

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 Jeličanin, 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, Vojslav 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, zavoljo 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 viharni 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 sorealistične 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 bosanskohercegovaškega 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 zasnovano 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 bosanskohercegove 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 bosanskohercegovega 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« (PAČUKA, 2014, 236). Manj znano je, da je bila Milena Mrazović tudi prva skladateljica v Bosni in Hercegovini, na kar opozarja raziskava bosanskohercegove muzikologinje Lane Pačuka, 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 (PAČUKA, 2014, 236), v nadaljevanju pa si pogledimo 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.

Tempo di Marcia

Piano

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 *Simfonieta*, 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 *Simfionette*. 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 *Simfionette* (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 opažamo 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 osminknega 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 bosanskohercegovega 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 bosanskohercegovega 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 priključijo 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: pastorage (*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 meloritmični 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 dekliškem 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 hrepeneenje,

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 skladateljčinega zanimanja – svojo pozornost posveča tonskem slikanju vzdušja.

The image shows a musical score for the piece 'Proljeće' by Nada Ludvig Pečar. The score is arranged for a soprano voice and a chamber ensemble. The instruments included are Flute, Clarinet in Bb, Viola, Percussion, Tambourine, and Piano. The Soprano part has the following lyrics: 'O - sje - čam - da - je pro - lje - će bli - zu Br - zo do - nes' - - te sla - tko vi - - no'. The piano part is marked 'mp' and features a simple harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The percussion and tambourine parts provide a rhythmic accompaniment with some specific patterns indicated by dotted lines.

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 hipomiksolidijskem modusu na tonu g. Osnovni vzorec sestavljajo prvi štiri 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 Špillerja (1906–1982). Kot je dejala sama, so jo še posebej navduševale Špillerjeve 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 Špillerjevo 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 Špi-lerja. 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 nadaljnega 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 izvorni 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.)

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-tonska 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 (Kuršumljija, 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 morada 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 skladateljicinih 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 slavje 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 poglejmo 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 folklornege 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 fakuro 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 izmenjaje 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.

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 folklornege izvora (Primer 10).

The image shows a page of a musical score for a choral and instrumental work. The top part features a Voice line and a Choir line with lyrics in Slovenian. Below are staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *f*, and a tempo marking of $\text{♩} = 90$. The lyrics are: "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 preišljenem, razumsko nadzorovanem izboru ustvarjalnih sredstev, ki čustva, značilnost, ki jo pogosto povezujemo z ženskim principom ustvarjalnosti, omejujejo v vnaprej začrtan 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 bosanskohercegovačke 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. *Simfonieta*, 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: PAČUKA, Lana in AČKAR ZLATAREVIĆ, Maja (ur.). *Antologija klavirske muzike u Bosni i Hercegovini*. Muzička akademija Univerze v Sarajevu. 10–13.