiri pjesme nizašto* (2006.) [partitura]. Zagreb: Cantus (2015).

Avdiovizualno gradivo

- ČOP, Viktorija: Dvije muzičke kutije, na: *Post nubila Phoebus: Hrvatska suvremena glazba za saksofon* [izvaja Gordan Tudor, saksofon] [CD]. Zagreb: Cantus (2015).
- ČOP, Viktorija: *Musical Moments* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Cantus (2011).
- DRAKULIĆ, Sanja: High Spirits, na: *High Spirits* [izvaja Zagrebački gitarski trio] [CD]. Zagreb: Cantus (2007).
- DRAKULIĆ, Sanja: *Hrvatski suvremeni skladatelji: Sanja Drakulić* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Cantus (2015).
- DRAKULIĆ, Sanja: Kad je kraj početak, na: *Kad je kraj početak* [izvaja Kvartet Rucner] [CD]. Zagreb: Croatia Records (2006).

- DRAKULIĆ, Sanja: Kronika, na: *Tamburaški orkestar Hrvatske radiotelevizije: 7 desetljeća: 1941.–2011.: hrvatski skladatelji u ozračju tambure* [izvaja Tamburaški orkestar HRT-a] [CD]. Zagreb: Cantus (2011).
- DRAKULIĆ, Sanja: Pet intermezza, na: *Geste* [izvaja Maksim Mrvica, klavir] [CD]. Zagreb: Cantus (2001).
- DRAKULIĆ, Sanja: Retro, na: *3/4* [izvaja Katarina Krpan, klavir] [CD]. Zagreb: Cantus (2005).
- GLOJNARIĆ, Sara: Movie Script Endings, na: *Tri mušketira, jedna dama i gospodin* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Aquarius Records (2010).
- HORVAT, Ana: Sax and the Machine, na: *Post nubila Phoebus: Hrvatska suvremena glazba za saksofon* [izvaja Gordan Tudor, saksofon] [CD]. Zagreb: Cantus (2015).
- IVIČEVIĆ, Mirela: Goldspell 1 i 2, na: *Papandopulo* [izvaja Papandopulo kvartet] [CD]. Zagreb: Croatia Records (2013).
- IVIČEVIĆ, Mirela: Jam Spookiku. Post nubila Phoebus, na: *Post nubila Phoebus: Hrvatska suvremena glazba za saksofon* [izvaja Gordan Tudor, saksofon] [CD]. Zagreb: Cantus (2015).
- JELASKA, Olja: Acquerello, na: *In-Out* [izvaja Zagrebački puhački ansambl] [CD]. Zagreb: Cantus (2005).
- JELASKA, Olja: *Hrvatski suvremeni skladatelji: Olja Jelaska* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Cantus (2006).
- JELASKA, Olja: Na putu za Sion, na: *Mia Elezović, pianist*: https://www.youtube.com/watch?v=P-d_3P868pg [video], 2011 (dostop: 30. avgust 2016).
- JELASKA, Olja: Pjesma o valovima, na: *Canto Peregrino* [izvaja Dani Bošnjak, flavta] [CD]. Zagreb: Cantus (2014).
- JELASKA, Olja: Rozeta, na: *Rozeta* [izvaja Zagrebački puhački trio] [CD]. Zagreb: Cantus (2015).
- JELASKA, Olja: Tri slike, na: *Recital* [izvaja Tvrtko Sarić, gitara] [CD]. Zagreb: Aquarius (2006).
- KIŠ, Ivana: Rosin put kući, na: *Playtime* [različni izvajalci] [CD]. Zagreb: Croatia Records (2013).