

Ženskost v glasbi skladateljic po 1918
Pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope

Femininity in the female music since 1918
Views of some smaller musical cultures in Europe

Urednika

Leon Stefanija in Katarina Bogunović Hočevar

Ženskost v glasbi skladateljic po 1918

Pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope

Femininity in the female music since 1918

Views of some smaller musical cultures in Europe

Zbirka: *Glasba na Slovenskem po 1918*

po 1918
Glasba na Slovenskem

Urednika zbornika: Leon Stefanija, Katarina Bogunović Hočevar

Uredniki zbirke: Leon Stefanija, Aleš Nagode, Svanibor Pettan, Urša Šivic, Darja Koter, Boštjan Udovič

Člani uredniškega odbora zbirke: Katarina Bogunović Hočevar, Matjaž Barbo, Branka Rotar Pance,

Andrej Misson, Mojca Kovačič, Drago Kunej, Jana Arbeiter

Recenzenti: Ivana Vesič, Boštjan Udovič, Darja Koter, Larisa Vrhunc, Karmen Salmič Kovačič

Lektorica: Katja Križnik Jeraj

Prevajalci: Katarina Bogunović Hočevar (Amra Bosnić, Martina Bratič, Ivana Miladinović Prica, Leon Stefanija/Katarina Bogunović Hočevar), Aleksandra Gartnar (Susanne Kogler, Elena Maria Šorban, Iryna Tukova), Leon Stefanija (Elfriede Reissig, Julijana Papazova, Vesna Mikić/Adriana Sabo, Vita Gruodytė), Ana Vončina (Yveta Kajanová)

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovanje in prelom: Sergej Hvala

Ilustracija na naslovnici: Stock photo © Pitju

Ljubljana, 2018

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Raziskovalni projekt št. J6-8261 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. / To delo je objavljeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca



Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOL: 10.4312/9789610601388

Katalogna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=297559552

ISBN 978-961-06-0139-5

E-knjiga

COBISS.SI-ID=297553408

ISBN 978-961-06-0138-8 (pdf)

KAZALO

Zborniku o ženskosti v glasbi po 1918 na pot5

Femininity in the female music since 1918:
views on some smaller musical cultures in Europe..... 11

OBZORJE ŽENSKIH ŠTUDIJ IN GLASBE

Susanne Kogler
Ženski glasovi v sodobni glasbi 17

IZKUŠNJE ŽENSKIH GLASBENIC

Julijana Papazova
Pogled na ženskost v ustvarjalnosti skladateljic v Republiki Makedoniji.....37

Vesna Mikić, Adriana Sabo
O (ne)obstoju »ženske glasbe« – Srbija po letu 1918 53

Ivana Miladinović Prica
Skladateljice v Črni gori: zgodovina nekega razmerja 73

Alma Bejtullahu
Sodobne skladateljice na Kosovu: od kod prihajajo in kam gredo? 91

Amra Bosnić
Skladateljice v Bosni in Hercegovini..... 109

Martina Bratić
O hrvaški ženski glasbi 131

Elena Maria Șorban
Skladateljice v Romuniji – pregled njihovega dela v nemirnih časih 169

Leon Stefanija in Katarina Bogunović Hočevar
Slovenske skladateljice po letu 1991: kaj je ženskega v njihovih delih? 215

Elfriede Reissig
Sodobne skladateljice v Avstriji 235

Yveta Kajanová	
Slovaške skladateljice – pogumne, izvirne in brez predsodkov	263
Iryna Tukova	
Ali obstaja »ženska« glasba? O ustvarjalnem delovanju sodobnih ukrajinskih skladateljic	287
Vita Gruodytė	
Žensko–moško v litovski glasbi	297
O avtoricah in avtorju	313
Imensko kazalo	319

Zborniku o ženskosti v glasbi po 1918 na pot

Zbornik prinaša trinajst pogledov na ustvarjalnost skladateljic in vprašanje *ženskosti* v glasbi po letu 1918. Gre za izbor prispevkov o tistih evropskih glasbenih kulturah, ki jih ponavadi označujemo kot *manjše*. Jasno, gre za manjše glasbene kulture v geografskem, torej *relativnem* pomenu besede. Tiste večje glasbene kulture so si tovrstna vprašanja že zdavnaj začela zastavljati in nanje z leti ponudila tudi vrsto pisanih odgovorov.

Kaj je ženskega v glasbi skladateljic, je seveda danes za marsikoga skoraj odvečno vprašanje: večina prispevkov potrjuje, da se skladateljice rajši vidijo kot *samo* skladateljice kakor pa kot *ženske skladateljice*. Ženskost je pri mnogih skladateljicah danes pomembno odsotna. V umetniških hotenjih vrste sodobnih ustvarjalk na področju glasbe je problematika spola enako pomenljivo odsotna, kot je bila pomenljiva odsotnost ženske v mnogih plasteh družbenega življenja Evrope še pred nekaj desetletji. Od kod ta zasuk?

V slovenščini je razlika med skladateljem in skladateljico sicer zanemarljiva, zlasti odkar so tudi v uradniških besedilih skoraj samoumevne klavzule tipa »moški spol se uporablja nevtrarno tudi za ženske«. Toda: ali je spol kot družbena spremenljivka v umetnosti res povsem zanemarljiv v času, ko si študentka kompozicije komajda lahko predstavlja izkušnjo Fanny Hensel (roj. Mendelssohn) (1805–1847). Nasprotno, danes, kot nakazuje večina prispevkov, v nekaterih glasbenih kulturah skladateljice celo prevladujejo, kar najbolj očitno potrjuje prispevek Iryne Tukove o ukrajinskih razmerah. Toda obenem imajo nekatere skladateljice, kot je Avstrijka Olga Neuwirth (1968), drugačno izkušnjo. Četudi je odraščala v pregovorno glasbi naklonjenem okolju in ne sodi med starejše generacije, je bil njen vstop v svet glasbene ustvarjalnosti obdan domala izključno z moškimi. Sploh prispevki zbornika razkrivajo vprašanje razmerij med spoloma kot niz občutljivih družbenih razmerij, ki razpirajo pomembna antropološka in kulturološka vprašanja.

Kakorkoli je vprašanje spola (p)ostalo pomembno v splošnem kulturnem življenju in je pustilo sledi v družboslovnih in humanističnih vedah, je ostalo obrobno za slovensko muzikologijo. Že samo dejstvo, da je vprašanje ostajalo zunaj slovenskega muzikološkega zanimanja, postavlja zbornik v vlogo *dohitevanja* »spregledane« tematike, ki se zdi za sodobno glasbeno ustvarjalnost morda komu manj izrazita, a ni nikakor manj pomembna ne zgodovinsko in ne kulturološko. Kompas, po katerem se v svetovih umetnosti ločuje med

žensko in moškim, se nikoli ni kalibriral sam od sebe, zgolj po bioloških, naravnih danostih. Kazalci so se vedno vrteli v skladu z družbenimi silnicami, ki se odvijajo na različnih ravneh bivanja, o čemer ne pričajo samo tu zbrani prispevki, temveč sama preteklost delitve vlog med spoloma, in sicer ne le na ravni bioloških danosti, temveč tudi družbenega spola, ki se skozi glasbeno zgodovino in teorijo pretaka menda od antike naprej.

Problematika ženskosti v glasbi – Kaj je ženskega v ženski glasbi po 1918? se je glasilo izhodiščno vprašanje vseh prispevkov – je ena tistih, ki odpira tako elementarna problemska polja kakor tudi bolj subtilna področja razplatenosti sodobne glasbene prakse. Razmerja do različnih družbenih skupin in glasbenega ustvarjanja so, ne nazadnje, ena temeljnih nalog raziskovanja sodobne muzikologije (če se seveda razume kot integrativna veda o glasbi in ne, kot je pogosto praksa, veda o posameznih slogih glasbe). V tem pogledu je zbornik sicer pomemben prispevek za naše kulturne koordinate, toda poudariti je treba tudi to, da gre za zelo skromen prispevek stroke k problematiki spola in glasbe. O razmerju med spolom in delovanjem na področju glasbe zbornik namreč prinaša samo pregled tistih pojavov, ki se navezujejo na *ustvarjanje skladateljic*. Vsekakor je na tem mestu treba izreči upanje, da bodo sistematične študije na problematiko spola in glasbe na nam bližjih kulturno-geografskih področjih šele sledile. Ne nazadnje je spol, tako družbeni kot biološki, pomembna spremenljivka, ki zadeva različna razmerja posameznika in njegovega okolja, v nekaterih primerih tudi do glasbe in njenega pa tudi svojega udejanjanja v družbi. In ta so, kot uči kulturna praksa »medijskega« stoletja, prežeta s *prehajanji* med različnimi spremenljivkami, transferji, odlogi, sovpadanji pa tudi izključevanji, trenji, menjavami.

Kaj je žensko v ženski glasbi se izkaže kot problematika, ki je primerljiva z *Iskanjem popolnega jezika* Umberta Eca: »Zgodba o iskanju popolnega jezika je zgodba o sanjah in vrsti spodletelih poskusov. Toda to ne pomeni, da je zgodba o vrsti spodletelih poskusov nujno tudi sama spodletelo podjetje.« Pričujoča zbirka je na slovanskih tleh edini mednarodni primerjalni pogled na skladateljice v konkretnih, *domačih* kulturnih okoljih.

Zbornik tematizira dve med seboj povezani, v osnovi pa različni ravni tvornosti skladateljic: kulturno-geografsko (tudi zgodovinsko) vpetost in teoretično-analitično zaznamovanost njihove ustvarjalnosti.

S kulturno-geografske plati je zanimivo brati prispevke kot pričevanja o okoljih skladateljic, ki vsako zase ponuja različne možnosti vzporejanja z drugimi. Celota ponuja nekatere bolj nekatere manj neposredno vezane vzporednice z našim prostorom, toda vsi ponujajo vredno oporo razumevanja sodobne

glasbene ustvarjalnosti tudi na Slovenskem. Tako geografski izbor vključuje poglede na delovanje skladateljic z vseh področij nekdanje skupne države kakor tudi nas pri nas malo poznano glasbeno kulturo Romunije, Avstrije, Slovaške, Litve in – kot vzorec nekdanje ruske »subkulture« – Ukrajine. Žal prispevkov iz Bolgarije, Madžarske in Češke nismo dobili pravočasno zaradi različnih razlogov (eden je tudi v pomanjkanju sredstev, saj je zbornik nastal brez finančne pomoči). Kulturološko zanimiv razpon tako ponuja po eni plati primerjavo med glasbeno ustvarjalnostjo tistih kultur, ki so bile večji del preteklega stoletja vezane na totalitarne režime (oziroma kraljevine), in od nekdanj geografsko sicer manjšo (seveda, samo v primerjavi z Nemčijo, Francijo, Španijo ipd.), a kulturno izjemno bogato Avstrijo. Obenem zgodovinsko reflektirano opazovanje lepo izriše kulturne razlike med geografskim severom in jugom: od izrazite patriarhalne ureditve na jugu do kulture severa, ki je spolno fluidna, prežeta z vrednotami matriarhata.

S teoretično-analitične plati je zanimivo zlasti individualno »branje« izhodiščnega gibala zbornika: avtorice in avtor so teoretično izhajali iz istega vprašanja o ženskosti ženske glasbe na razmeroma različne načine. Čeprav so bili pogledi raziskovalcev osredotočeni na spremenljivke opredeljevanja spola v glasbi po letu 1918, problematika razkriva veliko širši obseg določanja spola v glasbi, ki je verjetno posledica predvsem različnih trenj med biološkim in družbenim spolom. V nekaterih prispevkih je tako večji poudarek na sodobnosti ženskega ustvarjanja pripadel obravnavi posameznic, ponekod pa je pozornost usmerjena bolj v zgodovinskost in teoretični premislek o določilih ženskosti v glasbi. Lahko rečemo, da kljub jasnemu problematiziranju stereotipnosti spola v glasbi – problematiziranju dihotomije med spolom kot *biološke* spremenljivke na eni strani in *kulturološke* na drugi strani – prispevki kažejo, da spol vendarle *a(b)staja* pomembna spremenljivka. Obstaja kot problematična kategorija, do katere je večina raziskovalcev previdna, a jo vsi sprejemajo vsaj kot tanko linijo med »še ne« in »ne več« obeh teoretičnih skrajnic spolne identitete, biološke in kulturne. Ti se ne zdita vprašljivi.

Zbornik uvaja splošen pregled glavnih teoretičnih pozicij *écriture féminine* Susanne Kogler iz Avstrije. Sledijo po geografskem načelu v smeri od spodaj navzgor posamezni prispevki: Julijane Papazove iz Makedonije, Vesne Mikić in Adriane Sabo iz Srbije, Ivane Miladinović Prica za Črno goro, Alme Bejtulahu za Kosovo, Amre Bosnić iz Bosne in Hercegovine, Elene Marie Şorban iz Romunije, Martine Bratić iz Hrvaške, sourednikov iz Slovenije, Elfriede Reissig iz Avstrije, Yvette Kajanove iz Slovaške, Vite Gruodytė iz Litve in Irine Tukove iz Ukrajine. Četudi se je večina raziskovalk – čeprav sodelavcev nisva izbirala po spolu, raziskovalcev problematika ni pritegnila – tematike lotila skladno

s skupnim izhodiščem (*Kaj je ženskega na ženski glasbi po 1918?*), so v svojih študijah ponudile »balance« poglobitev na (ženski) spol in glasbo skladno z danostmi okolja, ki so ga obravnavale, torej *različno*. Vendarle kaže nekoliko podrobneje izpostaviti stičnost njihovih pogledov – nakazani položaj »še ne«-in-»ne več« pomena spola v glasbeni ustvarjalnosti.

Skupne točke vseh prispevkov je mogoče razbrati iz dveh dejstev. Prvo je, da raziskovalke (in mnoge ustvarjalke) razkrivajo določeno *nezainteresiranost* za vprašanja spola v ustvarjalnosti – kar se izkaže za pojav, ki je vse prej kot samoumeven še v »glasbeni deželi«, kakršna je Avstrija na prelomu v devetdeseta leta preteklega stoletja. Drugo dejstvo ali kar rdeča nit zbornika pa je to, da ni mogoče kategorično zavrniti obstoja *določenih ravni*, kjer je spol preprosto tako zgodovinsko kakor tudi biološko prisoten: najsi gre za »pluralističnost pogleda« ustvarjalk, ki »presega dualistične perspektive moških in žensk«, kot v svojem uvodniku nakaže Susanne Kogler in meni, da prav ta pogled »lahko smatramo za feminističnega, saj ogroža strukture moči, hierarhije in s tem prevladujoče moške strukture nadvlade«; ali v celotni zvrsti glasbe, kot čudovito prikaže Vita Gruodytė z litovsko tradicijo minimalizma in starožitnimi sutartinės, izrazito žensko umetnostjo, ki je vedno vključevala tudi moške izvajalce; ali pa za konkretne kompozicijske in izvajalske poteze, ki jih najdejo tako Julijana Papazova, jih nakazujejo tako uvodnik Susanne Kogler, Martina Bratić, Ivana Miladinović Prica, Alma Bejtullahu ali pa besedilo urednikov. Seveda, v to substancialistično ženskost drugi dvomijo: Vesna Mikić in Adriana Sabo, Elena Maria Șorban, Yvetta Kajanová in Iryne Tukova. Njim je relacijsko, kontekstualno ali kulturološko razumljeni spol veliko bolj oprijemljiv, kot spremenljivka diskusij na področju študije spola. Na vsak način je mogoče reči, da spol v glasbi živi razpet med »kompleksnim pogledom«, ki odklanja preproste binarne opozicije (Kogler), živi v celotnih glasbenih zvrsteh (Gruodytė), v obsegu del in »majhnih oblikah« ter družbeni čuječnosti (Papazova), ampak tudi v »zadržanosti od divjih inovacij« (Kayanova), v zgodovinskem in pragmatičnem kontekstu (Bratić) in, preprosto, samo v biološkem spolu (Șorban, Tukova).

Tako ne preseneča, da v ospredje stopa previdnost pri opredeljevanju ženskosti na področju skladateljevanja. Problematika spola je očitno pomembna ne le zgodovinsko, temveč tudi na teoretični ravni. S tem, da besedila ne puščajo dvoma o vlogi spola v glasbi in se zavedajo delitev na *moške* in *ženske* »elemente«, ne dopuščajo slikati spola samo s črno in belo. Namesto »bikromatike« (= »dvobarvnosti«) se izrisuje bogata barvna paleta, značilna za bivanjska razmerja med spoloma, kjer prevladujejo spremenljivi odnosi: 1+1 ni nujno samo 2, ampak je lahko tudi 3 ali več (na kar nakazuje ne nazadnje

tudi biološki rezultat te formule), lahko je tudi manj kot 2 (kar nakazujejo sodobni načini življenja), na primer 1+1+1+1; samo včasih drži, da je 1+1 preprosto – 2.

Skozi večino prispevkov odzvanjata vprašanje in odgovor na koncu prispevka Elene Marie Šorban:

Ali v glasbi romunskih skladateljic obstaja ženstvena posebnost, ki jo ločuje od drugih? Odgovor je prepuščen poslušalcem.

In težko se je znebiti vtisa, da tovrstna »prepuščenost poslušalcem« (ali katerimkoli interpretom že) – o njih posrečeno pričajo tudi pričevanja skladateljic, zbrana v intervjujih s skladateljicami v skoraj vseh člankih – ni tako samoumevna niti glede drugih plasti ali »deležnikov« glasbeno-komunikacijskega procesa. Očitno že elementarno pomanjkanje »statistical research« razmerij med spoloma na področju skladateljstva, kot opozarja Elfriede Reissig, pušča nekoliko postan okus glede deklaracij o ne/obstoju problematike spolov na področju glasbe. Seveda, za odgovor na vprašanje o ne/pomembnosti spola kaže počakati na prihodnje, podrobnejše analize ne le o razmerjih med spoloma znotraj celotne glasbene prakse. Kaže, da je vprašanje o ne/pomembnosti spola vprašanje o razmerju med konkretno spremenljivko in okoliščinami, ki jo osmišljujejo. Seveda v konkretnih ožjih in širših kulturnih okoljih.

Zahvala gre v prvi vrsti avtoricam, ki so v večini primerov napisale prve sistematične preglede dela skladateljic v svojih okoljih. Njihovi pogledi, ki jih kaže razumeti kot pilotske študije o skladateljicah in njihovem delu, za slovenski glasbeni prostor niso zanimivi samo kot vzporednice tega, kar se je dogajalo v bolj ali manj primerljivih – *manjših* – kulturah na obrobju Evrope, temveč tudi kot preizkus teoretične in ne nazadnje jezikovne vzdržljivosti obravnave spola v glasbi. In ne nazadnje gre še posebna zahvala prevajalkam in prevajalcu, ki so bili včasih pred težavnimi odločitvami.

In še tehnična pripomba: vse spletne povezave so bile preizkušene pred tiskom, torej v začetku zime 2017, s čimer smo se izognili pripisovanju dostopnosti za vsako spletno povezavo posebej.

V Ljubljani, novembra 2017

Leon Stefanija in Katarina Bogunović Hočevar

Femininity in the female music since 1918: views on some smaller musical cultures in Europe

The volume offers thirteen views on the creativity of female composers and the issue of femininity in music. It addresses the femininity in those European musical cultures after 1918 that are usually considered as smaller. Clearly, this smallness of a musical culture should be understood entirely in the relational sense of the word, the bigger musical cultures have been long posing such questions and are offering a series of heterogeneous answers over the years. What is female in the music of female composers is today for many almost superfluous questions: most of the contributions confirm that the composers today prefer to be seen merely as composers rather than women-composers. Today, femininity seems to be hardly an issue in the discourses on musical creativity. Gender is becoming tellingly absent – as it was loudly present in the recent past. What does this turn mean?

Although all contributors grappled with the same question about the femininity of female music since 1918, they did that in different ways. Yet two common aspects may be clearly outlined. The contributions are based on two complementary levels of creativity of female composers. On one hand, they are focused on the cultural-geographical (historical) perspectives. On the other hand, they tackle femininity in music as a theoretical-analytical issue.

From the cultural and geographical point of view, it is interesting to read the contributions as testimonies to the composers' environments, each offering different possibility for comparison with the others. They are all valuable contributions to the understanding the entire culture of contemporary musical creativity as seen from a perspective of modern female composers. Geographically, the views address female composers in all the areas of the (former) Yugoslavia, Romania, Austria, Slovakia, Lithuania and – as a model of the former Russian subculture – Ukraine. Unfortunately, we did not get contributions dealing with many others smaller musical cultures, as we planned initially (one was also the lack of funds since the collection was created without any financial assistance). However, the culturally interesting range of this selection offers, on one side, a comparison of milieus in which musical creativity was connected to the totalitarian regimes, and, on the other side, the situation within a democratic musical culture as prevail today

and has been prevailing in Austria since 1945. At the same time, seen from a historical perspective, the contributions offer interesting cultural dichotomy between north and south: between a pronounced patriarchal arrangement in the south to gender-fluid matriarchal values of the north.

From the theoretical and analytical point of view, the individual readings of the proposed topic regarding femininity in music reveal an interesting range of nuances. The common premise consisting of biological and social gender led some scholars to track the femininity in the general approaches to the oeuvres of individual composers while, some searched the femininity in the aesthetic features, even genres, some in the performing practices. It seems that in spite of the clear problematization of the classical stereotype regarding gender in music, gender remains important at least as an elusive or, rather, *fluid* theoretical category: it either shifts from one epistemological level to another or it merges several. And yet, no one doubts that gender is important at least as a heterogeneous category that lives on a thin line between »no more« and »not quite« of both facets of the gender concept: the femininity appears as »no more« biological issue (although one hardly doubts that it exists also as a simple sex variable) and yet it is »not quite« clear variable on the musicological map of the cultural variables (even though one may hardly doubt that gender does matter in different music practices).

The contributions are introduced by a general overview of the main theoretical positions of the *écriture féminine* by Susanne Kogler from Austria. They are ordered geographically, starting on the South and heading toward North: Julijana Papazova from Macedonia, Vesna Mikić and Adriana Sabo from Serbia, Ivana Miladinović Prica for Montenegro, Alma Bejtullahu for Kosovo, Amra Bosnić from Bosnia and Herzegovina, Elena Maria Șorban from Romania, Martina Bratić from Croatia, co-editors from Slovenia, Elfriede Reissig from Austria, Yvetta Kajanová from Slovakia, Vita Gruodytė from Lithuania and Iryna Tukova from Ukraine. In spite of the theoretical differences in addressing gender, the indicated no-more-and-not-quite role of the gender issue in contemporary music creativity deserves some special introductory attention.

A certain set of gender variables exist: either as an epistemological determinant, as it is elegantly sketched by Susanne Kogler, or as pertaining to concrete compositional and aesthetic features as well as performance practice, as indicated also by Julijana Papazova, Martina Bratić, Alma Bejtullahu, Elfriede Reissig, the co-editors, and especially Vita Gruodytė. Yet, it is also a fairly suspicious concept: for Vesna Mikić and Adriana Sabo, Elena Maria

Şorban, Yvette Kayanova, and Iryne Tukova. Anyways, in spite of the fact that a psychologist could hardly discard the popular credo according to which Sex & Drugs & Rock&Roll are tightly connected to the same experience of *jouissance* – the common physiological triggers of these activities are not disputable –, the gender issue regarding music creativity seems to be rather fuzzily defined. It is torn between a »complex« and »simplistic« view in terms of the opposition gender/sex where the former is a kind of a »stitch« that gathers the differences while the latter is just a simplification of the reality (Kogler), or it is seen as a set of concrete features encompassing the entire musical practice. However, it is exactly from this epistemologically as well as historically informed perspective that gender issue emerges as omnipresent in all aspects of the musical practices and partially also in musical creativity. Thus, it is indicated as a historical process in which the matriarchal culture has been »interrupted« by the religiously (Christian) and politically (communist) conceived practices with clear compositional and aesthetic roots (so charmingly recounted by Vita Gruodytė); or it emerges as an issue of theory of musical forms, where femininity is connected to the »small forms« and social engagement (Papazova); or it emerges as a question of reticence toward »wild innovation« (Kajanová), or simply, emerges as a pragmatic issue of (biological) sex (Şorban, Tukova).

On one hand, a *hesitance*, or *prudence*, prevails in the search for the femininity in musical creativity. On the other hand, gender is, obviously enough, important not only historically, but also theoretically. Thus, in spite of the fact that the contributions do not leave any doubt about the role of gender also in the field of musical creativity, the gender is here addressed as culturally evasive *qualia*. It exists as a compound indicator, as a fairly rich palette of gender constituents. If we simplify the gender/sex concept and sketch the lively relations between the oppositions, one finds helpful to arithmetically schematize *qualia* into the following »music-and-gender« algorithm (of course, here without the conjunctions): $1 + 1 = 2$, or $1 + 1 = \infty$ ($1 + 1 + 1 + \dots$, as it is indicated by the modern lifestyles), or $1 + 1 = 3 \dots 8$ (as the bigger families tend to function), yet $1 + 1 > 2$ (the divorce rates indicate in some part of the world).

The majority of authors may feel echoed in the concluding question-and-reply comment of Elena Maria Şorban:

Is there a feminine specific to be distinguished in the music of women composers from Romania? The answer remains to be given by the listeners.

At the same time, it is difficult to get rid of the impression that this kind of philosophy – a philosophy »leave-it-to-the listener« (or any other interpreter) – is not acceptable without remnants. Namely, the »stakeholders« of the musical-communication process lack even a basic »statistical research« regarding gender in the field of music creation, as Elfriede Reissig points out. What, actually, to say about gender-related issues in other fields of our musical practices?

Our deepest gratitude goes to each author. In many cases, the authors have contributed for the first time a systematic view of female composers in their cultural environments. Their views are but pilot studies, many issues remain out of the sight. Yet, they all testify rather nicely that gender – as many other variables that determine not only creativity (besides performance, of course) but also reception – does matter.

Special thanks go to the translators, who were sometimes faced with difficult decisions, especially in the culture where gender has been rarely addressed in connection with musical creativity.

And a technical comment: all [www](#) links have been tested before publishing this volume at the beginning of winter 2017. Therefore, the details about the access is omitted throughout.

Ljubljana, December 2017

Leon Stefanija & Katarina Bogunović Hočevar

I.

**OBZORJE ŽENSKIH ŠTUDIJ
IN GLASBE**

Susanne Kogler

Ženski glasovi v sodobni glasbi

V zadnjih tridesetih letih so zaradi raziskav na področju problematike družbenega spola prvič, pa tudi znova odkrili številne ženske glasove. S tem so ti našli tudi mesto v kanonu glasbe in muzikologije, za katerega so sicer značilni pretežno pripadniki moškega spola (med drugim primerjaj DUNBAR, 2016, PARSONS in RAVENSCROFT, 2016.; DEUTSCH in GIRON-PANEL, 2016; GIRON-PANEL, 2015). Poleg tega so znanstveniki glasbeni kanon tudi ponovno kritično preučili (za pregled temeljne literature o različnih temah na področju študij družbenega spola glej HEESCH, 2012 in STROHMANN, 2012). Odkar so raziskovalne pozornosti v vedno večji meri usmerjene k skladateljicam, se raziskovalci še posebej ukvarjajo z enim vprašanjem: Ali obstaja ženska estetika žensk? (Med drugimi primerjaj: MACARTHUR, 2002 in 2010.) Pričujoči članek je zasnovan kot prispevek o tej tematiki: prek raziskovanja pojmovanja ženskega glasu s poudarkom na sodobni glasbi bom skušala izpostaviti nekaj odgovorov na to še vedno zanimivo in nerešeno vprašanje.

Ženski glas je tema, ki jo pogosto obravnavajo v sklopu študij družbenega spola. To so bodisi študije moških ali ženskih glasov v operah, ki so lahko vezane na vzornike in na stereotipe družbenega spola, ali gre za razprave, v katerih raziskujejo pojmovanje glasu kot koncept estetike (prim. WOYKE, 2017, KOHL, 2015). Medtem ko je klasični repertoar od devetdesetih let 20. stoletja razmeroma dobro raziskan, ob sodobni glasbi še vedno, vsaj kar zadeva vprašanje družbenega spola, manjka strokovna pozornost stroke. Dve nedavni izjemi, ki pokrivata angleško govoreče področje, sta KOAY, 2015, in ROMA, 2006. Da bi raziskala pojem ženskega glasu v sodobni glasbi, sem za primer vzela dela dveh avstrijskih skladateljic: Pie Palme (1957) in Olge Neuwirth (1968). Ob povezovanju njunih položajev s poststrukturalistično feministično filozofijo bom poskusila prikazati, kako »ženski glas« zaznamuje stališče, ki presega dualistične perspektive moških in žensk z namenom vzpostavljanja večperspektivnega pluralnega pogleda.¹ Kljub temu imamo tudi ta pogled lahko za feminističen, saj ogroža strukture moči, hierarhije in s tem prevladujoče moške strukture nadvlade.

1 Za metodološka vprašanja glej med drugim BLOECHL, 2015, in REITSAMER, 2015.

1 Nekaj filozofskih premislekov

a) Pojem literature in jezika umetnosti

Morda se na prvi pogled ne zdi, da moramo, če želimo razpravljati o pojmovanju glasu, najprej raziskati pojmovanje literature. Kljub temu je treba upoštevati, da je pri glasbi v večini primerov s pomočjo partiture zapisan in dokumentiran glas tisti, ki tvori osnovo estetske izkušnje pétega glasu. Jacques Derrida se poleg tega, da je znan po temeljnih razmišljanjih o literaturi, zdi pomemben tudi za naše pojmovanje umetnosti. V *L'écriture et la différence* razlaga, da je jezik neke vrste filter: odnosi med samim sabo in svetom se vzpostavljajo preko jezika. Zato je naša slika sveta nujno odvisna od točno določenih kvalitiet filtra. S tega vidika lahko umetnosti razumemo kot specifične jezike: ko se osredotočajo na razlike, slikajo veliko bolj raznoliko podobo sveta kot verbalni jeziki (za primerjavo gl. LÜDEMANN, 2011, 41–51, in DERRIDA, 1967, 9–49). Jean-François Lyotard, čigar pogled na jezik je precej podoben Derridajevemu, je v filozofske razprave uvedel termin *le différend* (diferenda). Po njegovem mnenju je umetnost tista, ki je v določenih trenutkih zmožna aludirati na diferendo (v zvezi z Lyotardovo »glasbeno estetiko« gl. KOGLER, 2014, 382–386). Lyotard je umetnost opisal kot specifično obliko literature, določeno vrsto inskripcije in paradoksnе komunikacije: v primerjavi s tehničnimi jeziki, ki so po Lyotardovo ekskluzivni in elitistični, umetnost ni kompatibilna s sistematičnimi in formaliziranimi pristopi. Umetniška komunikacija je po njegovo »neformalna«, povsem drugačna vrsta komunikacije. Posledično poudarja, da umetnost kliče po popolnoma drugačnem odnosu do zgodovine in preteklosti kot tehnični svet. Gledano s tehničnega vidika, spomin in pomnjenje potrebuje fiksne in nespremenljive lokacije in datume. Tako spomin postane neka vrsta informacij, spreminja se v podatke. Nasprotno pa umetnost uničuje vse, kar ima prostorsko in časovno stabilnost – Lyotard govori o površinah – z namenom, da razbije norme in napravi prostor za nepredvidljiv pojav, neizgovorljivo »sporočilo«: diferendo. Kar zadeva estetsko izkušnjo, je spomin potemtakem negativen pojem, neskladen s sistematičnim znanjem in besednim izražanjem. Namesto uporabnosti in koristne komunikacije umetnost namiguje na poraz, jezikovno katastrofo. Da bi razložil, kako se nerazumljivo manifestira v umetnosti, Lyotard prav tako govori o paradoksalnem dogodku: inskribiranju tega, kar ne more biti inskribirano. Model za ta paradoksalen pojav najde v Freudovem pojmu anamneze:

Literaturo si zamišljamo kot minljivost ali anamnezo tako pisateljev kot umetnikov (očitno gre za Cézannovo predelovanje), kot odpor (v čemer je po mojem mnenju nepsihičnoanalitični smisel, podobno

kot Wilson v Orwellovi 1984) na združitev kršenja in preučevanja. Odpornost na pametne bistroumne programe in zajetne telegrame. Največje vprašanje pa je: ali je prehod mogoč; bi bil mogoč, ali pa dovoljen, z novim načinom inskripcije in pomnjenja, ki je značilen za nove tehnologije? Ali ne namiguje na združevanja, in ali niso bila le-ta v duši bolj intimno spočeta, še preden je to storila katerakoli tehnologija? Ali nam ob tem dejstvu ne pomagajo izboljšati naše odpornosti na anamnezo? Pri tem nejasnem upanju, ki je postalo preveč dialektično, da bi ga jemali resno, se bom ustavil. Vse to bi bilo potrebno razmisliti in preizkusiti. (LYOTARD, 1991, 56–57.)

b) Pojmovanje telesa in ženska literatura

Dejstvo, da o telesu razpravljamo v povezi z glasbo, je do neke točke povezano z naraščajočim vplivom študij spola (HORVÁTH in KATSCHTHALER, 2016, in ELLMEIER, INGRISCH in WALLKENSTEINER-PRESCHL, 2016). Telo je v sodobni muzikologiji postalo pomembna tema. Če sledimo muzikološkim delom, ki se ukvarjajo s sodobno ustvarjalno dejavnostjo in Lyotardovi refleksiji o jeziku umetnosti in estetskem momentu, si telo lahko predstavljamo kot območje, kjer lahko pride do paradoksalne inskripcije v Lyotardovem smislu. Kot so trdili nekateri feministični raziskovalci in raziskovalke, so novodobni pogledi na človekovo telo pogosto plod »ženstvenih« umetniških konceptov: namesto, da se ga predstavlja kot predmet poželenja, ženska literatura razvija mimetičen pristop k telesu. V intervjuju z Vereno Andermatt Conley je Hélène Cixous povezala izraz »ženska literatura« predvsem s telesom, glasbo in glasom.

Obstajajo številne različne stopnje odnosa med telesom in jezikom. Mislim, da mnogo ljudi govori jezik, ki nima tesnejše povezave s telesom. Namesto da bi pustili, da bi iz njihovega telesa izšlo nekaj, česar nosilca sta zvok in ritem, in bi bilo resnično navdahnjeno, se pred jezikom vedejo tako, kot se vedejo pred razdelilno omarico za elektriko. Kjer nič ne prehaja, izberejo hiperkodiranje. Mislim pa, in to vemo vsi, da obstajajo tudi drugačne jezikovne možnosti, in to so ravno *jeziki*. Zato vedno dajem prednost ušesu pred očesom. Vedno skušam pisati z zaprtimi očmi. Kar naj bi se napisalo, obstaja že dolgo pred mano, *jaz [moj]* pa nisem nič drugega kot telesni medij, ki oblikuje in zapiše to, kar mi je bilo narekovano, to, kar izraža samega sebe, kar vibrira v meni skoraj kot glasba, kar jaz smatram kot tisto, kar ni glasbena nota, kar bi bilo sicer idealno. To ne pomeni, da nasprotujem smislu, še zdaleč ne, raje govorim v smislu poezije. Ljubše

mi je reči, da sem pesnik, četudi ne pišem pesmi, saj sta zvočna in govorna dimenzija jezika prisotni v poeziji, medtem ko je banalni, klišejski jezik daleč od govorjenega. (CONLEY, 1991, 146–147.)

Da bi se izognil esencializmu, je Cixous vedno znova vztrajala pri tem, da je izraz »ženska literatura« zapisovala v narekovajih.

Vsa živa bitja so izvorno biseksualna [...]. Ko otroci odraščajo, se priučijo identificirati se z odraslim modelom moškega ali ženske. Te identifikacijske določitve pridejo pozneje in obstajajo celotno obdobje, ki mu Freud pripiše biseksualni potencial. [...] v vsakem človeškem bitju obstaja zapletena zveza med različnimi libidinalnimi ekonomijami, ki so lahko pasivne ali aktivne in ki se neprestano med seboj povezujejo in razdružujejo, izmenjujejo, porabljajo in ohranjajo. [...] Idealna harmonija, ki jo dosežejo redki, bi bila genitalna faza, ki združuje vse in je zmožna velikodušnosti, razdajanja. Ko govorim o *écriture féminine*, imam v mislih prav to. (Prav tam.)

Kljub temu pa, kot pravi Cixous, »žensko literaturo«, ki je predvsem sprememba v jeziku in vrsti literature, pogosteje najdemo v povezavi z umetnicami kot umetniki. Razlog za to je njihov drugačen politični in družbeni položaj:

Iz zgodovinskih razlogov naj bi bila to, kar šteje za žensko ekonomijo – s čimer se opredeljujejo značilnosti in lastnosti, ki so bolj pustolovske, bolj zapravljive, tvegane, na strani telesa – bolj prisotna v ženskah kot v moških. Čemu? Ker je tovrstna ekonomija v današnjih časih za družbo nevarna. To sva s Kleist predvideli. [...] Če na primer kot Kleist verjameš v možnost ljubezni, resnične ljubezni, ki ne temelji na boju za premoč, na dnevnem bojevanju, na zaslužnjenju enega v korist drugega, te bo družba zavrnila. Če si moški, je zavrnitev takojšnja. Družba ti ne da na voljo časa. [...] Kar delaš, je prepovedano, vodijo te v norost in smrt. Ženske imajo drugo priložnost. Lahko se prepustijo takemu načinu življenja, ker po definiciji in kulturno negativnih razlogih niso poklicane in niso zavezane sodelovati v velikem družbenem *fête* [praznovanju] – ki je falocentričen – ker so jim pogosto dodeljena mesta v senci, mesta umika, kjer je v bistvu njihovo mesto. Veliko lažje bi bilo sprejeti, da se ženska ne želi boriti in poseči po moči. Moškemu to ne bi bilo odpuščeno. (Prav tam, 133–134.)

Pojmovanje »ženske literature« Hélène Cixous se približa konceptu literature, ki ga najdemo pri poststrukturalističnih filozofih, kakor tudi pri postmodernih

filozofih.² Po njenem pisanje temelji na nezavednem, o čemer govori znani citati iz njenega eseja *Smeš Meduze* (*Le rire de la Méduse*) iz leta 1975: »Piši sebe. Tvoje telo mora biti slišano. Le potem bodo neizmerni viri nezavednega pljusnili na plano.« (CIXOUS, 1976, 880.)

Kljub temu, da med Cixousovo in Derridajem prihaja do dialoga (CIXOUS, 1990, 14), se Cixousin pristop od Derridajevega tudi razlikuje, kot je to poudarila Venera Andermatt Conley:

Kjer je Derrida vztrajal na obglavljenju očetovske avtoritete, Cixous s svoje meje izkoplje zatirano materinskost. [...] Materinsko, velikodušno, preplavljevalno: vse to so kvalifikacije za afektivno ekonomijo ljubezni. [...] Od položaja hčere v moški strukturi k tisti žensko-hčerski, ki slavi žensko (*des femmes*), iskanje [...] prehaja k pisanju, ki se ne ozira ne na literarni žanr, ne na žanr, povezan z družbenim spolom. Afektivna ekonomija (ženstvena, materinska) daru in ljubezni ni več le v domeni žensk. (CONLEY, 1991, 126.)

Idejo o odsotnosti, ki pri Derridaju igra pomembno vlogo, v delih Cixousove zamenja ideja o prihajanju, na primer, v delu *Knjiga o Prometeji*: Elisabeth Schäfer je razložila, da je Prometeja tista, ki prihaja. Vendar pa v Cixousinih spisih točen datum njenega prihoda ostaja nedoločen. Prometeja obstaja zgolj zato, ker prihaja (SCHÄFER, 2008, 118). Pisanje samo po sebi postane neke vrste telo, se zgošča, kot bi se spreminjalo v pravo telo, v meso Prometeje, kot je Schäferjeva opisala njene izkušnje ob branju.

Med branjem so se besede zgostile, skoraj so postale meso: besedilo je postalo tako zgoščeno – skoraj nevzdržno –, da bralec ob branju pričakuje utelešenje Prometeje. Pričakuje Prometejo, za katero se zdi, da je postala otipljiva, kot telo. Zdi se, kot da je besedilo njen dih, kot bi se njena kri istočasno pretakala pod njeno kožo in med listi knjige [...]. Kot da njeno srce bije v ritmu besed, ki se razprosti-
rajo med notranjim in zunanjim svetom. (SCHÄFER, 2008, 120.)

Vendarle je pomembno poudariti, da proces utelešenja Prometeje v sami zgodbi za bralca predstavlja paradoksalno izkušnjo časa, ki spominja na Lyotardovo pojmovanje dogodka. Prometeja postane del pojava, ki ga ni: v preteklosti se je že zgodil, hkrati pa se bo zgodil v prihodnosti. Na koncu je utelešenje Prometeje obljuba, ki se ne bo nikoli izpolnila, prihajanje brez konca.

2 Glede izmenjave idej med Derridajem in Cixousovo glej SCHÄFER, 2008, in SEGARRA, 2007.

c) Pojem nomadske subjektivnosti

S tematiko identitete je močno povezano stvarjenje ženstvenega umetniškega telesa s pomočjo »ženske literature«. Ko skušamo razmišljati o identiteti v pluralni družbi ali o »odprti realnosti«, je ne smemo definirati kot »razliko med posamezniki in njihovim načinom razlikovanja od drugih«: »Predpogoj identitete je zavedanje, v kakšnem razmerju smo do drugih, četudi se način življenja opredeljuje prek različnih prioritet« (VOGELSANG, 2014, 15), kot je to prepričljivo pojasnil Frank Vogelsang.

Medtem ko je koncept identitete tradicionalno vezan na ideje celostnosti in individualnosti, bi bilo morda koristneje, da ga razumemo kot fragmentiranje in dinamičnega: neprestano iskanje, ki vzpostavlja številne odnose in se ne konča. S tem namenom je Frank Vogelsang za študijo o identiteti izbral podobno tavanja kot točke odhoda (VOGELSANG, 2014, 18–20, 24–27). Raziskovalci na področju feminizma so prav tako razvili koncept identitete, ki zanika celostnost in stalnost.³ Rosi Braidotti je svoj pogled na feminizem in njegove možne oblike v sodobni družbi denimo razložila z novo besedno zvezo »nomadski subjekti«. Zanj je nomad »upodobitev subjekta, ki se je odrekel idejam, željam ali nostalgiji po stalnosti. Ta podoba izraža željo po identiteti, ki je zgrajena na prehodnosti, zaporednih in usklajenih spremembah, brez in proti nujni enotnosti.« (BRAIDOTTI, 1994, 22.) Nadalje Braidotti trdi, da »je upodobitev nomada oblika posredovanja v razpravi med feminizmom ter postmodernistično krizo vrednot in upodabljanjem subjekta.« (Prav tam, 28.) Za feministe in feministke »je osrednje vprašanje notranja povezanost med identiteto, subjektivnostjo in močjo« (prav tam). Braidotti zato predlaga, da bi morali feministi, feministke in drugi kritični intelektualci »gojiti nomadsko zavest«:

Ta oblika zavesti povezuje lastnosti, ki jih ponavadi dojemamo kot nasprotujoče si, in sicer je to posedovanje občutka identitete, ki ne temelji na stalnosti, pač pa na nepredvidljivosti. Nomadska zavest povezuje skladnost z gibljivostjo. Njen cilj je prevpraševanje enotnosti subjekta ne da bi se ozirali na humanistična prepričanja, brez dualističnih nasprotij, z namenom povezati telo in duha v nov niz intenzivnih in pogosto neprehodnih prehodov. (Prav tam, 31.)

Po zgledu Deleuza Braidotti opredeljuje nomadske premike kot »ustvarjalni način postajanja; performativna metafora, ki omogoča sicer malo verjetna srečanja in nepredvidljive vire interakcije izkušenj in znanja.« (Prav tam, 6.)

³ Glede problematike družbenega spola in identitete glej med drugim BRAUN, 2013, HAWORTH, 2015, FAUSER, 2015, BIDDLE, 2012.

2 Umetniški glasovi in politika feminizma

a) Vokalna glasba v iskanju neslišnega – Pia Palme

V opusu Pie Palme lahko najdemo številne značilne lastnosti »nomadske zavesti«, kot jih pojmuje Braidotti. V skladateljevem in poustvarjalčevem delu jasno izstopa dejstvo, da »nizanje toka povezav ni nujno dejanje prevzemanja«, kot pravi Braidotti, pač pa »označuje prehode med stanji sporazumevanja in izkušnjami«. Ko Palme ne piše svojih besedil, izbira besedila avtorjev, katerih dela na podoben način odražajo njen umetniški položaj. Umetniško oblikovanje človekovega glasu je njen glavni interes, saj ustvarjanje kompozicij za glas omogoča možnost prenosa sporočila in preciznega povezovanja glasbe s političnimi temami. Poleg tega je besedilo inspiracija za glasbeno invencijo. Besedila, ki jih izvajajo različni glasovi, ponujajo kot vir zvočnega gradiva široko in raznoliko izbiro telesnega izražanja. S tem ko skladateljica različne glasove združuje in jim omogoča, da so slišani, zavzema pomembno vlogo v »kolektivnem projektu feminizma, ki spodbuja priznanje in prepoznanje glasov drugih žensk« (prav tam, 37). Številne Palmine predstave so posvečene skladateljicam. Nekajkrat je sodelovala z ameriško pisateljico Anno Waldman, ki je zelo dobro znana tudi zaradi svojega impresivnega branja poezije. S Palme delita prepričanje o pomembnosti glasu in predstave. V Manifestu iz leta 1994 Waldmanova piše:

Morda imajo ženske trenutno prednost pri izdelavi radikalno moteče in neke vrste subverzivne literature, ker izkušajo trenutna neravnovesja in nasprotja, ki jih k temu navajajo. [...] Ona – ki ustvarja – želi raziskati in plesati z vsem v kulturi, kar je kontroverzno, neizpeto in molči, zato da bi spodnesla obstoječi sistem, ki zatira in napačno razume žensko »različnost« (WALDMAN, 1994).

Podobno kot Palme bi lahko tudi poetiko Waldmanove opredelili kot vključujoč pristop, ki temelji na ideji odprtosti. Zanje je umetnost proces, ki simultano združuje sedanje in pretekle glasove. Zato svojo umetnost dojema kot globoko, novo izkušnjo za bralca:

Trajna izkušnja, popotovanje, veličastne sanje, nekaj, kar te hkrati popelje v neštete smeri, lahko se oprimeš vseh teh glasov in se pokloniš prednikom in drugim jezikom – pesem, ki bi vsebovala vse in še vedno prebivala nekje med domišljijo in delovanjem.⁴

4 Anne Waldman (spletna predstavitev): <http://www.poetspath.com/waldman.html>.

Palmino izbiro besedil zaznamuje ideja, da bi skrite glasove naredila slišne. Drug pomemben vidik njenih del je preobrazba čustvenih izkušenj, ki so odraz trenutnih dogodkov, v zvok. S tega vidika bi jo lahko primerjali z Mario Lassnig (1919–2014), ki je govorila o telesnih izkušnjah, ki jih je želela izraziti v svojih delih (LASSNIG, 2013). Z delom *Bare branches*, ki ga je napisala leta 2012, se Palme navezuje na takratni politični dogodek: politika prisilnega splava ženskih zarodkov na Kitajskem. Delo temelji na besedilu Waldmanove, ki črpa iz sociološke študije raziskovanja vpliva prej omenjene politike na kitajsko družbo (HUDSON in BOER, 2004), in skuša na čustven način narediti slišne manjkajoče glasove. Da bi to dosegla, nadaljuje z *Bare branches* tradicijo rekviema. V delu skladateljica uporabi glasovno gradivo, ki so ga ustvarile ženske različnih krajev sveta. Harmonije so rezultat spektralne analize pesmi, posnetih v indijskem samostanu.⁵

Skupaj z dramatičnim značajem, ki je inherenten glasbi Pie Palme, nepogrešljiva telesna prisotnost glasbenikov – ključna značilnost njenih del – pripomore h gledališkemu značaju mnogih njenih skladb. Veliko del je gledaliških projektov. Od leta 2013 je opera v osrčju njenih interesov. Besedilo Waldmanove za operni projekt *ABSTRUAL*,⁶ ki predstavlja idejo o preseganju dualistične misli ali mišljenja v nasprotjih s pomočjo »literature žensk«, združuje dve perspektivi, ki sta tradicionalno ločeni: moški notranji monolog, ki ga je napisala ženska. Izraz tako imenovanih moških čustev – ki so tudi tema znane knjige Waldmanove z naslovom *Iovis* – je hkrati kritičen in mimetičen. Posledično se skladateljica lahko izogne stališču esencialistov. V koncept je vključena tudi živa instalacija Ivana Fantinija s kvašenim testom, ki se neprestano spreminja. Glasbeniki se premikajo po koreografiji Paole Bianchi, ki se tudi znajde na odru v vlogi plesalke.

Moška vloga – za vokalnega solista – je še posebej zanimiva, ker se pevec znajde tako v središču kot tudi na obrobju dogajanja: druge opazuje in je hkrati tudi sam v središču dogajanja. Anne Waldman revidira tradicionalno sliko moškosti s tem, da jo prevzame in jo postavi pod vprašaj. Scenarij, ki ga protagonist oživilja, je apokaliptičen; besedilo kopiči vsa nerešena ključna globalna vprašanja, s katerimi se srečujemo danes: vojna, lakota, podnebne spremembe in globalno segregiranje. Ob koncu besedilo preseže moško perspektivo z radikalnim priklicem smrti Zemlje, človeštva samega. Ženski glasovi so dodani v drugem delu: iščejo rešitev in postavljajo vprašanja, ki zadevajo možne utopistične rešitve in spremembe na bolje.

5 GI. PALME, 2015, za izseke iz glasbenih del glej "BARE BRANCHES" (tretji del): https://soundcloud.com/palmeworks/bare-branches_part3.

6 Za izsek glej <https://vimeo.com/66038518>.

»[...] ali bo cvetlica preživela na neplodnih tleh ali iz tega lahko ustvarimo kruh? ali se um lahko nameni uničiti samega sebe kje je toplina, ki bi namigovala k našemu odstopanju péti péti gnijoče truplo nezmožnost pobega pred krutostjo razen s petjem	[...] vse ceste sveta se rušijo v naših ustih ni izhoda ni izhoda: 'dolor dolor' (‘bolečina bolečina’ op. prev.) žalostinka v naših ustih zvok, ki nas bo preživel ogelj ugaša in kdo si prilašča ogelj, ki gori na našem jeziku sam po sebi žalostinka, pesem smrti bo tisti, ki ni nikoli ljubil, jutri lahko ljubil obstaja jutrišnji dan v pobegu? [...]« (WALDMAN, 2013, 9–19.)
--	---

b) Ukinjanje razvrščanja glasov glede na spol – Olga Neuwirth

Kljub temu da Olga Neuwirth trdi, da ni feministka, bi lahko tudi njeno glasbo iz več razlogov obravnavali kot »žensko literaturo«. Pogosto se ukvarja s problemom komunikacije. V prispevku z naslovom *Glasba in mir* Neuwirthova opaza, da »uradne« vrednote razsvetljenstva izgubljajo svoj pomen. Namesto da bi si prizadevali za dostojanstvo, svobodo in bratstvo, se večina ljudi skoraj izključno strateško posveča samopromociji in razkazovanju moči (NEUWIRTH, 2008, 108). V glasbeni drami Neuwirthove z naslovom *Izgubljena cesta* (2003), ki temelji na znanem filmu Davida Lyncha z enakim imenom (1997), umetnica prevprašuje pogled moškega pripovedovalca, ki prevladuje v filmu. Četudi filmi le redko služijo kot vir za operne librete,⁷ se zdi povsem naravno, da je skladateljica za osnovo enega od svojih gledaliških del izbrala prav Lynchev vznemirjajoči film. Za film sta značilni dve bistveni stvari, ki sta med seboj povezani: prva je na skrivnosten način razdrobljena perspektiva pripovedovalca; druga je negotovost protagonistove identitete. Če primerjamo film z operno verzijo, ki je nastala le pet let kasneje, je ob tem treba podati komentarje o dveh zelo opaznih spremembah: prvič, ena od scen je bila zelo spremenjena – predvsem zato, ker ima, kot je to razložila sama, povsem kinematografske značilnosti:

Gre za sceno avtomobilskega lova v Mulholland Drivu, ki je posledica izbruha nasilja Mr. Eddyja. [...] Mr. Eddy, producent pornografskih filmov, ki nosi masko v družbi popularnega Mr. Clean [g. Čisti], v našem primeru ni zares fizično nasilen, vse pa prizadene in uničuje z načinom same uporabe jezika. NEUWIRTH, 2006, 39.)

7 O interakcijah opere in kina gl. tudi TIAINEN, 2008.

Drugič, njena vokalna estetika temelji na novi vlogi jezika, ki jo v libretu Elfriede Jelinek privzame jezik. Zato je posebna pozornost namenjena različnim izvedbam moških in ženskih glasov. Od 18. stoletja dalje je fenomen človeškega glasu postal močno pogojen z družbenim spolom. Francoska filozofinja Cathérine Clément, znana po svojih kritičnih in feminističnih pogledih na opero, trdi, da »za razliko od gledališča, čigar sposobnost je razsvetljevati, je namen opere zatemnjevanje zgodovine, da postane manj razumljiva: in tukaj po mojem mnenju tiči osrednje vprašanje spola v operi« (CLÉMENT, 2000, 19). Kar zadeva pogojevanje glasu z vidika družbenega spola, Clémentova opozarja na tipične delitve vlog: medtem ko je sopran pogosto preganjana žrtev, tenorska vloga terja pogum in upornišvo. Tudi bariton, ki pogosto predstavlja organizirano opozicijo, predstavlja preračunljivo zahrbtno upornišvo. Mezzosopran je pogosto povezan s čarovništvom, odporom in izdajo. Bas in kontraalt pa sta, nasprotno, glasova iz nadčloveškega sveta. Neuwirthova, ki se sicer oddaljuje od opere v smislu tradicionalnega žanra, v delu obdrži nekaj teh kategorij, ko vlogo Freda/Petea dodeli baritonu, vlogo Alice/Renee pa sopranistki – »skoraj brez vibrata«. Kljub temu doda nekaj nekonvencionalnih tipov glasov: Mr. Eddy/Dick Laurent je pevec, komedijant in glasbenik improvizator. Druga dva lika sta kontratenorja. Zanimivo je, da se Neuwirthovi bolj dopadejo visoki glasovi, prav tako pa želi, da so izvajalci neuki pevci. Mr. Eddy je tisti, ki ima najmočnejši glas. Z uporabo širokega razpona pevske virtuoznosti je sposoben govoriti in peti v skoraj vsakem registru. Drugi lik, Alice, se odlikuje z močjo svojega vokala. Tako kot Mr. Eddy tudi ona izstopa zaradi sposobnosti uporabe različnih izraznih stanj. Še posebej presenetljiva je sprememba njenega glasu, ko pokliče taksi po Peteovi zavrnitvi povabila na večerjo: namesto da poje, preprosto govori. Z vzpostavitev nenadnega kontrasta ta nepričakovana sprememba v realistično, prizemljeno stanje izraza neposredno kaže na specifično izrazno kvaliteto njenega pétega glasu; gre za glas, ki je močno zaznamovan s poželenjem. Peteov glas, čeprav šibkejši od Alicinega, je prav tako glas poželenja. Ko pojeta skupaj, zapustita konvencionalno območje pesmi tako, da uporabita brezbledni govor, ki je zgolj iz vokalov. Ko pa Pete govori z Eddyjem, uporablja negibljiv, povsem klasičen ton.

Različico *Izgubljene ceste* Neuwirthove in Jelinekove lahko imamo za »feministično predelavo« Lynchevega filma in interpretacije Slavoja Žižka. Film uprizarja »Fredovo zgodbo« in nam prikazuje naraščajočo razdvojenost Fredove osebnosti. »Gre za zgodbo o človeku v težavah,« kot pravi David Lynch (NEUWIRTH, 2006, 29). V njegovem filmu prevladuje vzdušje nezaupanja. Brez dvoma je Fredova perspektiva tudi perspektiva gledalca, kot to v interpretaciji filma prikaže Žižek:

Prvo idejo v *Izgubljeni avtocesti* predstavljata dve spolni dejanji, prikazani v filmu, prvo (tiho, aseptično, hladno, na pol impotentno, »odtujeno«) med Fredom in Renee, drugo (prestrastno) med Peteom in Alice – ključnega pomena je, da se obe zaključita z neuspehom moškega: prvi neposredno (Renee pokroviteljsko treplja Freda po ramenu), medtem ko se drugo konča tako, da Alice uide Peteu in izgine iz hiše po tem, ko mu na uho zašepeta »Nikoli me ne boš imel!« – pri tem je pomembno, da se na tej točki Pete spremeni nazaj v Freda, kakor da želi reči, da je pot fantazmov lažna pot in da nas v vseh vesoljih, ki si jih lahko zamislimo, vedno čaka neuspeh. (Slavoj Žižek v NEUWIRTH, 2006, 24.)

V glasbenem gledališču pa, nasprotno, ni osebnost lika tista, ki razpade, pač pa razpade tudi razvrščanje glasov glede na družbeni spol. Tako ženske kot moški pojejo z visokimi glasovi. Na tak način so vsi glavni liki prikazani kot zelo čustvena bitja, ki jih vodi poželenje. Vendar pa različica *Izgubljene avtoceste* Olge Neuwirth ne spremeni le moške perspektive Lyncha. Skladateljica z revidiranjem tega pomembnega filma predružači tudi umetniško tradicijo, ki ji vladajo moški. Mac, Ghail in Haywood v povezavi z domnevno krizo moškosti opozarjajo na »prevladujoče kroženje podob vojne med spoloma« (MAIRTON, 2007, 19). Z uporabo opernih, »histeriziranih glasov«, Neuwirthova ustvari gledališki sanjski svet. Za Alice alias Renee se v tem svetu zdi, da je močnejša kot v bolj realističnem filmskem scenariju. V tem smislu bi jo lahko primerjali s Karmen in Lulu. Ko primerjamo zgodbe, opazimo presenetljive podobnosti med vsemi tremi liki. Tako Lulu kot Alice sta aktivni ženski, ki se jima ni mogoče upreti, in opravljata poklic prostitutke. Karmen, ki sicer ni prostitutka, spada med Rome, izobčence. Tako kot Alice tudi ona svojega ljubimca vplete v kriminalna dejanja, ki se končajo z umorom. Vse tri ženske končajo kot žrtve nasilja moških.

Neuwirthova s svojo različico dobro poznanih zgodb ni pristranska. Njeni interesi so v odkrivanju tako moške kot ženske moči. Med najbolj zanimivimi trenutki v operi je scena, v kateri je Alicin glas spremenjen z elektronsko tehnologijo. Sprememba, ki spremlja njene besede »nikoli me ne boš imel!«, se zgodi kot apoteoza njenega hladnega, preračunljivega glasu. Zato se za umetno ustvarjen glas zdi, da je le logičen odmev in posledica slišane-ga pred tem. Ta glas predstavlja nasprotje Peteovemu čustvenemu glasu in njegovim besedam »ljubim te«. Tehnična manipulacija Alicinega glasu doda trenutku iluzorno, zastrašujočo dimenzijo. Alice je prikazana kot nečloveška pošast, identična nasilnim moškim. V dogajanju, kjer Pete in Alice govorita o

njuni ljubezni in nevarni sumničavosti Mr. Eddyja, ki jima poveljujeta strah in poželenje, se kaže dejstvo, da je v delu enakomerno osvetljen tako položaj moških kot žensk. S pomočjo glasovnega izraza nato skladateljica loči tako imenovani resnični svet od sanjskega. Za sanjski svet so značilne fantazme, kjer dejanja ljudi vodijo močna poželenja.

Zaradi specifične izvedbe glasov opera prevzame politično sporočilo, ki v filmu manjka. Razpad vsevednega pripovedovalca, ki gre z roko v roki s krepitvijo ženskega lika, slednjega naslika obenem kot žrtev in kot storilca. S tem delo, ki vzbuja primerjavo med Lulu in Karmen, kritično uprizarja žensko in moško nezmožnost komuniciranja, ki se neizogibno konča z nasiljem. S prenašanjem fizičnega v glasovno nasilje, ki ga uprizori moški lik, Jelinekova prilagodi filmskega scenarija izpostavi jezik kot glavni vir nasilja. Podobno tudi Neuwirthova s tem, kar bi lahko označili kot »performativen« značaj glasov posameznih likov, razkriva premoč enega lika nad drugim. Formalna zasnova opere ponazarja večno ponavljanje zgodbe. Zgodba v operni različici postane metafora za brezkončno potovanje poželenja. Impotenco kot glavni problem zamenja neskončno čakanje in boj za oblast, ki sta vezana na poželenje; slednjega Alice opiše z besedami: »nikoli me ne boš imel«. Problem identitete ni več zgolj problem posameznika, problem moškega, pač pa glavna problema postmodernega sveta, v katerem se nahajamo, predstavljata nečloveškost in hladnodušnost.

Upošteva določene teme, ki so v delu izpostavljene, lahko končno povežemo *Izgubljeno avtocesto* Neuwirthove in Jelinekove ne le s feministično filozofijo Hélène Cixous, ampak tudi z idejo »nevezanega družbenega spola« Judith Butler. S posebno obravnavo glasov Neuwirthova razkriva in popravlja tako stereotipe družbenega spola kot skrite mehanizme oblasti, ki vladajo ne le življenju, pač pa tudi umetnosti. Butlerjeva povezuje »družbene norme, ki krojijo naš obstoj« s »poželenjem, ki ne izvira iz naše individualne osebnosti«:

Če je del želja pehanje po priznanju, potem bo po njem, če so njegovo vodilo želje, poseglo tudi razlikovanje družbenega spola. Če pa je sistem priznanj, ki nam je dostopen, tisti, ki oseb »ne zavezuje« bodisi s podeljevanjem priznanja bodisi z njegovim zadržanjem, priznanje postane tista oblast, ki med ljudmi ustvarja razlike. To pomeni, da so želje, če se izražajo v družbenih normah, vezane na vprašanje oblasti in na problem določanja tistega, ki izpolnjuje pogoje za prepoznavnost, in tistega, ki jih ne. (BUTLER, 2004, 2.)

Zanesljivost moškega pripovedovalca je Lynch že dekonstruiral. V multimedijski različici Neuwirthove pa se izkaže za skoraj vse osebe in perspektive, da so fiktivne in hkrati resnične. Njena glavna ideja je ustvariti nove perspektive z namenom zakrivanja stanja sodobne družbe. Kot pravi, človeška bitja niso svobodna, temveč z njimi pogosto manipulirajo zapletene strategije in ne preveč transparentni mehanizmi. Tako se postavlja vprašanje: »Kaj je resnično in kaj je fantazmično?« (NEUWIRTH, 2006, 37.) Gledano s te analitične perspektive, spreminja razumevanje »jaza« tako, da se sklada s premišljevanjem Butlerjeve o odnosih med družbenim spolom, delovanjem in nastajanjem – vzpostavitev – »jaza«:

Če sem jaz nekdo, ki ne more živeti brez delovanja, so pogoji za moje delovanje deloma pogoji mojega obstoja. Če je moje delovanje odvisno od tega, kar z menoj počnejo, ali še jasneje, metod, po katerih me normirajo, je možnost mojega obstoja kot »jaza« odvisna od moje zmožnosti narediti nekaj s tem, kar počnejo z menoj. To ne pomeni, da lahko preustvarim svet in tako postanem njegov stvarnik. Fantaziranje o božjih sposobnostih zgolj zanika način, ki nas ustvarja, nespremenljivo in od začetka, s tem, kar je pred nami in zunaj nas. Moje delovanje ne sestoji iz zanikanja pogojev samega sebe. Dokaz za mojo dejavnost je dejstvo, da me ustvarja družbeni svet, ki si ga nisem nikoli izbrala. (BUTLER, 2004, 3.)

Butlerjeva prav tako spodbuja kritično držo do ustaljenih struktur in norm:

Končni izid tega je spoznanje, da moj »jaz« hkrati oblikujejo norme, od katerih je odvisen, in vendarle si prizadeva živeti na mnogo načinov, ki imajo kritičen in transformativen odnos do teh norm. To ni lahko, ker »jaz« do neke mere postane nespoznaven, grozi mu nezmožnost uspevanja, s tem da postane docela neuresničen, če se ne podreja normam tako, da bi ta »jaz« postal popolnoma prepoznaven. Obstaja določen odmik od človeka, ki se zgodi zato, da se začne proces predrugačenja človeka. Morda občutim, da brez določene mere prepoznavnosti ne morem živeti. Lahko pa tudi občutim, da so pogoji, ki me delajo prepoznavnega, za življenje nevzdržni. To je stičišče, iz katerega izhaja kritika, ki se v tem primeru pojmuje kot prevpraševanje življenja omejujočih pojmov z namenom, da bi odprli možnost različnih načinov življenja; z drugimi besedami, ne da praznujemo razlike zaradi razlik samih, pač pa da ustvarimo bolj vključujoče pogoje za zaščito in ohranjanje življenja, ki se upira modelom asimilacije. (Prav tam, 3–4.)

Namen Butlerjeve glede političnih in družbenih gibanj, vključno s feminizmom, se ne razlikuje veliko od umetniške avantgarde, ki je pomembna tudi v delih Neuwirthove – prevpraševanje norm z namenom ustvarjanja bolj liberalnega družbenega reda, ki omogoča življenje na številne načine:

Zdi se, da je naloga vseh teh gibanj razlikovanje med normami in konvencijami, ki ljudem omogočajo, da dihajo, da si želijo, da ljubijo in da živijo, ter med tistimi normami in konvencijami, ki omejujejo ali otežujejo same pogoje za življenje. Včasih norme delujejo na oba načina, včasih delujejo na en način za eno skupino in drugače za drugo. Kar je najbolj pomembno je, da se preneha z zakoni določati pogoje, pod katerimi živijo lahko le nekateri, in jih zvesti na vse, in obratno, treba se je vzdržati predpisovanja prepovedi za vse, čeprav to koristi le posameznikom. (Prav tam, 8.)

Reševanje problema poželenja in spola Butlerjevi predstavlja ključno vprašanje, saj presega ustaljeni koncept »jaza«:

Ali se izkaže, da se »jaz«, ki bi moral pripadati določenemu družbenemu spolu, razveljavi s tem, da mu pripada, saj pripadnost družbenemu spolu vedno prihaja iz vira, ki je nekje drugje usmerjen proti nečemu, kar je pod mano, kar je konstrukt družbenosti, ki ni popolnoma moja stvaritev? Če je tako, potem družbeni spol razveljavlja tisti »jaz«, ki naj bi bil nosilec družbenega spola, oz. naj bi bil družbeni spol sam, in razveljavljanje tega je del pravega pomena in razumljivosti tega »jaza«. Če trdim, da »pripadam« določenemu spolu, potem se zdi, da je pripadnost tista, ki me opredeljuje in ki postane moj atribut. Kaj pa, če je pripadnost določenemu spolu tisto, kar me odtuja? Kaj če sem jo pridobila od drugod, četudi se zdi, da je del mene? Ali temu ne sledi, da se »jaz«, ki naj bi »pripadal« določenemu spolu, razveljavi zaradi te domnevne pripadnosti določenemu spolu in da o njej ne odloča več samo on? Če moj obstoj opredeljujejo drugi, če pripadnost družbenemu spolu določajo drugi še preden se zanjo odločimo sami, če pripadnost spolu do določene mere omejuje svobodo »jaza«, to še ne ukinja mojih političnih stališč. To samo pomeni, da odločitev posameznika ne vpliva več samo nanj osebno. (Prav tam, 16.)

Tako kot ideal »ženske literature«, o katerem govori Cixoujeva, ni omejen le na ženske, je tudi feminizem, kot ga pojmuje Butlerjeva, vezan na širšo osvoboditev, ki ne zadeva le žensk:

Feministični okvir, ki jemlje strukturno prevlado žensk kot izhodišče, iz katerega naj bi izhajale vse druge analize problematike družbenega spola, škoduje svojemu lastnemu obstoju s tem, da odreka podporo različnim načinom, prek katerih se problematika družbenega spola kaže v političnih vprašanjih in tako prinaša določen niz družbenega in psihičnega tveganja. Ključnega pomena pri tem je razumevanje delovanja pojma družbenega spola v globalnem kontekstu, v nadnacionalnih tvorbah, ne le zaradi informiranja o tem, s kakšnimi problemi je povezan pojem »družbeni spol«, pač pa zaradi boja proti lažnim oblikam univerzalizma, ki služijo kot tihi ali eksplisitni kulturni imperializem. (Prav tam, 9.)

Ob koncu se bomo na kratko vrnil k izvirnemu vprašanju ženske estetike: kot lahko vidimo iz naših dveh primerov, »ženski glasovi« v sodobni glasbi presegajo esencialistično držo. Preizprašujejo obstoječo tradicijo, ki jo zaznamuje predvsem moška perspektiva, in širijo obzorje v smeri številnih perspektiv. Z menjanjem vzornikov, prevpraševanjem danih norm, odnosov in prevladujočih družbenih struktur nadaljujejo avantgardistično umetniško stremljenje po družbeni spremembi. Vprašanje, ali ženske pogosteje pristopajo s tovrstnimi kritičnimi pogledi kot moški, ostaja odprto; za odgovor nanj bi bila potrebna obsežnejša raziskava. Dokler pa bodo skladateljice manj prisotne na festivalskih programih in akademskih pozicijah, so feministične trditve in raziskave, ki se ukvarjajo predvsem z dosežki žensk v umetnosti in kulturi, brez dvoma potrebne in celo nujne.

Literatura

- BIDDLE, Ian D. (ur.). 2012. *Music and identity politics*. Farnham: Ashgate.
- BLOEHL, Olivia, LOWE, Melanie, KALLBERG, Jeffrey (ur.). 2015. *Rethinking difference in music scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRAIDOTTI, Rossi. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- BRAUN, Christina von in STEPHAN, Inge (ur.). 2013. *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Wien/Köln: UTB.
- BUTLER, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York, London: Routledge.
- CIXOUS, Hélène. 1976. *The Laugh of the Medusa*. Prev. Keith Cohen in Paul Cohen. V: *Signs*, 1 (1976), 875–893.

- CIXOUS, Hélène. 1990. De la scène de l'Inconscient à la scène de l'Histoire. V: ROSSUM-GUYON, Françoise van in DIAZ-DIOKARETZ, Myriam (ur.). *Chemins de l'écriture*. Amsterdam: Rodopi. 15–34.
- CLÉMENT, Catherine. 2000. Through Voices, History. V: SMART, Mary Ann (ur.). 2000. *Siren Songs. Representation of Gender and Sexuality in Opera*. Princeton: Princeton Univ. Press. 17–27.
- CONLEY, Verena Andermatt. An Exchange with Hélène Cixous. V: CONLEY, 1991a. 129–162.
- CONLEY, Verena Andermatt. 1991a. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DEUTSCH, Catherine in GIRON-PANEL, Caroline (ur.). 2016. *Pratiques musicales féminines: discours, normes, représentations*. Lyon: Symétrie.
- DUNBAR, Julie C. 2016. *Women, music, culture: an introduction*. New York: Routledge.
- ELLMIEIER, Andrea, INGRISCH, Doris, WALLKENSTEINER-PRESCHL, Claudia (ur.). 2016. *Körper/Denken: Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- FAUSER, Annegret. 2015. *The politics of musical identity. Selected essays*. Farnham, Surrey, England: Ashgate.
- GIRON-PANEL, Caroline (ur.). *Musiciennes en duo: mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*. Rennes: Presses Univ. de Rennes.
- HAWORTH, Catherine in COLTON, Lisa (ur.). 2015. *Gender, Age and Musical Creativity*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- HEESCH, Florian in LOSLEBEN, Katrin (ur.). 2012. *Musik und Gender. Ein Reader*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- HORVÁTH, Andrea in KATSCHTHALER, Karl. 2016. *Konstruktion - Verkörperung - Performativität: genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_innen in Literatur und Musik*. Bielefeld: Transkript-Verlag.
- HUDSON, Valerie M. in BOER, Andrea M. den *Bare Branches*. 2004. *The Security Implications of Asia's Surplus Male Population*. London: MIT.
- KOAY, Kheng K. 2015. *The kaleidoscope of women's sounds in music of the late 20th and early 21st centuries*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- KOGLER, Susanne. 2014. *Adorno versus Lyotard: Moderne und postmoderne Ästhetik*. Freiburg: Alber.
- KOHL, Marie-Anne. 2015. *Vokale Performancekunst als feministische Praxis. Meredith Monk und das künstlerische Kräftefeld in Downtown New York 1964-1979*. Bielefeld: Transcript-Verlag.

- LASSNIG, Maria in SCHURIAN, Andrea. 2013. Die Seele ist immer da. Andrea Schurian im Gespräch mit Maria Lassnig. *Der Standard*, 1. 6. 2013. <http://derstandard.at/1369362223125/Die-Seele-ist-immer-da>.
- LÜDEMANN, Susanne. 2011. *Jacques Derrida zur Einführung*. Stuttgart: Junius.
- LYNCH, David. 2009. V: NEUWIRTH, 2006, 29–30.
- LYOTARD, Jean Francois. 1991. Logos and Techne, or Telegraphy. V: LYOTARD, Jean Francois. 1991. *The Inhuman. Reflections on Time*. Prev. Geoffrey Bennington in Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press. 47–57.
- MACARTHUR, Sally. 2002. *Feminist Aesthetics in Music*. Westport. Conn.: Greenwood Press.
- MACARTHUR, Sally. 2010. *Towards a Twenty-First Century Feminist Politics of Music*. Farnham: Ashgate.
- MAIRTON, Mac in Ghaill in HAYWOOD, Chris. 2007. *Gender Culture and Society. Contemporary Femininities and Masculinities*. New York: Palgrave Macmillan.
- NEUWIRTH, Olga. 2006. Afterthoughts on Lost Highway. 'Waiting for Godot' of passion and proximity – an experimental arrangement of futility. V: NEUWIRTH, Olga. 2006. *Lost Highway*. Dunaj: Kairos (Klangforum Wien, Johannes Kalitzke). 37–412.
- NEUWIRTH, Olga. 2008. Music and Peace. V: DREES, Stefan (ur.). 2008. *Zwischen den Stühlen*. Salzburg, Wien, München: Verlag Anton Pustet. 107–112.
- PALME, Pia. 2015. BARE BRANCHES. Ein weltliches Requiem, um die Sehnsucht nach den fehlenden Millionen zu stillen. <http://piapalme.at/works/bare-branches-texts>.
- PARSONS, Laurel in RAVENSCROFT, Brenda (ur.). 2016. *Analytical essays on music by women composers*. York: Oxford University Press.
- REITSAMER, Rosa in LIEBSCH, Katharina (ur.). 2015. *Musik. Gender. Differenz: intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- ROMA, Catherine. 2006. *The Choral Music of Twentieth-Century Women Composers*. Lanham, Maryland, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.
- SCHÄFER, Elisabeth. 2008. *Die offene Seite der Schrift: J.D. und H.C. Côte à Côte*. Wien: Passagen.
- SEGARRA, Marta (ur.). 2007. *L'événement comme écriture. Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première.
- STROHMANN, Nicole K. (ur.). 2012. *Musikbezogene Genderforschung: aktuelle und interdisziplinäre Perspektiven*. Hildesheim: Olms.

- TIAINEN, Milla. 2008. Towards Intensive Audiovisual Encounters: Interactions of Opera and Cinema. V: VIRDSALL, Carolyn in ENNS, Anthony. 2008. *Sonic Mediations. Body, Sound, Technology*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 211–226.
- VOGELSANG, Frank. 2014. *Identität in einer offenen Wirklichkeit. Eine Spurensuche im Anschluss an Merleau-Ponty, Ricoeur und Waldenfels*. Freiburg, München: Alber.
- ŽIŽEK, Slavoj. Lost Highway, or, the art of the ridiculous sublime. V: NEUWIRTH, 2006. 24–28.
- WALDMAN, Anne. 1994. *Feminafest*. V: WALDMAN, Anne. 1994. *Kill Or Cure*. London: Penguin Books. <http://www.poetspath.com/transmissions/messages/waldman.html>.
- WALDMAN, Anne. 2013. *Abstrial*. Libretto notes Anne Waldman 2013. V: *Textsammlung / Material für Libretto Anne Waldman, Ivan Fantini, Pia Palme*. [neobjavljen tipkopi]. 9–19.
- WOYKE, Saskia Maria, LOSLEBEN, Katrin, MÖSCH, Stephan, MÜNGEN, Anno (ur.). 2017. *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

II.

IZKUŠNJE ŽENSKIH GLASBENIC

Julijana Papazova

Pogled na ženskost v ustvarjalnosti skladateljic v Republiki Makedoniji

1 Teoretične diskusije ženskih študij o glasbi

Obstajajo različne razprave o tem, na kaj naj bi se osredotočale ženske študije (women studies), izpostaviti pa je mogoče dve pomembni tematiki ali usmeritvi raziskovanja: raziskave o ženskah, katerih vloga in pomen sta v družbenem in kulturnem življenju tradicionalno deležna ignoriranja ali omalovaževanja, in študije s področja zgodovine, sociologije, kulture ali glasbe s stališča razlik med spoloma, torej ženskega ali feminističnega gledišča. Številnim se zdijo značilnosti opozicije ali kategorija moški/ženska naravne, a eden od feminističnih ciljev je bila razprava o tem, da načina razmišljanja ženskih in moških ne opredeljuje biologija. Del teoretikov meni, da se moški in ženske razlikujejo po sposobnostih spoznavanja. Moški slog spoznavanja zaznamujejo deduktivnost, analitičnost, antikonkretualnost in kvantitativnost. Ženski način spoznavanja pa naj bi zaznamovale intuitivnost, sintetičnost, konkretualnost in kvalitativnost (KOŠKA-HOT, SRBINOVSKA, BOJADŽIEVSKA, 2010, 115–116). Polarizirano videnje moškost opredeljuje skozi termine, kot so aktivnost, produktivnost, racionalnost, znanstvenost, nasprotno pa ženskost opredeljuje kot pasivno in reproduktivno oziroma skozi razlike med umom in telesom ali med razlogi in čustvi (GREEN, 1997, 14). Pravzaprav interesi, odnosi, vrednote ljudi glede na spol odpirajo vprašanje o zapletenosti metodološkega pristopa (KOŠKA-HOT, SRBINOVSKA, BOJADŽIEVSKA, 2010, 112–114). V raziskavah o glasbi se nekatere študije osredotočajo na primerjave med moškimi in ženskimi značilnostmi glasbenih kategorij ali žanrov: moškost se povezuje z velikim, nefunkcijskim in intelektualnim, z elementi vrednotenja, medtem ko se žensko povezuje z majhnim, funkcionalnim (in zasebnim), z elementi razvrednotenja (CITRON, 1993, 120–123).

Raziskava ženskosti v ustvarjalnosti makedonskih skladateljic se loteva vprašanja načinov, po katerih se spol odraža v glasbi oziroma v njenih kodih. Obravnava razmerja med družbenimi ideologijami o spolu in njihovimi učinki na izkušnje žensk, ki ustvarjajo glasbo. Ta razmerja so pomembna za vzpostavljanje glasbenega kanona, ki bi upošteval odnos med glasbenim ustvarjanjem in spolom. Obravnava vključuje tudi informativni pregled tvornosti skladateljic iz Makedonije, ki delujejo na področju sodobne in *indie* (»independent« ali alternativne rock) glasbe.

V raziskovanju glasbe obstaja interes za analizo ali opazovanje glasbenih procesov, zasebnih, družbenih ali političnih, vključno z razmerjem do spola. Velik del muzikoloških ali glasbenoteoretičnih študij, posvečenih študijam spola, temelji na zgodovinskih ali kulturnih konstruktih odnosa moško–žensko. V glasbi se kaže skozi razmerja med estetskimi normativi in družbeno konstruiranimi značilnostmi ali glasbenimi refleksijami spola. Na primer, ko Suzanne B. Cusick in Susan McClary pišeta o zgodnjem baroku, menita, da je glasba tiste dobe, ki je vezana na ženske elemente, bolj ornamentirana, razburilivejša, bolj nestabilna od glasbe, ki se povezuje z moškostjo, stabilnostjo in simetričnostjo. V analizi Bizetove opere *Karmen* povzame Susan McClary izsledke z mislijo, da je ženski lik oziroma Karmen ustvarjena z melodijami, ki vsebujejo sinkope in kromatiko, medtem ko Don José prinaša diatonično melodiko.

Številne skladateljice se raje pojmujejo kot *zgolj* skladateljice in ne *ženske* skladateljice. Po drugi plati pa sta Annea Lockwood (1939) in Ruth Anderson (1929) izpostavili, da v delih skladateljic obstaja nagib k holizmu. Pauline Oliveros (1932–2016) se v ustvarjalnem procesu ubada s krogi, ciklusi in mandalami; načelo krožnosti ali težnja za rastjo pa je tudi del glasbe Ellen T. Zwilich (1939). Te značilnosti so analogne opisom *écriture féminine* (LORRAINE, 2001, 3–6, 14).

Omenjeni pogledi nakazujejo, da obstaja primerjalna raven med glasbo in študijami spola oziroma da prevladuje binarna vzporednica elementov moško/žensko tudi na področju glasbe. To je mogoče nadalje navezati tudi na študije popularne glasbe. Določeni slogi v rock glasbi so opisani kot moški, to je agresivnejša, uporniška, mačo glasba, druge oblike pop glasbe, ki spominjajo na romantiko ali imajo nežne melodije, pa so označene kot ženske. Prav tako se produkcija in industrija v rock glasbi povezujeta z delom moških, medtem ko imajo ženske marginalnejšo vlogo, denimo kot pridruženi vokali ali pa so fanice dominantnih moških izvajalcev. Da se ti stereotipi postopno spreminjajo, kažejo nove študije: Garratt (1984) in Odintz (1997) raziskujeta izkušnje ženskih vodij glasbenih založb, Placksin (1982) in Gourse (1995) se osredotočata na zgodovino jazz glasbenic, študija Leonard (2007, 1–2, tudi LEONARD in COHEN, 2003) pa raziskuje vpliv spola pri vsakdanjem doživljanju spola znotraj glasbene industrije.

Po novejših podatkih o razmerju med moškimi in ženskami je v nacionalnih in mednarodnih združenjih med skladatelji 20 % žensk, kar je za današnji čas razmeroma malo (PARSONS in RAVENSCROFT, 2016, 4). Razmerje med spoloma je danes enako tudi v Zvezi skladateljev Makedonije (SOKOM): med 46 člani je 11 skladateljic. Dejstvo je, da so v Makedoniji začele skladateljice

aktivno delovati šele ob koncu osemdesetih let in na prelomu v devetdeseta prejšnjega stoletja, medtem ko so v državah Zahoda skladateljice dejavne že nekaj desetletij poprej. To dopušča misel, da je v Makedoniji število skladateljic naraslo v kratkem časovnem obdobju.

2 Metodologija

K analizi pristopam interdisciplinarno, izhajam iz študij spola, sociologije, zgodovine, muzikologije. Uporabljam vzporedno deduktivni in induktivni pristop k temi, da bi prišli do analize ženskega v ustvarjalnosti skladateljic, ki živijo in ustvarjajo v Makedoniji. Ker tema doslej še ni bila raziskana, je bila metoda intervjuja s skladateljicami ključna za pridobitev glavnih elementov, iz katerih izraža njihova drža. Kaj pomeni biti skladateljica v patriarhalni družbi, ali obstaja razlika med moškimi in ženskami na področju skladanja? Kaj je značilno za ženski slog ustvarjanja? Podobnih vprašanj je več.

3 Republika Makedonija

3.1 Kratek zgodovinski uvod v študije spola v Republiki Makedoniji

V osemdesetih letih se v Makedoniji začenja pojavljati zanimanje za študije spola in feminizem. Prva besedila napišejo Katica Ćulavkova (1951) in Elizabeta Šeleva (1961). Leta 1991 se na Inštitutu za sociološke, pravne in politične raziskave v Skopju vpelje predmet Spol in kultura, ki ga vodi prof. Katerina Kolozova (1969). Leta 1999 na Inštitutu Evro-Balkan v Skopju ustanovijo Središče za študije spola. Leta 2002 je ustanovljena revija za študije spola *Identiteti*.

Feminizem v Makedoniji doživljajo kot zoperstavljanje patriarhalnim stališčem, krepil pa se je po razpadu SFRJ. Žensko gibanje ima na ozemlju Makedonije od konca 19. stoletja dve usmeritvi: liberalno feministično in proletarsko. Prva smer je nastajala v meščanskih plasteh in z različnimi ženskimi meščanskimi združenji, proletarska usmeritev pa se je razvijala znotraj delavskega razreda. V obdobju med obema svetovnima vojnama, nekje okoli leta 1925, je bila ustanovljena *Tajna makedonska kulturno-prosvetna organizacija makedonskih Bolgark* (ТМКПОМБ), skrajšano *Makedonska tajna ženska organizacija* (МТЖО). Sestavljale so jo učiteljice, študentke in profesorice. Aktivnejši sta bili Gena Veleva (1902–1979) in Donka Ivanova. Njihova dejavnost je obsegala opismenjevanje, medicinsko-higiensko svetovanje in svetovanje pri porodih na podeželju. Med drugo svetovno vojno je bila ustanovljena Antifašistična fronta žensk (АФЖ) z namenom mobiliziranja žensk za boj proti

fašizmu. Po koncu vojne je bila v okviru Federativne Narodne Republike Jugoslavije (FNRJ, od leta 1963 Socialistična Federativna Republika Jugoslavija, SFRJ) ustanovljena Zveza ženskih društev Jugoslavije. Socialistična paradigma za enake pravice in enakopravnost v SFRJ ni bila dobra podlaga za preučevanje ženskih vprašanj (ALKAN, MILOSAVLJEVIĆ-ČAJETINAC, GAVRITOVA, 2007, 19–42, prim. tudi *Položaj žene u društvu*).

Od začetka novega tisočletja je bilo v Makedoniji izpeljanih več raziskav s področja študij spola. Suzana Milevska (1961) je v petletnem projektu raziskovala razlike med spoloma na Balkanu. Izsledke je vključila v svojo doktorsko disertacijo z naslovom *Gender difference in the Balkans*, ki jo je obranila na Goldsmith's College v Londonu. Glavni poudarek je bil usmerjen na analize fotografij žensk bojevnic in obravnavo transspolnih osebnosti, znanih kot »vergini«. Zaradi stroge kontrole patriarhalnih oblasti tem slikam ni bilo posvečene dovolj pozornosti. Po Milevski te fotografije dokazujejo, da patriarhat ni bil nikoli čist in homogen. Koncept Milevske o »postajanju-spolne razlike« je hibrid med »postajanjem« Deleuzea in dialektične *razlike* (differánce) Derridaja. Pomembno je razumeti, da »postajanje-spolna razlika« ne označuje niti bistva/bitja niti kake vrste procesa emancipacije, temveč se razume kot pozitiven učinek-dogodek spolne razlike z različno singularnostjo (TRAJANOSKI, 2006, 160–165). Ena osnovnih tez Milevske je, da spolna razlika bolj potrebuje diskurz, ki bi raziskoval pozitivne načine in procese konstruiranja nove subjektivitete, kot pa raziskovanje samo subjekcije in potlačitvenega (MILEVSKA, 2012, 28). Drugo raziskavo ženske pisave v Makedoniji je v svoji doktorski disertaciji podala Jasna Koteska, ki zastopa kritično stališče: na podlagi primerov potrjuje sklep o razvitem kulturnem predsodku, da ima ženska manj ustvarjalne vztrajnosti ali pa da je njena odlika bolj dekorativna, miniaturna in sentimentalna. Družbeni status tistega, s čimer se ukvarjajo ženske, je na nižji ravni vrednostne hierarhije v primerjavi s tistim, s čimer se ukvarjajo moški. V feministični literaturi se to imenuje »dvojna spirala«. Na primer v Makedoniji je izdelovanje tapiserij tradicionalno ženska veščina. Če je tako, se lahko vprašamo, zakaj je v *Katalogu Društva likovnih umetnikov Makedonije* iz devetdesetih let v poglavju o tapiserijah samo pet moških imen. Koteska sklepa, da je tapiserija, ki jo dela moški, umetnost, če pa jo dela ženska, označuje veščino (KOTESKA, 2002, 22–27). Podobni primeri obstajajo tudi za druge države Zahodne Evrope. V eni novejših raziskav je Sophie Fuller prišla do sklepa navkljub majhnim izjemam, da so dvojni standardi spola še vedno aktivni. Prvo veliko simfonijo moškega šestdesetletnika je mogoče razbrati kot krono njegovih dosegov, žensko v istem položaju se pa opredeljuje kot zapozneli odcveteli cvet ali upokojeno amaterko (HAWORTH in COLTON, 2016, 2).

4 Žensko v ustvarjalnosti makedonskih skladateljic

4.1 Spol, družba in glasbeni estetski izraz

Skladateljice so se v Makedoniji začele pojavljati sredi osemdesetih let 20. stoletja. Leta 1985 sta se na Katedro za kompozicijo Fakultete za glasbeno umetnost (ФМУ) vpisali prvi študentki, Jana Andreevska (1967) in Slagjana Kavaj (Sekuloska) (1967). Andreevska je prva diplomantka Katedre za kompozicijo Fakultete za glasbeno umetnost v Skopju. Kasneje je diplomirala tudi Kavajeva, a se nadalje ni ukvarjala s kompozicijo, temveč je bila dejavna na pedagoškem področju na Srednji glasbeni šoli v Skopju. Sredi osemdesetih let je v Skopju deloval kratek čas tudi ženski rock band Royal Albert Hall (1988). Od leta 1997 do danes se je število diplomiranih skladateljic na Fakulteti za glasbeno umetnost zvišalo. Na primer v akademskem letu 2015/2016 so razred kompozicije, ki ga vodi Darija Andovska (1979), obiskovali dve študentki in dva študenta, torej je bil delež 50/50. V okviru Zveze skladateljev Makedonije dobivajo skladateljice v zadnjih sedmih, osmih letih tudi nekatere vodilne funkcije.

Prav tako je potekalo nekaj projektov, zasnovanih na glasbi avtoric. Leta 2008 je v okviru festivala Skopsko leto izzvenel koncert z naslovom *Ad fontes/Na izviri*h – ženske skladateljice [sic!], posvečen makedonskim skladateljicam. Izvajali so dela Jane Andreevske, Valentine Velkovske (1976), Darije Andovske, Evdokije Danajlovske (1973) in Simone Simonovske (INTERVJU VELKOVSKA-TRAJANOVSKA, 2016). Leta 2014 je bila promocija kompilacije prve zgoščenke z glasbo skladateljic *Nekatera dekleta*, ki jo je izdala založba *Če nihče ne igra*. Urednik zgoščenke, Gjorgi Janevski, je komentiral, da je kompilacija nastala spontano. Janevski je deloval na festivalu *Potres – neodvisni glasbeni festival* v Skopju, pred tem pa je na neodvisnem radiu Kanal 103 pripravil oddajo na temo omenjenega festivala. Zanimivo je, da so, kot je dejal, v prvih dvajsetih skupinah opazili zgolj dve dekleti. Na radiu je to dejstvo pokomentiral in zaključil, da je poleg ozaveščanja treba storiti še več. Sprva je pomislil na antologijo avtoric, nato pa se je odločil za izbor aktivnih, sodobnih avtoric zadnjih nekaj let. Vse to se je, po njegovih besedah, odvilo razmeroma hitro – včasih pa je celo v pomoč, če izbira ni prevelika.

Vse sem peljal po lastnem glasbenem okusu, senzibilnosti [...] ne delim glasbe na moško in žensko, če je dobra. (INTERVJU JANEVSKI, 2016.)

Janevski pa je svojo samoiniciativo za pripravo kompilacije imel pred seboj cilj – razbiti prevladujočo prisotnost moških zasedb na lokalni glasbeni sceni v Skopju (in Makedoniji). V letu ali dveh po kompilaciji je postala več kot polovica

udeleženi deklet aktivnejša. Med temi so Telemama, June, Ronit Bergman iz zasedbe Undone, Kristina Gorovska iz benda Bernays propaganda. Janevski je sprva predvideval, da bo kompilacija spodbudila nastanek novih del. O tistih, ki pa so prenehale delovati na področju glasbe, je menil, da razlog morda tiči v njihovi negotovosti ali pa jim je življenje prineslo druge prioritete, kot denimo Nini Georgievi, ki kot oblikovalka deluje na Daljnem vzhodu (prav tam).

Jana Andreevska se je na kompozicijo vpisala leta 1985, takoj po končani gimnaziji. Najprej je študirala v razredu skladatelja Vlastimirja Nikolovskega (1925–2001), ki je že na prvih urah komentiral, da je skladateljski poklic težak. Dejal naj bi ji, da se bo po diplomi poročila, si ustvarila družino in se s komponiranjem ne bo več ukvarjala. To stališče Nikolovskega nakazuje patriarhalno družbeno ureditev, kjer je vloga ženske primarno vezana na skrb za družino in otroke. Po določenem času je Andreevska nadaljevala študij kompozicije v razredu Tomislava Zografskega (1934–2000). Leta 1990 je Andreevska postala prva diplomirana skladateljica v Makedoniji. Še vedno uspešno deluje kot skladateljica, profesorica kompozicije nove generacije skladateljic, kot sta Ana Pandevska (1985) in Tea Bogatinova (1990), predava tudi druge teoretične predmete na Fakulteti za glasbeno umetnost v Skopju. V letih 2008–2016 je bila umetniška vodja edinstvene prireditve za promocijo makedonske sodobne glasbe Dnevi makedonske glasbe. Obenem je mati Marike, danes študentke arhitekture. Andreevska meni, da je vse odvisno od osebnosti, v tem primeru ženske, kakšno držo zavzema glede na načrtane cilje. V devetdesetih je na potovanjih po Evropi in ZDA navezala stike z drugimi skladatelji in skladateljicami in se je prvič srečala z diskusijami o vlogi žensk v javnem kulturnem življenju, za enakopravnost (INTERVJU ANDREEVSKA, 2016).

Izkušnjo patriarhalne podrejenosti ženske v Makedoniji je imela tudi Darija Andovska na sprejemnem izpitu kompozicije na Fakulteti za glasbeno umetnost v Skopju leta 1997. Na Katedri za kompozicijo je bilo razpisano eno mesto, prijavilo pa se je šest kandidatov in ena kandidatka. Eden od kandidatov (danes aktiven skladatelj) je Andovsko povprašal, kaj počne na sprejemnem izpitu, saj da je njeno mesto v kuhinji. Kot se je izkazalo, so bili rezultati sprejemnega izpita pozitivni prav za kandidatko, ki je nato študirala v razredu Goceta Kolarovskega (1959–2006). Po končanem študiju se je še nekajkrat znašla v položajih standardne delitve spola. Na festivalu v Odesi ji je po izvedbi njene skladbe eden od organizatorjev dejal, da je na videz izjemno ženstveno krhka, da pa piše tako močno glasbo (INTERVJU ANDOVSKA, 2016).

Še ena skladateljica mlajše generacije, Ana Pandevska, se je srečala s podobno situacijo, toda v tujini. Po končani srednji glasbeni šoli v Skopju je odpotovala

na Interlochen Arts Camp v Michigan, ZDA. Na tečaju za mlade skladatelje so sprejeli 8 udeležencev, študentov kompozicije, med njimi eno skladateljico. Imeli so 4 mentorje, med temi je bila samo ena temnopolta skladateljica. Študenti so se porazdelili med mentorje, le Pandevska je delala s skladateljico. Ker so za določene dejavnosti dali prednost moškim, se je zrevoltirana obrnila na mentorico, ki ji je s svojim zgledom dala v premislek situacijsko dejstvo: vprašala jo je, koliko temnopolnih je prisotnih na tečaju, koliko žensk in koliko temnopolnih žensk, rekoč, da naj tudi v prihodnje pričakuje srečevanja s tovrstnimi situacijami (INTERVJU PANDEVSKA, 2016).

V prej omenjeni analizi ženske pisave v Makedoniji, ki jo je ponudila Koteska, sledi opredelitvi ženskih elementov v pisanju pisateljic negativen odgovor na vprašanje, ali obstajajo določene razlike strukturnih značilnosti teksta. Pozitiven odgovor pa sledi vprašanju glede izbiranja tematike (KOTESKA, 2002, 221, 222). Če primerjamo pomenskost ženske pisave makedonskih pisateljic pri Koteski in določevanju ženskega pri skladateljicah, lahko rečemo, da obstaja določena podobnost med umetnostima. Pri ustvarjalnosti skladateljic je treba izpostaviti različnost izbire tematske obdelave del, toda hkrati obstajajo delne razlike tudi pri strukturiranju del.

Andreevska je po svoji izkušnji prišla do sklepa, da skladatelji v svoji glasbi zavestno ali nezavedno želijo z izrazom ponazoriti občutljivost in poetičnost, skladateljice pa jasno misel in strukturo. Meni, da v glasbeni ustvarjalnosti obstaja obrnjena tendenca, ki ruši stereotipe o spolu in kulturološko ter družboslovno opredeljene nazore o ženskem in moškem načelu. Andreevska meni, da v borbi za priznanjem moški v umetnosti želijo izraziti svobodo in občutljivost, ženske pa želijo pokazati strukturiranost misli, jasno konstrukcijo, ki izhaja in se tradicionalno povezuje z moškim spolom (IVANOVA in DIMOSKA, 2015, 15–17). S tem stališčem Andreevske, ki zaobrača splošne moško-ženske normative, je Kristina Gorovska (po promociji kompilacije *Nekatera dekleta*) o inspiraciji pri pisanju besedil za Bernays propaganda izjavila za glasbeno spletišče No echo:

It seems to me that every lyric so far began like a man drowning in such an agony, and a fear, that I've had in me since I was a child, that tomorrow I'll disappear. [...] Licking your own wounds ... in public. Some call it courage. (AVERSIONLINE, 2014.)

Jana Andreevska je z leti opazila, da obstaja pri skladateljicah ekonomičnost ustvarjanja skladb. Tudi sama »ima rajši majhne oblike, to je tudi del senzibilnosti [...], v majhnih delih izražam svoje mojstrstvo« (INTERVJU ANDREEVSKA,

2016). Po drugi plati pa bi Andreevska kot žensko odliko pri komponiranju izpostavila to, da glasba zveni nesramno, surovo, golo, da je reakcija na družbene probleme. Navedla je primer, ko je po izvedbi skladbe *Eudynia* (2002) za basovski klarinet in harmoniko Darije Andovske v Zürichu pristopila ženska in dejala, da ni razumela skladbe, a jo je po izvedbi zbolelo v trebuhu. Ta komentar je na Andovsko učinkoval tako, da se je počutila zadovoljno, saj po njenem skladba ne bi smela biti lahko poslušljiva. Darija raziskuje. Na besedilo Goca Smilevskega (1975) je napisala električno opero brez petja *Johannes 1:1* (2009) (prazizvedbi v Zürichu je sledilo devet ponovitev). Gre za žepno opero, ki traja dvajset minut, tematizira pa prostor in čas. Ob branju besedila (v angleščini) nastaja mikropolifonija. Druga skladba, ki jo je Andovska izpostavila, je *Book of the devil valley master* (2013); nastala je za natečaj v Zürichu na temo »kovina in magnet«. Navdih prihaja s Kitajske, zasedbo pa sestavljata solistični tolkalec in trak. Medtem ko trak povezuje, tolkalec ponazarja parcialnost ozioroma simbolizira magnet. V delu je glavni cilj ta, da prinaša simbol ali učinek vala, in nato še večjega vala (INTERVJU ANDOVSKA, 2016). Tudi Ana Pandevska meni, da obstaja razlika med skladatelji in skladateljicami, zlasti na lokalni ravni. Ženske so pogumnejše v izrazu in pri uporabi izrazil. Moški se držijo tradicionalnih okvirov in so bolj umirjeni pri delu (INTERVJU PANDEVSKA, 2016).

Med intervjuvanimi skladateljicami le Valentina Velkovska-Trajanovska (1976) meni, da pri skladateljskem poklicu ni razlik glede na spol in da bi primerjava znanih skladateljev in skladateljic istega časovnega obdobja pokazala, da so oboji enako znani, kot so na primer Sofia Gubaidulina (1931), Olga Neuwirth (1968), Nadia Boulanger (1887–1979), Kaija Saariaho (1952). Število skladateljic se je po Velkovski v zadnjih dvajsetih v Makedoniji letih močno zvišalo, njihova dela pa so redno prisotna na koncertih in odrih v državi in v tujini. Prav tako meni, da skladateljice aktivno sodelujejo na seminarjih, festivalih in srečanjih (INTERVJU VELKOVSKA-TRAJANOVSKA, 2016).

4.2 Spol – glasba – politika

V Republiki Makedoniji smo v zadnjem poldrugem letu po objavljanju »bomb«, ki so del projekta *Resnica o Makedoniji* SDSM (Socialdemokratske zveze Makedonije), v kontinuiteti politične krize. Vsebine »bomb« so najpogostejše predstavljene s strani vodje SDSM Zorana Zaeva, s čimer se v javnosti objavljajo serije telefonskih pogovorov o nezakonskih, korupcijskih *rabotah* ali dejanjih, ki jih izvaja predvsem vladajoča garnitura Notranja makedonska revolucionarna organizacija – Demokratična stranka makedonske nacionalne enotnosti (VMRO–DPMNE). Sočasno smo priča protestom meščanov,

Life in a box

(piano and tape)

Ana Pandevska 2015

Start improvising on those two notes from slow to fast and back, when the speaking on the tape starts at the beginning.

$\text{♩} = 100$

Piano

Speaking (media freedom)

Tape

Pno.

TV error effect

Foot steps

Pno.

Keys sound

Door effect

bellis - tempo marker effect

Slika 1: Ana Pandevska, *Life in a box*, del glavne teme A-dela. Last avtorice.

nevladnega sektorja in največje opozicijske stranke SDSM (Socialdemokratske zveze Makedonije). V zadnjem času je aktivna t. i. Pisana revolucija, ki podpira Posebno javno tožilstvo (SJO), ustanovljeno s Pržinskim sporazumom, sklenjenim med glavnimi strankami – ob posredovanju mednarodne skupnosti v imenu rešitve politične krize. SJO je bilo ustanovljeno 15. 9. 2015 in njegov glavni cilj je pregon kaznivih dejanj, ki so povezana in izhajajo iz vsebin nezakonitih prisluhov. Člani tožilstva so v večjem odstotku ženske. Najbolj aktivne članice so: Katica Janeva, Lenče Ristoska in Fatime Fetai. Njihove podobe tiskajo na protestne majice. Lenče Ristoska je imela na srečanju Engage v Skopju aprila 2016 predavanje z naslovom *Ženske kot čuvajke pravice*. V njem je med drugim podala tudi zgodovinski pregled žensk in pravice, opominjajoč, da se v mitologiji pravico identificira z žensko in da se z žensko identificira tudi sočutje. Kot ženske, ki se borijo za pravico, je Ristoska omenila Ivano Tufegčić in raziskovalni novinarki Saško Cvetkovsko in Meri Jordanovsko kot

del vodij »Pisane revolucije« (RISTOSKA, 2016). Za SJO je avstrijski časopis Kurier avgusta 2016 objavil intervju z Lenčo Ristosko, dopolnjen z analizo delovanja SJO, kritični pogled na oblast, naslov pa se je glasil: *Makedonske mušketirke* (STEINER-GASHI, 2016). Ta uvodni komentar o političnem stanju v Makedoniji med drugim nakazuje tudi to, da je osrednje upanje za odpravo krize usmerjeno v javne *tožilke*, saj so ženske »močnejše« od moških pri odpravljanju določene politične krize, njihova dejavnost pa predstavlja upanje za izhod iz same krize. Ano Pandevsko zadnji dve leti navdihuje sedanja politična kriza in nedemokratično vzdušje v Makedoniji. Njeno skladbo *Life in a box* (2015) je navdihnili vprašanje o svobodi medijev, o neobstoju svobodnega novinarskega raziskovanja v Makedoniji. Konkretnije, navdihnili jo je primer novinarja Tomislava Kežarovskega, ki so ga zaradi raziskovalnega novinarstva obsodili na domači pripor in je nato dobil zaporno kazen (INTERVJU PANDEVSKA, 2016). Kežarovski je bil obtožen, da je v novinarskem prispevku iz leta 2008 razkril identiteto zaščitene priče v sodnem procesu »Oreše«. Njegovi kolegi trdijo, da kaznivega dejanja ni zagrešil, ker da priča sploh ni bila zaščitena v trenutku objave besedila. Kasneje pa je tudi sama izjavila, da je bila s strani policije prisiljena pričati lažno. Kežarovski je bil priprt in zaprt v letih 2013–2015 (DIMESKA, 2015).

Skupina kolegov novinarjev je kontinuirano protestirala v podporo osvoboditvi Kežarovskega. Enega izmed protestov se je udeležila tudi Ana Pandevska. Zanj je bil najbolj usoden trenutek, ko je videla novinarjev obupani obraz. Skladba *Life in a box* je narejena za klavir štiriročno in trak; sestavljena je iz dveh nekajkrat ponavljajočih se delov in temelji na minimalističnem slogu. Pandevska je skladbo označila kot mini-filmsko delo, ker je ves glasbeni proces mogoče vizualizirati. Prva tema A-dela temelji na improvizacijski obravnavi klavirskega parta, ki ga dopolnjujejo zvočni dogodki. Druga tema B-dela asociira na uspavanko ali melodijo iz glasbenih škatlic z vrtečo se baletko kot simbolom začaranega kroga. Skozi celotno skladbo se pretakajo zvočni dogodki ključev in odpiranja vrat, lomljenja stekla, pisanja s pisalnim strojem, posnetkov novinarskih poročil iz tujine o primeru Kežarovski, avdioposnetki protestov v podporo Kežarovskemu.

V letu, ko so začeli objavljati »bombe«, so organizirali meščanske proteste; zgodil se je teroristični napad v Kumanovem v naselju Divje naselje (Kumanovo je multietnično mesto na severu Makedonije). 9. 5. 2015 so se oboroženo spopadli pripadniki policije in tako imenovana teroristična skupina, ki je prišla s Kosova. Žrtve so padle na obeh straneh. Tudi po več kot enem letu ni bilo ugotovljeno, kaj se je v resnici zgodilo v policijski akciji v Divjem naselju. S tem dogodkom so presekali proteste, ki so bili najbolj intenzivni 5. 5., ko

so objavili »bombo« o umoru mladega pripadnika posebne enote Martina Neškovskega s strani policije.

Takoj po tem dogodku je Ana Pandevska napisala skladbo *9.05.2015* za klavir in štiri trakove. S temi deli želi kot skladateljica po lastnih močeh komentirati politično stanje v Makedoniji. Utrujena je, pravi, od predolgega zavlačevanja celotne krize in neprevzemanja odgovornosti s strani oblasti (INTERVJU PANDEVSKA, 2016).

Neposredno pred začetkom »Pisane revolucije« marca 2016 je indie skupina Bernays propaganda (ime benda izhaja od očeta propagande Edwarda Bernaysa) promovirala svoj četrti album *Politika* (Moonlee records iz Slovenije).⁸ V intervjuju za *TV Bla Bla* je Vasko Atanasoski, kitarist in skladatelj benda, govoril o terminu *politika* s stališča spola. O naslovu albuma je dejal:

Politika je tu. Politika je ženska. Politika bo že samo s tem, ker je ženska, našla kak boljši način reči, da delajte, ali pa poskusila razumeti stvari. Tudi ta plošča je konceptualna zato, ker se skozi celotno ploščo razteza tista ženska nit, ženski način razumevanja stvari. Lahko gre za namišljeni pogovor ženske z mestom ali pa s samo seboj. Definitivno, plošča ostaja ženska do konca, ker je moška energija pokazala, kam so nas odnesle vse te reči. (VJU, 2016)

Termin *politika* je lokalno obravnavan, analiziran in osmišljen s stališča ženskega spola oziroma ženske energije. Od ženske se pričakuje (tako kot v primeru SJO), da bo prinesla upanje v boljši politični in ekonomski jutri Makedonije po dolgih, še vedno trajajočih letih tranzicije.

Naslovna fotografija albuma *Politika* prikazuje žensko, ki je pustila voziček z otrokom sredi ulice. Pevka Bernays propagande Kristina Gorovska dopušča domnevo, da je ta ženska odvisnica, da prihaja iz revščine ali problematične družine, ali da je želela splaviti pa ni smela, ker

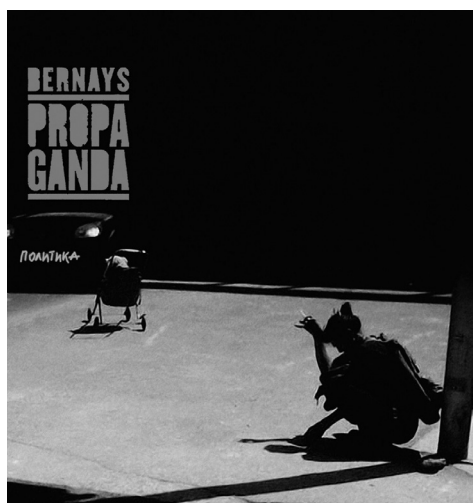
Politika najbolj nesramno penetrira v njeno drobovje s tem, da sprejema zakone, po katerih tujci odločajo o najgloblji in najbolj intimni sferi ženskega telesa – koliko je njena tragedija osebna in koliko politična? Ali obstaja večji debakl od matere, ki ne ljubi svojega otroka, in domoljubov, ki ne ljubijo svojega naroda? (DIMKOV, 2016.)

V drugem intervjuju Kristina Gorovska omenja enega prvih uspešnih poskusov kolektivne manipulacije E. Bernaysa, ki je ob koncu dvajsetih let

8 <http://www.moonleerecords.com>.

prejšnjega stoletja prepričal ženske, da so tanke »slims« cigarete simbol ženstvenosti in svobode. Danes ne verjamemo, da bodo slims cigarete osvobodile ženske, toda prakticiramo stereotip in verjamemo, da je tanka oblika ženska odlika. Če se isto načelo prenese na žensko lepoto, zopet zaradi nepojasnjenih razlogov, verjamemo, da popolna ženska tehta 50 kilogramov in se jo povezuje s kozmetiko, ne povezuje pa se je denimo z modrostjo, zaključí Gorovska (TODOROVSKA, 2016, 32). Sporočilo albuma *Politika* je ta, da naj poslušalci sami pridejo do zaključka ali sprejmejo držo, s čim in na kakšen način bodo izboljšali lastno življenje.

Bernays propaganda je del indie scene v Makedoniji, scene, ki je bolj odprta do glasbenic. Indie omogoča ženskam mesto, kjer imajo več prostora za komponiranje, nastopanje in dajanje izjav o svojih stališčih ali dejanjih (LEONARD, 2007, 1, 2). Makedonski indie sceni se je v zadnjih letih pridružila kantavtorica Telemama (psevdonim Dragane Zarevske), ki je po izobrazbi diplomirana režiserka. Za ustvarjanje glasbe se je začela zanimati, ko je postala mama. Njen soprog ji je podaril ukulele, da bi lahko prosti čas izrabljala bolj ustvarjalno. Tako se je začela njena glasbena pot, ki jo je junija 2015 pripeljala do izdaje solističnega albuma *Miss Svoboda* z desetimi pesmimi. Album so navdihnile njene osebne spremembe (materinstvo), a tudi družbeno okolje in politični položaj v državi, ravnanje z delavkami. V intervjuju za Kritiko je omenila, da je album nastal tudi zaradi muk, frustracij, žalosti in upanja (DEKOV, 2015). Naslov je posvečen ženskemu liku, ki je po Telemami manjkal javnemu kulturnemu življenju. Glavni ženski lik *Miss Svoboda* se pretaka po celotnem albumu; ta mora zmagati s stališči, inteligenco, ne pa z lepoto. Stvaritev *Miss Svobode* so navdihnili liki, ki se pojavljajo v glasbi ali albumih Davida Bowieja (INTERVJU ZAREVSKA, 2016). Pesem *Vale Tereškova* ima simbolno raven, ona je ženska, ki ni uspela postati astronautka. Zatorej je pesem posvečena ženskam, ki so bile nadarjene za določene poklice, denimo za atletiko ali naravoslovje, danes pa delajo v tovarnah. Na začetku prve kitice poje, da je Lajka čakala



Slika 2: Naslovnica *Politike* skupine Bernays propaganda. Last Kristine Gorovska.

na vratih Vale Tereškovo, Vale si je snela skafander in čelado, zalila rože in tekla v tovarno. V refrenu večkrat ponavlja verz: »ti si nikomur znana Vale Tereškova«. V pesmi *Študentska 2014* se loteva političnega stanja v Makedoniji novembra 2014, v času študentskih protestov, ki so navdihnili to pesem.

Glasbeni album temelji na minimalizmu, uporablja ukulele ali kitaro, pretežno dva ali tri akorde, solo ženski vokal, prevladuje molova tonaliteta v zmernem tempu in zmerni dinamiki. Izjema je pesem *Popkov šiv* v hitrejšem tempu, posvečena mami Telemame, ki je delala v tovarni v Kratovem in jo je izgubila tik preden

je sama postala mama. »Mami, zakaj si tako daleč, kot tista, ki kupuje, in tista, ki šiva.« Zamisel in začetno obdobje ustvarjanja glasbe pri Telemami kaže razumeti v kontekstu raziskav Dane Birksted-Breen iz sedemdesetih let o nosečnosti kot aktivnem, kreativnem in iniciatorskem procesu. Njena teza nasprotuje tradicionalnemu izenačevanju ženske in ženskosti s pasivnostjo in nemočjo. Breen raziskuje psihoanalitično razumevanje pomembnosti materinstva pri ženski in neustrezno vrednotenje moči ideologije spola ter reprodukcije (ANTONIS, 1981, 63–64). Tudi ime, Telemama, je navdihnili materinstvo, in sicer zato, ker je v dveh tednih ostala brez mame in sama postala mama. Predpono (tele-) je treba razumeti v smislu mati-stroj ali mama-na-daljinsko. Pri iskanju »telemame« spletni iskalnik Google pokaže med drugim tudi ruskega ponudnika kabelskih storitev in španski družbeni projekt, ki omogoča izposojanje matere, če prava mati zaradi kakega razloga ne more skrbeti za otroka. Starševska in glasbena identiteta Telemame sta kronološko sovpadli.

Po poslušanju albuma so prijateljice Telemame izjavile, da je ona zanje »moški arhangel«, ker da je besedila Telemame mogoče primerjati z besedili skupine Arhangel, ki ga je najpogosteje vodil Risto Vrtev (DEKOV, 2016, INTERVJU ZAREVSKA, 2016). Ta binarna vzporednica nakazuje na inverzivno obravnavo moških in ženskih odlik, podobno tisti primerjavi med moškimi in ženskimi skladateljskimi slogovnimi izrazi, estetskimi odlikami pri Andreevski ali v obravnavi termina *politika* Bernays propagande.



Slika 3: Naslovnica albuma *Miss Svoboda, Telemama*.
Last Dragane Zarevske.

5 Sklep

Celotna analiza opredelitev ženskega v ustvarjalnosti makedonskih skladateljic v sodobni glasbeni ustvarjalnosti in indie glasbi prinaša nekaj modelov pomena ženskega. Po terminu Deleuzea »postajati-ženska« so postajanja ženske ali razumevanja kot ženske ključna določila za vrisovanje črte v binarne razlike, ki opredeljujejo teleološka razumevanja življenja (REDNER, 2011, 114):

- inverzivna obravnava tradicionalnih (binarnih) delitev na moške in ženske odlike, in to: z izraznimi sredstvi v procesu ustvarjanja (čustvenost/jasna konstrukcija); z družbenopolitičnimi dejavnostmi pri spravljanju s politično krizo (ženske so pobudnice in vodje s predlogi za reševanje krize; ženske ustvarjajo umetniške stvaritve, skladbe, neposredno navdihnjene z aktualno politično krizo: Ana Pandevska, Telemama, Bernays propaganda);
- katafatičen pristop do dela (po tezi Suzane Milevske, MILEVSKA, 2012, 27), kar pomeni, da se namesto prevlade kritik in pritožb energija usmeri k iznajdevanju konkretnih dejavnosti za premagovanje družbenih hierarhij in krivic ali k dejavnostim, ki zagotavljajo sredstva za boj s patriarhatom, krizo (politično ali družbeno): delo in dejavnosti skladateljic v zadnjih dveh desetletjih, ki so dejavne kot skladateljice, pedagoginje, vodje festivalov; albuma *Politika* Bernays propagande in *Miss Svoboda* Telemame;
- tema oziroma struktura v skladbah – politično aktualne teme (dela Ane Pandevske, albuma *Politika* in *Miss Svoboda*), redkeje uporabljene glasbene oblike ali instrumentarij (žepna opera Andovske; ženski vokal in ukulele pri Telemami).

Literatura

- ALKAN, Ajten, MILOSAVLJEVIĆ-ČAJETINAC, Tijana, GAVRITOVA, Viktorija. 2007. Problemite so interdisciplinarniot karakter na ženskite/rodovite studii i primerite so Češka, Makedonija i Turcija. *Identiteti, spisanje za politika, rod i kultura*, 6/1 (2007), 11–67.
- ANTONIS, Barbie. Motherhood and Mothering. 1981. V: CAMBRIDGE WOMEN'S STUDIES GROUP, BROWN. (ur.). 1981. *Women in Society. Interdisciplinary Essays*. London: Virago Press. 55–74.
- AVERSIONLINE, Andrew. 2014. Some Girls: Reflections on *Nekoi Devojki*, the First Macedonian Female Artists Compilation. *No Echo*, 30. 9. 2014. <http://www.noecho.net/features/some-girls-reflections-on-nekoi-devojki-macedonian-female-artists-comp>.
- CITRON, J. Marcia. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DIMKOV, Toni. 2016. Politika e za apsolutното mnozinstvo vo ovaa zemja so grubi pluskavci i crno pod noktite. Intervju so Bernajs propaganda. *MKD*, 23. 3. 2016. <http://www.mkd.mk/kultura/muzika/bernajs-propaganda-politika-e-za-apsolutno-mnozinstvo-vo-ovaa-zemja-so-grubi>.
- DIMESKA, Frosina. 2015. Presudata za Kežarovski e kazna za site novinari. *Radio Slobodna Evropa*, 16. 1. 2015. <http://www.slobodnaevropa.mk/a/26797595.html>.
- DEKOV, Vlatko. 2015. Mis Sloboda e izliv na frustraciji, taga i nadež. *Kritika*, 21. 9. 2015. www.kritika.mk/album/intervju-so-telemama.
- GARRATT, Sheryl. 1984. Crushed by the Wheels of Industry. V: STEWARD, Sue in GARRATT, Sheryl. 1984. *Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop*. London: Pluto Press, 60–81.
- GOURSE, Leslie. 1995. *Madame Jazz: Contemporary Women Instrumentalists*. Oxford: Oxford University Press
- GREEN, Lucy. 1997. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAWORTH, Catherine in COLTON, Lisa. 2016. Introduction. V: HAWORTH, Catherine in COLTON, Lisa (ur.). 2016. *Gender, Age and Musical Creativity*. London and New York: Routledge, 1–6.
- IVANOVA, Tina in DIMOSKA, Angelina. 2015. *Mali portreti na sedum golemi kompozitori*. Skopje: CEM (e-kniga).

Intervju

- TELEMAMA. Intervju z Dragano Zarevsko, 24. 5. 2016, Skopje.
- JANEVSKI. E-intervju z Gjorgim Janevskim, 14. 6. 2016.
- VELKOVSKA-TRAJANOVSKA. E-intervju z Valentino Velkovska-Trajanovska, 14. 6. 2016.
- ANDREEVSKA. Intervju z Jano Adreevska, 21. 6. 2016, Skopje.
- PANDEVSKA. Intervju z Ano Pandevska, 27. 6. 2016, Skopje.
- ANDOVSKA. Intervju z Darijo Andovska, 5. 7. 2016, Skopje.
- GOROVSKA. Pogovor s Kristino Gorovska, 7. 9. 2016, Skopje.
- KOTESKA, Jasna. 2002. *Makedonsko žensko pismo*. Skopje: Makedonska kniga.
- KOŠKA-HOT, Rajna, SRBINOVSKA, Slavica, BOJADŽIEVSKA, Maja. 2010. *Feminizam i rod*. Leksikon. Skopje: Sigmapres.
- LEONARD, Marion in COHEN, Sara. 2003. Women studies. V: SHEPHERD, John, HORN, David, LAING, Dave, OLIVER, Paul in WICKE, Peter (ur.). 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume I*. New York, London: Continuum, 144–148.

- LEONARD, Marion. 2007. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot, Burlington: Ashgate publishing.
- LORRAINE, Renée Cox. 2011. Recovering Jouissance: Feminist Aesthetics and Music. PENDLE, K. A. (ur.). 2011. *Women and Music: A History*. Bloomington: Indiana University Press. 3–18.
- MILEVSKA, Suzana. Feminističko dejstvovanje »apofatički« nasproti »katafatički« princip. 2012. *Naše pismo, magazin za literatura i kultura*, 18/73–74 (2012). 22–28.
- ODINTZ, Andrea. 1997. Technopilia: Women at the Control Board. V: O'DAIR, Barbara (ur.). *Trouble Girls: The Rolling Stone Book of Women in Rock*. New York: Random House. 211–217.
- PARSONS, Laurel in RAVENSCROFT, Brenda. 2016. Introduction. V: PARSONS, Laurel in RAVENSCROFT, Brenda (ur.). 2016. *Analytical Essays on Music by Women Composers. Concert music 1960–2000*. Oxford: Oxford University Press. 1–13.
- PLACKSIN, Sally. 1982. *Jazzwomen 1900 to the Present: The Words, Lives and Music*. London: Pluto Press.
- Položaj žene u društvu. 2008. *Forum-Web magazin Komunisti*, 16. 2. 2008. <http://komunisti.forumotion.com/t34-položaj-zene-u-društvu>.
- REDNER, Gregg. 2011. *Deleuze and Film Music. Building a Methodological Bridge Between Film Theory and Music*. Bristol, UK, Chicago, USA: Intellect.
- RISTOSKA, Lenče. 2016. Ženite kako čuvarki na pravdata. *Engage*, konferenca MOF, april 2016, Skopje.
- SOKOM. Členovi, kompozitori. www.sokom.mk.
- STEINER-GASHI, Ingrid. 2016. Mazedonische Musketierinnen. *Kurier*, 14. 8. <http://kurier.at/politik/ausland/mazedonische-musketierinnen/215.388.333>.
- TODOROVSKA, Tanja. 2016. Nikoj ne me poseduva, zatoa ne se plašam da zboruvam. Intervju so Kristina Gorovska. *Portret, mesečen magazin*, 9. 2016. 30–37.
- TRAJANOSKI, Žarko. 2006. Za rodovata razlika i kulturnata raznolikost na Balkanite, intervju so Suzana Milevska. *Identiteti, spisanie za politika, rod i kultura*, 5/2 (2006). 159–171.
- VJU so Bernejz propaganda. 2016. *TV Bla, bla*, 17. 3. 2016. www.blabla.mk/intervju/vju-so-bernejz-propaganda.

Vesna Mikić, Adriana Sabo

O (ne)obstoju »ženske glasbe« – Srbija po letu 1918

Tako kot v večini zahodnoevropskih držav je tudi v Srbiji emancipacija žensk pridobila na pomenu ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja. V tem obdobju so bili sprejeti prvi zakoni, ki so urejali njihove pravice, in prve ženske – intelektualke, pisateljice, slikarke, novinarke – so stopile v javnost. Osvajanje različnih javnih prostorov, ki so »naravno« rezervirani za moške, se na ozemlju Srbije (pa tudi drugod po svetu) nadaljuje še danes, v zvezi s tem za posebej pomembno šteje obdobje po drugi svetovni vojni, ko so bile – glede na pomembno vlogo partizank v narodnoosvobodilnem boju (NOB) lahko rečemo *dobesedno* – priborjene številne zakonske pravice, kot je na primer pravica do glasovanja.¹ Zdi se, da je »vstop« žensk v svet glasbe v Srbiji trajal nekoliko dlje, še posebej na področju glasbene ustvarjalnosti, ki je bilo po romantično-modernističnih idejah kot ustvarjalno dejanje par excellence rezervirano predvsem za moške. Ženske so bile na prelomu v 20. stoletje aktivne predvsem na področju poustvarjalnosti – kot pevke, pianistke, violinistke ipd. Prve šolane skladateljice v Srbiji so rojene na začetku stoletja (najprej Ljubica Marić, 1909–2003, nato desetletje mlajša Ludmila Frajt, 1919–1999, in Luna Puđa Koen 1919–2004) in so sistematično izobrazbo pridobile pred drugo svetovno vojno ali po njej, poklicno pot pa so zgradile na umetniškem prizorišču nekdanje Jugoslavije (SFRJ).

S temi dejstvi v mislih prispevek spremlja ustvarjalnost žensk v obdobju od konca druge svetovne vojne do danes in ponuja nekakšen zemljevid različnih družbenih, političnih, gospodarskih, umetniških in glasbenih dejavnikov, ki so vplivali na ustvarjalnost skladateljic v Srbiji. Na ta način bodo prikazane različne ustvarjalne poetike naših avtoric, katerih število se močno zvišuje v obdobju po razpadu SFRJ in bo podan odgovor na zastavljeno, še vedno odprto vprašanje o (ne)obstoju specifične »ženske« glasbe.

Vprašanje o razmerju med glasbo in spolom se izkaže za zelo provokativno predvsem zaradi dejstva, da je glasba, po svoji naravi, nemimetična oziroma da fizikalne lastnosti akustičnega dogodka – višina, dolžina, barva itn. – nimajo in niti ne morejo imeti zunajglasbenega pomena. In vendar, glasba je vedno tudi socialna kategorija – izvaja se v času, pred drugimi ljudmi in za druge

1 Pravici do dela in enakega plačila sta se poleg mnogih drugih pravic znašli tudi v zakonih Kraljevine Jugoslavije, ampak se niso izvajale, o čemer bo govor v nadaljevanju.

ljudi. Glasba ali glasbeno delo torej nastajata v zapleteni družbeni interakciji med skladateljem in/ali skladateljico, izvajalcem in/ali izvajalko ter poslušalci in/ali poslušalkami.

Zato lahko rečemo, kot je formuliral Nicholas Cook, da »glasba izvaja pomen« (COOK, 2001). Najsí gre za instrumentalno, vokalno ali vokalnoinstrumentalno glasbo, glasbi se nenehno pripisujejo različni pomeni, norme, ideologije itn., ki se skozi njo – z njenim ustvarjanjem, izvajanjem, poslušanjem – ponavljajo, potrjujejo, zavračajo ali preizprašujejo. Izvajajoč/ustvarjajoč, poslušajoč/razumevajoč glasbo posamezniki in posameznice izvajajo tudi lastne identitete, kakor tudi norme družbe, v kateri živijo in delajo. Prav v tem smislu je mogoče govoriti o obstoju značilnosti, po katerih se glasbo lahko opredeli kot »žensko«. Vendar ni mogoče najti kake »immanentne ženske« lastnosti glasbe (tako da bi se nekatere kompozicijske tehnike, oblike, glasbila in podobno jasno in nedvoumno po svojih immanentnih danostih opredelile kot »ženske«). »Žensko« je mogoče v glasbi najti tedaj, ko se upoštevajo omenjeni pomeni, ki nastajajo in se izvajajo pri »kroženju« glasbe v družbi. V tem smislu se kategorija »ženskega« kaže kot nestabilna, tekoča in vedno odvisna od različnih dejavnikov družbe, (osebnih) ustvarjalnih poetik in njihovih različnih medsebojnih razmerij.

Tako bo v nadaljevanju podana dejavnost skladateljic, ki so ustvarjale na ozemlju Srbije v državah z različnimi imeni in političnimi ureditvami – v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev (1918–1929) oziroma Kraljevini Jugoslaviji (1929–1945), Federativni Narodni Republiki Jugoslaviji (1946–1963), Socialistični Federativni Republiki Jugoslaviji (1963–1992), Zvezni republiki Jugoslaviji (1992–2003), Srbiji in Črni gori (2003–2006) in končno Republiki Srbiji (2006–) – skozi prizmo večne tranzicije, ki jo je v tem oziru mogoče šteti za »edino stalnico« (MIKIĆ, 2016, 270) sodobne zgodovine države. Z drugimi besedami, lahko rečemo, da se »od ,najbolj kontradiktorne družbe v tranziciji«, kakršna je bila srbska v času Kraljevine Jugoslavije in družbe ,prehodnega socializma' [...], do sodobne ,tranzicijske družbe' v okviru postsocialističnih in globalnih tranzicijskih procesov kontinuiteta težnje v smeri zelenih sprememb, ki niso nikoli dosežene,« kristalizira samo kot stalnica tranzicije – tranzicija ostaja »stalna značilnost, ki, povezujoč različna obdobja in kontekste, artikulira njihove kulturne prakse« (prav tam).

1 Prva tranzicija: Kraljevina SHS/Kraljevina Jugoslavija – od tradicionalnega k modernemu

Družbeni in politični kontekst Kraljevine Jugoslavije je torej mogoče označiti za prehodnega, kot stalni pretok in vrsta meandrov med tradicionalnim

in modernim, agrarnim in industrijskim, mestnim in podeželskimi. Proces modernizacije, ki se je začel v začetku 20. stoletja, je kot v mnogih drugih evropskih mestih povzročil neenakomeren napredek različnih delov države, močno razslojevanje prebivalstva in poglobljanje gospodarskih ter kulturnih razlik med prebivalci različnih delov države (MARKOVIĆ, 1991). Eden od vidikov modernizacije države je bil zagotovo preboj zahodnoevropskih diskurzov na ozemlje Kraljevine, med njimi so za obravnavano tematiko še posebej pomembne marksistične in feministične ideje.

Kot pravi Ivana Pantelić, »ženske v Srbiji so na družbeni oder stopile v drugi polovici 19. stoletja, zbirale so se okrog organizacij, ki so se ukvarjale s humanitarnimi in socialnimi vprašanji« (PANTELIĆ, 2015, 335). Šlo je v prvi vrsti za človekoljubna društva, kar je bilo v tradiciji buržoaznih zahodnih družb edino področje, ki je ženski – »po naravi« predloženi za oskrbo bolnih, starejših ali nemočnih, vzgoji otrok, skratka za posle, ki so vključevali skrb za druge – omogočal vstop v javni prostor. V kontekstu Kraljevine so imele, zahvaljujoč vplivnim moškim iz svojih družin, dostop do javnosti samo pripadnice višjega meščanskega razreda, torej hčerke/žene/sestre trgovcev, politikov, odvetnikov, zdravnikov itn. Čeprav so bila taka društva »ženska« že zato, ker so se v njih zbirale predvsem ženske, njihovo delo ni bilo osredotočeno na kakršnokoli politično zavzemanje za krepitev vloge žensk. Tovrstno organiziranje se pojavi neposredno po prvi svetovni vojni, ko so leta 1919 v Beogradu ustanovili Društvo za prosvetitev ženske in varovanje njenih pravic [Društvo za prosvetevanje žene i zaščitu njenih prava] (prim. PANTELIĆ, 2015, 335–347), ustanova, ki je bila posvečena borbi za ženske volilne pravice.

Za boj za enakopravnost žensk v Kraljevini Jugoslaviji je bilo značilno »gibanje« med emancipatornimi in zelo tradicionalnimi diskurzi. Po eni strani je bil v času med vojnama »še vedno veljaven srbski civilni zakonik iz leta 1844, po katerem je ženska popolnoma podrejena moškemu. S sklenitvijo zakonske zveze je ženska izgubila svojo splošno poslovno sposobnost in bila izenačena z mladoletnikom« (VUČETIĆ, 2007, 133). In kljub Versajski mirovni pogodbi iz leta 1919, ki je ženski zagotavljala pravico do enakega plačila, tega člena v Kraljevini niso spoštovali; v veliki meri so delodajalci izkoriščali vedno višje število žensk, zaposlenih v tekstilni, živilski in tobačni industriji (ARITONVIĆ, 2009, 240–241). V Srbiji se je odvijal boj za emancipacijo žensk med idejami, uveljavljenimi v kapitalističnih deželah – v skladu z njimi so se za pravico žensk borile predvsem članice meščanskega razreda – in marksističnimi/socialističnimi idejami, po katerih je boj za pravice žensk povezan z razrednim bojem in vključuje tudi ženske delavskega razreda ter podeželanke.

Ko gre za položaj glasbenic v poznem 19. in v začetku 20. stoletja – torej za čas dinastije Obrenović in nato Kraljevine SHS oziroma Kraljevine Jugoslavije – se zdi, da so še posebej pomembne buržajske ideje, ki so ženskam »dopuščale« ukvarjanje z umetnostjo na »amaterski«, »neresni« ravni, kar bi prispevalo k njihovemu »oplemenitenju« ali, kot je bilo z igranjem klavirja, k boljši poroki. Čeprav tradicionalno zasnovan, je tak kontekst lahko predstavljal tudi neke vrste »odskočno desko« za tiste umetnice, ki so se želele ukvarjati z glasbo bolj »zares«, lahko celo rečemo na »moški« način. Tako »resnost« – ali vsaj težnjo po njej – so omogočile tudi prve glasbene ustanove, ki so nastale ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja, kot so Srbska glasbena šola (1899), Druga glasbena šola (1911), Beograjski vojaški orkester (1899), ki so ga 1904. leta preimenovali v Orkester kraljeve garde. Še posebej pomembne so bile ustanove, ki so začele delovati med obema vojnoma, kot Beograjska opera (1920), Beograjska filharmonija (1923), Radio Beograd (z oddajanjem začne leta 1924, z rednim programom leta 1929) ali Glasbena akademija (1937).

Tako so prve skladateljice iz teh krajev ustvarjale klavirsko glasbo – ta instrument jim je bil blizek, ukvarjanje s klavirsko glasbo pa je bilo družbeno sprejemljivo in zaželeno. Med njimi so bile Slavka Alojzija Atanasijević (1851–1891), Ida Dobrinković, Danica Srećković, Milica Preradović, Sida Velisavljević (1851–1920), Ljubica Medaković (NOVAK, 2011, 21), pa tudi Persida Nenadović Karađorđević (1813–1873, žena princa Aleksandra Karađorđevića) in Mileva Opujić Konstantinović (vnukinja Jevrema Obrenovića), ki so kot plemkinje ustvarjale salonsko klavirsko glasbo, povsem skladno s tedanjimi družbenimi normativi. Prva šolana skladateljica, ki je tudi del kanona srbske glasbene zgodovine, pa je Ljubica Marić. Čeprav je svojo poklicno pot prehodila v času FNRJ/SFRJ, imamo to avtorico še vedno lahko za »simpotom« emancipacijskih idej, ki so se krepile v času med obema vojnoma.

Ljubica Marić je, tako kot njene predhodnice, začela svoje glasbeno izobraževanje z igranjem instrumenta – dasi ne klavirja, kot so to »predpisovale« meščanske norme, temveč violine. Kmalu nato je začela tudi s študijem kompozicije z Josipom Slavenskim (1896–1955). Po študiju kompozicije v mojstrskem razredu Državnega konservatorija v Pragi (Josef Suk in Alois Hába) je ustvarjala po tedaj aktualnih umetniških idejah, kakršni sta bili četrtrstopenjska glasba in dodekafonija. Pod vplivom Hábe in Suka sta nastali študijski deli *Pihalni kvintet* (1931) in *Glasba za orkester* (1932), deli absolutne glasbe, o katerih ni mogoče govoriti kot o »ženskih«, ker se skladateljičin spol v nobenem oziru ne kaže kot relevanten. Zdi se prav nasprotno, da skladbi, kakor tudi vrsta drugih del Ljubice Marić, pričata o tem, da ona ustvarja »enako dobro« kot njeni moški kolegi.

Delo te in številnih drugih avtoric (pa tudi avtorjev) odlikuje – skladno z romantično-modernističnimi idejami – »vera« v avtonomijo glasbenega (in umetniškega) dela oziroma razumevanje glasbe kot čistega akustičnega pojava, ki se ravna po lastnih zakonitostih in je »osvobojen« od družbenopolitičnih okoliščin, v katerih je bil ustvarjen, zato tudi »osvobojen« od spola² osebe, ki komponira glasbo. To pomeni, da lahko rečemo, da se »z ,retoričnimi figurami avtonomije glasbe‘ prikrivajo ,funkcije‘ glasbe pri organizaciji konstruiranja in recepcije človeških čustev, telesa, spolnosti, erotičnosti, prepričanja, želje in sublimnega, s tem pa tudi same družbene konstrukcije vizualne in akustične ,slike‘ realnosti« (ŠUVAKOVIĆ, 2000, 162). Z vztrajanjem na avtonomiji glasbe se torej prikriva njena družbena, kulturna, ideološka, politična ipd. opredeljenost in uporabnost kakor tudi dejstvo, da je glasbeno delo segment družbene prakse, ki ga ustvarjajo spolno, razredno, rasno, narodnostno ipd. opredeljeni posamezniki in posameznice. S tem v zvezi je treba dodati tudi ideje o dualizmu duha in telesa – pri čemer sta duh ali um vsekakor »superiornejša« in »bolj vzvišena« od vsega telesnega in sta vezana za dejavnost (skoraj izključno) moškega, ki so jo v zahodnoevropski kulturi, zlasti filozofiji, negovali stoletja. V tem obzorju je vsako ustvarjalno dejanje, tudi skladanje, proizvod delovanja uma in duha, ne telesa, in je že samo zato bilo zelo dolgo rezervirano za moške, ki jih (za razliko od žensk) odlikuje racionalnost in sposobnost abstraktnega mišljenja ter ustvarjanja. Glasba je torej zlasti v družbah in kulturah zahodne Evrope konstruirana kot »brezfunksijska«, kot izdelek »čistega« duha, ki ustvarja umetniška dela neodvisno od telesa, v katerem biva; prav za tako »brezfunksijskost« glasbe pa je mogoče reči, da je »povsem zdiferencirana funkcija glasbe v določeni zgodovinski družbi« (prav tam).

Ideja o avtonomiji glasbe je tesno povezana z idejo o umetnosti kot izdelkom uma in/ali »duh« in zato igra pomembno vlogo pri »prikrivanju« spola osebe, ki komponira, in s tem tudi dejstva, da je to področje, na katerem prevladujejo moški. Z drugimi besedami, glasba je v zahodnih družbah, in tudi v naših krajih, obravnavana kot univerzalna kategorija – razumljiva »vsem« in napisana »za vse«, s čimer se zamegljuje dejstvo, da so »vsi« (tako kot recimo tudi »državljan«) opredeljeni na podlagi izkušenj belih moških srednjega ali višjega razreda, ki so se v preteklosti ukvarjali s skladateljevanjem. Prav tako se zdi, da se (je) zanikanje pomena spolov skladatelja/skladateljice

2 S tem izrazom mislimo tudi na anatomske značilnosti spola in kulturne, psihološke in družbene značilnosti posameznikov, ki se najpogosteje označujejo kot spolne. Z izogibanjem razlikovanju med naravnim in kulturološko razumljenim spolom želimo poudariti, da »se za telesa [...] ne more trditi, da imajo očiten obstoj, preden jih zaznamuje njihov spol« oziroma da se o spolu kot nečem anatomskega in fiziološkega ne more misliti brez vpisa kulturnih kodov. Za več podrobnosti o tej problematiki gl. BATLER, 2010, 61.

dogaja(lo) tudi zaradi prepričanja, da ženske ne morejo ustvarjati umetnostne glasbe in da bi opredelitev glasbe kot »ženske« – v primeru, da bi vztrajal na tem – imelo slabšalen sopomen. Zdi se torej, da je prepoznavanje dejstva, da je neko skladbo ustvarila ženska, pomenilo prepoznavanje (skladbe) kot »slabe«, »trivialne« ali »banalne« in da je bila zaradi tega dokazovanja možnost ženskega ukvarjanja s skladateljevanjem »prav tako kot moški« nujni predpogoj za razširitev definicije skladateljevega poklica v smeri, ki je vključevala tudi ženske.

Dela Ljubice Marić je mogoče razumeti prav v tej luči. Na podlagi same glasbe je nemogoče sklepati karkoli o spolu osebe, ki jo je ustvarila – nasprotno, glasba nakazuje določene vplive, vpliv Stravinskega, Slavenskega, Schönberga, Suka, Hábe ali koga drugega. Predvojne skladbe te avtorice kažejo v prvi vrsti na absolutno prevlado skladateljev na področju glasbe, pa tudi na odsotnost misli, da se skozi glasbo na kakršenkoli način problematizira ideja o možnosti tega, da se ženska ukvarja z »moškim delom«.³

Iz vpogleda v delo Ljudmile Frajt, ki je v zgodovini glasbe v Srbiji ostala zabeležena kot prva (ali vsaj prva znana) skladateljica elektroakustične in filmske glasbe, je mogoče priti do nekoliko drugačnega zaključka. Na podlagi njene ustvarjalnosti lahko določimo nekatere stalnice, ki bodo prisotne v poetiki drugih skladateljic in jih je mogoče označiti kot »ženske« – v tem smislu, da so prisotne v ustvarjalnosti mnogih avtorjev (in avtoric). Frajtova je namreč svojo poklicno pot posvetila ustvarjanju »druge« glasbe, to je glasb, ki ne štejejo za »akademske«, »klasične« ali »visoke«; take so filmska (in tako imenovana *uporabna*), elektronska, popularna ali ljudska glasba. Drugost teh glasb glede na klasično se pogosto povezuje z drugostjo žensk v družbi, njihov interes za »ne-klasične« glasbe pa se pojasnjuje z dejstvom, da dopuščajo več prostora za eksperimentiranje ali za izvajanje »drugih«/drugačnih pomenov od tistih, ki prevladujejo v umetniški glasbi.⁴

2 Druga tranzicija: k brezrazredni družbi (1945–1992)

Obdobje po koncu druge svetovne vojne je zaznamoval nov prehod, čeprav »stara« težnja po modernizaciji in industrializaciji države ni bila nič manj

3 Poudariti je treba, da so tovrstna problematiziranja postala še posebej aktualna v drugi polovici 20. stoletja, čeprav so se v drugih umetnostih, še posebej predstavitvenih, kot sta slikarstvo in literatura, poskušali problematizirati »prenosi ženske izkušnje« v umetnost. S takimi idejami so ustvarjali na primer pisci Virginia Woolf (1882–1941) ali slikarka Georgia Totto O'Keeffe (1887–1986). Več o avtorjih elektroakustične glasbe v BOSMA, 2013.

4 Več o vprašanju avtoric elektroakustične glasbe BOSMA, 2013.

pomembna – povrh so leta po 1945 »ogrnjena« z idejami o obnovi in izgradnji države. Stanje v FNRJ/SFRJ bi lahko opisali z besedno zvezo »niti–niti«: »niti nadnacija – niti nacija; niti razredna – niti brezrazredna družba; niti na Vzhodu – niti na Zahodu« (MIKIĆ, 2012, 113–114), na podoben način bi lahko označili položaj žensk pa tudi skladateljic v okviru tedanjega sveta glasbe.

Po koncu druge svetovne vojne je kot ena najpomembnejših zahtev socialistične revolucije, pod »dežnikom« splošne enakosti, postavljena enakost med ženskami in moškimi. Toda uradno stališče komunistične oblasti (v skladu s stališči Karla Marxa in Friedricha Engelsa o tej zadevi) se je glasilo, da je »njihov [neenak] status neločljiv od obstoja razredne družbe, ki temelji na izkoriščanju človeka [moškega] s strani drugega človeka [moškega] na podlagi zasebne lastnine« (PEJIĆ, 2009, 23), in da bo »žensko vprašanje« rešeno sočasno z vprašanjem proletariata – z odpravo razredne družbe. Neda Božinović navaja, da se je v času vladavine KPJ stalno razpravljalo o tem, ali je samostojna organizacija žensk potrebna. Avtorica opozarja, da je obstajala tudi druga »struja«, ki je, nasprotno od omenjenega stališča, zagovarjala reševanje vprašanja neenakosti žensk kot posebnega, ločenega od vprašanja boja za doseg brezrazredne družbe. Lahko bi rekli, da se je »položaj ženske [...] vseskozi izboljševal, toda ob stalni borbi ženskih organizacij za odpravljanje splošne gospodarske in kulturne zaostalosti ter konservativne patriarhalne zavesti, ki se kaže v vsakdanjem življenju tako pri moških kot ženskah« (BOŽINOVIĆ, 1996, 251).

Lahko rečemo, da je kmalu po koncu vojne prevladal »razredni pristop« k ženskemu vprašanju, ki so ga vladajoče strukture podpirale. Tako je mogoče kljub večji vključenosti žensk v javne zadeve med in po drugi svetovni vojni že od petdesetih let prejšnjega stoletja opaziti množično odpuščanje žensk in njihovo (nasilno) vračanje v domove, gospodinjstva in k »tradicionalno ženskim« poslom (prav tam, 148–152). Z drugimi besedami, čeprav so ženske imele vse zakonske pravice, ki so jim omogočale emancipacijo, ni bilo nobene organizacije, ki bi se osredotočala na konkretno izvajanje teh zakonov in spreminjanje zavesti državljanek in državljanov SFRJ.⁵ Pravnim mehanizmom so se torej nenehno zoperstavljali tisti ideološki, ki so ženske zadrževali v tradicionalnih okvirih. Čeprav so »formalno imele vse mogoče pravice, [...] niso bile (vedno) dovolj močne, da bi jih izkoristile« (PANTELIĆ, 2010, 107).

V zvezi s tem je pomembno poudariti, da v socializmu, enako kot danes, tradicionalne vrednote ženskam niso bile naprtene izključno od zunaj, s strani moških, ki imajo družbeno ali politično moč. Mnoge ženske so svoje vloge v

5 Največja tovrstna organizacija, Antifašistična fronta žensk, je ukinjena na Četrtem kongresu AFŽ leta 1953.

družbi doživljale na tradicionalen način. Kljub temu so mnoge uspele izkoristiti priložnosti, ki so jim bile na voljo v socialistični družbi, na primer številne uspešne poklicne priložnosti na različnih področjih, ki so jih nekatere državljanke SFRJ dosegle. Tako so recimo nekatere ženske, rojene pred vojno, po osvoboditvi postale visoke uradnice in aktivne udeleženke političnega življenja v SFRJ, čeprav niso nikoli opravljale funkcij, ki so prinašale ugled in moč.⁶ Prav dejstvo, da so se ukvarjale s športom, izobraževanjem, kulturo, svetom zabave itn. priča tudi o dometu emancipacije žensk v SFRJ. V tem kontekstu stalnega vijuganja med tradicionalnimi vlogami in težnjo po emancipaciji je treba videti tudi mesto, ki so ga imele skladateljice umetnostne glasbe v takratni družbi.

Lahko rečemo, da so na področju »resne«, »umetnostne« glasbe v tistem času še vedno prevladovale stereotipne predstave o ženskah, ki se skozi zgodovino nikoli niso ukvarjale z »abstraktno« in »vzvišeno« umetnostjo skladanja. Kot je Stana Đurić Klajn napisala leta 1936: »Dovolj se je razpravljalo o nezadostni ustvarjalnosti žensk na področju glasbe. Psihologi, ženomrzci in reakcionarji so preprosto trdili, da so ženske po svoji prirojeni podrejenosti prikrajšane tudi za ustvarjalno moč, argumentirajoč to s tem, da ženskam, ki poklici moških niso bili dostopni, nihče ni prepovedoval ukvarjanja z glasbo [...]« (ĐURIĆ KLAJN, 2000: 170). Tudi v skladu z družbenimi standardi tistega časa, sestavljenimi na podlagi navidezno nevtralnih zgodovinskih dejstev, je bilo zelo težko, da družba in svet glasbe prepoznata žensko kot skladateljico.⁷

6 Med njimi je vsekakor treba omeniti Mitro Mirović (1912–2001), ki je po vojni večkrat služila kot ministrica za izobraževanje, znanost in kulturo, bila poslanka v Skupščini NR Srbije, vodja Agitpropa CK KP Srbija in je bila ena izmed dveh članic Politbiroja KZ KP Srbije (Pantelić, 2010, 133). Poleg nje je pomembno omeniti tudi Spasenijo Cano Babović (1907–1977), članico Politbiroja KZ KZS Srbije, med drugim ministrico, članico Sveta federacije in Zveznega odbora SUBNOR ter Predsedstva SR Srbije. Tudi nekdanja Jugoslavija se je lahko pohvalila tudi z ženskami, ki so uspele na drugih, običajno moških področjih, kot so športna novinarka Milka Babović (1928) ali košarkarica Razije Mujanović (1967), če omenimo samo nekatere od njih. Omeniti je treba tudi uspešne kariere, ki so jih ustvarile vokalistke, kot so Lola Novaković (1935), Beti Jurković (1936), Gabi Novak (1936), Radmila Karaklajić (1939), Nada Knežević (1940) itn.

7 Kot primer neenakosti skladateljic v SFRJ je mogoče uporabiti podatke iz tabelarnega pregleda članstva Zveze skladateljev Jugoslavije, objavljenega ob dvajseti obletnici Zveze (SAKOJ, 1950 – 1970). V njem je navedeno, da SAKOJ šteje 448 članov in 37 članic, med katerimi so bile 3 iz Bosne in Hercegovine, po ena iz Črne gore in Slovenije, 11 iz Hrvaške, 21 iz Srbije, medtem ko iz Makedonije ni bilo niti ene članice (Milošević, 1970, 153). Tudi število skladateljic, katerih imena so navedena v seznamu članov Društva skladateljev Srbije (UKS) za leto v 1965, lepo kaže na stari (ali, natančneje, predvojni) stereotip, ki nadalje »živi« tudi v spremenjenih političnih okoliščinah. V bistvu so se vsi avtorji, navedeni na seznamu članov SAKOJ in UKS, rodili pred in se šolali pred drugo svetovno vojno ali takoj po njej, in je gotovo, da so tudi skladatelji, tako kot mnogi drugi državljani, prevzemali takrat prevladujoča stališča do žensk. Z drugimi besedami, »premer«, izpeljan iz seznama članov UKS iz leta 1965, je zelo pomemben dokument o recidivih predvojnih patriarhalnih stališč, ki so sčasoma resda postala manj trda, čeprav do danes niso izginila (PEJOVIĆ, 1965, 62). Tako dvajset let SFRJ, stereotip o ženski, ki ni sposobna skladati, ni podvržen sumu, kljub vsem pravnim ukrepom v to smer. Prav tako se zdi, da tudi takrat, ko so ženske dobile možnost izbire vsakega želenega poklica, ideja moškega kot idealnega ustvarjalca glasbe ostaja nedotaknjena, o čemer priča zelo počasno zviševanje števila žensk, ki se aktivno ukvarjajo s skladanjem.

Pomemben korak k spreminjanju tega odnosa je bil storjen zahvaljujoč Ljubici Marić, ki je v tem obdobju dosegla polno ustvarjalno zrelost. Njen ustvarjalni opus priča prav o dejstvu, da telesnost avtorja v nobenem oziru ne šteje za relevantno ob njegovi/njeni glasbi – spol je bil implicitno moški ali pa ga je bilo treba skriti oziroma dokazati, da ni pomemben, če bi šlo za žensko. V zvezi s tem je simptomatično, da se nekatere temeljne značilnosti ustvarjalnosti Ljubice Marić, zainteresiranost za daljno preteklost, za arhaično in starožitno, kot je glasba Bogumilov, Bizanca in Osmoglasnika – torej kar je zelo »daleč« od danes ali sedanjega družbenega in zgodovinskega trenutka –, o čemer pričajo dela, kot so *Pesme prostora* (1956), *Vizantijski koncert*, *Muzika Oktoiha 2* (1959), *Prag sna*, *Muzika Oktoiha 3* (1961), *Ostinato super tema Oktoiha* (1963), *Asimptota* (1986) ili Čudesni milligram (1992).

Nasproti »zagledanosti« v arhaičnost stoji ustvarjalni opus Ljudmile Frajt. Njen primarni interes leži v »pomikanju meja akustičnih elementov glasbenega zvoka, ob izogibanju stereotipom in v širjenju medija glasbe« (NOVAK, 2011, 27). Slednja težnja je opazna, na primer, v skladbi *Srebrni zvuci* (1974), kjer je zvok godalnega kvarteta razširjen in lahko rečemo dopolnjen z diskretnimi zvoki srebrnih žlic, ali v *Uspavanki* (1982), kjer je ženski glas dobil novo dimenzijo z uporabo zvokov otroških igrac.⁸ Opus Ljudmile Frajt razkriva zelo široko paleto interesov: »od tradicionalnih ritualov (*Tužbalica*, 1975), prek elektronskih medijev, filmske glasbe, remediacije konkretnih zvokov – ptic, zvonov (*Svirač i ptice*, 1967, *Zvona*, 1981) do [...] skladb za otroke« (prav tam).

Število izobraženih skladateljic se v tem obdobju torej povečuje predvsem zaradi tehtnosti avtoric, rojenih v štiridesetih in petdesetih letih prejšnjega stoletja. Na prizorišče umetnostne glasbe SFRJ so poleg Ljubice Marić in Ljudmile Frajt, ki sta se izobraževali v medvojnem obdobju, in Mirjane Živković (1935)⁹ stopile Ivana Stefanović (1948),¹⁰ Svetlana Maksimović (1948), Vera Milanković (1953), Anica Sabo (1954), Ksenija Zečević (1956–2006), Katarina Miljković (1959)¹¹ in druge.¹² Čeprav imajo te skladateljice različne poetike, je vendarle mogoče izpostaviti eno skupno značilnost – njihovi dosežki

8 V tem primeru je treba nakazati dejstvo, da je vloga ženske v tej skladbi razumljena tradicionalno – po materinskem ključu.

9 <http://www.mirjanaz.com/>.

10 <http://www.ivanastefanovic.com/>.

11 <http://www.katarina-miljkovic.net/>.

12 Ovim imenima se mogu dodati i Vojna Radosavljević (kasnije udata Nešić, 1947), Jelena Milenković (1944), Branislava Predić Šaper (1946), Miroslava Janković (1943), Natalija Benderović (1954), Ingeborg Bugarinović (1953), Milica Rogulja (1950), Biljana Vasiljević (1955) itd. (PERIČIĆ, 1988).

so ustvarjeni skladno z modernističnimi idejami in odražajo predvsem idejo avtonomije glasbe. Tako v tem primeru ne moremo govoriti o problematizaciji »ženskosti« skozi glasbo. Avtorice so v resnici osredotočene predvsem na raziskovanja same »narave« zvoka, glasbenega gradiva, na delo z določenimi kompozicijskimi tehnikami ter reševanje specifičnih glasbenih problemov. To je tudi ena od stalnic, ki jim je mogoče slediti v ustvarjalnosti naših skladateljic skozi vse tranzicije, ki jih je preživela družba na našem prostoru. Med omenjenimi imeni bi morali izpostaviti Ivano Stefanović, ki je del svojega snovanja posvetila tudi elektroakustični glasbi (med drugim tudi zahvaljujoč usposabljanju na Inštitutu za raziskovanje in koordiniranje akustike/zvoka, IRCAM, v letih 1979–1981).¹³ Na ta način v določenem smislu nadaljuje »pot« Ljudmile Frajt. Po razpadu SFRJ je tudi sama poskusila problematizirati vlogo ženske v družbi s skladbo *Ona* (2008) (SABO, 2013). Ustvarjalno delo te avtorice po besedah Jelene Novak nakazuje »'lirično plat' sveta, ki ga je Frajtova raziskovala, obenem pa je izpostavljena tudi njena ustvarjalna radovednost do starih časov«, kakor tudi dejstvo, da je Stefanovićeva »zainteresirana tudi za visoko modernistično logiko struktuiranja glasbenega jezika in za postmodernistična sredstva prikazovanja« (NOVAK, 2011, 27).

Čeprav v tem obdobju ni mogoče govoriti o jasnem profiliranju »ženskosti« v umetniški glasbi, je treba poudariti, da vedno več umetnic, ki aktivno delujejo na področju popularne glasbe, pogojuje tudi svojevrstno problematizacijo položaja žensk na tem področju. Problem ženske identitete v popularni glasbi je še posebej očit in osmem in devetem desetletju preteklega stoletja, ko se naglo viša število pevk, tekstopisk in izvajalk ter se vedno bolj intenzivno razpravlja o »ženskah v šovbiznisu« (PAPIĆ, 2012, 141–148).¹⁴ Umetnice, kot so Biljana Krstić (1955), Marjetka Neca Falk (1950), Aleksandra Slađana Milošević (1955), Margita Stefanović (1959), Anja Rupel (1966), Marina Perazić (1958) ali Lepa Brena (1960), seveda, tudi pod vplivom britanskih in ameriških zvezd, s svojim delom aktivno poskušajo ponovno preučiti mesto ženske v popularni glasbi in pogosto postavljajo pod vprašaj tudi družbene norme, ki »predpisujejo« pravila obnašanja, oblačenja in razmišljanja.

13 Med deli tega žanra so *Poslanica ptica*, radiofonski eksperiment v produkciji Radia Beograd (soavtorja: Marijan Radojčić in Predrag Knežević, 1974), *Kuda sa pticom na dlanu*, za ansambel tolkal (štirje izvajalci) in trak (1979), *Paysage za čembalo* in trak (1980) ter *Tumačenje sna* za flavto, magnetofonski trak, ženski govorni glas in scenski gib (1984).

14 Take razprave se pogosto odvijajo po revijah in dnevnem časopisu oziroma besedilih, ki jih pišejo kritiki popularne glasbe, novinarji ipd. Tovrstna besedila so na primer objavljena v časopisu *Džuboks* – Gregov L.: Žene vladaju (*Džuboks*, 173, 1984, 17), Philthy Spectre: Devojke su tako meke (*Džuboks*, 130, 1981, 4), Z.P.: Devojke su tako meke (*Džuboks*, 110, 1981, 26).

3 Tretja tranzicija: postsocialistična družba (1992–2000)

Z razpadom komunističnih režimov, ki so bili v državah Vzhodne Evrope na oblasti do zadnjega desetletja 20. stoletja, je v teh državah nastopilo obdobje (nove) tranzicije k določeni obliki parlamentarne demokracije, usmerjeno v vzpostavitev prostega trga. V primeru države Srbije, ki je po razpadu SFRJ postala del Zvezne republike Jugoslavije, je določevanje prehoda v parlamentarno demokracijo zelo problematično. Čeprav je bil večstrankarski sistem vzpostavljen vzporedno z razpadom SFRJ, je v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja težko govoriti o obstoju parlamentarne demokracije in prostega trga. »Fazo«, v kateri se je znašla Srbija v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko označimo kot »sivo cono« hibridnih režimov, kot je recimo »konkurenčni ali volilni avtoritarizem (competitive or electoral authoritarianism), ki ima nekaj značilnosti parlamentarizma, a ni demokratičen« (WAYLEN, 2007, 23).¹⁵ »Sivo cono«, v kateri se je znašla Srbija, so zaznamovale državljanske vojne med nekdanjimi republikami SFRJ in ukrepi Združenih narodov (ZN), osamitev Srbije in ekonomsko sesutje (ČUBRILO, 2011, 45). Srbija se je znašla tudi pred zahtevno opredelitvijo lastne nacionalne in kulturne »identitete v kontekstu postmodernističnega multikulturalizma« (prav tam), kar se je kazalo v prevladi desničarskih in nacionalističnih idej, v etnocentrizmu in podobnih ideologijah, katerih širitev in popularizacija sta najpogostejše zaznavni v obdobjih krize. V tem pogledu je mogoče govoriti o specifični obliki tranzicijske družbe, ki nima jasno opredeljenega cilja – razen vedno zelenega, a težko uresničljivega »boljšega življenja« –, čeprav nedvoumno stremi po oddaljevanju od neposredne (komunistične) preteklosti.

Za skladateljice umetnostne glasbe v Srbiji se je ta kontekst – protislovno? – izkazal za izjemno ugodnega. Njihovo število se od tega desetletja viša. Razlog za to bi bilo nedvomno treba iskati v javnih diskurzih prejšnjega obdobja, ko so vsaj deklarativno razglašali pravico žensk do izbire poklica, pa tudi v (še vedno) prevladujočih meščanskih idejah, po katerih je pač »lepo«, če se ženska ukvarja z umetnostjo. Poleg tega je treba poudariti – ne glede na pozitivne pomike, ki ženskam omogočajo svobodno izbiro poklica –, da ta izbira še vedno v veliki meri »temelji na podedovanih stereotipih, po katerih ženske niso v položaju, da bi se ukvarjale z zadevami tehniške stroke« (KOLIN in ČIČKARIĆ, 2010, 49), ali s tistimi, ki zahtevajo, kot se verjame, izredne ustvarjalne sposobnosti, denimo ustvarjanje glasbe ali katerekoli druge umetnosti.

15 V študiji, posvečeni kompetitivnemu avtoritarizmu, Steven Levitsky in Lucan A. Way opredeljujeta ta režim kot tistega, v katerem »uradne demokratične ustanove predstavljajo glavno sredstvo za doseg in izvajanje politične oblasti. Uradniki kršijo ta [demokratična] pravila tako pogosto in v tolikšni meri, da se režim ne izvaja niti z minimumom soglasja, na podlagi katerega bi ga lahko označili za demokratičnega« (LEVITSKY in WAY, 2002, 52).

V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja je v javnih diskurzih postalo prevladujoče pozicioniranje umetniških poklicev na nižja mesta družbenih vrednot. Prav na teh področjih je mogoče vzporedno spremljati tudi višanje števila žensk. Potegniti je mogoče vzporednico med družbenim statusom, ki ga ima določen poklic, in številom žensk v njem, in reči, da se ženske pri izbiri bolj obračajo k poklicem na področjih, ki imajo manjši pomen v določeni družbi in posledično ponujajo manj možnosti za ugled, s tem pa tudi manjšo možnost za pridobitev položaja moči. Naglo višanje števila žensk, ki v zadnjih dveh desetletjih sledijo klicu skladateljice, je mogoče pojasniti s pojavom »feminizacije poklica«. Natančneje, na različnih področjih, kot so zdravstvo, izobraževanje, kultura, humanistika in podobno je bilo ugotovljeno, da »z nižanjem družbenega položaja poklica moški le-tega opuščajo, raste pa število žensk v njem, [medtem ko] le-ta še naprej izgublja ne samo družbeni status, temveč [...] tudi gospodarsko moč« (POPOVIĆ in DUHAČEK, 2009, 684). Spremembe v spolni strukturi nekaterih poklicev pogojuje izjemno veliko število izobraženih ljudi, ki so v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja zapustili državo. Pojav je zaznamoval tudi domači glasbeni oder. Tako se je skladateljski poklic, ki je bil domnevno od nekdaj rezerviran samo za moške, »odprl« tudi za njihove kolegice.¹⁶

V prid temu še naprej priča naraščanje ženskih imen na seznamih tistih, ki aktivno skladajo v Srbiji, ali avtoric, ki živijo v tujini in katerih dela se izvajajo na domačih odrih. Med njimi so predvsem skladateljice, rojene v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki se pridružujejo skladateljicam starejših generacij: Milana Stojadinović-Milić (1962), Dragana Jovanović (1963),¹⁷ Nataša Bogojević (1966), Isidora Žebeljan (1967),¹⁸ Milica Paranosić (1968),¹⁹ Ana Mihajlović (1968), Aleksandra Vrebalov (1970),²⁰ Aleksandra Anja Đorđević (1970), Tatjana Milošević (1970), Ivana Ognjanović (1971), Svetlana Savić (1971), Jasna Veličković (1974),²¹ Branka Popović (1977) itn. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja se tako širi število poetik in raznovrstnih pristopov h glasbi. Po eni strani je vedno več avtoric, ki ustvarjajo zunaj kanona akademske, umetnostne glasbe, *sound art* in drugih oblik umetnosti, ki temeljijo na uporabi novih medijev in pogosto jasno odstopajo od ideje

16 Podobna situacija je v Srbiji opazna tudi na primer na področju veterinarske medicine in naravoslovnih disciplin, kot sta fizika in farmacija (POPOVIĆ, 2005, 123–135).

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

18 <http://www.isidorazebljan.com>

19 <https://www.milicaparanosic.com/>

20 <http://www.aleksandravrebalov.com/>

21 <http://jasnavelickovic.com/>

avtonomije glasbenih del ali jo sploh zanikajo. Po drugi strani pa še vedno ustvarjajo avtorice, ki so začele svoje poklicne poti v nekdanji Jugoslaviji in ostajajo zveste svojim (modernističnim) poetikam. Končno se uveljavljajo tudi skladateljice mlajše generacije, ki ustvarjajo v že vzpostavljenih okvirih akademskega kanona, ki se kljub različnim postmodernističnim preizpraševanjem le-tega nikoli ne oddaljuje od ideje glasbe kot avtonomnega področja človekovega delovanja (prim. VESELINOVIĆ-HOFMAN, 2007, 244–296).

Kot v prejšnjih obdobjih tudi v tem ni mogoče govoriti o obstoju »ženske glasbe« ali glasbenih značilnostih, ki bi jih lahko označili za ženske. Ta generacija skladateljic se večinoma »skriva« za avtonomno glasbenim, medtem ko so, vsaj zdi se tako, usmerjene v prvi vrsti k raziskovanju zvočnosti, ponovnemu premišljevanju nekaterih tehnik ali figur kompozicijskega kanona in k možnostim, ki jih ponujajo digitalna tehnologija in novi mediji. Lahko rečemo, da skladateljice svoje generacije ne »skrivajo«, da bi bile prepoznane kot »resne«, temveč je prej mogoče govoriti o odsotnosti potrebe po problematizaciji lastnega položaja: skladateljic je vedno več, ženske ustvarjajo glasbo že vrsto let. Z drugimi besedami, ob koncu 20. stoletja se ne zdi več »čudno«, da se ženska ukvarja s skladanjem, niti ni potrebno, da dokazuje svojo sposobnost ustvarjanja glasbe. Videti je torej, da se avtorice trudijo zagotoviti svoje mesto v glasbenem kanonu s samim delom na glasbenem gradivu, saj so – vsaj številčno – enakopravne z moškimi kolegi.

Ta pogled zajame skladbe, kot je *Facere totum* (1992) Tatjane Milošević (1970), v kateri avtorica uporablja teme Fuge v D-duru Johanna Sebastiana Bacha iz prvega zvezka *Das Wohltemperierte Klavier*, ali *Sijaj Betelgeza ili tajna crvenog džina* (1994), v kateri se, zahvaljujoč zvoku ozvočenega čembala, ponovno problematizira možnost prikazovanja zunajglasbenih pojavov v glasbi. Ukvarjanje z mehanskim zvenom čembala je značilno tudi za skladbo *Zvučnosti dinamičnog srca* (1990) Nataše Bogojevič (1966). Bližina *performance art* in križanja svetov elektronskih zvokov in klasične glasbe je značilno za opus Milice Paranosić (1968), ki je v devetdesetih letih napisala med drugim skladbi *The Dark Side of the Noon* (1993) ali *Scarabaeus (strikes again)* za trak (1994). Skladba *Metropola tišine – Stari Ras* (1992) Ivane Stefanović priča o avtoričinem zanimanju za konkretno glasbo in predstavlja nadaljevanje njenih raziskovanj na tem področju.

Nadaljnje in intenzivnejše preizpraševanje glasbeno avtonomnega, kakor tudi »širitev« izraznih sredstev zunaj okvira zvočnosti tradicionalnih glasbenih instrumentov (temu je mogoče slediti skozi celotno obdobje po letu 1945), je zaznamovalo obdobje po letu 2000.

4 Četrta tranzicija: proevropska Srbija (2000–)

Zadnjo, še vedno aktualno tranzicijo v Srbiji je zaznamovalo »gibanje« k članstvu v EU in vzpostavljanje (neo)liberalnega, kapitalističnega ekonomskega modela. Množičnim demonstracijam v začetku oktobra 2000 in ustanovitvi demokratične vlade je sledilo obdobje optimizma in tudi razočaranja zaradi »demokratične revolucije«. Po letu 2000 se kaže izrazita socialna diferenciacija, ki posledično močno deli družbo na revne in bogate. Slednji so v devetdesetih letih nabrali svoj kapital, prav tako pa so po družbenih in političnih spremembah ostali na položajih oblasti v državi. Po teh spremembah je postalo očitno, da »državljeni Srbije v resnici že skoraj dve desetletji živijo, nenavadno obliko življenja, ki se imenuje tranzicija, kar pomeni proces politične preobrazbe z jasno opredeljenim ciljem pridružitve globalnemu kapitalističnemu sistemu zahodne liberalne demokracije« (ČUBRILO, 2011, 144). V tem obdobju je postala tržna logika v vseh ozirih družbeno prevladujoča, tudi v tistih, ki so prvotno veljali za neprofitne – izobraževanje, zdravstvo ali umetnost. Kljub zgolj vnanjim spremembam strukture oblasti se je beg možganov, ki je zaznamoval prejšnje desetletje, nadaljeval vzporedno s stalnim krušenjem političnega sistema, industrije in gospodarstva. V takih danostih se je še nadalje krepil nevladni sektor, ki je v veliki meri predstavljal tako imenovane evropske vrednote na način spodbujanja človekovih pravic, svobode govora, svobode medijev, kulture mladih in podobno. Prav nevladni sektor je znatno podpiral in še vedno podpira financiranje različnih umetniških in glasbenih projektov.

Ne glede na spremembo politične in gospodarske ureditve države je za položaj žensk še vedno značilno vijuganje med nenehnim prizadevanjem po doseganju enakopravnosti spolov – tokrat pod močnim vplivom zahodnoevropskih in ameriških strategij boja za pravice žensk – na način sprejemanja novih zakonov, z vztrajanjem pri politični korektnosti ali pa z uveljavljanjem liberalnih diskurzov o enakosti na eni strani in izrazito patriarhalnimi in tradicionalnimi stališči o vlogi ženske v družbi na drugi strani.

Ko gre za svet umetnostne glasbe, se skladateljska sposobnost žensk danes ne postavlja več (ali vsaj nikoli izrecno) pod vprašaj. Danes v Srbiji izvajajo dela avtoric različnih generacij, rojenih vse od začetka 20. stoletja (Ljubica Marić) do najnovejšega časa. Med avtoricami mlajše generacije lahko izpostavimo Teodoro Stepančić (1982),²² Ano Gnjatović (1984) ali Svetlano Maraš (1985).²³ V obdobju po letu 2000 je – tudi zaradi dejavnosti skladateljic različnih generacij, hitrega razvoja digitalne tehnologije in njenega povečanja dostopnosti

22 <http://teodora.stepanic.com/>

23 <http://www.svetlanamaras.com/>

– prišlo do še večjega razvejevanja skladateljskih poetik in metodologij, zato lahko danes na glasbenem prizorišču v Srbiji prepoznamo številne postopke, ideje in koncepte. Tako denimo lahko kot stalnico v ustvarjalnosti Jasne Veličković izpostavimo ukvarjanje s tehnologijo in njenim vplivom na glasbo in umetnost, kakor tudi prizadevanje po dekonstrukciji in/ali rekonstrukciji določene glasbe preteklosti v sedanjem trenutku. V skladu s takimi idejami so nastale skladbe, kot sta *SuperInTellActUAllyMadManMadeMachine* (2000) in *!Dna And?* (2002), ki preizprašujejo glasbo Stravinskega, *Good Bach* (2001–4), *Strelka* (2004), *472/XI Variations* za orkester robotov (2005) in *Sputnik* (2005–6), kjer avtorica poskuša »dekonstruirati celovitost in/ali logiko glasbenega jezika« (NOVAK, 2011, 29) Conlona Nancarrowa. V skladbah *Play With Me* (2006) ali *Flaschgeld* (2006) Ivana Ognjanović problematizira vprašanje zvočne instalacije in multimedijskega dela. Tehnologija ima ključno vlogo v ustvarjalnosti Milice Paranosić, ki je osredotočena na izvajanje performansov. Paranosić od leta 1995 živi v New Yorku, njena dela pa se zlasti v zadnjih letih v Srbiji izvajajo redko. Kljub temu je mogoče v njenem opusu (ta je začel nastajati po odhodu v ZDA) najti stvaritve, ki problematizirajo vprašanje ženske identitete – najsi gre za njeno osebno – skladba *Ispovesti* (*Confessions*, 2007), ali pa nekoliko splošnejšo »žensko« – skladba *Womenade* (2009). Paranosićeva je tudi ena od ustanoviteljic serije koncertov *Ladies First* (*Dame imajo prednost*), ki je osmišljena s ciljem, da »ženske z umetnostjo okrepijo druge ženske«. ²⁴

Po letu 2000 so skladateljice v Srbiji napisale veliko oper. Ta zvrst doživlja nekakšno »renesanso«, številne avtorice so se preizkusile na polju glasbenega gledališča. Poleg zanimanja za opero raste v zadnjih dveh desetletjih tudi zanimanje za gledališko in vokalnoinstrumentalno glasbo, ki pa je – to velja poudariti – ne ustvarjajo zgolj ženske. Med operami in glasbenogledališkimi deli srbskih avtoric navajamo dela *DreamOpera* (2001) in *Fijasko* (2005), deset skladb s petjem, podobnih operi Jasne Veličković; *Narcis i Eho* (2002), *Operrra je ženskog roda* (predstava za glasbeno gledališče, 2005) Aleksandre Anje Đorđević; *Zora D.* (2003), *Maratonci trče počasni krug*, (2008), *Simon izabranik* (2009) in *Dve glave i devojka* (2012) Isidore Žebeljan; *Mozart, Luster, Lustik* (2006) Irene Popović Dragović; *Ponoćni sud* (2005–2007) in *Svadbaba* (2010) Ane Sokolović; *Koda* (2008) Ivane Ognjanović; operi doktorskega umetniškega projekta *Ko je ubio princezu Mond* (2012) Tatjane Milošević Mijanović in *Petrograd* (2012) Branke Popović. Na podlagi teh skladb je mogoče izpostaviti določene značilnosti, ki pa niso posledica izključno spolne identitete avtoric, temveč nastajajo s prežemanjem različnih dejavnikov, kot so

24 <http://ladiesfirstnyc.wixsite.com/ladiesfirstnyc/about>

pripadnost določenemu družbenemu sloju, izobrazba (vrsta avtoric je diplomirala in/ali ustvarja v tujini), država, kjer ustvarjajo, kakor tudi priložnost, za katero je delo napisano, dostopnost izvajalca/izvajalke ipd. Tu imamo v mislih predvsem omenjeno postmodernistično preizpraševanje in dekonstruiranje skladateljskih vzorov in ter tehnik preteklosti, uporabo digitalne tehnologije v vseh plasteh skladanja in izvajanja glasbe, pa tudi na pogosto poseganje po folklornih vzorcih, kar je tipično značilno recimo denimo za opere Isidore Žebeljan (SABO, 2015).²⁵

Največje število navedenih del nakazuje na dejstvo, da skladateljice svojega spola, tako se vsaj zdi, ne doživljajo kot »problematičnega« oziroma kot nekaj, kar bi bilo treba problematizirati skozi glasbo/umetnost, saj delujejo v okolju, v katerem so se odvile mnoge zahtevne bitke za enakopravnost žensk. V tem smislu se tudi s svojo dejavnostjo osredotočajo zlasti na preizpraševanje in dekonstruiranje kanona in glasbene preteklosti, problematizirajo vprašanja vloge tehnologije v ustvarjalnem procesu, uporabo novih medijev itn. Poleg tega so številne avtorice v svoj glasbeni jezik vključile tudi »druge« glasbe, kot sta popularna ali ljudska, s čimer so skušale preseči še vedno živo vrzel med »visoko« in »nizko« glasbo. S tem so prav tako problematizirale kanon klasične glasbe.

5 Ženska muzika?

Po podanem pregledu procesov »osvajanja« sveta klasične glasbe s strani skladateljic je mogoče zaključiti, da ne moremo govoriti o obstoju »ženske glasbe« oziroma glasbenih vsebin, ki bi bile nedvoumno in jasno »ženske«. Tak epiteton bi morda mogli uporabiti za glasbo le v primeru, ko bi sama avtorica poudarila svojo težnjo po opredelitvi in problematizaciji svojega spola s pomočjo glasbenih postopkov. Tako tolmačenje bi torej bilo skrajno arbitrarno, kajti »glasbeni strukturi« je mogoče pripisati ali vanjo »akumulirati« kakršnokoli identiteto [...] v povezavi s pogoji in okoliščinami ustvarjanja, izvajanja, recepcije in prikazovanja glasbe« (ŠUVAKOVIĆ, 2000, 163).

Torej ni mogoče reči, da obstaja določen način, po katerem oseba ustvarja, takšen, ki bi bil neposredna ali »naravna« posledica njene/njegove avtonomije. Z drugimi besedami bi bilo denimo problematično v kontekstu 19. stoletja govoriti o miniataturah kot o »ženskem žanru« ali o klavirju kot »ženskem instrumentu«. Čeprav so bile tedaj ženske dobro seznanjene tudi s tem

25 Prisotnost folklornih ali kvazifolklornih elementov je značilna za muziko nekaterih skladateljic, ki ne živijo v Srbiji, kot Milica Paranosić, Aleksandra Vrebalov ali Ana Sokolović.

žanrom in instrumentom, to nikakor ni bila stvar izbire ali določene »naravne« danosti, temveč družbena norma. In kar je najbrž še bolj pomembno, je to, da ženske svoje spolne vloge niso problematizirale tako, da so skladale miniaturre za klavir, temveč so s tem, ravno nasprotno, potrjevale svojo (porejeno) vlogo v meščanski družbi.

Kljub temu je v glasbenem življenju Srbije mogoče opozoriti na nekatere medije, postopke in žanre,²⁶ ki so bili skladateljicam blizu, a jih ni mogoče opredeliti kot izključno »ženske«. To pa zato, ker je pripadnost (ženskemu) spolu samo eden od segmentov identitet avtoric in ni v nobenem smislu nadrejen pripadnosti družbenemu razredu, religiji, etniji, spolni usmeritvi, načinu izobraževanja, lastnemu okusu, senzibilnosti ipd. Tako lahko govorimo o izjemnem bogastvu ustvarjalnih poetik, ki ni privedlo do pomembnejših poskusov razumevanja glasbenega kanona s feminističnega in/ali ženskega gledišča. Temu je v veliki meri pripomogla ideja avtonomnosti in »vzvišenosti« umetnostne glasbe, ki do danes ohranja veljavo. Z drugimi besedami je mogoče reči, da so skladateljice v veliki meri prispevale k de-/rekonstrukciji klasičnega glasbenega kanona predvsem s specifično glasbenega stališča, medtem ko je neposredna problematizacija moške prevlade na tem področju manjkala, tudi zaradi različnih sprememb na ekonomskem in družbenem polju, ki so ženskam omogočile »vstop« v to obnebeje umetnosti.

Literatura

- ARITONOVIĆ, Ivana. 2009. Društveni položaj žena u Srbiji u doba Kraljevine Jugoslavije. *Baština*, 27. 233–257.
- BATLER, Džudit. 2010. *Nevolja s rodом*. Beograd: Karpos.
- BOŽINOVIĆ, Neda. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Pin-krpress (Devedesetčetvrta, Žene u crnom).
- BOSMA, Hannah. 2013. *The Electronic Cry. Voice and Gender in Electroacoustic Music*. Amsterdam: University of Amsterdam. <https://dare.uva.nl/search?identifier=fa216eb9-eab1-468c-98c8-0f76eb679b8a>.
- COOK, Nicholas. 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 7/2 (2001). <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>.
- ČUBRILO, Jasmina. 2011. *Symptom DJ, Jelica Radovanović i Dejan Anđelković*. Beograd: Vujačić Kolekcija.

26 Iz navedenega bi lahko dejali, recimo, da klavir in klavirske miniaturre predstavljajo »ženski« instrument oziroma žanr. Med »ženske« žanre bi umestili opero in pa uvedbo performativnega aspekta v glasbeno delo, bližino novih medijev, uporabo folklornih vzorcev (zlasti v primeru skladateljic iz Srbije, ki delujejo v tujini) itn.

- ĐURIĆ-KLAJN, Stana. 2000. Uloga žene u muzici. *ProFemina*, 21–22. 170–171.
- KOLIN, Marija, ČIČKARIĆ, Ljiljana. 2010. *Ekonomska i politička participacija žena u Srbiji u kontekstu evropskih integracija*. Beograd: Institut društvenih nauka.
- LEVITSKY, Steven, WAY, Lucan A. 2002. The Rise of Competitive Authoritarianism. *Journal of Democracy*, 13/2. 51–65. https://scholar.harvard.edu/levitsky/files/SL_elections.pdf
- MARKOVIĆ, Peđa J. 1992. *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda*. Beograd: Savremena administracija.
- MILOŠEVIĆ, Predrag (ur.). 1970. *Savez kompozitora Jugoslavije 1950–1970*. Beograd: SAKOJ.
- MIKIĆ, Vesna. 2012. Zašto volim(o) *Svečanu pesmu*? Statusi Hercigonjinog najizvođenijeg opusa. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana, MILIN, Melita (ur.). 2012. *Nikola Hercigonja (1911–2000) – Čovek, delo, vreme – Povodom 100 godina od njegovog rođenja*. Beograd: MDS. 111–122.
- MIKIĆ, Vesna. 2016. Neither/Nor: Articulating Constant/Consinuous Transitions in Serbian Popular Music. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana, MIKIĆ, Vesna, POPOVIĆ-MLAĐENOVIĆ, Tijana (ur.). 2016. *Music: Transitions/Continuities*. Belgrade: Faculty of Music. 269–276.
- NOVAK, Jelena. 2011. Mapiranje kulturalne istorije kompozitorki u Srbiji – vrisak preko asimptote. V: *Žene i muzika u Srbiji = Women and music in Serbia = Donne e musica in Serbia / a cura di Fondazione Adkins Chiti: Donne in musica*. Spoleto: Del Gallo.
- PANTELIĆ, Ivana. 2010. *Partizanke kao građanke*. Beograd: Institut za savremenu isotriju, Evoluta.
- PANTELIĆ, Ivana. 2015. Neki aspekti položaja žena u Kraljevini Jugoslaviji. *Knjiženstvo. Teorija i istorija ženske književnosti na srpskom jeziku do 1915. godine*. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=17>.
- PEJIĆ, Bojana. 2009. Proleterians of All Countries, Who Washes Your Socks? Equality, Dominance and Difference in Easter European Art. *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (Wien: Museum ModernerKunst, Köln : Verlag der Buchhandlung-Walther König). 19–29.
- PEJOVIĆ, Roksanda (ur.). 1965. *Istorijski pregled razvoja Udruženja kompozitora Srbije*. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). 1988. *50 godina Fakulteta muzičke umetnosti (muzičke akademije), 1937–1987*. Univerzitet umetnosti, Beograd, 1988.
- POPOVIĆ, Dragana, DUHAČEK, Daša. 2009. Od Ciriškog kruga do studija roda: rodna ravnopravnost i visoko obrazovanje u Srbiji. *Godišnjak FPN*, 3/3. 681–693.

- POPOVIĆ, Dragana 2005, Nauka, rod i moć: slučaj Srbija. *Genero*, 4/5. 123–135.
- SABO, Adriana. 2013. Mogućnost postojanja ženskog pisma u muzici: neki primeri iz Srbije. *Genero*, 17. 163–168.
- SABO, Adriana. 2015. Zora D. Isidore Žebeljan: konstruisanje drugosti kroz simulaciju folklora. *Mokranjac*, 17. 113–120.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. 2000. Fatalni »rod« muzike. *ProFemina*, 21/22. 161–168.
- VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana. 2007. Postmoderna – karakteristike i odabiri »igre«. V: VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana in drugi (ur.). 2007. *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike. 247–296.
- VUČETIĆ, Radina. 2007. Žena u gradu – Između rezervata privatnog i osvajanja mesta u javnom životu. V: RISTOVIĆ, Milan. 2007. *Privatni život kod Srba u 20. Veku*. Beograd: Klio.
- WAYLEN, Georgina. 2007. *Engendering Transitions. Women's Mobilization, Institutions, and Gender Outcomes*. Oxford: Oxford University Press.

Ivana Miladinović Prica

Skladateljice v Črni gori: zgodovina nekega razmerja

Nenavadno dejstvo je (ali pa tudi ne), da so skladateljice v črnogorski glasbi prenehale predstavljati novost šele v 21. stoletju. Ženske tega okolja niso imele v glasbeni zgodovini kaj dosti pravice do svojega avtentičnega glasu. Dejavne so bile na področjih, oddaljenih od institucionalnih pozicij odločanja, na področjih glasbenega izvajanja in poučevanja, s skladanjem pa so se ukvarjale le poredkoma. Zato se zdi ironično, da je pri osmišljanju črnogorske nacionalne in kulturne samopodobe imela važno vlogo prav skladateljica iz 19. stoletja.

Čeprav je bila glasba skladateljic komaj prisotna in opazna, pa veliko govori o družbi, iz katere je izšla – govori o kulturnih okoliščinah v Črni gori,¹ o črnogorski »izkušnji«¹ jugoslovanske zgodovine in ne nazadnje o »novem času«¹ samostojne Črne gore in pospešenih sprememb na poti v Evropsko unijo. Ob primeru treh študij primera bomo osvetlili, kako se v družbi patriarhalnih pozicij artikulirajo zaželeni vidiki in predstave o skladateljicah, kakšen je položaj mlade skladateljice Nine Perović (1985) na prizorišču sodobne črnogorske umetnosti, kdaj posegamo po spominih na skladateljice – Jelisaveta M. Popović (1854–?) in Vida Matjan (1896–1993), in kdaj po konceptu patriarhalne ženskosti, kdo pravzaprav obuja spomine in v kakšnih diskurzivnih kontekstih. Z drugimi besedami, prikazano bo, kako se skozi recepcijo položaja skladateljice zrcali vsa zapletenost vprašanja identitete črnogorske umetniške glasbe kot področja reguliranja kulturoloških, družbenih, nacionalnih in spolnih identitet.

Prav šibka zastopanost žensk, najpogosteje na robu glasbenega življenja, ter določena praznina na področju (ženske) skladateljske prakse proizvaja *presežek* pomena o patriarhalnem družbenem ustroju, kakršen je črnogorski, o strukturah moči, ki jih takšna družba prikriva, da bi lahko obstala kot urejena skupnost. Po eni strani je simbolično »pomanjkanje«¹ skladateljic v kanonu črnogorske glasbe kazalec podrejenosti ženskega spolnega habitusa v pogojih »zelo moško osrediščene«¹ črnogorske družbe, »urejene v celoti po načelu prvenstva moškosti«¹ (FILIPOVIĆ, 2003, 19). Dediščina lokalne patriarhalne ureditve, po kateri so otroka ženskega spola že ob rojstvu obravnavali kot manj vrednega Drugega (»kot tuja kost«¹ ali »tuja hiša«¹), je kot senca spremljala pot

1 Črna gora je bila do leta 1851 (oziroma do Njegoševe smrti) z vladiko kot cerkvenim poglavarjem na čelu teokratska država. Leta 1852 je postala kneževina, leta 1910 pa jo je Nikola I. Petrović razglasil za Kraljevino Črno goro.

ženske emancipacije² v Črni gori v 20. stoletju. Ob tem se je močno vmešavala v razporeditev moči in recepcijo idej, ki so prihajale iz zahodnoevropske kulture in umetnosti. Ženske so se ob tem, ko so s seboj nosile to občutenje razlike in manjvrednosti, gibale v danih okvirih tradicionalnih vlog spola, brez potrebe po ustvarjalnem potrjevanju. Po drugi strani pa je odsotnost skladateljic ter nasploh majhno število skladateljev in pomanjkanje domačega šolanega glasbenega kadra treba razumeti v luči burnih in protislovnih okoliščin v kulturi in zgodovini tega okolja, predvsem pa počasnega razvoja profesionalnega glasbenega življenja in institucij s področja glasbenega izobraževanja, izvajanja in skladateljskega dela. Da bi sploh lahko prišlo do resnega oblikovanja glasbene ustvarjalnosti in pojava šolanih skladateljic, so se morale zgoditi številne pomembne spremembe in preobrazbe, tako na področju razvoja glasbenih in izobraževalnih institucij, kot na področju emancipacije žensk.

V črnogorski patriarhalni ureditvi je umetniška glasba dolgo časa zasedala položaj Drugega. Bila je manj vredna oz. nevredna »junaka«, saj ni nudila prostora, kjer bi se kazala »moškost«, oblikovana v kategorijah »človeštva in junaštva«. Ob tem je treba poudariti, da je bila glasba v črnogorski ljudski tradiciji v času 19. stoletja in tudi pozneje neločljivi del junaške države. Petje epskih pesmi ob spremljavi gusel je bilo določeno glede na spol; veljalo je za del moškega principa.³ Po drugi strani pa je bila ženska glasbena folklorna tradicija upodobljena v lirskih pesmih in žalostinkah, pesmih, vezanih na posmrtno običaje.⁴ V *Gorskem vencu* Petra II Petrovića Njegoša so prisotne številne glasbene zvrsti: petje na gosli, kola in svatovske pesmi ter sakralna glasba (РАДОВИЋ, 2001). Kategorija profesionalnega glasbenika (ki glasbo izvaja zaradi glasbe same) je bila v okolju, kjer je glasba veljala za sestavni del sinkretičnih pesniško-glasbenih folklornih oblik, epike in žalostink, brez uporabne vrednosti oziroma ni imela pomena. Tako je bil med ljudstvom v začetku sedemdesetih let 19. stoletja shod članov Prve vojne glasbe na Cetinjah pojmovan »kot nacionalna sramota«. Knez Nikola Petrović je moral poslati stražarje, da so po Črni gori »nasilno novačili glasbenike«, saj se ni želel nihče prostovoljno prijaviti (HOLEČEK, 1881, 33–35, primerjaj še IVANOVIĆ, 2017). V besedilu *Od leleka do simfonije* Miodrag Ćupić slikovito pojasnjuje, da je črnogorski narod »imel na svoji dolgi in težki poti pomembnejše delo,

2 Premoženski zakonik iz leta 1888 je prvič prinesel ureditev osebne in premoženjske enakosti moških in žensk v Kneževini Črni gori; s tem so bile v tem okolju postavljene tudi osnove za emancipacijo žensk.

3 V Črni gori predstavljajo gusle inštrument povičevanja junaka in njegovih podvigov. Po starogrškem modelu junaka igrajo tudi črnogorski junaki in vladarji na gusle in slavijo druge junake. »De se gusle u kuću ne čuju, tu je mrtva i kuća i ljudi«, je dejal Vuk Mićunović v *Gorskem vencu*.

4 Vuk Karadžić je ljudske pesmi razvrstil na *junaške* (epske) in *ženske* pesmi (lirske), kar ni značilnost zgolj Črne gore, temveč celotnega južnoslovenskega in širšega balkanskega prostora.

kot pa ukvarjati se z dejavnostjo, za katero ni dozorel ne duhovno ne ustvarjalno, še zlasti ne na čustvenem področju«. V črnogorsko okolje, »nenavajeno misliti in čutiti s toni« (prav tam), je, kot opaža avtor, glasba vstopila »skozi utesnjena vrata, z žalostinko in krikom«, in dolgo časa veljala za »nižji vidik življenja in delovanja« (ТУПИТ, 1996, 7–8).

S tem kažemo na antropološke in kulturološke razloge, zaradi katerih je, ob političnih in ekonomskih okoliščinah, od nekdaj v Črni gori na področju umetniške glasbe primanjkovalo vztrajnosti in potrpežljivosti, in zaradi katerih je bilo stanje v glasbeni kulturi posledično precej slabše kot na nekaterih drugih umetniških področjih, denimo v literaturi ali pa slikarstvu.

1 19. stoletje: Jelisaveta M. Popović kot »podoba spomina«⁵

Zaradi splošnih okoliščin zgodovinskega in kulturnega razvoja, ki so ga spremljali nenehni spopadi med tradicionalnim, patriarhalnim in modernim, je proces profesionalizacije glasbe skozi celotno 20. stoletje potekal počasi, s številnimi prekinitvami in opaznimi zakasnitvami. Različni družbeni in politični konteksti so določali šibko dinamiko razvoja črnogorske kulture, pri čemer je bila skladateljska praksa v primerjavi z ostalimi umetnostmi najbolj v ozadju. Prve oblike glasbenega izobraževanja so v kneževini Črni gori (oziroma od leta 1910 v Kraljevini) povezane z delovanjem Dekliškega inštituta na Cetinjah, ustanovljenega v okviru modernizacijskih procesov, ki jih je knez Nikola skušal uresničiti na dvoru, in si ob tem prizadeval za izobraževanje žensk.⁶ Inštitut je deloval med letoma 1869 in 1913, pod pokroviteljstvom ruske cesarice Marije Feodorovne. Deloval je kot prva ženska srednja šola, v kateri so se izobraževala dekleta iz uglednih črnogorskih družin in dežel okraja.⁷ V tej šoli niso pripravljali deklet za dela v vsakodnevem življenju, temveč je, po takratnih evropskih normah in idealih »ženskosti«, izobraževanje učenk pomenilo »nekoristnost pridobljenega znanja v ekonomskem smislu« (IVANOVIĆ, 2002, 176). Medtem ko so se pripravljale za vlogo dobre soproge ali

5 Kot poudarja Jan Assmann, »z obujanjem spominov na svojo zgodovino in predstavljanjem osnovnih podob spomina, si skupina zagotavlja svojo identiteto« (ASSMANN, 2006, 65).

6 Tudi sam kralj Nikola je zaznal »tesnoboost žensk« in skušal, kot piše Markoti, »narediti družbeni položaj žensk v svojem narodu bolj civiliziran« ter »Črnogorke *povzdigniti* do višav Črnogorcev; pod njegovim vplivom so se spremenili nekateri tradicionalni običaji« (FILIPOVIĆ, 2003, 57). Omenimo še, da je Nikola Petrović svojo *Balkansko cesarico*, dramo s petjem v treh dejanjih, posvetil Črnogorkam, in Danico prikazal kot »vzorno žensko«, ki je svoja osebna čustva namenila ljubezni do domovine.

7 Eden najstarejših dokumentov o ustanovitvi Inštituta omenja, da je »v prizadevanjih Nj. S. kneza Nikole ustanovljen [...] zavod za deklice, v katerem je v vzgojnem procesu 12 nežnih črnogorskih deklic« (IVANOVIĆ, 2017).

matere, so se izobraževale v veščinah, kot so petje, igranje na inštrument, risanje, vezenje, učenje tujih jezikov itn.⁸ Na takšen način so prišle v stik tudi z novim zvokom, dotlej odsotnim v črnogorskem okolju oz. z zahodno evropsko glasbo salonskega tipa, z rusko operno in cerkveno glasbo. Iz vrst Dekliškega inštituta so izšle prve pianistke in solo pevke v Črni gori, med njimi Milena Ognjenović,⁹ Jelena Martinović, v začetku 20. stoletja pa sta omenjeni Ana Petrović in Mileva Vuletić. Dekliški inštitut je z osmimi klavirji in koncertno oziroma festivalno dvorano veljal za malo oazo salonskega muziciranja, kjer so pogosto prirejali koncerte za ugledne goste dvora.

Inštitut je užival ugled v političnih in kulturnih centrih Turčije in Avstro-Ogrske. Tako denimo časopis Črnogorec leta 1872 navaja:

znani popotnik Reš pravi, da je mislil, ko je videl [dvorano], da se nahaja v najbolj razvitem okolju in to v istem trenutku, ko so mu budimpeški in dunajski plačanci namignili, da se bo znašel v okolju neumnih divjakov.¹⁰

A gojenje zahodne »tujosti« – instrumentalnega in komornega muziciranja – za širšo javnost ni bila zaželena podoba ne glasbe ne ženskosti. Ker je to spodkopavalo vrednost črnogorske patriarhalne družbe, je tisk beležil predvsem dogodke, na katerih so učenke Inštituta nastopale skupaj s pevskimi društvi.

Izvirajoča iz zborovskega izvajalskega potenciala, je glasba v 19. stoletju imela pomemben položaj pri širjenju patriotizma in pri povzdigovanju nacionalne zavesti¹¹ – bila je »sestavina« kolektivne identitete.¹² Pevska društva so bila

8 Pomemben del učnega programa je bilo učenje glasbe – teorija, petje (solistično in zborovsko) in klavir. Pouk so izvajali tuji profesorji, ki so bili nastanjeni v Črni gori, med njimi Robert Tolingero, Anton Šulc, Ida Hofman idr. Omeniti je potrebno še, da so tudi člani kneževе družine imeli organiziran zasebni glasbeni pouk. Knezov sin Mirko Petrović (1879–1918) je bil eden prvih amaterskih skladateljev v Črni gori (prim. IVANOVIĆ, 2012, 95–100, 219–223).

9 Hči Spiridona Špira Ognjenovića (1842–1914), samoukega skladatelja, ki je nekaj časa poučeval cerkveno petje na Dekliškem inštitutu.

10 To besedilo je bilo pozneje ponatisnjeno v časopisu Mlada Srbadija, III; 1872, št. 226, str. 400. Primerjaj VULETIĆ, 1998, 170.

11 Za širjenje patriotizma je ilustrativen primer nastanka dveh pesmi, ki so jih skladali tujci: prve črnogorske himne *Ubavoj nam Crnoj Gori*, ki jo je skladal leta 1869 Anton Šulc, drugo različico Jovan Ivanišević, in *Onamo namo* izpod peresa Frančiška Franje Vimera, ali, po nekaterih virih, Davorina Jenka.

12 Kot poudarja Tatjana Marković »je bilo zborovsko petje eden osnovnih vidikov (včasih tudi edini) celotne srbske kulture v 19. stoletju«. Ko govori o »razvejani politični in družbeni komunikacijski mreži in pomenu takšnega muziciranja«, ter o široko postavljeni mreži pevskih društev, ki so delovala izven Srbije in v njej, določa avtorica »vlogo pevskih društev v srbskem kulturnem življenju kot označevalca naroda in zgodovine«. Med prvimi društvi so bila: Somborski trubadurji (1822), Pančevačko srbsko cerkveno pevsko društvo (1838), Srbsko pevsko društvo *Jedinstvo* v Kotorju (1839) idr. (MARKOVIĆ, 2005, 128–129).

najbolj vitalen del glasbenega življenja na južnoslovanskem prostoru. Delovanje Jelisavete M. Popović,¹³ prve ženske, ki je z imenom in priimkom prisotna v črnogorski glasbeni historiografiji, je vezano na najstarejše pevsko društvo na prostorih današnje Črne gore, Srbsko pevsko društvo *Jedinstvo*¹⁴ v Kotorju.¹⁵ Rojena v Kotorju, je v zgodnji mladosti odpotovala v Odeso, kjer je leta 1872 skladala zbirko enajstih samospevov in jih posvetila Srbskemu pevskega društvu *Jedinstvo*. Ta je prav zato eden najpomembnejših kulturnih nosilcev in skrbnikov spomina na njeno delo. Navdihnjena z rodoljubnimi in lirskimi verzi iz zbirke *Srbobranke*¹⁶ Rista S. Milića (1842–1910), kotorskega pesnika in člana SPD *Jedinstvo*, ki je bil pod očitnim vplivom idej in poslanstva Združene mladine srbske¹⁷ (ta je propagirala težnje o nacionalnem združevanju vseh Srbov), je takrat osemnajstletna Jelisaveta Popović izbrala enajst pesmi iz Milićeve zbirke in jih »uglasbila« za glas in klavir. Namen teh pesmi je bil predvsem komunikacijski; namera pa, da z besedilom pošlje sporočilo in prebudi nacionalnega duha naroda. To je pogojevalo tudi glasbeno zasnovo, ki je značilno zgodnjeromantična.¹⁸ Vsak od treh segmentov zbirke

13 O njenem življenju in delu ni ohranjenih veliko podatkov, saj je zgodaj odšla v Odeso, najbrž zaradi nadaljevanja šolanja. Domnevamo, da se je rodila v Kotorju leta 1854, materi Ani Brajović iz Herceg-Novega in očetu Aleksandru Dubkoviću iz Branjске (Rusija). Na osnovi arhivskih raziskav, ki so vključevale tudi pregled matične knjige rojenih in krščenih v Arhivu SPOCK, Ivana Anatović dvomi v pravilnost navedbe o letnici rojstva. Ker se srednja črka ne ujema z imenom očeta iz matične knjige, avtorica sklepa, da ne gre za skladateljico teh del, temveč za skladatelja Jelisaveto – je pa »ta podatek zadoščal nekaterim drugim avtorjem« (ANTONOVIC, 2008, 246).

14 Ustanovljeno je bilo leta 1839. Zanimivo je, da je o tem društvu napisan eden prvih letopisov na teh prostorih, in sicer ob petdeseti letnici njegovega delovanja (БРЧЕВИЊ, 1889).

15 Boka Kotorska je bila kot pomembna pomorska baza del Avstro-Ogrske monarhije do leta 1918. Leta 1820 je cerkveno jurisdikcijo za Boko oziroma natančneje za pravoslavni del prebivalstva Avstrija odvzela cetinjskemu vladiki in jo prenesla v Zadar, ki pa je pokrival celotno Dalmacijo. Od leta 1867 sta bila uradna jezika italijanščina in srbsščina. Boka Kotorska je bila tako bližja zahodni tradiciji in je tudi zato postala glasbeno središče. Kasneje je bila del Kraljevine Jugoslavije, leta 1945 pa del Socialistične Republike Črne gore, v okviru socialistične Jugoslavije.

16 Zbirka je bila natisnjena leta 1870 (MILIĆ, 1870). Ob 175 letnici ustanovitve SPD *Jedinstvo* (2014) je bil objavljen ponatis zbirke. Obstaja domneva, da je Risto Milić svojo zbirko pesmi osebno izročil Jelisaveti Popović, saj je konec leta 1871 odpotoval v Odeso, kjer je bil nekaj časa uradni predstavnik Matice srbske. Ob tej priložnosti se zahvaljujem sekretarju SPD *Jedinstvo* Draganu Čurčiću, ki me je usmeril na biografijo Rista Milića.

17 Združena mladina srpska je bila ustanovljena leta 1861, kot »še en primer mreženja srbskega prebivalstva različnih okrajev«. Risto Milić je bil »zaupnik« Združene mladine za Južno Dalmacijo, ki je bila ustanovljena leta 1866 v Novem Sadu. Kasneje, v Kneževini Črni Gori, so sedež Mladine prenesli na Cetinje. Na pobudo kneza Nikole Petrovića in vojvode Marka Popovića je bila leta 1871 ustanovljena Družina za srbsko osvoboditev in združitve na Cetinjah. Podrobneje v MARKOVIĆ, 2005, 145–149. Združena mladina srpska je prav tako spremljala boj za osvoboditev žensk po celem svetu. Prim. VULETIĆ, 1998, 163–173.

18 Jelisaveta Popović je uglasbila eno ali dve kritici iz pesmi: *Polazak Crnogorca u boj*, *Sablju mi dajte*, *Molitva Bogu*, *Na susret zori*, *Tamo nas zove, I ja ljubim*, *Nek se skrrije*, *Tražiš li...*, *Ako li ćeš*, *Za čem još živim?*, *U naručje tvoje*. Največje število pesmi je domoljubnega značaja in izraža domoljubna čustva: od opisa junaka, ponosnega Srba, ki se mu mudi osvoboditi svoje ljudstvo pred sovražnikom (*Sablju mi dajte ...*), mimo molitve Bogu in klica na pomoč srbskemu ljudstvu (*Molitva Bogu*), do pesmi *Na susret zori*, v

je natisnjen v cirilici, na notnem papirju francoskega podjetja Lard-Esnault, in vsak posebej vsebuje posvetilo Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*.



Slika 1: "Polazak Crnogorca u boj."



Slika 2: Posvetilo Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*.

Prva in druga stran rokopisa partiture samospevov Jelisavete M. Popović. Kot kaže leva slika, spremlja prvi dve pesmi naslednje posvetilo:

Ova dva notalna proizvodna sastava na pjesme: Polazak Crnogorca u boj i Sablju mi dajte iz Srbobranka brata Rista Milića, u znak Omladinske jednomišljenje privrženosti, rodoljubive svrhe i iskrenog poštovanja, usrdno posvećuje: sestra Jelisaveta M. Popović. Odeska Srbkinja, U Odesi 28. februara 1872.¹⁹

Pregledi nacionalne zgodovine glasbe vedno posegajo po spominih na ohranjenе skladbe Jelisavete M. Popović – enajst samospevov, ki jih je posvetila Srbskemu pevskeemu društvu *Jedinstvo*. Črnogorska strokovna javnost pa ji je pripisala mesto prve oz. najstarejše skladateljice na področju Črne gore (IVANOVIĆ, 1969, 318). Članki iz sedemdesetih in osemdesetih let opredeljujejo samospeve kot dela, »narejena brez velikih umetniških pretenzij, vendar s poznavanjem vokala

kateri zarja simbolizira svobodo, ki naj bi odgnala temo »kosovske noči«. Poleg omenjenih najdemo še pesmi domoljubno-ljubezenske tematike (*Polazak Crnogorca u boj*, *Tražiš li*) in verze ljubezenske lirike romantičnega obdobja. Zanimivo je, da v rokopisu ni naveden instrumentalni sestav; tako se zdi, da je skladateljica dopuščala možnost izvajanja skladbe na način večglasnega petja.

19 Izvirni notni zapis pesmi se nahaja v Arhivu Srbske pravoslavne cerkvene Občine Kotsorske.

in klavirja» (prav tam), kot diletantske skladbe, kot »navdihnjen poskus rodoljubnega romantičnega izraza« (KOVAČEVIĆ, 1984, 199), v katerih je »izraženo hrepenenje po rojstnem kraju« (VLAHOVIĆ, 1994, 61). Besedna zveza »ženska-skladatelj« (pisana s pomišljajem) je kot primer spolno »neobčutljivega« diskurza skoraj nepogrešljiva ob omembi njenega imena (kot je tudi primer z drugimi skladateljicami, o katerih bo več besed v nadaljevanju), to pa posredno priča, da je skladateljski poklic v prvi vrsti veljal za moško dejavnost. Jasno je, da v umetniškem in teoretskem vzdušju socialističnega jugoslovanskega modernizma, ko se je vzpostavila narativnost o prvi oziroma najstarejši ženski-skladateljici *na prostorih* Črne gore, niso obstajali termini in koncepti, s katerimi bi se lahko identificirala umetnost, ki so jo ustvarjale ženske (skladateljice, slikarke, pesnice). Vprašanja spolne identifikacije so bila povsem zanemarjena, razen v primeru Jelisavete M. Popović, kjer se je prav s poudarjanjem dvojnosti med spolno in poklicno identiteto izpostavljala teritorialna dimenzija nacionalne prakse. Tako se zdi, da je Jelisaveta M. Popović ostala v spominu črnogorske zgodovine manj zaradi skladateljskega dela in bolj zaradi dejstva, da je bila prva.²⁰

Odsotnost podatkov o življenju, ki bi bili opora za zanesljivejšo rekonstrukcijo dejanskega konteksta, je prispevalo k temu, da se je njena osebnost v kontinuiteti sprva jugoslovanske, nato pa črnogorske zgodovine glasbe prelila in povzdignila v pomembno »podobo spomina«. Njena podoba prevzema celo mitske razsežnosti in to zato, ker ni mogoče doumeti celotne resnice o njenem življenju. Njeno delo je še posebej danes oz. v postjugoslovanskem kontekstu izpostavljeno kot zelo intrigantno. V okoliščinah »konkurenčnih nacionalizmov« (FILIPOVIĆ, 2003, 31) ga je mogoče brati v skladu z različnimi motivi, ideološkimi in političnimi potrebami, kar pa pripelje do svojevrstne konfliktnosti »vzporednih spominov«. Za sodobno črnogorsko kulturo predstavlja [Jelisaveta M. Popović] po eni strani pomemben »tekst«, skozi katerega se artikulirata črnogorska nacionalna zavest in identiteta. Z osamosvojitvijo Črne gore so bile njene skladbe deležne podrobnejše analize, povezave s pevskim društvom *Jedinstvo* pa so bile raziskane v zgodovinskem kontekstu, kar ustreza, če opazujemo s širšega vidika, širšemu intelektualnemu vzdušju in mobilizaciji zgodovinarjev pri (re)konstrukciji črnogorske nacionalne identitete ter potrjevanju kontinuitete dolge tradicije črnogorske kulture (ANTOVIĆ, 2008, 241–255; ANTOVIĆ, 2009, 215–230). Po drugi strani pa je izvajanje njenih skladb na proslavah ob obletnicah Srbskega pevskega društva *Jedinstvo*²¹ ena

20 V srbski glasbi ima Ljubica Marić (1909–2003), kot prva šolana skladateljica, status prve skladateljice.

21 Pesmi izvajajo članice zbora, študentke ali diplomirane solopevke. Izbrane pesmi so bile izvedene na proslavah ob 165. in 170. letnici društva. Ob tem se zahvaljujem dirigentu Mihailu Lazareviću, ki mi je prijazno posredoval podatke.

pomembnih oblik spomina, s katerimi se njeno delo vpisuje v kontinuiteto srbskega glasbenega toka, ob tem pa kaže na občutljivo vprašanje razmerja srbske in črnogorske identitete kot »konkurenčnih identitet« v sodobni Črni gori.²² Ona je tudi junakinja, »človek-ženska«, vzor-ženska, »odeška Srbkinja«, simbol daljne preteklosti in nepogrešljivi del glasbene dediščine, prva ženska-skladatelj, ki je obenem prispevala k nacionalni zvrsti – samospevu.

2 20. stoletje: Vida Matjan kot »kulturni heroj«

Medtem ko začetki glasbenega izobraževanja po zgledu evropskih vzorov segajo v čas kneževine Črne gore, pa se je v poznejšem obdobju, ko je bila Črna gora del Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (1918–1929), ter Kraljevine Jugoslavije (1929–1945), glasba izmikala modernizaciji, ki se je odvijala na drugih področjih nove države. Črna gora je bila teritorialno in po številu prebivalcev najmanjše ozemlje Kraljevine, v poznejšem obdobju pa najmanjša jugoslovanska republika. V centralistično urejeni Kraljevini SHS/Jugoslaviji je imela zanemarljiv vpliv, glasbene možnosti pa so se ob gospodarskih in družbenih spreminjale počasi. Ob spremljanju dinamike politične moči je glasba napredovala v skladu z idejo, po kateri so se trije jugoslovanski kulturni, politični in gospodarski centri (Beograd, Zagreb in Ljubljana) tudi na področju izobraževanja in umetnosti razvijali enakomerno. Na novem državnem ozemlju sta obstajali dve univerzi, v Zagrebu in Beogradu, kmalu je bila ustanovljena tudi v Ljubljani (1919). Razumljivo je, da so v teh treh vodilnih kulturnih centrih delovale tudi visoke glasbene šole.²³ Ta koncept se nekoliko odraža tudi v besedah hrvaškega muzikologa Josipa Andreisa v uvodu knjige *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), kjer poudarja, da je »jugoslovanska glasbena kultura v svojem zgodovinskem toku [...] rezultat prizadevanj Slovencev, Hrvatov in Srbov,« ostale jugoslovanske republike, med njimi tudi Črno goro, pa uvršča med narode, ki »zaradi zelo neugodnih okoliščin – ki se jim ni bilo mogoče izogniti – nimajo lastne glasbene zgodovine« in ki zatorej »prestajajo svojo glasbeno sedanjost« (ANDREIS, 1962, 2).

V času medvojnega obdobja je bila Črna gora menda edino okolje, v katerem se glasbeni kadri niso šolali (razumljivo, izven Črne gore) za »prihodnje čase«. Vprašanje razvoja črnogorske kulture je bilo povsem nepomembno in tudi v

22 V Črni gori je še vedno aktualno vprašanje, ali srbski tok pripada črnogorski tradiciji ali ne.

23 Kraljeva glasbena akademija v Zagrebu (1922), Državni konservatorij v Ljubljani (1926), Glasbena akademija v Beogradu (1937, danes Fakultet muzičke umetnosti), Glasbena akademija v Sarajevu (1955), Visoka glasbena šola v Skopju (1966, danes FMU).

svojevrstnem nasprotju s konceptom »troimenega naroda«. V tem smislu ni bilo v Črni gori v 20. stoletju dolgo časa kadrovskih in institucionalnih predpogojev za razvoj glasbene kulture. Tako lahko odsotnost skladateljic v 20. stoletju razumemo kot »sočasno posledico« pomanjkanja izobraževalne infrastrukture ter visoke stopnje nepismenosti, zlasti med ženskim delom prebivalstva.²⁴ Kakšen je bil ta razkorak v primerjavi z ostalimi republikami, zlasti s Srbijo, Hrvaško in Slovenijo, slikovito ponazarja pojav prve Črnogorske simfonije Ilije Lakešića (1951) ali pa ustanovitev Črnogorskega narodnega gledališča (1953), Simfoničnega orkestra Radio Titograd (1959), ustanovitev nižjih in srednjih glasbenih šol po drugi svetovni vojni, ali pa denimo pojav prve črnogorske zgodovine glasbe šele v začetku 21. stoletja (2002).²⁵ Titograd (danes Podgorica) je kot zadnje republiško središče dobil visokošolsko ustanovo šele leta 1980. »Prva faza« profesionalizacije je bila tako zaokrožena šele na pragu devetega desetletja 20. stoletja. Oddelek za kompozicijo je bil ustanovljen leta 1983/1984 in do danes je na njem diplomiralo šest študentov, med njimi dve skladateljici.²⁶

Medtem ko razvoj umetniške glasbe v Črni gori ni bil med prioritetami kulturne politike Kraljevine Jugoslavije, pa je glasbeno življenje črnogorskega okolja šele po drugi svetovni vojni, v socialistični Jugoslaviji, dobilo nekoliko več prostora za razvoj. V času druge polovice 20. stoletja je počasi raslo število glasbenih »uslužbencev«, ki so po šolanju (najpogosteje v Srbiji) delovali v smeri razvoja izobraževalnega sistema in poustvarjanja.²⁷ Z namenom, da bi ustvarili boljše pogoje, so delovali tudi glasbeniki iz drugih republik, med njimi tudi slovenska pianistka, pedagoginja in skladateljica Vida Matjan, ki je imela pomembno vlogo v razvoju glasbenega izobraževanja v Kotorju. Ob Jelisičevih Popović je bila edina »izjema«, ki je v 20. stoletju prekinila tradicijo, po kateri so lahko skladali zgolj moški, tradicijo, prisotno tudi v ostalih jugoslovanskih republikah. Ob tem se poraja vprašanje, na kakšen način je patriarhalno okolje – kakršno je bilo črnogorsko in v katerem se glasbena nadarjenost ni prav

24 Leta 1951 je bilo v Črni gori okoli 56,1 % nepismenega prebivalstva, od tega 77,3 % žensk. Delež poslank v Republiški skupščini Črne gore je bil pod jugoslovanskim povprečjem in najnižji v vseh republikah (leta 1963 15,7 %, leta 1969 pa 3,5 %) (BULATOVIĆ, 2011, 29, 48).

25 RADULOVIĆ-VULIĆ, 2002. Ta zgodovina v dveh zvezkih zajema predzgodovino, stari in zgodnji srednji vek. Tretji zvezek obsega obdobje od 13. do 18. stoletja. Objavljen je bil šele leta 2009, po smrti avtorice. Zgolj za primerjavo omenimo, da je *Pregled povijesti hrvatske muzike* Božidarja Širole nastal leta 1922.

26 Liljana Jovanović (1966, Beograd) je kompozicijo diplomirala leta 1988, v razredu Željka Brkanovića, medtem ko je Nina Perović kompozicijo diplomirala dvajset let pozneje (2008), v razredu Žarka Mirkovića. Liljana Jovanović je šolanje nadaljevala najprej v Nemčiji, nato v ZDA, kjer danes živi. (<https://jovanovicliljana.weebly.com/bio.html>).

27 Denimo skladatelja Ilija Lakešić (1908–1973) in Žarko Mirković (1952) sta študirala kompozicijo, Cvjetko Ivanović (1929–1994) in Borislav Tamindžić (1933–1992) pa glasbeno teorijo na Glasbeni akademiji v Beogradu, medtem ko je Anton Pogačar (1913–?) študiral glasbeno kompozicijo v Ljubljani.

dosti spoštovala ne pri moških ne pri ženskah – sprejemalo žensko udejstvo-
vanje pri skladateljski praksi.

Vida Matjan si je pridobila ugled ene najpomembnejših kulturnih osebnosti v Kotorju, katerega prebivalca je postala že v času vojne, leta 1941.²⁸ Leta 1945 je s pridobljenim državnim soglasjem ustanovila »Zasebno glasbeno šolo Vida Matjan«. Ta se je leta 1947 pripojila h komaj ustanovljeni Državni glasbeni šoli v Kotorju. Z bogatim in razvejanim pedagoškim delom je močno prispevala k dvigovanju ravni glasbenega šolstva in k razvoju glasbenega življenja mesta Kotor. Poleg tega, da je bila vse do upokojitve profesorica klavirja in vodja šole, je v povojnih letih ustanovila (1946) in vodila zbor Antifašistične fronte (32 članov), zbor pionirjev (105 članov) ter različne folklorne in dramske skupine (po MILOŠEVIĆ, 1976, 1, 61).

Poleg predanosti pedagoškemu delu je bila Vida Matjan tudi v skladateljskem delu (h kateremu se je intenzivneje obrnila šele v svojih poznih šestdesetih letih) usmerjena predvsem k otrokom, kar je bilo za žensko povsem sprejemljivo in »pričakovano«. Skladala je ženske zборе s klavirsko spremljavo,²⁹ klavirske in komorne skladbe³⁰ ter glasbeno-scenska dela, ki jih je poimenovala otroške glasbene pravljice.³¹ V svojem 93. letu starosti je na verze Miloša Miloševića napisala otroško opero v štirih dejanjih *Ribam naproti* (1989). Ukvarjala se je tudi z zapisovanjem in »obdelavo« ljudskega izročila, še posebej Dobrotske svatbe in Škaljarskega kola.³²

Po »statusu« je bila priznana kot skladateljica, kar pomeni, da je bila enako-pravna skladateljcem.³³ Patriarhalno okolje je z lahkoto sprejemalo njeno angažiranje v »moškem poklicu«, saj ga je vodil »višji« (»časten«) cilj oziroma posvečanje otrokom in njihovu glasbenemu razvoju, s tem pa tudi dobrobiti celotne skupnosti. Zdi se, da je zaradi tega njeno delovanje dobilo še večji

28 Vida Matjan se je rodila v Ljubljani. Klavir se je učila na šoli Glasbene matice, višjo stopnjo pa je zaključila na Glasbeni šoli *Stanković* v Beogradu, v razredu Emila Hajeka (1930–1935). Po bombardiranju Beograda leta 1941 se je preselila v Kotor.

29 Dvoglasne partizanske pesmi za otroški zbor in klavirsko spremljavo *Mali heroji*, *Vječita straža*, *Rađanje narodne vojske* (na verze Branka Čopića), *Mali Petar ide u partizane* (B. Timotijević), skladbo za triglasni zbor in klavirsko spremljavo *Zapjevaj s djecom svijeta* na verze Miloša Miloševića. Primerjaj: prav tam, 66.

30 *Svetlanin valcer*, *Valcer za Jelenu* za klavir; Klavirski trio *Jutro*; Klavirski trio *Noć* (1963); Šareno društvo, devet malih skladb za violino in klavir (1972); *Igre i snovi*, dvanajst skladb za violino in klavir (1973).

31 *Besana šumska noć*, na verze Miloša Miloševića, 1963; *Klinika lutaka*, na besedilo Jovana Aleksića, 1967; *Vučko*, na besedilo Vojmila Rabadana, 1968. Primerjaj: prav tam.

32 Društvo skladateljev Črne gore je leta 1985 izdalo njeno zbirko *Pjesme i igre Dobrote i Škaljara*.

33 Vida Matjan je imela ugleden položaj pri Društvu skladateljev Črne gore [Udruženju kompozitorja Črne Gore oz. UKCG]. Sodelovala je na ustanovni skupščini društva leta 1969, na svečanem koncertu ob dvajsetletnici ustanovitve UKCG pa srečamo tudi njena dela; omenimo še, da je bila leta 1979 v okviru mednarodne izmenjave skladateljev na Češkoslovaškem. Primerjaj РОГОШИЋ, 1996, 53.

ugled. Tako kot v primeru Jelisavete M. Popović je bilo tudi njeno delo opredeljeno s pojmi univerzalizma socialističnega jugoslovanskega modernizma oz. s splošno (meščansko) identiteto, ki presega razlike in identiteto spola.

Kulturna javnost Črne gore in nekdanje Jugoslavije je Vido Matjan povzdigovala na raven *kulturnega heroja*,

osebnosti, ki je s svojim profesionalnim delovanjem in dosežki predstavljala vzor svojim kolegom (STOJKOVIĆ, 2002, 208).

Njeno pedagoško »poslanstvo« – povzdigniti malo glasbeno kulturo v okolju, v katerega se je preselila, na avtonomno raven – je spoštovala intelektualna in politična elita Črne gore in socialistične Jugoslavije. O tem pričajo številne nagrade in priznanja, ki jih je prejela za časa življenja. Otroška glasbena pravljica *Besane šumske noči* [*Neprespane gozdne noči*] za orfove inštrumente, godala, pihala, zbor, soliste in balet na verze Miloša Miloševića, ki velja za njeno najbolj zrelo stvaritev, je prejela leta 1965 znamenito Trinaestojulsko nagrado.³⁴ Poleg številnih drugih priznanj je »za zasluge in delo pri širjenju in uveljavljanju jugoslovanske glasbene ustvarjalnosti« prejela Zlato medaljo Saveza kompozitorov Jugoslavije (1970), Nagrado za življenjsko delo Društva skladateljev Črne gore (1980) ter priznanje ob tridesetletnici Prvega Kongresa antifašistične fronte žena Črne gore in Boke »za doprinos družbeni afirmaciji ženske in razvoju samoupravnih socialističnih odnosov« (1973).

Strokovna javnost je v prejšnjih desetletjih z različnimi mehanizmi, pretežno znotraj pedagoškega pa tudi izvajalskega kanona, prispevala k izoblikovanju podobe Vide Matjan kot pomembne kulturne osebnosti, in sicer tudi s koncertom *Vidi Matjan za uzdarje* (1976), s proslavo njenega jubileja v organizaciji Društva skladateljev Črne gore (1986) in izvedbo fragmentov iz *Besane šumske noči* ob praznovanju sedemdesete obletnice šole (2017). Slavnostno preimenovanje šole v Glasbena šola Vida Matjan (2007) ji je zagotovilo nesporni položaj v kontinuiteti črnogorske glasbe in izobraževanja. Ker pa je skladala glasbo za otroke, ne moremo trditi, da se je skozi opuse Vide Matjan izoblikovala nova črnogorska glasba, katere razvojno pot izrisuje delovanje Ilije Lakešića, Borislava Tamindžića, Žarka Mirkovića, Senada Gačevića (1962), Aleksandra Perunovića (1977) in Nine Perović (1985).

³⁴ Delo je bilo izvedeno po vsej Črni gori in prostorih nekdanje Jugoslavije, prav tako pa je bilo prikazano na Kongresu glasbenih pedagogov leta 1964. Primerjaj MILOŠEVIĆ, 1976, 63. Treba je omeniti, da njena glasba do danes še ni bila deležna podrobnejše obravnave.

3 21. stoletje: Nina Perović kot »ambasadorka kulture«

Vzporedno z obnovo samostojnosti Črne gore (2006) se je v prvem desetletju novega tisočletja pojavila tudi nova generacija črnogorskih skladateljev, ki je izšla iz razreda Žarka Mirkovića na Glasbeni akademiji v Cetinjah (Aleksandar Perunović in Nina Perović). Leta 2006 je bil v Podgorici ustanovljen Glasbeni center Črne gore, ki se je izkazal za enega osrednjih nosilcev glasbenega življenja. Tako lahko v obdobju številnih in pospešenih sprememb na poti k Evropski uniji tudi glasbo tolmačimo kot enega od znakov približevanja ter postopnega ustvarjanja okolja za aktivnejšo udeležbo skladateljic pri uresničevanju javne podobe črnogorske umetnostne glasbe, s tem pa tudi oblikovanja njene identitete. Ker je v »deželi človeštva in junaštva« danes možno, da ženska zaseda položaj ministrice za obrambo (2012),³⁵ in ker je bil desetletje poprej sprejet Zakon o spolni enakopravnosti (2007), se zdi izbira Nine Perović³⁶ – prve črnogorske skladateljice z nacionalno diplomom – za ambasadorko Mednarodnega festivala KotorArt (2017), pomembnega dejavnika pri produkciji in promociji sodobne črnogorske glasbe, povsem pričakovana.³⁷ Poleg ustvarjalnosti Nine Perović se danes v Črni gori izvajajo tudi dela v Hannovru stanujoče Tatjane Pelević³⁸ (1963) in Slobodanke Dabović³⁹ (1990); slednja je pred kratkim zaključila študij kompozicije v Novem Sadu.

35 Milica Pejanović-Đurišić je bila ministrica za obrambo od leta 2012 do 2016.

36 Nina Perović se je rodila leta 1985 v Mostarju. Zaradi vojnih razmer se je leta 1992 z družino preselila v Tivat. V Kotorju je končala Srednjo glasbeno šolo Vida Matjan. Na Glasbeni akademiji na Cetinjah je leta 2007 diplomirala na Oddelku za klavir v razredu Aleksandra Serdarja. Specialistični študij klavirja je končala leto pozneje v razredu Aleksandra Bočkarjova. Vzporedno s študijem klavirja je končala tudi osnovni (2008) in specialistični študij kompozicije (2009), v razredu Žarka Mirkovića. Zahvaljujoč štipendiji *Baselius* je študij kompozicije nadaljevala v Sloveniji, kjer je na Akademiji za glasbo v Ljubljani leta 2011 v razredu Uroša Rojka končala magistrski študij. Doktorski študij kompozicije je končala na Fakultetu muzičke umetnosti v Beogradu, v razredu Srđana Hofmana. Doktorsko umetniško delo, ciklus *Ritus*, je zagovarjala maja 2016, kot najmlajša doktorandka umetnosti na Oddelku za kompozicijo te fakultete. Izpopolnjevala se je na tečajih v tujini pri Klausu Langu, Petru Ablingerju, Dmitriju Kourliandskem, Vinku Globokarju, Nigelu Osbornu. Njene skladbe so izvajali v Avstriji, Italiji, Sloveniji, Nemčiji, na Madžarskem, Švici, na Hrvaškem, Srbiji, Bosni in Hercegovini ter Črni gori. O dosežkih njenih skladb pričajo nagrade in pozitivna recepcija v črnogorski kulturni javnosti.

37 Nina Perović je bila koordinatorka in ena od avtoric dela, ki je nastalo po naročilu Don Brankovih dnevov glasbe leta 2017. Gre za sodelovanje šestih mladih skladateljev in skladateljic iz držav nekdanje Jugoslavije na temo kola Bokotorske mornarice, navdihnjene z idejo združevanja »identitete pokrajine« in enotnega kulturnega prostora.

38 Tatjana Pelević je diplomirala klavir v razredu Konstantina Bogina, kompozicijo je študirala v razredu Vojina Komadine na Glasbeni akademiji v Titogradu. Šolanje je nadaljevala v tujini; danes živi in deluje v Hannovru.

39 Slobodanka Dabović je končala kompozicijo leta 2015 na Akademiji umetnosti v Novem Sadu, v razredu Zorana Mulića. <http://www.bobanadabovic.me/#>

Vlaganje v kulturo, oglaševanje evropeizacije in vzdušje v samostojni Črni gori so spodbudno vplivali na afirmacijo Nine Perović.⁴⁰ Je iz krajev, kjer je tradicija ljudskega ustnega izročila zelo močna, in v tem raziskuje zvočne (in druge) vsebine, ki jih prevzema, posnema, priklicuje v svojih delih. Te imajo lahko povsem individualen izraz, osvobojen ljudskega izročila; vse od skladbe *Gusle* za godalni kvartet⁴¹ (2011), v kateri je zvok tradicionalnega instrumenta transponiran v godalni medij, do vokalno-instrumentalnega dela *Ritus* (2015), v katerem skladateljica na osebni način priklične arhaično pesniško in glasbeno bistvo ljudskega obreda, pri čemer se pretežno naslanja na žensko glasbeno-folklorno tradicijo. *Ritus* za ženski zbor in orkester je štiristavčno delo, napisano na besedila ljudskih pesmi, kot jih je zabeležil Vuk Karadžić. Kot namiguje že sam naslov, je stavke navdihnili obredno ljudsko izročilo in ritualna funkcija glasbe. V posameznih stavkih se avtorica obrača k ustni lirični poeziji z namenom, da bi poudarila tiste sfere ženskega vsakodnevnega petja in različne dejavnosti, ki jih te pesmi »beležijo«, pri čemer se na določen način enači s svojimi prednicami.⁴² V prvem in tretjem stavku (*Uspavanka*, *Klanjalica*) osvetljuje tisti del ustne tradicije, katerega akterji so bile ženske. *Uspavanka* izvajata ženski zbor in sopran, pri čemer že zasedba izraža materin (ženski) pogovor z otrokom (besedilo je omejeno zgolj na: *Ninaj, ninaj, zlato moje*). Ker *uspavanka* sodi v zasebno, intimno sfero, lahko tudi njeno naravo pogojno opredelimo kot žensko.

Drugi stavek – *Cucalica*, prinaša pesem, ki je ne pojejo izključno ženske, temveč sodi med tiste pesmi, ki se vežejo na zgodnje obdobje otroštva. V tej pesmi (petje s pozibavanjem otroka na kolenih) je izražena brutalnost, prisotna v verzih *Vuc t' majku zakolju, u šenici u polju* in surovost tovrstnega »ljudskega« ustrahovanja otroka, medtem ko lirični deli odražajo otrokovo hrepenenje po materi (*Majka mi je draga, sisu mi je dala ...*). Tretji stavek – *Klanjalica*, prinaša beraško ljudsko pesem. Po zapisih Vuka Karadžića pripada slepi beračici, ki prosi za milost in toži nad svojo usodo. Oživitev črnogorske folklorne predloge je skladateljica uresničila brez nostalgичnega nacionalnega sporočila; glasba se od simbola siromaštva in nacionalne pripadnosti umika v svet sodobnega doživljanja zvoka, ki ga zastopajo digitalno spremenjeni posnetki zvočnih vzorcev

40 Nekaj skladb je nastalo po naročilu črnogorskega festivala *A Tempo* in festivala *KotorArt* (*Majka Jova u ruži rodila* za ženski zbor, 2011; *Večernja molitva* za vokalni ansambel, 2015; *Odrizi* za sopran, godalni orkestar i elektroniko, 2016), ter ob 200 letnici Njegoševoga rojstva (*Neka bude* za violini in mešani zbor, 2012).

41 Nina Perović je za to skladbo leta 2011 prejela nagrado *Kompositions-Preis festifitet vom Soziale und Kulturelle Einrichtungen*, v okviru 21. mednarodne poletne akademije (Internationale Sommerakademie PragWienBudapest). Različica za godalni orkester (2012) se je že uvrstila na koncertni repertoar Simfoničnega orkestra Črne gore.

42 Delo sta na Festivalu *A Tempo* leta 2015 krstno izvedla Collegium musicum in Črnogorski simfonični orkester pod vodstvom Grigorija Kraska v Glasbenem centru Črne gore v Podgorici.

gusel. Niti preveč evokativna v nastopih solista niti preveč brezobzirno kritična do obravnavane teme, *Klanjalica* ostaja v medprostoru med dvema fantazma: o veliki nacionalni zgodovini in o neizprosni propadanju.

Takšen pristop k ljudskemu izročilu, ki osvetljuje tudi dimenzijo spola ljudske tradicije, priča v skladbi *Ritus* o tem, da so sodobne predstave o črnogorskih ženskah skozi prizmo patriarhalnega kulturnega diskurza v širši javnosti danes popačene. V medijskih, literarnih in filmskih pripovedih, ki predstavljajo pomembne opore pri sodobnih (re)konstrukcijah identitete črnogorske ženske, dominirajo še vedno patriarhalne predstave ženskosti.⁴³ Primerjanje romantičnih opisov Sime Matavulja, Ljubomira Nenadovića in številnih drugih pisateljev in zgodovinarjev 19. in začetka 20. stoletja – ki so občudovali »plemenito« in »vzvišeno podobo Črnogork« in jih opisovali kot »najimennitnejše med južnoslovanskimi ženskami«,⁴⁴ »vzor-ženske«,⁴⁵ »najizrazitejše Juoslovanke«, kot »ženske, vzgojene v nacionalnem ponosu, v samožrtvovanju in odrekanju« (VUJAČIĆ, 1980, 18), ali pa znamenita navedba Vuka Karadžića, ki pravi, da se ženske

u Crnoj Gori drže [...] gotovo kao robinje«, ki »osim svojijeh ženskih poslova [...] rade i najveći dio poljskih i drugih poslova, koje inače ljudi rade.«⁴⁶

V filmih Živka Nikolića iz sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja,⁴⁷ ali pa denimo s skladbo *Ritus* Nine Perović, v kateri so uspravanka, klanjalica, pa

43 Značajske poteze Črnogorke in njen položaj v patriarhatu so zbujale zanimanje številnih raziskovalcev in umetnikov. Poskusi njene emancipacije in reprezentacije ženskosti v različnih družbenih sferah 20. stoletja so se začeli intenzivneje preučevati šele v pričetku tisočletja. V dosedanjih raziskavah je bilo najmanj pozornosti namenjene vlogi ženske v novejši črnogorski umetnosti in kulturi. Prim.: Mileva Filipović, *Društvena moč žena...*, op. cit.; Anđelka V. Bulatović, *Črnogorka u XX vijeku* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2011); A. Bulatović, *Žena Crne Gore kroz vjekove (XVIII–XIX vijek)* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2010); Nada Drobnjak, *Ženska strana parlamenta (učesće žena u skupštinskim sazivima 1946–2010. u Crnoj Gori)* (Podgorica: Skupština Crne Gore, 2010); *Žene Crne Gore u revolucionarnom pokretu od 1918. do 1945. godine* (Titograd: Istorijski institut Crne Gore), 1969.

44 Jovan Cvijić: »Če te ženske niso povsem potlačene z bedo trdega življenja, so nesporno najbolj eleganten tip južnoslovanke ženske [...] le redko kje obstajajo ženske, kmetice, ki bi imele več kreposti in bi bile naravno tako elegantne, kot so Črnogorke.« (VUJAČIĆ, 1980, 21.)

45 Branko Radičević, Jovan Jovanović Zmaj, Đura Jakšić in drugi.

46 Znana je izjava Vuka Karadžića, ki je dejal: »Kod sviju Srba žene su jako potčinjene muževima, a u Crnoj gori drže se gotovo kao robinje. Osim svojijeh ženskih poslova, kao da predu, tku, kuvaju, mužu itd., one rade i najveći dio poljskih i drugih poslova, koje inače ljudi rade [...] Često se može vidjeti kako se žene s teškim teretima vuku preko stijena i planina, a muž ide prazan s puškom o ramenu i čibukom u ruci. I pri svem tome žena je srećna ako dobije muža koji je pored toga ne tuče bez ikakva povoda, samo što mu se tako prohtije.« (СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋ, 1969, 94.)

47 Običaji in rituali v ruralni črnogorski tradiciji so še posebej zvesto prikazani v Nikolićevih filmih *Lepota poroka* (1986) in *Bauk* (1974).

tudi cucalica prisotne kot sledi patriarhalne ženskosti, opazamo, da se podoba črnogorske ženske v medijskem in umetniškem diskurzu vse do danes ni prav dosti spremenila. Prav tako lahko ugotovimo, da je v črnogorskem patriarhatu ženskost nestabilna kategorija in da nikakor ne sovпада z delitvijo na spol. Z drugimi besedami je patriarhalni koncept ženskosti, katerega najvidnejše sledi ohranjajo žalostinke, neogibno podrejen moškemu principu, kar pomeni, da je ženska v patriarhalni družbi lahko izrazila svoj alter ego, in bila »čojak« [»junak«] v smislu junaštva oziroma človeškosti le, če je zastopala junaško ureditev (kamen-ženska, človek-ženska).⁴⁸

Kot je razvidno, so normativi spola dolgo časa strukturirali razlike med moškimi in ženskimi opravili, raztezali so se na vse segmente življenja in tudi na področje glasbe, kjer ni bilo v navadi, da so ženske izvajale umetniško glasbo, še manj pa ustvarjale. Zdi se, kot da je že nestabilen družbeni položaj glasbene obrti, ki si je skozi celotno 20. stoletje prizadevala za samopotrditev, pripomogel k temu, da so bile ženske obrambno odmaknjene od kompozicijske prakse, ki so jo tudi moški s težavo sprejemali. Vzporedno s procesom profesionalizacije glasbe se je odvijala tudi preobrazba položaja skladateljev, in sicer od »prakse tujcev«, ki so jo opravljali Čehi, Slovenci in Italijani ter »plemeniti diletantje«⁴⁹ ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja, do (privilegirane) položaja šolanih skladateljev (z nacionalno diplomo).⁵⁰

Vendar pa je ta poklic, razumljen predvsem kot »moška« dejavnost, spremljala kljub naraščajočemu ugledu in avtoriteti družbena in ekonomska negotovost, saj je umetniška glasba bila in najbrž je še danes obravnavana kot tretjerazredna družbena dejavnost. Ženske so bile predvsem sodelavke, soudeleženke in le izjemoma, kot je bilo v primerih Manje Radulović Vuilić⁵¹ in Vide Matjan, prevladujoči nosilci glasbenih dogajanj. Danes se ženske ukvarjajo z glasbo poklicno na različnih ustanovah, na glasbenih šolah, na Glasbeni akademiji v Cetinjah, v Glasbenem centru Črne gore itd.⁵² Tako

48 Čučuk Stana je v srbski zgodovini morda najboljši primer človeštva in junaštva.

Po Aleksandru Pavloviću »Ženskost' ne predstavlja opisa anatomskih in bioloških ali naravnih 'danosti', temveč je zbiralnik za lastnosti in dejanja z ,negativnim simboličnim koeficientom'« (Pavlović, 2008, 345).

49 Med prvimi skladateljki samouki so omenjeni Špiro Ognjenović, Mirko Petrović in Jelisaveta M. Popović.

50 Med dvainšestdesetimi člani, kolikor jih je imelo Društvo skladateljev Črne gore (ustanovljeno 1969) sredi devetdesetih let, je imelo diplomo iz kompozicije zgolj sedem skladateljev. Med člani je omenjenih tudi šest žensk, med katerimi se je s skladanjem aktivno ukvarjala zgolj Vida Matjan. Društvo vodi danes Mirjana Živković (1956), diplomirana glasbenica (РОГОШИЋ, 1996).

51 Njene zasluge za »emancipacijo« glasbene umetnosti v Črni gori so izjemne. Pa ne zgolj zato, ker je bila ustanoviteljica in prva dekanja glasbene akademije temveč tudi zato, ker je avtorica prve črnogorske zgodovine glasbe.

52 Omenimo še to, da ima na področju ljudske glasbe Ksenija Cicvarić (1929–1997) status »kulturne junakinje«.

kot na drugih področjih je tudi v glasbi opazna feminizacija in pavperizacija posameznih poklicev na področju družbenih dejavnosti (znanost, kultura, izobraževanje, zdravstvo).

Umetniška glasba Črne gore ne pozna narativov o »esenci ženskosti«, prav tako ne problematizira moškega principa. Ob treh študijah primera lahko sklenemo, da je v glasbi vprašanje spola in koncepta ženskosti presežno z vprašanji odkrivanja in razkrivanja ideoloških in družbenih pomenov, ki jih glasba kot subjekt in objekt zgodovinskih tokov ustvarja. Ob primeru Jelisevete M. Popović in Nine Perović ima glasba funkcijo izražanja pripadnosti skupnosti naroda; ob primeru Slovenke Vide Matjan lahko govorimo o drugačni obliki kultiviranja spomina oz. o politiki vzora. Položaj Nine Perović, ki zase meni, da je privilegirana v prevladujoči moški družbi (skladatelj), lahko opazujemo glede na patriarhalne paradigme, zasnovane na enotnem javnem polju in univerzalnem modelu, ki vnaprej izključuje obstoj kakršnihkoli razlik in delitev.

Literatura

- ANDREIS, Josip, CVETKO, Dragotin in ĐURIĆ-KLAJN, Stana. 1962. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- ANTOVIĆ, Ivana. 2006–2007. Vida Matjan: 1896–1993. *Bokeški ljetopis*, 2–3 (2006–2007). 28–41.
- АНТОВИЋ, Ивана. 2008. Прва жена композитор на простору Црне Горе, Јелисавета М. Поповић и њено сачувано дјело. Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, 26. 241–255.
- АНТОВИЋ, Ивана. 2009. Музичке компоненте соло пјесама родољубиве тематике Јелисавете М. Поповић из 1872. године: анализа текста, музичког облика, хармоније, мелодије, факултре и др. Гласник Одјељења умјетности ЦАНУ, 27. 215–230.
- BRKLJAČIĆ, Maja, PRLENDA, Sandra (ur.). 2006. *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- BULATOVIĆ, Anđelka. 2010. *Žena Crne Gore kroz vjekove (XVIII–XIX vijek)*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- BULATOVIĆ, Anđelka. 2011. *Crnogorka u XX vijeku*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- DULOVIĆ, Marina in SCHUBERT, Tripo. 2017. Kotorski glazbeni vremeplov. *Hrvatski glasnik*, 143. 11–15.
- DULOVIĆ, Marina. 2017. Kotorski muzički fagot. *Hrvatski glasnik*, 144. 67–69.
- FILIPOVIĆ, Mileva. 2003. *Moć žene u Crnoj Gori*. Podgorica: CID.

- IVANOVIĆ, Cvjetko. 1969. Muzika u Crnoj Gori nekad i sad. *Zvuk*, 98. 317–320.
- IVANOVIĆ, Nevena. 2002. Obrazovanje žena: izazov zajednice. *Reč*, 65/II. 169–193.
- IVANOVIĆ, Vesna. 2012. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- IVANOVIĆ, Vesna. 2017. *Muzičko obrazovanje i njegov uticaj na muzički život Cetinja do Prvog svjetskog rata*. Podgorica: rukopis.
- КАРАЏИЋ, Вук Стефановић. 1969. Црна Гора и Бока которска. Београд: Нолит.
- KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- MARKOVIĆ, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- MILOŠEVIĆ, Miloš. 1976. 80 godina Vide Matjan. *Zvuk*, 1. 60–66.
- NELEVIĆ, Nataša (ur.). 2011. *Istorijska čitanka: Žene u Crnoj Gori od 1790. do 1915*. Podgorica: NVO NOVA.
- PAVLOVIĆ, Aleksandar. 2008. Herojski ideal i „ženska strana“ u pesmama starca Milije. V: ROSIĆ, Tatjana (ur.). 2008. *Teorije i politike roda. Rodni identiteti u književnostima u kulturama jugoistočne Evrope*. Beograd: Institut za književnost i umetnost. 343–356.
- PEROVIĆ, Nina. 2015. *Teorijska studija o doktorskom umjetničkom projektu Ritus*. Beograd: rukopis.
- РАДОВИЋ, Бранка. 2001. Његош и музика. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, Удружење композитора Црне Горе.
- RADULOVIĆ-VULIĆ, Manja. 2002. *Drevne muzičke kulture Crne Gore, I–II*. Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Muzička akademija.
- RADULOVIĆ-VULIĆ, Manja. 2009. *Muzička kultura Crne Gore XIII–XVIII vijek*. Podgorica: Crnogorska akademija nauka i umjetnosti.
- РОГОШИЋ, Марко (ur.). 1996. Удружење комозитора Црне Горе: 25. година. Подгорица: УКЦГ и Културно просвјетна заједница Подгорице.
- STOJKOVIĆ, Branimir. 2002. *Identitet i komunikacija*. Beograd: Fakultet političkih nauka, Čigoja štampa.
- VLAHOVIĆ, Vukašin. 1994. *Folklor kao ishodište umjetničkog stvaralaštva u crnogorskoj muzici*. Podgorica: Unireks.
- ВРЧЕВИЋ, Стево. 1889. Преглед Српског пјевачког друштва Јединство од његова постанка до данас, 1839–1889. Загреб.
- VUJAČIĆ, Vidak. 1980. *Etos Crnogorke. Tradicionalni oblici i sadržaji u životu Crnogorke*. Titograd: Pobjeda.

- VULETIĆ, Vitomir. 1998. Ujedinjena omladina srpska i društveni položaj žena.
V: PEROVIĆ, Latinka (ur.). 1998. *Srbija u modernizacijskim procesima
19. i 20. veka. Položaj žene kao merilo modernizacije*. Beograd: Insti-
tut za noviju istoriju Srbije. 163–173.
- Žene i muzika u Crnoj Gori. 2007. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.

Alma Bejtullahu

Sodobne skladateljice na Kosovu: od kod prihajajo in kam gredo?

1 Za začetek: raziskovalno vprašanje in dileme

Vsakič, ko govorimo o nekem procesu, ki terja osebni razvoj, ustvarjalnost, sodelovanje znotraj družbenih komponent in ne nazadnje tudi iznajdljivost – vse, kar glasbeno ustvarjanje in poustvarjanje tudi je – in ta proces potem postavimo v kosovsko okolje, je obenem treba upoštevati pomemben dejavnik – to je diskontinuiteta. Kosovsko glasbeno življenje je prežeto z velikimi prekinitvami, koraki nazaj, potem vnovičnimi zagoni, kar se je pokazalo tudi pri prisotnosti žensk v ustvarjalnem procesu.

Ko govorimo o aktivnem glasbenem ustvarjalnem procesu žensk na Kosovu, je treba upoštevati tako glasbeni milje kot tudi zunajglasbene dejavnike, ki jih je ta prekinjenost in nestabilnost zaznamovala. Med drugim tudi *glasbeno infrastrukturo*,¹ ki zajema tradicijo glasbenih izobraževalnih in poustvarjalnih institucij na Kosovu v 20. stoletju. Nanjo so vplivali tako državne kulturne politike, spolitizirana kultura druge polovice prejšnjega stoletja, nastajanje nove inteligence, ki je ugodno delovala na glasbeno ustvarjanje, kakor tudi velika demografska nihanja zadnjega desetletja prejšnjega stoletja. Te okoliščine, ki so imele kot neposredno posledico nestabilne gospodarske, družbene in politične situacije na Kosovu, so botrovale tudi počasnejšemu razvoju glasbenega ustvarjalnega potenciala na Kosovu, zlasti pri ženskah. Zaradi tega se sistematično glasbeno ustvarjanje žensk ustali šele v 21. stoletju.

V luči teh dejavnikov je uvodoma treba predstaviti preteklo glasbeno ustvarjanje in pojasniti relativno majhno prisotnost glasbenih ustvarjalk. Tako je pričujoči članek v uvodnem delu usmerjen nekoliko historično, saj analizira časovni vidik načrtane problematike.

V iskanju odgovora na raziskovalno vprašanje, torej kaj je ženskega v kosovski glasbeni ustvarjalnosti ali še bolje kako posebna je ustvarjalnost žensk v kosovski glasbi, seveda ob postulatu, da je težko trditi, da se spol umetnice

1 V tem kontekstu izraz glasbena infrastruktura zajema institucije ali organizacije, ki omogočajo glasbeno ustvarjanje in poustvarjanje znotraj družbe, kot so izobraževalne institucije, aktivni zbori, orkestri, vokalni, instrumentalni ali drugi sestavi, obstoj prostorov za izvajanje glasbe in ne nazadnje tudi finančni in zakonodajni viri, ki to omogočajo.

reprezentira v njenih kompozicijah (ECKHARDT in DE GRAEVE, 2017, 49), je bilo treba iskati različne vire. Ker gre za dokaj prezrto vprašanje v okolju s skromnejšim obsegom glasbenega raziskovanja, je razumljivo, da so bili sekundarni viri precej skromni. Namreč večina muzikoloških analiz skladateljske ustvarjalnosti na Kosovu, bodisi objavljenih bodisi predstavljanih na številnih glasbenih simpozijih, ima pietetni pristop, kar pomeni, da se osredotoča na analiziranje del že uveljavljenih in avtoritarnih starejših skladateljev prve ali druge generacije, v katerih so bili skoraj vsi moški.² Druga smer muzikoloških analiz se osredotoča na identitetna vprašanja, kar je morda razumljivo za deželo burne preteklosti in etničnih konfliktov.³

Za popolnejše delo pri tem članku je bilo treba razvijati tudi drug instrumentarij, predvsem so bile kot primeren vir zelo uporabne programske knjižnice kosovskih glasbenih festivalov *Remusica* in *DAM*, v katerih redno nastopajo kosovske skladateljice. S tem je postala zelo jasna tudi slika o njihovem skladateljskem razvoju in tudi pojavljanju novih imen. Poleg tega sem tudi osebno komunicirala s skladateljicami, ki so me usmerile na dostopnost njihovih skladb na spletiščih YouTube, Soundcloud ali celo na družabnem omrežju Facebook. Kljub dvomu, ki ga »klasično« izobraženim muzikologom lahko vzbudi tovrstno iskanje, postanejo v teh konkretnih primerih, ko se sodobne skladbe izvajajo zelo redko, mimo tega, da nosilcev zvoka (CD-jev) skorajda ni, virtualni prostori edino mesto, v katerem lahko skladateljice »arhivirajo« svoja (enkrat) izvedena dela. Ob mnenju, da splet ponuja uporabnicam možnost širjenja glasbe neodvisno od njihove fizične in spolne identitete (ECKHARDT in DE GRAEVE, 2017, 86), je na podlagi te raziskave težko trditi, da virtualni prostor omogoča širjenje in promoviranje brez razkrivanja spolne identitete. V vsakem primeru pa zagotovo pripomore k prepoznavnosti skladateljic.

Po dosedanjih informacijah, ki sem jih zbrala v pogovorih s profesorji Oddelka za glasbo Fakultete za umetnosti Univerze v Prištini,⁴ sem ugotovila, da so

2 Pri tem obstaja tudi izjema, ki jo je naredil kosovski muzikolog Engjëll Berisha, ki je raziskoval razvoj glasbenih slogov albanskih skladateljev na Kosovu. Čeprav pomembno, je to delo končano v polovici 1990-ih let in ni zaobjelo novejših glasbenih tokov in ne navaja nobene glasbene ustvarjalke. Sodobnejše delo predstavlja raziskovanje muzikologinje Rreze Kryeziu, ki predstavlja tudi komponistke.

3 Večkrat sem se udeležila analitičnih muzikoloških simpozijev ali okroglih miz, ki za tematiko izberejo kakšno albansko zgodovinsko osebnost, dogodek ali »programsko« predlogo kompozicij kosovskih skladateljev.

4 Poleg Fakultete za umetnosti Univerze v Prištini obstaja tudi Univerza v Prištini s sedežem v Mitrovici, v katerem deluje tudi Glasbeni oddelek pri Fakulteti za umetnosti. Razlika je, da na prvi, ki deluje v Prištini, študirajo in poučujejo Albanci (ter seveda gostujoči profesorji iz sosednjih držav), financira ga vlada Republike Kosovo. Drugo univerzo, ki deluje v tako imenovanih srbskih enklavah na Kosovu, obiskujejo in predavajo Srbi, financira jo vlada Republike Srbije. Glasbeni ustvarjalci ene in druge fakultete medsebojno ne komunicirajo, tako da so v Prištini informacije o ustvarjanju srbskih kosovskih skladateljev zelo skope. Zaradi vzajemnega pomanjkanja teh informacij se v pričujočem članku osredotočam na ustvarjalke albanske pripadnosti, ki predstavljajo svoja dela v Prištini, seznam katerih ni ne dokončen ne absoluten.

arhivski podatki za študij glasbe pomanjkljivi in pri teh ni mogoče najti virov s statističnimi podatki, ki bi bili uporabni za to raziskavo. Zato se pričujoči članek opira na druge vire informacij, kot omenjeno, zlasti na izjave samih skladateljic in virov iz koncertnih brošur.

V razmislek je vredno omeniti tudi dejstvo, da so skladateljice pokazale tudi skromnost ali morda nepripravljenost pri odzivu na vprašanja o njihovi ustvarjalnosti,⁵ morda tudi zato, ker jim druge glasbene aktivnosti ravno tako stojijo na poti do skladateljske kariere.

2 Zgodovinski pregled glasbenega ustvarjalnega dela žensk na Kosovu

Nastanek poustvarjalnega in ustvarjalnega glasbenega dela se povezuje z ustanavljanjem izobraževalnih institucij v večjih urbanih središčih na Kosovu, z glasbeno infrastrukturo. Šole, ki bi bile dostopne večinskemu alban-skemu prebivalstvu v albansem jeziku in s tem tudi mladim ženskam, so se sistematično začele ustanavljati šele pred koncem druge svetovne vojne. Prva glasbena šola na Kosovu je ustanovljena leta 1948 v Prizrenu, najprej kot nižja nato tudi srednja glasbena šola. Obiskovali so jo tako dekleta kot fantje. Nekaj let pozneje je ustanovljena tudi glasbena šola v Prištini, sprva nižja nato tudi srednja glasbena šola.

Glasbena šola v Prizrenu je pomembna tudi zato, ker je bila nekakšen laboratorij mladega kadra, iz katerega je izšla tudi prva skladateljica Sevime Gjinali (1937). Gjinali je med prvimi albanskimi študenti pridobila tudi univerzitetno izobrazbo v Beogradu, leta 1958, na področju teorije glasbe, in se nato vrnila v rojstni Prizren. Nekaj let pozneje, v šestdesetih letih prejšnjega stoletja je, kot sodelavka državnega radia, Glasbene produkcije Radio Priština, začela komponirati prve pesmi. Kot navaja v intervjuju iz leta 2017,⁶ je zaradi bogatenja glasbene fonoteke glasbena produkcija spodbujala skladanje pesmi za radijski program.⁷ Sevime Gjinali je tudi avtorica pesmi v *duhu ljudske glasbe* oziroma urbane tradicionalne glasbe,⁸ otroških pesmi, otroških zborovskih

5 Uvodoma sem skladateljice prosila za glasbene življenjepise in sezname skladb, izkazalo se, da nimajo vse urejenih seznamov skladb ali arhiviranih posnetkov, kar pripisujem tudi dinamičnemu načinu dela mladih kosovskih skladateljic in skladateljev ob ukvarjanju tudi z drugimi poklici.

6 Gre za raziskovanje skupine raziskovalcev, zbrani pod nazivom Kosovo Oral History Initiative, ki je vključilo poglobljen intervju z glasbenico Sevime Gjinali; prim. <http://oralhistorykosovo.org/interviews/>

7 Intervju z Sevime Gjinali, <http://oralhistorykosovo.org/sevime-gjinali/>

8 Gre za ljudsko glasbo, ki je vzcvetela v drugi polovici 19.st. v urbanih središčih Albanije, Kosova in Makedonije, gre za glasbo, ki je v sebi vsrkala tudi vplive drugih ljudstev, v glavnem s lirično tematiko (glej SOKOLI, 1975).

skladb in klavirskih miniatur, ki so jih igrali učenci glasbenih šol.⁹ Koraki v otroško glasbo so bili povezani tudi z njenim materinstvom

začela sem pisati otroške pesmi, imela sem Venero (hčerko), ki je bila moja pevka in je nastopala na festivalih *Akordi*.¹⁰

Podobno skladateljsko delo je ustvarila tudi Pranvera Badivuku (1945), ki je od leta 1967 do danes ustvarila več sto pesmi, tako otroških kot tudi tistih v *duhu ljudske glasbe* in je pri tem zelo uspešna.

Začetni koraki njunega skladateljevanja niso bili lahki, saj sta se obe morali soočiti z negativno percepcijo ženske kot skladateljice. Ta je bila usmerjena predvsem na izražanje dvoma v sposobnosti mlade ženske, da bi komponirala:

Pri teh letih (19) je komponirala prvo pesem, za otroke ... pri nas je pogosto v navadi imeti predsodke do ustvarjanja ženk, tako ne bo nikoli pozabila, ko so jo vprašali v Skopju: »Od koga si dobila tole pesem?« (GASHI, 2012, 368).

Vendar ni le mladost vzrok skeptične percepcije skladateljic, saj je podobno izkušnjo imela tudi Gjinalijeva po nekajletnih glasbenih izkušnjah, tudi po končanem izobraževanju:

za diplomsko delo sem obravnavala glasbeno obliko tokate, fuge, invencij ... nato pa sem po nekaj letih dela napisala pesem o Prištini ... nekega dne je prišel sodelavec k meni v redakcijo in trdil: »ti si posnemala pesem o Tirani!«¹¹

Takšna, nekoliko skeptična percepcija se je kljub velikim uspehom in dosežkom obeh glasbenic nadaljevala do preloma stoletja. Čeprav sta bili za časa svojega ustvarjanja obe skladateljici znani v javnosti – posebej Pranvera Badivuku, ki je prejela več nagrad na festivalih, njene pesmi pa so bile uspešne v javnosti –, se je pionirsko delo obeh skladateljic bolj malo omenjalo v uradni muzikološki literaturi v albanskem jeziku. Skladateljici sta omenjeni v osnovnošolskih učbenikih glasbene vzgoje (HOXHA, 1986, BALLATA in SPAHIU 1988, RUDI in DEMJAH, 1988) kot avtorici otroških pesmi, vendar ju ni v kosovskih učbenikih zgodovine glasbe (BERISHA, 1989, 1995 in 1997).

9 Z vidika pričujoče raziskave pa je zanimivo poudariti, da Berisha, (BERISHA, 1996 in 1997) ne omenja skladateljice Sevime Gjinali in njenih, čeprav zelo preprostih, a vendar pionirskih del. Morda bi ta dela bila povsem pozabljena, če ne bi v omenjenem intervjuju skladateljica omenila svoja dela.

10 Intervju z Sevime Gjinali, <http://oralhistorykosovo.org/sevime-gjinali/>

11 Intervju z Sevime Gjinali, <http://oralhistorykosovo.org/sevime-gjinali/>

Precej več se z njimi ukvarja kosovsko feministično novinarstvo in feministično usmerjene raziskovalne mreže¹² ter glasbeni raziskovalci 21. stoletja, ki so prispevali k temu, da se je javnost začela zavedati dela dveh skladateljic; temu so sledila tudi javna priznanja oziroma dodelitve nagrad.¹³

V osemdesetih letih so se začele ob razmahu popularne glasbe uveljavljati glasbene ustvarjalke in poustvarjalke, tudi kantavtorice. Ustvarile so nov val glasbenega feminizma, skladno s svetovnimi trendi v popularni glasbi. K temu so prispevale glasbenice, rojene v drugi polovici šestdesetih in prvi polovici sedemdesetih let: Shpresa K. Berisha, Selvete Krasniqi, Deniza Begolli, Donika Gashi idr. Posebnost tega vala ni le v ustvarjanju novih žanrov, temveč tudi stopanje v ospredje. To pomeni, da s svojo glasbo prezentirajo tudi sebe kot ženske poustvarjalke in s tem tudi akterke na glasbeni sceni.¹⁴ Te glasbeno izobražene ženske so na sceno stopile zelo mlade, s svojim ustvarjanjem in poustvarjanjem pa so pokazale tudi sposobnost prevzemanja moči na kosovski glasbeni sceni v osemdesetih letih 20. stoletja.

3 Skladateljice v skladateljskem procesu

A vrnimo se ponovno k dejstvu, ki se navezujejo na uradne institucije. Danes si težko predstavljamo oblikovanje skladatelja ali skladateljice brez osnovnega pogoja – (formalnega) glasbenega izobraževanja, ki ga na Kosovu že skoraj pol stoletja nudi Fakulteta za umetnosti (prej Visoka šola).

Tu se pojavi zanimiva nedoslednost, saj se program študija kompozicije formalno izvaja že več desetletij in je bilo, kot rečeno, glasbeno izobraževanje dostopno za ženske že od polovice prejšnjega stoletja naprej. Ravno tako so se ženske v žanrih popularne glasbe čedalje bolj etablrirale in si ustvarile svoj prostor, že desetletja predno so se ti premiki opazili v sodobni glasbi.

Skoraj paradoksalno, aktivne skladateljice, ki pripadajo prvi generaciji ustvarjalk na področju sodobne glasbe, so začele ustvarjati okoli leta 2000. Ob upoštevanju doslej omenjenih dejavnikov, se je ta generacija pojavila presenetljivo pozno. Pri iskanju odgovora na vprašanja, zakaj je tako, je treba upoštevati več sklopov razlogov.

12 Mednje sodi publicistično delo novinark Sanije Gashi, ustanoviteljica revije za ženske in družino Teuta in avtorica monografij (GASHI, 2012), posredno tudi *Kosova Women's Network* ter *Kosovo Oral History Initiative*, ki je dokumentiralo pričevanja glasbenikov in drugih umetnikov.

13 Vodilna medijska hiša na Kosovu, Koha, je leta 2015 dodelila Pranveri Badivuku nagrado za življenjsko delo in je dogodek medijsko prokril s prispevki na njihovi radioteleviziji in časopisu Koha Ditore; leto pozneje je kosovsko ministrstvo za kulturo dodelilo Sevimi Gjinali Nacionalno nagrado za življenjsko delo *Niketë Dardani*.

14 Tedaj se je komponiranje in snemanje pesmi, torej celotna produkcija, izvajala v glasbeni produkciji Radia Prištine, do leta 1990, ko je ta bila ukinjena.

Prvi sklop razlogov je zelo begajoč, sploh ker vemo, da so skladatelji (moški) na Kosovu ustvarjali že od poznih 40. let 20. stoletja. Ti ustvarjalci niso bili spora-dični, temveč gre za tri ali štiri generacije skladateljev (BERISHA, 1995, 1997). Medtem ko so bili moški prisotni na vseh glasbenih področjih, pa so bile žen-ske zelo uspešne v vokalni in instrumentalni glasbi, v glasbeni pedagogiki, kot zborovodkinje in celo dirigentke. Pri tem se poraja vprašanje, ali je mogoče ta-kšno zapozneno pojavljanje skladateljic pripisati kosovski kulturni posebnosti ali spletu okoliščin. Naj vprašanje ostane zaenkrat brez odgovora.¹⁵

Drugi sklop razlogov, tako rekoč dežurni krivec, je omenjena diskontinuiteta v kosovski družbi, ki je neposredna posledica nestabilne družbene in politične situacije v osemdesetih in še bolj devetdesetih letih prejšnjega stoletja.¹⁶ Ta je vplivala na ukinitve simfoničnega orkestra¹⁷ in profesionalnega zbora v Prištini leta 1990, na razvijanje segregacije pri študiju glasbe med albanskimi in srbskimi študenti¹⁸ in s tem tudi na ločeno razvijanje programov študija.¹⁹ Skratka, v devetdesetih letih je bilo malo objektivnih pogojev za nastanek generacije skladateljic, še posebej albanskih skladateljic sodobne glasbe. Ti pogoji so se za slednje spremenili šele po kosovski vojni in v času intenzivne obnove glasbenih institucij in glasbenega sistema na Kosovu.

Prve obsežnejše skladbe sodobne glasbe izpod peresa žensk so se začele poja-vljati nekje od leta 2000 naprej in pričujoča razprava se v tem delu osredotoča prav nanje. Gre za generacijo skladateljic, rojenih v prvi polovici osemde-se-tih let prejšnjega stoletja pretežno v Prištini, ki so se posvetile glasbenemu ustvarjanju že kot študentke. Vse so študirale ali vsaj začele študij na Fakulteti za umetnost univerze v Prištini in ga nato nadaljevale na drugih univerzah.

Pri promociji in spodbujanju njihovega dela so bili zelo pomembni kosovski festivali, ki so se začeli ustanavljati po vojni, torej približno po letu 2000, od *Remusice* in *Kosova Kamerfesta*, potem *DAM festivala* in tudi koncer-tov ob letnih simpozijih *Društva kosovskih skladateljev*. Pri tem ima zelo

15 O tem sem se pogovarjala s predavateljico kompozicije, pa mi niso znali odgovoriti. R. Rudi osebna komunikacija, 15. 10. 2017.

16 Pričujoče delo se ne osredotoča na zaporedje političnih dogodkov na Kosovu, za več informacij priporočam dela Noela Malcolma *Kosovo. A Short History*, Jusufa Buxhovija *Kosovo*, Viktor Meierja, *Zakaj je razpadla Jugoslavija* idr.

17 Simfonični orkester v Prištini jer imel nesrečno zgodovino tudi v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je po nekajletnem obstoju prenehal delovati, da bi se znova ustanovil sredi sedemdesetih.

18 Rudi omenja, da je v drugi polovici osemdesetih njegova predavanja na Fakulteti umetnosti obiskovala tudi Ninoslava Zlatković, o kateri potem, ko se je v kosovskem šolstvu leta 1990 uveljavila etnična segregacija, ni slišal več. To je bila edina študentka kompozicije v tej generaciji. R. Rudi, osebna komunikacija, 15.10.2017.

19 Prim. <https://pr.ac.rs/univerzitet/istorijat/> in <https://www.uni-pr.edu/page.aspx?id=1,8>.

pomembno vlogo prav mednarodni festival za sodobno glasbo, *Remusica*, ki je bil leta 2002 ustanovljen z namenom promocije in spodbude sodobnega glasbenega ustvarjanja ter izmenjave z evropskimi glasbenimi ustvarjalci.²⁰ Festival, ki s strani uradnih institucij šteje za »nevladno« pobudo, saj ga je ustanovil uveljavljen skladatelj in vodja *KCNM* (Kosovar Center for New Music) Rafet Rudi, se sooča s čedalje slabšo državno podporo²¹ in je odvisen od donacij različnih veleposlaništev ali drugih organizacij. Festival *DAM*, podnaslovljen kot mednarodni festival glasbe, stremi med drugim k predstavljanju domačih in tujih mladih glasbenikov,²² prav tako pa je ponudil prostor skladateljicam, morda v konceptualnem smislu manj kot *Remusica*, a je predstavil kar nekaj prazvedb del skladateljic.

Tako kosovske skladateljice, ki imajo poleg skupnega desetletja rojstva (saj so si vse – z nekaterimi izjemami – vrstnice) tudi skupne začetne korake izobraževanja na Fakulteti za umetnosti Univerze v Prištini in izvedbe del na omenjenih festivalih, so kot ustvarjalke precej raznolike v svojih glasbenih izražanjih. Prav zaradi tega je pregled njihovega dela zanimiv vpogled v to, kako ženske ustvarjalke iščejo svoj prostor v kosovskem glasbenem miljeju.

Najstarejša²³ med kosovskimi skladateljicami je **Donika Rudi** (1982). Študij kompozicije v Prištini je po dveh letih zamenjala s študijem kompozicije sodobne in elektroakustične glasbe na Glasbenem konservatoriju v Ženevi. Svoje zanimanje je nato usmerila v študij akuzmatične glasbe, ki ga je zaključila na Kraljevem konservatoriju v Monsu. Dela kot predavateljica na Fakulteti za umetnosti Univerze v Prištini ter na Univerzi AAB v Prištini, prav tako pa je umetniška vodja Festivala *Remusica*.

Donika Rudi se je usmerila v komponiranje na področju elektroakustične in akuzmatične glasbe in tako še naprej postavlja ustvarjalne mejnike na področju kompozicije na Kosovu. Poleg številnih elektroakustičnih in akuzmatičnih del je napisala tudi scenska oziroma filmska dela, komorno glasbo in tudi zborovske, klavirske ter orkestrske skladbe. Njeno ustvarjanje se razteza čez poldrugo desetletje, prav tako pa je ustvarila razmeroma raznolika dela. Med

20 Glej uradno spletno stran festivala: <http://Remusicafestival.com/>.

21 Prav tam, <http://Remusicafestival.com/editions/Remusica-2015/>.

22 Glej uradno stran festivala <http://www.DAMfest.com/>.

23 Predstavitev skladateljic v tem članku poteka po kronološkem sledenju njihovih kompozicij in ne po letnicah rojstva, saj so nekatere začele ustvarjati po tem, ko so že ustvarile kariero na drugih glasbenih področjih.

pomembnejša sodijo sodobni balet *Life in Slow Motion* (praizvedba v Nacionalnem gledališču v Prištini), 9 za amplificirano pozavno in magnetofonski trak, *Aura I* za violino, violo, mezzosopran, sopran, tolkala in magnetofonski trak, *Emotion Machine* in še nekatera druga.

Elektroakustično delo 9²⁴ je izvedeno na festivalu *Remusica* leta 2010²⁵ v interpretaciji odličnega pozavnista Frederica Bellija. Sestavljajo ga instrumentalni glisandi in elektronski vzporedni zvok, ki se je pojavljajo v različni gostoti, ustvarjajo kompaktno in precizno zvočnost. Delo ustvarja močan zvočni vtis, saj vsa zvočna gmota ponazarja zelo dobro premišljeno organiziran zvok; učinkuje kot neke vrste budnica ali opozorilo, pri čemer idejno interpretacijo dela skladateljica prepušča poslušalcu (to je eno od njenih del, ki mu ni dodala skladateljskega komentarja).

Emotion Machine je akuzmatično delo, izvedeno leta 2013 na festivalu *Remusica*. Prinaša različne zvočne podobe, ki ponazarjajo neprijetna čustva. Čustva, ki so se tradicionalno povezala z »ženskostjo«, skladateljica hladnokrvno »secira«. Zelo zgovoren je njen komentar k skladbi:

Edini zvočni vir dela je človeški glas ki govori, joče, vpije, poje. Čustvena kriza. Eksplozija, jeza, presenečenje. Napetost. Različne podobe, ki pridejo in grejo, se približujejo in odmikajo, se hitro in natančno preobrazijo in izmaličijo. Vsaka podoba prikazuje in izraža posamično čustvo, vendar so na koncu vsa povezana, včasih se postavijo tudi vzporedno, sledijo jim množica, številni sloji, spomini iz preteklosti k sedanjosti ter iz sedanjosti k prihodnosti. Shizofrenija. Histerija. Norost. Strah. Je stroj, ki ustvarja čustvo – mehanizem v uničenju.²⁶

Donika Rudi je v svojem ustvarjanju avantgardna, pogumna (glede na to, da je pionirka v svojem delu) v iskanju novih zvočnosti, odlikujejo jo izredna premišljenost pri uporabi zvočnega gradiva in racionalen pristop ob predstavljanju zvočnosti, ki je nasprotje čustvenemu oziroma tistemu delu duševnosti, ki se tradicionalno veže na »žensko«.

Dafina Zeqiri Nushi (1984) je dodiplomsko glasbeno izobraževanje končala na Univerzi v Prištini, Glasbeni oddelek Fakultete za umetnosti, v kateri je

24 Glej https://www.youtube.com/watch?v=_VrpGCuxdGM.

25 Glej <http://Remusicafestival.com/editions/Remusica-2010/>.

26 Glej <https://www.youtube.com/watch?v=IQutGSI1EXI>.

tudi zaposlena kot predavateljica. Magistrski podiplomski študij je opravila na Univerzi v Skopju, doktorski študij pa na Novi bolgarski univerzi v Sofiji. Je večkratna prejemnica državne nagrade *Niketë Dardani* za kompozicijo,²⁷ in sicer za različna komorna in orkestralna dela.

Dela Zeqirijeve obsegajo vse zvrsti, od orkestrske in komorne do zborovskih in vokalnih skladb, nemalokrat ima izhodišče tudi v sakralni glasbi. Če bi poskusila njeno delo opredeliti slogovno, bi lahko rekla, da predstavlja tisti pol kosovske glasbene ustvarjalnosti, ki glasbena sredstva in tudi zvočnost uporablja konvencionalno. S svojimi deli se je začela predstavljati leta 2002 na festivalu Remusica, a njena uspešnejša dela datirajo pozneje, med njimi tudi *Atmospheres* za mešani zbor in veliki orkester, ki je nastalo leta 2005, s katerim je prejela nagrado Theodore Front Prize, ki jo dodeljuje International Alliance for Women.²⁸ Med orkestrska dela sodijo *Variazioni per archi* (2004) za godalni orkester, dvodelno delo, zasnovano na konservativen način, v katerem godala uporabljajo »recitativno« motiviko. A vseeno ima to delo tudi sodobne poteze, ki se kažejo v kontrastnih načinih interpretacije v tempu in izrazu.

Blizu ji je zborovska, še posebej sakralna glasba. Med deli te zvrsti bi omenila *Duaj* (Ljubi bližnjega),²⁹ ki temelji na besedilu molitve Sv. Tereze iz Kalkute.³⁰ Cerkev, čeprav na Kosovu prisotna že od začetka krščanstva, danes ne predstavlja inštitucije, ki bi bila nosilka politične moči. Njen pomen je kulturni in predvsem humanitarni. Te dejavnosti, ki jih morda tradicionalno povezujemo z »ženskostjo«, predstavljajo cerkev kot prostor, v katerem se ne morejo opolnomočiti razmerja prevlade in moči, ki bi jih pripisovali spoloma, kot morda v kakih drugih družbah.³¹ Zato je je dojemanje katoliške cerkve v kosovski javnosti tudi veliko bolj feminizirano,³² saj jo Albanci pogosto povezujejo prav s podobo albanske svetnice. S to skladbo, ki poudarja idejo ljubezni in dobrote, skladateljica raziskuje tudi ženskost: skladba je postavljena v obliki kvazi kanona, poudarek je na besedah, iz katerih želi iztisniti semantično sporočilo.

27 Letno nagrado *Niketë Dardani* podeljuje kosovsko Ministrstvo za kulturo za različne dosežke v glasbi, med drugim tudi na podlagi skladb, prijavljenih na javni razpis za različne kategorije (komorna glasba, orkestralna glasba, vokalna glasba).

28 Navajam po geslu na Wikipediji: [https://sq.wikipedia.org/wiki/Dafina_Zeqiri_\(kompozitore\)](https://sq.wikipedia.org/wiki/Dafina_Zeqiri_(kompozitore)).

29 Glej <https://www.youtube.com/watch?v=E1jUMyLdIBM>.

30 Osebnosti Gonxhe Bojaxhiu, Mati Tereze oz. sv. Tereze iz Kalkute, sicer nuni in Albanci, so kosovski skladatelji pogosto posvetili skladbe ali pa so uporabili njeno pobožno poezijo kot podlago sodobnim skladbam.

31 Culture and gender in a cathedral music context: an activity theory exploration. Graham F. Welch.

32 Težko je trditi, da velja isto pravilo, kot denimo v Angliji, po besedah Grahama Welcha: »In terms of the appropriate sex for a cathedral chorister, there is a fourteen hundred year tradition to suggest that choristers stereotypically should be male.« (WELCH, 2010.)

V svojih delih je Zeqirijeva previdna in morda celo konservativna tako pri iskanju novih, sodobnejših zvočnostih, kot tudi pri oblikovanju skladb. Izbrano gradivo uporablja zadržano racionalno.

Morda je med bolj zanimivimi in inovativnimi deli skladba/performans *Bum qi-ke*³³ za mešani zbor in performerko (plesalko) iz leta 2015. Delo je zanimivo z več plati. Kot izhodišče uporablja skladateljica del albanske otroške izštevance (ki se začne na *bum çike çike çak*, 3/8+5/8 metrum), in tako ustvari metrumsko značilni in ritmično udarni motiv, ki sestavlja celotno skladbo. Otroško deklamiranje je zelo inovativno spremenila v sestavljen metrum s spremenljivim poudarkom, ki ga je dopolnila tudi z ritmiziranim performansom (plesom) članov zbora in solistične plesalke, ki predstavlja tudi nekatere narodne simbole. Tako je nastalo zaokroženo in dinamično delo, ki se konča z dramaturškim klimaksom.

Če bi želeli poudariti, da je spol, predvsem pa materinstvo skladateljice vplivalo na njeno kreativnost – ne nazadnje gre za zelo razširjeno izštevanko na Kosovu –, bi se morda v tem primeru ženskost pokazala kot prednost ali dodana vrednost. Ob izražanju le-te je skladateljica spodbudila tudi svojo inovativnost in iskanje novih izraznih poti.

Arta Zeqiraj (1980) je glasbeno izobraževanje končala v rojstnem kraju, na Fakulteti za umetnosti. Dela v prištinski glasbeni šoli kot profesorica solfeggia. Njena življenjska pot je zelo zanimiva, saj nam razkriva vsestransko in samoiniciativno osebnost. Poleg sodobne glasbe se posveča tudi otroški glasbi in vodi lastno glasbeno produkcijo. Poleg tega je tudi soustanoviteljica založbe, ki se posveča otroški literaturi, v kateri je objavila tudi lastne otroške knjige. Končala je tudi kosovsko Policijsko akademijo, delala je tudi v Kosovski policijski službi in je avtorica kosovske policijske himne.

O svojem repertoarju Zeqirajeva pravi:

Moja dela si načeloma niso podobna med seboj. Zato moj repertoar ne vsebuje veliko skladb, a je vsaka med njimi stilsko posebna. Tudi pri oblikah ne sledim določeni obliki. Moja dela so dela programske glasbe, pri čemer se držim ideje in jo fanatično predstavljam.³⁴

33 <https://www.youtube.com/watch?v=ApFbC4E6kBk>.

34 Arta Zeqiraj, osebna komunikacija, 12. 12. 2017.

Večji del skladb Zeqirajeve, ki jo predstavljajo skladbe za različne in tudi neobičajne komorne sestave, je bil izveden na festivalu Remusica v prejšnjem desetletju.³⁵ Je avtorica otroških klavirskih miniaturn, prav tako pa je napisala dve skladbi za orkester, ki še nista bili izvedeni, ter skladbo za orkester harmonik.

Med njenimi skladbami velja omeniti *godalni kvartet* v minimalističnem slogu. Gre za enostavno skladbo, ki jo skladateljica dvodelno dinamizira, v prvem delu ustvari zvočnost s pomočjo vseh instrumentov, medtem ko v drugem razčleni zvočni dogodek po posameznih instrumentih.

Dialog me kontradiktë (Dialog s kontradikcijo) za violino, flavto, violončelo in klavir iz leta 2001 je na Dnevih albanske glasbe skladateljici prinesel študentsko nagrado. Skladbo oblikuje glasbena tema v violini, medtem ko drugi instrumenti le dopolnjujejo »monolog« flavte in poudarjajo njeno vodilno »vlogo«. To poudarja negacijo negacije pojma dialog, ki ga nakazuje naslov.

Lyra Kastrati (1985) je bila leta 2009 skupaj z Arbenito Lubishtani na festivalu najavljena kot novo upanje kosovskega glasbenega ustvarjanja. Kastratijeva se je od leta 2009 večkrat predstavila na festivalu Remusica, nazadnje leta 2014. Med njenimi deli so najbolj znana *A night of Indigo* za sopran in klavir, tristavčno delo *Ophelia*, ravno tako za sopran in klavir, ter *Çast drite* / (Trenutek prebliska) za flavto, violončelo in klavir.³⁶ Skladateljica je dela snovala konservativno v razširjeni tonalitetskosti in z motivičnim delom. Zanimivo je njeno vokalno-instrumentalno delo *Ju ftojme të lutemi: Ati ynë* (Molimo: Oče naš)³⁷ za mešani pevski zbor, solista in godalni kvartet, v kateri skladateljica predeluje temo na načinu kanona in drugega motivičnega dela.

Arbenita Lubishtani (1985) se je prav tako prvič začela predstavljati na festivalu *Remusica*, v katerem je bilo med letoma 2009 in 2011 mogoče slišati njena komorna dela. Prvo med njimi, z zgovornim naslovom *Trio Neoclassico*

35 Skladateljica Zeqirajeve, tako kot Lubishtanijeva in Broqijeva, nimajo na spletu dostopnih posnetkov ali kako drugače zapisanih skladb, ki bi se lahko analizirale in predstavile v tem članku.

36 Glej <https://www.youtube.com/watch?v=LDOagZlekFM>.

37 Glej <https://www.youtube.com/watch?v=eybINn8xixc>.

za violino, violo in klavir je bilo izvedeno leta 2009, naslednji dve leti sta sledili *Trio* (za klavirski trio) in *Adagio* (za flavto in klavir).

Ilire Avdiu (1987) je zelo vsestranska glasbenica. Po izobrazbi je klarinetistka, ki aktivno igra tudi saksofon, deluje tudi kot glasbena pedagoginja in jazz glasbenica. Dodiplotski študij je končala v Prištini, podiplomskega pa v Skopju. Njena prva skladba s področja sodobne glasbe, *Tregim për piano (Zgodba za klavir)*, je nastala leta 2010, ko se je predstavila na Dam festivalu.³⁸ Že s tem delom je nakazala zanimanje za prepletanje struktur klasične glasbe z jazzovskim obdelovanjem gradiva. Ilire Avdiu je danes uveljavljena jazz skladateljica, ki je zaslovela z jazz suito *A night in Prishtina*³⁹ iz leta 2016.

Erëmira Çitaku (1976) je klasična flautistka, a poleg tega, kot jo opisujejo, je tudi »improvizatorica, organizatorica dogodkov in vedno odprta za nove ideje, eksperimente in sodelovanja z umetniki vseh umetniških žanrov«.⁴⁰ Dodiplotski študij flaute je končala na prištinski univerzi, nato je nadaljevala študij v Ženevi in Parizu, za tem se je vrnila na Kosovo. Zaposlena je kot asistentka za flavto na Glasbenem oddelku Fakultete za umetnosti. Çitakujeva je sodelovala tudi z Nacionalnim kosovskim gledališčem v Prištini, pri uprizoritvi Fausta, za katerega je pripravila tako imenovano interaktivno glasbo,⁴¹ ki je v dialogu z govorjenimi deli igralcev.

Njena skladateljska dela so bila izvedena na Dam festivalu. Med njenimi eksperimentalnimi deli sta najbolj znani *Shoshë* (Sito)⁴² in *Is this Original?* obe iz leta 2011. Delo *Shoshë* je zasnovano kot video-performans z glasbili (ki so lahko različna, npr. v izvedbi, ki jo analiziram izvajajo klavir, flavta, pikolo, okto – vrsta kitare, baterija bobnov, glas ter dve siti).⁴³ Po besedah avtorice je delo zasnovano

38 Glej <https://www.youtube.com/watch?v=3wYnFL3EujM>.

39 Skladateljica je objavila tudi zgoščenko z istim naslovom, *A night in Prishtina*, sestavljajo ga skladbe: *Shqiptarçe, Mezze & Raki, Jazz N' Tea, Sublime /Ballade, Balkan Jazz Grove* (<https://soundcloud.com/ilireav>).

40 <http://altrimenti.lu/jeta-%E1%B8%89itaku-eremira-citaku-alberta-troni-biography/>.

41 <http://altrimenti.lu/jeta-%E1%B8%89itaku-eremira-citaku-alberta-troni-biography/>.

42 Posnetek je dostopen na <http://www.stacion.org/en/Eremira-Citaku:-Shoshe>.

43 Posnetek: https://www.youtube.com/watch?v=eQOWulWIG_o.

kot »igranje in improviziranje pred poslušalci na podlagi glasbene teme, ki ga poda s flavto sama skladateljica« in ga drugi potem dopolnijo; drugi del skladbe je tudi nekoliko bolj dinamiziran s kitarskimi rifi, ki jim sledijo drugi instrumenti. Če povzamem razlago skladateljice, želi s tem delom prikazati, da človek lahko sčasoma razvije različna stališča in nazore o istem dogodku, odvisno od tega, kako in kdaj analizira, sito pa dobi s tem tudi simbolni pomen.⁴⁴ Pojasniti je treba, da je albanska beseda »shoshë« osnova za glagol »shoshitur«, s katerim se izraža analiziranje in razčlenjevanje, da bi prišli do pravilne odločitve ali celo ostali pri neukrepanju. S tem na nek način tudi opozarja, da morda tudi družba predolgo razčlenjuje in ne prevzame pobude, kot jo prevzame klavir v tej skladbi.

Vse omenjene skladateljice, rojene v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, sestavljajo skupino ustvarjalk, ki se s svojimi deli (z nekaterimi izjemami) predstavljajo že vrsto let. V zadnjih nekaj letih sta se predstavili še dve mlajši skladateljici, obe rojeni na Kosovu, ena deluje na Kosovu in druga v tujini.

Gresa Broqi (1993) je violončelistka in članica orkestra kosovske filharmonije ter orkestra Evropske glasbene akademije. Svoj skladateljski prvenec, *Identitet* (Identiteta), je predstavila leta 2016 na festivalu Dam. Skladbo je ustvarila pri triindvajsetih letih, o njej pa pravi, da je »grajena na delčkih lepih trenutkov, izzivov in drugih izkušenj.⁴⁵ Skladba *Identiteta* je napisana za dve violončeli, bariton, mezzosopran in zbor, izvedena je bila leta 2016 na Dam festivalu.

Anda Kryeziu (1993) je rojena v Prištini, študij klavirja in kompozicije je zaključila v Bernu, podiplomski študij klavirja in kompozicije pa v Luzernu. V domovini se je uspešno predstavila leta 2014 na Dam festivalu s klavirsko skladbo *Sisyphus*.⁴⁶ V zadnjih treh letih so sledila dela *Mirage du feu* za godalni sekstet, instalacijska skladba *Germs*, *Zwei Ensemble Stücke* za komorni sestav, prvič izvedena na festivalu *New Music Days Luzern* ter *Passport*, prvič izvedena na festivalu *Musik und Politik*, prav tako v Luzernu.

44 Prav tam, komentar k skladbi.

45 Glej <http://www.titulli.com/index.php?m=post&s=34384>.

46 Katalog Dam festival 2014, <http://www.damfest.com/#arkiva>.

Passport je nastal na povabilo organizatorjev festivala in ansambla Lunaire, temelji pa na istoimeni poeziji Mahmuda Darviša.⁴⁷ Besedilo, ki govori o »migraciji, kolonizaciji, pomanjkanju pobude«, spominja skladateljico na podobno »situacijo na Kosovu [...] kjer so le-te ravno tako prisotne«.⁴⁸ Zakaj skladateljica sočustvuje z Darviševo postkolonialno družbo? Iskanje odgovora na vprašanje, kaj potni list – *Passport* – pomeni kosovskim ustvarjalcem,⁴⁹ je simbol nemoči in nesvobode, je le utvara o tem, da nekje zunaj obstaja svet, ki ga le težka dosežejo. Če uporabim besede kosovske umetnice Alkete Sylaj, ko opisuje hlastanje po komuniciranju z umetniki v tujini: »Mi smo popolnoma zadušeni in imamo veliko težav.«⁵⁰ Ko to delo kaže na simbolni pomen potnega lista, kot vzvoda za poglobljanje razmerja moči in odvisnosti, ustvari skladateljica provokativno in družbeno angažirano delo. Kot je opišejo tudi na uradni strani ISCM,

glasbena estetika Ande Kryeziu se razvija v različnih vejah in sprejema vplive družbene politike, eksistencializma, semiotike in ponotranjenih glasbenih perspektiv.⁵¹

4 Ugotovitve

Vrnimo se na izhodišče, da je ustvarjalno delo kosovskih skladateljic nekako soodvisno od splošne družbene kontinuitete ali celo diskontinuitete. Glasbeno ustvarjanje, in še posebej ustvarjanje žensk na Kosovu, je tako ali drugače del politične kulturne pokrajine in je soodvisno od političnega dogajanja. Če je osnovni pogoj postati skladateljica, če se izrazim poetično, omogočena izobrazba, je v deželi, kot je Kosovo, prav državna politika odločilni dejavnik, ki ustvarja sistem izobrazbe. Nazoren primer, ki potrjuje to trditev, je glasbeno ustvarjanje v »desetletju teme« v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je bilo Kosovo v »režimskih časih« podvrženo politični in kulturni izolaciji. Kot posledica politične situacije je glasbena pokrajina ob koncu osemdesetih – čeprav je pripravila pogoje za resnejše in intenzivnejše ustvarjanje – usahnila.

A tudi v demokraciji, ko so se »duhovni« pogoji za razvoj ustvarjalnega dela skladateljic izboljšali, situacija ni povsem spodbudna, še posebej ne za mlade. Povedno je že samo dejstvo, da dober del ustvarjanja skladateljic ni

47 Po <http://poemsintranslation.blogspot.com.es/2011/06/mahmoud-darwish-passport-from-arabic.html>.

48 <http://www.kosovodiaspora.org/anda-kryeziu-a-young-kosovar-composer-premiering-her-piece-at-music-und-politik-festival-in-luzern/>

49 Za potovanje v tujino s kosovskim potnim listom, morajo državljani Kosova pridobiti vizume za veliko večino držav (z izjemo šestih držav) in tako so podvrženi strogim vizumskim proceduram.

50 Oddaja Sami naši, <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/sami-nasi/174493280>.

51 <https://www.iscm.org/catalogue/composers/kryeziu-anda-f-albania>.

sistemske ohranjen, posnet ali kakorkoli drugače zapisan, ter je to prepuščeno njim samim, med tem ko se poklicno ukvarjajo še z drugimi dejavnostmi.

Trenutno država, kljub temu da gre za revno državo z nizko gospodarsko rastjo, skuša spodbuditi ustvarjanje, vendar je to bolj sporadično. Kot je mogoče opaziti pri financiranju pomembnih festivalov, se finančni viri ne razporejajo enako. Tudi pri nagradah Ministrstva za kulturo zaradi zastarelosti kriterijev ne more spodbuditi vseh skladateljev in skladateljic, temveč le tiste, katerih ustvarjalna usmerjenost sovпада z zahtevanimi merili, saj državni aparat težje sprejema, da je skladba lahko napisana tudi za druga »zvočila« kot pa zgolj za vokal ali instrumente; prav, zato pri nagrajevanjih izpadejo akuzmatična ali elektroakustična dela ter performansi.

A še bolj pomembna za skladateljice (seveda tudi za skladatelje) je potreba po širjenju obzorij in komuniciranje z drugimi družbami. To povzame tudi skladatelj Rafet Rudi, ki ob festivalu Remusica ugotavlja, da

se zaradi neprimernih investicij mora naša kultura [pri tem misli na uradne kulturne ustanove, op. A. B.] odločati med dvema popolnoma različnima usmeritvama – soočanjem z veljavno svetovno konkurenco ali potopitvijo v sistem vrednot, ki je odmaknjen od sveta in kjer bi mediokriteta nadvladala kulturo,⁵²

kar zelo natančno povzame ustvarjanje skladateljic. Študij v tujini, ki so ga bile deležne nekatere med zgoraj navedenimi skladateljicami, je pripomogel ne le k iskanju novih zvočnosti in tehničnih pogojev za eksperimentiranje, temveč tudi h kritičnem razmišljanju o svetu, ki umetnico obkroža.

Dani pogoji so vse prej kot spodbudni, kljub temu (ali prav zaradi tega) so skladateljice pokazale veliko iznajdljivost in fleksibilnost pri svojem delu. Izkoriščajo tiste vire in kapacitete, ki jih kosovska glasbena scena nudi. Njihova dela se velikokrat izvajajo na neodvisnih in alternativnih festivalih ali glasbenih dogodkih, ki se financirajo tudi iz tujine.⁵³

5 Zaključek

Kljub nestanovitnemu glasbenemu okolju, so se tudi skladateljice začele uveljaviti in iskati svoj glasbeni jaz. Pri tem je videti, da imajo na voljo dve poti. Prva

52 <http://remusicafestival.com/editions/remusica-2015/>

53 Kosovski festivali so pogosto vsaj deloma sofinancirani s strani diplomatskih predstavništva nekaterih zahodnih evropskih držav ali tujih kulturnih ustanov, kar je pripomoglo k temu, da tuji izvajalci interpretirajo dela kosovskih skladateljev kot nekakšen bonus.

je tista polna iskanja novih in drznih načinov konkretiziranja zvočnosti, iskanje novih zvočil in nenehno (pre)izpraševanje vrednot. Druga je tista konservativna, nadaljevanje po že utečenem, iskanje načina komuniciranja znotraj uveljavljenih vrednot. Pri prvem so skladateljice pokazale, glede na splošne pogoje, izjemno iznajdljivost in inovativnost, celo sposobnost pokazati pot moškim kolegom. Pri drugem so skladateljice morda prevzele tisto vlogo, ki jo predpisuje

močna tradicija [...] Balkana, [ki] omogoča razumevanje ženske vloge pri ohranjanju kulturnih vrednot, pristopov, in glasbenih umetniških praks na tem območju (Patricia Shehen v KOSKOFF, 1989, 47).

Ob izhodiščnem vprašanju, kaj je posebnega v ženskem ustvarjanju, je mogoče reči: morda je prav to njihova posebnost, kako združiti dva navidezno nasprotna vidika umetnosti.

Viri in literatura

- BALLATA, Zeqirija, SENIHA Spahiu. 1988. *Kultura muzikore për klasën VII dhe VIII të shkollës fillore (Glasbena vzgoja za 7. in 8. razred osnovne šole)*. Prishtinë: Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore i krahinës Socialiste Autonome të Kosovës.
- BERISHA, Engjëll. 1989. *Kultura muzikore. Për klasën I–II të shkollës së mesme (Glasbena vzgoja. Za I–II razred srednje šole)*. Prishtinë: Enti i Teksteve dhe i Mjeteve Mësimore të Kosovës.
- BERISHA, Engjëll. 1996. *Ndikimi i stileve në veprat e kompozitorëve shqiptarë (Vpliv slogov v delih kosovskih skladateljev)*. V: Studime 2. Prishtinë: Akademia e Shkencave dhe Arteve e Kosovës. 107–118.
- BERISHA, Engjëll. 1997. *Zhvillimi i stileve në veprat e kompozitorëve shqiptarë të Kosovës (Razvoj slogov v delih albanskih skladateljev Kosova)*. Prishtinë: Enti i Teksteve dhe i Mjeteve Mësimore të Kosovës.
- DAM festival, katalogi posamičnih letnih festivalov: <http://www.damfest.com/#arkiva>
- ECKHARDT, Julia in DE GRAEVE, Leen. 2017. *The second Sound – Conversations on Gender and Music*. Bruselj: Q-O2.
- GASHI, Sanije. 2012. *Ecje nëpër kujtesë. Tregime jete të grave me karrierë (Sprehod po spominu. Življenjske zgodbe žensk s kariero)*. Prishtinë: Teuta.
- HOXHA, Ismail Qerim. 1984. *Në botën e muzikës. Libri i edukatës muzikore për klasën VII të shkollës fillore (V svetu glasbe. Učbenik glasbene vzgoje za 7. razred osnovne šole)*. Prishtinë: Enti i Teksteve dhe i Mjeteve Mësimore i Krahinës Socialiste Autonome të Kosovës.

- KOSKOFF, Ellen. 1989. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. University of Illinois Press: Urbana, Chicago.
- Remusica, katalogi posamičnih letnih festivalov: <http://remusicafestival.com/remusica-editions/>
- RUDI, Rafet. 2002. *Sprova estetike*. Prishinë: Fryma.
- RUDI, Rafet, Drita Demjaha. 1988. *Kultura muzikore për klasën V dhe VI të shkollës fillore (Glasbena vzgoja za 5. in 6. razred osnovne šole)*. Prishtinë: Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore i krahinës Socialiste Autonome të Kosovës.
- SOKOLI, Ramadan. 1975. *Folklori muzikor shqiptar. Organografia (Albanska glasbena folklor. Organografija)*. Tiranë: Shtëpia botuese e librit shkollor.
- WELCH, Graha Friderick. Culture and gender in a cathedral music context: An activity theory exploration. V: Barrett, M. S. (ur.). 2010. *A Cultural Psychology of Music Education*. Oxford: Oxford University Press. 225–258. https://www.researchgate.net/publication/272748469_Culture_and_gender_in_a_cathedral_music_context_An_activity_theory_exploration

Amra Bosnić**Skladateljice v Bosni in Hercegovini**

Skladateljstvo v Bosni in Hercegovini (BiH) je sistematični razvoj pričelo z začetkom avstroogrške uprave, ob koncu 19. stoletja. Dotlej je glasbeno življenje v BiH temeljilo na drugih glasbenih dejavnostih, kot sta izvajanje glasbe in poučevanje. Zaradi neobstoja ugodnih družbenih pogojev za razvoj dejavnosti, na kateri sloni celotna zgodovina zahodnoevropske umetniške glasbe, lahko skladateljstvo v Bosni in Hercegovini, kot dejavnost, ki traja komaj malo več kot stoletje, opazujemo skozi več faz,¹ pri čemer obdobjem novih impulzov sledijo obdobja popolnega zastoja, ob tem pa skuša obstati na tem turbulentnem geografskem področju, nagnjenem k političnim in družbenim spremembam.

Govoriti o ženskem skladateljstvu kot o podzvrsti nekontinuiranega sistema, kakršno je bosanskohercegovsko skladateljstvo, ki je skozi svojo ne tako dolgo zgodovino skušalo zadovoljiti predvsem potrebe družbe in manj skladateljstvu imanentno umetniško ustvarjanje, pomeni povsem nepričakovano govoriti o eni osnovnih značilnosti bosanskohercegovskega skladateljstva nasploh. Čeprav je dejstvo, da je v bosanskohercegovskem skladateljstvu število skladateljic nesorazmerno manjše od števila skladateljev, so z opusi nekaterih skladateljic zaznamovane temeljne faze razvoja skladateljstva v Bosni in Hercegovini.

1 Skladateljstvo v Bosni in Hercegovini lahko opazujemo skozi naslednja obdobja: skladateljstvo v času avstroogrške uprave (1878–1918), skladateljstvo med obema vojnama (1918–1941), skladateljstvo v času druge svetovne vojne (1941–1945), skladateljstvo po drugi svetovni vojni (1945–1991), skladateljstvo v vojni 1992–1995, skladateljstvo po vojni 1995 (BOSNIĆ, 2016, 30). Skladateljstvo v BiH lahko prav tako opazujemo skozi pet generacij skladateljev: prvo generacijo sestavljajo avtohtoni skladatelji ter tudi tisti, ki prihajajo iz drugih okolij in v BiH delujejo krajše oziroma daljše obdobje, njihova dela pa tvorijo splošni fundus skladb, nastalih na področju BiH, ter tako vplivajo na razvoj skladateljstva v Bosni in Hercegovini (Beluš Jungić, Vlado Milošević, Cvjetko Rihtman, Ivan Demeter, Mladen Pozajić, Milan Prebanda, Gavro Jakešević, Artur Klementi, Frano Povia, Mladen Stahuljak, Miroslav Špiler, Alfred Tuček, Josip Kaplan, Boris Papandopulo, Ivan Brkanović, Božidar Trudić, Ruben Radica, Anton Lavrin, Danijel Škerl in drugi); drugo generacijo sestavljajo avtohtoni skladatelji (Avdo Smailović, Branko Grković, Nada Ludvig Pečar, Dragoje Đenader); tretjo generacijo sestavljajo avtohtoni skladatelji ter tudi tisti, ki v BiH pridejo in določeno obdobje ostanejo, vendar v teku naslednjega obdobja zaradi vojnih razmer odidejo in ustvarjajo v novih okoljih (Vojin Komadina, Milan Jelićanin, Josip Magdić, Anđelka Bego-Šimunić, Rada Nuić); četrto generacijo sestavljajo skladatelji, ki pričenejo ustvarjati ob zaključku prejšnjega obdobja, s svojim delovanjem pa že vstopajo v vojno (1992–1995) in povojno obdobje (Asim Horozić, Valentina Cvijetić, Ališer Sijarić, Dino Rešidbegović). K tej skupini sodijo tudi tisti skladatelji, ki so v času vojne ali takoj po njej odšli iz BiH in s svojo ustvarjalnostjo nadaljevali v drugih okoljih (Ramiz Tahiri, Mladen Miličević, Vojislav Ivanović, Aldo Kezić, Jasmin Osmanagić, Svjetlana Bukvić Nichols, Igor Karača, Edina Hadžiselimović, Edin Zonić in drugi). Počasi se oblikuje tudi peta generacija diplomiranih skladateljev, pred katerimi se šele razpenja skladateljska prihodnost (Jasmin Osmić, Nerina Palo, Ammar Jažić, Živko Ključec, Neven Tunjić in drugi). (ČAVLOVIĆ, 2011a, 42.)

Tudi že sam začetek skladateljstva v BiH, vseskozi opredeljen z anahronizmom v razmerju do zahodnega umetniškega miljeja, zaznamuje dejstvo, da je bosanskohercegovaška kultura doživela prvi veliki zamah, in v tem okrilju se je razvilo tudi skladateljstvo kot posledica emancipacije žensk in njihove komaj prebujene potrebe po kulturnem in družbenem delovanju. Amaterska glasbena dejavnost, ki se je razvijala v mestih, dolguje svoj uspeh prav družbenim prizadevanjem soprog visoko pozicioniranih meščanov² oziroma gospodinj meščanskih domov kot prvih meščanskih salonov, institucij, katerih vpliv je postopno prerasel v primarni subjekt glasbenega življenja in imel odločilni pomen pri etabliranju novih glasbenih tokov v Bosni in Hercegovini (PAČUKA, 2014, 80–81). Intimno vzdušje sarajevskih domov so kmalu nadomestila dogajanja javnega kulturnega pomena, v katerih so žene, ne brez bremen tradicionalnega razumevanja njihovih pravic in dolžnosti, sodelovale v okviru združenj vzgojne ali kulturno-umetniškega narave. Torej, dialektični odnos skladateljstva kot evropskega civiliziranega produkta in bosanskohercegovaške družbe je bil močno podprt z ženskim meščanskim korpusom bosanskohercegovaške družbe. V njenem okrilju izstopa osebnost Milene Mrazović Preindlsberger (1863–1927), ki je izjemno pomembna v diskurzu o spolu v Bosni in Hercegovini. Eden od razlogov za omenjeno trditev je, da je bila Mrazović Preindlsbergerova prva skladateljica v Bosni in Hercegovini, četudi se je s skladanjem ukvarjala ljubiteljsko. Pomemben podatek je tudi, da je prav ona, po izobrazbi novinarka in književnica, evropsko javnost opozorila na Bosno in Hercegovino, s tem ko je postala prva lastnica in glavna urednica glasila *Bosnische post*³ (1889–1896) ter bila prva profesionalna novinarka v Bosni in Hercegovini. To je bila za tisti čas nenavadnost tudi v razvitih državah Evrope (PAČUKA, 2014, 236). No, za potrebe pričujoče razprave se zdi najpomembnejše to, da je njena skladba *Württemberg – Marsch*, op. 10 (1879–1882), ki jo je skladala po prihodu v Sarajevo, prvo delo zahodnoevropske usmeritve, nastalo na področju Bosne in Hercegovine (prav tam), o tem pa več v nadaljevanju.

Po koncu prve svetovne vojne je Bosna in Hercegovina vstopila v sestav Kraljevine Jugoslavije, zavaljo turbulentnih političnih dogajanj pa se je državna ureditev nekajkrat spremenila (ČAVLOVIĆ, 2011, 121). Razvoj kulture se je stopnjeval, v glasbenem življenju pa je skladateljstvo vse bolj izstopalo. Toda v tem obdobju ne najdemo med skladatelji ženskih imen. Po drugi svetovni vojni sledi viharji razvoj vseh vidikov družbe. Čeprav pod močnim vplivom,

2 Sarajevsko elito, v katere domovih je bila oblikovana institucija meščanskih salonov, so sestavljali domači ugledniki in tuji nameščenci Monarhije, zlasti vojaški in civilni uslužbenci.

3 »Pred 150. leti je bil v Bosni in Hercegovini natisnjen prvi časopis – 7. aprila 1866 se je v Sarajevu pojavila prva številka Bosanskega Vjestnika. Ob tem pomembnem jubileju je Mediacentar objavil ducate besedil o novinarstvu in tisku v BiH. Praznovanje jubileja je podprl EUSR.« (Bosnische Post, 2016.)

nadzorom in kontrolo socrealistične ureditve na način samoupravnih interesnih skupnosti, postajajo vse pomembnejše institucije umetnosti, združenja in dejavnosti, nastale prav v tem času (Akademija znanosti in umetnosti Bosne in Hercegovine, Univerze v Sarajevu, Banji Luki, Tuzli, Mostarju, Glasbena akademija, Akademija likovnih umetnosti, Akademija scenskih umetnosti, muzeji, galerije, arhivi, založniška dejavnost, publicistika in knjižnice). Za glasbeno umetnost je to pomenilo razvoj skladateljstva kot systemske umetniške dejavnosti, podprte z ustanovitvijo Društva skladateljev in skladateljsko produkcijo novih del (izvajanje, tiskanje in drugo). Ob močeh domačih skladateljev, ki se šolajo v svetovnih centrih kulture in umetnosti, prihajajo iz drugih področij skladatelj, ki v Bosni in Hercegovini bivajo dlje časa. Vse omenjeno močno vpliva na razvoj skladateljstva, ki prav v teh tridesetih letih beleži svoje najuspešnejše obdobje. Omenjeno obdobje ni dalo velikega števila skladateljic. Natančneje, bosanskohercegovaška zgodovina glasbe beleži le nekaj skladateljic, med katerimi še posebej izstopata Nada Ludvig Pečar (1929–2008) in Anđelka Bego-Šimunić (1941).⁴ Pred vojno se je začela oblikovati nova generacija skladateljic, med katerimi izstopa Valentina Cvijetić Dutina (1966).⁵ Njena ustvarjalnost prehaja v naslednje obdobje skladateljstva in traja še danes. Izbira življenjskih poti, izobraževalno okolje Muzičke akademije Univerze v Sarajevu pod okriljem katere so pričele svojo ustvarjalno pot, ter pedagoško področje družbenega delovanja pri glasbenih akademijah in srednjih šolah v Bosni in Hercegovini – na katere so med profesionalnim ukvarjanjem z glasbo ostale najtesneje in nepretrgoma vezane – so skupne značilnosti omenjenih skladateljic. No, v diskurzu o ženskosti v skladateljstvu Bosne in Hercegovine se zdi najpomembnejša usmerjenost v neoklasicistični slogovni nabor, ki skladateljicam v Bosni in Hercegovini ponuja okvir, očitno nujen pri uravnavanju razvoja ideje, ko se enkrat pojavi v svoji rudimentarni obliki. Naj povem, da je obdobje, ki ga pravkar omenjamo, obdobje od sedemdesetih let 20. stoletja do danes. Začetek je sicer opredeljen s težnjami skladateljstva v Bosni in Hercegovini glede na evropsko postmodernistično ustvarjalno realnost v opusih nekaterih skladateljev, Vojina Komadine (1933–1997) in Josipa Magdića (1937). Toda obdobje je ostalo najmočnejše vezano na neoklasicistično naravnane »modele in vzore iz glasbe evropske preteklosti oziroma vidike pojavnosti glasbene paradigme« (VESELINOVIĆ-HOFMAN, 1997, 21). Takšne povezave

4 V tem obdobju deluje tudi skladateljica Rada Nuić (14. 9. 1942), ki se je ukvarjala z radiofonsko glasbo. Zaradi nedosegljivosti njenih partitur prepuščamo prostor za raziskovanje njene ustvarjalnosti za drugo priložnost.

5 Ob Valentini Cvijetić Dutina delujejo v tem obdobju še Svjetlana Bukvić Nichols (1967), ki se v ZDA posveča elektronski in popularni glasbi, na Norveškem delujoča Edina Hadžiselimović (1971) ter mladi upi bosanskohercegovega skladateljstva Nerina Palo (1977), Aida Jažić (1988) in Hanan Hadžajlić (1991).

kažejo na anahronistično težnjo z začetka 20. stoletja: »razkol k naprej, ki protislovno ohranja tradicijo umetniške glasbe na način, da načelo napredka, ki leži v samem bistvu Moderne, zastruje od kontinuiranega k nekontinuiranemu in ob prevratih na področju harmonije, ritma, zvočne barve in oblike zasnovu le delno revolucionira« (DANUSER, 2007, 15) – tako ustvarjata Bego Šimunić in Cvijetić Dutina – ter »‘razkol s tradicijo k nazaj’, ki pod pogojem pluralistične zgodovinske slike, ki jo končno podpira tudi sam historizem, polaga upanje v možnost rešitve v poseg med prvine glasbe pred Beethovnom« (prav tam) – takšne težnje v svojim vokalnih ciklusih kaže Ludvig Pečarjeva.

Poreklo takšne izbire slogovnega zatočišča lahko iščemo v vzorih, ki so jim skladateljice v času šolanja sledile, v razredih nedvomnih skladateljskih avtoritet, kot sta Miroslav Špiler in Josip Magdić. Vendar preizpraševanje tega potegne za sabo tudi preizpraševanje tistega, kar v pričujočem prispevku zasledujemo, in sicer koliko je status ženske v družbenih ureditvah, ki so takrat prevladovale, pogojeval določen vzorec vedenja z vidika študentke, kolegice in skladateljice. Nedvomno je, da sta patriarhalni sistem odnosov, v katerem je bilo podrejanje avtoriteti imperativ, ter socialistična in postsocialistična/tranzicijska ureditev bosanskohercegovske družbe določala značaj takšnega vzorca vedenja. Prav tako pa je nedvomno, da so omenjene skladateljice v svojem iskanju izvirnega ustvarjalnega izraza z žensko previdnostjo, vendar odločno same sebi tlakovale pot, v svojih poetikah pa žensko razumno in zavestno ohranjale ali se izmikale okvirom stalnega, ter žensko zvesto in požrtvovalno zagovarjale lastne odločitve ter jih uresničevale od začetne ideje do celovitega glasbenega dela. Besedilo se bo v nadaljevanju ukvarjalo s posebnostmi takšnih iskanj izvirnega izraza znotraj njihovih opusov ter njihovih reprezentativnih del, in sicer v kontekstu sloga – osrediščenih okoli varnega zavetja tonalnega jezika in oblikovnih vzorcev evropske tradicije, pridobljenih v času njihovega izobraževanja, in tudi v kontekstu poskusa estetskega vrednotenja njihovega položaja v celovitosti bosanskohercegovskega skladateljstva. Skladateljice so se zavedale svojega družbenega okolja, ki še ni bilo pripravljeno na velike umetniške izstope, ter potrpežljivo žensko premikale meje v smeri umetniškega.

1 Milena Mrazović Preindlsberger

Milena Mrazović, rojena v družini uradnikov 28. decembra 1863 v Bjelovaru na Hrvaškem, se je izobraževala v Budimpešti. S petnajstimi leti se je s starši preselila v Banjo Luko, leta 1879 pa v Sarajevo, kjer je ostala vse do začetka leta 1919. Po vzpostavitvi jugoslovanskih oblasti je skupaj z možem dr. Josefom Preindlsbergerjem (1863–1938), s katerim se je poročila leta 1896, odšla na Dunaj. Po dolgi bolezni je na Dunaju umrla leta 1927 (ŠARIĆ, 2016).

V Sarajevu je delovala predvsem kot pisateljica in novinarka. Med literarnimi kritiki je požela opazen uspeh z zgodbami o življenju bosanskih muslimanov.⁶ V »glasbenem življenju BiH je Mrazović ostala v spominu kot izvrstna pianistka, periodični tisk pa je zabeležil tudi njen nastop na prvem koncertu umetniške glasbe v BiH 31. 5. 1881« (PAĆUKA, 2014, 236). Manj znano je, da je bila Milena Mrazović tudi prva skladateljica v Bosni in Hercegovini, na kar opozarja raziskava bosanskohercegove muzikologinje Lane Paćuka, ki je odkrila tri skladbe za klavir (*Württemberg-Marsch*, op. 10, 1879–1882, *Osmanich-Mazurka*, op. 11, 1882, *Bosnia-Polka francaise*, 1882). Mrazović je bila ljubiteljska skladateljica in nedvomno je, da njene skladbe estetsko niso pomembna dela, saj so idejno pomanjkljive in kompozicijsko-tehnično nedodelane. So pa pionirski poskusi, ki so v tem prav nič lahkem obdobju bosanskohercegove zgodovine pripravili pot poznejšim skladateljicam in naznanili smer evropskega razvoja. Kot takšne jih je potrebno ohranjati v zgodovinskem spominu, kot zgodovinsko zelo pomembna dejstva.

Württemberg-Marsch je skladateljica posvetila Wilhelmu Herzogu von Württembergu, vojaškemu uradniku (PAĆUKA, 2014, 236), v nadaljevanju pa si pogledjmo kratko analizo skladbe. Mrazović je skladbo zasnovala kot sestavljeno tridelno pesemsko obliko z reprizo. Prvi del je preprosta dvodelna oblika, Trio pa tridelna pesemska oblika. Oba dela uvaja kratek uvod. Opažna je raba izraznih sredstev, značilnih za salonsko glasbo klasičnega tipa: predvsem preprostost fature, v kateri v homofonskem slogu prevladuje diatonična melodija z jasno določljivo motivično strukturo ter akordsko ali štiriglasno spremljavo (glej primer na naslednji strani).⁷

Koračniški ritem dela A prinašajo že uvodni štirje takti, ta je v nadaljevanju poudarjen z značilno spremljavo; vpeljava liričnega melodičnega gibanja v Triu prinaša v pravilnih zaporedjih rahel kontrast v subdominantni tonaliteti, B-duru, nato v Es-duru v srednjem delu; značilna je raba glavnih akordskih funkcij teh sorodnih tonalit in le ponekod obarvanih s stransko dominantno; vse je zaokroženo v obsesivno urejeno kvadratnost strukture, njeni sestavni deli pa so melodično-harmonsko korespondentni. Je odličen primer neobvezne glasbe za zabavo, ki so jo negovali v elitnih krogih novo nastale bosanskohercegove meščanske družbe.

6 Zbirka novel *Selam, Skizzen und Novellen aus dem Bosnischen Volksleben*, Berlin: Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft, 1893; *Osvetnik fra Grge Martića*, 1893, samozaložba; *Bosnisches Skizzenbuch: Landschafts- und Kultur-Bilder aus Bosnien und der Herzegovina*, Leipzig: Pierson's Verlag, 1900; *Bosnische Volksmärchen*, Innsbruck: A. Edlingers Verlag, 1905; *Das Grabesfenster-Eine Sarajevoer Geschichte aus dem Beginn der Occupation*, Innsbruck: A. Edlingers Verlag, 1906. (ŠARIĆ, 2016.)

7 Notni primeri, ki smo jih uporabili v članku, so za raziskovalne namene objavljeni v soglasju s skladateljem ali založbo.



Primer 1: Milena Mrazović, *Württemberg-Marsch op. 10, t. 1–15*.
(MRAZOVIĆ, 2016.)

2 Nada Ludvig Pečar

Nada Ludvig Pečar se je rodila 12. maja 1929 v Sarajevu. Njena poklicna skladateljska pot se je pričela na glasbeni akademiji v Sarajevu, v razredu Miroslava Špilerja. Zaradi osebnih nesoglasji s profesorjem je študij nadaljevala na Akademiji za glasbo v Ljubljani pri Lucijanu Mariji Škerjancu, kjer je zaključila dodiplomski (1962) in magistrski študij (1966). Po vrnitvi v Sarajevo je poučevala na Srednji glasbeni šoli in na glasbeni akademiji. Leta 1998 se je preselila na Dunaj, kjer je 31. marca 2008 umrla. V njenem količinsko dokaj skromnem opusu prevladujejo vokalna dela (ciklusi pesmi za sopran in skupine instrumentov *Sappho*, 1973; *Kumi*, 1983; *Uspavanka u šumi*, 1955, *Telefonski razgovor sa zoološkim vrtom*, 1966; *Rođendan u šumi*, 1962; *Zbor samoglasnika*, 1962), dela za klavir (*Sonatina*, 1956; *Studije*, 1965; *Suita hexatonica*, 1973), komorna dela (*Mali kvartet za godala*, 1961; godalni kvartet *Reminiscence*, 1966) ter simfonično delo *Simfonietta*, 1962. (ČAVLOVIĆ, 2014, 200–201.)

Ludvig Pečarjeva je v svojem celotnem ustvarjalnem opusu ostala zvesta enemu slogovnemu izročilu – neoklasicizmu, brez eksperimentiranja z drugimi slogovnimi podvrstami. Skladateljica se je v popolnosti zavedala estetskega oporišča svoje ustvarjalnosti.

Ko sem v Darmstadtu poslušala predavanja Stockhausna, Ligetija, Xenakisa in Henzeja, sem dojela, da k avantgardnemu slogu ne morem prispevati nič velikega in novega, ker skladateljsko nisem bila pripravljena sprejeti neskončna iskanja novega, prav tako pa nisem imela psihološkega soglasja s to glasbo. Sprejela sem stališče, da nisem skladatelj, ki išče preboje v nova obzorja. Spoznala sem, najprej z analizo, da v preteklosti obstajajo podrobnosti, ki so lahko opora za moje skladateljsko stališče. V zgodovini glasbe obstajajo taki skladatelji, ki ustvarjajo novo, in taki, ki dopolnjujejo določene praznine. Jaz sodim k drugim. (ČAVLOVIĆ, 1998, 46.)

V njeni zazrtosti v neoklasicistično izhodišče najdemo dve usmeritvi: tisto, ki jo najdemo v klasičnem načinu oblikovne dispozicije vseh parametrov izraza, in tisto, ki svojo zamisel išče v srednjeveški posvetni glasbi. V prvi, nagnjena je bolj k sonatnemu ciklu, je vse podrejeno razumskemu nadzoru zasnove melodije, izbiri harmonskih rešitev in oblike. Njene melodije se, le redko obarvane z ljudskim izročilom,⁸ opirajo na tradicionalni klasični način zasnove: kinetika gibanja ima oporo (pogosto okrepljeno z daljšo notno vrednostjo na težki dobi takta ali menjalni figuri) v tonih ali razloženih akordih tonike ali dominante; ritmična figura je značilna in zapomnljiva. Enotaktni ali dvotaktni motiv ali osnovna celica gradiva je v nadaljevanju podvržena preprostem motivičnemu delu na način vprašanje—odgovor (najpogosteje razporejena na dva parta, ki med seboj komunicirata). Pravilnost izmenjav fraz je dopolnjena z urejenim doseganjem vrhunca, ki je skrbno grajen v enakomernem oblikovnem obrazcu. Nato pa s postopnim gibanjem v nasprotno smer, z argumentacijo ali delitvijo motiva pripelje do zmanjšanja napetosti, ki se zaključi s kadenco. Obravnava takšnih melodičnih obrazcev pogosto izstopa iz okvirov tonalitete in je posebej opazna v zasnovah prvih tem sonatnih stavkov, tako v obeh godalnih kvartetih kot v prvem stavku *Simfoniette*. Teme imajo specifičen dramaturški okvir, skrbno zgrajen v omenjeni maniri, poudarjen s kromatiko in tehniko razširjene tonalitete, izraznostjo tempa in z artikulacijo spremljave, pogosto zasnovane polifono.

Poglejmo si kot primer dramatično prvo temo omenjene *Simfoniette* (Primer 2), zasnovano na dvotaktnem motivu z značilnimi ritmičnimi potezami, kjer se izmenjujejo krajše in daljše notne vrednosti, to pa prispeva k nemirnemu in zatikajočemu se značaju. Ognjeviti skok v melodični vrhunec ob samem

8 V delih Nade Ludvig Pečar opazamo uporabo slovaške folklore.

»Nekoč mi je profesor na Akademiji dejal, zakaj pišem v medžimurski folklori in ne denimo bosanski. Nisem mu znala odgovoriti. Ker me je zanimalo, sem odkrila, da to ni medžimurska, temveč slovaška folklor. Toda odkod to? Moji so slovaškega porekla in tu je najbrž glasbeni gen, ki ga dedno nosim v sebi, čeprav sem rojena Sarajevčanka.« (ČAVLOVIĆ, 2011, 202.)

začetku motiva, ki povzroča presenečenje, se dopolnjuje s kromatično obarvanim melodičnim gibanjem v nasprotni smeri, vse skupaj pa spremlja pregnantni ritem disonantnih akordov v godalih. Osnova je tonaliteta F in njen akordski temelj sestavljajo sozvočja kvinte z dodanimi sekundami, zmanjšani septakordi in zvečan kvintakord. Z njimi je harmonizirana kromatična melodijska. Omenjene prvine meloritma in tehnika razširjene tonalitete vnašajo prvo ekspresivnega izraza, stagnacija, ki nastopi po dolgotrajni delitvi gradiva, pa vnaša v celotno podobo teme občutenje obotavljanja in negotovosti.



Primer 2: Nada Ludvig Pečar, *Simfonieta*, 1962 (rokopis), 1. stavek, 1. tema, godala, t. 1–5.

Omenjeni primer prvega stavka *Simfonieta* je osamljen primer ekspresivnega v skladateljičinem opusu, mogoče smelo preizkušanje medija simfoničnega orkestra. Lirično čustvovanje je pogostejše vzdušje njenih melodij, ki je nasprotje razumski organizaciji oblike.

Osnovna prvina lirčnosti je, sedaj na ravni konkretnega, melodija osvobodena zapletenih ritmičnih obrisov, dramatične harmonske napetosti in zapletenih postopkov izpeljave. Melodija deluje kot zaključna skica ali predmeditacijska opora za poslušalsko bolj napeta dogajanja. (ČAVLOVIĆ, 2014, 46.)

Poglejmo si primer drugega stavka *Simfonieta*, spevne melodije, postopnega melodičnega osminkskega gibanja, zaokroženih obrisov. Izrazito klasična harmonija (F-dur) ob komaj modernem prizvoku nenehnega kromatičnega

dvigajočega in padajočega gibanja v violah ter zasnova, značilno klasična po korespondentnosti začetnega tritaktja ter v delitvi in variantnem ponavljanju motiva (Primer 3).

Primer 3: Nada Ludvig Pečar, *Simfionietta*, drugi stavek, t. 1, oboe, godala, t. 1–3.

Posebno mesto v njenem opusu pripada ciklusu samospevov *Sappho*, v katerem je povzet ženski princip bosanskohercegovskega skladateljstva. V *Sappho* najdemo pravo naravo ženskega skladateljstva Nade Ludvig Pečar – ona je tu izvirna, samosvoja, svobodna. Skladateljica spregovori v mali, preprosti obliki kitičnega in variirano kitičnega samospeva. Svoje izhodišče je našla v spogledovanju s preteklostjo, v srednjeveškem posvetnega izvora, kar je predstavljalo nenavadnost v bosanskohercegovskem skladateljstvu ne le v času njenega nastanka, temveč tudi sicer. Cikel sestavlja sedem pesmi: *Ponoč*, *Večernja zvezda*, *Moje dijete*, *Djevojčin jad*, *Lira*, *Pjesma o djevojci* in *Proljeće*. Že poseganje po poeziji starogrške pesnice Sappho, katere čutni pesniški slog je privlačil s svojo melodičnostjo, tematiziral ljubezen, hrepenenje, strast, privlačnost ter se v pesmih pogosto dotikal tematike ženske, vdihuje njenemu skladateljskemu delu identiteto spola. Verzi Sappho, po katerih je Ludvig Pečar posegla, ne govorijo o eksplisitni ljubezni ženske in moškega, temveč o intimnem svetu ženske v njeni osamljenosti in hrepenenju (*Ponoč*), o bolečini (*Djevojčin jad*), materinski ljubezni (*Moje dijete*), o samosvojesti lastnega bitja (*Pjesma o djevojci*) ter navdušenosti nad glasbo in naravo (*Lira*, *Proljeće*). K oblikovanosti celotne palete vzdušij pripomore predvsem faktura: skladateljica združuje osem partov, organiziranih v dveh ravneh po homofonskem

načelu s prepoznavno melodijo, v kiticah (vokalni part – sopran – je pogosto poudarjen še z enim instrumentalnim partom) in instrumentalnih delih (ki v uvodu, kodi in prehodih anticipirajo ali pa prikličejo osnovno tematsko gradivo, najpogosteje v partu flavte in klarineta), nad plastjo glasbene spremljave. Spremljava je zasnovana zelo preprosto, harmonsko-figurativno, občasno je opazna polifonija melodičnih fragmentov v ansambelskih partih, toda predvsem v funkciji uresničitve vzdušja posamezne pesmi in ne toliko zahtevnega imitacijskega načina obdelave glasbenega gradiva. K arhaičnemu vzdušju vseh pesmi pripomore uporaba vzporednih kvintakordov, s spremljavo bodisi na način razloženih akordov ali pa v akordu, pogosto uporabljenih na način nefunkcijske harmonije, ki sloni v modalnosti in v tehniki razširjene tonalite. Raznoliki melodični instrumenti različnih registrskih obsegov (flavta, klarinet, viola, klavir) in tolkala (kastanjete, triangel, tamburin) implicirajo značilna vzdušja srednjeveških pesmi in plesov: pastore (Proljeće, Lira), šansone (Djevojčin jad, Ponoć, Moje dijete), balade (Pjesma o djevojci). Njihov prispevek je posebej pomemben pri tonskem slikanju, tako triangel spominja na tiktakanje ure, kanonska tehnika (sopran-klarinet-flavta) ponazarja polnočno hrepenečo osamljenost (Ponoć), idilično, pastoralno vzdušje pa je uresničeno kot »pogovor« tamburina in kastanjete (Proljeće in Moje dijete).

Ko govorimo o meloritmčni strukturi, je za motivične celice značilen ambitus toničnega (v pesmi Ponoć dominantnega) pentakordskega ali heksakordskega jedra. Oba sta občasno razširjena z vodilnim tonom, ki vodi k prvi stopnji. Preproste motivične celice, pogosteje zasnovane z enim večjim skokom in nadaljnjim postopnim gibanjem v nasprotni smeri, razvija skladateljica s preprostim motivičnim delom variantnega ponavljanja, variiranja, delitve. Le-te imajo jasne obrise in ne vsebujejo dramskega naboja. Harmonska zasnova sloni intuitivno na dur-mol sistemu, vendar se pri harmonizaciji melodije bolj ali manj izogiba njegovim konvencionalnim pravilom; v manjši meri prinaša obogatitev zvočnosti, v kateri se skrivajo odgovori na vprašanja barve, vzdušja, tonskega slikanja. Zanimivo je, da je skladateljica uglasbila besedilo, ki govori o dekleškem življenju v frigijski (Djevojčin jad) ali dorski zvočnosti (Pjesma o djevojci), pesmi pastoralnega značaja pa v durovi zvočnosti, kar odkriva ključno v tej raziskavi: da skladateljica določena čustva opredeljuje z določeno glasbeno vsebino. Nekoliko bolj zapletene harmonije najdemo v pesmi Moje dijete, kjer v prvem delu skladbe glasbeno dogajanje niha med G-durom in miksolidijskim modusom, drugi del se giblje med B-durom in lidijskim modusom. Ritmična struktura pogosto uporablja zapletene taktovske načine, kar razbija simetričnost glasbenega toka, še posebej primerno za pesmi, v katerih skladateljica skuša poudariti določeno vzdušje, kot denimo hrepenenje,

osamljenost, strah; ponekod je odvisna od značilne ritmične figure gibanja, kot 6/8 ali 3/4 plesnega ritma. V obeh primerih je ritem s taktovskim načinom v funkciji priklica osnovnega vzdušja vsake posamezne pesmi. S tem namenom je tudi besedilna predloga v ozadju: ni v središču skladateljičinega zanimanja – svojo pozornost posveča tonskem slikanju vzdušja.

The musical score is for the song "Proljeće" (Spring) by Nada Ludvig Pečar. It is a vocal and instrumental piece. The vocal part is for Soprano, with lyrics in Slovenian. The instrumental parts include Flute, Clarinet in Bb, Viola, Percussion, Tambourine, and Piano. The music is in 6/8 time and features a simple harmonic structure with a pedal point on G. The lyrics are: "O - sje - čam - da - je pro - lje - će bli - zu Br - zo - do - nes' - te sla - tko vi - no".

Primer 4: Nada Ludvig Pečar, *Sappho*, (UKBiH). *Proljeće*, sopran, flavta, klarinet, viola, rolkala, klavir, t. 20–24.

Poglejmo si pesem *Proljeće*. Je v prestissimo tempu, z enostavno zasnovo: uvod predstavlja osnovno melodijsko-harmonsko gradivo, ki je organizirano v hipomiksolijskem modusu na tonu g. Osnovni vzorec sestavljajo prvi štirje takti, v teh je prisotna latentna melodija s harmonskim zaporedjem I – II – I – VII nad pedalnim tonom na dominantni (Primer 4). Nadaljevanje je zasnovano na permutaciji tega zaporedja, z dodano variantno III stopnjo, VI, IV ter durovo dominantno po naslednji shemi: I – II – I – VII – I – II – I – IIIv – I – IIIv – I – II – I – VII – VI – VII – IV – V – VI – V. Težnja po postopnosti je v melodijskem nizu očitna, le-to pogosto tvori niz treh menjalnih sozvočij (na primer I – II – I – VII – I, VII – VI – VII, V – VI – V), ter vrnitev na I stopnjo v prvem delu uvoda. Učinek plesa v krogu, ki je na ta način dosežen in ki je osnova vzdušja pesmi, poudarja tridelnost takta s poudarki in zasnovo. Klavirski part vsebuje vseskozi razložene kvintakorde – prazne kvinte na prvi dobi, z dodano terco na drugi ter pedalni ton na tretji dobi. Preprosta spremljava, ki se ji v nadaljevanju pridružijo tolkala (kastanjete, mali boben), zagotavlja spremljavo osnovni melodiji, ki pa anticipirana zazveni v imitaciji flavte in klarineta.

Njen najizrazitejši segment, štiritaktje, sestavljata dva dvotaktna motiva: prvi z dvigajočim se kvintakordom na prvi stopnji in nato z vztrajanjem na subdominanti, drugi je inverzija prvega in se konča na VII stopnji. Zaokrožena melodija se drugim prvinam izraza pridružuje v slikanju osnovnega vzdušja poletne brezskrbnosti, plesa in pesmi, ki simbolizirata le-to.

3 Anđelka Bego Šimunić

Anđelka Bego Šimunić sodi v tretjo generacijo skladateljev v Bosni in Hercegovini. Rojena v Sarajevu 23. oktobra 1941, je vseskozi delovala v rojstnem kraju. Študirala je na glasbeni akademiji v Sarajevu v razredih skladateljev Ivana Brkanovića (1906–1987) in Miroslava Špilerja (1906–1982). Kot je delala sama, so jo še posebej navduševale Špilerjeve zahteve po natančnosti in jasnosti predstavitve gradiva s stališča skladateljske tehnike in orkestracije ter tudi zahteve po nepretrganem delu, ki ga je, zahvaljujoč svoji izvrstni metodologiji, pri ustvarjalnem delu spodbujal, brez vsiljevanja določenih rešitev, kar je skladateljico močno zaznamovalo (BOSNIĆ, 2009). Najbrž je to tudi razlog, da je skladateljica prevzela in nadaljevala Špilerjevo skladateljsko šolo v Bosni in Hercegovini, na Glasbeni akademiji v Sarajevu. Poleg pedagoškega dela je bila Bego Šimunićeva tudi družbeno dejavna, bila je članica številnih institucij, med katerimi velja omeniti njeno predsedovanje Združenju skladateljev Bosne in Hercegovine (1986–1992), aktivno sodelovanje v organizaciji manifestacije Dani muzičkog stvaralaštva ter članstvo v uredniški skupini časopisa *Zvuk*.

Opus Anđelke Bego Šimunić, v katerem prevladujejo majhne oblike – kot denimo dela za solistični inštrument (*Sonatina in Es* za klavir, 1963; *Ad Perpetuam memoriam* za klavir, 1976; *Mozaik* za klavir, 1986) in komorna dela (*Godalni kvartet* št. 1, 1964; *Premeditacija* št. 3 za violo, violončelo in klavir, 1978; *Premeditacija* št. 5. za violo in klavir, 1982), s komaj občasnimi odmiki v fakturo simfoničnega orkestra (*Allegretto scherzoso*, 1963, *Koncertni stavak*, 1971), koncerta (*Koncert za klavir i orkestar*, 1970; *Concerto cantico* za violino in orkester, 1994), ter vokalno-inštrumentalna dela (*Ponoćne pjesme* za sopran in orkestar, 1989) – opredeljujejo kot slogovno pluralnega.

Njena glasba je neoklasicistična, uporablja razširjeno tonaliteto, obliko v slogu Prokofjeva, prav tako pa vsebuje neoromantične prvine (npr. Lisztovo retoriko melodije) in namige zgodnjega ekspresionizma (npr. vertikalne disonantne akordske strukture). (ČAVLOVIĆ, 2011b.)

Skladateljica je nekoč poudarila, da je vsako delo v njenem opusu posebno zato, ker ga ni mogoče razporediti v en slogovni okvir (PRELDŽIĆ, 2011, 27). Za svojo ustvarjalnost rada priznava neposredne vplive Kodalyja, Bartóka, Lutosławskega in Stravinskega, v smislu raziskovanja gradiva in načinov dela z njim pri uresničevanju glavne ideje njene prve resnejše stvaritve – *Koncertnega stavka* za orkester, njenega magistrskega dela pod mentorstvom Špiherja. Gradivo, ki ga skladateljica uporablja, sodi k tehniki nizov.

Pred *Koncertnim stavkom* za orkester sem temeljito raziskovala določene zvočne konstrukcije, ki so bile nujne za uresničitev osnovne ideje *Stavka*: uresničiti čim večji zvočni kontrast med osnovnimi tremi deli (poglavji) in obenem poiskati možnost njihovega povezovanja. Da bi to lahko dosegla, sem prvi del *Stavka* postavila znotraj kvartno-kvintnih, drugega znotraj terčno-sekstnih in tretjega znotraj sekundno-septimnih konstrukcij. (BOSNIĆ, 2009.)

Zvočne konstrukcije imajo vlogo motta, medtem ko serialna tehnika nastopa kot sredstvo njihove organizacije. V tem delu se zrcali skladateljčina mladostna ambicioznost tako, da skuša ustvariti nekaj novega in izvirnega. Prav tako se zrcali profesionalno dozorevanje, ki bo nakazalo smer njenega nadaljnjega delovanja.

Njena poznejša dela izžarevajo drzno ustvarjalno potenco, ki išče svež glasbeni izraz,⁹ pa tudi razumski nadzor sredstev. Ta izhaja iz pozornega preizkušanja gradiva, s katerim sklada, kot stalno značilnostjo njenega sloga. Iz takšnega pristopa k skladanju lahko razberemo izhodiščne prvine spolnega, ženskega skladateljstva v njeni skladateljski tehniki. Skladateljica žensko drzno ruši oblikovne obrazce preteklosti, a se z naslovi vseeno nanje veže – nadzor nad sistemom mora obstajati, da se ta ne bi kaotično razpršil. Bego Šimunićeva je svojo skladbo nasloвила *Koncertni stavak* in s tem sugerirala dve oblikovni ravni: enostavnost in koncertantnost. Toda skladba ima tri jasno ločene, harmonsko-oblikovno samostojne dele, s kontrastnimi tempi in značaji, z različnimi kompozicijsko-tehničnimi principi, v izvirni partituri je štetje taktov v vsakem »stavku« ločeno. Koncertantni principi kot so dialoškost, virtuoznost in sodelovanje solistov niso zastopani, kar kaže na zasnovo, ki je posledica delovanja gradiva in ne vnaprej določene sheme koncerta. Slog je harmonsko centraliziran, kar kaže na jasno težnjo skladateljice, da ne glede na to, ali

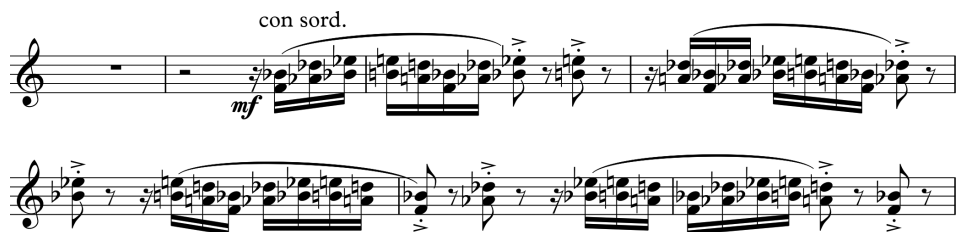
9 V ciklu *Premeditacije* je glasbena vsebina uresničena z določitvijo vseh parametrov – razen višinskih razmerij med parti – kar prepušča izbiro izvajalcem na način, da izberejo enega od ključev, v katerih je delo notirano. Skladateljka Klaus Huber (Švica) in Rainer Bischof (Avstrija) sta se o *Premeditacijah* izrazila afirmativno, tako o izvirnem konceptu kot o zvočnosti. (PRELDŽIĆ, 2011, 35.)

središče sloni na tonaliteti, sozvočju ali celo na enem tonu, vzpostavlja določen sistem odnosov. V prvem stavku omenjenega *Koncertnega stavka* nastopi niz desetih tonov (Primer 5), razporejenih kot niz kvartnih skokov (h-e, g-c, b-es, c-f, cis-fis). Obravnava vrste temelji na harmonski strukturi, odvisni od linearne ureditve vrst in nima tonalne opore – harmonije so naključne in posledica ritmične ureditve vrst in njihovih metričnih sprememb pri ponavljanjih. Vseeno pa izstopa izhodiščni interval h-e, ki ima vlogo svojevrstne tonike. Vse izhaja iz tega in se v to vrača.



Primer 5: Anđelka Bego Šimunić, *Koncertni stavak*, 1971 (rokopis), ksilofon, t. 1. Last skladateljice.

Makrostruktura *Stavka* kaže na sonatno zasnovo z dvema nasprotnima glasbenima mislima, ki implicirata tematski področji – prvo temo, predstavljeno z motivom a iz petih tonov (as-ces-des-d-c), ki se znotraj tega ponavljajo. In ponovno, podoben način organizacije niza, permutiranje intervalov niza in vrnitev k finalisu – začetni kvarti f-b (Primer 6).



Primer 6: Anđelka Bego Šimunić, *Koncertni stavak*, 1971 (rokopis), trobente, klarineti, flavte, t. 6–7. Last skladateljice.

Omenjene značilnosti njenih del lahko opazimo tudi v ciklu devetih preludijev za klavir *Ad perpetuam memoriam* (*Misterioso*, *Moderato*, *Vivo*, *tempo giusto*, *Andante*, *Scherzando*, *Adagio ma non troppo*, *Alegretto*, *Comodo e semplice*, *Leggiero*). Cikel preveva poetika romantične miniature, vsak preludij je monokromatičen tako po značaju kot gradivu, fokus je na variantnem načinu obdelave osnovne ideje vse do njenega izčrpanja in brez vpeljave kontrasta. Če bi želeli *Preludije* slogovno opredeliti, bi jih označili kot neoklasicistična dela, v katerih najdemo tehniko razširjene tonalitete, princip zapletenih načinov tonalitetsne ali modalne tehnike oz. bitonalitetnosti/bimodalnosti (*Vivo*, *tempo giusto*), osni sistem v zasnovi melodije (*Misterioso*, *Scherzando*) in tehniko

ostinata. *Preludij št. 2 (Moderato)* je ena tistih skladb v ciklu, ki analitično eksplicitno kažejo na način skladanja. V procesu ustvarjanja ideje je skladateljica vezana na klavir, posluša tonske nize in razmišlja o načinu organizacije le-teh v konstruktivne modele. V tej skladbi obstajata dva modela in oba pripadata istem zvočnem okolju – 12-tonski kromatični lestevici na tonu d (d-dis-e-f-fis-g-gis-a-ais-h-cis-d). Niz, ki nastopi v spodnjem glaslu, je nosilec zvočnosti dorskega modusa (d e f g a h c d), zgornji je postavljen le pol tona višje nad osnovnim tonom prvega in uresničuje pentatonsko zvočnost (cis dis fis gis ais). Jasno je, da je členjenje osnovnega niza na dva modela nastalo ob delitvi klaviature na črne in bele tipke. Pentatonski niz je organiziran v amfibraški motiv (t. 1), soočen s spodnjim vzpenjajočim se nizom, oba pa sta zasnovana na oktavnih skokih (Primer 7). Štiritaktni fragment zaokroža pavza v zgornjem registru, nato sledi zamenjava gradiva v glasovih. Glasbeni tok narašča in postaja poligon za razgrinjanje nizov navzkrižno po vseh registrih, vendar pa zasleduje kvadratno pravilnost, v kateri se izmenjujejo variantne obdelave nizov.



Primer 7: Anđelka Bego Šimunić, *Ad perpetuam memoriam: Preludiji za klavir*, 1980 (Sarajevo: UKBiH). *Moderato*, t. 1–7.

4 Valentina Cvijetić Dutina

Ustvarjalnost skladateljice Valentine Cvijetić Dutina (Kuršumlja, Srbija, 24. september 1966), ki se je pričela s študijem v razredu Josipa Magdića na glasbeni akademiji v Sarajevu in nadaljevala v razredu Dejana Despića na Glasbeni akademiji v Vzhodnem Sarajevu, je zaznamovana s samospevi (*Lirske oaze*, 2010), komorno glasbo (*Prvi godalni kvartet*, 1988; *In modo rustico*

za klarinet, flavto in kitaro, 1994; *Priča o mom Sarajevu* za sopran, flavto, violino, kitaro in harmoniko, 2007; *Rosa pade na livade* za sopran, flavto, violino, harmoniko, tolkala, 2008), simfonično (*Nemiri*, simfonija, 1990) in vokalno-instrumentalno glasbo (*Rustikon* za orkester, moški zbor, ženski zbor, žensko pevsko skupino in soliste, 2004).¹⁰

Opazovanje osebnosti in dela Valentine Cvijetić Dutina – skladateljice, ki danes živi v Vzhodnem Sarajevu v Republiki Srbski v eni od dveh entitet, ki sestavljata postdaytonsko Bosno in Hercegovino, in na tamkajšnji glasbeni akademiji deluje kot profesorica teoretskih predmetov – se zaradi najmanj dveh razlogov morja še najbolj veže na aktualno problematiko ženskega skladateljstva in skladateljstva v Bosni in Hercegovini nasploh. Prvi je ta, da je Cvijetić Dutina edina od naštetih skladateljic v Bosni in Hercegovini, ki uporablja ljudsko izročilo. Drugi izhaja iz dejstva, da sodi k četrti generaciji skladateljev, ki so izšli iz dediščine najplodnejšega obdobja bosanskohercegovskega skladateljstva. Ta ustvarjalno dejavna generacija prehaja tranzicijo skupaj z bosanskohercegovsko družbo, ki pa nima nobenega mnenja glede skladateljstva v umetnostni glasbi.

Prvi razlog se zdi pomembnejši za premislek o ženskem v njenem opusu glede na to, da je prav zanimanje za ljudsko v njeni ustvarjalnosti vezano bolj na vidik spolnega kot pa na aktualno družbeno-pragmatično uporabo izročila tistih družbenih skupnosti, ki čakajo na svoje nacionalno priznanje. Usedline skladateljčinih izkušenj se po namigih in analogijah ob pomoči folklornih obrazcev povezujejo z glasbenim gradivom. To pa kaže tudi na nenehni interes za delo z žensko vokalno-instrumentalno skupino *Rusalke*, kar je skladateljica uporabila kot primerno izhodišče za raziskovanje idej in njihove uresničitve v skladbi. *Rustikon* za soliste, žensko pevsko skupino, zbor in orkester (2004) je trstavčno vokalno-instrumentalno delo, v katerem je referenca na slike iz otroštva uresničena prav z uporabo značilnih napevov, ki jih implicirajo. Skladateljica pravi:

Tisto, kar me je spodbudilo k tej zamisli, je bila zgodba moje babice o enaki usodi njene sestre, o katere tragiki govori njena, vedno v solzah pripovedovana zgodba, prežeta z močnimi čustvi, ki jih je prenesla name in vplivala na to, da se je ta zgodba vtkala globoko v moje spomine. (BOSNIĆ, pogovor s skladateljico.)

Toda povezovanje folklornega in ženskega ni banalno vezano na besedila folklornih napevov, ki implicirajo doživete izkušnje, temveč na, kar je pomembnejše, oblikovno izpeljavo arhetipov ljudske glasbene tradicije in folklornih besedilnih predlog kot gradiva za skladbo.

10 Amra Bosnić, Pogovor s skladateljico Valentino Cvijetić, Osebna korespondenca, 12. 11. 2015.

Stavki imajo naslove *Čežnja*, *Molitva* in *Svadba*. Čeprav govorimo o tristavčni vokalno-inštrumentalni obliki, ki uglasblja folklorne besedilne predloge (I stavek glasbeno opremlja tri pesmi *Čarna goro*, *Nevjestice rosice*, *Opadaj lišče*, II stavek pesem *Dragi i nedragi* in III stavek *Moj nevene*), pa ravno zaradi načina zasnove prvega stavka, ki je sestavljen iz treh delov različnega kompozicijsko-tehničnega ustroja, implicira *Rustikon* zasnovo cikla v ciklu oziroma oblike rukoveti znotraj siceršnjega tristavčja.

V izraznosti *Rustikona* sodeluje nekaj vidikov oblike. Prvi je izbira poetske predloge; z retrospektivo od najstarejše plasti vokalne glasbene prakse, mimo obrednih pesmi, do pesmi meščanske tradicije želi skladateljica prikazati

stopnjo določene dramske napetosti: ta se stopnjuje s pretokom časa, ki nepovratno odnaša brezbržnost njene mladosti in prinaša neizogiben trenutek bolečega odraščanja in ločevanja, ki pa bo zaznamoval njen intimni svet. (Prav tam.)

Naslednji vidik je faktura – v njeni organizaciji sodelujejo različni pevski ansambli, še posebej opazni so parti pevske skupine, ki v nasprotju z ostalimi vokalnimi parti pojejo grleno; antifonalno petje, sopostavljanje pevskih skupin v stilizaciji tradicionalnega pripeva in odpeva, uporaba isona, pa vse do deskriptivne ravni uporabe inštrumentov, z namenom prikazovanja določenega vzdušja ali tonskega slikanja posameznih zvokov, kot denimo spremljava vokalnemu partu.

Tako denimo besedilo *ne daj mene majko za nedraga* s spremljavo harfe sugerira otožno vzdušje, zvok trobent *con sordino* prikljče v drugem stavku krik, osamljena molitev Bogu je ob ritmizaciji zvonov v tretjem stavku opremljena z zvokom violončela, zvok dud združen z oboo in angleškim rogom pa namiguje na razuzdano poročno slavo v kodi.

Tretji vidik je glasbeno gradivo, uresničeno z melodijami, ki uporabljajo folklorne arhetipe zlasti ljudske glasbene tradicije, harmonizirane s tehniko razširjene tonalitete, ki sloni na lestvicah balkanskega mola, znižane II. stopnje, na modusih, med katerimi izstopata dorski in figijski. Bežno si pogledjmo gradivo prvega stavka. Meloritmična struktura uporablja dediščino ljudske glasbene tradicije z značilnim ozkim ambitusom, trdim, surovo zasnovanim ritmom ter vztrajnim ponavljanjem poudarjenih tonov. V uvodu prve pesmi nastopi v recitativu viole melodija arhaičnega značaja, ki je zasnovana z močnim sklicevanjem na ljudsko izročilo, v ozkem intervalnem gibanju okoli izhodiščnega tona v ambitusu zmanjšanje kvarte (Primer 8).



Primer 8: Valentina Cvijetić Dutina, *Rustikon*, 2004 (rokopis), I. stavek, uvod, t. 1., solo viola. Last skladateljice.

Prva pesem (*Čarna goro*) je zasnovana s polifono obravnavo kratkih melodičnih trakov v fakturi zbora in pevske skupine, v sicer kitični zasnovi tonalitete In G. Vokalna polifonija folklornega tipa se kaže v sekundnem sozvočju, ki izhaja iz unosiona in se vanj tudi vrača. Začetek vsake nove kitice uvaja z melodičnim pripevom pevska skupina, kar je značilnost ljudskega petja, gradacijski zamah pa uresniči b del, v katerem stopnjevanje širi fakutro z vokalnega na inštrumentalni del ansambla. Druga pesem (*Nevjestice rosice*) je, kot kontrast polifonski fakturi prve, homofonska. Skercozna korespondenčnost prinaša po vzoru na antifonalni način ljudskega petja kratko melodično frazo izmenjuje v duru in molu, harmonizirano s pedalnim tonom godalnega korpusa As-dura, katerega naslojene sekunde uresničujejo perkusivno vlogo (Primer 9). V zborovski fakturi je prisotna linija ritmiziranega borduna, ob koncu pesmi pa namig na heterofono dvoglasje. Kot prehod med to in zadnjo pesmijo stilizirajo flavte zvok dvojnic.

A musical score for a chamber ensemble. It includes staves for Choir, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.b.). The key signature is one flat (B-flat). The score shows a complex texture with multiple voices and instruments. A specific measure in the Violin I part is marked with a 'G' in a box, indicating a key change or a specific harmonic point.

Primer 9: Valentina Cvijetić Dutina, *Rustikon*, 2004 (rokopis), I. stavek, godala, glas, zbor, t. 62–70. Last skladateljice.

V tretji pesmi (*Opadaj lišče*) se z uporabo svobodne imitacije vrača polifonska faktura. Po vsaki kitici, odpeti v zboru, prinaša pevska skupina kot pripev svojo melodijo. V tej pesmi odstopa princip kitičnosti od tistega, značilnega za tradicionalno petje na način, da je vsak nov nastop vokalnega parta transponiran stopnjo višje, z namenom doseganja določenega stopnjevanja. Tonaliteta je dorska s frigijsko sekundo folklornega izvora (Primer 10).

Voice
 Choir
 Vln. I
 Vln. II
 Vle.
 Vc.
 D.b.

O - pa - dij li - ce, o - pa - dij li - ce sa - go - re, sa - go - re.

Primer 10: Valentina Cvijetić Dutina, *Rustikon*, 2004 (rokopis), I. stavek, III. pesem, kontrabasi, violine I, zbor, t. 94–101. Last skladateljice.

5 Namesto zaključka

Čeprav omenjene skladateljice pripadajo različnim generacijam, jim je v Bosni in Hercegovini skupen skoraj enak nabor življenjskih prioritet, kot so visoka izobrazba, emancipiranost, ambicioznost in stabilnost družinskega položaja. Če izvzamemo Mileno Mrazović Preindlsberger, ki pripada pripravljalni generaciji skladateljstva v Bosni in Hercegovini in katere dela niso imela estetsko vidnejšega pomena, je nadaljevanje ženskega skladateljstva ozko vezano na izobraževalno okolje Glasbene akademije Univerze v Sarajevu, kjer so Nada Ludvig Pečar, Anđelka Bego Šimunić in Valentina Cvijetić Dutina pričele svojo ustvarjalno pot.

Ne glede na to, kako so se njihove življenjske poti razvijale naprej, so poklicno ostale vezane na bosanskohercegovsko pedagoško področje družbenega delovanja, na glasbenih akademijah in srednjih šolah na glasbeno-teoretskih področjih, kar je najbrž tudi razlog, da so njihovi opusi številčno manj obsežni. Naravnost k neoklasicističnemu slogovnemu okviru, znotraj katerega se je pričelo njihovo iskanje izvirnega ustvarjalnega izraza – najsi bo iskanje usmerjeno k dopolnjevanju praznin iz delov glasbene zgodovine ali pa je posledica ambicioznega mladostnega stremljenja k nenavadnemu gradivu, sistemu ali mediju – govori o premišljenem, razumsko nadzorovanem izboru ustvarjalnih sredstev, ki čustva, značilnost, ki jo pogosto povezujemo z ženskim principom ustvarjalnosti, omejujejo v vnaprej načrtan oblikovni koncept.

Literatura

- BOSNIĆ, Amra. 2009. Intervju z Anđelko Bego-Šimunić. Spletni intervju, 22. 09. 2009.
- BOSNIĆ, Amra. 2010. *Simfonijska muzika u BiH – pregled, analiza, sistematizacija*. Magistrsko delo. Sarajevo: Muzička akademija Univerze v Sarajevu.
- BOSNIĆ, Amra. HUKIĆ, Naida. 2014. Osnovne crte kompozitorskog opusa Anđelke Bego-Šimunić. V: TALAM, Jasmina in KARAČA, Tamara (ur.). 2014. *Zbornik radova: Proslava 110 godina rođenja prve bosansko-hercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe*. Sarajevo: Muzička akademija Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH. 208–224.
- BOSNIĆ, Amra. 2015. Pogovor s skladateljico Valentinom Cvijetić, Osebna korespondenca, 12. 11. 2015.
- BOSNIĆ, Amra. 2016. *Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini*. Doktorska disertacija. Sarajevo: Muzička akademija Univerze v Sarajevu.
- Bosnische Post: Die Attentate. 2016. *Media.ba*. <http://www.media.ba/bs/magazin-novinarstvo/bosnische-post-die-attentate>
- ČAVLOVIĆ, Ivan. 1998. Nada Ludvig-Pečar (povodom kompozitorskog i životnog jubileja). *Muzika*, 7. 44–56.
- ČAVLOVIĆ, Ivan. 2011. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija.
- ČAVLOVIĆ, Ivan. 2011a. Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini. *Muzika*, 38. 36–54.
- ČAVLOVIĆ, Ivan. 2011b. Bego-Šimunić Anđelka. *Grove Music Online*. www.grovemusic.com/data/articles/music/5/508/50832.
- ČAVLOVIĆ, Ivan. 2014. Nada Ludvig-Pečar. Prilog istraživanju kompozitorstva žena u Bosni i Hercegovini. V: TALAM, Jasmina in KARAČA, Tamara (ur.). 2014. *Zbornik radova: Proslava 110 godina rođenja prve bosanskohercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe*. Sarajevo: Muzička akademija Sarajevo, Muzikološko društvo FBiH. 174–191.
- DANUSER, Hermann. 2007. *Glazba 20. stoljeća*. Prevod Nikša Gligo. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
- PAĆUKA, Lana. 2014. *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)*. Doktorska disertacija, Muzička akademija Univerze v Sarajevu.
- PRELDŽIĆ, Irina. 2011. *Opće karakteristike stvaralačkog opusa Anđelke Bego-Šimunić*. Diplomatska naloga, Muzička akademija Univerze v Sarajevu.

- ŠARIĆ, Slavko. 2004. Dvije zaboravljene gospođe. *Most*, 173. <http://www.most.ba/084/028.aspx>
- Veselinović Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi sad: Matica srpska.

Partiture

- BEGO ŠIMUNIĆ, Anđelka. 1980. *Ad perpetuam memoriam. Preludiji za klavir*, Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- BEGO ŠIMUNIĆ, Anđelka. 1971. *Koncertni stavak za orkestar*, rukopis. Zasebni arhiv Anđelke Bego Šimunić.
- CVIJETIĆ DUTINA, Valentina. 2004. *Rustikon*, rukopis. Zasebni arhiv Valentine Cvijetić.
- LUDVIG PEČAR, Nada. 1962. *Simfonietta*, rukopis. Knjižnica Muzičke akademije Univerze v Sarajevu, Sarajevo, Bosna i Hercegovina.
- LUDVIG PEČAR, Nada. Brez letnice. *Sappho*, Sarajevo: Udruženje kompozitora Bosne i Hercegovine.
- MRAZOVIĆ, Milena. 2016. Württemberg-Marsch op. 10. V: PAĆUKA, Lana in AČKAR ZLATAREVIĆ, Maja (ur.). *Antologija klavirske muzike u Bosni i Hercegovini*. Muzička akademija Univerze v Sarajevu. 10–13.

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 udeleženke. 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 kritično 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-zvaja 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, utišán, 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 pojmujeemo 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 očiten 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 bližnjici«. 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 števil 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 »žen-skam, 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 vprašanjih 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 androginiteti pri Dori Pejačević kot določeno prehajanje ženske psihe v moško, na način krepitve lastne androginiteti. 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, poza-bljen 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 Dora 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 neo-romantiko), 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, obogateneega z glasbeno-tradicijskimi idiomi, do sodobnih glasbenih izjav v preobleki bi- in politonarnosti ter atonalitetnosti, lahko delo Ivane Lang beremo kot prvi ženski skladateljski prispevek v kontekstu novejše 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 Darmstadt, 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 »strogoš 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 (*** https://www.editionhh.co.uk/ab_la.htm).

Njene skladbe so postale sestavni del hrvaškega cerkvenoglasbenega repertoarja. Z dejavnim zbiranjem in zapisovanjem ljudskih napevov staroslovenskega bogoslužja hrvaškega primorja se je Lujza Kozinović vpisala v glasbeno zgodovino tudi s svojim etnomuzikološkim delom. Izsledke teh prizadevanj, deloma zbranih v študiji *O staroslovenskem 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 skladateljevanje 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 skladateljevanja (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 »tuji« krikulum »takoj občutil na hrvaški glasbeni sceni kot nov, raziskovalni in domiselni 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 kitarski trio je nastala leta 1999; zaznamujejo jo nepopustljive ostanatne repetitive, ki so tematska osnova dela. Drobno fraziranje 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) tonalitetnost 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 premeno. 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 odmikom 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 laconično 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 zaostruje 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 Darmstadtu.

Njen opus šteje več kot štirideset del, od tega je največ komornih skladb, ki jih je začela pisati že ob koncu študija – začevši 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 doživlja« (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 *webernov* 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 brzdata 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 življenjepis Jelasko 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, Samotelu 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 utrechtse 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 seštevček 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 instrumentov 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 prvinami.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 tonalitete 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 najpogostejše 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 podobne, 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 dvostavčno 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 programskosti.

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 seznani 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 upodabljačo 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, jaza 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 jaza. 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 prepozna 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 nasplo, 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 komaj 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 institucij. 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, večinoma 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 plati 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 uspele 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 skladateljevanje, 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 skladateljevanja (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 tekmovalj 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 skladatelji. 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 skladateljstvo, 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 skladateljic.

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 govorice)?

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 dirigiranja) 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 vprašanja 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 izvajalci] [CD s programsko knjižico]. 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* [izvaja 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: ČŽS. 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. *Pavica 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. Jazz je oduvijek bio tihi soundtrack mog 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, flauta] [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).

Elena Maria Șorban

Skladateljice v Romuniji – pregled njihovega dela v nemirnih časih

1 Uvod

Romunske glasbene univerze, na katerih se danes poučuje glasbena kompozicija, so naslednje (navedene so s sodobnimi nazivi): Universitatea Națională de Muzică București [Državna glasbena univerza v Bukarešti, op. prev.], Academia de Muzică »Gh. Dima« din Cluj-Napoca [Glasbena univerza Gheorghe Dima v Cluj-Napoci, op. prev.] Universitatea de Arte »George Enescu« Iași [Umetniška univerza »George Enescu« v Iașiju, op. prev.] (v nadaljevanju bodo te ustanove navedene z okrajšavami *Buc*, *Cj* in *Is*). Ko bo ime v tabeli prvič omenjeno, bo ob njem navedena tudi povezava do podrobnejših informacij.

Kakor mi je znano, raziskav na temo vseh generacij romunskih skladateljic še ni; obstaja le nekaj raziskav in knjig o tistih, ki delujejo v Nemčiji. Večina skladateljic je navedenih v *Repertory of Romanian Music Works* [*Repertoar romunskih glasbenih del*] avtorja Mihaija Popescuja in v *Lexicon of Romanian Musicians* [*Leksikon romunskih glasbenikov*] avtorja Viorela Cosme. Temeljni viri za pričujočo raziskavo so dela Viorela Cosme (v njih najdemo tudi nekaj slogovnih umestitev posameznih skladateljev), kot tudi monografije institucij Octaviana Lazărja Cosme (glej seznam referenc).

V tej raziskavi sem prvič obravnavala to temo; raziskala sem naslednje ideje:

- generacije in kontekste, v katerih so delovale romunske skladateljice od 19. stoletja do srednje generacije skladateljic v začetku 21. stoletja;
- skladateljice kot učenke in učiteljice;
- druge umetniške in pedagoške dejavnosti teh skladateljic;
- njihovo zvezo s komunizmom;
- migracijo in izgnanstvo nekaterih romunskih skladateljic;
- žanre in stile njihovih del, ponazorjene z nekaterimi naslovi;
- lahkotno in popularno glasbo romunskih skladateljic;
- glasbo za otroke, uglasbitve lastnih pesmi, vplive tradicijske ljudske glasbe na njihovo umetniško glasbo;
- romunske skladateljice in filmsko glasbo;
- recepcijo dosežkov romunskih skladateljic v preteklosti in sedanjosti.

Moj namen ni spet navajati informacij, ki so dostopne v nemščini ali angleščini, na primer v knjigah Valentine Sandu-Dediu, Freda Popovicija, Eve Houben, Detlefa Gojowya, Gisele Gronemeier ali na promocijskih straneh skladateljic.

2 Generacije romunskih skladateljic: zgodovinski in družbeni kontekst, slogovne značilnosti njihove glasbe

2.1 Devetnajsto in zgodnje dvajseto stoletje

Večina skladateljic, ki je bila v Romuniji aktivna v zgodnejšem obdobju, je bila povezana s tradicijo dunajske glasbe. Elena Teyber-Asachi (1789–1977) in Berta Brukenthal (1846–1908) sta bili rojeni na Dunaju in sta se v romunske kneževine preselili zaradi poroke; Berta Bock (1857–1954) je prišla iz Sibiuja, mesta v južni Transilvaniji, kjer je tudi delovala, izobrazbo pa si je, prav tako kot vlaška skladateljica Elena in moldavska skladateljica Maria Chefaliade, pridobila na Dunaju. Transkripcije ljudske glasbe in salonsko glasbo Marie Duport, ki je delovala v Bukarešti, so objavili dunajski založniki.

Skladateljice iz Romunije (1)

Elena Asachi (1789–1877) https://en.wikipedia.org/wiki/Elena_Asachi

Maria Duport (1825–188?) ni spletnih virov

Esmeralda Athanasiu-Gardeev (1834–1917) https://en.wikipedia.org/wiki/Esmeralda_Athanasiu-Gardeev

Elena Botenau (1843–1874) ni spletnih virov

Bertha Brukenthal (1846–1908) <http://www.edition-musik-suedost.de/html/brukenthal.html>

Sofia Vlad-Rădulescu (1851–1944) <http://redesteptarea.ro/sofia-vlad-radulescu-femeia-care-a-salvat-imnul-lugojului/>

Berta Bock (1857–1945) <http://www.siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/17.htm>

Maria Chefaliade (1863–1932; Is) biografija ni dostopna na spletu

Maria Marcovici (1865?–1940?) ni spletnih virov

S. Magdalina Nicolescu (1865?–1940?) biografija ni dostopna na spletu

S. Epiharia Moisescu (1866–1939/c. 1870–1943)¹ <http://ziarullumina.ro/schimonahia-epiharia-moisescu-95803.html>

1 Po Comi, Muzicieni din România. Lexicon. Vol. VI [București: Editura Muzicală, 2003], 190, oziroma po spletnem viru, omenjenem v tabeli.

Elena Asachi (hči dunajskega skladatelja Antona Teyberja, si je izobrazbo pridobila v Dresdnu in na Dunaju) naj bi bila prva romunska skladateljica.² Okoliščine in čas, ko se je kot žena vplivnega prostožidarskega pisatelja Gheorgheja Asachija preselila v Iași (v tem času je bilo to glavno mesto kneževine Moldavije), niso povsem jasne.³ Bila je pevka, pianistka, prevajalka, skladateljica; vodila je zelo cenjen kulturni salon. Kot organizatorka, učiteljica petja in skladateljica je sodelovala v dejavnostih »Filharmonično-dramskega konservatorija« v Iașiju, ki je bil s podporo lokalnih aristokratov ustanovljen leta 1836. Eden od vodij Konservatorija je bil tudi Gheorghe Asachi (BURADA, 1888a, 170). Skoraj vsa dela Elene Asachi temeljijo na poeziji njenega moža: zborovska glasba, pesmi (v romunščini in nemščini), odrska dela. V njenih delih je prisotna večina žanrov tistega časa – pastore, junaško gledališče, *dramma seria*, vodvili, idile, melodrama (nekaj jih je tudi v francoščini) – in vse so bile izvedene v mestu, ki jo je vzelo za svojo. Omenimo skladbo *Țigani* (*Cigani*, 1856, na besedilo Gheorgheja Asachija) s podnaslovom *Idila s pesmimi*. Skladba prikazuje humanistični pogled na prebivalce, ki so bili pred odpravo suženjstva leta 1855 moldavski sužnji. Elenini poti je sledil eden od njenih otrok, hči Ermiona Asachi (1821–1900), ki jo je poučevala mati; postala je pisateljica, prevajalka, harfistka in glasbena kritičarka, ki je večji del svojega življenja kot žena Edgara Quineta (1803–1875) preživela v Parizu.

Esmeralda Athanasie je klavir in kompozicijo študirala v Bukarešti, Parizu in Sankt Peterburgu (pri Antonu Rubinsteinu). Po romunski vojni za neodvisnost (1877–1878) je kot učiteljica lutnje, klavirja in petja delovala v Bukarešti. Napisala je več kot 50 pesmi in klavirskih miniatur, ki vključujejo spomine iz Dresdna, Würzburga, Dunaja, Münchna, Pariza, Odesse, Județul Galați. Pogošto jih je posvetila ruskim in romunskim aristokratom, med drugi tudi kralju Karlu I. Romunskemu (OCTAVIAN, 1988, 317–218).

Maria Duport in Maria Marcovici, obe dejavni v Bukarešti, sta pisali salonsko glasbo. Marcovicevo je učil Eduard Wachmann (1863–1908), najpomembnejši bukareški skladatelj tistega časa. Duportova je med objavljene skladbe vključila tudi nekaj tako imenovanih *mélodies roumaines*, ki so bile takrat v modi.

Elena Botenau, ženska vlaških aristokratskih korenin, je študirala na Dunaju in bila dejavna predvsem kot pianistka. Njeni znani deli sta *Cousa Marche* in *Hélène Cadrille*, kot opus 4 (1863) objavljeni na Dunaju in posvečeni princu in princesi Cuza, ki sta v tistem času vladala v Romunijo na novo združenima kneževinama Moldaviji in Vlaški (1859).

2 Tako že od POSLUȘNICU, 1928, 327.

3 O različnih hipotezah razpravlja POLADIAN-GHENE, 1969, 241–263.

Brukenthalova, Vlad-Rădulescujeva in Bockova so bile dejavne v Avstro-Ogrskem imperiju. Po 1. decembru 1918 je Romunija priključila tudi Transilvanijo in Banatsko pokrajino, kjer sta še naprej živeli Vlad-Rădulescujeva in Bockova.

Bertha Brukenthal (rojena na Dunaju kot članica družine Czekelius von Rosenfeld, prvotno iz Transilvanije) si je izobrazbo pridobila v glavnem mestu Avstro-Ogrske. Učila se je igranja klavirja, violine in petja, kasneje tudi kompozicije. V njen opus so vključeni samospevi, zbori, instrumentalna in sakralna dela,⁴ kot je na primer v klasicistično-zgodnjeromantičnem slogu pisana *Missa solemnis*, op. 7, iz leta 1871 za zbor, orkester in orgle. Po moževi smrti (1872) se je Bertha Brukenthal vrnila na Dunaj, kjer je nadaljevala s skladateljevanjem. Njena dela so izvedli za časa njenega življenja. Nedavno so jih oživili v okviru glasbenega življenja katoliške cerkve sv. Mihaela v Cluju.⁵

Življenje Sofije Vlad-Rădulescujeve je zaznamoval boj za nacionalno romunsko kulturo v Banatski regiji, ki je pripadala avstroogorskemu imperiju. Že v rosnih letih je prisostvovala kulturniškim večerom, imenovanim *Musikproduktionen*, ki so jih v mestu Lugoj in Timișoara prirejale družine intelektualcev, tudi njen oče. Kot pianistka je sodelovala s kmečkim zborom mesta Chizătau na njihovih koncertih. V azilu za dekleta »Elena Doamna« v Bukarešti je poučevala klavir in nemščino (1882–1887). Po smrti sina, znanega slikarja, je z eno od svojih hčera odšla v München (1897). Pri petdesetih je kot ena prvih študentk, ki po šolanju ni učila v državnih šolah na nemškem ozemlju, kot je sicer zahteval senat tamkajšnje univerze, začela obiskovati ure filozofije in pedagogike na Münchenski Univerzi. Po vrnitvi domov (1903) je lokalno kulturno življenje podpirala ne le kot skladateljica, pač pa tudi kot organizatorka. Znano je, da je v začetku 20. stoletja skladatelju Tiberiu Brediceanu (1877–1967) posredovala ljudske pesmi, ki jih je nato harmoniziral in izdal (COSMA, 1984, 432). Med prvo svetovno vojno sta bili s hčerjo kot »nevarni osebi« deportirani v Nemčijo. Po združitvi z Romunijo je kot pisateljica in prevajalka iz nemškega jezika nadaljevala z intenzivno kulturniško dejavnostjo. Njene skladbe za klavir so nacionalna dela (nekatero izmed njih je posvetila svojim učencem iz mladih let, ko je poučevala v Bukarešti) – po večini gre za priredbe melodij z izvorom v ljudski glasbi v žanr salonske glasbe, med njimi je najbolj znana *Lugojana* (STAN, 2014, omenjeno tudi v COSMA, 1976, 273).

Med deli Berte Bock, skladateljice transilvansko-saksonskih korenin, ki je živel v mestu Sebeș in kasneje v Sibiuju, prevladujejo skladbe z besedilom:

4 Seznam je dostopen na spletni strani <http://www.edition-musik-suedost.de/html/brukenthal.html>.

5 Posnetek s koncerta, dirigira István Potyó: https://www.youtube.com/watch?v=PQkqD05mu_g&list=PL2bKfzSwh6dmCtsVHlIKMvpcD2d_v3YLTj&index=6.

samospevi, odrska, sakralna in zborovska dela.⁶ Svojo biografijo (napisano leta 1942) Berta začne takole:

Pogosto sem jokala in se razburjala glede dejstva, da mi je usojeno biti dekle in ne fant, ki lahko študira, kar želi. (COSMA, 2016, 71.)

Vodila je tudi kulturni salon in bila članica lokalne skupnosti žensk. Njene pesmi, tiskane pri nemških založnikih (pod imenom B. Bock, da bi njena spolna identiteta ostala skrita (COSMA, 2016, 77), so prevedli in izvedli tudi v Parizu in Londonu (prav tam, 78). Najbolj cenjena so bila njena odrska dela: ustvarila je dve pantomimi-baleti: *Klein Elschens Traum* (1905) in *Das erste Veilchen* (1906); njeno *Volksoper*, naslovljeno z *Pfingstkrone* v »saksonsko-transilvanskem slogu« so izvajali tako v Sibiu (1929) kot tudi v Clevelandu, ZDA (1932) (prav tam, 81–82).

Moldavijka Maria Chefaliade, ki se je šolala v lašiju pa tudi na Dunaju, je bila sprva pianistka. Skladbe za klavir in komorna dela je začela komponirati šele okrog leta 1900, ko se je preselila v Bukarešto. Zaželena je bila tudi kot zasebna učiteljica klavirja in koncertna pianistka, ki je na oder takrat ravno zgrajene koncertne dvorane Athenaeum (1888) pripeljala lasten instrument, klavir Érard, kupljen v Parizu – da bi nanj igrala glasbo vse od Mozarta do Liszta in Saint-Saënsa (COSMA, 2016, 96–97). Bila je tudi feministka, ki je podpisala peticijo romunske Zveze romunskih žensk iz lašija z datumom 21. april 1914, naslovljeno na parlamentarni zbor v Bukarešti z željo po volilni pravici za vse Romunke.⁷

Dobro poznana francoska skladateljica, Gabrielle Ferrari (1851–1921), je z opero *Le Cobzar* (*Goslač*, prvič izvedena leta 1909 v Monte Carlu) veliko prispevala k širjenju idioma romunske ljudske glasbe (prek urbane inspiracije). Libreto sta napisala Paul Milliet (ki je librete pisal tudi za Julesa Masseneta) in Elena Văcărescu (ali Hélène Vacaresco, romunsko-francoska pisateljica iz aristokratskih krogov, dvakratna nagrajenka Académie Française). Veristična zgodba se odvija na podeželju Romunije, v njej pa kot protagonisti nastopajo Cigani. Vključuje dve kriminalni dejanji iz strasti, ki ju je skladateljica uglasbila v modalnem jeziku, pri čemer je kot citate vključila nekatere ljudske pesmi. Opero so izvedli v Aix-les-Bainsu (1910) in Parizu (1912) ter morda celo v New Yorku, ni pa bila izvedena v Romuniji (COSMA, 1991, 268–280).

6 V knjigi COSMA, 1991, 88, piše, da notnih zapisov Berte Bock niso našli.

7 MIHĂILESCU, 2002, 163–164. Spletna povezava: <https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/files/2013/01/SNSP-9736810127.pdf>.

Za romunsko pravoslavno cerkev je značilna bizantinska glasba. Tudi na tem področju najdemo skladateljice, vendar šele od približno leta 1900 naprej. Sestra Magdalina Nicolescu in sestra Epiharia Moiescu sta bili nuni, katerih skladbe so bile v začetku 20. stoletja velikega pomena; v samostanih sta delovali tudi kot solistični pevki (Nicolescujeva v Zamfiri v okrožju Prahova, Moiescujeva pa v Țigăneștiju v okrožju Argeș, v samostanu Suzana v okrožju Prahova, v Bukarešti in v mestu Bistrița v okrožju Vâlcea, kjer je v semenišču poučevala bodoče nune). Nicolescujeva je napisala in objavila (1902, Bukarešta) liturgije v čast sv. Demetrija Bassarabova, zavetnika Bukarešte, in v čast svetnice mučenke Filofteje, pokopane v samostanu Argeș. Liturgijo sv. Demetrija so priredili in izdali v različnih cerkvenih zbirkah.⁸ Moiescujeva je vodila različne sirotišnice, kjer je vse življenje poučevala na tisoče otrok; v povezavi s temi dejavnostmi je napisala liturgijo za priklic varstva svete Device (*Slujba Acoperământului Maicii Domnului*, 1900).

2.2 Romunske skladateljice, rojene med letoma 1870 in 1910

Generacije romunskih skladateljic, ki so bile dejavne sredi 20. stoletja, so se bile po obdobju normalizacije premoženja med obema vojnama primorane soočiti s težavami, ki jih je prinesel komunistični režim. Najprej je te težave povzročalo vprašanje vesti – ker so nekatere izmed njih v cerkvenih skladbah izpovedale svoja verska prepričanja. Prilagajanje na ateistično družbo je moralo biti težavno. Tistim, ki so imele t. i. nezdrave družbene korenine, je enako velike težave povzročalo javno nadlegovanje, ki je vplivalo tudi na njihove družinske člane. V javnosti nič od tega še ni bilo priznано, niti ni bilo raziskano v arhivih skrivne policije, Securitate – to so zgolj logični sklepi, ki temeljijo na podobnih primerih, pri katerih so bili dokumenti že javno objavljeni.⁹ Najpomembnejša ženska imena tega obdobja so:

Skladateljice iz Romunije (2)

Maria Andriescu (1878–1981; *Is*) biografija ni dostopna na spletu

Ioana Ghika-Comănești (1883–1969; *Buc*); od 1938: CH http://columna.crist.ro/sites/columna.crist.ro/files/articole/columna_2013_03.pdf

8 Nedavno jih je priredil in ponatisnil duhovnik muzikolog dr. Nicolae Moldoveanu: *Noul Idiomelar*, Bucharest, reed. 1999, 2000, 2001, 2007 – Moldoveanu, Nicu et al., coord., *Dicționar de muzică bisericească. Românească* pri založbi Basilica, 2013, str. 596, Bukarešta.

9 O tej temi je Ioana Voicu-Arnăuțoiu, *Romanian Musicians – Biographies Hidden in the Securitate Archives*, dostopno na <http://www.muzicieni-in-arhive.ro/homepage.php>, pisala v angleškem jeziku, za primer je navedla nekatere romunske skladateljice: Constantina Silvestrija, Georgeja Enescuja, Mihaila Joro, Paula Constantinescuja, Sergiuja Celibidacheja.

Didia Saint-Georges (1888–1979; *Is*) <http://muzicieni.cimec.ro/bio-biblio.asp?CodP=47>

Titi Mumuianu (1888–?1965) ni spletnih virov

Sofia Petrescu-Dâmbovița (1894–1974) ni spletnih virov

Victoria Cosub-Zamfirescu (1895–1971) ni spletnih virov

Florica Racovitză-Flondor (1897– 1983; *Buc*) <http://www.cimec.ro/Muzica/Creatii/selAutor.asp?NumeAutor=44-Florica-RACOVITZĂ-FLONDOR>

Marcela Lucreția Constantinescu (1899–1982) ni spletnih virov

Mansi Barberis (1899–1986; *Is*) https://en.wikipedia.org/wiki/Mansi_Barberis

Alma Cornea-Ionescu (1900–1977; *Cj*) www.banaterra.eu/romana/alma-cornea-ionescu

Dorina Sofia Popovici (1902–1990) biografija ni dostopna na spletu

Rodica Șutzu (Soutzo, Suțu, Șuțu; 1913–1979; *Is*) https://ro.wikipedia.org/wiki/Rodica_Suțu

Florica Dimitriu (1915–1993; *Is*) https://ro.wikipedia.org/wiki/Florica_Dimitriu

Hilda Jerea*¹⁰ (1916–1980; *Is, Buc*) <http://433.ro/hilda-jerea/>

Večina teh skladateljic je študirala tako v Romuniji kot tudi v evropskih glasbenih središčih (nekaj primerov je v oklepajih), nato so se vrstile domov. Najbolj zanimivi mesti za romunske glasbenice sta bila Dunaj (Cosub, Flondor, Barberis, Cornea, Dimitriu) in Pariz (Mumuianu, Barberis z Vincentom d'Indijem, Șutzu, Șerea); izobraževalni inštituti v Berlinu (Mumuianu, Barberis), Leipzigu (Saint-Georges), Lozani (Petrescu-Dâmbovița) in Budimpešti (Cornea, Jerea) so bili prav tako pogostejše obiskani. Nekatere bodoče skladateljice so se izobraževale v več kot enem evropskem središču (Mumuianu: Berlin in Pariz; Barberis: Berlin, Pariz, Dunaj;¹¹ Cornea: Budimpešta in Dunaj; Jerea: Pariz in Budimpešta). Eden od učiteljev Alme Cornea je bil Anton Webern (za analizo glasbe), »od katerega je obdržala strogost, konciznost, natančnost, nič pa od njegovega kompozicijskega sloga«.¹²

10 V tabelah z zvezdico označene skladateljice obravnava SANDU-DEDIU, 2002 in 2006.

11 Dunajski filharmoniki, ki jim je dirigiral Max Schönherr, so izvedli *Prvo suito »Pastorala«* za orkester Barberisove, ki so jo po izboru glasbenega direktorja Radia Dunaj, Oswalda Kabasta, predvajali po radiu; skladateljica jo je slišala, ko se je vrnila domov (BARBERIS, 1988, 43).

12 TOMI, 2009 po <http://www.banaterra.eu/romana/alma-cornea-ionescu>.

Maria Andriescu je kompozicijo študirala samo v svojem domačem kraju, Iașiju, z Eduardom Caudello (1841–1924, bil je tudi prvi mentor Georgea Enesca.) Bila je uspešna skladateljica salonske glasbe, njena dela so izvajale tudi lokalne pihalne godbe; bila je zelo dejavna pri organizaciji dobrodelnih koncertov. Ob stoletnici rojstva je bila kot gostja povabljen v studie romunskega državnega radia in televizije (COSMA, 1989, 49–50).

Študij glasbe za ženske te generacije ni bil vedno usmerjen samo v kompozicijo. Primer za to je Victoria Cosub, prvotno iz Bukarešte, koncertna pianistka in le občasno skladateljica. Druga taka je Ioana Ghika-Comănești, ki je v Bukarešti pri znanem zborovskem dirigentu Dumitruju Georgescuju Kiriacuju in kasneje pri mednarodno znanem etnomuzikologu Constantinu Brăiloiuju (MISĂILĂ, 2013, 34) študirala glasbeno teorijo, harmonijo in kontrapunkt, komponirati pa je začela šele kasneje, črpajoč iz znanja, ki si ga je pridobila do tedaj. Drugačne razmere so imeli na zasebnem študiju; primer za to je Dimitriujeva, ki se je učila kompozicije pri Jori. V Bukarešti je Jora uradno poučevala tudi Racovitză-Flondorjevo¹³ in kasneje Jereajevo. V Clujju je (od leta 1921 do 1941) kompozicijo povečini poučeval Marțian Negrea (1893–1973), vendar pa iz tega obdobja ni znane nobene skladateljice, ki bi študirala v tem mestu.

Spomini Barberisove na prve ure zasebnega pouka pri Alfonsu Castaldi so pomembni za mentaliteto glasbenic med prvo svetovno vojno. Castaldi, ki je bil prvi profesor kompozicije na Glasbenem konservatoriju v Bukarešti, je bil pribežnik iz Iașija; ko ga je prosila, da bi jo učil, je njenemu skupnemu prijatelju rekel, da »ne poučuje mladih deklet, ki se želijo razkazovati v salonih« (BARBERIS, 1988, 23) – kljub temu se je dal prepričati v srečanje z njo in se zaradi njenega resničnega talenta odločil, da jo bo poučeval.

V obdobju med obema vojnama so bile te skladateljice zelo dejavne. Ioana Ghika-Comănești je bila v tradiciji ortodoksne cerkve nadvse cenjena skladateljica cerkvene glasbe, »njena dela so po radijskih valovih prenašali (skoraj vsako nedeljo) v okviru religioznih obredov vse do konca druge svetovne vojne« (MISĂILĂ in STAVINSCHI, 2013, 34). Pisala je tudi skladbe za otroke (14 zborovskih del in 20 pesmi). (Prav tam, 34–47.) V svoji romunski reziden- ci, se pravi Comăneștiju (Bacău), je v lokalni cerkvi sv. Spiridona ustanovila in vodila mešani zbor.¹⁴ Kdaj in v kakšnih okoliščinah je princesa Ghika-Co-

13 COSMA, 1983, 332, 334, 421, piše, da si je Florica Flondor, hči skladateljice in zborovskega dirigenta Tudorja Flondora, ustvarila kariero operne pevke (lirični sopran); dejavna je bila na Dunaju.

14 MISĂILĂ in STAVINSCHI, 2013, 37. Omenjeno tudi v COSMA, 1983, 289–290; COSMA, 1986, 296, izpostavlja dejstvo, da je bilo na platnici natisnjene *Liturgije sv. Janeza Krstnika* zapisano, da je delo »pregledal Dumitru Georgescu Kiriac«.

mănești (rojena v plemiški družino Băleanu) zapustila državo, ni nikjer omenjeno (umrla je v Lozani).¹⁵

Didia Saint-Georges je bila kot pianistka solistka in spremljevalka dejavna v rojstnem kraju Botoșani (v severovzhodni Romuniji), v Iașiju in v Bukarešti. Pisala je glasbo za klavir in komorne zasedbe, še posebej samospeve na romunsko in nemško poezijo (med drugim Eminescuja, Goge, Eischendorffa, Mörickeja).¹⁶ Med obiskom Dresdna (1921) je srečala Oskarja Kokoschko, ki ji je z besedami: »À Madame Didia Saint-Georges, âme mélodieuse« (BĂLTUȚĂ, 2014, 50) posvetil svojo knjigo. Veliko se je naučila v literarnih krogih vodilnih romunskih intelektualcev, kot so pisatelj Caragiale in skladatelj Enescu in Jora. Enescu je rekel, da je imela »zanesljiv in rafiniran okus« (prav tam, 53). Mlajši učitelj glasbe o njenem osupljivem obvladovanju kontrapunkta govori s spoštovanjem do metod novejšje generacije učiteljev, rekoč, da »je umsko in instinktivno gospa Didia Saint-Georges primerjala dve epohi v krepkem nasprotju«. ¹⁷

Sofia Petrescu-Dâmbovița, ki je pripadala moldavski aristokratski družini, je bila dejavna kot feministka in kot predsednica Feminističnega društva iz Galațija, za katerega je napisala himno *Vrem dreptate* (*Zahtevamo pravičnost*). V Bukarešti, kamor se je kasneje preselila, je imela umetniški salon, za katerega je pisala klavirske skladbe in pesmi [*songs*, op. prev.], v romunščini in francoščini. Del njenega opusa, okrog 100 del, predstavljajo zborovska dela.

Mansi Barberis, ki je delovala v Iașiju, je bila prav tako violinistka, pevka in učiteljica. Ustanovila je godalni kvartet Femina (1942), v katerem je igrala violo (BARBERIS, 1989, 46; COSMA, 1989, 71); v Iașiju je dirigirala tudi ženskemu pevskemu zboru (1949–1950). (COZMEI, 2010, 29.)

Obdelava zvoka v Romunski radijski zvezi je bila med letoma 1937 in 1955 naloga skladateljice in koncertne pianistke Rodice Șutzu.

Florica Dimitriu je bila prva Romunka, ki je v Iașiju pridobila naziv orkestrske dirigentke. Debitirala je leta 1949 v Bukarešti in dirigirala na koncertih simfoničnim orkestrom nekaterih romunskih mest. V Bukarešti je vodila ženski orkester (1970). Osebnost Georgeja Enescuja je navdihovala vse zgoraj omenjene glasbenice te generacije.

Na prvem skladateljskem tekmovanju Georgea Enescuja leta 1913, s samim Enescujem kot predsednikom žirije, so opazili nekatere izmed teh skladateljic.

15 COSMA, 1995, 187, jo omenja na seznamu iz leta 1949, pod kategorijo »Člani za izločitev«, kar ne pomeni, da ni že predhodno odšla; MOLDOVEANU, 2013, 301–302, meni, da je odšla v letih 1938–1939.

16 Seznam in kratki opisi so na voljo v COSMA, 1986, 45–456.

17 <https://eutherpe.wordpress.com/2009/07/19/am-cunoscut-o-pe-didia-saint-georges/>.

Nekaj primerov: Șutzu (omenjena l. 1933), Barberis (omenjena l. 1925, l. 1934; tretja nagrada l. 1942), Saint-Georges (častna nagrada l. 1929 za *12 Variacij za klavir na jidiško temo* op. 3; l. 1930 za *Romunsko suito za klavir*; l. 1943 za *Klavirsko sonatino* op. 6); Jerea (častna nagrada l. 1934; druga nagrada l. 1946, za *Klavirski koncert*). Najštevilčnejše so bile skladateljice na tekmovanju leta 1916: Alice Sadbey-Cernetz iz Bacău (ki je tekmovala že leto poprej), Lucia Paulian iz Craiova, Cecilia Niculescu iz Bukarešte, nobena izmed njih pa ni bila nagrajena;¹⁸ za leto 1930, Didia Saint-Georges omenja, da je bila edina skladateljica na tekmovanju (SAINT-GEORGES, 1993, 142, besedilo je v romunščini, izdano posthumno).

Rodica Șutzu je kot pianistka igrala z Enescujem.¹⁹ Spomine, v katerih omenjata Enescuja, sta objavili Mansi Barberis (SAINT-GEORGES, 1993, 142–143) in Didia Saint-Georges, ki izpostavlja dejstvo, da je s komponiranjem začela prav na Enescujevo pobudo (BARBERIS, 1988).

V dvajsetih letih 20. stoletja je bilo ustanovljeno Društvo romunskih skladateljev, v katerem so vse prej omenjene skladateljice veljale za enakopravne članice. Leta 1938 je omenjena zavrnitev prošnje Titi Mumuianu za subvencijo za pisanje baleta, ki jo je podeljevalo društvo (COSMA, 1995, 101).

Razpad Društva romunskih skladateljev in ustanovitev nove Zveze skladateljev Ljudske republike Romunije (1949) je pomenila tudi ideološki nadzor vseh njenih bodočih članov. Na seznamu tistega časa (Državni arhiv v Bukarešti, reprodukcija v COSMA, 1995, 186–187) je Ioana Ghika-Comănești omenjena pod kategorijo »odstraniti«, Mansi Barberis v stolpcu »dejavni«, Florica Racovitza-Flondor pa pod »nedejavni ali neznani«.

Marcela Constantinescu, Dorina Popovici in Hilda Jerea so spadale v skupino, ki je sodelovala s komunistično oblastjo. Vendar je treba ob tem opisati tudi pogoje teh dogovorov.

Marcela Constantinescu je v lašiju pridobila izobrazbo pianistke; komponirati je začela po tem, ko se je udeležila tečajev v Bukarešti (1949–1953) v organizaciji na novo priznane Zveze skladateljev, katere članica je kasneje postala. Pisala je skladbe za klavir, komorne in zborovske zasedbe ter glasbo za otroke. V zapisniku Zveze skladateljev je kmalu za tem (5. januarja 1955) z nekaterimi

18 <http://jurnalul.ro/special-jurnalul/reportaje/centenarul-fondului-national-george-enescu-documente-inedite-din-toamna-anului-1913-despre-primul-concurs-purtand-numele-marelui-compozitor-65342-3.html>. Od teh imen se samo Alice Sadbey-Cernetz omenja tudi v drugih virih (COSMA1988, 232, 310), vendar v njih ni njene biografije.

19 COSMA, 1986, 390, piše o Enescujevem posvetilu »Fräulein Sutzo« na *Wüstenlied* 4. oktobra 1899, kar je po mojem mnenju ali namenjeno nekateri drugi osebi ali pa dodano kasneje, saj je bila Rodica Șutzu rojena leta 1913.

drugimi kolegi vred zaradi »pomanjkanja profesionalizma« ali »pomanjkanja sodelovanja pri organizaciji« omenjena kot začasno izključena (razlogi po posameznikih niso navedeni). (COSMA, 1995, 276–277.)

Ali je Marcela Constantinescu slavno himno v Stalinovo čast²⁰ napisala zaradi političnega oportunizma ali kot reakcijo na ustrahovanje, ne moremo vedeti. Tovrstne pesmi so napisale tudi skladateljice prihodnje generacije, Dorina Popovici, Hilda Jerea in Nina Cassian (COSMA, 1995, 202–203) pa tudi skladateljica lahkotnejše glasbe Lulu Orescu.

Dorina Popovici je bila visoko cenjena kot operna korepetitorka. Njen vzdevek v bukareški operni hiši naj bi bil »Madame Oedipe«, ker je do potankosti poznala partituro Enescujeve opere, ko jo je pripravljala za prvi Festival Georgea Enescuja leta 1958.²¹ Takšna izvrstna glasbenica je napisala vrsto proletkultnih pesmi, zborovskih del, popevk, pogosto na lastna besedila, ki so slavila razvijajočo se domovino in njene delavce. Bila je dobro nagrajena, kot koncertna pianistka je smela oditi na mednarodne turnee od Italije do Indije (Obdobje med letoma 1963 in 1977 je bil čas, ko je imelo le nekaj državljanov, celo slavnih, potne liste, spravljene v okrožnih policijskih uradih, ljudje pa so imeli enkrat na dve leti priložnost obiskati sosednje socialistične države.)

Jerea je bila med vsemi skladateljicami politično najbolj vplivna. Na prej omenjenem seznamu se je pojavila kot članica Romunske delavske stranke in je bila vpisana v kategorijo »zelo dejavni.« Napisala je kantato *Odă legii stalinienne* (*Oda stalinističnemu pravu*, 1950) in številna proletarska zborovska dela,²² prav tako pa je zavzela javno stališče proti Mihailu Jori (svojemu bivšemu učitelju kompozicije), celo proti Georgeju Enescuju in tudi proti Dinu Lipattiju, Constantinu Brăiloiu, Ionelu Perleau, Marcelu Mihaloviciju, Stanu Golestanu in Tiberiju Brediceanuju v leta 1949 »preimenovani« Zvezi skladateljev Ljudske republike Romunije – kot lahko razberemo tudi iz nedavno raziskanih dokumentov v hrambi arhivov Securitate.²³ Bila je nagrajena z različnimi položaji v Zvezi skladateljev, kot tudi z nekaj državnimi nagradami. V letu 1966 je ustanovila in vodila komorni ansambel *Musica Nova*, ki je bil v sedemdesetih letih 20. stoletja dejaven tudi na turnejah v tujini (SAVA, 1994, 142, SANDU-DEDIU, 2002, 33, 243). S tem ansamblom je poustvarila še neizdan *Trio* (1916) Georgeja Enescuja (SAVA, 1994, 142).

20 Seznam 88 skladateljev, ki so pisali v Stalinovo čast, se nahaja v COSMA, 1995, 202–203.

21 <http://revistamuzicala.radioromaniacultural.ro/?p=14809>.

22 COSMA, 1988/4, 187–188. Valentina SANDU-DEDIU, 2002, 243, omenja drug naslov, ki bi lahko stal za istim delom: *Sub soarele dreptății* (*Pod soncem pravičnosti*, 1951).

23 <http://www.muzicieni-in-arhive.ro/mihail-jora-en.php>.

V času komunizma so nekatere skladateljice (Barberiseva v Iașiju in Bukarešti, Cornea-Ionescujeva v Timișoari, Jereajeve v Bukarešti) postale cenjene univerzitetne profesorice. Novo ideologijo so lahko dostojanstveno izvajale tako, da so izbirale teme, kot so zgodovina, narava, mir; Barberiseva je dober primer. Kljub temu se je znašla na seznamu neželenih oseb, ki ga je sestavila uradna komunistična cenzura leta 1960 in 1965 (ȘERCAN, 2015, 145–146).

Skladbe, ki so jih pisale skladateljice te generacije, so po večini klavirska dela različnih žanrov in pesmi (Ghika, Saint-Georges, Flondor, Șutzu). Orkestrska, vokalno-simfonična ali odrska dela kot tudi dela za večje zasedbe in oblike sta v tej generaciji pisali le Barberisova in Jereajeve; posebna primera sta Corneajeve in Dimitriujeve, ki sta bili dejavni kot učiteljici in sta komponirali orkestralno in vokalno-simfonično glasbo za šolske orkestre, nekatere izmed njih tudi z otroškim zborom.

Slogovno gledano je ta generacija romunskih skladateljic pisala skladbe v poznoromantičnem in/ali zmernem neoklasicističnem slogu, vključevale so tudi nacionalne elemente – tako niso imele tehničnih težav pri prilagajanju svoje glasbe novim zahtevam socialnega realizma. Mansi Barberis je svojo glasbo dopolnjevala z nekaterimi impresionističnimi elementi. Prevladovali so modalni jezik in klasicistične oblike. Barberisova in Jereajeve sta bili najbolj profesionalni skladateljici tega obdobja; razvili sta svoj individualni slog in pisali dela za različne glasbene zvrsti.

Dandanes je generacija, ki je bila rojena med osemdesetimi leti 19. stoletja in drugim desetletjem 20. stoletja (ne le ženske), skoraj pozabljena; v glasbenih šolah izvajajo učenci klavirja le še nekaj didaktičnih skladb Corneajeve in Jereajeve; pesmi Barberiseve pa občasno oživijo na pevskih tekmovanjih ali na koncertih.

2.3 Romunske skladateljice, rojene v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja

Generacija skladateljic, ki je sledila, se je morala v času zgodnje zrelosti neposredno soočiti s fazami komunizma v Romuniji: s politično negotovostjo (od 1945 do 1948), z »integralnim stalinizmom« (od 1948 do 1953), z »uradno destalinizacijo« (od 1953 do 1964), s pastmi »relativne liberalizacije« (od 1964 do 1971) in z ekscesom »komunističnega nacionalizma« (od 1971 do 1989).²⁴ Po letu 1989 je morala ta ista generacija in generacija, ki ji je sledila,

24 Poimenovanja obdobji so prevzeta po NEGRICI, 2002.

krmariti med vijugami zapuščine komunistov. Ljudje so se morali odločiti: ali nadaljujejo s preteklimi navadami, ali pa se od njih odcepijo in izberejo novo svobodo vesti. Odločitve in rešitve so bile, razumljivo odvisne od posameznika, različne in stalno spreminjajoče se.

Skladateljice iz Romunije (3)

Ki so živele/živijo v Romuniji

Elise Popovici-Goia (1921–2011; *Is*) <http://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/popovici-elise-1921>

Carmen Petra-Basacopol* (r. 1926, *Buc*) <http://www.bestmusic.ro/carmen-petra-basacopol/biografie-carmen-petra-basacopol/>

Domnica Dumitrașcu-Constantinescu (r. 1930–2016; *Buc*) biografija ni dostopna na spletu

Myriam Marbe* (1931–1997; *Buc*) <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/>

Felicia Donceanu* (r. 1931; *Buc*) https://en.wikipedia.org/wiki/Felicia_Donceanu

Irina Odăgescu-Țuțuianu* (r. 1937; *Buc*) www.ucmr.org.ro/listMembri.asp?CodP=159&TipPag=comp

Cornelia Tăutu* (r. 1938; *Buc*) https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelia_Tăutu

Ki so zapustile Romunijo

Ana Severa Klepper (1921–2005; *Buc*; 1960–1962: IL; od l. 1962: DE) biografija ni dostopna na spletu

Nina Cassian (1924–2014; od l. 1985: USA) https://en.wikipedia.org/wiki/Nina_Cassian

Ilana Marinescu-Schapira (r. 1935; od l. 1960: IL; po l. 1967: DE) biografija ni dostopna na spletu

V tem času sta bila glavna učitelja kompozicije v Bukarešti Mihail Jora (1891–1971), ki so ga med komunizmom za nekaj časa odstavili z njegovega položaja (od 1950 do 1954), in Alfred Mendelsohn (1910–1966), nekdanji učenec Jore, ki je bil eden od ljubljencev komunističnega režima (COSMA, 2010, 104, 109, 168). Drugi profesorji kompozicije v Bukarešti so bili Mihail

Andricu (1894–1974), Leon Klepper (1900–1983) in Tudor Ciortea (1903–1982). V Cluju je bil na položaju profesorja kompozicije Sigismund Toduță (med 1908 in 1991).

Med učenkami Mihaila Jore so bile: Carmen Petra-Basacopol, Myriam Marbe, Felicia Donceanu, Ilana Marinescu in Cornelia Tăutu; učenke Leona Klepperja: Ana Severa Benția, ki je postala njegova žena, Carmen Petra-Basacopol in Myriam Marbe; učenke Alfreda Mendelsohna so bile: Domnica Constantinescu in Irina Odăgescu-Țuțuianu (študirala je tudi pri Tiberiu Olahu, ki je bil že eden izmed učiteljev kompozicije naslednje generacije). Nekatere pripadnice te generacije so se udeleževale tudi mednarodnih tečajev, kot je darmstadtski (Marbe in Țuțuianu), ki je imel nanje zelo velik vpliv.

Zdi se, da je politična drža omenjenih učiteljev vplivala na skladateljice; dober primer za to je Marbe, ki je odklonila članstvo v Romunski komunistični partiji (COSMA, 2014, 87). Posledično ni nikoli postala redna profesorica, pač pa je ostala do upokojitve (1993) izredna profesorica.

Marbe je bila znana po dobrih analizah Enescujevih del, kot avtorica številnih študij in soavtorica Enescujeve monografije, ki jo je izdala Romunska akademija (1971). Vse te ženske so bile članice Društva skladateljev. Nekaj izstopajočih primerov bomo v nadaljevanju obravnavali podrobneje.

Ana Severa Benția-Klepper je s skladateljsko dejavnostjo nadaljevala v prvih letih obdobja komunizma. Nedavno so odkrili, da je bila na seznamu Komiteja za cenzuro iz leta 1965 navedena kot prepovedana umetnica (ȘERCAN, 2015, 146). Z možem Leonom Klepperjem sta se preselila v Jeruzalem, nato pa v Freiburg. Obiskovala je tečaje kompozicije pri Wolfgangu Fornetju, po diplomi pa je postala učiteljica na Visoki šoli za glasbo.²⁵

Nina Cassian, splošno znana kot pesnica, je študirala glasbo prav tako pri Jori, Mendelsohnu in Klepperju. Obtožili so jo formalizma, zato se je spreobrnila k proletkultnim vsebinam in napisala delo za mešani zbor z naslovom *Horă pentru Stalin* na lastno besedilo (COSMA, 2017, 91). Leta 1985, ko je v ZDA organizirala vrsto konferenc, je izvedela, da so njenega prijatelja, ki je izdajal časopis, po navodilih Securitate pretepli do smrti. Ker je bila v tem časopisu objavljena tudi njuna razprava o režimu Ceaușescuja, se zaradi strahu pred režimom ni več vrnila v Romunijo, pač pa je kot disidentka ostala v New Yorku – tako priznava v svojih spominih. Ponavadi je komponirala glasbo na lastna besedila, napisala pa je tudi nekaj simfoničnih in komornih

25 Za informacije se zahvaljujem g. Hansu-Joachim Schmolkskemu, *Hochschule für Musik Freiburg* (kjer je Anna Severa Klepper med letoma 1963 in 1986 učila).

del. Priznala je, da je »ekstaza, ki jo občutim, ko pišem glasbo [...] preprosto močnejša od ekstaze, ki jo občutim, ko pišem poezijo« (COSMA, 2017, 91).

Ko se je Ilana Marinescu preselila v Nemčijo, je v Berlinu študirala pri Borisu Blacherju in v Kölnu pri Berndu Aloisu Zimmermanu. Nato se je kot koncertna pianistka in univerzitetna profesorica klavirja odpovedala skladanju za skoraj trideset let. Sedaj zopet komponira, pri čemer ji je najbolj blizu instrumentalno gledališče (COSMA, 2002, 310).²⁶

Po letu 1989 so nekatere skladateljice te generacije objavile sakralna dela, ki so jih napisala pred ali po obdobju komunizma. Pomembne skladateljice sakralne glasbe iz te generacije so Petra-Basacopolova, Marbejeva, Donceanujeva in Odăgescu-Țuțuianujeva.

V sodobnem romunskem koncertnem življenju se dela Basacopolove, Marbejeve, Donceanujeve in Odăgescu-Țuțuianujeve občasno znajdejo na koncertnih programih, in to ne samo v glavnem mestu. Najbolj odmevno mednarodno kariero je dosegla Marbejeva, tudi zaradi svoje učenke Violete Dinescu; umetniško zapuščino Marbejeve hrani Inštitut Sophie Drinker za muzikološke raziskave na temo žensk in družbenega spola (*Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung Sophie Drinker* v Bremnu) in je na spletu prosto dostopna. Ostale skladateljice te generacije pa so v sodobnih koncertnih programih v veliki meri prezrte.

Za večino romunskih skladateljic, rojenih v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, je značilen zmerni modernizem: Petra-Basacopol, Donceanu, Odăgescu-Țuțuianu. Bistvena za ta trend je modalnost. Za dela Elise Popovici-Goia je značilna »[s]inteza folklornih elementov in značilnosti poznoromantičnega in neoklasicističnega jezika ter priložnostno poseganje po uporabi atonalnosti« (IAȚEȘEN, 2013, 201). Marbejeva pa je razvila prepričljivo moderen, osebni slog, z gostimi glasbenimi teksturami in posebno vrsto aleatorike.

2.4 Romunske skladateljice, rojene v štiridesetih letih 20. stoletja do leta 1966²⁷

Izziv te generacije je bil ob vedno slabših pogojih za življenje in umetnost med Ceaușecujevim režimom in leti, ki so mu sledila, izbrati med tem, ali ostanejo ali pa državo zapustijo.

²⁶ V štiridesetih letih aktivne participacije v romunskem glasbenem življenju na koncertnih programih še nisem srečala njenega imena.

²⁷ Razlog za to časovno opredelitev je, da so tisti, ki so se rodili leta 1966, zadnji diplomanti pred padcem komunističnega režima v Romuniji (december 1989).

Skladateljice iz Romunije (4)

Ki so živele/živijo v Romuniji

Smaranda Oțeanu-Bunea (r. 1941; *Buc*) <http://muzicieni.cimec.ro/Smaranda-Oteanu-Bunea.html#P2>

Enikő András (1945–2016; *Cj*) spletna stran ne obstaja

Doina Marian (r. 1946; *Buc*) spletna stran ne obstaja

Liana Alexandra* (1947–2011; *Buc*) <http://romania-on-line.net/whoswho/AlexandraLiana.htm>

Mariana Popescu (r. 1949; *Buc*) <http://www.ucmr.org.ro/>

Marina Marta Vlad* (r. 1949; *Buc*) www.composers21.com/compdocs/vladmm.htm

Doina Rotaru* (r. 1951; *Buc*) <http://composers21.com/compdocs/rotarud.htm>

Maia Ciobanu* (r. 1952; *Buc*) <http://cimro.ro/maia-ciobanu/>

Katalin Incze-Gergely (r. 1952; *Cj*) <http://www.magyaropera.ro/index.php/hu/a-tarsulat/7-muveszeti-vezetok/incze-g-katalin/>

Irina Hasnaș* (r. 1954; *Buc*) https://en.wikipedia.org/wiki/Irina_Hasnaș

Silvia Macovei (r. 1958; *Buc*) <http://www.ucmr.org.ro/>

Livia Teodorescu-Ciocănea* (r. 1959; *Buc*) <http://www.livia-teodorescu-ciocanea.ro/>

Laura Manolache (r. 1959; *Buc*) <http://cimro.ro/laura-manolache/>

Gyöngyvér Makkai (r. 1959; *Cj*) spletna stran ne obstaja

Daniela Cojocar (r. 1960; *Is*) spletna stran ne obstaja

Roxana Pepelea (r. 1961; *Is*) <http://www.unitbv.ro/Portals/23/CV%202017/CV%20Pepelea%202016.pdf>

Mihaela Stănculescu-Vosganian* (r. 1961; *Buc*) <http://mihaelavosganian.ro/>

Iulia Cibișescu-Duran (r. 1966; *Cj*) http://www.composers21.com/compdocs/cibisescu_duran.htm

Ki so zapustile Romunijo

Maya Badian* (r. 1945; *Buc*; od l. 1987 CA) <https://www.musiccentre.ca/node/37448/biography>

Sofia Gelman-Kiss (r. 1948; *Cj*; od l. 1986 IL); osebna spletna stran ne obstaja

Cleopatra Valentina Perepelita (r. 1950; *Is*; od l. 1985 DE) <http://www.komponistenlexikon.de/komponisten.php?id=1305&name=perepelita&vornamen=cleopatra-valentina>

Adriana Hölszky* (r. 1953; *Buc*; od l. 1976 DE) https://de.wikipedia.org/wiki/Adriana_Hölszky

Violeta Dinescu* (r. 1953; *Buc*; od l. 1982 DE) http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Violeta_Dinescu

Mihaela Sturza³ (r. 1955; *Buc*; od ? IT?) **Carmen Maria Cârneli*** (r. 1957; *Buc*; od l. 1985 DE) https://de.wikipedia.org/wiki/Carmen_Maria_Cârneli

Ana-Maria Avram* (1961–2017; *Buc*; od l. 1990? FR) www.spectralmusic.org/Anamariaavram.html

Dana Cristina (Teodorescu) Probst* (r. 1961; *Buc*; od l. 1993 AU) <http://www.danaprobst.at/>

Arleziana Sîrghie (r. 1964; *Buc*; od l. 1992 CZ); osebna spletna stran ne obstaja

Dora Cojocar* (r. 1963; *Cj*; od l. 2002 CA) <http://muzicieni.cimec.ro/Dora-Cojocar-en.html>

Adina Dumitrescu (r. 1964; *Buc*; od l. 2003 FI) <https://core.musicfinland.fi/composers/adina-dumitrescu>

Zita Magyari (r. 1965; *Cj*; od l. 2007? HU) osebna spletna stran ne obstaja

Večina uspešnih romunskih skladateljic tega obdobja se je šolala v Bukarešti. Jori in Mendelsohnu so se kot učitelji kompozicije pridružili nekateri najbolj vplivni moderni romunski skladatelji sledeče generacije, vsi nekdanji študentje Darmstadtskih poletnih tečajev kompozicije. Nekaj zvez med mojstrom in učencem utegne bralcu pomagati:

- Alfred Mendelsohn, iz predhodne generacije učiteljev, je poučeval Oțeanujevo.
- Anatol Vieru (1926–1998; nekdanji učenec Leona Klepperja v Bukarešti in Arama Hačaturjana v Moskvi) je poučeval Badianovo, Teodorescujevo in Probstovo.
- Ștefan Niculescu (1927–2008; nekdanji učenec Mihaila Andricu) je kompozicijo poučeval M. M. Vladovo, Rotarujevo, Hölszkyjevo, Macoveijev, Dumitrescujevo.
- Tiberiu Olah (1928–2002; nekdanji učenec Maxa Eisikovitsa v Cluju in Evgenija Messnerja v Moskvi) je poučeval Badianovo, Alexandrevo, Rotarujevo, Manolachejevo.
- Dan Constantinescu (1931–1993; učenec Jore in Klepperja) je poučeval Cârneli, Ciobanu, Avramovo.
- Myriam Marbe, učiteljica kontrapunkta, kasneje se je udeležila tudi pouka kompozicije, je poučevala Ciobanu, Dinescu (katere razvoj

se po mojem mnenju najbolj sklada s slogovnimi značilnostmi njene učiteljice), Teodorescujevo, Manolachejevo, Stănculescu-Vosganianovo.

- Aurel Stroe (1932–2008; nekdanji učenec Mihaila Andricuja) je poučeval Badianovo, Marianovo, M. M. Vladovo, in Hasnașevo.
- V Cluju sta Enikő András in Katalin Incze študirala pri Sigismundu Toduțăju.
- Iulia Cibișescu in Dora Cojocaru sta bili učenki Cornela Țăranuja (r. 1934), Zita Magyari pa učenka Ede Terényi (r. 1935).

V Iașiju so oddelek za glasbeno kompozicijo odprli leta 1971, njegov predstojnik je bil Vasile Spătărelu (1938–2005). Med diplomanti sta bili Daniela Cojocaru in Roxana Pepelea.

Na vsaki od treh glasbenih univerz so imele prihajajoče generacije muzikologov priložnost študirati tudi kompozicijo. Gelman-Kiss in Makkai sta na primer v Cluju študirala pri Hansu Petru Türku (r. 1940; nekdanji Toduțăjev učenec).

V letih komunizma so te zelo dobro izobražene glasbenike po diplomi namestili kot učitelje glasbe na javnih srednjih šolah. Glasbeni učitelj je poučeval v 18–20 razredih po 35 učencev, kar je pomenilo 700 otrok na teden. Pogosto je zaposlitev za polni delovni čas vključevala poučevanje na treh ali štirih različnih šolah, včasih v različnih vaseh ali majhnih mestih. Od približno leta 1980 dalje sistem ni več dovoljeval, da bi mladi univerzitetni diplomanti poučevali v velikih mestih (seznam teh je dostopen), bili pa so nameščeni kot učitelji v izoliranih krajih v različnih delih države. Diplomanti so se borili, da bi bilo njihovo delovno mesto čim bližje njihovemu domačemu kraju, in se tako vsak dan prevažali v službe v hladnih in nezadostno gretih vlakih in avtobusih, ki so povrhu vsega še zelo zamujali (v podobni situaciji sem se kot diplomirana muzikologinja znašla v letih 1983–1986 tudi sama). Še celo ko so zmagali na mednarodnih tekmovanjih (na primer Ana Maria Avram, ki je le ena izmed prenekaterih s francosko skladateljsko nagrado), so bili/bile zaposleni/zaposlene za poskusno dobo najmanj treh let. V teh okoliščinah borbe za intelektualno preživetje so se mnogi med njimi popolnoma izgubili v svojem poklicu.

Za nekatere mlade skladatelje je tudi zaradi številnih drugih razlogov postalo jasno, da prava umetniška svoboda v domovini ni dosegljiva. Število skladateljic, »ki so ostale« ali tistih, »ki so odšle« je, sodeč po tabelah zgoraj, približno enako. Poleg njih je bilo še mnogo takih, ki so diplomirale iz kompozicije in so ustvarjanje enostavno opustile ter kariero nadaljevale v tujini, večinoma kot instrumentalistke, zasebne učiteljice ali učiteljice na srednjih šolah. Politična vsebina ni tako značilna za glasbo te generacije. Večino skladateljic so v teh okoliščinah preveč zatirali, tako da režimu niso pisale hvalnic.

Po letu devetinosemdeset so romunski skladatelji opustili domoljubne teme, ki so jih v preteklosti zlorabljali in sprevračali. Danes najdemo kot nasprotni primer dva cikla pesmi na besedila madžarskih pesnikov skladateljice Katalin Incze-Gergely, posvečena revoluciji leta 1848 in protikomunistični madžarski revoluciji leta 1956 (po vrsti *Forradalmi líra* (Revolucionarna lira), 2016). Več skladateljic te generacije je postalo univerzitetnih profesor. Nekatere takoj po diplomi – tiste, ki so diplomirale še pred omenjenim zakonom, ki je omejil dostop do zaposljivosti v velikih mestih –, nekatere po treh letih poskusnega dela v manjših skupnostih, spet druge po političnem preobratu leta devetinosemdeset.

Na univerzah so poučevale: Liana Alexandra, Marina Marta Vlad, Doina Rotaru, Violeta Dinescu (preden je odšla v Nemčijo, gl. DINESCU, 1991, 17–21), Laura Manolache, Livia Teodorescu, Mihaela Stănculescu-Vosganian (Državna glasbena univerza v Bukarešti); Maia Ciobanu na Univerzi za gledališče in film v Bukarešti; v Cluju: Dora Cojocar (preden je odšla in še vedno biva v Montrealu) in Iulia Cibişescu-Duran. Na drugih glasbenih oddelkih so učile/poučujejo: Enikő András (Oradea), Mariana Popescu in Daniela Cojocar (Constanța), Roxana Pepelea (Braşov) in Gyöngyvér Makkai (Târgu Mureş). Po selitvi v tujino je imela najbolj sijajno univerzitetno kariero Violeta Dinescu, ki je poučevala v Heidelbergu, Frankfurtu na Majni, Bayreuthu in v Oldenburgu.

V življenju Dinescujeve so imela številna mednarodna skladateljska priznanja pomembno vlogo. Predvsem pa mislim, da je poleg velikih uspehov z ustanovitvijo (1996) *Archiv für Osteuropäische Musik* na Univerzi v Oldenburgu, kjer poučuje kompozicijo, imela tudi ključno vlogo pri razvoju muzikologije. Vzhodnoevropska glasba ni dobro znana Zahodni Evropi, pa tudi ne povsod po Vzhodni Evropi. Arhiv je pomemben pri tem spoznavanju, tudi zato ker ima zvočno knjižnico in avdiovizualne repozitorije s prostim dostopom.

O Mihaele Sturza ni bilo več glasu v Romuniji po sredini osemdesetih let 20. stoletja. Prej je bila ena najbolj cenjenih mladih skladateljic. Glasbena kritika je pisala o globokih vtisih, ki jih je eno njenih del pustilo v Kairu leta 2001:

Nič sanjavega ni v simfoniji *Getica* skladateljice Mihaele Sturza, ki govori o življenju v Transilvaniji. V tem delu Romunije se je ohranil starodaven patriarhalni sistem vladanja, jasno prepoznaven v treh stavkih simfonije – *Rimske legije*, *Vilin blagoslov ob rojstvu* in *Priklici dežja* ter v primitivnih ponovitvah nespremenljivega barbarskega gibanja. Občutiti ni niti kančka ljubezni. Dirigent Totan je z uravnovešanjem primitivnega z nečim bolj nežnim svoje delo dobro opravil. Čeprav je to glasbo napisala ena največjih romunskih skladateljic, ni bilo razvidno, kako je v tem svetu biti ženska. (BLAKE, 2001.)

Kakorkoli je že bilo, Mihaela Sturza je po tej notici popolnoma izginila.

Poleg skladb za komorne zasedbe je bila med skladateljicami te generacije – kot so Maya Badian, Liana Alexandra, Maria Ciobanu (ki je pisala tudi koncerte za instrument in magnetofonski trak), Donia Rotaru in Iulia Cibișescu – priljubljena zvrst koncerta.

Za to generacijo je najbolj značilen postmodernizem – kot »preko-« ali metastilizem. Doina Rotaru potrjuje čustvene in »čarobne« koristi uporabe stare tradicijske glasbe v svojih lastnih sintezah (FRĂȚILĂ, 2015, 17). Mihaela Stăculescu-Vosganian je v svet glasbe z zaklinjanjem, eksperimentiranjem, kozmopolitizmom in elektroakustiko segla najdlje. Nedvomno med moderniste spadata Ana Maria Avram, katere glasba je »spektralna, akuzmatska, heterofona in transformativna«²⁸ in Dana Probst, na katero je prav tako vplival spektralizem (BARNETT, 2015, 28). Liana Alexandra je odločna zagovornica novega sozvočja. Kompozicije Dore Cojocarar so tako čustveno kot intelektualno intenzivne. Glasba Iulie Cibișescu-Duranove se velikodušno giblje v zelo melodičnem in čvrstem neoromanticizmu, tudi ko se drži principov konstruktivizma. Cleopatra Perepelita piše skladbe in priredbe tako umetnostne glasbe kot jazzovske popularne glasbe.

Skladateljice so dejavne tudi v kulturnem menedžmentu. Primera sta Smaranda Oțeanu-Bunea in Laura Manolache. Po letu 1989 je Oțeanu-Bunea ustanovila več glasbenih revij (*Melos*, *Minison*, *Monopol*, *Operni melos*), nevladne organizacije in uspešna glasbena gledališča (Komična opera za otroke, 1998, ki še vedno deluje; Gledališče »Stela Popescu«, od leta 2015). S Komično opero za otroke je gostovala na mednarodnih turnejah od Amerike do Azije, tisk pa se je osredotočal na kontroveržno finančno plat njenih dejavnosti.²⁹ Laura Manolache je poleg poučevanja na univerzi delovala tudi kot učinkovita in cenjena upravnica Državnega muzeja »George Enescu« v Bukarešti (2006–2012).

Nekaj skladateljic se spoprijema tudi z računalniško glasbo. Ana Maria Avram je ustanovila romunsko elektroakustično in računalniško podprto glasbeno skupnost, katere predsednica je. Prav tako je predsednica *Confédération Internationale de Musique Electroacoustique* (CIME). Bila je tudi pobudnica mednarodnih festivalov elektronske in računalniške glasbe. Maia Ciobanu je članica Mednarodnega združenja za računalniško glasbo.

28 <http://www.spectralmusic.org/Anamariaavram/Biography.html>.

29 <http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/Actualitate/45929/Imperiul-S-O-B-Smaranda-Oteanu-Bunea.html> (2006); http://adevarul.ro/news/societate/sorin-oprescu-musamalizarea-scandalului-opera-comica-1_50ada4ee7c42d5a663989a18/index.html.

Tudi muzikologija predstavlja pomemben del dejavnosti skladateljic zrele generacije. Dela bi morale prevajati in izdajati v tujih jezikih, da bi postala dostopna mednarodnemu bralstvu. Pogosto se v doktorskih disertacijah s teoretičnega vidika ukvarjajo z lastnimi deli. Pišejo pa tudi o drugih temah. Laura Manolache, ki si je pridobila izobrazbo iz muzikologije in kompozicije, je izdala intervjuje z Enescujem, ki jih je imel v Romuniji, ter nekaj izvirnih raziskav na temo glasbe dvajsetega stoletja. Irino Hasnaș cenijo pri državni radiodifuziji zaradi »promocije romunske glasbe in njenih komentarjev na slednjo« (SANDU-DEDIU, 2002, 241). Dora Cojocar u je pomembna raziskovalka Ligetija. Iulia Cibișescu je v doktorski disertaciji raziskovala strukture glasbenega postmodernizma v Romuniji, Zita Magyari pa je pisala o otroški operi dvajsetega stoletja.

Liana Alexandra je bila med skladateljicami te generacije najbolj dejavna kot poustvarjalka. Kot pianistka je delovala v službi nekaterih nevladnih združenj, katerih članica je bila tudi sama; igrala je s svojim možem, skladateljem in čelistom Șerbanom Nichiforjem. Mihaela Stănculescu-Vosganian je prav tako izvajalka na področju t. i. arhetipskega trans-realizma;³⁰ (glas, midi-tolkala, živa elektronika, deluje v svoji skupini za sodobno glasbo in ples »Inter-Art«); napisala je nekaj obsežnih kompozicij na besedila pesmi svojega moža, politika in pisatelja armenskih korenin, Varujana Vosganiana. Dirigentstvo je glavna dejavnost Katalin Incze-Gergely (v Madžarski državni operi v Cluju), Mari-ane Popescu (na Univerzi v Constanți) in Carmen Marie Cârnelci (v Nemčiji).

Večino del, ki jih skladateljice napišejo, izvedejo v mestih, kjer delujejo, pa tudi v tujini.

2.5 Sodobne romunske skladateljice, rojene med l. 1967 in osemdesetimi leti 20. stoletja

Skladateljice, ki pripadajo tej generaciji, so imele priložnost postati del rastočega akademskega in/ali kulturnega življenja prenavljajoče se Romunije. Razgledi v prihodnost niso bili preveč optimistični, prav tako niso bili preprosti. Reakcija simfoničnih orkestrrov in opernih hiš na zahteve vključevanja romunske glasbe na koncertne programe v času komunizma je bila ta, da so po letu 1989 te ustanove zavračala izvedbo del domačih skladateljev (COSMA, 1993, 526, 536–538). Že v prvih mesecih po decembru leta 1989 se je pojavila potreba po zaščiti avtorskih pravic (prav tam, 536), zakon (ki ni bil najbolj jasen) pa je v veljavo stopil šele marca leta 1996.

30 <http://mihaelavosganian.ro/#!about/>

Analiza odnosov med družbenima spoloma v Romuniji kaže na pasti, ki jih nudijo po eni strani enakopravna možnost pridobivanja izobrazbe in po drugi strani omejen dostop žensk do dela, še posebej, če upoštevamo tudi njihove možnosti do vključevanja v poklicne elite (kamor naj bi skladatelji spadali): ženske »so primorane obiskovati šole in se kasneje soočati z umanjkanjem ustreznih poklicev« (PASTI, 2003, 171). Nekatere romunske skladateljice so rešitev našle v ustanavljanju nevladnih organizacij ali kot svobodne umetnice.

Diplomanti in diplomantke zapuščajo domove zaradi dveh razlogov: šolanja v tujini ali poroke. Kljub temu pa je skupina teh, ki so ostale v Romuniji, najštevilčnejša (razlog za to je lahko tudi možnost neomejenega potovanja).

Skladateljice iz Romunije (5)

Ki živijo v Romuniji

Diana Vodă-Nuțeanu (r. 1967; *Buc*) <http://www.ucmr.org.ro/listmembri.asp?codp=3240>

Irinel Anghel* (r. 1969; *Buc*) <http://irinelanghel.eu/>

Olguța Lupu (r. 1969; *Buc*) <http://433.ro/olguta-lupu/>

Laura Ana Mânzat (r. 1969; *Buc*) http://www.romania-muzical.ro/info/cv_echipa/laura-ana-manzat.html

Anca Mona Mariaș (r. 1974; *Cj*) osebna spletna stran ne obstaja

Diana Gheorghiu (r. 1979; *Buc*) <http://dianagheorghiu.webs.com/>

Sabina Ulubeanu (r. 1979; *Buc*) <http://sabinaulubeanu.instantencore.com/web/home.aspx>

Anamaria Meza (r. 1980; *Cj*) osebna spletna stran ne obstaja

Elena Apostol (b. 1980; *Buc*) <http://cimro.ro/elena-apostol/>

Veronica Anghelescu (b. 1981; *Buc*) <https://www.hellostage.com/profile/4061/biography>

Diana Rotaru (r. 1981; *Buc*) <http://dianarotaru.webs.com/>

Adina Sibianu (r. 1981; *Buc*) <http://cimro.ro/adina-sibianu/>

Diana Iulia Simon (r. 1981; *Buc*) <http://www.dianaiuliasimon.ro/>

Anca Tănase Neagu (r. 1981; *Buc*) <http://www.ucmr.org.ro/listmembri.asp?codp=3221&tippag=fil>

Alexandra Cherciu (r. 1983; *Buc*) http://www.alexandracherciu.ro/index_en.html

Cristina Uruc (r. 1988; *Buc*) http://cci.musicaneo.com/14580_cristina_uruc.html

Ana Teodora Popa (r. 1988; *Is*) osebna spletna stran ne obstaja

Ki so Romunijo zapustile

Naina Jinga (r. 1971; *Cj*; od l. 2003 CA) <https://www.musiccentre.ca/node/37832/>

Ana Szilágyi (r. 1971; *Buc*; od l. 2002 AU) <http://cimro.ro/ana-szilagyi/>

Rucsandra Popescu (r. 1980; *Buc*; od l. 2007? DE) <http://www.rucsandrapopescu.ro/>

Ana Giurgiu-Bondue (r. ?1983; *Buc*; od l. 2005 FR) <http://cimro.ro/ana-giurgiu-bondue/>

Cora Miron (r. 1989; *Cj*; od l. 2014 GB) <https://www.starnow.com/coramiron/>

Prvorojene skladateljice te generacije so še vedno študirale z največjimi romunskimi učitelji kompozicije, kot sta Ștefan Niculescu v Bukarešti ali Cornel Țăranu v Cluju. Študentke, ki so študirale po letu 2000, so izoblikovali zelo uspešni profesorji naslednje generacije, kot so:

- v Bukarešti: Octavian Nemescu (r. 1940; nekdanji učenec Jore), Liana Alexandra, Doina Rotaru, Livia Teodorescu-Ciocănea in Dan Dediu (r. 1967).
- V Cluju: Hans Peter Türk (glej zgoraj), Adrian Pop (r. 1951), Péter Szeghő (r. 1954), kratek čas tudi Dora Cojocar; nedavno sta se jim pridružila še Șerban Marcu (r. 1977) in Cristian Bence-Muk (r. 1978).
- V Iașiju: Viorel Munteanu (r. 1944), nasledila sta ga Bogdan Chiroșca (r. 1975) in Ciprian Ion (r. 1977).

Številni pripadniki te generacije so dobili štipendije za študij v tujini, še posebej na Univerzi v Oldenburgu, kjer so študirali pri Violeti Dinescu.

Statistični podatki o Glasbeni akademiji v Cluju kažejo, da je bilo od leta 1994 (takrat so prvič diplomirali študentje iz postkomunističnega obdobja, v tem času je študij kompozicije namreč trajal pet let) do leta 2016: 36 diplomantov, od teh 9 žensk (to je 25%); med temi samo še štiri delujejo kot skladateljice (Mariaș, Meza, Miron; jazz: Mîndru).

Mnoge delujejo kot instrumentalistke ali pevke, tudi kot performativni umetniki. Večina jih je zagovarjala tudi doktorsko nalogo iz muzikologije, pogosto na prestižnih tujih univerzah (na primer pri Alexandri Cherciu na Sorbonni). Njihove disertacije so objavljene kot knjige (v romunščini), vredno pa bi jih bilo prevesti v angleščino – na primer »Orientacije, usmeritve, gibanja v romunski glasbi druge polovice 20. stoletja«, ki jo je napisala Irinel Anghel.

Generacija, ki je študirala v postkomunizmu, je imela z donacijami in podporo tako v Romuniji kot po svetu veliko več možnosti za študij v tujini. Dober primer je Diana Rotaru, ki je med drugim vodja ansambla *SeduCânt* (»eksperimentalna sinkretična skupina, ki se ukvarja z multimedijskimi projekti«),³¹ umetniški vodja ansambla za novo glasbo *SonoMania*, s Sabino Ulubeanu pa vodita dogodek *InnerSound International New Arts Festival*. Skladateljice, ki so se ustale v tujih državah, so navadno ali učiteljice ali svobodne umetnice. Szilágyijeva poučuje na dunajski univerzi; Popescujeva v Nemčiji deluje kot zborovska dirigentka; Giurgiu-Bondue je instrumentalistka, ki v Franciji vodi ansambel za sodobno glasbo *Une bouteille à la mer*.

Treba je omeniti tudi nekaj pomembnih informacij v zvezi z dejavnostmi, ki so namenjene predstavljanju skladateljic širšemu svetu. Anghelova deluje tudi kot glavna urednica uradne publikacije Društva skladateljev in muzikologov v Romuniji z naslovom *Muzica*. Diana Rotaru je glavna koordinatorka projekta *CIMRO – Centrul de Informare Muzicală din România – Romunskega glasbenoinformacijskega centra*, ki deluje pod okriljem Državne glasbene univerze v Bukarešti. »V letu 2013 so pri CIMRO začeli s projektom CIMRO-SCORE, zbirko sodobnih glasbenih del za komorne zasedbe, ki javnosti predstavlja romunske skladatelje vseh generacij. Od leta 2014 se odvijajo tudi dogodki s krovnim poimenovanjem CIMRO DAYS – gre za vrsto dogodkov, ki naj bi se zgodili vsako leto. Pokrivajo dve vrsti dejavnosti: predavanja skladateljev in muzikologov (CIMRO-ZOOM) in koncerte komorne glasbe (CIMRO-LIVE).«³²

Veronica Anghelescu je (l. 2009) ustanovila in kot svobodna umetnica še vedno vodi glasbeno revijo no14plusminus.ro.

Pripadniki te generacije pišejo pretežno dela za komorne zasedbe. Religiozne teme najdemo še posebej v delih Veronice Anghelescujeve in Diane Iulie Simonove. Spoprijemajo se tudi z odrsko in elektronsko glasbo (Ana Teodora Popa dela kot oblikovalka zvoka). Slogovno večina ostaja zavezana postmodernizmu: so svobodne v izrazu in zaradi blagoglasja dostopne občinstvu.

31 <http://www.dianarotaru.com/bio.htm>

32 <http://cimro.ro/about/>

2.6 Romunske skladateljice popularne glasbe

Vzpon žensk v romunski lahkotnejši glasbi je dokumentiran v času med obema vojnama. Po drugi svetovni vojni so se razcveteli žanri lahkotnejše glasbe, ki jih je podpirala tudi komunistična oblast – izvzemši zahodnjaške stile, jazz je bil izjema. Lahkotnejša glasba se med obdobjem komunizma ni ukvarjala z ljubezensko, pač pa z domoljubno tematiko. Po letu 1989 je romunska popularna glasba postala bližja zahodnjaškim trendom.

Skladateljice iz Romunije (6) – lahkotnejša in popularna glasba

Marioara Fărcășanu (1884–1922) nima osebne spletne strani

Maria Margareta Xenopol (1892–1979) nima osebne spletne strani

Lia Mirea (1893–?1955) biografija na spletu ne obstaja

Lulu Orescu (1907–?1980); od l. 1975: FR; biografija na spletu ne obstaja

Tina Aronovici (1910–?1980); prebiva v IL; biografija na spletu ne obstaja

Liliana Delescu (1914–2002) <https://www.discogs.com/artist/2287358-Liliana-Delescu>

Camelia Dăscălescu (1923–2016) http://adevarul.ro/cultura/arte/compozitoare-camelia-dascalescu-murit-cateva-zile-implini-96-ani-1_586a63225ab6550cb8023ba5/index.html

Doina Moga-Belmore (r. 1942); biografija na spletu ne obstaja

Margareta Pâslaru (r. 1943; *Buc*; po l. 1983: USA) www.margareta.com

Aura Urziceanu (r. 1946; po l. 1970: USA, kot **Aura Rully**) https://en.wikipedia.org/wiki/Aura_Urziceanu

Rodica Giurgiu (r. 1948) https://fmt.uvt.ro/old_muzica/9.%20Giurgiu%20Rodica.pdf

Corina Chiriac (r. 1949; *Buc*; od 1988 do 1994 v USA) www.corinachiriac.ro

Viorela Filip (r. 1951; *Buc*) <http://www.libertatea.ro/monden/vedete-de-la-noi/cat-de-frumoasa-era-o-cunoscuta-cantareata-de-la-noi-care-ti-a-incidentat-auzul-cu-melodiile-ei-video-969325>

Angela Ciochină (1955–2015; *Buc*) https://ro.wikipedia.org/wiki/Angela_Ciochină

Zoia Alecu (r. 1956) www.zoiaalecu.ro

Anca Parghel (1957–2008; *Is*; od 1997 do 2005: BE) https://en.wikipedia.org/wiki/Anca_Parghel

Daniela Claudia Nacu (r. 1962; *Buc*; od 1995?: NL)

<http://www.yatedo.com/p/Daniela+Claudia+Nacu/normal/4e337496331c580fdf2e61faceb2c751>

Laura Stoica (1967–2006) www.laurastoica.ro

Mădălina Manole (1967–2010; *Buc*) https://en.wikipedia.org/wiki/Mădălina_Manole

Loredana Groza (r. 1970; *Buc*) <http://www.loredana.ro/blog/>

Anca Tiberian (r. 1985; *Buc*) nima osebne spletne strani

Elena Mîndru Turunen (r. 1988; *Cj*; od l. 2012 FI) <http://www.elenamindru.com/en/>

Nekateri zgodnji primeri kažejo na življenjske meandre teh žensk in tudi lahkotnejše glasbe v romunski kulturi.

Marioara Fărcășanu, ki je delovala v Budimpešti, je bila igralka ter pevka v operah in operetah. Bila je svetel lirski sopran, primeren za Rossinijeva in Verdijeva dela. Spodbudili so jo, naj za zabavo poslušalcev piše lastne pesmi – od teh je *Dor pribeag* (*Popotnikovo hrepenenje*) še vedno del repertoarja.

Maria Margareta Xenopol je v Iașiju in Dresdnu študirala klavir; med 1946. in 1949. se je udeleževala pouka kompozicije pri Marțianu Negreaju in Paulu Constantinescuju, ki ga je priredilo Združenje romunskih skladateljev v Bukarešti. Njenih je nekaj del za klavir in za komorne zasedbe, večinoma pa je pisala popevke [*melodies*] za glas s spremljavo v lahkotnejšem žanru (okrog 80).³³

Lia Mirea je obiskovala zasebni pouk v Bukarešti in Dresdnu; bila je tudi pevka in pisateljica, pisala je literaturo za otroke. Ustvarjala je v tridesetih letih 20. stoletja; po letu 1940 ni omenjeno nobeno njeno delo.

Lulu Orescu je bila še ena od skladateljic, ki so kot Dorina Popovicijeva v umetniški in lahkotnejši glasbi ali pa Jereaieva v umetniški glasbi, skušale služiti komunističnemu režimu. Udeležila se je posebnih tečajev kompozicije pri Ionu Dumitrescu, Alfredu Mendelsohnu in Tudorju Ciorteaju, ki jih je organiziralo Društvo skladateljev (kasneje kot Xenopolova, ki je bila tam med letoma 1950 in 1952). Pisala ni le lahkotnejše glasbe, pač pa tudi pesmi za otroke in vrsto zborovskih del s proletkultno vsebino, med drugim dve deli, posvečeni Stalinu (l. 1949 *Părinte, dascăl, prieten – Starš, učitelj, prijatelj* na lastno besedilo in *Urare pentru Stalin – Želja za Stalina* l. 1950).

33 Navedena v COSMA, 2006, 299–300. V na novo organiziranem seznamu Društva skladateljev (1949) je bila vpisana v razdelek »neaktivni ali neznani« (COSMA, 1995, 188).

Njeni najljubši žanri lahkotnejše glasbe so bili fokstrot, slow, rumba in polka – ti so se razvijali tako v času med obema vojnoma kot tudi v obdobju komunizma.³⁴ Ko je pobegnila iz države (l. 1975), so jo izključili iz romunskega Društva skladateljev (COSMA, 1995, 431). O njeni dejavnosti v Franciji niso dostopne nobene informacije.

Tina Aranovici (ki je v Berlinu študirala petje) je ustvarjala pod psevdonimom Thinelle Anys. Igrala je v drugem delu prvega romunskega zvočnega filma *Ciuleandra* (1930; romunsko-nemška produkcija),³⁵ ki je nastal po noveli Liviuja Rebreanuja. Znašla se je na dveh seznamih skladateljev, ki so Romunijo zapustili pred l. 1949 (COSMA, 1995, 185, 187). Najdemo jo tudi v nekaterih katalogih za izplačilo avtorskih pravic v ZDA.³⁶

Med obema svetovnjima vojnoma so tudi nekateri skladatelji (in skladateljice), ki so sicer pisali umetniško glasbo, napisali nekaj del lahkotnejše narave. Ena izmed njih je bila Liliana Delescu (Miss Romunije 1932). Na omenjenem seznamu Društva skladateljev je imela dober položaj, »aktivna« članica. Na začetku komunističnega režima je pisala proletarska zborovska dela, vključno s pesmijo *Mi-e gândul la Stalin* (*Mislim na Stalina*; COSMA, 1995, 202). Prav tako je avtorica besedila uspešne operete *Lăsați-mă să cânt* (*Pustite mi peti*; l. 1954) Gheraseja Dendrinea.

Camelia Dăscălescu, doma iz Iașija, je obiskovala univerze v Iașiju in Bukarešti, kjer je študirala kompozicijo pri Mihailu Jori. Delala je kot glasbeni producent v državni založbi Electrecord, nato je v poznih petdesetih letih 20. stoletja začela komponirati. Ustvarjala je predvsem popularne pesmi in muzikale (predelava Shakespearja, kot sta npr. *Vesele žene windsorske* in *Komedija zmešnjav*, predelave romunskih gledaliških del in druge teme). Pedagogika petja popularne glasbe je bilo eno njenih glavnih področij delovanja. Ustvarila pa je tudi pomembno kariero kot gostja različnih evropskih strokovnih komisij ter v vodstvenih dejavnostih.³⁷

Tudi Margareta Pâslaru in Corina Chiriac sta filmski igralki in televizijski zvezdi. Obe sta emigrirali v ZDA v osemdesetih letih 20. stoletja, danes pa sta aktivni v obeh državah, pri čemer sta v Romuniji še vedno zelo popularni.

34 Na delovnem seznamu COSME, 2004, 204–205, iz let 1928–1958.

35 Film so posneli v dveh različicah, v romunski in nemški; nobena se ni ohranila –<http://www.istoriafilmuluiromanesc.ro/ifr~ora-coproducțiilor-la-începutul-anilor~100>.

36 Edicija pri The Copyright Office of the Library of Congress [Uradu za avtorske pravice kongresne knjižnice, op. prev.] – pod imenom Thinelle Anys ali Tina Aronovici (na spletu).

37 COSMA, 1999, 150–153, in http://adevarul.ro/cultura/arte/compozitoarea-camelia-dascalescu-murit-cateva-zile-implini-96-ani-1_586a63225ab6550cb8023ba5/index.html

Doina Moga-Belmore je skladateljica lahkotnejše glasbe, baletna kritičarka in muzikologinja, ki jo kot gostjo vabijo v strokovne komisije tekmovanj popularne glasbe in baleta.

Zelo neopazna in skoraj neznana avtorica lahkotnejše glasbe je Rodica Giurgiu, ki je bila dejavna kot učiteljica glasbe, glasbena zgodovinarica, muzeografinja in po letu 1989 univerzitetna profesorica v Timișoari. Pisala je pretežno odrsko glasbo (med drugim *Povestea micului Arpagiu* – gledališka predstava, ki jo je navdihnil prepovedani lik *Ane Blandine*, l. 1982), pa tudi lahkotnejšo glasbo (več kot dvajset pesmi, nekatere na lastno besedilo).³⁸

V naslednji generaciji skladateljev popularne glasbe po večini najdemo umetnike, ki so dejavni tudi kot pevci, ki so v svoji domovini in na tujem uspešni od let komunizma vse do danes.

Pomembne jazzovske skladateljice in pevke so Aura Urziceanu (med obdobjem komunizma v Romuniji je širši javnosti predstavljala zelo kvaliteten jazz), Anca Parghel in trenutno tudi Elena Mândru-Turunen. Slednja je študirala umetniško glasbo in pisala skladbe v postmodernistični maniri, kot je na primer orkestralna suita *Around the World (Morning in Africa, Noon in Japan, Evening in Romania)* – iz katere je nato napisala skladbo v maniri jazza, ki je postala hit, *Evening in Romania*.

Tudi kanal YouTube odraža popularnost omenjenih skladateljic.

3 Posebne vsebine umetnostne glasbe romunskih skladateljic

3.1 Glasba za otroke

Večina skladateljic je pisala pesmi za otroke, zborovska dela in instrumentalne miniature. Omenila bom samo nekaj primerov na tem področju.

V letu 1980 je Violeta Dinescu, takrat še vedno v Romuniji, napisala in objavila skladbo za otroški zbor na besedilo pesnice Ane Blandianeve – v tem času so si ga bralci razlagali kot karikaturu Ceaușescuja, kar je vodilo v uničenje in prepoved vseh knjig, ki jih je dotlej napisala; Violeta Dinescu v njenem besedilu ni opazila prevratnih elementov; pesem ji je bila všeč, zato jo je uglasbila.³⁹

Drugi primer je treba omeniti zaradi njegove umetniške zaokroženosti: cikel *Clopoțelul cel isteț (Pametni zvon, 1986)* Felicie Donceanu je cenjena zbirka skladb na avtoričina besedila z njenimi ilustracijami.

38 COSMA, 2000, 200–201; banaterra.eu/romana/rodica-giurgiu.

39 Elektronsko sporočilo avtorici 13. marca 2017.

Iulia Cibișescu priznava, da so njeno glasbo za otroke navdihnile potrebe in spretnosti njenih treh otrok.⁴⁰

Izstopajoči primer interakcije med skladateljsko dejavnostjo in nastopanjem najdemo v delih Ance Mone Mariaș. Prepevali so jih otroci zbora *Junior Vip* iz Cluja, ki ga je leta 1995 ustanovila in vodila skladateljica sama.

Del skladateljic je ustvarilo tudi daljša dela, posvečena mladi publiki. Nava-
jam nekaj primerov:

- simfonična dela s pripovedovalcem: Mansi Barberis, *Azorel și Pisicuța – Poveste la gura vetrei* (Kužek in mucek – zgodba ob ognjišču, 1949); Domnica Constantinescu, »simfonična pripovedka« *Ciuboțica-Cucului* (Tro-bentica; 1958); Irina Odăgescu-Țuțuianu, *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Mladost brez starosti in življenje brez smrti, »pesnitev za komorni orkester in recitatorja«, 2005).
- Muzikali za otroke: *Noua poveste a Scufitei Roșii* (Nova pripoved o mali rdeči kapici, 1983) Rodice Giurgiu; *Alice in Wonderland* (1995) Daniele Nacu.
- Kantate z otroškimi zbori: *Cartea cu jucării* (Knjiga z igračami, 1983) Doine Rotaru.
- Suite za komorne zasedbe *Cutia cu surprize ... și pentru oameni încruntați* (Škatla presenečenj ... tudi za mrke ljudi, 1998) za sopran, dve violi da gamba, čembalo, klavir in lutke.
- Opere za otroke: *Crăiasa zăpezii* Liane Alexandrajeve (*Sneguljčica*, po Andersenu, 1978); Mihaela Sturza, *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (Mladost brez starosti in življenje brez smrti, pred letom 1984);⁴¹ *Child's Heart* Carmen Petra-Basacopolove (po *Cuore* avtorja Edmonda de Amicisa, 1983); *Der 35 Mai* Violete Dinescujeve (po Erichu Kästnerju, 1986); *Csipike lakodalma* (po Sándorju Fodorju, v madžarščini, 1991) in *Lyukasmarkú Tündér* (v madžarščini, 1993), skladateljice Zite Magyari.
- Baleti: *Little Mermaid* (1982) Liane Alexandrajeve;⁴² *Fata mării – poem coregrafic pentru copii* (Morska deklica – koreografska pesnitev za otroke; l. 2009).⁴³

Žal so bila dela po premieri zelo redko še kdaj izvedena, kar se ponavadi dogaja v našem glasbenem življenju.

40 Elektronsko sporočilo avtorici 16. marca 2017.

41 Edini vir, v katerem je delo omenjeno je TARTLER, 1984, 54–55.

42 O operi in baletu za otroke Liane Alexandrajeve razpravlja RĂDULESCU, 2002, 63–74.

43 Analiza je dostopna v: HÂRLAV-MAISTOROVICI, 2015, 92–103.

3.2 Etnične vsebine

Etnične vsebine romunske umetnostne glasbe so odraz različnih stališč. Prva generacija skladateljic je v glasbi odkrila najboljše sredstvo za uveljavljanje svoje nacionalne identitete. Umetnice obdobja med dvema vojnoma so povezovalе ljudsko modalnost z ritmi modernosti. Na začetku obdobja komunizma so značilnosti ljudske glasbe prilagodile socialnemu realizmu. Od sedemdesetih let 20. stoletja so prvine ljudske glasbe postale bistvena poteza izražanja arhetipskih tendenc.

Na romunsko tradicijo je vplivala tudi bizantinska. Mislim, da je to najbolj prefinjeno razvito v delih Myriam Marbe in Doine Rotaru.

S koreninami romunske tradicije skladateljic ne povezuje le neposredna glasbena inspiracija, marveč tudi konceptualni odnos do arhetipov in mitov. V zvezi s tem lahko omenimo Petra-Basacopolovo, Myriam Marbe ali Roxano Pepeleajevo.

Romunska ljudska glasba je širše prisotna v romunski umetnostni glasbi. V moderni in postmodernej dobi je navdih iz ljudske glasbe našel pot v procesih sublimacije. Modalnost, parlando rubato ali plesni ritmi, heterofonija, okraševanje, občasni mikropostopi in deklamacija so glavne značilnosti, ki so si jih ustvarjalci izposodili pri ljudski glasbi. Cornelia Tăutu, ki je nekaj let delovala tudi kot etnomuzikologinja, je leta 2012 v intervjuju pritrdila, da je vse, kar je napisala, »zaznamovano z romunsko folkloro«. ⁴⁴ O delih Irine Odăgescu pravijo, da prikazujejo »resnično spravo« s tradicijsko glasbo (ANGHEL, 1997, 6). Tovrstne značilnosti, kot omenja tudi Barnett (2015, 28) so ohranile tudi skladateljice, ki so se preselile v druge države, kot sta na primer Dana Probst in Ana Szilagyi. Violeta Dinescu priznava, da so njena dela »ves čas pod vplivom romunske ljudske glasbe« (so stilizirana, brez neposredne uporabe melodičnih citatov) – saj je zrasla v vasi arhaičnih tradicij (DINESCU, 1993, 152).

Vplivi madžarskih folklornih elementov se pojavljajo v delih skladateljic madžarskih etničnih korenin, ki izvirajo iz Transilvanije – kot so Katalin Incze-Gergely, Zita Magyari in Gyöngyvér Makkai.

Nemške skladateljice, ki so bile dejavne v Romuniji – z izjemo Berthe Bock –, v svoja dela navadno ne vključujejo elementov ljudske glasbe iz transilvansko-saksonskega področja.

44 <http://revistacultura.ro/nou/2012/10/muzica-dragostea-mea/>

Številne romunske skladateljice imajo judovske etnične korenine: Tina Aro-novici, Maya Badian, Mansi Barberis (ŞERCAN, 2015, 145), Nina Cassian, So-fia Gelman-Kiss, Hilda Jerea, Myriam Marbe, Ilana Marinescu-Schapira, Elise Popovici-Goia (Vorn Feuer v IATEŞEN, 2013, 200) in druge. Nekatere izmed njih v dela vključujejo judovske tematike in glasbene značilnosti. Eden zgo-dnejših primerov je skladba *12 Variations on a Yiddish Song* za klavir, op. 3 (1929), Didie Saint-Georges.⁴⁵

Delo Maye Badian *Holocaust – In Memoriam Symphony* (krstna izvedba leta 1999) je navdihnili avtobiografska novela *The Fifth Son* (1983) Elie Wiesel. Temelji na soočenju dveh glasbenih idej: ljudskem napevu iz Maramureşa (severozahodne Romunije, kjer je bila Wieslova rojena) in *hori lungă*, ki pred-stavlja življenje in pesem iz koncentracijskega taborišča; ta ponazarja smrt (SAVA, 1997, 11–12).

Sofia Gelman-Kiss se je s skladateljsko dejavnostjo začela intenzivneje ukvar-jati po selitvi v Izrael. Vsa dela, ki imajo besedilo, temeljijo na pesmih Yaa-kova Barzilajja (rojen 1933). Skladba *Three Shots* za mešani zbor (l. 2010), ki je posvečena spominu na umorjenega ministra vlade, Yitzhaka Rabina, je odmev njene politične vpletenosti, njenih korenin v romunski kompozicijski šoli in vpliva psalmidije.⁴⁶

Skladateljice včasih vključujejo romske teme in napeve z namenom slikanja: na primer Elena Teyber-Asachi (glej 2.1 zgoraj) ali Didia Saint-Georges – tretji stavek njenega dela Romunska klavirska suita (1930) spominja na potujoče lutkarje (Cigane) in njih melodije, v četrtem pa je slišati citat melodije *Calul balan* (SAINT-GEORGES, 1993, 141).

Večetničnost Romunije se pri naših skladateljicah odraža na različne načine.

3.3 Romunske skladateljice filmske glasbe

Obstaja samo nekaj primerov romunskih skladateljic, ki so pisale tudi filmsko glasbo, pojave pa so se z obdobjem komunizma.

Prva filmska glasba, ki so jo pisale ženske, je, sodeč po dostopnih informa-cijah, glasba za risanke. Florica Dimitriu je v sodelovanju z Florinom Dimi-triujem napisala glasbo za dve risanki: *Poveste cu 3 ursuleți* (*Zgodba s tremi*

⁴⁵ Kot razloži avtorica, je vsaka variacija posvečena enemu izraelskemu plemenu – Didia Saint-Georges, *Enescu m'a dit*, 140. Na Enescujevem tekmovanju za skladateljce leta 1929 je omenjena skladba prejela častno omembo.

⁴⁶ Slišati jo je mogoče na: <https://www.youtube.com/watch?v=fre8jAsdcWM>.

medvedki), film Mattyja Aslana, 1952; obstaja tudi kot simfonična suita) in *Ariciul răutăcios* (*Nagajivi ježek*, avtorja Iona Popescuja Gopa, l. 1955).

Smaranda Oțeanu je napisala glasbo za dva kratka filma (*Căutări*, *Iskanja*, 1963, in *Ani*, *Leta*, 1974).

Zelo priljubljena pevka in skladateljica lahkotnejše glasbe Margareta Pâslaru je avtorica glasbe za dve risanki serije *Mihaela* Nella Cobarja (l. 1976 in l. 1977).

Ena najboljših in najbolj produktivnih romunskih skladateljic filmske glasbe je Cornelia Tăutu. Kot mlada skladateljica se je iz skladateljice odrske glasbe prelevila v skladateljico filmske glasbe. Prvo glasbo za film je napisala po scenariju; po tem se je odločila, da bo glasbo pisala šele, ko bodo slika, dialogi in drugi zvoki že pripravljeni.⁴⁷ Tăutujeva je z glasbo opremila skoraj 30 igranih filmov več pomembnih romunskih filmskih režiserjev – vključno z dvema predelavama iz romunske literature: *Dumbrava minunată* (*Začarani gozd* po knjigi Mihaila Sadoveanuja; l. 1980; z lirično glasbo, primerno za otroški film) in *Moromeții* (*Družina Moromeții*, po knjigi Marina Prede, 1987, – pri tem je uporabila ljudske napeve, primerne za tematiko te realistične podeželske drame). Glasbo piše še vedno za orkester; po eni strani je glasba tako bolj izrazna, po drugi pa najbrž tudi zato, ker si ni priskrbela potrebne tehnične opreme⁴⁸ – kar bi bil lahko razlog za to, da v času po koncu komunizma ni bilo več toliko povpraševanja po njenih delih.

Glasbo za televizijo je med drugim pisala tudi Katalin Incze Gergely (produkcije za romunsko in madžarsko državno televizijo) – izkušena tudi v pisanju glasbe za gledališče.

Med skladateljicami nove generacije sta glasbo za kratke filme med drugim pisali Diana Iulia Simon (*Transhumant*, režija Simona Fitcal, 2013) in Ana Teodora Popa (*Pleiadele*, režija Sebastian Badarau, 2017).

3.4 Osebna poezija, nastopanje in vizualna umetnost

Med romunskimi skladateljicami je mnogo takih, ki so ustvarjale tudi poezijo. V nekaterih primerih so pesmi neodvisne od njihove glasbe (na primer Maria Chefaliade, Iulia Cibișescu-Duran; Veronica Anghelescu); pogosteje pa besedilo tudi uglasbijo – to so na primer Nina Cassian,⁴⁹ Felicia Donceanu, Gyöngyvér Makkai, Anca Mona Mariaș. Nekatere pesmi Barberisove so bile

47 Intervju, 2012 (prvi del): <http://revistacultura.ro/nou/2012/10/muzica-dragostea-mea-2/>

48 Intervju, 2012 (drugi del): <http://revistacultura.ro/nou/2012/10/muzica-dragostea-mea/>

49 Njene pesmi so med drugim uglasbile Ilana Marinescu, Carmen Petra-Basacopol, Daniela Nacu.

objavljene z besedili vred (v izvirniku avtorice Mariane Dumitrescujeve),⁵⁰ ki jih je skladateljica sama prevedla v francoščino.⁵¹ V popularni glasbi so besedila pogosto pisale same.

Glasbeno nastopanje je bilo za skladateljice – pevke in pianistke – običajno, tako v umetnostni kot v lahkotnejši glasbi. Tudi na področju najdemo nekaj tipičnih primerov: od Florice Dimitriujeve do Katalin Incze Gergely, Carmen Marie Cârneli, Iulie Cibişescu, Rucsandre Popescu.

Igranje in ples se dandanes prepletata v performansih Irinel Anghel, Mihaele Stănculescu-Vosganian in Diane Rotaru. Anghel skuša v teoriji razložiti svoje izkušnje na tem področju nekako takole: »ko ni nič zagotovo, je vse mogoče«, in »v tovrstnem spletu z zabrisanimi mejami ni tehnika tista, ki ima prednost in je pomembna, pač pa funkcija te glasbe: funkcija, ki nas izpelje iz cone udobja« (ANGHEL, 2015, 35 in 38).

Vizualno umetnost gojita Felicia Donceanu (risanje, slikanje, kiparjenje) in Sabina Ulubeanu (fotografiranje). Obe pogosto združujeta izdelke svojih umetnosti z lastno glasbo.

4 O položaju umetnostne glasbe skladateljic v Romuniji: preteklost in sedanjost

Eden prvih zapisov o dosežkih žensk na področju glasbene kompozicije je zapis o Eleni Asachi; deset let po njeni smrti ga je napisal glasbeni zgodovinar Teodor T. Burada (BURADA, 1887, 634–641).

Novinarka Constanța Dunca (1843–1910?) je v reviji z naslovom *Amicul familiei*, ki jo je ustanovila leta 1863 (COSMA, 1976, 220–221), medijsko podpirala skladateljici Mario Duport in Eleno Boteanu.

Knjiga o zgodovini romunske glasbe (1928) avtorja Mihaila Gr. Poslušnicuja obravnava Eleno Asachi, med skladateljicnimi sodobnicami pa samo Sofio Vlad Rădulescu (POSLUȘNICU, 1928, 325–329, 412).

V preteklosti je prihajalo tudi do razlik pri podeljevanju nagrad skladateljicam na skladateljskem tekmovanju Georgeja Enescuja. Ženske so bile tudi članice Društva romunskih skladateljev. Na koncertih ob petindvajseti obletnici Društva (v Bukarešti, aprila in junija 1945) so izvajali dela Hilde Jerea (dva

50 Mariana Dumitrescu (1924–1967) je romunska pesnica, katere pesmi so v tistem času pogosto uglasbili (od skladateljic tudi Saint-Georges, Xenopol v idiomu lahkotnejše glasbe, Petra-Basacopol); bila je žena skladatelja Iona Dumitrescuja (1913–1996), predsednika Društva skladateljev med letoma 1954 in 1977.

51 Editura Muzicală, Bucharest, 1973, iste pesmi je Klaus Kessler prevedel tudi v nemščino.

stavka njene Suite za orkester št. 1) in Sonatino za klavir Didie Saint-Georges.⁵² Dandanes je med 265 člani romunskega Društva skladateljev in muzikologov šestintrideset žensk.⁵³

V izvrstno knjigo esejev na temo romunskih pesnikov in skladateljev pisateljice in muzikologinje Grete Tartler (TARTLER, 1984), nastalo okoli leta 1950, so vključeni tudi opisi nekaterih mladih skladateljic. Tako omenja, da glasba Mihaele Struza izraža »izkristalizirana čustva«, v katerih je glas instrumentaliziran, ples pa ga dopolnjuje z improvizacijsko svobodo (opera *Tinerete fără bătrânețe*). (Prav tam, 52–55.) Liano Alexandrovo, kakršna je bila v letu 1984, prikaže kot zelo dostopno »ne le zaradi jasne orkestracije«, »pač pa predvsem zaradi ponavljajoče-razvijajočih se konstrukcij« (prav tam, 65), ki jih je ohranila celo življenje. Maia Ciobanu je omenjena v času njenega »obdobja pentatonije«, združenega s Fibonaccijevim zaporedjem in virom navdiha, ki je segal od Daljnega vzhoda do Mondriana (prav tam, 99–102). Doina Rotaru kaže »ambicijo po spontano-improvizacijskem izražanju«, ki ima svoj izvir v rigoroznih konstrukcijah« (prav tam, 136).

Knjiga o romunski glasbi avtorja Irinela Anghela (1997) je sinteza glasbe skladateljev in skladateljic, rojenih od približno leta 1920 do šestdesetih let 20. stoletja, ki so po večini delovali v Bukarešti.

Skladatelj in muzikolog Corneliu Dan Georgescu pravi (1998), da so težnje sodobne romunske umetnostne glasbe:

»1. lirsko-kontemplativna težnja«, kar povezuje z deli Myriam Marbe, Violete Dinescu in Doine Rotaru; »2. strukturalistično-konstruktivistična težnja«, pod katero prišteva Maio Ciobanu, Cornelio Tăutu, Liano Alexandrovo (po mojem mnenju spada pod prvi trend), Ana-Mario Avram, Mayo Badian, Carmen Maria Cârnci, Adriano Hölcsky; »3. arhetipsko-refleksivna težnja«, pri kateri ne omenja nobene skladateljice, a bi po mojem mnenju sem spadala Tăutujeva, ki jo v Georgescujevi raziskavi najdemo pod točko 2. (GEORGESCU, 1998)

V delu Valentine Sandu-Dediu o romunski glasbi med letoma 1944 in 2000 (2006) najdemo med portreti 106 skladateljev 21 žensk (njihova imena so v zgornjih tabelah označena z zvezdico).

Zapuščino Myriam Marbe hrani Muzikološki institut Sophie Drinker v Nemčiji, objavljena je tudi na njihovi spletni strani;⁵⁴ tudi delo Liane Alexandrove je v celoti objavljeno na spletu.⁵⁵

52 COSMA, 1995, 131; SAINT-GEORGES, 1993, 143, omeni tudi, da od takrat delo še ni bilo ponovno izvedeno.

53 ucmr.org.ro

54 <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/partituren?page=partituren>

55 <http://www.free-scores.com/search.php?search=Liana+Alexandra>

V devetdesetih letih 20. stoletja sta skladateljici Irina Odăgescu-Țuțuianu⁵⁶ in Mihaela Vosganian⁵⁷ na mednarodnih konferencah predstavljali svetu vrednote sodobnih bukareških skladateljic.

Ministrstvo za kulturo razvija projekt, ki bi na spletu beležil romunska glasbena dela. Trenutno so na njegovem seznamu Anghel, Barberis, Cornea-Ionescu, Jerea, Marbe, Odăgescu, Racovitză-Flondor, Saint-Georges, Șutzu, Vosganian.⁵⁸

Informacije o diskografijah so zelo slabe.⁵⁹ Vodilne figure so Myriam Marbe, Liana Alexandra, Doina Rotaru, Adriana Hölzsky, Violeta Dinescu, Mihaela Stănculescu-Vosganian. Romunska založba *Electrecord* (še iz časa prejšnje državne ureditve) je vzdrževala dokaj pravično ravnovesje pri izdajanju romunske žive umetnostne glasbe in lahkotnejše glasbe.⁶⁰ Večinoma so posneli dela Barberisove, Jereajeve, Petra-Basacopoljeve, Donceanujeve, Odăgescujeve, Doine Rotarujeve, tudi zaradi njihovega sodelovanja z romunsko interpretativno elito tako v času komunizma kot tudi po njem. Trenutno je prodaja sodobne umetnostne glasbe tako slaba, da stroške pokrivajo bodisi sponzorji (ki jih je težko dobiti) bodisi skladatelji sami.

Nekaj primerov. Na albumu *Romania Today (Pro Viva, Nemčija, 1997)* so dela za violo in klarinet (izvajalca: Sandra Crăciun in Aurelian Octav Popa) Dinescujeve, Marbejeve in Țăutujeve. Posnetki, nastali v Romuniji, prav tako postajajo odraz dejstva, da je glasba žensk postala raziskovalna tema: Romunska radijska difuzna družba uporablja svoj obsežen zvočni arhiv za izdajo antologije *Romunske skladateljice* (2003: Anghel, Doina Rotaru, Ciobanu, Marbe, Stănculescu-Vosganian, in 2, 2006: Țăutu, Cârnci, Odăgescu, Cojocar, Stănculescu-Vosganian, Donceanu, Cibișescu, Hasnaș, Petra-Basacopol, Diana Rotaru, Dinescu, Doina Rotaru, Manolache, Nuțeanu, Dumitrescu, Macovei, Anghel). Ta zbirka kaže tudi na interes vseh teh umetnic. Na zgoščenki (2012) Miriam Marbe, ki jo je izdala nemška založba *Troubadisc* so dela *Ritual, Serenata, Trommelbass* in *Requiem*. Pianistka Liana Șerbescu,⁶¹ ki občinstvu predstavlja dela skladateljic, je na zadnji dvojni album (*Electrecord*, 2014) vključila dela Domnice Constantinescu in Doine Rotaru.

56 <http://www.ucmr.org.ro/listMembri.asp?CodP=159&TipPag=comp>
Esej, ki ga je leta 1994 izdal Odăgescu, je edini vir o romunskih skladateljicah za *Routledge Guide* na to temo (glej PENDLE, 2005).

57 <http://muzicieni.cimec.ro/Mihaela-Stanculescu-Vosganian.html>

58 <http://www.cimec.ro/Muzica/Creatii/selFond.asp> (dostopano 6. marca 2017).

59 Strani, kot je discogs.com, so, kar se tiče romunskih umetnic, zelo nepopolne.

60 Glej <https://www.discogs.com/label/11624-Electrecord>.

61 Čeprav se je ustalila na Nizozemskem, je romunskih korenin in promovira dela skladateljic.

Na programe festivalov sodobne glasbe v Romuniji, kot so *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi* (Mednarodni teden nove glasbe v Bukarešti), *Cluj Modern* in *Festivalul Muzicii Românești* (Festival romunske glasbe v Iașiju), so brez diskriminacije vključene tudi skladateljice. Na posebnem vsakoletnem festivalu v Oradeji, namenjenem skladateljicam, se v organizaciji nevladnih organizacij izvajajo dela evropskih skladateljic iz vseh zgodovinskih obdobj ter domačih sodobnih skladateljic.⁶²

Dogodki, ki jih organizira *Asociația Femeilor Române în Artă* (Združenje romunskih umetnic), ki ga vodi ustanoviteljica skladateljica Mihaela Stănculescu-Vosganian, so prav posebej namenjeni predstavitvi del skladateljic.

Prav tako je treba izpostaviti opažanje, da se skladateljic, ki niso doštudirale v Bukarešti – z izjemo Dore Cojocar in, občasno, Iulie Cibișescu (obe sta diplomirali v Cluju) – praktično ne uvršča niti na programe romunskega glavnega mesta niti v muzikološke raziskave.

Kljub temu feministično gibanje v romunski umetnosti glasbi ni prav vidno.

Ali v glasbi romunskih skladateljic obstaja ženska posebnost, ki jo ločuje od drugih? Odgovor je prepuščen poslušalcem.

Literatura

A. V angleščini, francoščini, nemščini in italijanščini

AVRAM, Ana-Maria in HALBREICH, Harry. 1992. *Roumanie, Terre du Neuvième Ciel* [intervjuji in članki]. București: Axis Mundi.

BARBERIS, Mansi. 2007 [posthumno]. *Dal mattino al tramonto*. București: Universal Dalsi.

BARNETT, Gary. 2015. *A Portrait of Twenty-First Century Romanian Piano Solo Music of Five Romanian Composers* [tudi Violeta Dinescu, Dana Probst, Ana Szilágyi]. *Direcții și tendințe în muzica românească și universală după 1990*. Ediție îngrijită de Olguța Lupu, 25–30. Bukarešta: Editura Universității Naționale de Muzică București.

BEIMEL, Thomas. 1993. *Myriam Marbe*. Concerto for Daniel Kientzy and Saxophone(s) and Orchestra. *Muzica*, 4 (1993). 17–19.

BEIMEL, Thomas. 1994. *Vom Ritual zur Abstraktion – über die rumänische Komponistin Myriam Marbe*. Wuppertal in Unna: Tokkata-Verlag.

62 Kot so: Kornélia Imrik, Lucia Catarig, Ágnes Mărunțelu, Gyöngyi Rydczik, Brigitta Réty, o katerih nisem našla nobene dostopne informacije; notica na: www.reggelujsag.ro/noi-zeneszerzok-fesztivalja/

- BLAKE, David. 2001. Lovely Verdi gets it right. *Al-Ahram*, 5–11 July 2001. Issue No.541. <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2001/541/cu3.htm>.
- BLUMENTHALER, Volker in Jeremias SCHWARZER (ur.). 2001. *Myriam Marbe: Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- COSMA, Viorel. 1985. Profil. *Die Tonsetzerin und Klavierspielerin Elena Te-tyber-Asachi*. București: Tribuna Românească, 290/14, 15. 4. 1985.
- FISCHER, Rita. 2009. *Auf Spurensuche nach Bertha von Brukenenthal (1846-1908)*. Musikzeitung von Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im Südöstlichen Europa e. V. München: Südost-Musik.
- GEORGESCU, Corneliu Dan. 1998. *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik*. *Muzica*, 1 (1998). 57–74.
- GOJOWY, Detlef. 2007. *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*. Köln: Böhlau Verlag (Europäische Komponistinnen, Band 5).
- GRONEMEYER, Gisela (ur.). 1991 *Myriam Lucia Marbe*. Berlin: Musikfrauen e. V. (*Klangportraits*, Band 5).
- Houben, Eva Maria (ur.). 2000. *Adriana Hölszky*. Beiträge von Beatrix Borchard, Wilfried Gruhn, Jörn Peter Hiekel, Adriana Hölszky, Eva-Maria Houben, Hartmut Möller, Peter Petersen. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- Houben, Eva Maria, (ur.). 2004. *Violeta Dinescu*. Beiträge von Irmgard Brockmann, Violeta Dinescu, Kadja Grönke, Detlef Gojowy, Josef Häusler, Gabor Halasz, Dierk Hoffmann, Eva-Maria Houben, Markus Kosuch, Mascha Pörzgen, Wolfgang Rüdiger, Bärbel Siefert, Wolfgang Martin Stroh. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- IAȚEȘEN, Loredana Viorica. 2013. *Women Composers in Iași: Mansi Barberis and Elise Popovici-Goia*. Musical Romania and the Neighbouring Cultures. Traditions – Influences – Identities. Proceedings of the International Musicological Conference- July 4–7 2013, Iași (Romania), ur. Laura Vasiliu, Florin Luchian in Loredana Iațeșen. Serija: Eastern European Studies in Musicology. 199-206.
- ODĂGESCU, Irina. 1994. Musical Life and Female Composers in Romania. *International League of Women Composers Journal*, October 1994. 18–22.
- PENDLE, Karin. 2005. *Women in Music. A Research and Information Guide*. New York – London: Routledge (Routledge Music Bibliographies).
- PEPELEA, Roxana. 2015. A Vision Applied to the Lyrics-Music Symbiosis. *Bulletin of the Transilvania University of Brașov, Supplement Series VIII: Performing Arts*, Transilvania University Press, 57/8, 2. 157–166. Brașov:
- POPOVICI, Fred. 2010. *Maya Badian: A Privilege to Soar*. Canada: Pro Ars Publications.

- ROMAN, Denise. 2003. *Fragmented Identities: Popular Culture, Sex, and Everyday Life in Postcommunist Romania*. New York: Lexington Books.
- SADIE, Julie Anne in SAMUEL, Rhian (ur.). 1995. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Oxford: Oxford University Press.
- SANDU-DEDIU, Valentina. *Doina Rotaru*. 1992. The Flute Concertos. *Muzica*, 4 (1992). 6–16
- SANDU-DEDIU, Valentina. 2006. *Rumänische Musik nach 1944*. Saarbrücken: Pfau Verlag.
- STOIANOV, Carmen. 2001. *Dynamics of the jewish themes approach in Romanian musical creations*. Studia Hebraica, št. 1, Bukarešta: The Goldstein Goren Center for Hebrew Studies.
- B. V romunščini
- B. 1. V reviji *Muzica*, București: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România.⁶³
- ANGHEL, Irinel. 2002.⁶⁴ Ancheta Muzica românească. Maia Ciobanu. *Muzica*, 1 (2002). 8–9.
- ANGHEL, Irinel. 2002a. Ancheta Muzica românească. Ana Maria Avram. 2 (2002). 22–24.
- ANGHEL, Irinel. 2016. Rolul artei azi și motivarea personală a creației. *Muzica*, 1 (2016), 61–70.
- ANGHEL, Irinel. 2016a. Violeta Dinescu. *Muzica*, 2 (2016). 63–71.
- ANGHEL, Irinel. 2016b. Maia Ciobanu. *Muzica*, 2 (2016). 68–71.
- ARZOIU, Ruxandra. 1993. Interviu. Irina Odăgescu. Carmen Petra–Basacopol. *Muzica*, 2 (1993). 148–155.
- ARZOIU, Ruxandra. Mihaela Stănculescu–Vosganian. *Muzica*, 2 (1995). 4–11.
- ARZOIU, Ruxandra. 1996. Irina Odăgescu–Țuțuianu. *Muzica*, 4 (1996). 4–16.
- ARZOIU, Ruxandra. 1997. Doina Rotaru. Creația concertantă. *Muzica*, 1 (1997). 18–42.
- CIOBANU, Maia. 1998. Ipostaze ale temporalității în relația sunet–mișcare. *Muzica*, 2 (1998). 68–89.
- CIOBANU, Maia. 1999. Ambiguitatea textului Muzica, I în spectacolul coregrafic. *Muzica*, 4 (1999). 25–54.
- CIOBANU, Maia. 2017. Manifest elitist. *Muzica*, 1 (2017). 41–44.
- COSMA, Viorel. 2016. Texte și document inedite. Istoria muzicii românești în autobiografii. Berta Bock: Mein Lebenslauf. *Muzica*, 1 (2016). 71–83.
- COSMA, Viorel. 2016a. Texte și documente inedite. Istoria muzicii românești în autobiografii. Maria Chefaliade. *Muzica*, 3 (2016), 79–100; 4 (2016b), 93–100.

63 Moj izbor zajema leta 1990–2016.

64 Ștevilne raziskave Irinele Anghel, objavljene v *Muzica*, Bukarešta, tu niso navedene.

- DINESCU, Violeta. 1993. Mit și realitate sau Despre dimensiunea românească la Márquez.⁶⁵ *Muzica*, 4 (1993). 150–152.
- FRĂȚILĂ, Andra. 2015. De vorbă cu Doina Rotaru. *Muzica*, 8 (2015). 3–17.
- GARAZ, Oleg. 2000. Nouă întrebări pentru compozitoarea Dora Cojocaru. *Muzica*, 2 (2000). 71–80.
- GHEORGHIU, Diana. 2006. Original versus original în postmodernism. *Muzica*, 2 (2006). 95–113.
- GRIGORESCU, Olga. 2006. Felicia Donceanu. *Muzica*, 2 (2006). 127–131.
- HÂRLAV–MAISTOROVICI, Sanda. 2011. Creația religioasă a compozitoarei Carmen Petra–Basacopol. *Muzica*, 3 (2011). 21–71.
- ILIE, Viorica. 2001. Felicia Donceanu – reperele creației vocal–instrumentale. *Muzica*, 1 (2001). 49–69.
- MĂCEȘARU, Cristian. 2011. În dialog cu Irinel Anghel. *Muzica*, 2 (2011). 139–150.
- MOVILEANU, Marian. 2014. Aspecte stilistico–interpretative în lucrarea Melos pentru violă solo de Irina Odăgescu–Țuțuianu. *Muzica*, 3 (2014). 120–126.
- PETECEL–THEODORU, Despina. 1998. Carmen Maria Cârnelci. Creația compo-nistică. *Muzica*, 2 (1998). 4–15.
- PETECEL–THEODORU, Despina. 2008. De vorbă cu Carmen Maria Cârnelci. *Muzica*, 4 (2008). 69–78.
- POPA, Carmen. 2011. În dialog cu Maia Ciobanu. *Muzica*, 1 (2011). 8–24.
- POPA, Carmen. 2016. Maia Ciobanu: Simfonia a II-a ... dinspre Enescu. *Muzica*, 7 (2016). 18–43.
- POPOVICI, Doru. 2002. Creația corală a compozitoarei Irina Odăgescu–Țuțuianu. *Muzica*, 3 (2002). 42–50.
- RĂDULESCU, Antigona. 2002. „Crăiasa zăpezii” și „Mica sirenă” de Liana Alexandra. *Muzica*, 2 (2002). 63–74.
- SAINT–GEORGES, Didia (Edited by Ileana Rațiu [Text in Romanian]). 1993. Enescu m’a dit. *Muzica*, 3 (1993). 138–146.
- SÂRBU, Cristina. 1992. Felicia Donceanu. Creația vocal–camerală (schiță monografică). *Muzica*, 1 (1992). 59–82.
- SÂRBU, Cristina. 1991. Violeta Dinescu. *Muzica*, 1 (1991). 83–90.
- SECARĂ, Constantin (Irinel Anghel). 1994. Tânăra generație de compozitori – avangardă sau academism? [Irinel Anghel] *Muzica*, 1 (1994). 4–17.
- SIMON, Diana. 2008. Elemente de stil și limbaj în abordarea tematicii religioase la Krzysztof Penderecki și Arvo Pärt. Studiu de caz: Pasiunea după Luca, respectiv Pasiunea după Ioan. *Muzica*, 3 (2008). 48–72.

65 Intervju z Violeto Dinescu în Christino Ascher, preveden v romunščino, iz knjižice, ki jo je uredilo Gledališče Hans Otto v Potsdamu, ne omenja ne avtorja, ne leta.

- STĂNCULESCU–VOSGANIAN, Mihaela. 1999. Tipologii polifonice în creația contemporană românească. *Muzica*, 2 (1999). 54–67.
- ȚIPLEA–TEMEȘ, Bianca. 2013. *Violeta Dinescu și cheia viselor. Portret aniversar*. *Muzica*, 4 (2013). 3–24.
- ULUBEANU, Sabina. 2006. Compunerea, distrugerea și recompunerea timpului în muzică. *Muzica*, 4 (2006). 59–80; 1 (2007). 99–112.
- VOSGANIAN, Mihaela. 2016. Introducere în trans–realismul arhetipal. *Muzica*, 3 (2016), 14–33; 5 (2016). 14–41.

B.2. Knjige in obsežnejše študije

- ALEXANDRA, Liana. 2005. *Componistica muzicală – un inefabil demers între fantezie și rigoare*. București: Editura UNM.
- ANGHEL, Irinel. 1997. *Orientări, direcții, curente în muzica românească din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală.
- ANGI, Ștefan. 2008. Frăția artei muzelor azi. Dramatizarea muzical-scenică a poeziei [Dora Cojocaru: Galgenlieder in der Nacht]. Fotografii la minut din atelierele compozitorilor clujeni. Cluj-Napoca: Editura Arpeggione. 307–330.
- ANGI, Ștefan. 2013. „Dați-mi lampa lui Aladin” [Dora Cojocaru] – o posibilă perspectivă a modernismului. Site de in. Scrieri despre muzică. Cluj-Napoca: MediaMusica. 79–91.
- BARBERIS, Mansi. 1988. *Din zori pînă în amurg. Mansi Barberis în convorbire cu Melania Munteanu*. București: Editura Muzicală.
- BĂLAN, Mihaela Georgiana. 2015. O viziune hermeneutică asupra liedurilor Cu penetul și La mijloc de codru des de Felicia Donceanu. *Artes. Revistă de muzicologie*, 15 (2015). 48–66.
- BĂLTUȚĂ, Steliana. 2014. Amintiri despre o pianistă, un pian, o compozitoare, o creație [Didia Saint-Georges]. Ziua europeană a muzicii. Botoșani – oraș al muzicii și culturii europene. Ediție de Cătălina Constantino-vici. Iași: Editura Artes. 48–57.
- BOȚOCAN, Melania in PASCU, George. 1997. *Hronicul muzicii ieșene*. Iași: Editura Noël.
- BURADA, Teodor. T. 1887. *Elena Asachi. Schiță biografică*. Iași: Convorbiri literare, 6 (1887). 634–641. Ponatis: *Opere*, vol. II, 18–20, București: Editura Muzicală, 1975.
- BURADA, Teodor T. 1888. *Cronica muzicală a orașului Iași (1780–1860)*. Iași: Convorbiri literare, 12 (1888), 1061–1001. Reprint: *Opere*, vol. I. București: Editura Muzicală, 1974. 141–168.

- BURADA, Teodor T. 1888a. *Cercetări asupra Conservatorului Filarmonic-Dramatic din Iași (1836–1838)*. Iași: Tipografia Națională. Ponatis: *Opere*, vol. I. București: Editura Muzicală, 1974. 169–190.
- CASSIAN, Nina. 2010. *Memoria ca zestre*. București: Institutul Cultural Român, 2003–2005. Bukarešta: Editura Tango.
- CIBIȘESCU-DURAN, Iulia. 2015. *Construcție și limbaj în lucrările proprii: „Concert pentru vioară și orchestră nr. 1” și „Concert pentru vioară și orchestră de cameră nr. 2”. Direcții și tendințe în muzica românească și universală după 1990, Ediție îngrijită de Olguța Lupu*. București: Editura UNMB. 104–120.
- COSMA, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*. București: Editura Muzicală
 1974: vol. II, 1784–1823 [Elena Asachi]
 1975: vol. III, *Preromantismul. 1823–1859* [Elena Asachi]
 1976: vol. IV, *Romantismul (1859–1898)* [Maria Duport; Elena Boteanu]
 1983: vol. V, 1898–1920. *Epoca enesciană. Viața muzicală* [Ioana Ghika, Victoria Cosub, Florica Flondor]
 1984: vol. VI, 1898–1920. *Gîndirea muzicală* [Sofia Vlad-Rădulescu]
 1986: vol. VII, 1898–1920. *Creația muzicală (I). Corală, cîntecul, vocal-simfonică* [Ioana Ghika, Esmeralda Athanasie, Didia Saint-Georges]
 1988: vol. VIII, 1898–1920. *Creația muzicală (II). Simfonică și de cameră* [Esmeralda Athanasie, Alice Sadebey]
 1991: vol. IX, 1898–1920. *Creația muzicală (III). Operetă, balet și operă* [Berta Bock, Gabrielle Ferrari]
- COSMA, Octavian Lazăr. 1995. *Universul muzicii românești – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. 1920–1995*. București: Editura Muzicală.
- COSMA, Octavian Lazăr. 2010/2014. *Universitatea Națională de Muzică din București*. Vol. III, 1945–1974 / vol. IV, 1974–2004. București: Editura Universității Naționale de Muzică.
- COSMA, Viorel. 1989–. *Muzicieni din România. Lexicon*. 11 zvezkov. București: Editura Muzicală.
- COZMEI, Mihail. 2010. *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic*. Iași: Editura Artes.
- COZMEI, Mihail. 2010. *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași la 150 de ani*. Iași: Editura Artes.
- GHENEA-POLADIAN, Meliné. 1969. *Elena Teyber Asachi*. Studii de muzicologie, vol. 5. București: Editura Muzicală. 241–263.

- HÂRLAV-MAISTOROVICI, Sanda. 2015. „*Fata mării – poem coregrafic pentru copii*” de Carmen Petra-Basacopol. *Observații analitice muzico-logice-estetice*. Direcții și tendințe în muzica românească și universală după 1990. Ediție îngrijită de Olguța Lupu. București: Editura UNMB. 92–103.
- MANOLACHE, Laura. 2002. *Myriam Marbe* [interview]. *Șase portrete de compozitori români*. București: Editura Muzicală. 89–130.
- MIHĂILESCU, Ștefania. 2002. *Din istoria feminismului românesc. Antologie de texte (1838–1929)*. Iași: Polirom.
- MISĂILĂ, Lavinia in STAVINSCHI, Magda. 2013. Natura și muzica în familia Ghika-Comănești. *Columna*, 2 (2013). 31–40.
- MOLDOVEANU, Nicu (ur.). 2013. *Dicționar de muzică bisericească românească*. București: Basilica.
- NEGRICI, Eugen. 2002. *Literatura română în comunism. Proza*, București: Editura Fundației Pro.
- PASCU, George. 2007. *Viața muzicală românească interbelică*. Iași: Editura Artes.
- PASCU, George in SAVA, Iosif. 1987. *Muzicienii Iașului*. București: Editura Muzicală.
- PASTI, Vladimir. 2003. *Ultima inegalitate. Relațiile de gen în România*. Iași: Polirom.
- POP, Ioan. 1999. *Opera Riga Crypto și Laponia Enigel de Dora Cojocaru. Valențe semnificative muzical-regizorale*. Iași: Editura Artes (Artes. Studii de teoria artei). 171–175.
- POPESCU, Mihai. 1979. *Repertoriul general al creației muzicale românești. I. Muzica simfonică. Muzica concertantă. Muzica vocal-sinfonică. Muzica de operă, operetă, balet. Muzica de fanfară*. București: Editura Muzicală.
- POPESCU, Mihai. 1981. *Repertoriul general al creației muzicale românești. II. Muzica de cameră*. București: Editura Muzicală.
- POPESCU, Mihai. 1987. *Repertoriul general al creației muzicale românești. Supliment*. București: Editura Muzicală.
- POSLUȘNICU, Mihail Gr. 1928. *Istoria muzicii la români*. București: Cartea Românească.
- POTYÓ, Béla István. 2012. *Creația de mise romano-catolice a compozitorilor transilvăneni, secolele 18–19*. Teză de doctorat. Cluj-Napoca: Academia de Muzică „G. Dima”.
- SANDU-DEDIU, Valentina. 2002. *Muzica românească între 1944–2000*. București: Editura Muzicală.

- SAVA, Iosif. 1995a/b. *Muzicanții pe acoperiș. Muzicieni evrei de la noi și din lume* [Maia Badian, 11–12/Hilda Jerea, 141–142]. București: Editura Hasefer.
- SAVA, Iosif. 1997a/b. *Variațiuni pe o temă de Chagall. Muzicieni evrei de la noi și din lume* [Maia Badian, 11–12; Elise Popovici, 214–215]. București: Editura Hasefer.
- SAVA, Iosif. 1998. *Harpistii regelui David. Muzicieni evrei de la noi și din lume* [Myriam Marbe, 114–118]. București: Editura Hasefer.
- STAN, Constantin Tufan. 2014. *Sofia Vlad-Rădulescu. Victor Vlad Delamarina acquarelist*. Timișoara: Editura Eurostampa. 19–27.
- ȘERCAN, Emilia. 2015. *Cultul secretului. Mecanisme cenzurii în presa comunistă*. Iași: Polirom.
- TARTLER, Grete. 1984. *Melopoetica* [Mihaela Sturza-Gavrilă, Liana Alexandra, Maia Ciobanu, Doina Rotaru]. București: Editura Eminescu.
- TOMI, Ioan. 2009. *Dicționar. 123 compozitori, dirijori, muzicologi, personalități ale culturii muzicale din Banatul istoric*. Timișoara: Filarmonica »Banatul«.

C. Spletni viri⁶⁶

- 433.ro/asymetria-anticariat.blogspot.ro/2011/08/pro-memoria-o-lista-cu-84-de-nume-de.html⁶⁷
- banaterra.eu
- biblioteca-alternativa.noblogs.org/files/2013/01/SNSP-9736810127.pdf
- cimec.ro//Muzica/Creatii/selFond.asp – *On-line Romanian Musical Heritage*. [Seznam del skladateljic Anghel, Barberis, Cornea-Ionescu, Jerea, Marbe, Odăgescu, Racovitză-Flondor, Saint-Georges, Șutzu, Vosganian]
- cimec.ro/muzica/inst/arfa.htm
- cimec.ro/Muzica/Cronici/ElenaSorban59.html [recenzija CIBIȘESCU-DURAN, 2011]
- cimec.ro/Muzica/Cronici/ElenaSorban171.html [recenzija Diana ROTARU, 2017]
- cimro.ro/
- cultural-heritage.ro/Muzica/LucrariM/PianAutori.htm
- discogs.com
- discogs.com/LianaȘerbescu-Compozitoare-De-a-Lungul-Secolelor-Lucrari-Cameras/track/6325991

⁶⁶ Dostopani med decembrom 2016 in aprilom 2017. Viri, navedeni v tabelah, tu niso ponovno navedeni.

⁶⁷ Na strani je skoraj popoln seznam pesmi, posvečenih Stalinu. Iz: O. L. Cosma. *Universul*. 202–203.

ebooks.unibuc.ro/filologie/hebra/2-8.htm
edition-musik-suedost.de/html/brukenthal.html
encyclopedia.com/women/
epa.oszk.hu/00400/00458/00569/pdf/EPA00458_korunk_2011-06_065-070.pdf (Kulcsár Gabriella. *Kortárs zene gyermekeknek*. Tudi Zita Magyari; 2011.)
eutherpe.wordpress.com/2009/07/19/am-cunoscut-o-pe-didia-saint-georges/ (Avtorica Cristina Baboi, 2009.)
eutherpe.wordpress.com/tag/didia-saint-georges/ (Avtorica Cristina Baboi, 2013.)
free-scores.com/search.php?search=Liana+Alexandra
iawm.org/ - Mednarodna zaveza žensk v glasbeni umetnosti
istoriafilmuluiromanesc.ro/ifr~ora-coproductiilor-la-inceputul-anilor~100
jurnalul.ro/special-jurnalul/reportaje/centenarul-fondului-national-george-enescu-documente-inedite-din-toamna-anului-1913-despre-pri-mul-concurs-purtand-numele-marelui-compozitor-653423.html (Avtorica Simone Lazar.)
mugi.hfmt-hamburg.de/Projekt (Dinescu, Hölszky]
musicaustria.at/kuenstlergespraech-mit-ana-szilagyi/
muzicieni.cimec.ro/
muzicieni-in-arhive.ro/homepage.php (Dokumenti iz arhiva Securitate o ro-munskih skladateljih in njihovi komentarji tudi v angleščini.)
no14plusminus.ro/
no14plusminus.ro/2015/01/10/liana-alexandra-in-memori-am/
reggeliusag.ro/noi-zeneszerzok-fesztivalja/
revistacultura.ro/nou/2012/10/muzica-dragostea-mea/ (Avtorica Cornelia Tăutu.)
revistamuzicala.radioromaniacultural.ro/?p=14809 (Avtorica Dorina Popovici.)
romanianmusiconline.com/
romanianmusiconline.com/Articles/FeliciaDonceanu.htm (Avtorica Paula Boiré, v angleščini.)
siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/17.htm (Avtor Karl Teutsch. *Musik im Siebenbürgen. Siebenbürgen Sachsen*, 1999.)
sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/
ucmr.org.ro/
ucmr.org.ro/Revista-Muzica.html (Spletni arhiv publikacije *Muzica* of Bucha-rest, od leta 2010 dalje s povzetki v angleščini.)
uni-oldenburg.de/musik/archiv-osteuropaeische-musik/

weekly.ahram.org.eg/Archive/2001/541/cu3.htm (David Blake, kritika koncerta vključno z delom Mihaele Sturza.)

youtube.com/watch?v=cmZqobOe5-I&list=PL2bKfzSwh6dmCtsVHIkMVpcD2d_v3YLTj (Koncert z deli Berthe Brukenthal.)

youtube.com/watch?v=DYdF8vmnNZY (Dokumentarni film o Mayi Badian, *Composing a Life, Composing My Music.*)

Leon Stefanija in Katarina Bogunović Hočevar

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

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

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

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

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

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

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

1 Začetki ženske glasbe v Sloveniji

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

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

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

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

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

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

3 Cerkevni glasbenik. Cecilijino društvo, 1936. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-N7GXOE03>

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

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

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

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

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

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

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

7 Novostinaknjižnemtrgu. *Učiteljskitovariš*, 77/34, 28. 10. 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9F9270BA>

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

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

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

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

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

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

2 Raziskovanje skladateljic v Sloveniji

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

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

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

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

3 Enakopravna – enakopravnejša

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

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

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

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

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

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

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

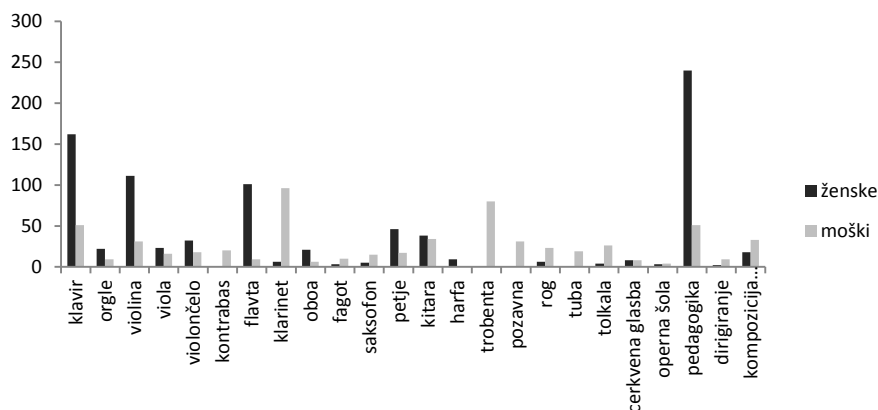


Diagram 1: Primerjava števila vpisanih študentov in študentk po oddelkih na glasbeni akademiji v obdobju med letoma 1991 in 2001.

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

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

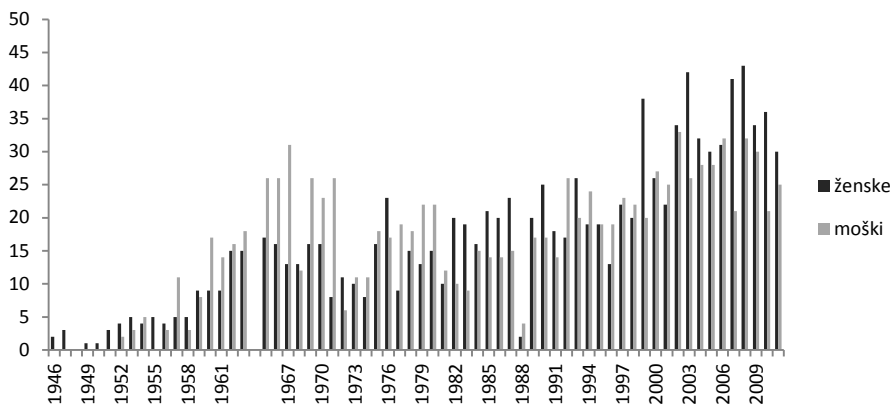


Diagram 2: Primerjava št. diplomantk in diplomantov na izvajalskih smereh po letu 1945.

4 skladateljica = skladatelj = ustvarjalno bitje

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

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

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

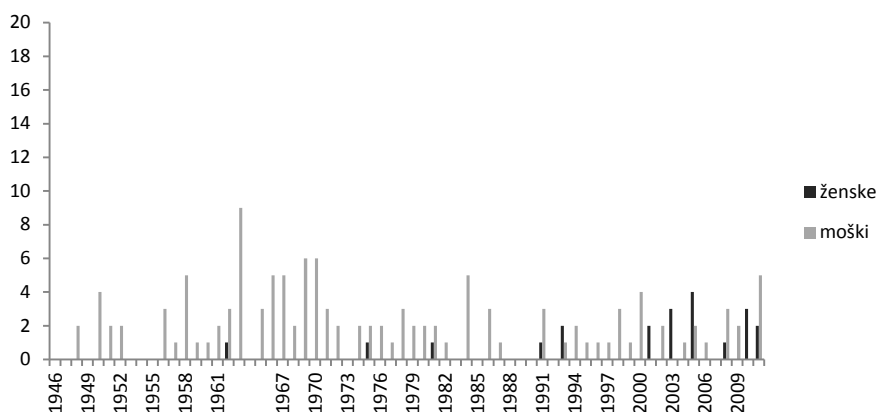


Diagram 3: Primerjava diplomantk in diplomantov na oddelku Kompozicija v povojnem času.

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

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

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

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

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

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

Na splošno še dodaja:

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

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

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

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

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

kot niz vsebin, ki so

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

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

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

5 Biti ženska, biti skladateljica

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

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

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

5.1 Larisa Vrhunc

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

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

Vrhunc dodaja:

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

Glasbo razume kot celosten komunikacijski pojav:

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

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

5.2 Urška Pompe

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

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

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

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

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

Najboljšo predstavitev njenega dela lahko prepoznamo v komentarju radijskega urednika:

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

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

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

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

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

5.3 Nina Šenk

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

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

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

5.4 Žensko, bolj žensko, tudi žensko

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatura

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

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

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

Elfriede Reissig

Sodobne skladateljice v Avstriji

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

Olga Neuwirth

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

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

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

1 Kompozicija v akademskem izobraževanju na avstrijskih univerzah

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.1.1 Primer 1: Študirajoči na KUG

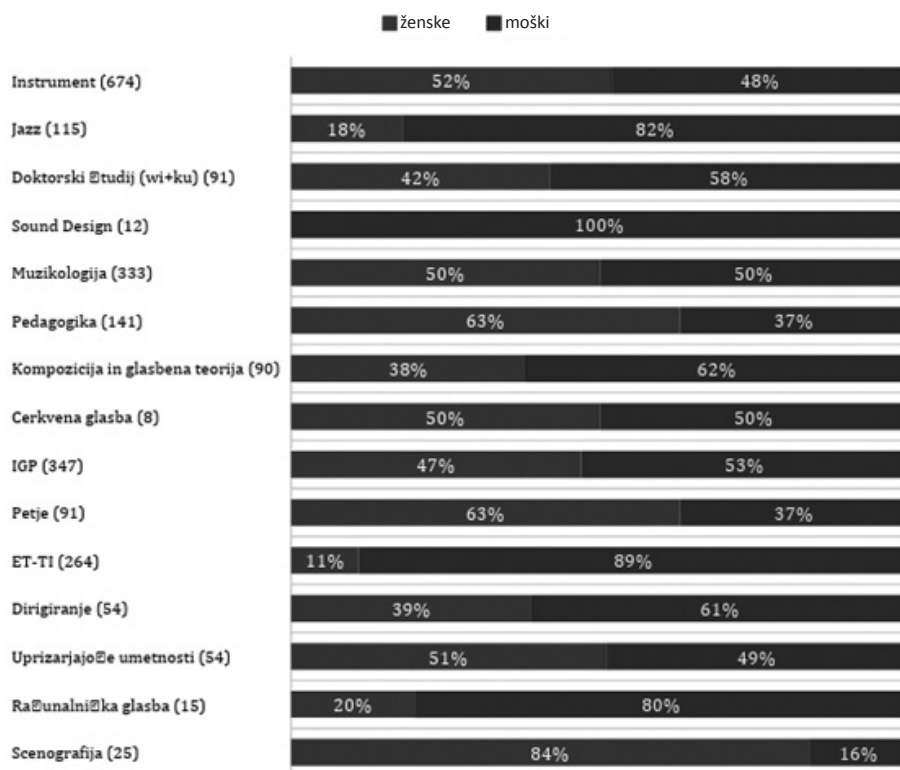
Na Univerzi za glasbo in uprizarjajočo umetnost v Gradcu je na Oddelku za kompozicijo 38 % študentk, od leta 2014 je porast 4 %. Na Umetniški univerzi v Gradcu doslej ni bilo univerzitetne profesorice za kompozicijo. Izjema, ki je v preteklosti potrdila pravilo, je Younghee Pagh Paan (*1946, Cheongjiu),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

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

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

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

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



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

1.1.2 Primer 2: Položaj predavateljic na umetniških univerzah

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

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

Univerza za glasbo in uprizarjajočo umetnost na Dunaju

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

001 – Institut za kompozicijo in elektroakustiko

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

2012
Institut 1
Ženske 11 %, Moški 89 %

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

2015
Institut 1
Ženske 15 %, Moški 85 %

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1 O diskurzu »ženske estetike«

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

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

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

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

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

3 Izobraževanje, kariera in zahteve avstrijskih skladateljic

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Ustanove in mreže

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

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

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

4 Avstrijska skladateljska pokrajina

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Olga Neuwirth

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1.1 Opera in glasbeno gledališče

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

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

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

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

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

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

4. 2. Katharina Klement

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

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

14 www.katharinaklement.com

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

4. 3. Pia Palme

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

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

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

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

16 <http://piapalme.at>

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

18 www.katharinaklement.com

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

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

4. 4. Manuela Kerer (I)

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

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

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

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

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

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

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

Visoko vrednostno mesto imata pri njej opera in glasbeno gledališče:

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

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

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

Arturo Fuentes je o procesu skupnega dela dejal:

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

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

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

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

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

4. 5. Elisabeth Harnik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. 6. Johanna Doderer

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

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

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

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

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

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

4. 7. Eva Reiter

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

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

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

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

4. 8. Joanna Wozny (P)

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

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

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

4. 9. Belma Bešlić-Gál (BiH)

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

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

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

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

Med deli kaže omeniti naslednja:

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

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

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

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

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

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

5 Facit

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

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

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

²² <http://www.kultum.at>

²³ Ebd.

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

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

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

Literatura

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

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

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

Yveta 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 Wal-laschek 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 nena-domestljivim glasovnim razponom in barvo glasu, temveč se aktivno udejs-tvujejo tudi kot skladateljice in instrumentalistke. V nasprotju s tradicional-no 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 Micha-lidesová) ali vibrafon (Ľudmila Štefániková). V glasbi prevzemajo tudi zanje netradicionalne – »moške« pozicije: na primer Shina, glasbenica alternativne glasbe, je bas kitaristka, pevka, improvizatorka 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 prepiše v notacijski program. Hanka Gregušová, jazz pevka, improvizatorka in pesnica ustvarja nove melodije in improvizira tudi oblikovne obris-e kompozicije, vendar ob tem ničesar ne zapiše z notami. Ne prišteva se k sklada-teljicam, 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 impro-vizacijskega ustvarjalnega procesa med skladanjem. S tega vidika je odnos slovaških glasbenic do tradicije žanra veliko bolj zadržan. Odmikanje od kon-vencionalnih 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 ustvar-janja, 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 jazzu, 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 Čekovsko, 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. Čekovská (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 utrila 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 slogove. Trenutno je vprašanje glasbene izobrazbe bodisi podcenjeno bodisi preceunjeno. 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 Čekovske:

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 umeetniška 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.¹ 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

1 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.

*) Voices of picture

$\text{♩} = 120$ *lirico dolce*

p Ha a a a a a a a a

p Ha Ha Ha

mf Ha a a a a a *p* Ha a

f Ha

sfz a a a Ha a a

f Ha a a

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* 3 *f*

Ba Do ri an, Do - ri - an Gray. I know you will

Bsn., Tbn., Tba.

mp *mf*

Vc., Cb.

Timp. *fff*

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: Ľ. 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. *mf* B. Cl., Bsn. Hn., Tbn. B. Cl., Bsn. *f* Hn., Tbn., Strings *f* Bsn., Tb., Cb.

Tb., Cb. *f* Tb., Cb.

455 Cel. Tpt. *f*

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« cenenga 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
Ob. *f* 3
Vln. 3 3
Vla., Vc. Cb.
Glock. *mf* 6
1094
S night. O - phe-li - a gave me joy.
Vib. 3
Hp. *mf*
Fl. Ob., Cl. *f* 3
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*a 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 Szwugier (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 musical score is for a fugue in G minor, 4/4 time, by Jana Bezek. It is marked with a tempo of quarter note = 100. The score is written for four instruments: Flute, Violin, Viola, and Violoncello. The first system shows measures 1 to 3, with the Flute playing a melodic line and the other instruments resting. The second system shows measures 4 to 7, where the Violin, Viola, and Violoncello enter with a rhythmic pattern, and the Flute continues its melodic line.

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

$\text{♩} = 65$

Hudba: Jana Bezek

C Gm/C C Gm/C

Voice

Flute

Violin 1

Viola

Violoncello

Contrabass

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

Pod'akovanie za lásku

Text: Milan Rúfus

$\text{♩} = 110$

Hudba: Jana Bezek

Bb C/Bb Bb C/Bb Bb C/Bb Bb C/Bb

Voice

Flute

Violin 1

Viola

Violoncello

Contrabass

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

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. 1

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.²

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 odrasla 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,³ 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⁽⁺¹¹⁾ 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 KRAJNÁK

HANKA G

INTRO

4/4

Cmaj7(♯11) C_m⁹ Cmaj7(♯11) C_m⁹

THEME

5 Cmaj7(♯11) C_m⁹ Cmaj7(♯11) C_m⁹

9 Cmaj7(♯11) C_m⁹ Cmaj7(♯11) C_m⁹

13 E/G♯ E_b/G E/G♯ E_b/G

17 E_m/G G⁷ALT. F[♯]_m⁹ F_m⁹

21 F[♯]_m⁹ E_b/G D⁷(SUS4) D⁷(♯9)

25 G_m⁹ Cmaj7(♯11) C_m⁹ Cmaj7(♯11)

29 G_m⁹ B⁹(SUS4) Cmaj7(♯11) C_m⁹

33 E_b_m⁹ G_m⁹ E_b_m⁹ G_m⁹

37 E_bmaj7(♭5) E_b⁷ALT. E_bmaj7(♭5) E_b⁷ALT.

Primer 9: Ondrej Krajnák 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*⁴ 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 **SLÚBIL SA MI MILÝ - MY DEAREST**
iano

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

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

Skladba *Twin flame* se je prvotno imenovala *Kameň* (kamen), ker je bila tako udarna ... Ko sem v studiu besedilo Ondreju prvič zape-la 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 domislimo 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.⁵

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

Slávo 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, stipendija 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 pevka, improvizatorica, skladateljica in tekstopiska, ter Shina, pevka, 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
- 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. Forschungsschwerpunkt 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/>

Iryna Tukova

Ali obstaja »ženska« glasba? O ustvarjalnem delovanju sodobnih ukrajinskih skladateljic

V 21. stoletju je v Ukrajini le redko kdo presenečen nad tem, da je ženska po poklicu skladateljica. Predstavnice ženskega spola so aktivne v ustvarjalnih in pedagoških dejavnostih, na festivalih in koncertih, kjer izvajajo njihovo glasbo, so organizatorke različnih projektov, na nekaterih področjih razvoja sodobne klasične glasbe pa predstavljajo vodilno avtoriteto v državi. Nekaj primerov. Pobudnica za nastanek znamenitega mednarodnega festivala sodobne umetnosti *Dva dneva in dve noči nove glasbe* (Odesa) v letu 1995 je bila trenutna umetniška vodja festivala Karmela Cepkolenko (1955). Vodilna figura na področju elektroakustične glasbe je Ala Zagajkevič (1966). V višjih izobraževalnih ustanovah več kot polovico študentov specializacije v kompoziciji predstavlja jo pripadnice ženskega spola. Na Oddelku za kompozicijo, instrumentacijo in glasbeno-informacijske tehnologije na Državni glasbeni akademiji Čajkovski (Kijev) je zaposlenih šest profesorov. Tudi med zaposlenimi na oddelku za glasbeno teorijo in kompozicijo na Državni akademiji za glasbo A. V. Nežadnova (Odesa) prevladujejo skladateljice.

Kar zadeva stanje ustvarjalne dejavnosti skladateljic po različnih pokrajinah v Ukrajini, nastajajo prav v vseh zanimiva in izvirna dela. Njihova glasba je poznana ne le doma, pač pa tudi v Evropi, v ZDA in drugod. Za ustvarjanje okvirne slike naštejmo nekaj najpomembnejših imen: v Kijevu so to Lesia Dičko (1939), Jana Kolodub (1930), Hana Gavrilc (1958), Alla Zagajkevič (1966), Viktorija Polevaja (1962), Ludmila Jurina (1962); v Lvovu Olga Krivolap (1951), Liubava Sidorenko (1979), Bogdana Froljak (1968); v Odesi Julia Gomelskaja (1964–2016) in Karmela Cepkolenko (1955). Po večini je to generacija, ki je oblikovala ukrajinsko akademsko glasbo od osemdesetih let 20. stoletja naprej.

Vendar pa takšna enakopravna situacija med ustvarjalnostjo žensk in moških v Ukrajini ni bila vedno prisotna. Lahko rečemo, da je bil do zadnje tretjine 20. stoletja poklic »skladatelj« (in, mimogrede, tudi »filmski režiser«) tradicionalno razumljen *samoumevno* kot poklic za pripadnike moškega spola. Skladateljice so bile bolj izjema kot pravilo. Za dokaz navajamo primer: v sedemdesetih letih preteklega stoletja je začela izhajati serija *Ustvarjalni portreti ukrajinskih skladateljev*, pri čemer je bila v prvih petnajstih izdajah, natisnjenih v prvih

desetih letih obstoja, le ena posvečena skladateljici – Lesiji Dičko (GORDIJČUK, 1978). Podobna slika se kaže pri publikacijah *Skladatelji sovjetskih republik*, ki so prav tako izhajale v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja. V štirih izdajah, ki so vključevale eseje o ukrajinskih skladateljih – na primer: Valentin Silvestrov (1937), Vitalij Hubarenko (1934–2000), Jurij Iščenko (1938), Miroslav Skorik (1938), Jehven Stankovič (1942) –, ni bilo niti ene skladateljice.

Kako zelo se je spremenil odnos do tega poklica, ponazarja dejstvo, da so bile na prvem izpopolnjenem mednarodnem mojstrskem tečaju nove glasbe *Course*¹ (udeleženci so pod vodstvom gostujočih profesorjev in izvajalcev ustvarjali nova dela, ki so bila izvedena na zaključnem koncertu) kar štiri dekleta od šestih udeležencev! Verjamem, da to dejstvo dokazuje, kako korenito se je v zadnjih desetletjih spremenilo pojmovanje poklica skladatelja.

Znanstveno dojemanje ustvarjalnega delovanja skladateljic je v Ukrajini na splošno dokaj tradicionalno: obravnava se ga kot celoto (na primer monografija *Lesja Dičko v življenju in ustvarjalnosti* (GRICE, 2012) ali kot v delu *Nove skladateljske tehnologije: ustvarjalnost Alle Zagajkevič* (RAKUNOVA, 2010)), ali pa se analizira le določene teoretične in zgodovinske vidike. Obstaja le nekaj del, ki so namenjena problematiki družbenega spola. Slednja predstavljajo zgodovinske ekskurze ali prispevke, v katerih je izpostavljeno vprašanje družbenega spola in raziskovanje metod, ki bi služile odgovoru nanj. Med tovrstnimi raziskavami lahko med drugimi omenimo dela: PAVLIŠIN, 2006, KIJANOVSKJE, 2004, JURINE, 2009, ROMSIKA, 2010, MALINOVSKAJE, 2015.

Z zgoraj omenjenimi dejstvi lahko pridemo do zaključka, da se ustvarjalnost skladateljic v Ukrajini aktivno razvija in širi ter privablja nove umetnike, pri čemer se znanstveno raziskovanje na tem področju in iskanje metodoloških pristopov za reševanje vprašanja ustvarjalnosti skladateljic šele začena.

Ali je s pomočjo muzikoloških analiz možno najti specifične »ženske poteze« v delih ukrajinskih umetnic? Znana ukrajinska skladateljica Alla Zagajkevič, ki ustvarja glasbo raznolikih žanrov (od komorno-instrumentalne do elektroakustične glasbe, filmske glasbe, nove improvizirane glasbe ipd.), je v intervjuju glede tega vprašanja nedvoumno izrazila svoje mnenje:

delitev skladateljev, ko govorimo o ustvarjalnem delu, na ženske in moške, po mojem mnenju ni ravno primerno. (SAČEVA, 2002.)

Jasno, njeno stališče je povsem logično. Zdi se, da ne obstajajo kriteriji, ki bi omogočili analitično razlikovanje dela moških od dela žensk. Kljub temu

1 Prireditelja sta Ensemble Nostri Temporis in Goethe Institut.

skušajmo razmisliti, kako delujejo na področju problematike kreativnosti različnih družbenih spolov.

Če govorimo o različnih žanrih, lahko rečemo, da ne obstajajo popolnoma »ženski žanri«, ali tisti, ki so bolj specifični za ženske. Za primer, ustvarjalno delo J. Gomelskaje (1964–2016) je prava zbirka žanrov: od vokalne (*Moja sestra – noč* za mezzosopran, flavto ali altovsko flavto in klavir (2004)), komorno-instrumentalne (*DiaDem-Julia* za dve violini (2005)), do simfonične (*»Magnit« Simfonija št. 3* za simfonični orkester (2014)) in druge glasbe. Podobno bi lahko rekli za B. Froljak (1968), ki piše dela za zelo raznolike žanre (*Simfonija-rekviem Pravična duša* za mešani zbor, soliste in simfonični orkester (2014), *Vestigia* za violino, violo in godala (2003), *Invencije* za osem violončel (2009)). Podobna slika se kaže pri ustvarjalnosti drugih skladateljic. Pri tem je treba pripomniti, kot je to sicer splošno jasno, da je izbira žanra vezana ne le na osebne preference avtorjev, pač pa tudi na naročila festivalskih programov (sestav izvajalcev je pogosto določen z njihove strani), na možnosti za izvedbo del (to dejstvo pojasni tudi skoraj popolno odsotnost opernega žanra v opusih ukrajinskih umetnikov – moderna opera je na našem teritoriju šele v razvoju).

Navedemo lahko še en kriterij. Za primer, O. Romsik (1980) opisuje ustvarjalnost lvovske skladateljice O. Krivolap (1951) takole:

Osrednji žanr njenega ne preveč obsežnega opusa je brez dvoma komorno-instrumentalni, v katerem skladateljica izraža intimno-lirični, ženski svet pogledov in čustvenih doživetij. Zunanje zaznave avtorica pretvarja in predeluje prek notranjih čustev in izražanja občutij. (ROMSIK, 2010, 40.)

Kljub temu je omenjena lastnost povezana zgolj z O. Krivolap in bi jo težko prenesli na ustvarjalnost vseh ukrajinskih skladateljic. Za primer vzemimo obsežna simfonična dela V. Poleváje (1962) s konceptom, ki se namesto na intimno-lirična vprašanja nanaša na področje strukturiranja sveta (*ONO* za simfonični orkester (2004), *Null* za simfonični orkester (2006)). H. Gavrillets (1958) se pogosto obrača k tradicionalnim tekstom in žanrom, povezanimi z javnimi čaščenjem (*Davidovi psalmi* za mešani, ženski in moški zbor (2000), *Naj Bog obudi!* zborovski koncert v treh delih za mešani zbor, temelječ na kanonskih besedilih (2004)). Jasno ukrajinske skladateljice pogosto pišejo komorna dela, pri katerih je izražanje bolj izrazito na lirično-intimnem področju. Kljub temu je nemogoče trditi, da žanr v njihovem ustvarjalnem delu (tudi v primerjavi s skladatelji) prevladuje.

Poglejmo si še glasbo, ki so jo napisale ženske, z vidika kompozicijskih tehnik, pri čemer bomo skušali identificirati tiste, ki jih skladateljice uporabljajo pogosteje. Po mojem mnenju tega kriterija sicer ni mogoče uporabiti v praksi. Glede na gradivo, žanr in koncept avtor/ica uporabi tehnična sredstva, ki ji/ mu omogočijo utelesiti idejo o delu na najboljši možen način. Za primer, v delu *Dihati* iz elektroakustičnega performansa *Zbežati, dihati, molčati* (2002) Alla Zagajkevič uporablja računalniško obdelavo ljudskih pesmi v realnem času, pri čemer izvirnik preoblikuje do nerazpoznavnosti. V skladbi *Gravitacija* za dva solistična violončela (2001) avtorica uporablja algoritemsko tehniko, v *L'itinéraire* za klavir in orkester (2015) pa spektralno.

Ne glede na to, da je omenjenih le nekaj primerov, je treba poudariti, da so žanrska, sporočilna in tehnična raznolikost tipične za dosežke večine ukrajinskih skladateljic. Izjema je bolj kot kreativni pluralizem izbira ene same smeri.

Tako je po mojem mnenju nemogoče izoblikovati točne kriterije za analitično razlikovanje glasbe, ki so jo napisali moški, in glasbe, ki so jo napisale ženske. Kljub temu lahko vprašanje zastavimo še nekoliko drugače: ali je mogoče najti posebne lastnosti v ženskem pristopu k skladateljski dejavnosti? V pogojih popolnoma drugačne situacije za ustvarjalnost žensk, ki se je v Ukrajini vzpostavila v 21. stoletju, je bilo zanimivo slišati stališča najnovejše generacije skladateljic, katerih glasbena vizija sveta je še v nastajanju: gre za študentke in podiplomske študentke oddelkov za kompozicijo akademij, ki so se že oblikovale v novem okolju, v katerem sveta skladateljev niso predstavljali le moški.

Pri tem ni bil namen izvedba raziskave študentk z vseh ukrajinskih glasbenih akademij. Važneje je bilo ugotoviti njihov pogled na naslednja vprašanja:

1. ali mlade skladateljice sploh razmišljajo o vprašanju spola v ustvarjalnosti
2. ali lahko identificirajo lastnosti, ki so lastne le ustvarjalnosti žensk,
3. ali avtorice v svojih delih prepoznajo specifične »ženske poteze«.

Ta vprašanja smo naslovili študentkam in podiplomskim študentkam na Državni glasbeni akademiji za glasbo Čajkovski, ki se izobražujejo na oddelku za kompozicijo. Pri tem je treba še enkrat poudariti, da namen komunikacije ni bil izvesti celovite študije, na osnovi katere bi lahko izdelali sociološko generalizacijo, pač pa je bil namen razumeti odnos mladih do problematike družbenega spola, še posebej v povezavi z ustvarjalnostjo.

Prvo opažanje je, da so vse študentke na vprašanje o ženskih lastnostih v njihovi ustvarjalnosti odgovorile na podoben način – z odgovori tipa: »To so

zelo težka vprašanja, potrebujem čas za razmislek.« Kakorkoli že, kasneje so svoja razmišljanja z veseljem in celo občudovanjem delile.

S pomočjo raziskave smo prišli do spoznanja, da mlajša generacija kijeviskih skladateljic v svojih delih ne zna identificirati specifičnih ženskih lastnosti. Premislek se je nanašal zgolj na lastnosti specifik ustvarjalnega procesa. Mislim, da je ob tem primerno navesti ne le zaključke na podlagi odgovorov, pač pa tudi besedila deklet, saj predstavljajo dragoceno gradivo za nadaljnje raziskave problematike posebnih lastnosti kompozicijske dejavnosti žensk.

V premislek smo jim zastavili vprašanje: »Katere lastnosti so po tvojem mnenju lastne ustvarjalnosti skladateljic in ali jih lahko najdeš v svojem delu?«.²

Jana Šljabanska (1994), dodiplomska študentka:

Ne glede na to, kako si ženska prizadeva nositi »moške hlače« ali biti vzor racionalnosti, se zaradi njene po eni strani čutne in po drugi strani izrazito praktične narave od tega oddaljuje. Mislim, da se zaradi tega ne bi smeli žalostiti – bolje je to lastnost spretno izkoristiti. Po mojem mnenju je za skladateljico zelo pomembno ne le, da globoko razume, ampak tudi da vse zares začuti. Kjer razume neko načelo in obrise na splošno – lahko to dopolni z dokaj preciznimi in povečini podrobnimi občutenji. Ta občutja se v procesu ustvarjalnosti prenesejo iz ravni popolne abstrakcije na raven »možnosti ulova«, to je pridobivanje določene oblike. Zopet se bom osredotočila na podrobno obdelavo, ki jo jemljem ločeno: opredeljiva lastnost – videti podrobnosti, delati z njimi kot draguljar. Zaradi naravne praktičnosti se miselna perspektiva ne širi v neskončnost, te pa s tem spodbuja, da izbereš sredstva, ki so nujna *samo zdaj*. Dobra organizacija, trdo delo in odnos do ustvarjalnega dela v celoti so prav tako povezane z njo. Obstaja lastnost, ki ti včasih preprečuje popolno koncentracijo, in se imenuje večopravilnost. Po drugi strani pa je lahko tudi koristna, če njene možnosti uporabimo v ustvarjalnem procesu, in tako hkrati (celo vzporedno) nadzorujemo in bogatimo njene različne dele. (ŠLJABANSKA, 2017.)

Juliana Homenko (1995), dodiplomska študentka:

Ženska – skladateljica je, vsaj zame, dokaj neobičajna kombinacija. Po pravilu ta poklic ponavadi povezujemo z moškimi. Še več, bili so

2 Vsi navedeni odgovori so dostopni v arhivu avtorice prispevka. Objavljeni so z dovoljenjem intervjuvanih študentk.

časi, ko so bile ženske praktično brez pravic, da ne govorimo o pisanju glasbe. Dandanes pa, ko se na mnogih področjih širom sveta dogajajo različne spremembe, ni več lahko nekoga presenetiti s tem, da si skladateljica. Kar zadeva njihove lastnosti, po mojem mnenju vključujejo vse moške komponente, kot so: pogum, odločnost, hrabrost, trdnost. Zdi se mi, da je vse to že v sami naravi skladateljice. Verjamem pa, da fenomen lastnosti ženskega skladateljskega dela leži v kombinaciji med moškimi in ženskimi nasprotji. Če izhajamo iz dejstva, da so ženske po naravi bolj čustveno občutljive in imajo dobro razvito intuicijo, se ustvarjajo lastnosti novih dimenzij, katerih prisotnost čutim tudi v sebi. (HOMENKO, 2017.)

Tetiana Holub (1992), podiplomska študentka:

Po mojem mnenju katerikoli umetnik (vključno s skladateljem, skladateljico), ki ima resen in strasten odnos do svojega dela, premore dovolj poguma, da ustvarja in da ustvarjalnost tudi pokaže svetu. Za popoln razvoj talenta in doseganja produktivnosti na področju kompozicije je treba verjeti v svoje darove, v moč duha, potrebno je imeti željo po učenju in študiju, pripravljenost boriti se za to, da bo tisto pravo slišano in primerno cenjeno. [...] Lahko se samo vprašamo: kaj naj bi to imelo s skladateljicami? Odgovor tiči v dejstvu, da je skladateljicam in umetnicam težje uspeti v njihovem poklicu. Potrebujejo dvakrat toliko vseh zgoraj omenjenih lastnosti: dvakrat več trdnosti in poguma, da se postavijo po robu tradicionalnemu umevanju ženske vloge v družbi; dvakrat toliko vere v samo sebe, da se prehitro ne zlomi pod pritiskom »dobronamernikov«, ki verjamejo, da ona kot ženska ni sposobna napisati dobre glasbe. Potrebujejo veliko potrpljenja in sposobnosti najti oporo in podporo v sami sebi, v umetnosti ali v duhovnosti v primeru, ko je ni mogoče pričakovati od okolice. V nasprotju s slavnimi umetniki, ki imajo v sebi pogosto kanček ženstvenosti, mehke poteze ženskega karakterja, ustvarjalne ženske zaznamuje prizadeven karakter, trden položaj v njihovem ustvarjalnem delu, prav tako pa tudi vztrajnost v doseganju želenih ciljev. Vse to predstavlja zelo močno osebnost s svojstvenima filozofijo in odnosom do vsega, kar jo obdaja. Kljub temu pa omenjene lastnosti ne zmanjšajo čustvenosti, ženstvenega vpogleda, ki skladateljicam omogoča vstopati globoko v duhovne zadeve in spretno odkrivati lepoto in gibanja duše človeka, sveta. (HOLUB, 2017.)

Ana Arkušina (1989), trenutno študira kompozicijo na Univerzi za glasbo in upodabljajoče umetnosti (Gradec, Avstrija):

Glede ustvarjalnega procesa sem o nečem prepričana: za moške je pomembno, da si že na začetku zastavijo cilj, da imajo določeno idejo, koncept dela. Če mu končni rezultat ni všeč, se bo trudil toliko časa, dokler ne bo ideje popolnoma uresničil. Če rezultati nasprotujejo njegovemu konceptu, bo delo predeloval toliko časa, da bo zastavljen cilj dosežen. [...] In kako to poteka pri nas, draga dekleta? Če rezultati niso v skladu s konceptom, a so skladateljici všeč, koncept opusti ali ga spremeni v skladu s prelepimi rezultati. [...] Kaj so ženske poteze? Res ne vem. Ženske so bolj nagnjene k intuitivnemu mišljenju. Navajene so, naj se sliši še tako klišejsko, da so zadovoljne s šestim čutom, in se odzivajo tiše, če česa logično ne doumejo. Mor-da so bolj eksperimentalne. Nedvomno imajo moški veliko tovrstnih lastnosti, a trenutno menim, da je to povsem ženstveno mišljenje. In, prosim, ne mislite, da v delih neke skladateljice najdemo nekaj ženstvenega samo zato, ker je ženska. (ARKUŠINA, 2017.)

Med raznolikostjo teh odgovorov, ki se umeščajo med poskuse introspekcije in kratke eseje, se obrisujejo skupna stališča. Nanašajo se na dejstva, da:

- se proces ustvarjalnosti skladateljic in skladateljev razlikuje,
- ženstvenih potez ne najdemo v prav vsaki glasbi, ki jo je ustvarila ženska,
- intuitivna in čustvena komponenta sta zelo pomembni,
- ženska veliko pozornosti nameni delu s podrobnostmi, zato se lahko splošne ideje o nastajanju dela razlikujejo.

Zgornja stališča sovpadajo z ugotovitvami N. Malinovskaje glede manifestacije družbenega spola ustvarjalnega procesa skladatelja:

Skladatelj pogosteje razmišlja o splošnem ogrodju kompozicije, umetniško delo gradi »strateško«: za razliko od ženske lahko lažje odmisli določeno definiranje gradiva in postavi močne točke, vrhunce dela ter natančno načrtuje poti, kako jih doseči (medtem ko skladateljica povečini skrb za dopolnjevanje kompozicije, razmišlja o vsakem elementu in ne namenja toliko pozornosti vrhuncu kompozicije). Šele nato se skladatelj posveti umetniškemu gradivu, včasih brez pravega dopolnjevanja dela »v podrobnosti«, mestoma, kot so mikroenote (fonične in sintaktične), kjer znajo biti skladateljice veliko bolj rafinirane in sofisticirane. (MALINOVSKAJA, 2015, 99.)

Prav gotovo gornja stališča niso celovita in nesporna. Vedno lahko naletimo na primere, ki kažejo ravno nasprotno, tako pri ustvarjalnem procesu žensk kot moških. Vendarle pa je to ena od usmeritev, ki ponuja zmožnost razumevanja posebnosti in specifičnih lastnosti vidikov družbenega spola skladateljskega dela.

Za konec je treba omeniti, da je v Ukrajini 21. stoletja prisotna enakost med družbenima spoloma na področju umetnosti kompozicije. Pomembnost in kakovost opusov se ne vrednotita glede na pripadnost družbenemu spolu, pač pa glede na spretnost ter čustveni in intelektualni vpliv. V tem kontekstu ni pomembno, po katerem scenariju se ustvarjalni proces komponiranja odvija – po ženskem ali moškem, glaven je rezultat – novonastala glasba.

Literatura

- ARKUŠINA, Anna. 2017. e-dopis avtorici. 7. 2. 2017. (АРКУШИНА, Анна. 2017. e-mail повідомлення до автора, Лютий 7.)
- GORDIJČUK, Mikola. 1978. *Lesja Dičko: ustvarjalni portreti ukrajinskih skladateljev*. Kiev: Muzična Ukrajna. (ГОРДІЙЧУК, Микола. 1978. *Леся Дичко: Творчі портрети українських композиторів*. Київ: Музична Україна.)
- GRICA, Sofija. 2012. *Lesja Dičko v življenju in ustvarjalnosti*. Drogobič: Posvit. (Грица, Софія. *Леся Дичко в житті і творчості*. Дрогобич: Посвіт.)
- HOLUB, Tetiana. 2017. e-dopis avtorici. 8. 2. (ГОЛУБ, Тетяна. 2017. e-mail повідомлення до автора, Лютий 8.)
- HOMENKO, Juliana. 2017. E-dopis avtorici. 8. 2. (Хоменко, Юліанна. 2017. e-mail повідомлення до автора, Лютий 8.)
- JURINA, Ljudmila. 2009. *Ukrajinske skladateljice v kontekstu svetovne kulture. Naukovij visnik Nacional'noi muzičnoi akademiji Ukrajinі imeni P. I. Čajkovskogo*, 75. 57–71. (ЮРИНА, Людмила. 2009. Українські жінки-композитори у контексті світової культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 75. 57–71.)
- KIJANOVSKA, Ljubov. 2004. *Ustvarjalnost lvovskih skladateljic sedemdesetih in osemdesetih let. Preobrazba glasbenega izobraževanja in kulture v Ukrajini*. Odesa: Drukarskij Dim. 20–30. (КИЯНОВСЬКА, Любов. 2004. Творчість львівських композиторів-жінок 70-х – 90-х років. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*. Одеса: Друкарський Дім. 20–30.)

- MALINOVSKAJA, Natalja. 2015. Ustvarjalni proces skladatelja in pojavnost spola: psihobiološki pogled. *Ukraïns'ke muzikoznavstvo*, 41. 91–101. (МАЛИНОВСЬКА, Наталя. Творчий процес композитора у його гендерних проявах: психобіологічний аспект. *Українське музикознавство*, 41. 91–101.)
- PAVLIŠIN, Stefanija. 2006. *Stefanija Turkevič*. Lvov: Spolom. (ПАВЛИШИН, Стефанія. 2006 *Стефанія Туркевич*. Львів: Сполом.)
- RAKUNOVA, Innesa. 2010. Nove skladateljske tehnologije: ustvarjalnost Alle Zagajkevič. Kiev: Feniks. (РАКУНОВА, Иннеса. 2010. *Новые композиторские технологии: творчество Аллы Загайкевич*. Киев: Феникс.)
- ROMSIK, Olga. 2010. Žanrsko gledišče ustvarjalnosti lvovskih skladateljic zadnje četrtine 20. in začetka 21. stoletja. *Muzikoznavči studii institutu mistectu mistectv Volinskogo nacionalnogo universitetu ta NMAU im. P.I.Čajkovskogo*. Luck. 37–45. (РОМСІК, Ольга. 2010. Жанровий аспект творчості львівських композиторок останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету та НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Луцьк. 37–45.)
- SACHEVA, Tetjana. 2002. Alla Zagajkevič: pri ustvarjanju glasbe delitev na moške in ženske ni primerna. *Ukrajina moloda, Kvitnja*, 24. <http://www.umoloda.kiev.ua/number/168/164/5746/> (САЧЕВА, Тетяна. 2002. Алла Загайкевич: У творчості поділ композиторів на жінок і чоловіків не дуже адекватний.» *Україна молода*, Квітня, 24, 2002. <http://www.umoloda.kiev.ua/number/168/164/5746/>)
- ŠLIABANSKA, Jana. 2017. E-dopis avtorici. 8. 2. (ШЛЯБАНСЬКА, Яна. 2017. e-mail повідомлення до автора. Лютий 8.)

Vita Gruodytė**Žensko–moško v litovski glasbi**

Večina muzikoloških tematik, ki se ponavadi uvrščajo v »new musicology«, še vedno ni našla prostora v litovskem raziskovanju glasbe. Med njimi so *gender studies* izrazito odsotne. Razlogov za to stanje je več, vsaj dva kaže omeniti.

Prvič, pred osamosvojitvijo leta 1990 v Litvi ni bilo novih muzikoloških prispov, ne v znanosti in ne zunaj nje. Po letu 1990 pa je večina muzikologov čutila potrebo po raziskovanju vsebin, ki jih ni bilo mogoče raziskovati med sovjetsko okupacijo: po temeljnem raziskovanju bodisi obdobja neodvisnosti dežele med obema vojnama, bodisi glasbene emigracije na Zahod po drugi svetovni vojni, bodisi stare glasbe (na primer tiste iz časa Velike vojvodine Litve), kar je bilo, kot vsa nacionalna zgodovina, zasenčeno v petdesetletni vladavini Sovjetov. Zdaj smo na nekem pragu, kjer so glavne raziskave opravljene, vključno z litovsko glasbeno enciklopedijo. Mladi rod muzikologov, ki jih enako zanima tudi delo sodobnih skladateljev, se neizbežno obrača k drugim obzorjem, k bolj subjektivističnim premislekom, k sociološkim in antropološkim vsebinam.

Drugič, Litva je zadnja evropska poganska dežela. Ohranila je tako določene stare tradicije (med njimi praznik Sv. Janeza) in njihovo bogato folkloro kakor tudi določene elemente matriarhalne družbe, katere najbolj izrazite poteze so se vtisnile v jezik. Litovščina sodi med najstarejše žive indoevropske jezike, primerljiva je s sanskrtom in latinščino. Bogata je s pomanjševalnicami. Zlasti te nas tu zanimajo: hipokoristično napeljujejo na besedni svet ženske in matere. Pomanjševalnice so tesno povezane z otroškim jezikom, sodelujejo pri njegovem oblikovanju in ustvarjajo njegov pogled na svet. Popolna enakost spolov je torej prisotna že v samem jeziku. V njem ne najdemo, na primer, konfliktnega gledišča iz francoskega jezika zadnjih let, kjer je večina imen za poklice tradicionalno moškega spola in ni ženskih oblik. Kljub določenemu interesu je družbeni vidik feminizma v Litvi malo pomemben, posledično ima še manjši pomen v okviru muzikoloških raziskav.

1 Primer seksizma v muzikologiji

Nasprotno in protislovno v sodobnih muzikoloških besedilih srečujemo močno seksistično zasnovane trditve brez premisleka o teži in zavedanja njihovih

temeljev znotraj litovskega okolja, ki je v zvezi s to tematiko precej specifično. Naslednji navedek me je spodbudil k analizi:

Pred tremi desetletji so se litovske skladateljice izogibale poudarjanju svojih povezav z dejavnostmi, ki so tradicionalno značilne za ženske. Nasprotno, prizadevale so si dokazati, da so na področju ustvarjalnosti enake moškim glede zamisli, po pomembnosti svojega glasbenega dela, brez odkritega prikazovanja čutnosti, ki se jo pripisuje ženski domeni (spomnimo se namerno grobega zvoka v prvih delih Nomede Valančiūtė (1961)), brez prizivanja drugih reči, ki so povezane s tradicijsko delitvijo dejavnosti na moške in ženske. Videti je, da so se mlade litovske skladateljice danes, ko niso več izjeme v družbi moških in so uspešne tudi na mednarodnem prizorišču, že otresle teh kompleksov in so se brez pridržkov začele naslanjati na svojo žensko identiteto. (Gaidamavičiūtė, 2010, 254.)

Če skušamo razumeti ta navedek iz leta 2010, napisala ga je muzikologinja Rūta Gaidamavičiūtė, najdemo v vsaki izrečeni misli precej vprašljive trditve, ki ne odražajo več današnje občutljivosti za žensko stvar: »so se litovske skladateljice izogibale poudarjanju svojih povezav z dejavnostmi, ki so *tradicijsko značilne za ženske*«; »so na področju ustvarjalnosti *enake moškim*«; »brez odkritega prikazovanja čutnosti, ki se jo pripisuje ženski domeni«; »*povezane s tradicionalno delitvijo* dejavnosti na moške in ženske«; »mlade litovske skladateljice danes, ko *niso več izjeme v družbi moških*«.

V opravičilo avtorice tega navedka (vsaj v določeni meri) je treba reči, da so take misli mogoče samo v kontekstu odsotnosti študij spolov. In tu bi se mogli ustaviti. Po drugi plati pa bi videli, če bi se lotili vprašanja *začetkov sodobne glasbe* v Litvi, da tovrstne pripombe niso samo zmotne, ampak tudi nimajo zgodovinske utemeljitve in niso kulturno upravičene. To si bom prizadevala pokazati v nadaljevanju.

2 Ponavljanje minimalizma

Sodobna litovska glasba je našla svojo slogovno osredje, ponavljanje minimalizma, pri skladatelju Broniusu Kutavičiusu (1932) in njegovih prvih oratorijih na pogansko tematiko: *Panteistični oratorij* (1970), *Zadnji poganski rituali* (1978), *Iz skale Jotvingov* (1983), *Drevo sveta* (1986), *Magični krog sanskrta* (1990). Njegova prva dela so glasbeni nacionalni preporod za- znamovala precej pred politiko. Do slogovne premene je Kutavičiusa peljal

navdih ob ljudski glasbi Povilasa Mataitisa (1933). Na koncertu leta 1968 je Kutavičius prvič slišal in videl pesmi in plese *sutartinės*, ki »jih nihče več ne poje« (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2008, 23).

Sinkretična zvrst *sutartinės* (pétje, ples in igra) je najstarejša litovska glasbena praksa; njeni izviri in obdobje nastanka niso znani. Odlikujejo jo neskončna oblika (krog), modalnost (atonalitetnost), polifonija in dvo- do štiri-glasna heterofonija, zamejena uporaba lestvic, ponavljajoči se, minimalistični kompozicijski postopki, registrska zamejenost, komplementarna ritmika in sinkopiranje, politeksturnost, neprekinjeno pulziranje. Bronius Kutavičius se je pridružil ansamblu Mataitis, kjer se je, kot je dejal, »prvič srečal s pravo folkloro«. Odtlej se je slogovna premena pri skladatelju odvila »zelo hitro in radikalno« (prav tam, 24). Ko je malo kasneje, leta 1976, slišal *De Staat* Louisa Andriessena (1939), je bil še bolj prepričan v utemeljenost svoje usmeritve.

Večina litovskih skladateljev (Mindaugas Urbaitis (1952), Vidmantas Bartulis (1954), Algirdas Martinaitis (1950)) se je hitro identificirala z modelom minimalističnega ponavljanja, saj se je izkazal kot nasprotovanje postromantičnemu psevdo-dramatizmu sovjetskega socialističnega realizma. Pritegnil je tudi starejše skladatelje. Najmlajša generacija osemdesetih let prejšnjega stoletja (Rytis Mažulis (1961), Ričardas Kabelis (1957), Nomeda Valančiūtė (1961), Šarūnas Nakas (1962), Gintaras Sodeika (1961)), znani kot »strojniki«, ¹ so opustili obredni in duhovni vidik, značilen za glasbo Kutavičiausa. Ob ohranjanju glavnih referenc (polifonija, lakonični/minimalistični izraz in ponovitev glasbenih segmentov) je vsak na svoj način začrtal ta slog s čisto, radikalno, agresivno, ponekod sarkastično obliko.

Domnevati bi mogli, da bi ponavljanje minimalizma, vezano na renesanso glasbe Litovcev, lahko avtomatično izginilo po tem, ko bi opravilo svojo vlogo s pridobljeno osvoboditvijo leta 1990. A zgodilo se je nasprotno. Privlači tudi najmlajšo generacijo litovskih skladateljev. Tako »na začetku 21. stoletja ni videti konca litovskemu minimalizmu« (Urbaitis in Nakas, 2008).

Občinstvo se je hitro poistovetilo s tem slogom. Kot noben drug sodoben glasbeni jezik je privedlo nazaj (in to zelo močno!) občinstvo v koncertne dvorane. Stvaritve oratorijev Kutavičiausa niso bile samo glasbeni pojavi, temveč tudi kulturni dogodki. V prvi vrsti seveda zaradi svoje povezave s starožitnimi *sutartinės*. Ti oratoriji so pri poslušalcih vzbudili nostalgijo do utopične poganske preteklosti, ki se je kazala za lepšo od resničnosti. Dokazovali so tudi, da Litovci kot zadnji pogani Evrope niso nikoli povsem opustili svojih starih

1 Izraz se je pojavil v naslovih dveh skladb leta 1985: *Twittering Machine* Rytisa Mažulisa (1961) in *Merz-Machine* Šarūnas Nakas (1962).

verovanj in stare kulture. In zato, ker so spretno vključili poganske elemente v krščanstvo, na podoben način perpetuirajo svojo folklorno tradicijo v svet glasbe danes – kot jezik, ki ga lahko samo oni polno doumejo. Litovski minimalizem ima torej kljub določenim sorodnim potezam z ameriškim minimalizmom lastne etnične korenine.

3 Ženska glasba v *sutartinės*

Sutartinės so najstarejša in najmanj spremenjena zvrst litovske ljudske glasbe. Nedvomno so se ohranile iz poganskih časov, ko so skoraj vse rituale izvajale – ženske. V prvinskih matriarhalnih kulturah indoevropskih ljudstvih (baltski jeziki spadajo v proto-indoevropsko skupino) »je imela velika boginja Mati Zemlja osrednje mesto v panteonu bogov« (Dundulienė, 1989, 5). Ženske so tedaj izvajale veliko najpomembnejših obredov, zlasti tistih, ki so bili povezani s plodnostjo in rodovitnostjo. Etnologinja Pranė Dundulienė meni, da so v kasnejšem patriarhalnem obdobju ženska božanstva »izgubila svoj osnovni pomen [...] toda stare boginje so ohranile arhaične poteze v ljudskih mitih, v obredjih in ljudski umetnosti« (prav tam, 8). Pomen žensk v litovski družbi se je ohranil tudi v patriarhatu; vpisan je celo v Statut Litve iz leta 1529, kjer med drugim piše, da je »cena odpustka za umor ženske višja kot cena odpustka za umor moškega«. In še: »S poroko ženska dobi sveženj ključev od hiše svojega moža in ga ona nosi za pasom; vodi in usmerja celotno domače gospodinjstvo.« (Greimas, 1985, 196.)

4 Boginje in/ali čarovnice

Sutartinės, ki so bile temelj sodobnega litovskega glasbenega jezika in so se prenašale iz roda v rod, so »pele in ohranjale ženske« (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 55). »Moški so igrali na instrumente« (prav tam, 40). Ker ni mogoče datirati nastanka pesmi, prevladuje stališče, da »misteriozne« *sutartinės* »izvirajo od boginj (*Laumes*) ali malih boginj (*Laumaites*), ki so jim pokristjanjeni Litovci rekli kar čarovnice« [*sorcières*]« (prav tam, 58). »Preobrazbe« boginj v čarovnice ne kaže razlagati samo z vzpostavitvijo patriarhalnega sistema, temveč tudi s feminizacijo religije v sedemnajstem stoletju, ko se je, kot meni zgodovinar Vytautas Kavolis, »podoba ženske razdelila na nebeški ideal in čarovniško nepokorščino« (Kavolis, 1991, 43). Po njegovih besedah naj bi se čarovništvo razvilo iz moškega strahu pred žensko neodvisnostjo. Nagnjenost k androcentризmu se je sčasoma samo krepilo. V dvajsetem stoletju je bila najbolj izrazita v prepadu med ustvarjalno dejavnostjo žensk in njihovo prisotnostjo v kulturi. Na področju glasbe je ta nagnjenost peljala k pojavljanju

stališč, metodologij in zaključkov tistih znanstvenih raziskav, ki črpa-
jo iz esencialistično razumljene identitete, temelječe na predstavi
o biološkem spolu ali kulturi, povezani z določeno zvrstjo (Abbate,
2004, 825).

Gender studies je nedvomno spodbudila vseprisotnost androcentrizma.

5 Boginje in *sutartinės*

Da bi razumeli ustvarjalni element ženske, vpisan v *sutartinės* (in to je po-
membno, če želimo poznati njihov učinek na sodobno litovsko glasbo),
moramo opredeliti podobo boginj, ki je obstajala v širši kulturi. Ne naza-
dnje *sutartinės* izhajajo »iz boginj (*Laumes*) ali malih boginj (*Laumaites*)«. *Laumes*
so bile najstarejše litovske boginje nebes in zemlje in so bile, po
Dundulienė, »posrednice med nebeškim in zemeljskim kraljestvom«. Spr-
va je bila tako njihova dejavnost/ustvarjalnost dvojna: magična in domačna
obenem. »V legendah so bile *Laumes* sposobne priklicati dež, točo in vihar
s pomočjo plesa in petja.« (Dundulienė, 1989, 15–16.) Etnomuzikologinja
Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė omenja legendo, v kateri so tri čarovnice, ki so
živele druga od druge oddaljene nekaj kilometrov, pele *sutartinės*. »Nekate-
re legende kažejo, kako so *Laumes* dojemali kot velikane, ki daleč vsaksebi
pojejo *sutartinės*.« (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2005.) Podoba velikanov je mor-
da vezana na njihove posebne sposobnosti vzbujanja naravnih pojavov in s
tem delovanja na določenem ozemlju. *Sutartinės* v osnovi vsebujejo pravca-
to onomatopoetično bogastvo, katerega pomen je sicer izgubljen, a se lahko
uporablja pri izvajanju obrednih urokov.

Med hišnimi opravili *Laumes* se pogosto omenjata predenje in tkanje, tradi-
cionalni ženski opravili. V *sutartinės* se kaže prav ta raven: polifonično pre-
pletanje glasov se odvija v krožni obliki (teoretično torej brez konca), kakor
da bi bile trak, stkan iz zvokov. Dundulienė omenja najstarejšo znano tkani-
no, narejeno iz »divjih rastlin, kopriv ali lanenih vlaken« (Dundulienė, 1989,
22). V starih časih je litovska modrost primerjala človeško življenje »s pla-
tnom, ki ga je stkalo devet boginj.« (Daukantas, 1988, 94)

Podoba stkanega traku je v *sutartinės* razvidna zlasti iz grafične predstavitve
melodične linije (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 13): v njej najdemo geometrij-
ske ali cvetlične vzorce, značilne za tradicionalno tkanje. Uporaba istih sim-
bolov na različnih področjih in semantična večplastnost okrasja sta značilni
potezi vseh ljudskih izročil.

Dejansko je težko ločiti dejavnost žensk od dejavnosti *Laumes*, saj so dejavnosti obeh tesno povezane. Na primer, »med poroko so dekleta plesala« kolo *Laumes*, v katerem so »posnemala njihov ples in njihovo pesem« (Dundulienė, 1989, 15–16). Tudi pomen simbolov *sutartinės* je dvojen. Recimo nekateri med njimi, kot je zvezda, se pripisujejo tako svetu *Laumes* kot tudi zaščiti pred škodo, ki jo lahko storijo: »petokrako zvezdo, narisano v eni potezi,« so pripisovali *Laumes*, medtem ko je bila »v krog vrisana zvezda s štirimi, šestimi ali osmimi kraki uporabljena kot čarobna in odvrčajoča [apotropajska] zaščita pred njimi« (prav tam, 25).

6 Koreografsko pismo

Za razliko od zahodnjaškega plesa, ki je »v vzletu [dans l'envol]«, so *sutartinės*, podobno kot afriški ali indijski plesi, »teptajoči po zemlji [dans le piétinement du sol]« (Legendre, 2009, 117). Za Pierra Legendreja je »teptanje zemlje določen glasbeni način« (prav tam) in ples razume kot »način pisanja« (prav tam, 120). Ženske, ki pojejo in plešejo *sutartinės*, ne uporabljajo majhnih zvončkov, privezanih na noge, kot je to v navadi v Indiji in Afriki, vendar je njihov arhaični ples zelo značilen: hodeč (ali teptajoč) »rišejo« oblike kroga, križa, kvadrata ali zvezde. Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, sama plesalka *sutartinės*, je recimo opazila, da neka pesem opeva dolgi postopek predelave lanu, pri tem pa plesalke odstopajo od začetne točke in se vanjo vračajo krožeč v smeri sonca, da bi se ob koncu skladbe vrstile na začetek (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2005). Na ta način se po tleh oblikuje (potepta) zvezda. Večkraka zvezda, značilna za vse starodavne kulture, se v sakralni geometriji pogosto imenuje tudi »cvet življenja«. Reproducirati jo je mogoče brez konca.

Nekatera besedila *sutartinės* poudarjajo pomembnost teptanja. Na primer, v eni, ki ima samo dve kitici, je ena glavnih besed teptanje (litovsko: *trap trapu, trapuju*). Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė meni, da bi ta ples lahko »plesali z drobnimi koraki« (prav tam).

Sutartinės uporabljajo tudi šepajoč^[2] plesni korak. Stara litovska folklor nam daje izvirno obliko *Laumes*, »ki je ornitomorfn« (Dundulienė, 1989, 14). Po besedah Daive Račiūnaitė-Vyčinienė je šepajoč korak v litovski tradiciji značilen izključno za ples *sutartinės*. Nanaša se lahko bodisi na prikazovanje totemskih živali (vodnih ptic, tudi laboda ali raco) ali na mite mnogih pokrajin o ptici kot ustvarjalki veselja (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2000, 34–35). Narava

2 Avtorica navaja litvanski izvirnik »šlubčiojantis žingsnis« (angleško »steps with a limping or stomping movement«).

korakov (ostroost, šepavost ipd.) ima lahko v koreografiji tudi poseben pomen: na primer vrsta majhnih korakov predstavlja zgoščen in krepak red, medtem ko šepajoči koraki prikazujejo red, v katerem se vse odvija z odlogi.

7 Nadalje o glasbeni identiteti

Torej ženske pojejo in plešejo *sutartinės*, skrivoma jih ohranjajo in varujejo »brez spreminjanja besedila« (prav tam, 58), prenašajo iz roda v rod, od matere na hčer, ostajajo v stiku s prvinsko pogansko simboliko in ohranjajo čudežno vez z naravo (Boginja Zemlja), z božansko sfero in, kar je najpomembnejše, s prvinsko ustvarjalnostjo ženske. Ustvarjalni potencial ženske v *sutartinės* razkriva dejstvo, da ima glavna pevka (ki uvede polifonijo pesmi) »pravico spreminjanja besedila« (prav tam, 64). Ona to lahko ustvarja z dodajanjem novih verzov med samim procesom izvedbe, in to v neskončnost (saj gre za krožno obliko). Zato je besedilo polno pomanjševalnic. Tako *pėte sutartinės* lahko štejejo za pomembnejše od instrumentalnih različic (ki jih igrajo moški), saj jim daje besedilo dodaten smisel. V takem neposrednem pismu – v improvizaciji, ki podaja ženski pogled na svet – razkrivajo pomanjševalnice intimni vidik ženske in njene okolice, medtem ko onomatopeja razkriva magične sile starožitnih boginj. Antropolog Marcel Mauss je opazil pomemben vidik ponavljanja v plemenskih obredih:

Ponavljjanje obredov, v katerih se zaradi navad ali česa drugega ista žrtev v enakih časovnih razmikih pojavi večkrat, je ustvarilo neke vrste *vseskozi prisotne osebnosti* [*personnalité continue*]. (Mauss, 1968, 288, stavljeno V. G.)

Parafrazirajoč ta priklic »vseskozi prisotne osebnosti« lahko rečemo, da so *sutartinės*, ki so jih izvajali skozi stoletja in so se izmaknile izkrivljanju, ustvarile določeno *vseskozi obstajajočo glasbeno snov* [*substance musicale continue*]. V Kutavičiusovih poganskih oratorijih odmevajo grafični simboli *sutartinės* (zvezde, kvadrati, krogi), razmestitev glasbenikov in pevcev po prostoru (za teptanje zemlje), polifone strukture zvena, atonalitetnost in ponavljanje – v resnici gre za nadaljevanje ustvarjanja žensk skozi stoletja. S tega gledišča kaže *sutartinės* razumeti kot stalno nadaljevanje in glasbeno valovanje, ki ob koncu dvajsetega stoletja postane prava litovska glasbena nacionalna identiteta.

Podoben proces lahko opazujemo ob menjavi družbene ureditve iz matriarhata v patriarhat in »ženskih v moška božanstva« (Dundulienė, 1989, 8): ženska iz *sutartinės* se v sodobni glasbi rekontekstualizira in se preobrazi v

»moškega«. Ne zato, ker je Kutavičius skladatelj, temveč zato, ker se načelo ponavljanja ideološko povezuje z moškim področjem, nasprotnim od »pasivnosti« ženskega. »Čutnost«, ki naj bi spadala na področje ženskega, je sled romantične tradicije, ta pa je izrazito odsotna v litovskem glasbenem mišljenju.

Torej vsa sodobna litovska glasba, katere velik del je jasno zaznamovan s ponavljanjem minimalizma, polifono miselnostjo, jedrnatostjo, korenini v matriarhalni dobi in jo podaljšuje. Minimalizem »strojnikov« s konca dvajsetega stoletja dejansko korenini v ženski ustvarjalnosti, zrcali krožne procese narave, nenehno nadaljevanje, skladnost gibanja pri delu, minimalizem gest. To je pomembno za Kutavičiusa. Pravi:

Gostobesednost nikoli ni bilo moje ustvarjalno načelo [...]. Kaj so načela minimalizma? Gre za zavračanje vsega, kar ni potrebno. (Jasinskaitė-Jankauskienė, 2008, 308.)

8 Brat/sestra kot vzorec povezav

Marcia J. Citron ob vprašanju spola v muzikologiji opozori:

V kratkem, spol je kot analitična kategorija vredno sredstvo za pristop k vsebinam, ki so kritične za razumevanje življenja ženske in njenega zgodovinskega položaja – vsebin, ki bi jih sicer lahko spregledali zaradi pomanjkanja metodologije identificiranja in raziskovanja. [Overall, gender as an analytical category affords a valuable vehicle for accessing issues critical to an understanding of a woman's life and historical position, issues that might otherwise be ignored because of an absence of methodology for identification and interrogation.]. (Citron, 2000, 69.)

Zgodovinska analiza vloge ženske v litovski kulturi in zlasti njenih premen skozi daljše obdobje dopušča usmeriti pozornost na dokaze, ki zadevajo dotično problematiko zvrsti.

Litovska kultura v zgodovini ni poznala nasprotja med junaškostjo moškega in pasivnostjo ženske. Da bi razumeli spreminjanje razmerja med moškim in žensko, se moramo opreti na sociološko in zgodovinsko študijo Vyataasa Kavolisa Ženske in moški v litovski kulturi (Kavolis, 1991). V njej se avtor naveže na antropološko teorijo Francisa L. K. Hsuja o prevladujočih družinskih razmerjih. Kavolis je opozoril na dejstvo, da je v litovski starožitni kulturi lahko prevladujoče »razmerje brat/sestra, ki je nekakšen vzorec za razlago drugih

razmerij« (Kavolis, 1991, 26). V *sutartinės* in drugih litovskih starih folklornih oblikah (zgodbah, legendah, pesmih ipd.) sta glavna junaka prav brat in sestra. Kavolis meni, da je

glavna značilnost razmerja med bratom in sestro občutje brez odkritega erotičnega interesa – učinkovito razmerje med mladeničem in mladenko, ki se ne poruši, če se kdo zaljubi v koga drugega. (Prav tam.)

Ta vzorec zrcali druge vidike starožitne folklore, denimo »ljudskih spevov in tako ženskih kot moških rastlinskih prispodob,« medtem ko je v

krščanski misli, ki govori o moških in ženskih božanstvih, pomembno uporabljati drugačne [pris]podobe. V poznem krščanskem izročilu si ni mogoče več zamisliti enakosti čutenja [med spoloma]. (Prav tam, 23.)

Tako svet *sutartinės* dopušča bežen vpogled v obdobje, v katerem je bilo razmerje moško/žensko nekonfliktno in neerotično. V starodavnih litovskih besedilih je spol prav zaradi pomanjkanja nasprotja prehodna kategorija. Na primer, prva natisnjena litovska knjiga *Katekizem* Martynasa Mažvydasa (1547) splošno označuje moške kot »boginje«. Tudi ko govori o moških pojavnih oblikah poganstva, uporablja ženski spol božanstev. Proces preoblikovanja boginj v moške se pojavlja tudi pri pisatelju Simonasu Daukantasu (1845): *Jore*, ki ga imenuje »bog pomladi, pretor sreče«, se nekaj vrstic pozneje pojavi v ženski obliki: »Ko pride ona, se ne veselijo samo ljudje, živali, ampak tudi ptice.« (Daukantas, 1988, 87.) Daukantasovo besedilo prav tako poudarja enakost med ženskami in moškimi v družbi: »One ne želijo niti pri svojem delu biti manj od moških« (prav tam, 50), temveč želijo biti enake; »kar je še bolj čudovito, na temen in krvav dan so se ženske pridružile moškim v vojni« (prav tam, 47).

Preobrazba razmerij med moškimi in ženskami od nekonfliktnih v konfliktna se je odvijala skozi dolgo obdobje prehoda od pokristjanjenja Litve (leta 1387) do praga dvajsetega stoletja. Četudi se je povečal vpliv moških v družbi, je »domače« poganstvo še dolgo živelo, še posebej na oddaljenem podeželju. Tako se opozicija med spoloma pojavlja kot konflikt med poganskim in krščanskim svetom, saj je poganstvo povezano z religijo žensk in krščanstvo z religijo moških. Neupoštevanje porazdelitve obeh področij je izzvalo prve konflikte. Mikalojus Daukša (1599) »obsoja ženske, ker so si celo moške upale poučevati o verskih zadevah« (Kavolis, 1991, 60).

Ravnovesje med moškimi in ženskami se povrne ob koncu devetnajstega stoletja, ko so se pojavile ustvarjalne ženske (zlasti pisateljice). Tukaj lahko omenimo primer Sofije Čiurlionienė (1886–1958), emancipirane ženske, pisateljice, prevajalke, literarne in likovne kritičarke, ki se je poročila z najbolj znanim litovskim skladateljem in slikarjem zgodnjega dvajsetega stoletja Mikalajusom Konstantinasom Čiurlionisom (1875–1911). Kavolis upravičeno primerja ta par z znamenitim francoskim parom Jean-Paulom Sartrom (1905–1980) in Simone de Beauvoir (1908–1986).

9 Žensko ali/in moško?

Eden od predmetov študij spolov je določevanje moškega in ženskega v skladbi. Tradicionalno se moško navezuje na glasbene značilnosti, kot so močna intenziteta, aktivnost in neodvisnost, medtem ko se žensko povezuje s slabotnostjo, pasivnostjo in odvisnostjo. Marcia J. Citron poudarja, da so te kvalifikacije povsem ideološke:

Številne značilnosti glasbenega jezika so v različnih obdobjih ideološko povezovali s spolom, kar pomeni, da lahko glasba postane sredstvo za zastopanje ideologij moškosti, ženskosti ali spolnosti, kar se vedno tvori družbeno. To niso naravni ali univerzalni pomeni; so družbeno kontingentne navezave. Izziv na področju zgodovino-pisja je razkriti tovrstne navezave in ugotoviti njihov pomen v času, iz katerega izvirajo, ter prikazati njihov pomen skozi zgodovino naprej. [Many features of musical language have been ideologically associated with gender at various times, and this means that music can become a vehicle for the representation of ideologies of masculinity or femininity, or sexuality, that have been constructed in society. These are not inherent or universal meanings; they are socially contingent references. The challenge in historical work is to identify such references and to find out what they meant at the time they originated and what they came to mean through the various stages of their history.] (Citron, 1993, 71.)

Meri Lao Franco, ki je leta 1977 objavila študijo z naslovom *Musica strega – Per la ricerca di una dimensione femminile nelle musica* [Glasba čarovnic – k raziskovanju razsežnosti ženskega spola v glasbi], ne povzema le dolgega seznama dualizma, okoli katerega je organizirana zahodna glasba, temveč poudarja tudi zelo pomemben vidik, in sicer nepopravljivo izgubo enega tistih njenih delov, ki jih imenuje »glasba čarovnic«. Izraz se nanaša na glasbo

žensk, ki so v srednjem veku *postale* čarovnice in so jih zato začeli zažigati. Po Meri Franco Lao je bila ta glasba »sistematično izključevana, preganjana, iztrebljena, samo nekaj njenih ostankov je preživel« (Franco Lao, 1978, 17). Ta izguba je še toliko bolj pomembna, ker so po avtorici

čarovnice nedvomno pripisovale glasbi celovito vlogo in povezovalno vlogo, ki teži k učinkovanju na stvari«; glasba, ki je bila »del celote, del kozmogonije, in je utrpela isto represijo kot medicina in astrologija ter njuno znanje (prav tam, 14).

Tako je uničenje čarovniške kulture v srednjem veku odpravilo možnost, da sedanja kultura Zahoda dostopa do izvirne ženske kulture. Brez nje je skupna glasbena tradicija nepopolna. Meri Franco Lao meni, da so bile »ženske izključene iz filogeneze glasbe« in je ta glasba postala mizogina umetnost. Tako se

ženske v njej ne čutijo izražene: če delajo glasbo, jo delajo po prevladujočem modelu in ne toliko kot ženske. Prikrajšane so za izjemno velik del glasbe: svojega [les femmes ne s'y sentent exprimées: si elles font de la musique, c'est selon les modèles dominants et non en tant que femmes. On les a privées d'une énorme part de la musique: la leur]. (Prav tam, 82–83.)

Litovska kultura je imela srečo, da je ohranila tradicija *sutartinės*, zahvaljujoč ponavljanju minimalizma, ki se ohranja v sodobnem svetu in odraža glasbeno in kulturno identiteto žensk. Upajmo, da ne nasprotuje, ampak dopolnjuje moško tradicijo.

Z zgodovinskega vidika in litovskih kulturnih posebnosti bi bilo zato težko uporabiti zahodne glasbene kode, da bi ugotovili, katere so bile ženske ali moške značilnosti v *sutartinės*. Te pesmi so del ustnega izročila in jih je treba analizirati ne le po njihovi čisto glasbeni razsežnosti (*sutartinės* pojejo in plešejo ženske, na instrumente pa igrajo moški), temveč tudi v bolj poglobljenem okviru kulturnih raziskav. Četudi je razločevanje spola v vokalni in instrumentalni glasbi očitno, so primeri, ko *sutartinės* izvajajo skupaj tako moški kot ženske:

Tako so se na istem dvorišču zbrali moški in ženske, eni so pihali v trobente, drugi v odgovor odpeli, zato se pesem imenuje *sutartinės*. (Daukantas, 1988, 66.)

Če so moške posebnosti instrumentalnih *sutartinės* precej povezane z omejitvami glasbila, na katerega se igra, je očitno, da so ženske posebnosti pétių

sutartinės precej povezane z besedilom. Prav to najbolj natančno razkriva zasebni svet in, posledično, njegovo razmerje do okolja – in to ne samo na ravni vsakdanjega življenja, temveč tudi na ravni obredja in simbolike.

Ozek obseg, ponavljajoča se ritmika in enakomerno utripanje so v enaki meri ženske lastnosti: so tudi značilnosti uspavank. Muzikolog Michel Imberty, ki se opira na delo psihologa Daniela Sterna, je osvetlil in analiziral vidik ponavljajočnosti glasbe. Po Imbertyju

ponavljanje ustvarja *napetostno* razmerje v zvezi s *pričakovanjem* zadovoljstva, ki ga prinese izpolnitev želje (z vračanjem na prvotno [tonsko] postavitev), ki mu nato sledi večje ali manjše popuščanje napetosti zaradi variiranja, ki se bolj ali manj oddaljuje od prvotne [tonske] postavitve. V tem smislu sosledje napetost/sproščanje [...] vzpostavlja prvotni čas, primitivno življenjsko izkušnjo trajanja [la répétition crée une *tension* liée à une *attente* de satisfaction du désir (par le retour de la séquence initiale) qui est ensuite suivie d'une détente plus ou moins marquée selon que la variation s'éloigne plus ou moins du modèle initial. En ce sens, la succession tension/détente [...] institue un temps originaire, une expérience primitive de durée] (Imberty, 2005, 393.)

ritem, ki je primerljiv s tistim v odnosu med materjo in otrokom. Po Sternu,

mati dejansko uporablja vse vedenjske registre po načelu ponavljanja: izgovarjavo, gibanje in kinestetično taktilno stimulacijo [...]. Dejstvo je, da je za malčke v zgodnji dobi ponavljanje privilegirani način vzpostavljanja vezi med materjo [la mère en fait utilise tous les registres comportementaux sur le mode de la répétition: vocalisations, mouvements, stimulations tactiles et kinesthésiques [...]. En fait, en bas âge, la répétition apparaît le mode privilégié de la mère pour entrer en relation avec son enfant]. (Prav tam.)

Stern dodaja, da zato, ker je otrokov komunikacijski repertorij omejen, mati s ponavljanjem zapolnjuje praznino, saj je to, kar se reče ali naredi, manj pomembno od senzorične kakovosti dražljajev in njihovega strukturiranja. Piše:

Manj pomembno je, kaj mama pravzaprav pravi. Pomembna stvar je muzikalnost zvokov, ki jih proizvaja. S tega vidika ponavljajoče dejanje pridobiva svoj pomen enako kot strukturna in funkcionalna enota interakcije. [Ce qui sans doute importe moins, c'est

ce que la mère dit réellement. L'important, c'est la musicalité des sons qu'elle produit. De ce point de vue, l'action répétitive acquiert son importance en tant qu'unité structurelle et fonctionnelle dans l'interaction.] (Prav tam, 393–394.)

Imberty tako zaključí, da

zato verjetno obstaja globoka povezava med kognicijo glasbe, čustveno izkušnjo in ponavljanjem: in sicer v toliko, kolikor struktura časa, ponavljanje, oblikuje tudi čustveno strukturo subjekta [il y donc probablement un lien profond entre la cognition musicale, l'expérience affective et la répétition: en tant qu'elle structure le temps, la répétition structure aussi les expériences émotionnelles du sujet]. (Prav tam.)

Ponavljjanje in prenos tradicije *sutartinės* od matere na hčer sledi istemu vzorcu. Njihovo strukturiranje izhaja iz magičnih dejavnosti starih boginj.

Ritmična urejenost je osrednja os, ki povezuje ponavljanje sodobnega minimalizma s tradicijo *sutartinės*. Litvanska glasba dvajsetega stoletja, zasnovana na urejenem pulziranju, ima težave s tem, kako se tega odrešiti. Je eden večjih problemov in glavna prepreka modernosti. Le maloštevilnim litovskim skladateljem dvajsetega stoletja se je uspelo otresti te ritmične prisotnosti – med njimi je izjema Osvaldas Balakauskas (1937).

Tako kot ameriški minimalizem tudi litovski uporablja modalno harmonijo in tonalitetnost. Litovski minimalizem nemara uspeva s svojo zmožnostjo združevanja starožitne tradicije in sodobnega pisma kombinirati žensko in moško. Po zgledu litovskega jezika, v katerem sta oba spola enakovredna, sodobna litovska glasba lahko šteje za glasbeno pismo, v katerem moški širi staro žensko tradicijo, ženska pa dopolnjuje moški način mišljenja. Če torej skušamo v *sutartinės* opredeliti, kaj je žensko ali moško, bi morali govoriti o komplementarnem dualizmu in ne nasprotju.

S tega stališča *sutartinės* čudežno lepo odražajo model brat/sestra kot vzorec, ki ustreza litovski kulturi: ko stroga glasbena struktura pusti svobodo improviziranju besedila; ko koreografija združuje neskončno obliko kroga in znotraj njega omejitve na kvadrat ali križ; ko se sinkopirani ritem (v glasbi in koreografiji) organsko vnaša v urejeno pulziranje splošnega gibanja itd.

Prav zato smo v skušnjavi, da bi litovski minimalizem, ki je v Litvi osvojil tako skladatelje kot skladateljice vseh generacij, videli kot zvrst ali model *androginosti*. Ta model bo denimo morda bolje razumeti ob prvih delih Nomede

Valančiūtė (1961), v katerih ženska glasbena oblika, prožna in tekoča, razvija surov jezik, zelo moški, ali ob glasbi Onute Narbutaitė (1956), v kateri se zelo krhke teksture – vezene tonske čipke – subtilno razvijajo v zelo racionalnih in preračunanih strukturah.

10 Sklep

Če so imele ženske v litovski glasbeni kulturi dvajsetega stoletja šibko pozicijo, je vzrok treba iskati v sovjetski okupaciji, ki je kljub svoji uradni afirmaciji enakosti spolov dejansko potlačila žensko kulturo, porojeno v neodvisni Litvi med obema vojnoma. Pravzaprav je nazadnjaška sovjetska kulturna ideologija zamejila ne samo ustvarjalnost žensk, temveč sodobno ustvarjalnost v celoti.

Dočim je Kutavičius v sedemdesetih letih začel ustvarjati svoje oratorje s poganskim navdihom, se je hkrati podoben vzgib razširil tudi na druga umetniška polja. Poganski in mitološki motivi so postali ustvarjalni okvir, skozi katerega so Litovci ponovno odkrili svojo preteklost in ponovno razmislili o sedanjosti. Po drugi strani pa poganska senzibilnost ni način izražanja, vezan na ljudsko zazrtost v preteklost, temveč jezik, ki je docela avantgarden in sodoben.

Vračanje enakosti med spoloma na prelomu v enaindvajseto stoletje ni samo posledica neodvisnosti leta 1990, ampak tega velikega kulturnega gibanja. V litovskem kontekstu to ni zasluga feminizma. Četudi smo lahko prepričani, da nam je poganska tradicija omogočila ohraniti vez z našo žensko preteklostjo, lahko samo podpišemo deklaracijo Meri Franco Lao:

da ženske, ki so prepuščene robu kulturne ustvarjalnosti,« lahko v prihodnje »zlahka ovržejo logične piramide kulture in vrnejo pomen spoznanja (Franco Lao, 1978, 84).

Literatura

- ABBATE, Carolyn. 2004. Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle. V: Nattiez, Jean-Jacques (ur.). 2004. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2 (Les savoirs musicaux). Arles-Paris: Actes Sud/Cité de la musique. 822–830.
- CITRON, Marcia J. 1993. Gender and the Field of Musicology. *Current Musicology*, 1993/53, 66–75. <https://currentmusicology.columbia.edu/article/gender-and-the-field-of-musicology/>

- CITRON, Marcia J. (ur.). 2000. *Gender and the Field of Musicology*. Illinois: University of Illinois. https://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:182308/CONTENT/current.musicology.53.citron.66-75.pdf.
- DAUKANTAS, Simonas. 1988. *Būdas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių*. Vilnius: Vaga.
- DUNDULIENĖ, Pranė. 1989. *Pagonybė Lietuvoje*. Vilnius: Mintis, 1989, p. 5.
- FRANCO LAO, Meri. 1978. *Musique sorcière*. Paris: Des Femmes.
- GAIDAMAVIČIŪTĖ, Rūta. 2010. Minimalizmo įtaka pominimalistinio laikotarpio lietuvių muzikai. *Menotyra*, 2010, 17/3. 241–262. <http://mokslo-zurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2010/3/241-262.pdf>
- GREIMAS, Agirdas Julien. 1985. *Des dieux et des hommes*. Paris: P.U.F.
- IMBERTY, Michel. 2005. La musique et l'inconscient. V: Nattiez, Jean-Jacques (ur.). 2005. *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Vol. 2. 390–418.
- JASINSKAITĖ-JANKAUSKIENĖ, Inga (ur.). 2008. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas*. Vilnius: Versus Aureus, 2008, p. 23.
- KAVOLIS, Vytautas. 1992. *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*. Vilnius: Lietuvos kultūros institutas.
- LEGENDRE, Pierre. 2009. *Vues éparées*. Paris: Mille et une Nuits.
- MAUSS, Marcel. 1968. *Œuvres, I, Les fonctions sociales du sacré*. Paris: Ed. de Minuit.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, Daiva. 2000. *Sutartinių atlikimo tradicijos*. Vilnius: Kronta.
- RAČIŪNAITĖ-VYČINIENĖ, Daiva. 2005. Moterys – sutartinių atlikėjos. V : Žmogaus samprata tradicinėje kultūroje : konferencijų ciklas „Gimtis. Būtis. Mirtis“ : konferencijos medžiaga, Vilnius, 2000 gegužės 9-11 d. 2005. 178–188. http://tautosmenta.lt/wp-content/uploads/2013/12/Vyciniene_Daiva/Vyciniene_LK_1995_1.pdf
- URBAITIS, Mindaugas in Nakas, Šarūnas. 2008. TEMA. Naujoji pominimalistinė muzika Lietuvoje. *WNMM Nr. 18*, 2008. <http://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvas-muzikos-link/nr-12-2006-balandis-rugsejis/tema-naujoji-pominimalistine-muzika-lietuvoje/>

O avtoricah in avtorju

Priv.Dož. Mag.art. Dr.phil. **Susanne Kogler** je študirala glasbeno pedagogiko, klasično filologijo in muzikologijo Karl-Franzens-Universität in Kunstuniversität v Gradcu. Doktorirala je na temo *Jezik in lingvistika v novi glasbi* (Studien zur Wertungsforschung 39, Graz / Vienna: Universal Edition, 2003), leta 2012 habilitirala s študijo *Adorno nasproti Lyotardu: moderna in postmoderna estetika* (Karl Alber Verlag, Freiburg, 2014). V letih 1996–2011 je bila raziskovalka na Univerzi v Gradcu, v letih 2010–2011 namestnica predstojnika Centra za študije spolov, od leta 2012 je vodja graških Univerzitetnih arhivov. Kot raziskovalka se osredotoča na zgodovino glasbe in estetike od 19. stoletja do danes. Podatki o predavateljici: <http://www.susannekogler.at/>.

Julijana Papazova je doktorirala iz muzikologije na Inštitutu za raziskovanje umetnosti pri Bolgarski akademiji znanosti v Sofiji (2012). Posveča se raziskovanju popularne glasbe (zgodovine, teorije, glasbene scene, glasbene komunikacije, alternativnega rocka v nekdanji Jugoslaviji). Njene študije so objavljene v različnih mednarodnih zbornikih, revijah in pri založnikih, kot so Peter Lang, Hudební Věda, List kreativnih komunikacij, SAGE, FDV, IASPM, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Arti musices, Musicologica, New Sound. Trenutno je zaposlena kot profesorica na Fakulteti za glasbeno umetnost v Skopju, kjer predava predmet Uvod v popularno glasbo. V letnem semestru 2016/2017 je dobila štipendijo Višegrajskega sklada za znanstveni razvoj na Univerzi Komenski, Filozofska fakulteta, Katedra za muzikologijo, Univerza v Bratislavi.

Vesna Mikić je redna profesorica na Oddelku za muzikologijo Fakultete za glasbo Umetniške univerze v Beogradu. Uči sodobno glasbeno zgodovino in uvod v študij popularne glasbe. Na Oddelku za teorijo, umetnost in medije Interdisciplinarnega doktorskega študija na Umetniški univerzi v Beogradu je predavala teorijo popularne umetnosti in kulture, nove medije / nove teorije umetnosti ter predmet umetnost in politika. Je namestnica urednice Mednarodne revije za glasbo New Sound, članica Srbskega muzikološkega društva in ustanoviteljica Centra za študij popularne glasbe v Beogradu. Njeno področje raziskovanja vključuje kulturne kontekstualizacije in interpretacije praks sodobne glasbene produkcije in recepcije. Je avtorica *Glasba v tehokulturi* (Univerza v umetnosti, Beograd, 2004) in *Lica srpske muzike: neoklasicizem* (Fakulteta za glasbo, 2009) kot tudi številnih študij in člankov v revijah in zbornikih mednarodnih in nacionalnih srečanj.

Adriana Sabo (1989) je doktorandka na Oddelku za muzikologijo Fakultete za glasbo v Beogradu, kjer je magistrirala iz muzikologije (2012) in študijev spola (2015). Je štipendistka Ministrstva za izobraževanje, znanost in kulturni razvoj v Republiki Srbiji, članica Srbskega muzikološkega društva in sodelavka Centra za raziskovanje popularne glasbe (Beograd). Raziskovalno se posveča temam s področja spola in glasbe, popularne glasbe, drugosti in povezavam med glasbo in politiko.

Ivana Miladinović Prica je diplomirala na Oddelku za muzikologijo Fakultete glasbene umetnosti v Beogradu leta 2007 in prejela nagrado sklada *Vlastimir Peričić*, leta 2018 je obranila doktorsko disertacijo *Efekti američke eksperimentalne muzike u polju savremene umetnosti i teorije* pod mentorstvom prof. dr. Mirjane Veselinović-Hofman. Na isti fakulteti je od leta 2010 zaposlena kot asistentka za muzikologijo. Sodeluje tudi na Oddelku za teorijo umetnosti in medije na interdisciplinarnih podiplomskih študijih Umetniške univerze v Beogradu. Vrsto let je sodelovala s Tretjim programom Radia Beograd in Glasbenim središčem Črne gore. Sodelovala je pri mednarodnem projektu *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain* (Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budimpešta, 2012–2013), svoje muzikološke raziskave objavlja v različnih revijah (*New Sound. International Journal of Music, Tacet. Experimental Music Review, Glissando, Treći program Radio Beograda*), piše tudi dele monografij in sodeluje v zbornikih s prispevki mednarodnih srečanj. Ukvarja se predvsem s problematiko neoavangardnih in eksperimentalnih praks v sodobni ameriški, evropski in srbski glasbi in v umetnosti. Objavila je knjigo *Od buke do tišine: poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža* FMU (2011).

Alma Bejtullahu je pridobila osnovno in srednjo izobrazbo v Prištini, diplomski ter podiplomski študij magisterija znanosti muzikologije pa na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Končuje doktorski študij socialne antropologije na temo prepletanja migracij, spola in glasbe. Pri svojem raziskovalnem delu se osredotoča na preučevanje glasbe in spola ali glasbe ob političnih procesih, njene raziskave so bile objavljene v mednarodnih strokovnih revijah ali zbornikih, med drugim v *Ethnologies Française*, Instituta za zgodovino dunajske univerze, bolgarskega Instituta za umetnost ter ZRS SAZU.

Amra Bosnić (1979) je magistrirala (2010) in doktorirala (2016) na Oddelku za glasbeno teorijo in pedagogiko Akademije za glasbo Univerze v Sarajevu. Od septembra 2011 je delala kot višji asistent in od septembra 2016 kot docent za glasbeno oblikoslovje in slogovno analizo ter analizo glasbenega dela na isti ustanovi. Je avtorica več strokovnih in znanstvenih člankov, ki so bili

predstavljeni na simpoziju *Glasba in družba* (organizira Muzikološko društvo Federacije BiH), na znanstvenem srečanju *Dani Vlade Milosevića: tradicija kot navdih* (v organizaciji Akademije za umetnost v Banji Luki in Muzikološkega društva RS), in znanstvenem srečanju *Vojin Komadina: 20 let po smrti* – vsi prispevki so objavljeni v zbornikih s teh srečanj. Njeni strokovni članki so objavljeni tudi v reviji *Muzika* in v *Zborniku radova povodom rođenja prve bh. etnokoreologinje Jelene Dopuđe*. Je sourednica zbornika Mednarodnega simpozija *Muzika u društvu* leta 2016 in tehnična urednica revije za glasbeno kulturo *Muzika*, ki jo objavlja Akademija za glasbo Univerze v Sarajevu in Muzikološko društvo FBiH kakor tudi sodelavka glavnega urednika pri izdaji tega zbornika v prestižni izdaji Grove Music Online. E-naslov: amra.bosnic@mas.unsa.ba.

Martina Bratić (1987) je magistrirala umetnostno zgodovino na Filozofski fakulteti in muzikologijo na Glasbeni akademiji Univerze v Zagrebu. Trenutno je doktorandka na Institutu za muzikologijo Univerze Karl-Franzens v Gradcu, kjer sodeluje v pedagoškem procesu kot univerzitetna asistentka. Delovala je kot strokovna sodelavka na področju muzikologije na Oddelku za zgodovino hrvaške glasbe, Hrvaška akademija znanosti in umetnosti. Končala je izobraževalni program Centra za ženske študije v Zagrebu (2011–2012), kjer je 2014. predavala predmete o feministični muzikologiji. Področje njenega znanstvenega zanimanja je vezano na tematike in podpodročja Nove muzikologije, zlasti feministične muzikologije in problematiko glasbe in subjektivnosti; njeno področje raziskovanja vključuje sodobno umetnost in teorijo s poudarkom na aktivizmu v umetnosti, feministično umetnost, študije spola in kulturologijo kakor tudi teorijo filma. E-naslov: martina.bratice@uni-graz.at

Elena Maria Șorban je izredna profesorica zgodovine glasbe na Akademiji za glasbo Gh. Dima, Univerza Babeș-Bolyai v Cluju-Napoci, Romunija. Študirala je v Romuniji, na Madžarskem in v Nemčiji. Doktorirala je z disertacijo *Zahodnjaški koral v srednjeveški Transilvaniji*. V habilitaciji se je ukvarjala z razmerjem med akademsko in javno muzikologijo. Njena področja znanstvenega zanimanja vključujejo sodobno glasbo ter z njo povezane didaktične pristope. Gostovala je v Budimpešti, Lizboni, Ljubljani in drugod. Je članica organizacijskega odbora Evropskega festivala stare glasbe in Poletne univerze v Miercurea Ciuc v Romuniji ter Musica suprimata Berlin. Je članica, med drugim, Mednarodnega muzikološkega društva, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, Arbeitsgemeinschaft für Mittel- und Osteuropäische Musikgeschichte Leipzig, Centro do Estudos para sociologia e Estetica Musical, Universidade Nova, Lizbona, Romunskega Mozartovega društva in Zveze skladateljev in muzikologov Romunije.

Katarina Bogunović Hočevar je docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je leta 2009 doktorirala. Na istem oddelku deluje pedagoško in znanstveno-raziskovalno, njeno področje raziskovanja pa je zgodovina glasbe 19. in prve polovice 20. stoletja, zgodovina glasbe, teorija in estetika glasbe. Znanstvene članke objavlja v domačih in tujih revijah. Bila je tudi urednica in sourednica strokovnih ter znanstvenih publikacij. Od leta 2017 je predsednica Slovenskega muzikološkega društva.

Prof. dr. **Leon Stefanija** (1970) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je v letih 1995–2000 delal kot mladi raziskovalec, od 2001 kot habilitiran pedagog in raziskovalec, v letih 2008–2012 tudi kot predstojnik. Kot vabljeni predavatelj je gostujoči profesor na Oddelku za muzikologijo Glasbene akademije Univerze v Zagrebu, gostoval je tudi na Oddelkih za muzikologijo na Fakulteti za glasbo v Beogradu, Univerzi Karl-Franzens v Gradcu, Glasbene akademije v Sarajevu in Višji baletni šoli Konservatorija za glasbo v Ljubljani. Raziskovalno, pedagoško, uredniško se osredotoča na področja sistematične muzikologije, zlasti spoznavoslovja glasbe in novejšje, predvsem slovenske glasbene zgodovine, teorije in kulture.

Mag. Dr. **Elfriede Reissig** je študirala na Univerzi Karl-Franzens v Gradcu, smer *Ethnologia Europea*, na Umetniški univerzi v Gradcu pa je študirala dirigiranje in zborovodstvo pri Karlu-Ernstu Hoffmannu in Rupertu Huberju. Disertacijo o Luigiu Nonu *Das atmende Klarsein. Text – Musik – Struktur* je obranila na Institutu za estetiko glasbe na Umetniški univerzi v Gradcu (izšla je leta 2014 pri Pfau Verlag Saarbrücken). Je ustanoviteljica a cappella ansambla *CHIA-ROSCURO* za sodobno a cappella zborovsko glasbo. Je vodja raziskovalnega projekta avstrijske FWF z naslovom *Giacinto Scelsi in Avstrija*, v letih od 2010–2012 je večkrat študijsko obiskala Fondazione Isabella Scelsi v Rimu, je urednica zbornika *INCONTRI – Pogovori o Giacintu Scelsiju* (2014). Je tudi sourednica zbornika simpozijjskih prispevkov *Giacinto Scelsi heute: Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess*. Trenutno pripravlja projekt »Giacinto Scelsi in ‚žensko‘ – umetnice, sopotnice, izvajalke in Fondazione Isabella Scelsi«. Raziskovalno se posveča estetiki in analizi glasbe 20. in 21. stoletja, raziskavam spola v sodobni glasbi, umetniškemu soočanju z improvizacijo in intuitivni glasbi.

Yveta Kajanová (1964) je profesorica muzikologije na Univerzi Comenius v Bratislavi, kjer poučuje zgodovino jazza in rocka, glasbeno publicistiko, sociologijo in menedžment glasbe. Njeni nedavni monografiji *On the History of Rock Music* (2014) in v soavtorstvu z Gertrud Pickhan ter Rudigerjem Ritterjem *Jazz from Socialist Realism to Postmodernism* (2016) sta izšli pri

akademski založbi Peter Lang. Yvetta Kajanová se je udeležila mednarodnih konferenc na Dunaju, v Pragi, Regensburgu, Berlinu, Varšavi, Krakovu, Londonu in Portu. Profesorica Kajanová je bil v letih 2008–2010 članica mednarodne raziskovalne skupine *Jazz in the Eastern Block* na Freie Universität v Berlinu. Je avtorica devetih monografij o estetiki in sociologiji glasbe, jaza, rocka in pop glasbe. Nekatere njene novejšje monografije so *Gospel na Slovaškem* (Bratislava: Coolart – Lux, 2009), *Postmodernizem v glasbi, minimalistična glasba, rock, pop in jazz* (Bratislava: VUK 2010), *Zgodovina jaza* (Bratislava: CoolArt 2010), *O zgodovini rocka* (Bratislava: CoolArt 2010), *Slovaški jazz – konteksti in razmerja* (Bratislava: UK, 2014). Predavala je v Pragi, Olomoucu, Brnu, Krakovu in Milanu.

Dr. **Vita Gruodytė** je raziskovalka na Litvanski akademiji za glasbo in gledališče. Doktorirala je iz muzikologije na Litvanski akademiji za glasbo in gledališče s temo *Fenomen prostora v glasbi 20. stoletja*. Redno piše za kulturno revijo *Kultūros Barai* (Vilnius). Je članica Litovske skladateljske zveze. Raziskovalno se osredotoča na kulturne in politične vplive na sodobno glasbo in zlasti na vprašanje nacionalne identitete v litovski glasbi. Trenutno pripravlja soavtorsko monografijo, posvečeno mednarodni glasbeni izmenjavi in korespondenci litovskih glasbenikov v obdobju od leta 1945 do 1990 (ob podpori Litovskega znanstvenega sveta).

Dr. **Iryna Tukova** je docentka na Oddelku za glasbeno teorijo Nacionalne glasbene akademije Čajkovski v Kijevu, Ukrajina. Študirala je muzikologijo na Državni glasbeni akademiji v Donetsku, leta 2003 je doktorirala na Nacionalni glasbeni akademiji Čajkovski s področja teorije glasbenega žanra. Svoje delo je predstavila na muzikoloških srečanjih v Ukrajini, Rusiji in Nemčiji. Raziskovalno se ukvarja z različnimi problematikami na naslednjih področjih: teorija glasbenega žanra, zgodovina teoretične muzikologije, tehnika kompozicije v sodobni glasbi, medsebojno vplivanje znanosti in glasbene umetnosti v sodobnosti. Iryna Tukova je soorganizirala številna mednarodna srečanja in muzikološke simpozije v Kijevu. Uredila je in kot sourednica pomagala urediti številne publikacije in je avtorica več kot tridesetih člankov.

Imensko kazalo

A

Abbate, Carolyn 301
 Ablinger, Peter 84
 Adorno, Theodore W. 283
 Ajanović-Malinar, Ivona 138, 140
 Ajten, Alkan 40
 Alcalay, Luna 139
 Alecu, Zoia 193
 Aleksić, Jovan 82
 Alexandra, Liana 184, 187, 188, 189, 191, 197, 202
 Amann, Gerold 254
 Amicis, Edmond de 197
 Anatović, Ivana 77
 Anderson, Rooth 38
 Andovska, Darija 41, 42, 44, 50
 András, Enikő 184, 186, 187
 Andreevska, Jana 41, 42, 43, 44, 49
 Andreis, Josip 80
 Andricu, Mihail 182, 185, 186
 Andriescu, Maria 174, 176
 Andriessen, Louis 299
 Anghel, Irinel 190, 192, 198, 201–203
 Anghelescu, Veronica 190, 192, 200
 Antonis, Barbie 49
 Antović, Ivana 79
 Anys, Thinelle 195
 Apostol, Elena 190
 Aranovici, Tina 195, 199
 Aritonović, Ivana 55
 Arkušina, Ana 293
 Arnič-Lemež, Blaženka 229
 Aronovici, Tina 193
 Asachi, Ermiona 171
 Asachi, Gheorghe 171
 Aslan, Matty 200

Assmann, Jan 75
 Atanasijević, Slavka Alojzija 56
 Atanasoski, Vasko 47
 Athanasiu-Gardeev, Esmeralda 170, 171
 Avdiu, Ilire 102
 Aversionline, Andrew 43
 Avram, Ana-Maria 185, 186, 188, 202

B

Babović, Milka 60
 Babović, Spasenija Cana 60
 Bach, Johann Sebastian 65, 274
 Bachmann, Ingerborg 254
 Bachratá, Petra 265
 Badarau, Sebastian 200
 Badian, Maya 184, 185, 186, 188, 199, 202
 Badivuku, Pranvera 94, 95
 Balakauskas, Osvaldas 309
 Ballata, Zeqirija 94
 Băltuță, Steliana 177
 Ban, Bianca 150, 153, 163
 Barberis, Mansi 175, 176, 177, 178, 180, 197, 199, 200, 203
 Barbieri, Marija 143, 144
 Barić, Joško 140
 Barnett, Gary 188, 198
 Bartók, Béla 121, 283
 Bartulis, Vidmantas 299
 Bartuš, Štefan 278
 Barzilay, Yaakov 199
 Bassarabov, sv. Demetrij 174
 Batler, Džudit 57
 Beauvoir, Simone de 306
 Beckett, Samuel 144
 Beethoven, Ludwig van 112

- Bego Šimunić, Anđelka 109, 111, 120, 122, 123, 127
 Begolli, Deniza 95
 Bejtullahu, Alma 7, 8, 12, 91, 314
 Belli, Frederic 98
 Bence-Muk, Cristian 191
 Benția, Ana Severa 182
 Benția-Klepper, Ana Severa 182
 Berg, Alban 270
 Bergamo, Marija 220, 228
 Bergman, Ronit 42
 Berisha, Engjëll, 92, 94, 96
 Berisha, Shpresa K. 95
 Bernays, Edward 47
 Bešlić-Gal, Belma 256–258
 Bezák, Ingrid 266
 Bezek, Jana 264, 266–268, 274–277, 283, 284
 Bianchi, Paola 24
 Biddle, Ian 22
 Bingenska, Hildegarda 147
 Birksted-Breen, Dana 49
 Bischof, Rainer 121
 Blacher, Boris 183
 Blake, David 187
 Blandianeva, Ana 196
 Bloechl, Olivija 17
 Bloom, Harold 220
 Bloss, Monika 241, 259
 Bobotová, Ria 265
 Bock, Berta 170, 172, 173, 198
 Bočkarjov, Aleksandar 84
 Boer, Andrea M. 24
 Bogatinova, Tea 42
 Bogino, Konstantin 84
 Bogojević, Nataša 64, 65
 Bogunović Hočevan, Katarina 9, 14, 215, 316
 Bojadžievska, Maja 37
 Bojaxhiu, Gonxhe 99
 Born, Georgina 242
 Bosma, Hannah 58
 Bosnić, Amra 7, 12, 109, 120, 121, 124, 314
 Botenau, Elena 170, 171
 Boulanger, Nadia 44
 Boteanu, Elena 201
 Boulez, Pierre 247
 Bourdieu, Pierre 224
 Bowie, David 48
 Božinović, Neda 59
 Braidotti, Rosi 22, 23, 132
 Brăiloiu, Constantin 176, 179
 Brajović, Ana 77
 Bratić, Martina 7, 8, 12, 131, 134, 137, 315
 Braun, Christina von 22
 Brediceanu, Tiberi 172, 179
 Breen
 Brena, Lepa 62
 Brezavšček Jež, Brina 218, 219, 222
 Britten, Benjamin 270
 Brkanović, Ivan 109, 120
 Brkanović, Željko 81
 Broqi, Gresa 101, 103
 Brukenthal, Berta 170, 172
 Brvar, Veronika 227, 228
 Bukvić Nichols, Svjetlana 109, 111
 Bulatović, Anđelka 81, 86
 Burada, Teodor 171, 201
 Butler, Judith 28, 29, 30, 224
 Buxhovi, Jusuf 96
- C**
 Campion, Jane 269
 Caragiale, Ion Luca 177
 Cârneli, Carmen Maria 185, 189, 201, 202
 Cassian, Nina 179, 181, 182, 199, 200
 Castaldi, Alfonso 176
 Caudella, Eduard 176
 Ceașescu, Nicolae 182, 183, 196

- Celans, Paul 254
 Celibidache, Sergiu 174
 Cend, Raphael 257
 Cepkolenko, Karmela 287
 Cerha, Friedrich 235
 Cézanne, Paul 18
 Cherciu, Alexandra 190, 192
 Chefaliade, Maria 170, 173, 200
 Chiriac, Corina 193, 195
 Chiroșca, Bogdan 191
 Chopin, Frédéric 274
 Chrappová, Barbora 265
 Chudoba, Blanka 140
 Chuťková, Lucia 265
 Cibișescu, Iulia 197, 201, 203, 204
 Cibișescu-Duran, Iulia 184, 186, 187, 188, 189, 200
 Cicvarić, Ksenija 87
 Ciobanu, Maia 184, 185, 187, 188, 202
 Ciobanu, Maria 188
 Ciochină, Angela 193
 Ciorte, Tudor 182, 194
 Čitaku, Erëmira 102
 Citron, J. Marcia 37, 131, 132, 223, 240, 304, 306
 Cixous, Hélène 19, 20, 21, 28, 30
 Clément, Cathérine 26
 Cobar, Nell 200
 Cohen, Sara 38
 Cojocar, Daniela 184, 186, 187, 203, 204
 Cojocar, Dora 185, 186, 187, 188, 189, 191
 Colton, Lisa 40
 Combarieu, J. 226
 Conley, Verena Andermatt 19, 20, 21
 Constantinescu, Dan 185
 Constantinescu, Domnika 182, 197, 203
 Constantinescu, Marcela Lucreția 175, 178, 179
 Constantinescu, Paul 174, 194
 Cook, Nicholas 54
 Cornea-Ionescu, Alma 175, 180, 203
 Cosub-Zamfirescu, Victoria 175
 Cosma, Octavian Lazăr 169, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 183, 189, 195, 201, 202
 Cosma, Viorel 169, 173, 176, 177, 183, 196
 Cozmei, Mihail 177
 Cosub, Victoria 176
 Craciun, Sandra 203
 Cusick, Suzanne B. 38
 Cvetkovska, Saška 45
 Cvijetić Dutina, Valentina 109, 111, 112, 123, 124, 126, 127
 Cvijić, Jovan 86
 Czernowin, Chaya 240
- Č**
 Čajkovski, Peter Iljič 141, 283
 Čavlović, Ivan 109, 110, 114, 115, 116, 120
 Čekovská, Ľubica 264–267, 269–274, 283, 284
 Čičkarić, Ljijana 63
 Čiurlionienė, Sofija 306
 Čiurlionis, Kontantinas 306
 Čop, Viktorija 134, 145, 146, 153, 162
 Čubrić, Jasmina 63, 66
 Čučuk, Stana 87
 Čupić, Miodrag 74, 75
 Čopić, Branko 82
 Čurčić, Dragan 77
 Čurković, Ivan 140
- D**
 Dabović, Slobodanka 84
 Danajlovska, Evdokija 41
 Danuser, Hermann 112
 Dardani, Niketë 95, 99
 Darviš, Mahmud 104

Dăscălescu, Camelia 193, 195
 Daukantas, Simonas 301, 305, 307
 Daukša, Mikalojus 305
 Davies, Lucy 131
 Dediu, Dan 191
 De Graeve, Leen 92
 De Mink, Freya 132
 De Pizan, Christine 147
 Dekleva, Polda 216
 Dekleva-Radković, Đeni 222
 Dekov, Vlatko 48, 49
 Delescu, Liliana 193, 195
 Deleuze, Gilles 22, 40, 50, 132
 Demeter, Ivan 109
 Demjaha, Drita 94
 Dendrin, Gheras 195
 Derrida, Jacques 18, 21, 40
 Despić, Dejan 123
 Dettmar, Kevin 263
 Deutsch, Catherine 17
 D'Indy, Vincent 175
 Dičko, Lesia 283, 288
 Dimeska, Frosina 46
 Dimitriu, Florica 175, 176, 177, 180, 199, 201
 Dimitriu, Florin 199
 Dimkov, Toni 47
 Dimoska, Angelina 43
 Dinescu, Violeta 183, 185, 187, 191, 196–198, 202, 203
 Dinev, Dimitre 252
 Dobovišek, Jure 231
 Dobrić, Adela 140
 Dobrinković, Ida 56
 Dobronić, Antun 138
 Doderer, Johanna 244, 255, 258
 Doliner, Gordana 140
 Donceanu, Felicia 181, 182, 183, 196, 200, 201
 Drakulić, Sanja 134, 140, 141, 142, 153, 154

Drees, Stefan 248
 Drinker, Sophie 183, 202
 Drobnjak, Nada 86
 Dubkovič, Aleksander 77
 Dugan, Franjo 139
 Duhaček, Daša 64
 Dumitrașcu-Constatinescu, Domnica 181
 Dumitrescu, Adina 185
 Dumitrescu, Ion 194, 201
 Dumitrescu, Mariana 201, 203
 Dunca, Constanta 201
 Dunbar, Julie C. 17
 Duport, Maria 170, 171, 201
 Ćurčeková, Zuzana 265
 Đenader, Dragoje 109
 Đorđević, Aleksandra Anja 64, 67
 Dundulienė, Pranė 300–303
 Đurić Klajn, Stana 60
 Dvořák, Antonín 183

E

Eckhardt, Julia 92
 Eco, Umberto 6
 Eisikovits, Max 185
 Ekel, Alakok 216
 Ekel, Celestina Terezija Ivana 216
 Elling, Kurt 268
 Ellmeier, Andrea 19
 Enescu, George 169, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 188, 189, 199, 201
 Engels, Friedrich 59

F

Falk, Marjetka Neca 62
 Fantini, Ivan 24
 Fărcășanu, Mariona 193, 194
 Fauser, Annegret 22
 Fečo, Josef 280
 Feodorovna, Marija 75
 Ferneyhough, Brian 257

Ferrari, Gabrielle 173
 Fetai, Fatime 45
 Filip, Viorela 193
 Filipović, Mileva 73, 75, 79, 86
 Flanagan, Bill 263
 Flondor, Florica 176, 180
 Flondor, Tudor 176
 Flor, Olga 254
 Fodor, Sandor 197
 Fornet, Wolfgang 182
 Forte, Nana 222, 229
 Fosić, Tarzacija 139
 Franco Lao, Meri 306, 307, 310
 Frajt, Ljudmila 53, 58, 61, 62
 Frăţilă, Andra 188
 Freud, Sigmund 18, 20
 Fricke, Stefan 250–252
 Froljak, Bogdana 287, 289
 Front, Theodora 99
 Fuentes, Arturo 251, 252
 Fujak, Julius 282
 Fuller, Sophie 40
 Fure, Ashley 242
 Furrer, Beato 253, 256

G

Gabajdulina, Sodija 215
 Gačević, Senad 83
 Gaidamavičiūtė, Rūta 298
 Gardner, H. 226
 Garrat, Sheryl 38
 Gashi, Donika 95
 Gashi, Sanije 94, 95
 Gavrilc, Hana 283, 289
 Gavritova, Viktorija 40
 Gawronsky, Krystow 245
 Gelman-Kiss, Sofia 184, 186, 199
 Georgescu, Corneliu Dan 202
 Georgescu Kiriacu, Dimitruj 176
 Georgieva, Nina 42
 Gheorgiu, Diana 190

Ghika-Comăneşti, Ioana 174, 176, 178, 180
 Gianmaria, Boria 230
 Giron-Panel, Caroline 17
 Giurgiu, Rodica 193, 196, 197
 Giurgiu-Bondue, Ana 191, 192
 Gjinali, Sevime 92, 94, 95
 Gligo, Nikša 153
 Globokar, Vinko 84
 Glojnarić, Sara 151, 152, 153, 154
 Gnjatović, Ana 66
 Gojowy, Detlef 170
 Golestan, Stan 179
 Gomelskaja, Julia 287, 289
 Gonzales, Benito 266
 Gordijčuk, Mikola 288
 Gorovska, Kristina 42, 43, 47, 48
 Gosling, Samuel D. 218
 Gourse, Leslie 38
 Green, Lucy 37
 Gregušová, Hanka 264, 266–268, 278–280, 283, 284
 Greimas, Agirdas Julien 300
 Grica, Sofija 288
 Grizold, Frančiška 216
 Grković, Branko 109
 Gronemeier, Gisela 170
 Gross, Sara 224
 Grosz, Elizabeth 132
 Groza, Loredana 194
 Gruodytė, Vita 7, 8, 12, 13, 297, 317
 Gubaidulina, Sofia 44, 133

H

Hába, Alois 56, 58
 Hačaturjan, Aram 185
 Hadžajlić, Hanan 111
 Hadžiselimović, Edina 109, 111
 Haha, Michitsuna no 147
 Hajek, Emil 82
 Hamel, Peter-Michael 267

Hard, Gerhard 245
 Harlav-Maistorovici, Sanda 197
 Harnik, Elisabeth 249, 252, 253, 258
 Hasnaš, Irina 184, 186, 189, 203
 Hassler, Marianna 137
 Hauser, Florian 247, 248
 Haworth, Catherine 22, 40
 Heesch, Florian 17
 Hensel, Fanny (roj. Mendelssohn) 5
 Henze, Hans Werner 115, 246
 Herák, Ivan 280
 Hernik, Josef 245
 Hochradl, Karin 246, 247
 Hofman, Ida 76
 Hofman, Srđan 84
 Holeček, Josef 74
 Hölszky, Adriana 185, 202, 203, 238, 247
 Holub, Tetiana 292
 Homenko, Juliana 291
 Horozić, Asim 109
 Horvat, Ana 149, 150, 153, 154
 Horváth, Andrea 19
 Houben, Eva 170
 Hoxha, Ismail Qerim 94
 Hrašćova, Silva 217
 Hrovatin, Radoslav 217
 Hsu, Francis L. K. 304
 Hubarenko, Vitalij 288
 Huber, Klaus 121
 Hudovernik, mati Eleonora
 Hudson, Valerie M. 24

I

Iașeșen, Loredana Viorica 183
 Iglesias-Rossi, Alejandro 267
 Imberty, Michel 308, 309
 Incze-Gergely, Katalin 184, 186, 187, 189, 198, 200, 201
 Ingrisch, Doris 19
 Ion, Ciprian 191

Istenič, Vesna 220–223, 225
 Iščenko, Jurij 288
 Ivanova, Donka 39
 Ivanova, Tina 43
 Ivanišević, Jovan 76
 Ivanović, Cvjetko 78, 81
 Ivanović, Nevena 75
 Ivanović, Vesna 74, 75, 76
 Ivanović, Vojislav 109
 Ivičević, Mirela 147, 148, 149, 153, 154

J

Jakešević, Gavro 109
 Jaklić, Tanja 226, 230
 Jakšić, Đura 86
 Janabai 147
 Janáček, Leoš 270, 283
 Janárčeková, Viera 265
 Janeva, Katica 45
 Janevski, Gjorgi 41, 42
 Jasinskaitė-Jankauskienė, Inga 299, 304
 Jažić, Ammar 109
 Jažić, Aida 111
 Jelaska, Olja 134, 136, 142, 143, 144
 Jeličanin, Milan 109
 Jelinek, Elfriede 26, 28, 246, 247
 Jenče, Ljoba 230
 Jerea, Hilda 175, 176, 178, 179, 180, 199, 201, 203
 Jež, Jakob 218
 Jinga, Naina 191
 Jora, Mihail 174, 176, 177, 179, 181, 182, 185, 191, 195
 Jordanovska, Meri 45
 Jovanović, Dragana 64
 Jovanović, Ljiljana 81
 Jovanović Zmaj, Jovan 86
 Jungheinrich, Hans-Klaus 270

Jungić, Beluš 109
 Jurina, Ludmila 287, 288
 Jurkas, Anđelo 150
 Jurkić Sviben, Tamara 138
 Jurković, Beti 60
 Jurlin, Krešimir 231

K

Kabast, Oswald 175
 Kabelis, Ričardas 299
 Kaftanić, Pavica Julija 138
 Kager, Richard 246
 Kajanová, Yveta 7, 8, 12, 13, 263, 316
 Kaplan, Josip 109
 Karača, Igor 109
 Karadžić, Vuk 74, 85, 86
 Karađorđević, Aleksander 56
 Karaklajić, Radmila 60
 Kastrati, Lyra 101
 Katschthaler, Karl 19
 Kaufmann, Dieter 243
 Kavaj, Slagjana 41
 Kavolis, Vytatas 300, 304, 305
 Karnas, Grzegorz 274
 Kästner, Erich 197
 Kerer, Manuela 250–252, 258
 Kessler, Klaus 201
 Kezić, Aldo 109
 Kežarovski, Tomislav 46
 Kijanovska, Ljubov 288
 King, Martin Luther 279
 Kiš, Ivana 146, 147, 153, 154
 Klement, Katharina 242, 243, 248, 249, 258
 Klementi, Artur 109
 Klepper, Ana Severa 181
 Klepper, Leon 182, 185
 Ključ, Živko 109
 Kmiťová, Jana 265
 Knežević, Nada 60
 Knežević, Predrag 62
 Koay, Kheng 17
 Kodály, Zoltán 121
 Kogler, Susanne 7, 8, 12, 13, 17, 18, 313
 Kohl, Marie-Anne 17
 Kokoschka, Oskar 177
 Kolarovski, Goce 42
 Kolba, Kamila 138
 Kolin, Marija 63
 Kolodub, Jana 283
 Kolozova, Katerina 39
 Komadina, Vojin 84, 111
 Komanov, Dodi 143, 144, 149
 Koňakovská, Lucia 265
 Kos, Koraljka 137
 Koskoff, Ellen 106, 219, 224, 225
 Koška-Hot, Rajna 37
 Košmerlj, Dragica 217
 Koter, Darja 218, 219, 225
 Koteska, Jasna 40, 43
 Kourliandski, Dmitrij 84
 Kovačević, Krešimir 79
 Kozinović, Lujza 139, 140
 Krajňák, Ondrej 279–281
 Krasko, Grigorij 85
 Krasniqi, Selvete 95
 Kreidler, Johannes 151
 Krek, Gojmir 216
 Kremer, Gidon 265
 Krivolap, Olga 287, 289
 Krleža, Miroslav 135
 Kroupová, Ol'ga 265
 Krpan, Erika 136
 Krstić, Biljana 62
 Krueger, Gretchen 235
 Kryeziu, Anda 103, 104
 Kryeziu, Reza 92
 Ćulavkova, Katica 39
 Kutavičius, Bronius 298, 299, 304
 Kühne, Olaf 245

Kühr, Gerd 246, 256
Kvasničková, Radmila 265

L

Lakešić, Ilija 81, 83
Lang, Bernhard 257
Lang, Ivana 136, 138
Lang, Klaus 84, 257
Lassnig, Maria 24
Lavrin, Anton 109
Lazarević, Mihail 79
Legendre, Pierre 302
Lendovšek, Ljudmila 216
Leonard, Marion 38, 48
Levitsky, Steven 63
Lhotka, Fran 139
Ligeti, György 115, 247
Lindner, Edwin 137
Lippati, Dinu 179
Liszt, Franz 120, 173
Lockwood, Annea 38
Loginova, Larisa 141, 142
Lokšenincová, Jana 281
Loomis, George 269
Loparnik, B. 229
Lorraine, Renée Cox 38
Lovecká, Agnes 265
Lubishtani, Arbenita 101
Lüdemann, Susanne 18
Ludvig Pečar, Nada 109, 111, 112,
114, 115, 116, 117, 119, 127, 222
Lupu, Olguța 190
Lutosławski, Witold 121
Lynch, David 25, 26, 27, 29, 247
Lyotard, Jean Francois 18, 19, 21

M

Macarthur, Sally 17, 132, 133
Macovei, Silvia 184, 185, 203
Maderna, Bruno 139
Magdić, Josip 109, 111, 112, 123

Mager, Ingrid 226
Magyari, Zita 185, 186, 189, 197, 198
Mahler, Gustav 248
Mairton, Mac 27
Majurec, Sanda 144, 153, 154
Makarovič, Svetlana 224
Makkai, Gyöngyvér 184, 186, 187,
198, 200
Maksimović, Svetlana 61
Malcolm, Noel 96
Malinovskaja, Natalija 288, 293
Manolache, Laura 184, 185, 186, 187,
188, 189, 203
Manole, Mădălina 194
Mânzat, Laura Ana 190
Maraš, Svetlana 66
Marbe, Myriam 181, 182, 183, 185,
197, 198, 199, 202, 203
Marcovici, Maria 170, 171
Marcu, Șerban 191
Marian, Doina 184, 186
Mariaș, Anca Mona 190, 191, 197,
200
Marić, Ljubica 53, 56, 58, 61, 66, 79,
217
Marinescu-Schapira, Ilana 181, 182,
183, 199, 200
Marković, Peđa 55
Marković, Tatjana 76, 77
Martinaitis, Algirdas 299
Martinček, Dušan 267
Martinović, Jelena 76
Marušić, Josip 217
Marx, Karl 59
Massenet, Jules 173
Mataitis, Povilas 299
Matavulj, Simo 86
Mati Tereza 99
Matjan, Vida 73, 80, 81, 82, 83, 84,
87, 88
Mattiella, Gina 250

- Mauko, Tina 223, 229, 230
 Maus, Fred Everett 131
 Mauss, Marcel 303
 Mažulis, Rytis 299
 Mažvidas, Martynas 305
 McClary, Susan 38, 131, 132, 223, 241
 McLaurin, Marcus 278
 Medaković, Ljubica 56
 Meier, Viktor 96
 Mendelsohn, Alfred 181, 182, 185, 194
 Meszáros, Veroni 265
 Meza, Anamaria 190, 191
 Michalidesová, Sisa 264, 266, 278
 Mičić, Edo 257
 Mićunović, Vuk 74
 Mihăilescu, Ștefania 173
 Mihajlović, Ana 64
 Mihalovici, Marcel 179
 Mikel, Vilma 217
 Mikić, Vesna 7, 8, 12, 53, 54, 59, 313
 Miladinović Prica, Ivana 7, 8, 12, 73, 314
 Milanković, Vera 61
 Milevska, Suzana 40, 50
 Miličević, Mladen 109
 Milić, Risto S. 77, 78
 Miljković, Katarina 61
 Millet, Paul 173
 Milosavljević-Čajetinac, Tijana 40
 Milošević, Aleksandra Slađana 62
 Milošević, Miloš 82, 83
 Milošević, Predrag 60
 Milošević, Tatjana 64, 65
 Milošević, Vlado 109
 Milošević Mijanović, Tatjana 67
 Mirea, Lia 193, 194
 Mirković, Žarko 81, 83, 84
 Miron, Cora 191, 191
 Mirović, Mitra 60
 Misăilă, Lavinia 176
 Moga-Belmore, Doina 193, 196
 Moiescu, S. Epiharia 170, 174
 Mojžišová, Michaela 271–273
 Moldoveanu, dr. Nicolae 174, 177
 Mozart, Wolfgang Amadeus 173
 Mrazović Preindlsberger, Milena 110, 112, 113, 114, 127
 Mujanović, Razija 60
 Mulić, Zoran 84
 Mumuianu, Titi 175, 178
 Munk, Hermina 139
 Munteanu, Viorel 191
 Murail, Tristan 238, 247
 Musorgski, Modest Petrovič 283
- N**
- Nacu, Daniela Claudia 194, 200
 Nakas, Šarūnas 299
 Nancarrow, Conlon 67
 Narbutaite, Onuta 310
 Negrea, Marțian 176, 194
 Negrice, Eugen 180
 Negro-Hrastova, Ivanka 217
 Nemescu, Octavian 191
 Nenadović Karađorđević, Persida 56
 Nenadović, Ljubomir 86
 Neškovski, Martin 47
 Neuwirth, Gösta 245
 Neuwirth, Harald (Harry) 245
 Neuwirth, Olga 5, 17, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 44, 215, 235, 245, 247, 248, 259
 Neuwirth, Puppa 246
 Nichifor, Șerban 189
 Nicholson, Stuart 263
 Nickel, Hildegard Maria 243
 Nicolescu, S. Magdalena 170, 174
 Niculescu, Ștefan 185, 191
 Nikitin, Nikolaj 278
 Nikolić, Živko 86
 Nikolovski, Vlastimir 42

Novak, Diana 222
 Novak, Gabi 60
 Novak, Jelena 56, 62, 67
 Novaković, Lola 60
 Nuić, Rada 109, 111

O

Oblak (Parker), Jerca 222
 Obrenović, Jevrem 56
 Octav Popa, Aurelian 203
 Odăgescu-Țuțuianu, Irina 181, 182,
 183, 197, 198, 203
 Odintz, Andrea 38
 Ognjanović, Ivana 64, 67
 Ognjenović, Milena 76
 Ognjenović Spiridon Špiro 76, 87
 Oláh, Ernest 280
 Olah, Tiberi 182, 185
 Oleś, Adam 274
 Oliveros, Pauline 38, 215, 249, 253
 Omerzel-Mirit, Mira 230
 Opujić Konstantinović, Mileva 56
 Orescu, Lulu 179, 193, 194
 Orešić, Urška 222
 Orwell, George 19
 Osborne, Nigel 84
 Osmanagić, Jasmin 109
 Osmić, Jasmin 109
 Ostleitner, Elena 264
 Oțeanu-Bunea, Smaranda 184, 185,
 188, 200
 Otržan, Đurđa 141

P

Paan-Pagh Younghi 237, 256
 Paćuka, Lana 110, 113
 Palme, Pia 17, 23, 24, 244, 249, 250,
 258
 Palo, Nerina 109, 111
 Pandevska, Ana 42, 43, 44, 45, 46, 47,
 50

Pantelić, Ivana 55, 59, 60
 Papandopulo, Boris 109
 Papanetzová, Lucia 265
 Papazova, Julijana 7, 8, 12, 37, 313
 Papić, Žarana 62
 Paranosić, Milica 64, 65, 67, 68
 Parghel, Anca 193, 196
 Parsons, Laurel 17, 38
 Pâslaru, Margareta 193, 195, 200
 Pasti, Vladimir 190
 Patterson, Paul 267
 Paulian, Lucia 178
 Pavlišin, Stefanija 288
 Pavlović, Aleksandar 87
 Pejačević, Dora 135, 137, 138, 139,
 161, 217
 Pejanović-Đurišić, Milica 84
 Pejić, Bojana 59
 Pejović, Roksandra 60
 Pelević, Tatjana 84
 Penderecki, Krzysztof 267
 Pendle, Karin 203
 Pepelea, Roxana 184, 186, 187, 198
 Perazić, Marina 62
 Perči, Ljerka 139
 Perepelita, Cleopatra Valentina 184,
 188
 Perlea, Ionel 179
 Perović, Nina 73, 81, 83, 84, 85, 86, 88
 Perunović, Aleksandar 83, 84
 Perunović, Nika 230
 Peterson, Oscar 278
 Petra-Basacopol, Carmen 181, 182,
 183, 197, 198, 200, 201
 Petrescu-Dâmbovița, Sofia 175, 177
 Petrović, Ana 76
 Petrović, Mirko 76, 87
 Petrović, Nikola I. 73, 74, 75, 77
 Petrović Njegoš, Petar II 73, 85
 Pettan, Hubert 136
 Pfelner, Milena 230

- Piliš, Heda 140
 Pintar, Marijana 135, 143, 144, 145, 146
 Pirš, Gregor 227
 Placksin, Sally 38
 Podlesek, Janez 228
 Pogačar, Anton 81
 Poladian-Ghenea, Meliné 171
 Polevaja, Viktoria 287, 289
 Pompe, Urška 222, 225–227, 229–231
 Pop, Adrian 191
 Popa, Ana Teodora 191, 192, 200
 Popescu, Mariana 184, 187, 189
 Popescu, Mihai 169
 Popescu, Rucsandra 191, 192, 201
 Popescu, Stela 188
 Popescu-Gopo, Ion 200
 Popovici, Dorina Sofia 175, 178, 179, 194
 Popovici, Fred 170
 Popovici-Gioa, Elise 181, 183, 199
 Popovič, Tomo 283
 Popović, Branka 64, 67
 Popović, Dragana 64
 Popović Dragović, Irena 67
 Popović, Jelisaveta M. 73, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 87, 88
 Popović, Marko 77
 Poslušnicu, Mihail Gr. 171, 201
 Potyó, István 172
 Pountney, David 273
 Povia, Frano 109
 Pozajić, Mladen 109
 Prebanda, Milan 109
 Preda, Marino 200
 Preindlsberger, dr. Josef 112
 Preldžić, Irina 121
 Preradović, Milica 56
 Primorac, Jaka 231
 Probst, Dana 188, 198
 Prokofjev, Sergej 120
 Puconja, Betka 224
 Puđa Koen, Luna 53
 Pullinger, Kate 269, 273
 Pustinek Rakar, Katerina 223, 229
- Q**
- Quinet, Edgar 171
- R**
- Rabadan, Vojmil 82
 Rabb, Nicola 269
 Racovitză-Flondor, Florica 175, 176, 178, 203
 Račiūnaitė-Vyčinienė, Daiva 301, 302
 Radica, Ruben 109
 Radičević, Branko 86
 Radić, Marija 140
 Radojčić, Marijan 62
 Радовић, Бранка 74
 Radulescu, Antigona 197
 Radulović-Vulić, Manja 81, 87
 Raftl, Ro. 246
 Raimondi, Ildiko 254
 Rakunova, Inessa 288
 Rašidbegović, Dino 109
 Ravencroft, Brenda 17, 38
 Rebrenau, Livui 195
 Redner, Gregg 50
 Reissig, Elfriede 7, 9, 12, 14, 235, 316
 Reiter, Eva 244, 249, 255, 258
 Reitsamer, Rosa 17
 Rentfrow, Peter J. 218
 Rieger, Eva 241
 Rihm, Wolfgang 257
 Rihtman, Cvjetko 109
 Ristoska, Lenče 45, 46
 Рогошић, Марко 82, 87
 Rogožina-Čičkin, Ljudmila 136
 Rojko, Uroš 84, 231
 Roma, Catherine 17
 Romunski, Karel I. 171
 Romsik, Olga 288, 289

Ropaš, Ervina 217
 Rossini, Gioachino 194
 Rotaru, Diana 190, 192, 197, 201, 202
 Rotaru, Doina 184, 185, 187, 188, 191
 Rubinstein, Anton 171
 Ruck, Lovorka 138
 Rudi, Donika 97, 98
 Rudi, Rafet 94, 96, 97, 105
 Rudolf, Robert 270
 Rúfus, Milan 274, 276, 277
 Rully, Aura 193
 Rupel, Anja 62
 Rutar, Urška 223

S

Saariaho, Kaija 44
 Sabo, Adriana 7, 8, 12, 53, 68, 314
 Sabo, Anica 61
 Sačeva, Tetjana 288
 Sadbey-Cernetz, Alice 178
 Sadoveanu, Mihail 200
 Saint-Georges, Didia 175, 177, 178,
 180, 199, 201–203
 Saint-Saëns, Camille 173
 Salontay, Daniel 268, 281–283
 Sancin, Mirca 217
 Sandu-Dediu, Valentina 170, 175, 179,
 189, 202
 Sarkisjan, Karine 265
 Sartre, Jean-Paul 306
 Sattler, Klaus Peter 254
 Saunders, Rebecca 257
 Sava, Iosif 179, 199
 Savić, Svetlana 64
 Scaletti, Carla 240
 Scierrino, Salvatore 247
 Scheidl, Michael 252
 Schiffelin, Edward 224
 Schirmer, Ulf 255
 Schmidt, Burghart 231
 Schmolski, Hans-Joachim 182

Schäfer, Elisabeth 21
 Schönberg, Arnold 58
 Schönherr, Max 175
 Schubert, Franz 274
 Schumann, Clara 161
 Schumann, Robert 274
 Schweiger, Hannes 248, 249
 Segarra, Marta 21
 Seniha, Spahiu 94
 Șerbescu, Liana 203
 Șercan, Emilia 180, 182, 199
 Serdar, Aleksandar 84
 Shakespeare, William 195
 Shehen, Patricia 106
 Shina 264–268, 281–284
 Shiphorst, ter Iris 215, 240
 Sibianu, Adina 190
 Sidorenko, Liubava 287
 Sijarić, Ališer 109
 Silvestri, Constantin 174
 Silvestrov, Valentin 288
 Skorik, Miroslav 288
 Slapšak, Svetlana 232
 Slávka, Marian 282, 283
 Simon, Diana Iulia 190, 200
 Simonič, Jana 219
 Simonova, Diana Iulia 192
 Simonovska, Simona 41
 Sîrghie, Arleziana 185
 Skrzyński, Piotr 274
 Slavenski, Josip 56
 Smailović, Avdo 109
 Smilevski, Goce 44
 Sodeika, Gintaras 299
 Sokoli, Ramadan 93
 Sokolović, Ana 67, 68
 Solie, Ruth 218
 Solovič, Slávo 283
 Șorban, Elena Maria 7, 8, 9, 12, 13,
 169, 315
 Spătărelu, Vasile 186

Stankovič, Jehven 288
 Srbinovska, Slavica 37
 Srečković, Danica 56
 Stahuljak, Mladen 109
 Stalin, Josip Visarijonovič 179, 194
 Stan, Constantin Tufan 172
 Stănculescu-Vosganian, Mihaela 184,
 186, 187, 188, 189, 201, 203, 204
 Stavinski, Magda 176
 Stefaniya, Leon 9, 14, 215, 316
 Stefanović, Ivana 61, 62, 65
 Stefanović, Margita 62
 Steiner-Gashi, Ingrid 46
 Stepančić, Teodora 66
 Stern, Daniel 308
 Stockhausen, Karlheinz 115
 Stoica, Laura 194
 Stojadinović-Milić, Milana 64
 Stojković, Branimir 82
 Strahovnik, Petra 223, 229, 231, 232
 Stravinski, Igor 58, 67, 121, 270
 Stroe, Aurel 186
 Strohmman, Nicole K. 17
 Strubinsky, Ursula 139
 Struza, Mihaela 185, 187, 188, 197,
 202
 Stupanova, Milica 216
 Suk, Josef 56, 58
 Suțzu, Rodica 175, 177, 178, 180, 203
 Sylaj, Alketa 104
 Szalay, Christoph 258
 Szeghy, Iris 265
 Szegő, Péter 191
 Szilágyi, Ana 191, 192, 198
 Szwugier, Wojciech 274

Š

Šaljić Podešva, Bojana 222, 231, 232
 Šantavec Orešič, Urška 230
 Šarić, Slavko 112, 113
 Šček, Breda 216, 218

Šček Orlova, Breda 217
 Šeleva, Elizabeta 39
 Šenk, Nina 222, 223, 225, 228, 229,
 232
 Ševčík, Marián 280
 Šilec, Karmina 225
 Šljabanska, Jana 291
 Šimunić, Bego 112
 Širola, Božidar 81
 Škerjanc, Lucijan Marija 114
 Škerl, Danijel 109
 Šoštakovič, Dimitrij 270
 Špiler, Miroslav 109, 112, 114, 120
 Štefániková, Ľudmila 264, 266
 Štolcer-Slavenski, Josip 58
 Šulc, Anton 76
 Šuvaković, Miško 57, 68
 Švob Đokić, Nada 231

T

Tahiri, Ramiz 109
 Tamindžić, Borislav 81, 83
 Tariška, Radovan 280
 Tartler, Grete 197, 202
 Tănase Neagu, Anca 190
 Țăranu, Cornel 186, 191
 Tăutu, Cornelia 181, 182, 198, 200,
 202
 Teodorescu-Ciocănea, Livia 184, 187,
 191
 Teodorescu Probst, Dana Cristina 185,
 185
 Terényi, Ede 186
 Tereškova, Vale 49
 Teyber, Anton 171
 Teyber-Asachi, Elena 170, 171, 199,
 201
 Tiainen, Milla 25
 Tiberian, Anca 194
 Timotijević, Božidar 82
 Todorovska, Tanja 48

Toduță, Sigismund 182, 186
 Tolingero, Robert 76
 Toman, Josipina 216
 Tomi, Ioan 175
 Tutto O'Keeffe, Georgia 58
 Trajanoski, Žarko 40
 Trdan, Primož 228
 Trseglav Vester, Nataša 222, 230
 Trudić, Božidar 109
 Tuček, Alfred 109
 Tufegčić, Ivana 45
 Tukova, Iryna 5, 7, 8, 12, 13, 287, 317
 Tunjić, Neven 109
 Turunen, Elena Măndru 194, 196
 Türk, Hans Peter 186, 191

U

Ulubeanu, Sabina 190, 192, 201
 Urbaitis, Mindaugas 299
 Urbaner, Erich 254
 Uruc, Cristina 191
 Urziceanu, Aura 193, 196

V

Vacaresco, Hélène 173
 Văcărescu, Elena 173
 Valančiūtė, Nomeda 299, 310
 Veleva, Gena 39
 Veličković, Jasna 64, 67
 Velisavljević, Sida 56
 Velkovska-Trajanovska, Valentina 41, 44
 Verdi, Giuseppe 194
 Vermes, Zsuzsi 265
 Veselinović-Hofman, Mirjana 65, 111
 Vidic, Helena 222, 229
 Vieru, Anatol 185
 Vimer, Frančišek Franjo 76
 VJU 47
 Vlad, Marina Marta 184, 185, 186, 187
 Vlad-Rădulescu, Sofia 170, 172, 201
 Vlahović, Vukašin 79

Vodă-Nuțeanu, Diana 190
 Vogelsang, Frank 22
 Voglar, Mira 218
 Voicu-Arnăuțoiu, Ioana 174
 Vongrej, Ľudovít 273
 Vosganian, Varujan 189, 203
 Vrebalov, Aleksandra 64, 68
 Vrhunc, Larisa 222, 225, 226, 229
 Vrtev, Risto 49
 Vučetić, Radina 55
 Vujačić, Vidak 86
 Vulc, Tadeja 223, 229, 231
 Vuletić, Mileva 76
 Vuletić, Vitomir 76, 77

W

Wachmann, Eduard 171
 Wackenhut, Ingo 240
 Wagner, Melinda 215
 Wald, Christopher 269
 Waldman, Anne 23, 24, 25
 Wallaschek, Richard 264
 Wallkensteiner-Preschl, Claudia 19
 Walter, Sara 224
 Way, Lucan A. 63
 Waylen, Georgina 63
 Weberberger, Doris 245, 249
 Webern, Anton 175
 Weiss, Christina 253
 Weissenegger, Kunigunde 250, 251
 Welch, Graham Frederick 99
 Welsch, W. 231
 Wiesel, Elie 199
 Wilde, Oscar 269
 Wilson, Cassandra 268, 278
 Woolf, Virginia 58, 247
 Woyke, Saskia Maria 17
 Wozny, Joanna 256
 Württemberg, Wilhelm Herzog von 113
 Wurtzel, Elizabeth 147

X

Xenakis, Iannis 115

Xenopol, Maria Margareta 193, 194,
201

Z

Zaev, Zoran 44

Zagajkevič, Alla 287, 288, 290

Zalar, Marija 217

Zarevska, Dragana 48, 49

Zec, Aleksandra 149

Zečević, Ksenija 61

Zeqiraj, Arta 100, 101

Zeqiri Nushi, Dafina 98, 99, 100

Zimmermann, Bernd Alois 183

Zlatković, Ninoslav 96

Zmagič, Mara 217

Zografski, Tomislav 42

Zonić, Edin 109

Zupančič, Brina 223, 229

Zwilich, Ellen T. 38

Ž

Žalik, Tjaša 222

Žebeljan, Isidora 64, 67, 68

Žgur, Neža 223

Živković, Mirjana 60, 87

Žižek, Slavoj 26, 27

