

**Yvetta Kajanová**

## **Slovaške skladateljice – pogumne, izvirne in brez predsodkov**

### **1 Komponiranje po letu 2000**

Če predpostavljamo, da je kompozicija kompromis racionalne konstrukcije in ustvarjalne spontanosti, se je po letu 2000 delež umetniškega skladateljskega in izvajalskega vložka začel spreminjati tako v klasični glasbi kot tudi v jazzu in v rocku. Klasična kompozicija se je od zapuščine racionalnosti glasbenih struktur 20. stoletja odvrnila in se vrnila k modelu skladatelja in izvajalca v isti osebi. Jazz glasbeniki se zavedajo pomena zgodovinskih posnetkov kompozicijsko zanimivih improvizacij in se k njim venomer vračajo. Umetniki alternativne rock glasbe, elektronske plesne glasbe in improvizirane glasbe se poslužujejo z računalnikom vnaprej ustvarjenih vzorcev, ter jih med svojimi koncerti improvizacijsko spreminjajo in razvijajo.

Nove tehnologije, ki so nastale po letu 2000, omogočajo uveljavitev tudi amaterskim skladateljem brez vsakršne glasbene izobrazbe. Z uporabo glasbenih programov spreminjajo tradicionalni proces skladanja. Če so se skladatelji nekoč opirali zgolj na svojo lastno invencijo, papir in svinčnik, imajo danes na voljo računalnik. Opaziti je mogoče vedno več govora o krizi v jazzu (Nicholson, 2005) in rocku (Dettmar, 2006, Flanagan, 2016), dojema se ju kot žanra, katerih razvoj je dosegel svoj konec. Ob tem se izpostavlja iskanje alternativnih možnosti, elektronsko plesno glasbo z mnogimi raznolikimi stili pa se dojema kot progresivno.

### **2 Razprava o vprašanju enakosti med spoloma in razmere na Slovaškem**

Obstajajo številne študije o spolnih stereotipih, o »moški racionalnosti« in »ženski občutljivosti« ter o prizadevanju skladateljic po enakovredni obravnavi z njihovimi moškimi kolegi. Izhodišča pri določanju osnovnih moških in ženskih značilnosti in splošno prevladujoč pogled na žensko občutljivost ter moško racionalnost so pomanjkljiva, saj ne zaobjemajo historičnega, kulturnega in etničnega razlikovanja. Vendar pa glede na današnji položaj ženskih umetnic to ni zgolj »frazza«, temveč predstavlja dejanski problem – dokazati, da so glasbenice lahko prav tako uspešne ne le zaradi svojih ženskih

značilnosti, temveč izstopajo tudi zaradi svojih talentov in ustvarjalnosti. Empirično usmerjena dunajska muzikologija, ki jo je utemeljil Richard Wallaschek leta 1892, primerja več pogledov psiholoških študij. Opozarja, da čezmerna ženska občutljivost ni povezana z njihovim dejanskim glasbenim izvajanjem. Izpostavi dejstvo, da se v psiholoških opazovanjih ne bi smeli osredotočati na izvajanje žensk, temveč na njihov talent in sposobnosti. Pri opazovanju kompozicijskih aktivnosti je treba ob upoštevanju glasbenih dejavnikov pozornost usmeriti tudi na vlogo skladateljic v sodobni družbi, ki jim priložnosti ustreznega izobraževanja pogosto ni nudila. Te neglasbene dejavnike, ki vplivajo na ustvarjalno glasbeno aktivnost žensk, bi prav tako morali razkriti (OSTLEITNER, 1994, 5).

Ženske na Slovaškem se ne uveljavljajo več samo kot izvajalke, pevke z nenadomestljivim glasovnim razponom in barvo glasu, temveč se aktivno udeležujejo tudi kot skladateljice in instrumentalistke. V nasprotju s tradicionalno izobraženimi skladateljicami klasične glasbe se ženske danes posvečajo ne le skladanju, temveč glasbo tudi aranžirajo in izvajajo, večinoma kot pianistke (npr. Ľubica Čekovská in Jana Bezek), skladajo in igrajo flavto (Sisa Michalidesová) ali vibrafon (Ľudmila Štefániková). V glasbi prevzemajo tudi zanje netradicionalne – »moške« pozicije: na primer Shina, glasbenica alternativne glasbe, je bas kitaristka, pevka, improvizatorica in tekstopiska. Skladateljice pa vendarle ohranjajo tradicionalni odnos do slogov, saj ni tako lahko držati ravnotežja v uporabi novih kompozicijskih tehnik in ob tem ohraniti tipične značilnosti žanra. Čekovská na primer glasbo zapiše na papir in jo šele nato prepíše v notacijski program. Hanka Gregušová, jazz pevka, improvizatorica in pesnica ustvarja nove melodije in improvizira tudi oblikovne obrise kompozicije, vendar ob tem ničesar ne zapiše z notami. Ne prišteva se k skladateljicam, ki ustvarjajo v okviru tradicionalne jazz sheme: tema, improvizacija, tema. Bezekova glasbeni zapis improvizacijskih delov opremi z akordskimi simboli kot jih pozna jazz glasba. Shina svoje ideje posname neposredno na snemalnik, zapiše si le besedilo in akorde, njene skladbe so rezultat improvizacijskega ustvarjalnega procesa med skladanjem. S tega vidika je odnos slovaških glasbenic do tradicije žanra veliko bolj zadržan. Odmikanje od konvencionalnih glasbenih principov se jim ne zdi nujno potrebno in ne hitijo v divje eksperimente. Nasprotno, iščejo naravno ravnotežje med tradicijo in sodobnimi tehnikami, da bi tako ohranile historično brezčasne elemente glasbe. Nekoliko drugačen primer združevanja eksperimentov s konvencijami predstavlja Shina, ki deluje v novem žanru elektronske in alternativne glasbe.

Glasbenice se skušajo izraziti in poistovetiti s svojimi čustvi z načinom ustvarjanja, ki je njim najbližji. Na podlagi raziskave iz leta 2013, ki je temeljila na

pisnih intervjujih 13 poklicnih glasbenic, je mogoče sklepati, da glasbenicam na Slovaškem njihovo ustvarjanje ne predstavlja samo potrjevanja enakosti z moškimi kolegi ali zgolj izraza ženskosti, temveč način, da izrazijo in udeležijo svoja čustva. Raziskovalna vprašanja so se nanašala na vidike kompozicijskih procesov, ustvarjalne principe, zapisovanje in izvajanje njihovih kompozicij ter njihove poglede na vlogo glasbenic znotraj glasbenega področja. Vprašanja so bila razdeljena na tri tematske sklope, uporabljena pa so bila tudi kontrolna vprašanja. Po letu 2000 skladateljice klasične glasbe na Slovaškem niso več tabu, kot je to bilo v preteklosti. Pretekle predsodke o ženskih skladateljicah so izpostavile Iris Szeghy (1956) v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja (Szeghy, 2000, 73–80). Viera Janárčeková (1941) je emigrirala v Nemčijo leta 1972. Ko je prispela v Rottenburg, je delovala kot učiteljica klavirja, kajti kot skladateljica je bila samoukinja. Janárčeková se je kot skladateljica uspešno uveljavila šele v osemdesetih letih 20. stoletja, v času splošnega uveljavljanja položaja poklicnih skladateljic. Szeghy in Janárčekovi so odpiranju področja klasične glasbe na Slovaškem sledile druge skladateljice: Oľga Kroupová (1966), Ľubica Čekovská (1975), Lucia Koňakovská (1975), Petra Bachratá (1975), Jana Kmiťová (1976), Lucia Papanetzová (1978) in Lucia Chuťková (1984). Vedno večje priznavanje skladateljic se danes kaže tudi z uveljavljanjem tistih umetnic, ki so se na Slovaško preselile in tam tudi ustalile. Med njimi je Karine Sarkisjan (1972 v Yerevanu, Armeniji), ki je leta 2015 prispevala svojo skladbo *Songs for Bass and Piano* za zgoščenko *Souzvuk*, ki jo je izdal Sklad za slovaško glasbo. Številne slovaške skladateljice so se uspešno uveljavile v tujini. Na povabilo Gidona Kremerja (1948) je Janárčeková leta 2000 postala rezidenčna skladateljica mednarodnega festivala komorne glasbe Lockenhaus, kjer so krstno izvedli štiri njene skladbe. Oľga Kroupová je dobro poznana v Nemčiji, kjer je (od leta 1999) zaposlena pri založniški hiši Edition Gravis. Jana Kmiťová deluje na Dunaju in Petra Bachratá živi na Portugalskem.

Na področju slovaške rock glasbe so se razmere spremenile okoli leta 2000. Glasbenice so se začele uveljavljati kot tolkalistke, bas kitaristke in solo kitaristke. Do tedaj je prevladovalo mnenje, da ti inštrumenti zahtevajo »moško« moč in ustrezno tehnično brezhibnost in »hitrost«. Med pomembne glasbenice, ki so izdale svoje plošče ter na Slovaškem in v tujini nastopale na festivalih, sodijo: Agnes Lovecká (bobni; v zasedbi Živé kvety), Shina (bas kitara), Zuzana Ďurčeková (tolkala; v zasedbah Kolowrat in Dalla Matina Alla Sera), Veroni Meszáros (bas kitara; v zasedbi Moustache band), Zsuzsi Vermes (kitara; v zasedbah Moustache in Gwerkova), Radmila Kvasničková in Ria Bobotová iz zasedbe Youcoco band (kitara, tolkala), ter Barbora Chrapková (bas kitara, v zasedbah Vandali in Čad).

Od leta 2000 jazz glasbenice skladajo in tudi igrajo glasbene inštrumente. Med njimi velja posebej omeniti vibrafonistko in skladateljico Ľudmilo Štefánikovo (1982). Po prvih nastopih v Parizu in New Yorku je igrala v ZDA s svojim All Female Jazz kvartetom. Štefániková je izdala plošči *Be Beautiful* (2012) in *ElectriCity* (2013). Flavtistka in skladateljica Sisa Michalidesová (1983) je leta 2016 prejela nagrado Esprit za svojo ploščo *Dream Rhapsody* (2015), ki jo je posnela skupaj z venezuelskim pianistom Benitom Gonzalesom. Na dogodku Esprit leta 2016, ki ga je UNESCO določil posvetiti mednarodnemu dnevu jazza, so na tekmovanju med 17 nominiranimi ploščami ženske zmagale z relativno lahkoto. Michalidesová je prejela nagrado kritike, pevka Ingrid Bezák je za svojo ploščo *Deep Inside* (2015) prejela nagrado občinstva, pianistka in skladateljica Jana Bezek pa si je po mnenju občinstva zaslužila drugo mesto s svojo ploščo *Jana Bezek Trio: Cracow* (2015).

### 3 Karakterizacija in primerjava izbranih umetnic

Za svojo raziskavo o glasbenem in družbenem statusu glasbenic na Slovenskem po letu 2000 sem izbrala štiri: Ľubico Ćekovsko, Jano Bezek, Hanko Gregušovo in Shino. Vse izhajajo iz slogovno raznovrstnega okolja brez kakršnihkoli predsodkov do »visoke« ali »nizke« umetnosti. Naklonjene so vsem žanrom, tako klasični glasbi kot tudi jazzu, rocku, elektronski glasbi in popu. Ćekovská (1975) je klasično izobrazena glasbenica, ki je na področju kompozicije v letu 2013 s svojo sodobno opero *Dorian Gray* dosegla vrhunski status. Bezekova (1977) je svojo glasbeno pot začela v jazzu, debitirala je kot jazz skladateljica in pianistka in si nato utrla pot na področje klasične kompozicije. Gregušová (1980) je jazz pevka, piše poezijo, jazz kompozicijam pa z improvizacijo dodaja izviren pečat. Shina (1968) je soavtorica alternativnih glasbenih del, ki združujejo rock, folk, elektronske in klasične glasbene sloge. Trenutno je vprašanje glasbene izobrazbe bodisi podcenjeno bodisi precejneno. Če je iz umetnikovega življenjepisa mogoče razbrati, da se je šolal na ugledni univerzi, bo njegov ugled, ne glede na dejanske dosežke, nemudoma zrasel. Po drugi strani pa se umetnika samouka pogosto podcenjuje. Postati profesionalni skladatelj brez glasbene izobrazbe je nemogoče, saj bi to pomenilo, da bi umetnik moral sam ponovno odkrivati vse, kar je že davno bilo odkritega. Ob tem je mogoče pritrditi mnenju Ľubice Ćekovske:

Ni se mogoče naučiti skladati, skladatelj se lahko le izoblikuje; imela sem srečo, da so mi moji učitelji pustili prosto pot. Vendar pa komponiranje brez obrtništva ni mogoče, kajti prav doseganje mojstrske spretnosti je tisto, ki prinese svobodo in udejanja glasbene ideje.

Zdi se, da je ideal v presečišču obeh pristopov.

Obe, Čekovská in Bezekova sta glasbeno izobrazbo pridobili v tujini. Čekovská je 5 let študirala glasbeno teorijo in 3 leta kompozicijo pod vodstvom prof. Dušana Martinčeka na Akademiji za glasbo in uprizoritvene umetnosti v Bratislavi. Kasneje (od leta 1998 do leta 2000) se je posvetila podiplomskemu študiju kompozicije pri prof. Paulu Pattersonu, na ugledni Kraljevi glasbeni akademiji v Londonu, udeležila pa se je tudi kompozicijskih tečajev na Češkem in Poljskem (ki so jih vodili Krzysztof Penderecki, Paul Patterson, Peter-Michael Hamel in Alejandro Iglesias-Rossi). Bezekova je študirala tako jazz kot klasični klavir na Akademiji za umetnost v Krakovu (Poljska), kjer je leta 2014 diplomirala. Doumela je, da se je skladanja mogoče naučiti tudi s preučevanjem del klasičnih skladateljev in da je to vseživljenjski proces. Čeprav je Bezekova zaključila enoletni tečaj kompozicije, se dojema kot samoukinja.

Gregušová je študirala management na City University v Seattlu (ZDA). Kot pevka se je uveljavila na lokalni jazz sceni v Washingtonu (v letu 2001) in si pridobila profesionalne izkušnje v jazz klubih na Slovaškem (med leti 2002–2014) ter v New Yorku (od leta 2014). Gregušová ni pridobila formalne glasbene izobrazbe, zato velja za samoukinjo. Shina je začela igrati klavir pri sedmih letih in zapisala svojo prvo kompozicijo pri štirinajstih. Četudi se je učila igrati klavir in petje na Osnovni šoli umetnosti, je na področju kompozicije samoukinja.

#### **4   Recepcija in management**

Problem družbene sprejetosti umetnic je še vedno prisoten. Glasbenice se morajo soočati in biti kos izzivu uveljavljanja, parirati svojim moškim kolegom, ki zaradi odsotnosti vloge materinstva poklicnemu življenju lahko namenijo več časa. Občinstvo pa je zelo heterogeno diferencirano, išče možnost izbire najljubšega žanra in integriranja v določen segment. S predsodki so se skladateljice na Slovaškem soočale že pred več kot 30 leti, glasbenice v jazzu pa so se s tem spopadale šele kasneje. Na področju jazz glasbe na Slovaškem preprek glasbenicam še ni uspelo premostiti.

Čekovská ni prva slovaška skladateljica katere dela odlikuje izjemna izvirnost, se pa ponaša s spoštovanjem svojih moških kolegov. Skladbe Čekovske že desetletja izvajajo v prepoznavnih institucijah tako na Slovaškem kot v tujini. Mednje sodijo: Opera Slovaškega narodnega gledališča, Slovaška filharmonija, Slovaški radijski simfonični orkester in drugi. Njene kompozicije so bile izvedene tudi na glasbenih festivalih v Pärnu v Estoniji, v Londonu in na Praški pomladi, na festivalu Aspekti v Salzburgu, na Glasbenih dnevih ISCM

na Švedskem, na festivalu Melos-Étos v Bratislavi. Z ozirom na premoščanje predsodkov je bila pot do uveljavitve za Čekovsko lažja kot na primer za jazz pianistko in skladateljico Jano Bezek. Kljub temu nima svojega osebnega managerja, temveč svojo kariero vodi sama.

Jazz glasbenica Jana Bezek se je s problemom potrjevanja s strani svojih moških kolegov soočala v letu 2010, ko se je začela uveljavljati na slovaški jazz sceni, zato si je glasbene partnerje poiskala med poljskimi jazz glasbeniki. Bezekova si svoje občinstvo prizadeva poiskati neposredno z osebnimi stiki, s Facebookom in z zasebno agencijo, ki poslušalce nagovarja individualno preko interneta. Svoje nastope organizira sama in z razliko od Čekovske pri tem ni deležna podpore obstoječih institucij. Svoje projekte izpelje le, če za njih pridobi komercialne sponzorje. Ker je tudi učiteljica klavirja, je med njenimi poslušalci veliko njenih učencev, kar je pokazalo tudi število glasov Esprit online ankete.

Leta 2014 je Gregušová pela v zasedbi Michalidesove kot predskupina koncertu Kurta Ellinga. Kasneje je kot solistka ob spremljavi priznanega jazz pianista Gabriela Jonáša v gledališču Nová Scéna uvedla koncert legendarne ameriške jazz pevke Cassandre Wilson. Nastop Gregušove in njeni aranžmaji slovaških ljudskih pesmi iz njene plošče *Essence* so Cassandro Wilson tako prevzeli, da je njen talent izpostavila na svoji uradni spletni strani in jo predstavila kot »najboljšo pevko vzhajajoče generacije«.

Poleg tega je Wilsonova Gregušovo povabila kot članico organizacijske skupine na svojo evropsko turnejo, ki je potekala v letu 2016. Postala je tudi njena vokalna in umetniška mentorica, njuno sodelovanje pa se nadaljuje še danes. Poleti leta 2016 se je Gregušová preselila v New York, kjer je na tamkajšnji lokalni jazz sceni razvila svojo lastno kariero, deluje pa tudi kot solistka v gospel zboru Spominske baptistične cerkve v Harlemu (Memorial Baptist Church gospel choir).

Shina se je izključno glasbi začela posvečati pri 32 letih, to je bilo leta 2001. Poklicni poti se je posvetila z vso resnostjo in uspelo ji je, da se danes preživlja zgolj z ustvarjanjem glasbe ter skozi vse leto uspešno nastopa na uglednih odrih v tujini. Pri organizaciji so ji v oporo komercialni sponzorji, vendar sledi tudi svoji neodvisni poti, oziroma se ravna po »naredi sam« principu. Leta 2001 je Shina skupaj s kitaristom Danielom Salontayem za potrebe projektov njunega Longital dua ustanovila založbo Slnko Records. Slnko izdaja Shinine plošče in tudi plošče drugih umetnikov. Slovaški mediji ji kljub temu ne posvečajo nobene pozornosti.

## 5 Ľubica Čekovská (1975 v mestu Humenné)

Čekovská prihaja iz družine glasbenikov. Njen oče je bil soustanovitelj skupine Traditional Revival Jazz Band v Bratislavi, njena mama je bila pevka, njen brat je glasbenik in komedijant. Čekovská je kot skladateljica na glasbeno sceno vstopila v poznih devetdesetih letih 20. stoletja. V letu 2010–2011 je bila rezidenčna skladateljica simfoničnega orkestra Altenburg-Gera (Nemčija). Od leta 2006 deluje tudi kot skladateljica založniške hiše Bärenreiter.

V več skladbah Čekovske prevladuje melodična linija. Postavi jo v novo obliko, v razširjeni tonalnosti in z disonantnimi harmonskimi pasažami. Glasbeni stil Čekovske združuje postmodernizem in kompozicijske ideje 20. stoletja, pri tem uporablja atonalne vire 20. stoletja, ki jih s svojimi lastnimi ustvarjalnimi ureditvami aluzorično razvija, preoblikuje in prilagaja lastnemu razumevanju izvirnikov. Njen stil je nov in se odmika eklekticizmu ali hibridnim oblikam raznolikih žanrov. V slogu Čekovske se izražata njen talent in umetniška inventivnost.

***Dorian Gray***, avtorica **Ľubica Čekovská**, opera, napisana leta 2013 (dolžina 130 min.)

Postavitev opere *Dorian Gray* po vzoru romana Oscarja Wilda je prevzel režiser Nicola Rabb, leta 2013 je bila premierno uprizorjena v Bratislavi na festivalu Svetovnih dni nove glasbe. Festival je potekal pod okriljem ISCM (Mednarodno združenje za sodobno glasbo). Po priporočilu založniške hiše Bärenreiter je angleški libreto napisala Kate Pullinger.<sup>1</sup> Opero je naročilo Slovaško nacionalno gledališče in jo izvedlo pod vodstvom angleškega dirigenta Christopherja Walda.

*Dorian Gray* je zgodba o slikarju Basilu in njegovi homoseksualni ljubezni do svojega modela in muze, mladega Doriana. Dorian je na začetku svoje kariere nedolžen deček, poln idealov, vendar ga družba deformira. Blodi po svetu, obiskuje hiše slabega slovesa in družbeno vedno bolj tone. Svojo dušo Dorian proda hudiču v zameno, da bi se namesto njega staral le portret, ki ga je naslikal Basil. Portret, skrit na podstrešju, se nenehno stara in predstavlja glas Dorianove vesti. *Dorian Gray* je zgodba o izgubljenih idealih in o lepoti duše, o staranju in o bogastvu, a tudi o nečistosti našega notranjega sveta. Čekovská uporablja nekoliko disonantne motive (Loomis, 2013) in v razširjeni tonalnosti; rastočo napetost Wildovega romana izraža z ritmično izredno urejenim utripom bobnov, s poudarjenimi ritmi in disonantnimi akordi. Opera

<sup>1</sup> Pullinger je avtor romana *Klavir*, po katerem je bil posnet tudi film v režiji Jane Campion.

izkazuje vplive skladateljev, kot so Britten, Šostakovič, Stravinski, Janáček in Berg (Jungheinrich, 2014, 35). Melodične linije slonijo na intonaciji angleškega jezika in na vzdušju izvirne zgodbe.

Glasove portreta, ki ga slika Basil, predstavlja monofono petje na kaseto posnetega deškega zbora. Melodija je jasna, zapisana je v Cis-duru, ki v 10. taktu postopoma preide v lidijski modus (z zvečano četrto stopnjo), ki mu v 11. taktu sledi prva disonanca.

The image shows a musical score for the piece 'Voices of picture' from L. Čekovská's 'Dorian Gray'. The score is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with 'Ha a a a a a a a a a' and the piano accompaniment with 'Ha Ha Ha'. Dynamics include p, p dolce, mf, f, and sfz. The key signature is one sharp (F#).

Primer 1: L. Čekovská: *Dorian Gray*, takt 1 do 15, *Glasovi slike*. Bärenreiter Verlag, BA 11105-72. © 2013 Bärenreiter-Verlag Basel

Melodijo deškega zbora je v elektro-akustični posnetek reproduciral slovaški skladatelj Robert Rudolf v studiu v Parizu. Sopranski part v opero vstopi nepričakovano in se v poteku dramatično stopnjuje; monofono petje se razraste v polifono, sprva popačeno, nato se razvije v vreščече tuljenje in se po mnogih naslednjih popačenjih z vsakim ponovnim vstopom pretvarja v strašljivi hrup. Ritem in melodija enostavnega ljudskega petja osrednjih slovaških področij nakažeta lidijsko četrto stopnjo ter postajata vedno bolj kompleksna in deformirana. Sočasno s spreminjanjem duše Doriana Graya se tudi začetno ubrano monofono petje vedno bolj izkrivlja.



»Partitura temelji na principu dualnosti. To se v glasbi odraža skozi nasprotje enostavnega, naivnega in lepega (npr. triole harfe kot simbol čistosti) proti kompleksnemu in zapletenemu. Ostinati so metafora za pregrešnost, ki v natančnih in nenehnih odmerkih leze pod kožo, dokler ni sprejeta kot resnica.« (ČEKOVSKÁ in MOJŽIŠOVÁ, 2013, 10–13).

132 *mf* *piacevole*  
Ba Do ri an, Do - ri - an Gray. I know you will

*mp* *mf* *fff*  
Bsn., Tbn., Tba.  
Vc., Cb.  
Timp. *mp* (T. Bl.)

BA 11105

10  
136 *ff*  
Ba laugh at me Hen - ry, but I've put too much of my - self in this

(Timp.)

Primer 2: L. Čekovská: *Dorian Gray*, ostinato timpanov, takti 132–140. Bärenreiter Verlag, BA 11105-72.

V skladbi deluje nekaj podobnega metronomu, nekaj, kar odšteva čas. Med mnogimi možnostmi sem si drznila uporabiti neavtonomne elemente: zabavno glasbo in melodične strukture atonalnega »cirkusa«, kar je poslušalce opozarjalo, da so vstopili v »nizkopračunsko« gledališče. To, kar je v operi bistveno, izhaja iz enega samega variiranega in modificiranega materiala. V *Dorianu Grayu* je ta monotematski princip bistvenega pomena. V partituri je mogoče najti celo pomežik poznavalcem: kvarta, ki jo sestavljata D in G je kriptogram imena glavnega protagonista. (ČEKOVSKÁ in MOŽIŠOVÁ, 2013, 14.)

Grottesco  
Con umore

450  $\text{♩} = 200$  Theatre music – cheap music..... 'Cirkus Atonal'

Woodwinds  
Hn., Tbn., Strings  
Tb., Cb.  
B. Cl., Bsn.  
Hn., Tbn.  
B. Cl., Bsn.  
Bsn., Tb., Cb.  
Cel. Tpt.

Primer 3: L. Čekovská: *Dorian Gray*, takti 450–458, *Atonalni cirkus*. Bärenreiter Verlag, BA 11105-72.

Čekovská je v opero vključila »elemente zabave«, kot na primer atonalni Cirkuški ples, fanfare, »oglaševalski reklamni napev« cenenega gledališča, ki ga orkester večkrat ponovi, ter stavek, ki ga poimenuje Turški ples. Atonalni cirkuški ples ima energičen ritem, melodija pa vsebuje tudi pol-tonske akordične disonance (cis-c, fis-f v taktu 454). Transpozicija druge inverzije trizvoka doda polton, ki melodijo preobrazi v »atonalno zmešnjavo, cirkus«.

»Všeč mi je človeški glas sam po sebi, njegova krhkost, moč in fleksibilnost ter harmonije in barve orkestra; uporabljam retorične figure, ritem. Mislim, da ob komponiranju te opere nisem bila preveč sodobna, to najbrž nisem jaz, saj sama sledim tradiciji, ki zre v prihodnost.« (VONGREJ, 2013.)

1090 *dolce*  
S I was Ro-sa-lind one night, Ju-li-et a-not her

*f* Ob. Glock.  
Vln. *mf*  
Vla., Vc. Cb.

1094  
S night. O - phe-li - a gave me joy.

*molto espress.*  
Fl. Ob., Cl.  
Vib. *mf* *f*  
Hp. *f*  
Bsn., Cb.

Primer 4: L. Čekovská: *Dorian Gray*, monolog Shakespearove Ofelije / Sibilina pesem (tak-ti 1090–1097). Bärenreiter Verlag, BA 11105–72.

Umetniški vodja opere David Pountney je ob postavitvi *Doriana Gray* predlagal določene spremembe, tako da opera ne bi zgolj sledila opisu zaporedja različnih scen, temveč bi vanjo vključili tudi na primer princip »gledališča v gledališču«. Pountney se je domislil ideje, da bi prekinil monolitni tok besedila Baudelairovih verzov in monolog Shakespearove Ofelije, ali da bi vnesel dramaturški kontrast z vključitvijo turškega plesa. Pountney in Pullinger sta pregledala težke in lahke dobe angleškega libreta in jih primerjala s tistimi v glasbi, da bi uskladila glasbene in silabične intonacije (MOJŽIŠOVÁ, 2013, 12).

V melodiji Čekovská ohrani melodičnost partov in disonance prihrani zgolj za instrumentalne pasaže. Tako kot pri operi *Dorian Gray* kompozicijska moč Čekovske leži v njeni izvrstni obravnavi glasbene oblike, ki jo čvrsto drži od samega začetka in napetost gradi z motivi, figurami in ritmi, ki se venomer vračajo in so med seboj monotematsko povezani.

## 6 Jana Bezek (1. 11. 1977 v Stropkovu)

Po večletnem ustvarjalnem premoru, tako na področju jazza kot tudi ostale aktivne kariere, ki si ga je zaradi predsodkov in nerazumevanja s strani njenih moških kolegov bila primorana vzeti, sta jo k sodelovanju povabila pevec Grzegorz Karnas in violončelist Adam Oleś. Na slovaški sceni se je leta 2010 uveljavila s svojim Jana Bezek triom, pri katerem sodelujeta poljska glasbenika Wojciech Szwegier (kontrabas) in Piotr Skrzyński (bobni). Leta 2015 je trio posnel ploščo *Craków*, na kateri Bezekova s svojimi 8 kompozicijami (*Rex Lux, Kolysanka od Aniolów, Trust Me, Very Slow and Deep Blues, Night Comes every Night Minutes, Piosenka Krakowska, Modlitwa, Ballada na Wschód*) prikaže svoje značilne glasbene poteze, to so linearnost, enostavnost in simetrija cool jazz stila. Prevzema melodično zapuščino klasičnih skladateljev, kot so Schubert, Schumann, Chopin in Bach in jo vpleta v sporočilnost cool jazz in hard bop sloga. Kot jazz pianistka svoje vrline izkazuje predvsem v tradicionalnem razvijanju motivov in tem, pri igranju pa se drži funkcionalnosti harmonije (s prevladujočimi septakordi) ter z mehko akcentuacijo briše obrise izstopajočih poudarkov. Melodijo giblje znotraj ozkega obsega intervalov ter uporablja kontrapunkt evropske klasične glasbe.

**Modlitbičky (Drobne molitve), avtorja Jana Bezek in Milan Rúfus** (skladba je nastala v letu 2016, dolžina 50 min.)

*Modlitbičky* je suita za otroški zbor, violino, violo, violončelo, kontrabas, flavto, klavir, tolkala in recitatorja besedila, ki je izvzeto iz istoimenske zbirke pesmi Milana Rúfusa (1928–2009). (Rúfus je zbirko napisal med leti 1992 in 1994.) Pesmi so otroške molitve Bogu in angelom, v katerih se zahvaljujejo za svoje očete, matere, za naravo, ali molijo za osamljene otroke. *Modlitbičky* je celovečerna skladba. Razdeljena je na 12 glasbenih delov, med katerimi recitator predstavi besedilo, nato ga otroci zapojejo ob spremljavi komornega orkestra. Monofona diatonična melodija otroškega zbora temelji na principu silabičnosti. Proporcionalnost glasbene oblike se na sredi kompozicije spremeni. Sprememba nastopi po petih vokalno-instrumentalnih stavkih (1.

*Prologue-Seraph Song*; 2. *Deti a modlitbička* (Otroci in njihove drobne molitve); 3. *Modlitba za osamelé deti* (Molitev za osamljene otroke); 4. *Detské credo* (Otroški Credo); 5. *Večerná modlitba* (Večerna molitev), ki jim sledi instrumentalni stavek v obliki baročne fuge (v g-molu) za violino, violo, violončelo in flavto.

### Fuga in G minor

Jana Bezek

The image shows a musical score for a fugue in G minor. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute, Violin, Viola, and Violoncello. The Flute part starts with a tempo marking of quarter note = 100. The second system continues the piece, with the Flute and Violin parts showing more intricate melodic development, while the Viola and Violoncello parts maintain a consistent harmonic and rhythmic foundation.

Primer 5: Jana Bezek: *Modlitbičky*, Fuga (6. Stavek), takt 1 do 7. Last skladateljice.

Bezekova fuga začne pripravljati že v tretjem stavku *Modlitba za osamelé deti*, v katerem z uporabo praznih kvint neopazno preide v baročni slog. V vseh stavkih prevladuje princip diatonike, vendar ga dopolnjuje z uporabo modusov. V določenih trenutkih romantično diatonično melodiko preplete z melodijami in ritmi pop glasbe (v 4. stavku, *Detské crédo*, so takti 1 do 4 zapisani v 6/8 taktovskem načinu, v taktih 9 do 12 pa v melodiji otroškega vokalnega parta postavitev poudarkov besedila oblikuje skrite poli-ritme; ker je Bezekova izkušena v jazzu, poudarkov ne označuje). V 1. taktu stavka *Detské crédo* uporablja jonski modus na tonu c in v 2. taktu dorski modus na tonu g.

## Detské krédo

Text: Milan Rúfus

♩ = 65

Hudba: Jana Bezek

C Gm/C C Gm/C

The musical score for 'Detské krédo' is written in 6/8 time. It features six staves: Voice, Flute, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The voice part is a whole rest. The flute part has a tempo marking of ♩ = 65 and a melodic line. The violin I part has a simple rhythmic pattern. The viola part has a simple rhythmic pattern. The violoncello and contrabass parts have a simple rhythmic pattern.

Primer 6: Jana Bezek: Detské krédo (4. stavek), takt 1 do 4. Last skladateľjice.

## Pod'akovanie za lásku

Text: Milan Rúfus

♩ = 110

Hudba: Jana Bezek

B $\flat$  C/B $\flat$  B $\flat$  C/B $\flat$  B $\flat$  C/B $\flat$  B $\flat$  C/B $\flat$

The musical score for 'Pod'akovanie za lásku' is written in 4/4 time. It features six staves: Voice, Flute, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The voice part is a whole rest. The flute part has a tempo marking of ♩ = 110 and a melodic line. The violin I part has a simple rhythmic pattern. The viola part has a simple rhythmic pattern. The violoncello and contrabass parts have a simple rhythmic pattern.

Primer 7: Jana Bezek: Pod'akovanie za lásku (8. stavek), takt 1 do 4. Last skladateľjice.

17 Eb/G Bb/F Ebmaj7 Bb/D Cm7 F7 Bb Bb7 3

Voice  
A-ko ke-by zo-hrial u - zi me-nú byl'-ku te-plý do-tyk sln-ka v les nom pa - pra - dí,

Fl.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

Primer 8: Jana Bezek: Pod'akovanie za lásku, takt 17 do 20. Last skladateljice.

V osmem stavku *Modlitbičky*, ki nosi naslov *Pod'akovanie za lásku* (Zahvala za ljubezen), Bezekova potrjuje svojo slovaško identiteto. V njem uporabi poskočni ritem, pri katerem drugo dobo deli na dve osminki, in lidijski modus na tonu b (takt 1 do 4), ki sta tipični značilnosti ljudske glasbe osrednjih slovaških področij. Klavirski part je izpisan zgolj z akordskimi simboli, na podlagi katerih po zgledu jazz glasbenikov Bezekova na koncertih improvizira. Skladba je napisana po vzoru klasicistične simetrije, vendar vsebuje tudi elemente baroka, prežemajo pa jo tudi harmonije obdobja impresionizma.

Sporočilo dvanajstega stavka *Ako bolo na počiatku* (Kot je bilo na začetku) odraža mojstrstvo Milana Rúfusa in slovaške ljudske literature: »Kar je bilo na začetku, nam podarite, dobra nebesa. Zato da bo vsak oče nosil v sebi Očeta samega.«

Besede Jane Bezek o kompoziciji:

*Modlitbičky* je cikel pesmi za otroke, ki spominja na suito, vendar sprva ni bila zamišljena kot suita. V splošnem je instrumentacija zelo enostavna, iskala sem čisti zvok, ki bi lepo obarval monofone pesmi otrok. Ko so dirigent in izvajalci dobili note, so se jim zdele enostavne. Vendar pa so kasneje spoznali, da *Modlitbičky* žal zahteva veliko koncentracije in se preveč izpopolnjeni izvedbi preprosto mora

odreči, saj je potrebno spoštovati enostavni svet otrok. Delo z otroki je za nas predstavljalo veliko »šolo« ponižnosti in čistih čustev. Notni zapis ne vsebuje agogičnih oznak, več notiranih delov smo izoblikovali med igranjem samim.<sup>2</sup>

## 7 Hanka Gregušová (28. 4. 1980 v Bratislavi)

Gregušová je jazz pevka. Piše besedila za svoje improvizirane kompozicije, po naročilu pa tudi drugim glasbenikom. Pisala je na primer za Marcusa McLaurina, Siso Michalidesovo, Nikolaja Nikitina in Štefana Bartuša. Gregušová je odraščala v divjini Mongolije, kamor so se njeni starši geologi preselili zaradi raziskovalne ekspedicije. Pustolovska narava njenih staršev, široka polja cvetočih irisov in življenje v jurti sredi puščave Gobi je Gregušovi omogočilo izkusiti občutek svobode, ki ga je kasneje prenesla v svoje jazzovske improvizacije. Pozimi se je družina ponavadi preselila v Ulaanbaatar.

Gregušová spontano ustvarja ali spreminja osnovno tematsko melodijo, katere harmonski oris prevzema od drugih skladateljev. Okvirni značaj skladbe oblikuje z improvizacijo. V skladbi *Twin Flames* z njene istoimenske plošče iz leta 2016 se giblje v razširjeni tonalnosti,<sup>3</sup> melodiji lahko dodaja kromatične tone in uporablja bebop lestvice (to so durove in molove lestvice z dodanim kromatičnim tonom – sestavlja jih devet tonov). Prvi takti so v C-duru, v taktih 5 do 12 Gregušová dela z motivom na tonih h, e, es in b, ter izmenjuje zgolj dva akorda, Cmaj7<sup>(+11)</sup> in Cm9. V taktih 13 do 18 je motiv transponiran za kvarto navzgor, kjer Gregušová poje tone e, a, gis in es na harmonsko spremljavo E/Gis in E/G. Kompozicija doseže višek v 23. taktu z D7(sus4), kjer se prične refren »Twin Flames of Love«, izvorna tematska ekspozicija pa se razraste v niz razvijajočih se, nestanovitnih harmonskih in melodičnih sprememb. Te ne pojenjajo do 37. takta, v katerem nastopi modulacija v bebop lestvico na tonu es.

Disonancam in intuitivnim preskokom od ene lestvice k drugi navkljub, sta občutek za harmonijo in melodično občutljivost tisti, zaradi katere je glasba Gregušove privlačna afroameriškim poslušalcem. Da je iste značilnosti mogoče najti pri pevki Cassandri Wilson ni naključje, saj je prav zaradi njih sprejela Gregušovo pod svoje okrilje in se odločila, da ji pomaga razvijati njeno kariero. Na svoji plošči *Twin Flame* je Gregušová napisala besedilo k skladbi *Hymn to Freedom* Oscarja Petersona, ki jo je napisal v času atentata na

---

2 Iz pisne korespondence z Jano Bezek, 4. januarja 2017.

3 CD *Twin Flames*, S.E. Smith, 2016, 2747 001-2 <https://www.youtube.com/watch?v=x2kMMkWiEuQ>.



**TWIN FLAMES**

ONDREJ KRAJŇÁK

HANKA G

**INTRO** Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup> Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup>

**THEME** Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup> Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup>

9 Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup> Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup>

13 E/G♯ E<sub>b</sub>/G E/G♯ E<sub>b</sub>/G

17 E<sub>m</sub>/G G<sup>7</sup>ALT. F<sup>♯</sup><sub>m</sub><sup>9</sup> F<sub>m</sub><sup>9</sup>

21 F<sup>♯</sup><sub>m</sub><sup>9</sup> E<sub>b</sub>/G D<sup>7</sup>(SUS4) D<sup>7</sup>(♭9)

25 G<sub>m</sub><sup>9</sup> Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup> Cmaj7(♯11)

29 G<sub>m</sub><sup>9</sup> B<sup>9</sup>(SUS4) Cmaj7(♯11) C<sub>m</sub><sup>9</sup>

33 E<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>9</sup> G<sub>m</sub><sup>9</sup> E<sub>b</sub><sub>m</sub><sup>9</sup> G<sub>m</sub><sup>9</sup>

37 E<sub>b</sub>maj7(♭5) E<sub>b</sub><sup>7</sup>ALT. E<sub>b</sub>maj7(♭5) E<sub>b</sub><sup>7</sup>ALT.

Primer 9: Ondrej Krajňák in Hanka Gregušová: *Twin Flames*, 2016. Last skladatelja.

Martina Luthra Kinga. Besedilo je posvetila vsem Afroameričanom, v njem razmišlja o diskriminaciji, boju za svobodo in pravičnost, ter odraža poetiko spiritualnih pesmi: »Bog nas bo vodil v obljubljeno deželo ...«

***Twin Flames* (glasba Ondrej Krajňák, besedilo Hanka Gregušová)**

**Have you heard of a mirror soul  
The true love  
The moment of shaking ground  
Under your feet  
It opens a whole new world  
connected through golden rope of love**

***Zbor:***

**Twin Flames of love  
Reflects the deepest dreams of your soul  
This isn't about romance  
This meeting is so rare  
Let Universe guide  
Two souls  
Loves in life  
Somewhere in time  
Twin Flames, Twin Flames.**

Na plošči *Twin Flame* je tudi kompozicija *Remembrance* romskega pianista Ernesta Oláha, za katero je besedilo prav tako napisala Gregušová. Ob izvajanju te skladbe zmore izraziti strastno občutljivost romskih čustev. Njen vibrato, tremolo in romski glisandi so zelo avtentični. Gregušová kot pevka z razponom kontra alta in temno barvo glasu na svoji plošči *Essence*<sup>4</sup> izvaja tudi slovaške ljudske pesmi. V Ondrej Krajňákovih priredbah je izvirna enostavna harmonija slovaških ljudskih pesmi preobražena v kompleksno.

Iz improvizacije Gregušove in drugih instrumentalistov, kot so Radovan Tariška (sopranski saksofon), Ondrej Krajňák (klavir), Josef Fečo (kontrabas) in Marián Ševčík (bobni) vznikne subtilna, dinamično grajena glasbena oblika. Gregušová ponekod spreminja celo osnovno melodijo pesmi in se od teme večkrat oddalji. Aranžmaji na tej plošči sopostavljajo jazz ansambel in citrarski ansambel Ivana Heráka (violina, viola, citre, kontrabas). V drugih kompozicijah Gregušová spaja soul in fusion, ki skupaj z navdihi iz bebopa ter etničnimi elementi romske in slovaške ljudske glasbe ustvarja zelo zanimiv centralno evropski glasbeni izraz.

---

4 Hevhetia, HV 0082-2-331.

**TRO** SEÚBIL SA MI MILÝ - MY DEAREST  
iano

slow - even 8th ♩ = 70      podpoľanie folk song, arr. by Ondrej Krajiňák

Primer 10: *Sľúbil sa mi milý* (Moj dragi mi je zvest), 2014; počasna ljudska balada v eolskem modusu na tonu f, takt 1 do 4. Last skladateljja.

Skladba *Twin flame* se je prvotno imenovala *Kameň* (kamen), ker je bila tako udarna ... Ko sem v studiu besedilo Ondreju prvič zapele skupaj z melodijo, je bil očaran, zato sva jo nemudoma posnela. Besedilo sem napisala ponoči, dan pred snemanjem. V tistem času sem bila zaljubljena, vedela sem, da sem besedilo pisala svoji 'Duši dvojčici' (vendar to ni bil Ondrej). Ondrej je glasbo igral na pamet.

## 8 Shina (pravo ime: Jana Lokšenincová, 31. 7. 1968 v Ilavi)

Glasbena skupina Dlhé Diely je bila ustanovljena leta 2001, v času radikalnih sprememb v komponiranju, ko se je proces pisanja glasbe začel odmikati od klasičnega skladanja. V uporabo so prišle nove tehnologije, na Slovaškem so nastali domači studii, možnost skladanja je tako postala dostopna mnogim glasbenikom. Ko je leta 2003 skupino Dlhé Diely zapustilo več glasbenikov, je od skupine ostal le duo Shine (bas kitara, vokal) ter Daniela Salontaya (kitara). Leta 2006 sta svoj duo preimenovala v Longital. Shina uporablja vnaprej pripravljene vzorce, ki jih ustvari z računalnikom in napravo za nasnemavanje in predvajanje zvočnih zank (loop station).

Tako so nastale elektronske pesmi s Shininimi impulzivnimi besedili, v katerih izraža svoja občutja in svoj položaj, pri tem pa vselej izpostavlja tudi specifični problem. Shina kot samoukinja z eksperimentiranjem prinaša nove, progresivne elemente – na primer, na 4 strunsko bas kitaro igra kar z lokom. Je skladateljica in v nekaterih primerih soavtorica elektronskih pesmi, njene kompozicije namreč nastajajo v procesu »komprovizacije«, za katerega je značilno, da je glasbena produkcija rezultat sodelovanja več avtorjev-interpretov.

Shina takšno komponiranje opiše takole:

To je v osnovi javnosti skrit proces, kjer se stvari domislamo skupaj in nato med dejanskim izvajanjem ponavadi igramo zapisane oblike, pri katerih se detajli in premori, soli lahko spremenijo [...], vendar pa osnova skladbe ostaja ista.<sup>5</sup>

Július Fujak opredeljuje »komprovizacijo« kot »mutacijo komponirane in intuitivne glasbe« (Fujak, 2011). Hibridni izraz *komprovizacija*, ki je sestavljen iz *kompozicije* in *improvizacije*, se je v različnih diskurzih začel pojavljati na začetku stoletja. Skladanje s pomočjo računalnika, kot tudi mini diski, programi za ustvarjanje kolažev (patchwork) in snemalniki, namenjeni nasnemavanju posnetkov (loop station), so splošno znana orodja za načrtovanje skladb. Bistvo računalniških programov, kot sta patchwork ali loop station je ustvariti zbirko osnovnih glasbenih sestavin, kot so zvoki, akordi, zaporedja akordov, pulzirajoči ritmi in ritmični vzorci.

Od leta 2013 se je skupina Longital odvrnila od uporabe tehnologij in začela ustvarjati kot akustični trio, ki ga sestavljajo Shina (bas kitara, vokal), Daniel Salontay (kitara) in Marian Slávka (klaviature, bobni). Skupina občasno sodeluje s komornim orkestrom ter ob tem prestopa meje klasično skladane glasbe, alternativne rock in minimalistične glasbe. V primeru, izvzetem iz skladbe Divoko (Divje), so parti komornega orkestra v celoti notirani, parti Longital tria pa so improvizirani (v partituri sta kot okvir za improvizacijo zapisana le prva dva takta, vendar jih trio improvizira deset ter nato igra ob orkestru). Osnovni motiv skladbe in tudi Shininega vokala (mezzo-sopran) je zajet v taktih 7-9 (flavta in klarinet), kjer soobstajata eolski modus na tonu a (takt 9) in njegova različica jonski modus na tonu c (takt 7). Kompozicija med tema dvema modusoma oscilira, vključuje rock glasbeni ritmični vzorec (part viole) ter pulzira po minimalističnih načelih (v partih violončela, trobente in roga). Skladba postopoma narašča, spominja na poletne nočne kresove, plese in orgije, ki jih v drugi polovici podpre utrip bobnov. Besedilo ob glasbi teče kot hudournik in ponuja sugestivno podobo:

Se podati onkraj oči, vida ... plavati v rokavih izvirov, se divje prepustiti toku rek, spustiti se z višin neba s krili, brez kril, divje ...

---

5 Iz pisnega intervjuja s Shino 26. 1. 2017.

Longital Divoko

Slavo Solovič

*Primer 11: Longital (avtorji glasbe so Shina, Marian Slávka in Daniel Salontay; avtorica besedila je Shina; priredbo je ustvaril Slávo Solovič); Divoko (Divje), 9'20'', takti 1–9, iz plošče Divoko, leta 2016, dirigira Tono Popovič.*

Od leta 2003 sta Shina in Daniel Salontay koncertirala po 13 evropskih državah in igrala v Kanadi, ZDA in v Ukrajini. S skupino Longital je Shina izdala 9 plošč.

## 9 Zaključek

Ľubica Čekovská, Jana Bezek, Hanka Gregušová in Shina imajo močan občutek za melodijo. V njihovi glasbi se odraža zapuščina slovanskih prednikov (to trditev lahko podkrepimo bodisi s pogledom Theodora W. Adorna (Adorno, 1975, 14–17) ali pa na podlagi njihovega naslanjanja na češke in ruske skladatelje, kot so Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Peter Iljič Čajkovski, Modest Petrovič Musorgski, ali madžarski skladatelj Béla Bartók, ki je navdih našel v ljudski glasbi južnih področij Slovaške. V skladbah Ľubica Čekovská, Jana Bezek, Hanka Gregušová in Shina uporabljajo modalnost, preko katere je mogoče zaslediti vplive slovaške ljudske glasbe (lidijski modus je značilen za osrednja področja, eolski modus pa je karakterističen za zahodne in južne regije Slovaške). Vplivi ljudske glasbe so značilnost, ki jo skladateljice uporabljajo celo v času kozmopolitanizma, za katerega je značilen dvom v pomen »nacionalne« glasbene kulture in v katerem se skuša najti drugačne označevalce. Glasba štirih umetnic vsebuje tudi iracionalne in arhaične sestavine, ki jih umeščajo v centralnoevropsko področje. Ob razvijanju njihovih lastnih

karier je pomembno tudi to, da te umetnice spreminjajo svoje poglede na tradicionalno skladanje, da brišejo meje med skladateljem, izvajalcem, improvizatorjem, aranžerjem in računalnikom. Dejstvo pa je, da so zaradi svoje ustvarjalne refleksije globalnih trendov v klasični glasbi, jazzu, alternativnem rocku in elektronski glasbi uspele tudi v tujini.

*To raziskavo je finančno podprla raziskovalna agencija VEGA, štipendija št. 1/0086/15.*

*Vse partiture, ki jih navaja raziskava, so objavljene z dovoljenjem njihovih avtoric. Ta prispevek so pregledale Čekovská, Bezekova, Hanka Gregušova in Shina.*

P. S.:

Trenutno smo priče radikalnim spremembam v procesih skladanja, pri katerih se skladatelj odmika od tradicionalnih načinov zapisovanja glasbe s papirjem in svinčnikom ter opiranja na spontano invencijo. Namesto tega se uporablja sofisticirane računalniške metode. Ob tem je danes realnost glasbene kulture taka, da je skladatelj za svoje delo primoran poiskati naročnika in se prilagoditi zahtevam komercialnega sveta. To bistveno vpliva na žanre klasične glasbe kot tudi na jazz, rock in tudi na tradicionalne opredelitve načinov skladanja. Skladatelji morajo zaobjeti globalne razvojne trende in oblikovati svoje edinstvene izvirne karakteristike.

Skladateljice so kot uspešne umetnice na slovaško glasbeno sceno vstopile po letu 2000. Med njimi so Ľubica Čekovska, skladateljica klasične glasbe; Jana Bezek, jazz pianistka in skladateljica; Hanka Gregušova, jazz pevska, improvizatorica, skladateljica in tekstopiska, ter Shina, pevska, bas kitaristka in skladateljica elektronske vnaprej pripravljene glasbe in alternativnega rocka. Vse štiri skladateljice so postale prepoznavne tako na Slovaškem kot v tujini. Vendar pa so njihovo uveljavljanje spremljali predsodki, s katerimi so se v raznolikih slogih in v različnih obdobjih srečevale tudi druge slovaške umetnice. Slovaške skladateljice klasične glasbe so te predsodke premoščale že v osemdesetih letih; v jazzu in rocku pa se umetnice z njimi soočajo tudi po letu 2000.

## Literatura

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. 1975. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- DETTMAR, Kevin J.H. 2006. *Is Rock Dead?* New York: Routledge.
- FLANAGAN, Bill. 2016. Is Rock 'n' Roll Dead, or Just Old? *The New York Times*, 19. 11. [http://www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/is-rock-n-roll-dead-or-just-old.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2016/11/20/opinion/sunday/is-rock-n-roll-dead-or-just-old.html?_r=0)
- FUJAK, Július. 2011. Komprovizácia – na margo o opodstatnenosti termínu [Comprovisation – on the Justification of the Term]. *Musicologica*, 1 (2011). <http://www.musicologica.eu/?p=226>
- JUNGHEINRICH, Hans-Klaus. 2014. Der unverwüstliche Wüstling. *Opernwelt*, 1. 35.
- LOOMIS, George. 2013. A Music Festival Features Premiere of the Opera ‚Dorian Gray‘«. *The New York Times*, 13. 11. <http://www.nytimes.com/2013/11/14/arts/international/A-Music-Festival-Features-Premiere-of-Opera-Dorian-Gray.html>
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela. 2013. Pred operou som mala veľký rešpekt [I Respected Opera Very Much. Interview with Ľubica Čekovská]. *Hudobný život*, 45/12. 10–13.
- NICHOLSON, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? (or Has it Moved to a New Address)*. New York: Routledge.
- OSTLEITNER, Elena. 1994. Forschnugsschwerpunkt Frau und Musik. Berichte und Informationen, Nr. 18. (Dunaj: Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Institut für Musiksoziologie). 3–19.
- SZEGHY, Iris. 2000. Sú na Slovensku ženy? (Feministický pohľad na súčasnú situáciu vo vážnej hudbe na Slovensku). [Are There Any Women in Slovakia? (A Feminist View on the Contemporary Situation in Slovakian Classical Music)]. *Slovenskí skladatelia I*. Bratislava: Stimul. 73–80.
- VONGREJ, Ľudovít. 2013. Ľubica Čekovská: Dorian Gray je moja srdcová záležitosť. " [Ľubica Čekovská: Dorian Gray is Dear to My Heart]. *Opera Slovakia*, 8. 10. <http://operaslovakia.sk/lubica-cekovska-dorian-gray-je-moja-srdcova-zalezitost/> <http://operaslovakia.sk/lubica-cekovska-dorian-gray-je-moja-srdcova-zalezitost/>