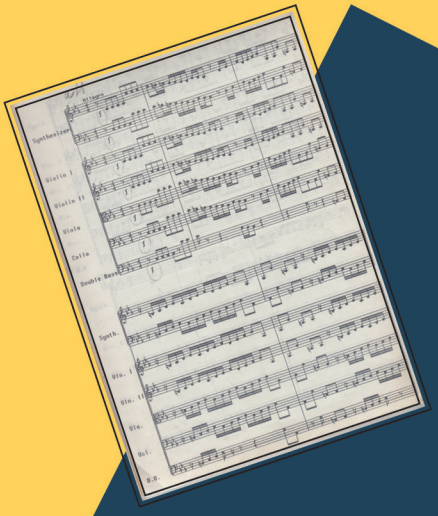

Димитрије Бужаровски

9 концерти

Барокно кончертино

Musurgia ecclectica

Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер

Концерт за пијано
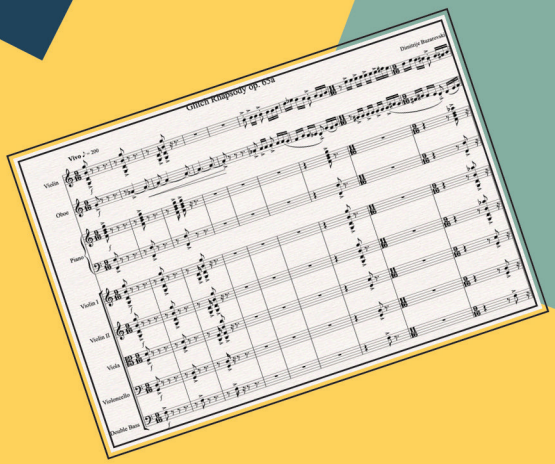
Concerto grosso

Нонет концерт

Концерт за труба и гудачки оркестар

Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар

Глич рапсодија



Димитрије Бужаровски

Девет концерти

Барокно кончертино, *Musurgia ecclectica*, Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер, Концерт за пијано, *Concerto grosso*, *Нонет концерт*, Концерт за труба и гудачки оркестар, Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар, *Глич рапсодија*

Скопје, 2021 година

Димитрије Бужаровски

Девет концерти
Барокно кончертино, *Musurgia ecclectica*, Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер, Концерт за пијано, *Concerto grosso*, *Нонет концерт*, Концерт за труба и гудачки оркестар, Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар, *Глич рапсодија*

Скопје, 2021 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
ДЕВЕТ КОНЦЕРТИ
БАРОКНО КОНЧЕРТИНО*, *MUSURGIA ECCLECTICA*, КОНЦЕРТ ЗА ГУДАЧИ, ХАРФА И СИНТЕСАЈЗЕР, КОНЦЕРТ ЗА ПИЈАНО, *CONCERTO GROSSO*, *НОНЕТ КОНЦЕРТ*, КОНЦЕРТ ЗА ТРУБА И ГУДАЧКИ ОРКЕСТАР, ДВОЕН КОНЦЕРТ ЗА ВИОЛИНА, ПИЈАНО И СИМФОНИСКИ ОРКЕСТАР, *ГЛИЧ РАПСОДИЈА
Прво издание, Скопје, 2021.

Рецензенти:
проф. д-р Викторија КОЛАРОВСКА-ГМИРЈА, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Факултет за музичка уметност – Скопје
проф. д-р Трена ЈОРДАНОСКА, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Факултет за музичка уметност – Скопје

Издавач
Факултет за музичка уметност – Скопје

За издавачот
проф. м-р Живко ФИРФОВ, декан на Факултетот за музичка уметност – Скопје

Уредник
проф. м-р Живко ФИРФОВ

Лектор
проф. д-р Томислав ТРЕНЕВСКИ

Графичко уредување
Трена ЈОРДАНОСКА

©Buzarovski, 2021

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

781:785.6(497.7)Бужаровски, Д.
78.071.1+78.072]:929(497.7)Бужаровски,Д.
785.6.089.6

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Девет концерти [Електронски извор] : Барокно кончертино, Musurgia ecclectica, Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер, Концерт за пијано, Concerto grosso, Нонет концерт, Концерт за труба и гудачки оркестар, Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар, Глич рапсодија / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2021

Начин на пристапување (URL): http://buzar.mk/. - Текст во PDF формат, содржи 339 стр., ноти. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 23.08.2021

ISBN 978-9989-2381-3-0

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Концерти -- Историја -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 54712837

Предговор

Пишувањето на третата книга од циклусот за моето творештво, го започнав веднаш по завршувањето на втората. Како што назначив и во претходната книга, претстоеше долг период на чистење и изедначување на партитурите, па правење изводи со примерите и техничко уредување, односно графичко средување за печатење. Затоа, за да не чекам, веднаш се фрлив врз работата на оваа книга, посебно што во овој случај требаше да префрлам пет концерти во нотниот процесор Sibelius.

Искуствата стекнати во пишувањето на првите две книги, стануваат драгоцени во работата врз оваа книга бидејќи веќе е утврден моделот за изложување на материјата. За да не се повторувам, секаде каде што ќе се среќаваат композиторски средства кои се карактеристика на целокупното мое творештво (на пример, зголемената кварта/намалената квинта), покрај констатацијата за појавата на соодветното средство ќе ставам *. На овој начин ќе може да настане и натамошна кондензација на текстот, а на крајот од овој циклус книги да се набројат и тие општи карактеристики.

Постепено настануваа и некои усогласувања за шаблоните што ќе бидат употребени при наведувањето на примерите и анализите. Така на пример, како што се зголеми бројот на делата, за да се кондензира просторот, наведувањето на нотниот пример може да содржи и повеќе содржински материјали (теми, мотиви, фигури, пасажи), кои овде не се издвоени (наведени се само тактовите и инструментите), и нивното издвојување е направено во пописот на содржинските материјали.

Проблем се јави и со определувањето на темите и мотивите кога беа преземени од народни или популарни песни и игри (ора). Во оригиналите тие имаат стриктни симетрични шаблони, додека овде тие може да бидат искршени и видоизменети, и некој дел кој во оригиналот е во континуитет, овде да се јави подоцна. Затоа тоа го решавав од случај до случај, имајќи секогаш предвид дека почетниот материјал е оној по кој е препознатлива песната или орото.

Со зголемувањето на бројот на делата кои влегоа во обработка во оваа трета книга се зголеми и нејзиниот обем. Бидејќи некои работи почнаа и да се повторуваат (што беше олеснување, да не пишувам повторно за нив), почнав да правам избор што ќе биде претставено во анализите, односно што е клучно и неопходно да биде претставено. Кога ќе се завршат оркестарските дела, мислам дека задачата ќе биде малку поедноставна, затоа што ќе нема толку инструменти. Четвртата книга, пак, ќе биде посветена на ораториумите и кантатите, со што ќе се заокружи категоријата на големите вокално-инструментални дела. Иако и натаму ќе има зафати со поголеми состави (како на пример балетот *Возови*, кој напишан за синтесајзер има голем број линии, или некои од циклусите за глас), тоа ќе бидат изолирани случаи и ќе може да бидат разгледани во деловите за камерната музика.

Историјат и анализи

Деветте концерти опфаќаат период од скоро три децении, 1988–2015 година. Тие носат различни наслови во кои не е секогаш вклучен зборот концерт:

1. *Барокно кончертино* (Baroque concertino) за синтесајзер и камерен гудачки оркестар оп. 27 (1988)
2. *Musurgia ecclectica* за синтесајзер и симфониски оркестар оп. 29 (1989)
3. Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33 (1990)
4. Концерт за пијано оп. 46 (1998)
5. *Concerto grosso* за виолина, виолончело, пијано, удиралки и гудачки оркестар оп. 48 (1999)
6. *Нонет концерт* оп. 51 (2003)
7. Концерт за труба и гудачки оркестар оп. 58 (2010)
8. Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар оп. 61 (2012)
9. *Глич рапсодија* (Glitch Rhapsody) оп. 65 (2015)

Од втората половина на 1980-тите во мојот опус се појавуваат дела со наслови на два јазика, односно англиски и македонски. Овде секаде ги започнав со македонските наслови, а каде што имаше специфики поврзани со англиските наслови ги додадов во загради и англиските наслови.

Деветте концерти се напишани за најразлични солисти: првите два концерта за синтесајзер, третиот за харфа и синтесајзер, четвртиот за пијано, петтиот за трио – виолина, виолончело и пијано, шестиот за девет инструменти (еден вид концерт за оркестар), седмиот за труба, осмиот за виолина и пијано, и последниот за трио виолина, обоа/англиски рог и пијано. Од друга страна, пет од овие концерти (*Барокното кончертино*, Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер, *Concerto grosso*, Концертот за труба и гудачки оркестар и *Глич рапсодијата*) солистите ги придружува гудачки оркестар, три – симфониски оркестар, а еден е за девет инструменти. Доминацијата на гудачки (камерен) оркестар во повеќето од нив, директно е врзана со можноста да се дојде до изведба (до симфониски оркестар се доаѓа многу потешко). Но и покрај тоа, два од деветте концерти и тоа со придружба од гудачки оркестар (седмиот и последниот по ред) до денес не се изведени, иако Концертот за труба е напишан пред повеќе од една деценија, а *Глич рапсодијата* пред седум години. Парадоксот е дотолку поголем што *концертниот* опус од македонски автори е релативно мал, посебно во последните две децении во кои сум единствен автор што напишал дури **пет** концерти и тоа без нарачки, туку по сопствена иницијатива. Прашањето и за творештвото во оваа област, но уште повеќе и за изведбите на ваквите дела, повторно во последниве децении, е посебна тема, која секако не е предмет на овој труд, иако делумно ќе ја засегнам, обработувајќи ги и причините за настанувањето на овие концерти и нивните изведби. Покривајќи три творечки децении во кои се случија многу настани во мојот живот и во опкружувањето, неминовно беше да се каже и нешто за нив. На крајот и оваа книга, како и двете претходни, е фрагментарна историја на македонската музичка култура.

***Барокно кончертино* оп. 27**

Барокното кончертино е напишано за еден посебен повод – концертот на Младинскиот камерен оркестар на 24 јули 1988 година (**сл. 1**).

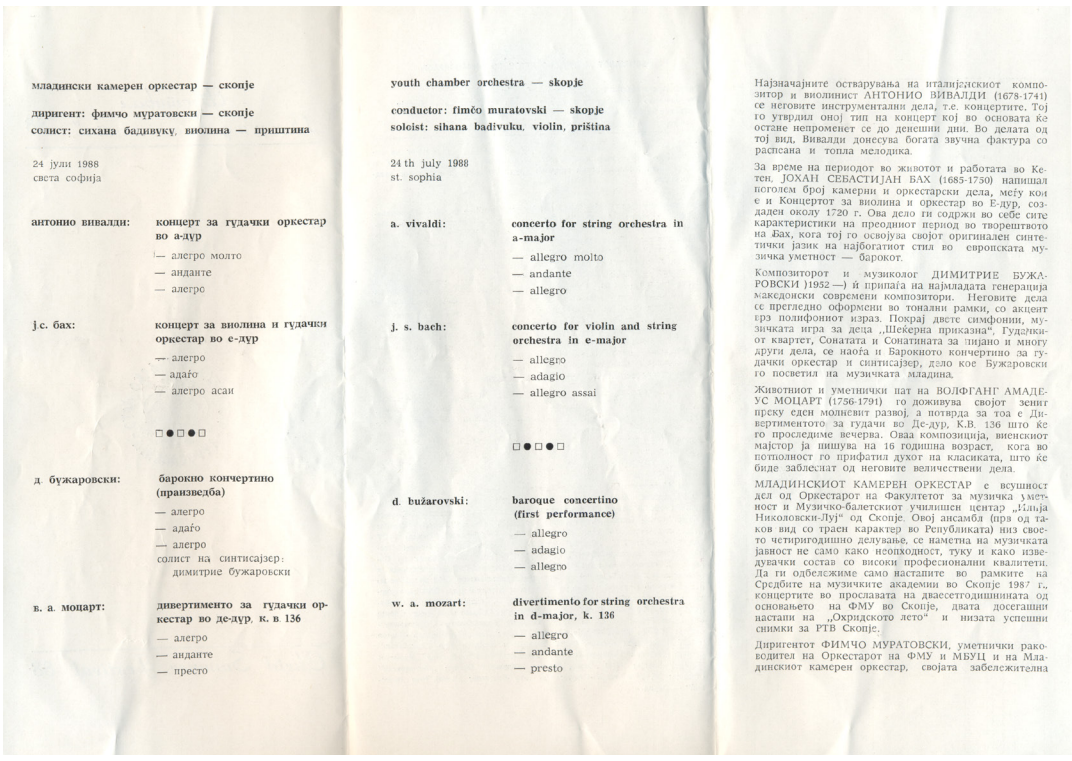
Во договор со Александар Герасимовски (Музичка младина на Македонија) и диригентот Фимчо Муратовски, јас делото започнав да го работам во пролетта 1988 година, специјално за концертот кој традиционално се подготвуваше во тогашниот камп на Музичка младина на Македонија. Како што може да се види и од корицата, делото беше посветено на МММ со која ме врзуваа многу настани и активности за кои дел веќе пишував (в. *Од Шеќерна до Десѓина*, стр. 6–7).

Кончертиното е напишано за соло синтесајзер и камерен гудачки оркестар, а во вториот став темата на почетокот ја донесува и соло виолина. Уште од насловот се гледа дека се работи за дело од помал формат (трае околу 9 минути), воедно и најкраткото во оваа група концерти.

И тоа што е напишано во барокен манир, исто така не беше новина, бидејќи неколку години пред него го напишав и го снимив балетот *Возови*, кој има многу значајна улога во моето творештво (пресвртница по која доминира тоналниот пристап). Овој балет е многу поголема циклична форма која во целост се потпира врз творечкиот манир на Јохан Себастијан Бах и беше посветено на годишнината од неговото раѓање.

Сепак, и ова дело има посебна позиција во моето творештво, бидејќи е третото дело кое беше напишано со нотен процесор (првото е Сонатата бр. 3 оп. 25). Изра-

Сл. 1: Програмата за концертот на Младинскиот камерен оркестар на МММ на „Охридско лето“ (24 јули 1988 година)



младински камерен оркестар — скопје

диригент: фимчо муратовски — скопје
солист: сихана бадивуку, виолина — приштина

24 јули 1988
света софија

антонио вивалди:	концерт за гудачки оркестар во а-дур — алегро молто — анданте — алегро
j.c. бах:	концерт за виолина и гудачки оркестар во е-дур — алегро — адаѓо — алегро асаи
д. бужаровски:	барокно кончертино (праизведба) — алегро — адаѓо — алегро солист на синтисајзер: димитрие бужаровски
в. а. моцарт:	дивертименто за гудачки оркестар во де-дур, к. в 136 — алегро — анданте — престо

youth chamber orchestra — skopje

conductor: fimčo muratovski — skopje
soloist: sihana badivuku, violin, priština

24 th july 1988
st. sophia

a. vivaldi:	concerto for string orchestra in a-major — allegro molto — andantе — allegro
j. s. bach:	concerto for violin and string orchestra in e-major — allegro — adagio — allegro assai
d. bužarovski:	baroque concertino (first performance) — allegro — adagio — allegro
w. a. mozart:	divertimento for string orchestra in d-major, k. 136 — allegro — andantе — presto

Најзначајните остварувања на италијанскиот композитор и виолинист АНТОНИО ВИВАЛДИ (1678-1741) се неговите инструментални дела, т.е. концертите. Тој го утврдил оној тип на концерт кој во основата ќе остане непроменет се до денешни дни. Во делата од тој вид, Вивалди донесува богата звучна фактура со распеана и топла мелодика.

За време на периодот во животот и работата во Кетен, ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ (1685-1750) напишал поголем број камерни и оркестарски дела, меѓу кои е и Концертот за виолина и оркестар во Е-дур, создаден околу 1720 г. Ова дело ги содржи во себе оние карактеристики на преодниот период во творештвото на Бах, кога тој го освојува својот оригинален синтетички јазик на најбогатиот стил во европската музичка уметност — барокот.

Композиторот и музиколог ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ)1952 —) ѝ припаѓа на најмладата генерација македонски современи композитори. Неговите дела се прегледно оформени во тонални рамки, со акцент врз полифониот израз. Покрај двете симфонии, музичката игра за дела „Шеќерна приказна“, Гудачкиот квартет, Сонатата и Сонатината за пијано и многу други дела, се наоѓа и Барокното кончертино за гудачки оркестар и синтисајзер, дело кое Бужаровски го посветил на музичката младина.

Животниот и уметнички пат на ВОЛФГАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ (1756-1791) го доживува својот зенит преку еден моќен развој, а потврда за тоа е Дивертиментото за гудачки во Де-дур, К.В. 136 што ќе го проследиме вечерва. Оваа композиција, виенскиот мајстор ја пишува на 16 годишна возраст, кога во потполност го прифатил духот на класиката, што ќе биде заблеснат од неговите величествени дела.

МЛАДИНСКИОТ КАМЕРЕН ОРКЕСТАР е всушност дел од Оркестарот на Факултетот за музичка уметност и Музичко-балетскиот училишен центар „Илија Николовски-Луј“ од Скопје. Овој ансамбл (прв од таков вид со траен карактер во Република) низ своето четиригодишно делување, се наметна на музичката јавност не само како неопходност, туку и како изведувачки состав со високи професионални квалитети. Да ги одбележиме само настапите во рамките на Средбите на музичките академии во Скопје 1987 г., концертите во прославата на дваесетгодишнината од основањето на ФМУ во Скопје, двата досегашни настани на „Охридското лето“ и низата успешни снимки за РТВ Скопје.

Диригентот ФИМЧО МУРАТОВСКИ, уметнички раководител на Оркестарот на ФМУ и МБУЦ и на Младинскиот камерен оркестар, својата забележителна

ботено во софтверот Professional Composer тоа овозможуваше директно печатење на штимовите од основната партитура, што во тоа време беше незамисливо. Покрај брзината на извлекувањето на штимовите, важно беше и намалувањето на бројните грешки кои ги правеа препишувачите. (За проблемите со препишувачите пишував во втората книга в. *Увертирата и четирите симфонии*, стр. 15.) Препишувачите на штимови беа одлично платени по страница, дури заработуваа повеќе од композиторот. Така се случи, парадоксално, и јас за штимовите за сопствените оркестарски дела, во следните неколку години да заработам повеќе одошто од приходите од самите дела.

Овде ќе се задржам малку повеќе на времето кога почнував да работам со нотен процесор, кога бездруго бев прв на Балканот, и најверојатно меѓу ретките и во Европа. Ова беше битно поради поинаквото процесирање на делата, кое го одреди целокупниот начин на моето компонирање до денес.

Уште при првиот престој како Фулбрајтов постдокторски специјализант во 1985/86 година се интересирав за нотните процесори, кои беа веќе на повидок. Во февруари 1987 година при престојот во Бостон, САД, заради праизведба на делото Five preludes for synthesizer and chamber orchestra кое ми беше нарачано од ансамблот ALEA III, (односно од нејзиниот раководител Теодоре Антониу), дознав дека веќе широко се користи Professional Composer. Оваа информација ја добив од композиторот и професор на Бостонскиот универзитет Сем Хедрик (Samuel Headrick) со кого се запознав за време на мојот фулбрајтовски престој. Но имаше голем проблем, бидејќи софтверот работеше исклучиво на Macintosh, а тие компјутери беа многу поскапи и јас не ќе имав доволно средства да купам и компјутер и печатач и софтвер.

Но како и во повеќе настани во животот кои можат да ве втурнат во неочекувана насока, следуваше една секвенца на случувања чиј резултат одигра важна улога во моите почетоци во работата со нотни процесори. Така, за време на споменатиот престој дознав дека на MIT е еден мој пријател (економистот Адам Будниковски, Adam Budnikowski, со кого се знаевме од дружењата на постдокторандите фулбрајтовци во Хардвардскиот факултетски клуб). Отидов да го посетам, бидејќи заминуваше за еден ден и за време на ручекот со неколку негови колеги, ја отворив темата за софтверот и скапиот компјутер. Еден од нив спомена дека друг колега, Питер Пул (Peter J. Poole) го продава својот Macintosh компјутер, за да го купи најновиот модел, бидејќи тие денови имаше специјален попуст за професорите и студентите на MIT. Веднаш му се јавија на Питер и по еден час јас имав и компјутер и печатач, за дел од цената на мекинтошот. Со Питер оттогаш ќе нѐ врзе огромно пријателство, кое подоцна во 1990-тите ќе биде проширено и со неговата сопруга – мецосопранот Нен Хјуз (Nan Hughes), со која ќе изработиме два многу значајни музички проекти, за кои ќе зборувам во книгата за вокалните циклуси. Тој дури се понуди и да го пренесе со такси компјутерот до станот кај што престојував и како посебен подарок ми ја даде касетата со песни од канадскиот фолк-музичар Стен Роџерс (Stan Rogers). Од оваа касета посебно ме импресионираше *a capella* песната "Northwest Passage", која на симболичен начин го одразуваше духот на истражувачите во непознатото, дури и по цена на нивните животи. Јас немав такви искуства, но во една поширока смисла се идентификувам со нив, бидејќи низ животот преземав ризици кога тие водеа до откривање на нешто ново.

Со компјутерот добив и еден огромен комплет од дискети (floppy) со најразлични оригинални софтвери, во кои имаше и образование и наука, и цртање и тренажери за пилоти итн. Дисковите требаше да ги вратам, односно да ги копирам, за што добив софтвер за копирање кој ги разбиваше сите можни заштити за копирање. Но во нив го немаше Композерот, и јас му



Сл. 2: Мекинтошот 512К што го купив од Питер Пул во 1987 година

се јавив на Сем, и го замолив да ми го најде ако може. Тој веднаш рече дека софтверот нема шанса да се копира, но од една негова студентка која го имаше купено ми го донесе и беше шокиран од резултатот. Студентката не сакаше да му го даде упатството за користење (manual) и кажа дека и со упатството едвај ја користи програмата.

Интересно е да се коментира односот кон копирањето на програмите во тоа време. Најнапред, таков проблем не постоеше бидејќи никој немаше средство како да направи преснимување од диск на диск. Чисто заради споредба, денес кога некој би го направил тоа на некој универзитет во САД или во Европа, (а од неодамна таа законска заштита, и уште поважно свест, почнува да се развива и кај нас), би следувале сериозни консеквенци. Веројатно за групата информатичари од една од врвните институции за информатичка технологија MIT (од која ги добив и програмите и програмата за разбивање заштити, која, колку што сфатив подоцна, работеше на принципот да копира бит по бит) тоа беше предизвик, и од друга страна, познавајќи ја нивната *идеологија*, тие се залагаа за она што многу подоцна ќе се формира под концептот *free culture* (Lawrence Lessig).

Работејќи во ASU (Arizona State University) во деведесеттите години имав веќе регулирано достапен софтвер, а од 1999 година до денес целокупниот софтвер што го користам е со купени лиценци. Од друга страна, јас сум лично голем поддржувач на концептот *free culture* и на лиценците *creative commons* и во таа смисла и оваа и сите мои останати книги, текстови, видео и звучни материјали што се наоѓаат на страницата buzar.mk се нудат за бесплатно преземање.
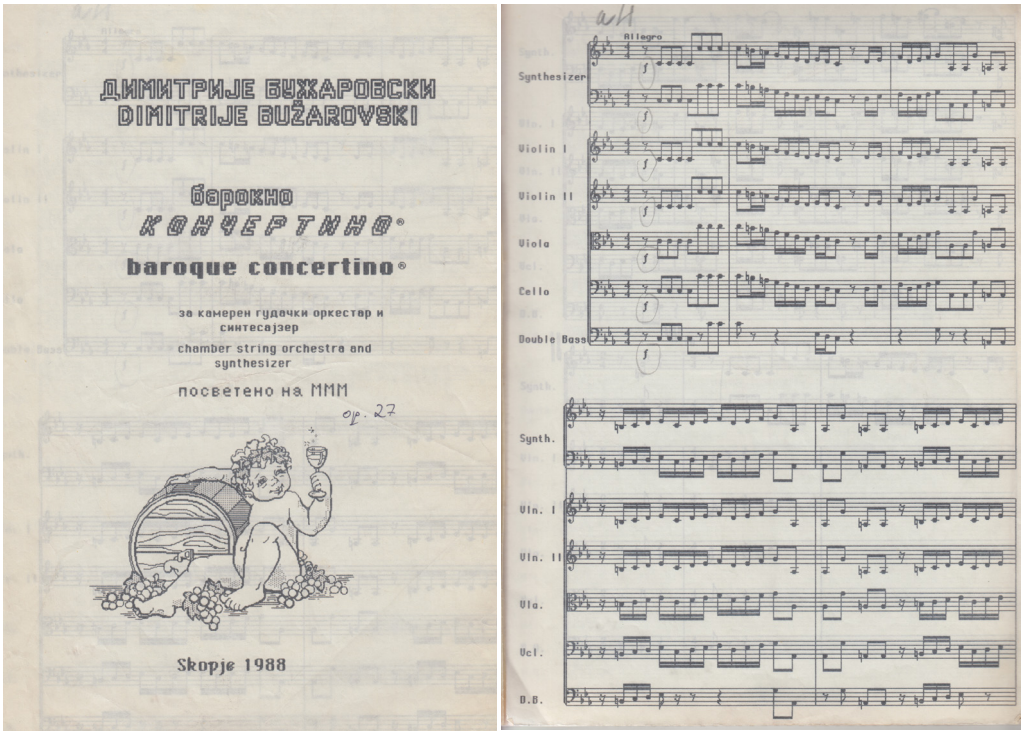
Бидејќи од моментот кога започнав да ги работам партитурите со нотен процесор се јавувам како сопствен издавач на целото мое творештво, некаде околу 2000 година одредив минимална цена за моите партитури. Тоа не беше направено заради профит, туку исклучиво да се сфати дека композиторскиот труд има цена, бидејќи до денес најголемиот дел изведувачи сметаат дека му вршат услуга на композиторот кога му го изведуваат делото. Ова своевремено го започна и мојот професор Томислав Зографски и оттаму ми е преземена идејата. Сепак, по неколку години се откажав и од таа практика, така што повеќе од десетина години ги давам партитурите и штимовите без никаков надомест, само со услов да ме известат кога ќе ги користат.

Во Бостон деноноќно копирав (процесот беше долг), и дури задоцнив на концертот на кој настапував (кога стигнав, концертот веќе беше почнат; за среќа, моето дело беше во вториот дел). Подоцна се покажа дека најголемиот дел од тој софтвер никогаш не го искористив; разбирливо, го користев текст-процесорот, некои од графичките програми, и базите на податоци и се разбира – нотниот процесор. Интернетот уште беше во зародиш, а електронската пошта прв пат кај нас се донесе во НУБ, некаде пред крајот на 1980-тите и јас бев еден од првите корисници, со тоа што требаше да одам таму за да испраќам и примам мејл.

По доаѓањето во Скопје морав да се снаоѓам сам како да го користам компјутерот, зашто немав никакви упатства ни за него, ни за програмите што доаѓаа со него. (За да се сфати тежината на совладувањето, треба да се има предвид дека немаше интернет.) Драгоцено ми беше искуството што го имав со синтесајзерите и другата дигитална опрема, за која имав упатства, така што принципите ми беа јасни. За жал, во тоа време во Скопје имаше само еден Macintosh, и тоа постар модел (256K) на Природно-математичкиот факултет, кој мислам дека многу малку го користеа (веројатно немаа софтвер), така што и да сакав немав со кого да се консултирам. Сепак, тоа што мекинтошите беа многу user-friendly (дури тоа им беше дел од рекламата – го покажуваа огромното упатство за IBM и малото за Mac) придонесе по интуиција многу бргу да го користам целиот софтвер.

Веднаш се јави проблемот со македонските фонтови. Благодарение на копираните дискови во кои имав и програма за дизајнирање фонтови, со син ми Стефан уште пред летото 1987 година, го дизајниравме првиот македонски фонт кој го нарековме Скопје. Го развивме врз основа на Geneva, еден од основните фонтови на Mac во тоа време. За време на моето служење на редовната воена обврска во ЈНА бев телепринтерист, а дома уште од дете имавме кирилични машини, така што ги знаев позициите на буквите, што беше применето и во поставувањето на овој фонт на тастатурата. За жал, кога по некоја година се направија првите официјални македонски фонтови (исклучиво за PC платформите), се направија нелогичните позиции на повеќе букви (ж, ч, ш големо, мало итн.) кои беа во редовна употреба сигурно повеќе од деценија, што посебно иритираше.

Со овој фонт Скопје, кој и немаше кому да го дадам во Македонија, испишав огромен број документи, вклучувајќи ја и книгата *Историја на естетиката на музиката* објавена во 1989 година. Тој има некои недостатоци во *мазноста* на буквите, но ми заврши огромна работа.



Сл. 3: Корицата од *Барокното кончертино* со кириличниот фонт Скопје (со рака е додаден опусот во 2012 година) и првата страница од партитурата изработена во Professional Composer

Како што може да се види од корицата на *Барокното кончертино* (**сл. 3**), во неа вклучив и една слика со Бахус што ја презедов од богатата галерија на готови слики што ја имав во копираните дискови. Сликата има метафора во името (Бах-ус).

Како што кажа и студентката на Сем, никако не можев да ги активирам сите опции во Композерот, вклучувајќи го и печатењето, и дури некаде во мај, сфатив дека се работеше за многу едноставна команда да означиш нешто, и потоа сè стануваше активно. Морам да кажам дека тоа ме збрлаве од радост и една недела буквално летав од среќа. Веднаш се зафатив со првата партитура: Сонатата за пијано бр. 3 оп. 25, која ја завршив некаде во септември и веднаш ја изведов на „Деновите на македонска музика“ во есента.

Од тој момент започнува нова фаза во моето творештво. Следното дело што го напишав со Композерот е циклусот *Револуционерни* оп. 26 (во првата верзија за синтесајзер и глас). Третото дело е *Барокното кончертино*, во пролетта 1988 година (мај/јуни) што беше предизвик, бидејќи беше прво дело за поголем состав.

Така ми се реши еден голем проблем за кој интензивно размислував уште од студентските денови – како да се направи машина за пишување ноти. Тоа сега се случи и тоа на најдобриот можен начин.

Пишувањето со нотен процесор многу му погодуваше на мојот начин на создавање на делата. Сложувајќи ја најнапред интелектуално структурата на делата, сега процесот на претворање во партитура беше многу забрзан, бидејќи основните компјутерски постапки за уредување (copy, cut, paste) ми овозможуваа избегнување на препишување поголеми целини на исти или слични делови и олеснување на корекциите на веќе испишаниот материјал.

Со посебна нестрпливост го очекував извлекувањето и печатењето на штимовите од партитурата. Меѓутоа, тој јуни во Скопје беше неверојатно жешко, со многу високи температури (40°C и повеќе). Еден сериозен проблем кој го имаше тој модел на Macintosh беше ладењето. Од сликата 2 можеше да се види дека тој ја навестуваше ерата на лаптопот (сè во едно, кај другите компјутери проблемот не беше само куќиштето, туку уште повеќе мониторот) и лесно беше преносliв. Но затоа многу се загреваше (во куќиштето беа и делот за напојување и катодната цевка за мониторот, но и самите процесори) и бараше постојано ладење за да не прегори некој од електронските делови. Тоа ме натера да се префрлам во гаражата во куќата на моите родители во Тафталиџе, која беше на подрумско ниво и многу поладна (еркондишни уште немаше).

Печатачот (ImageWriter) беше игличен и работеше со странично перфорирана хартија со што се регулираше движењето. Бидејќи набавив и перфорирана хартија со индиго за две дополнителни копии, можев веднаш да печатам по три примероци, што уште повеќе ја олеснуваше целата постапка.

Уште при првите проби членовите на оркестарот беа воодушевени, посебно поради новината на звукот. Воодушевувањето се зголеми, кога ја донесов и ритам-машината (Roland TR-707). Неа (со рок ритмички обрасци) ја додадовме за бисот во кој тие го повторија третиот став од Моцартовото Дивертименто во D-dur (K. 136). Не знам кој повеќе лудуваше, изведувачите или публиката, настана вистинска забава.

Барокното кончертино беше напишано за синтесајзер Korg DW-8000 кој го набавив во 1985 година во Бостон (**сл. 4**). Тој припаѓа на категоријата хибридно дигитално/аналогни синтесајзери, беше touch-sensitive односно овозможуваше



Сл. 4: Синтесајзерот Korg DW-8000
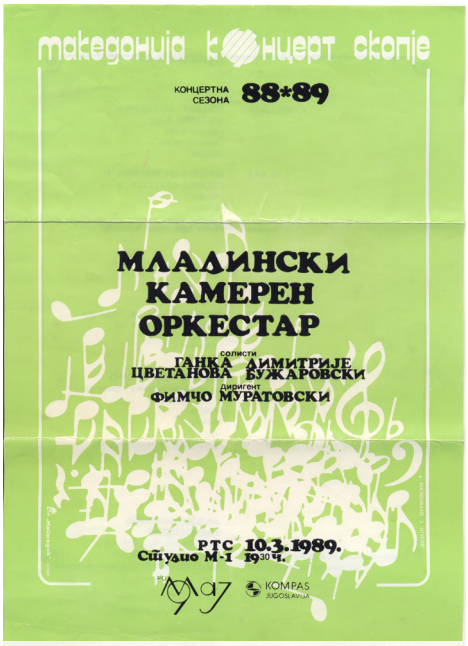
динамика, беше стерео и содржеше два сета *фабрички инструменти* кои ми овозможуваа доволно нов звучен материјал. На крајот за него имав и одлична метална кутија за авионски превоз.

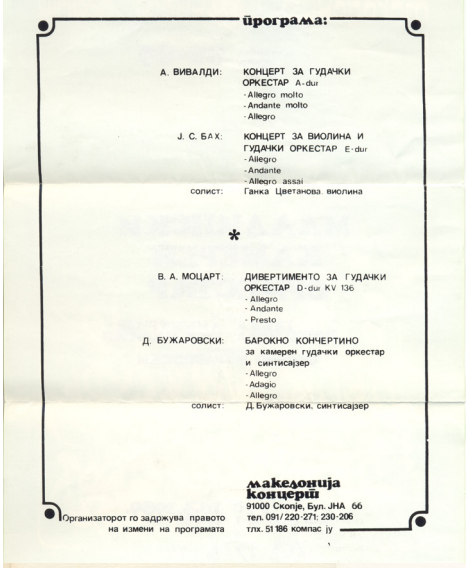
Со засилувачите (*појачалата* како што ги викавме, кои подразбираа интегриран звучник во нив) имав поголем проблем. Квалитетен засилувач за поголем простор би подразбирало и поголема тежина за пренос. Освен тоа, ако е засилувачот моно, тогаш се губи моќта на стереото. Во 1986 година го купив засилувачот Мелодија Менгеш Солист 61 кој беше од југословенско производство, и не беше претежок за транспорт, имаше релативно квалитетен звук и доволно интензитет за негова комбинација со акустички инструменти, дури и со поголем оркестар. Сите настапи во живо (сè до средината на 1990-тите), но исто така и снимањата во МРТ ги изведував преку него (за снимањата се поставуваше микрофон пред него). Засилувачот го поставував странично до мене, така што можев да го контролирам нивото што се испраќаше од него, а кога настапот беше со оркестар, јас се поставував внатре, па дури и зад оркестарот и на тој начин станував негов составен дел (звукот подобро се вклопуваше во останатиот дел од оркестарот). Со овој концепт на позиција на засилувачот, се обидував да го изедначам синтесајзерот со останатите акустички инструменти од оркестарот.

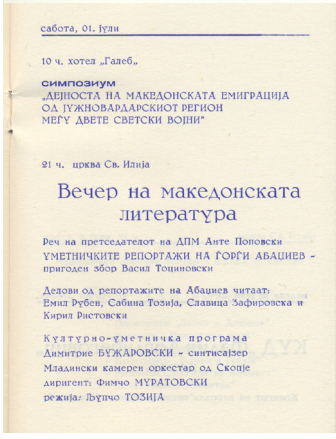
Во текот на 1989 година *Барокното кончертино* го изведовме повеќепати и со оркестарот на ММК, но и со Камерниот оркестар на МРТ. Со сите настани дирижираше Фимчо Муратовски (**сл. 5**).

Истата година *Кончертиното* го снимивме со Камерниот оркестар на МРТ и со три концерти во организација на Дојче Веле настапивме во Германија (во концертната сала на Дојче веле, Sendesaal DW/DLF во Келн на 18.10.1989, Römersaal Bürgerhaus во Хирт на 17.10. и Aula Gymn. Lechenich во Ерфтштат на 19.10.). Настапот во концертната сала на Дојче веле во Келн беше пренесуван во живо, односно сниман.

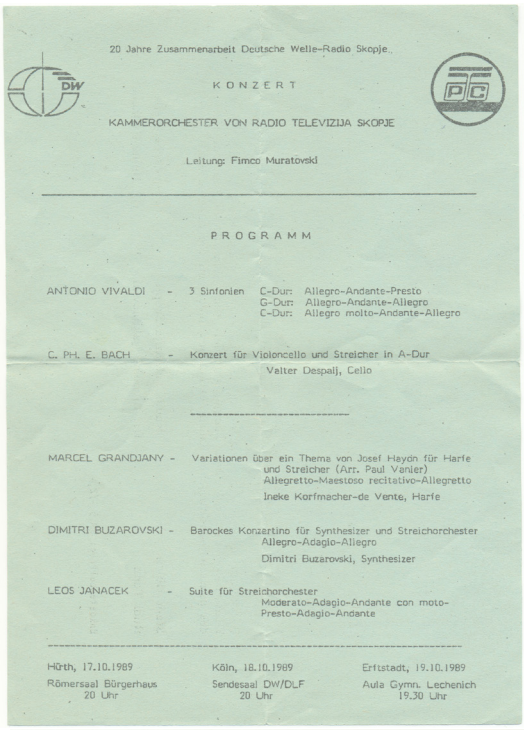
На овој концерт, покрај како солист во моето дело, настапив и на чембало во Концертот за виолончело и оркестар во A-dur од Кристијан Филип Емануел Бах со солистот Валтер Дешпаљ. Еден ден пред тргнувањето, диригентот Муратовски и концерт-мајсторот Зоран Димитровски, ми рекоа дека чембалистот кој требало да свири со нив, од Келн им откажал и ме замолија да свирам јас. Делницата навистина не беше тешка, посебно поради моето лесно читање *prima vista*. Јас се колебав, но кога пробавме во Радиото каде што во тоа време се наоѓаше едно од двете Нојперт (Neupert) чембала во Македонија (второто го поседуваше „Охридско лето“) се

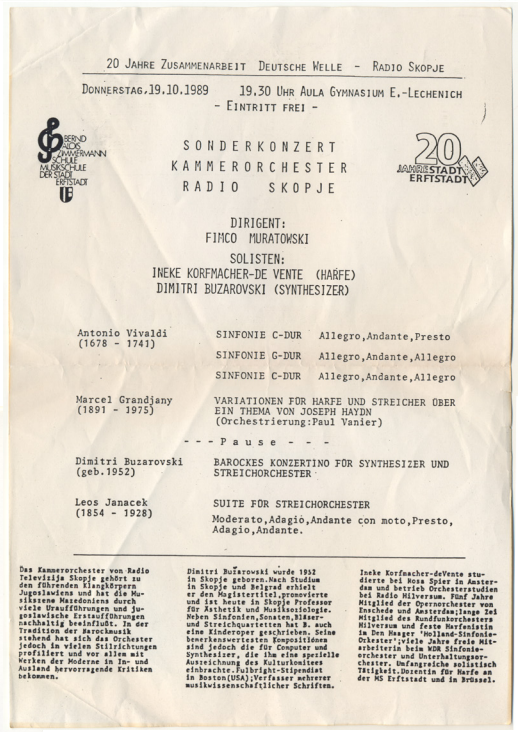












Сл. 5: Изведби на *Барокното кончертино* во 1989 година

согласив, бидејќи акустички инструментот беше доста слаб и повеќе се слушаше ѕвонење, отколку прецизни звуци, посебно кога свиреше оркестарот.

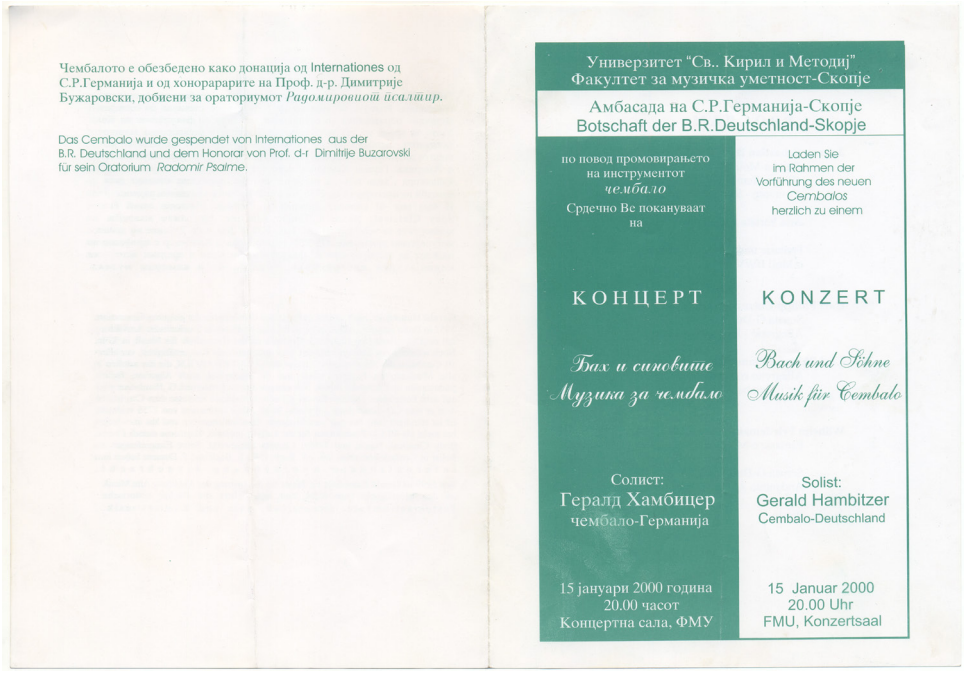
Кога стигнавме во Келн, и кога пробав на тамошното чембало, одеднаш прозвучи многу посилен звук, кој сега добро се слушаше. Ситуацијата уште повеќе се усложни кога солистот Дешпаљ побара многу побрзи темпа од оние што ги пробувавме со оркестарот, во кои имаше и делници во кои бев сам со солистот.

На концертите никогаш немав трема и во нив уживав, и дури свирев подобро отколку на пробите, кои беа без публика. Публиката секогаш ме инспирираше. Ова беше единствениот концерт на кој јас не знам колку пати се препотив, и воопшто дури заборавив на *Кончертиното*, кое ми стана споредна работа на тој настап. Сто пати се покајав што прифатив да свирам. Оркестарот исто не беше воодушевен од темпата на Дешпаљ кои им беа проблем, ама меѓу себе си коментираа – нема проблем, полека ќе го симнеме до нашето темпо. Но сега следуваше и мојата *одмазда*, јас стриктно го следев солистот со чембалото кое добро се слушаше и со акордската придужба го нагласуваше ритамот. Неколку пати оркестрантите ми се вртеа со заканувачки погледи да забавам, што се разбира – не го направив. Работејќи со ритам-машини во последните години, јас се навикнав строго да го одржувам ритамот.

Сигурно, мојата изведба ни оддалеку не била тоа што требало да биде, но јас научив дека изведбата на чембало е професија. По десетина години преку моите контакти со Кралскиот конзерваториум во Хаг обезбедив стипендија за Цветанка Созовска, која веќе беше дипломиран пијанист, за дошколување на чембало. За жал, овде не се создадоа услови да се врати и таа остана да работи таму.

Точно по 10 години, поучен од ова искуство, односно дека во Македонија е потребно вистинско чембало, го донирав чембалото кое денес се наоѓа во Факултетот за музичка уметност и кое е многу поквалитетен инструмент од останатите два во Македонија. Купувањето на чембалото го ставив како важен дел од мојата деканска агенда на ФМУ (1995–1999) во која преку разни извори, средства од ФМУ и сопствени средства го набавив инструментариумот кој недостасуваше во институцијата. Така, со средства од ФМУ набавивме харфа, бас кларинет, бас тромбон и контрафагот, дел удиралки (гран каса, ѕвона, там-там, вибрафон, ксилофон итн.), од германската Амбасада успеав да обезбедам многу квалитетна Мелтон туба, а од сопствени средства ги купив англискиот рог, ситните удиралки (кампанели, чинели, дрвен блок, триангл, кастанети итн.) и на крајот чембалото.

Во целиот процес се снаоѓав како што знаев и можев, бидејќи не беше проблем само набавката, туку и транспортот, а и потоа расправиите со царината. Така на пример, не само што големите удиралки и контрафаготот ги добив по извонредно ниски цени, туку самите производители Колберг (Bernhard Kolberg) за удиралките и Мосман (Bernd Moosmann) за контрафаготот, лично ми ги донесоа на аеродромот во Штутгарт. Мосман дури додаде и дополнителни клапни за изведба на некои комплицирани премини меѓу тоновите без надокнада, кои според големината на инструментот и металот чинеа околу 2000 германски марки. На аеродромот во Штутгарт со многу перипетии успеав огромните пакети со инструментите да ги вклучам бесплатно како дел од багажот на моето семејство (со кое бевме на приватно патување во Германија). На крајот следуваше расправијата со царината во Скопје со која едвај успеав со некоја симболична царина (педесетина марки) да ги поминеме, бидејќи другата опција ќе беше да чекаат легално ослободување од царина (што на ФМУ му следуваше), но затоа дополнителните трошоци за лежарина, царинење итн., ќе беа многукратно поголеми. Ситните удиралки ги набавив во Шведска на состанокот на УНЕСКО во 1997 година, од средствата што ми беа дадени за дневници, со тоа што на враќање им ги поделив инструментите на членовите на македонската делегација на оваа конференција, за да ги поминеме низ царината (секој по


Чембалото е обезбедено како донација од Internationes од С.Р.Германија и од хонораријте на Проф. д-р. Димитрије Бужаровски, добиени за ораториумот *Радомировиот псалтир.*

Das Cembalo wurde gespendet von Internationes aus der B.R. Deutschland und dem Honorar von Prof. d-r Dimitrije Buzarovski für sein Oratorium *Radomir Psalme.*

Универзитет "Св.. Кирил и Методиј"
Факултет за музичка уметност-Скопје

Амбасада на С.Р.Германија-Скопје
Botschaft der B.R.Deutschland-Skopje

по повод промовирањето на инструментот *чембало*
Срдечно Ве покануваат на

КОНЦЕРТ

Бах и синовиште
Музика за чембало

Солист:
Гералд Хамбицер
чембало-Германија

15 јануари 2000 година
20.00 часот
Концертна сала, ФМУ

Laden Sie
im Rahmen der
Vorführung des neuen
Cembalos
herzlich zu einem

KONZERT

Bach und Söhne
Musik für Cembalo

Solist:
Gerald Hambitzer
Cembalo-Deutschland

15 Januar 2000
20.00 Uhr
FMU, Konzertsaal

Сл. 6: Програмата за првиот концерт за промоција на чембалото во ФМУ на 15 јануари 2000 година

еден инструмент). Англискиот рог го купив (исто во Германија преку Мосман) од средствата што ми беа исплатени од програмата ASU Study Abroad за наставата која ја координирав и ја изведував во Македонија и повторно лично го донесов. На крајот, чембалото го купив од средствата што требаше да ми ги исплати Ректоратот на УКИМ како авторски и изведувачки хонорар за јубилејот (50-годишнината) на УКИМ на 24 мај 1999 година на кој го диригирав мојот ораториум *Радомировиот псалтир*.

Но средствата од мојот хонорар не беа доволни и во договор со германската Амбасада (со која имав одлична соработка, посебно со заменик-амбасадорот во тоа време, Маргарет Ибер (Margret Uebber) и советникот во Амбасадата Ирмлинд Алевизопулос (Irmlind Alevisopoulos), во набавката се вклучи и нивната фондација Internationes. Јас лично отпатував во Германија и преку моите контакти со Германскиот музички совет (Deutscher Musikrat) тие ме одведоа кај неколку нивни врвни производители, меѓу кои и фирмата Нојперт од Бамберг (од каде што беа чембалата во Македонија). Во Бамберг, сопственикот Волф Дитер Нојперт (Wolf Dieter Neupert) ми ги претстави нивните инструменти и прв пат можев да засвирам на повеќе историски инструменти (вклучувајќи го и клавикордот). Сепак, на крајот се одлучив чембалото да го купам од производителот Мерцдорф. Во Карлсруе се сретнав со таткото Екехарт (Eckehart Merzdorf) и неговата ќерка Сузана (Susanne Merzdorf) кои изработуваа прекрасни инструменти според моделот Бланше (Blanchet). Екехарт дури додаде и дополнителни клавиши (во рамките на цената) кои се потребни за изведбите на Скарлатиевите сонати. Инструментот бесплатно со дипломатската пошта ни го донесе германската Амбасада, директно во ФМУ, и дури обезбеди чембалист за првиот концерт кој се одржа во ФМУ на 15 јануари 2000 година (**сл. 6**).



Сл. 7: По настапот во Ректоратот на Камерниот оркестар на МРТ, диригентот Мајкл Хофман и Димитрије Бужаровски (во средина) на 13.12.1993 година

Кончертиното имаше уште неколку изведби во Скопје со диригентите: Мајкл Хофман (13.12.1993 и 20.6.1994 со Камерниот оркестар на МРТ, **сл. 7**) и Милан Фирфов (29.5.1997) со ансамблот Музикум Академикум.

Јас често ги преработував делата за помали состави за да може да имаат повеќе изведби. Така, во 2001 година *Барокното кончертино* го преработив за трио, за што ќе зборувам подоцна. Како и кај другите преработки, додавав букви на опусот, со што верзијата за камерен оркестар и синтесајзер доби ознака оп. 27a, а верзијата за трио оп. 27b.

Анализа

Барокното кончертино веќе и од насловот упатува дека се работи за мала форма. Тоа веднаш се гледа и од бројот на тактови по ставови (72, 40, 62). Како што видовме и во претходната книга за симфониите, тоа би било половина од еден став. Меѓутоа, неговата краткост придонесе да има повеќе изведби од останатите мои дела кои имаа по неколку стотини тактови само во еден став.

За ова имаше повеќе причини. Најнапред, делото требаше да биде кратко според нарачката од МММ (условно нарачка, бидејќи за делото никогаш не примив хонорар), околу 10 минути. Потоа тоа беше направено за младински оркестар, и затоа се грижев да биде поедноставно за изведба. И на крајот, прв пат пишував во Композерот за повеќе линии, односно оркестарска партитура, така што тоа ми беше и вежба. Подоцна со вториот концерт и ораториумот *Охрид*, ќе пишувам за многу поголем оркестар. Гледајќи ја големината на екранот (кој одговара на денешните таблети),

може да се претпостави колку ограничувачки фактор беше тоа во следењето партитури за поголеми состави. Сепак бев пресреќен, бидејќи многукратно го забрзав процесот на создавање на делата.

Покрај камерниот гудачки оркестар како солистички инструмент е употребен синтесајзерот Korg DW-8000 со готовите банки на звуци. Во *Кончертиното* е користена **Б** банката на звуци која со инструментот ја доставуваше производителот, (според оваа банка ќе ги означиме и звуците/боите кои се користени овде).

Двете банки беа снимени на касета. Префрлањето од и на синтесајзерот одеше преку касетофон, така што и денес тоа е единствениот начин да се променат банките. Форматот на синтесајзерот хибридно дигитален/аналоген овозможуваше дополнителна работа, односно креирање и на други звуци надвор од готовите. Но тоа никогаш не го направив. Едноставно, имав премногу готов звук за користење.

Како и кај делата од претходните две книги, *Кончертиното* го префрлив во нотниот процесор Sibelius. На мое изненадување, забележав грешки, но и дел кој го има во снимките но го немаше во солистичката партитура од почетокот на третиот став. Исто така, не беа наведени ни сите бројки од **Б** банката на Коргот. Од една страна причината е големата брзаница во која е создавано делото, но исто така кога се работеше за моите дела, знаев и да импровизирам на самиот настан, посебно ако имав некоја инспирација.

Во првата варијанта на делото, која уште стои во испишаната партија, во средината на третиот став употребував и ритам-машина, и тоа беше причината зошто со себе ја носев ритам-машината Roland TR-707 и зошто ја искористивме во изведбата на бисот од Моцартовото Дивертименто. Но по првата изведба на концертот на „Охридско лето“, тој дел го скратив и ја изоставив ритам-машината, така што на сите следни настапи, вклучувајќи ја и снимката, се појавуваат во варијантата на партитурата која е презентирана овде.

Целото дело е засновано на два тематски материјали, едниот ќе се појави во првиот став (**пр. 1**), вториот тематски материјал во вториот став (**пр. 2**), и на крајот во третиот став ќе се обединат. Тие се сосема спротивни по карактер и на тој начин сум го добил потребниот контраст за да ја обезбедам драматургијата на формата во рамките на целото дело.
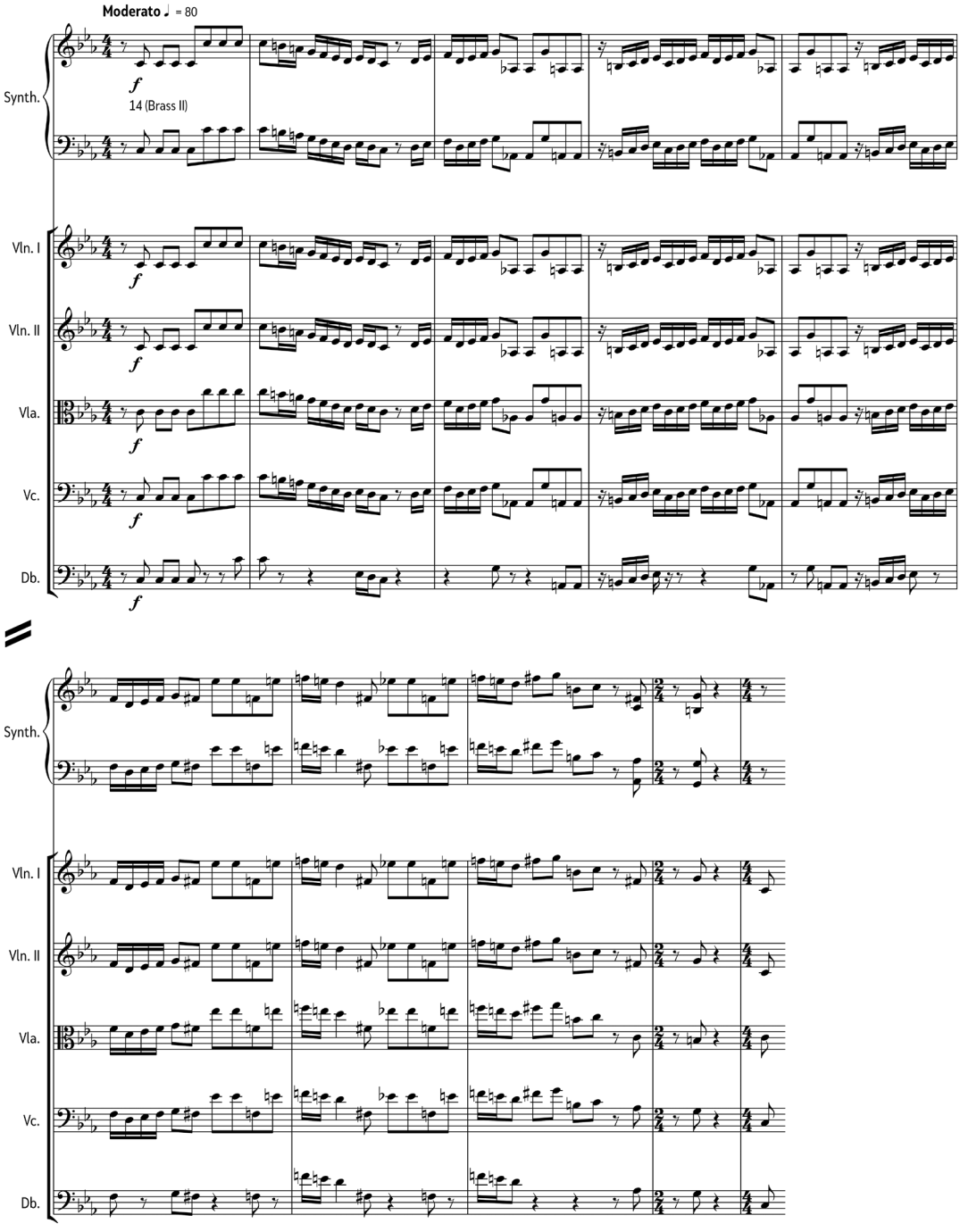
Прв став

Првиот став има форма која се наоѓа меѓу полифоните форми од барокот кои се градат од излагања на темите (со имитации) и триделноста на сонатната форма, или со други зборови: барокната форма е проширена кон формите од класицизмот.
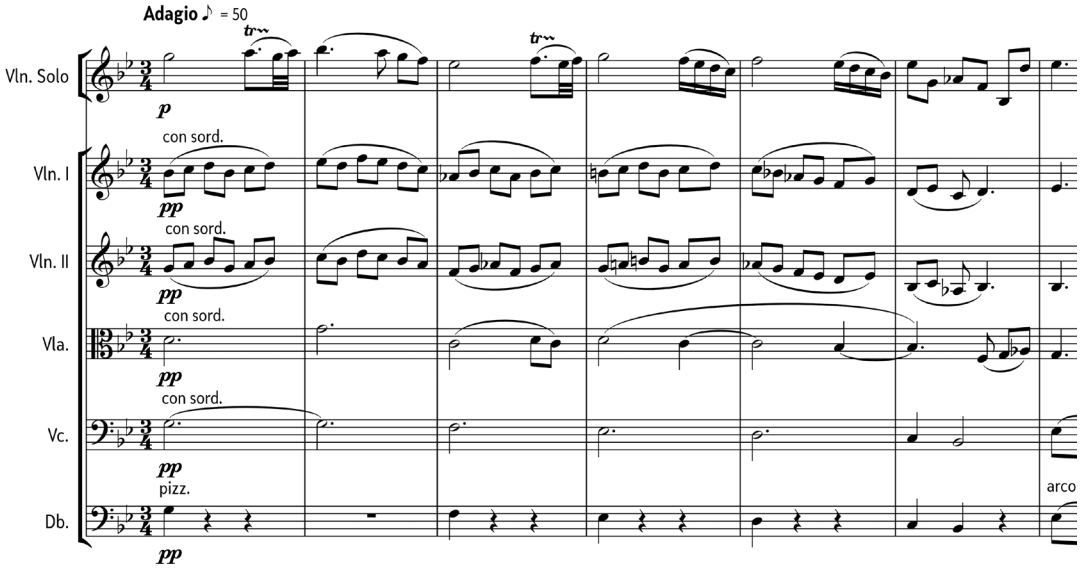
Експозиција (т. 1–26)	**среден дел (т. 26–53)**	**реприза (т. 51–67)**	**кода (т. 67–72)**
[T_1 меѓустав (секвенци)]	**[T_1 имитации]**	**[T_1 меѓустав]**	**[педал]**

Во **експозицијата**, **T_1** како во наведениот пример погоре, е дадена во унисоно во оркестарот и синтесајзерот и само последниот такт има каденца со акорди. Каденцата во басовата линија е VI-V-I, во која на VI стапало е поставен секстакорд

Пр. 1: $\mathbf{T_1}$ од првиот став на *Кончертиното*, т. 1–(10)
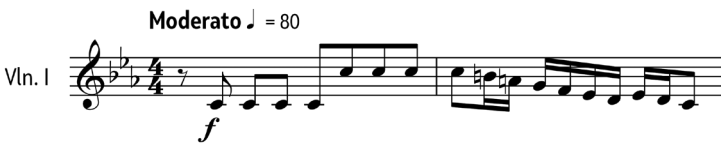


Пр. 2: **T**$_2$ од вториот став на *Кончертиното*, т. 5–(11)
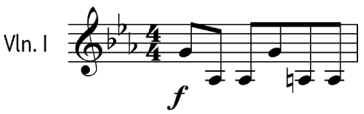


од двојно намалениот квинтакорд. На тој начин се добиени две водилки кон V стапало. Во целиот дел синтесајзерот користи инструмент 14-Brass II кој, како што кажува и неговото име, одговара на своевидна група на ниски лимени дувачи. Но таа само асоцира, бидејќи има посебни карактеристики во реверbот, варијацијата на висината кај задржаните тонови итн. На крајот од унисоното, овој инструмент веќе е искористен како хармонски со изведбата на акордите. По оваа прва реченица со темата, таа е повторена уште еднаш во соло синтесајзерот со повремена појава на пицикато акорди кај гудачите во синкопи. Интервенирано е и кај метриката со нејзино поместување во последниот такт од темата со што при првото јавување на крајот се јавуваат 2/4, а кај второто 5/4.

Пр. 3: **M**$_1$, т. 1–(2) и **M**$_2$, т. (3) од **T**$_1$

а)



б)



Самата **T**$_1$ има два карактеристични мотиви: првиот од повторените тонови и скаличното движење надолу, а вториот со скоковите во септими (**пр. 3**).

Мене секако ми е поатрактивен вториот мотив кој од една страна асоцира на Баховите септимни скокови кои се шокантна новина во неговото време (посебно ги користев во балетот *Возови*). Тие септими ќе добијат функција во натамошниот дел на ставот.

Секвентниот модел од меѓуставот трае еден и пол такт, но само во првото јавување (**пр. 4**).

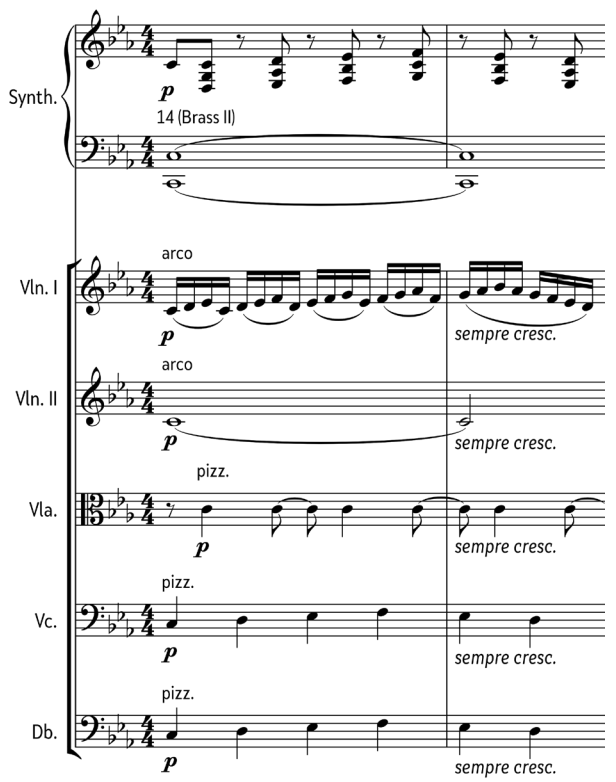
Веќе следните повторувања се испрекинати, внесени се имитации на основната шеснаесеттинска структура, така што не може да се говори за секвенца во традици-

оналната смисла. Како што може да се види и од погорниот пример, синтесајзерот има придружна функција со акордски структури од квартни акорди*. Секвенцата се движи низ тоналните центри **c**, **e**, **f** и се заокружува со еден такт од мотивот $\mathbf{M_2}$ (**пр. 5**).
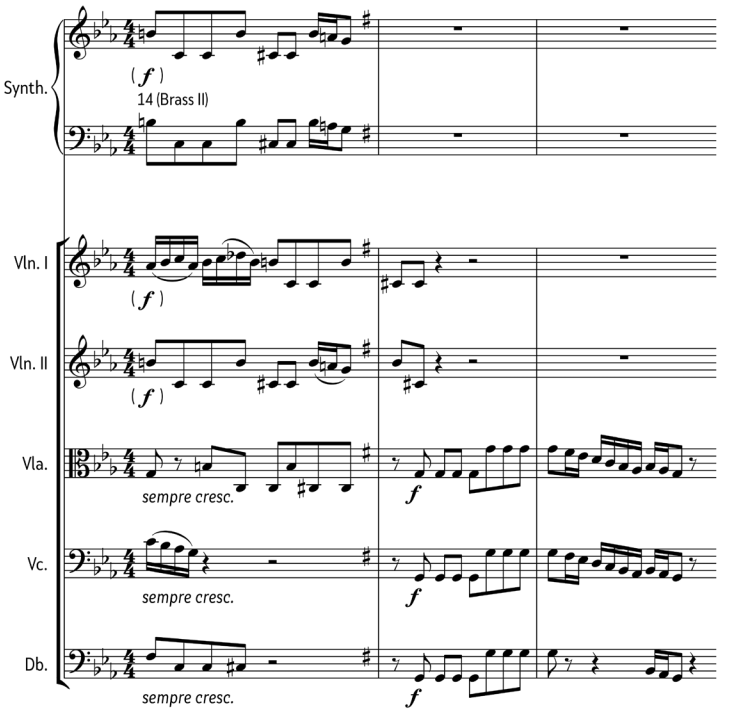
Со почетокот на **средниот дел** на тоналитетот на доминантата (типично за барокната дводелност) се движиме во рамките на стилистичкиот круг на кој асоцира и насловот. Но тоа е само на почетокот на овој дел во кој ќе настане шетање по различни тонални центри*. Исто така, **средниот дел** има изразено дводелна структура во која во духот на барокната традиција има имитации од различни инструменти и различни стапала во првиот дел (т. 26–38), па следува дел со имитации на темата во инверзија* придружена и со нејзината основна варијанта (т. 39–53) во вториот. И двата дела завршуваат со мотивот $\mathbf{M_2}$, од кој посебно е изразен крајот на средниот дел, во кој имитациите (т. 49–53) дури делуваат како педален тон.

Искуството од балетот *Возови* оп. 21, во користењето на полифона форма во која имитациите се појавуваат на растојание од мали и големи секунди, е применето и овде, така што на пример во првиот дел имитациите се движат од центрите **g**,

Пр. 4: Секвентниот модел од меѓуставот, т. 18–(19)
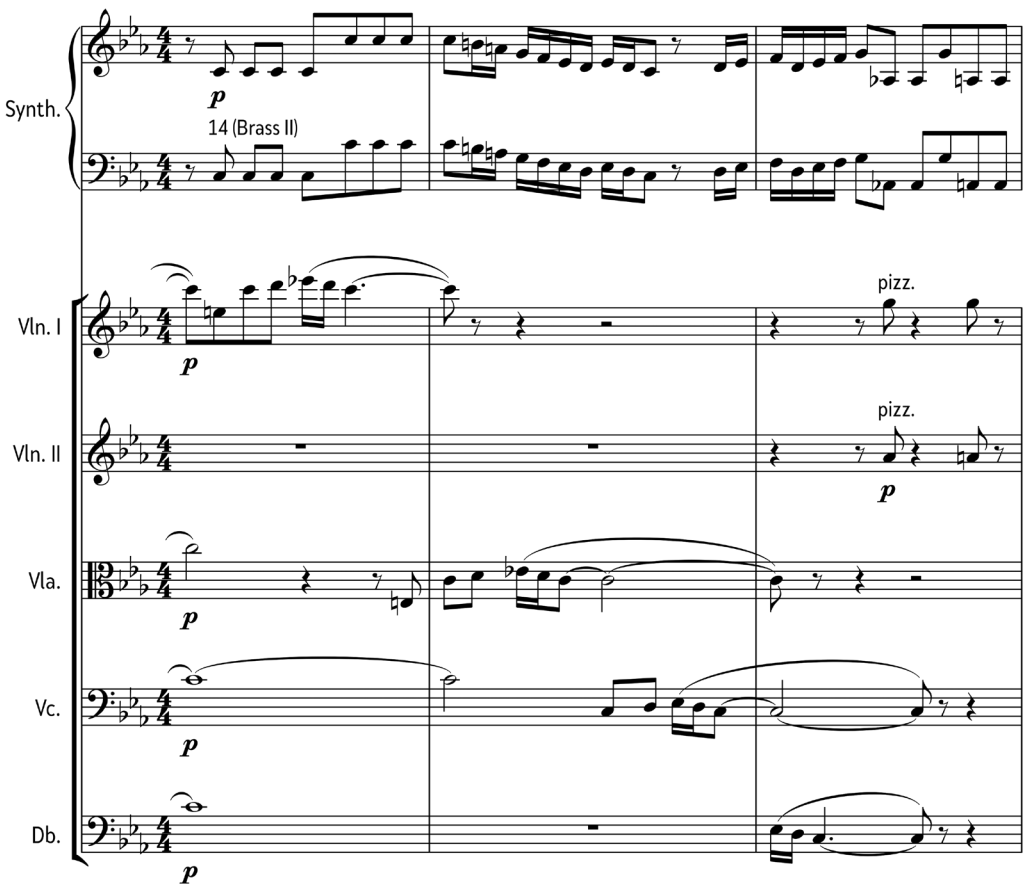


Пр. 5: Крајот на секвенцата со мотивот $\mathbf{M_2}$, т. 25, и почетокот на средниот дел со темата $\mathbf{T_1}$, т. 26–(27)
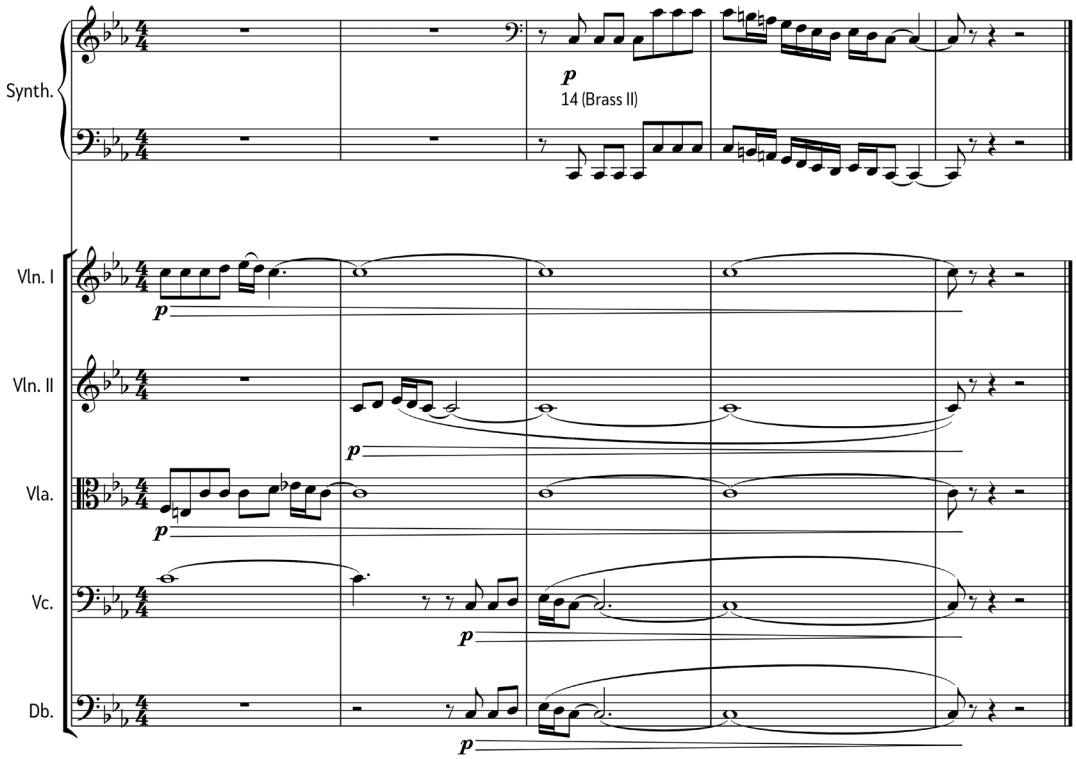


as, **a** што отвора опкружување со голем број на дисонантни судири. Кон ова уште повеќе придонесува синтесајзерската линија која користи два инструмента 27-Noise drops за првиот дел и 28-Deep sea за вториот. Посебно разлеан звук има вториот инструмент 28-Deep sea, кој за мене беше интересен во средните регистри.

Ова *Кончертино* на прв план повторно го афирмира проблемот на интерпретацијата на овие инструменти. И овде ќе го повторам тоа што повеќепати сум го пишувал: тие бараат посебен тренинг (исто како кај чембалото). Овде од една страна имате техничка задача да се движите низ *гридот* од звуци, односно да контролирате што ќе се вклучи, и една мала грешка може да направи хаос, место некој очекуван звук или инструмент да се појави нешто сосема десетто. Од друга страна, секоја *боја* односно во случајов *инструментот* си има свој начин на контрола. Артикулацијата што ќе ја примените нема врска со артикулацијата, на пример, на пијаното. Едно стакато овде може да активира само почетен дел од енвелопата на звукот во која ќе има само дел од хармониците, легатото може да содржи големи остатоци од претходната енвелопа со најразлични не само динамички, туку и спектрални карактеристики. Динамиката која овде е контролирана преку брзината (velocity) на притискање врз контролерот (овде клавишите) не е само динамичка контрола, туку може да активира и цела низа на многу различни инкорпорирани бои/инструменти. Сè на сè, и овде е потребна многу сериозна подготовка и работа за да се извлече оптимумот на интерпретацијата.

Пр. 6: Почетокот на репризата со имитации од остатоците од крајот на претходниот дел, т. 51–53



Пр. 7: Крајот на првиот став со педал и појавата на $\mathbf{M_1}$, т. 68–72



Во последниот такт од средниот дел, започнува **репризата**, којашто има само едно излагање на темата $\mathbf{T_1}$ по што веднаш почнуваат секвенците (**пр. 6**).

Кодата на педалниот тон од тониката уште еднаш ќе го повтори $\mathbf{M_1}$ (**пр. 7**).

Втор став

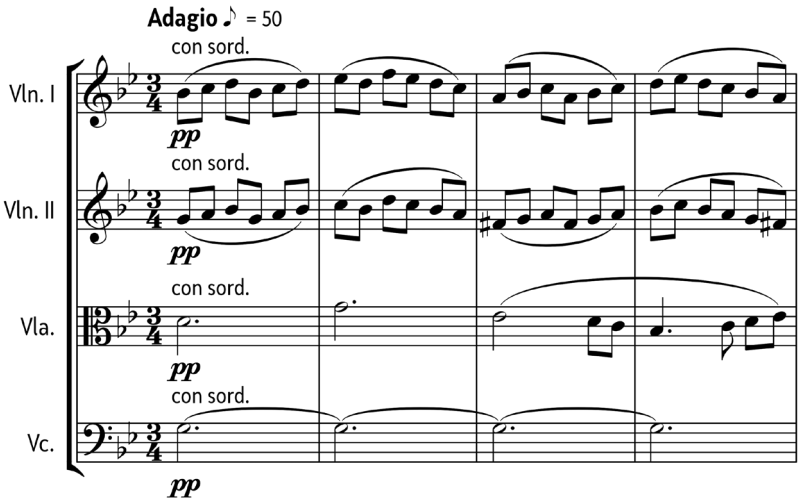
Вториот став многу наликува на формата на песните од популарната музика. Тој содржи вовед во кој ќе се појави придружбата на главната тема (riff), по две излагања на темата се појавува контрастен краток дел (bridge) граден на сегменти од тематскиот материјал, по што следува уште едно излагање на темата, завршувајќи со краен дел (outro) повторно со материјалот од воведот (intro). Сепак, ние овде ќе ја претставиме формата низ аспектите на анализата која ја применуваме во целиов циклус книги.

Вовед ($\mathbf{Ф_1}$) $\mathbf{T_2}$ $\mathbf{T_{2\,(вар1)}}$ $\mathbf{T_{2\,(вар2\,М2)}}$ $\mathbf{T_{2\,(вар3)}}$ кода ($\mathbf{Ф_1}$)

Воведот ја донесува придружната фигура $\mathbf{Ф_1}$ (т. 1–2) која се повторува видоизменето уште еднаш (т. 3–4, хармонската шема е автентична каденца I-IV-V-I изведена на педален тон) (**пр. 8**).

Темата припаѓа на низата теми од бавните ставови во моите дела кои, без разлика на стилот на кој се алудира, имаат изразена романтичарска нишка (романтичарски теми има и кај Бах, посебно кај Моцарт итн.). Вивалдиевскиот третман на соло виоли-

Пр. 8: Воведот во вториот став со фигурата Φ_1 во првите два такта, т. 1–4
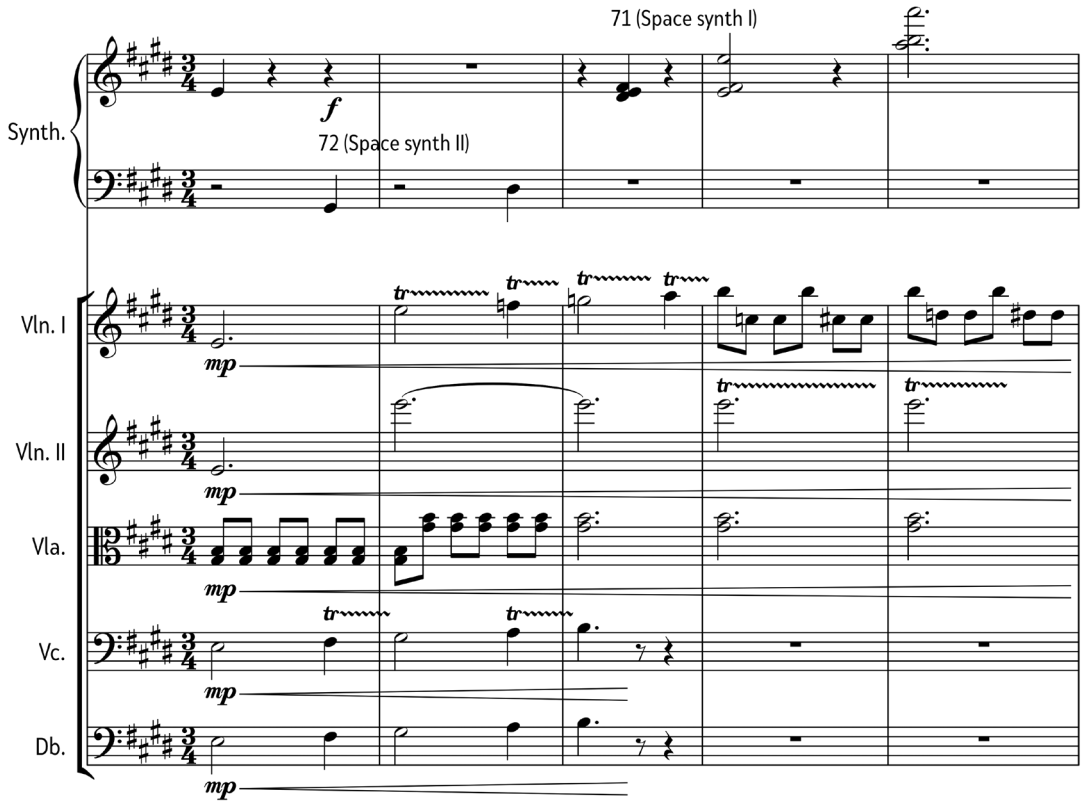


ната му ги даваше петте минути на концертмајсторот, кој имаше и што да покаже.

По оваа прва појава на $\mathbf{T_2}$ следува нејзината втора појава во соло синтесајзерот во субдоминантниот тоналитет (во овој случај **c-moll**, т. 12–19).

Во синтесајзерот е искористен инструмент со синтетички гласови 37-Voice II. По извонредното силно претставување на соло виолината, синтесајзерот не ѝ е достоен соперник, и овде повеќе импресионира ладната синтетичка боја во високите регистри, одошто можноста да се направи компаративно еднаква интерпретација со соло виолината.

Пр. 9: Првата од двете реченици со комбинација на $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{T_1}$ и ефектите во синтесајзерот, т. 19–23



Следуваат две реченици (т. 19–23 и т. 24–29) кои се комбинација од почетокот на $\mathbf{T_2}$ и крајот на $\mathbf{T_1}$, односно карактеристичниот мотив $\mathbf{M_2}$. Синтесајзерот има комбинации од два инструмента 72-Space synth II и 71-Space synth I кои во суштина се ефекти (**пр. 9**).

Со $\mathbf{M_2}$ е воведена изразено дисонантна структура која прави поголемо оддалечување од барокните структури. Преку постојано крешендо овој дел доведува до кулминацијата на ставот, односно следното повторување на $\mathbf{T_2}$ по кое следува и кодата (т. 37–40). Темата во оваа *репризa* ќе ја донесат првите виолини додека синтесајзерот продолжува со ефектите.

Како што можеше да се види, се работи за многу едноставни решенија на целиот став кој оставаше посебен впечаток и кај музичарите и кај публиката.

Трет став

Третиот став ги врзува двете теми, при што тие делуваат како слободен контрапункт една кон друга (не може да се каже дека има доминантна тема и контрапункт). Покрај овие два тематски материјали, во ставот се појавува и фигурата $\mathbf{Ф_2}$ од која е изграден воведот (**пр. 10**).

Како што може да се види од примерот, синтесајзерот го користи инструментот 55-Mellow synth кој всушност многу наликува на почетниот со лимениот ансамбл.

Шемата на ставот повторно има триделност во која по воведот следува тематско/меѓуставен дел, па педал како среден дел и повторно е репризиран тематско/меѓуставниот дел:
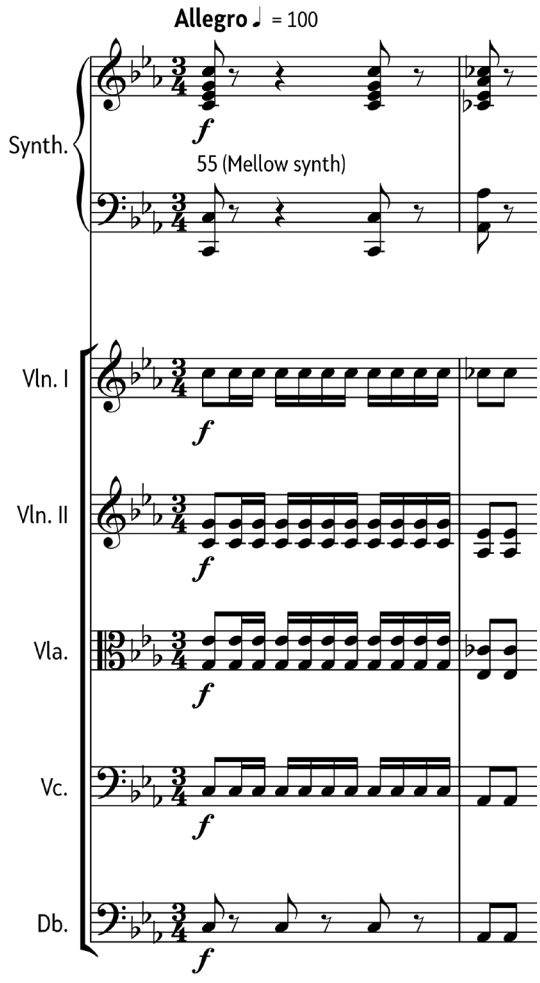
Вовед ($Ф_2$) $T_{1/2}$ меѓустав педал ($Ф_2$, M_1) $T_{1/2}$ меѓустав кода ($Ф_2$)

Во воведот (т. 1–8) хармонската прогресија доминантно користи хроматска терцна сродност*.
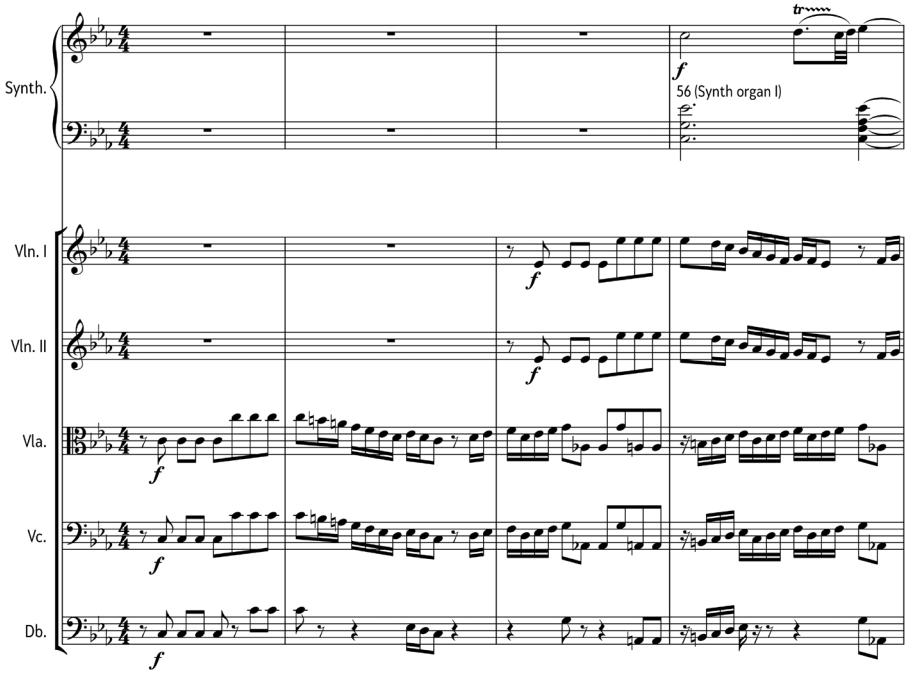
Во првиот тематски дел (т. 9–19) $\mathbf{T_1}$ и нејзините имитации се поставени во гудачите, додека синтесајзерот (со инструментот 56-Synth organ I, кој асоцира на црковни оргули) изведува варијанта од $\mathbf{T_2}$ (**пр. 11**).

Меѓуставот (т. 19–27) во најголема мера е идентичен со меѓуставот од првиот став.

Пр. 10: $Ф_2$ како основа за воведот, т. 1–(2)



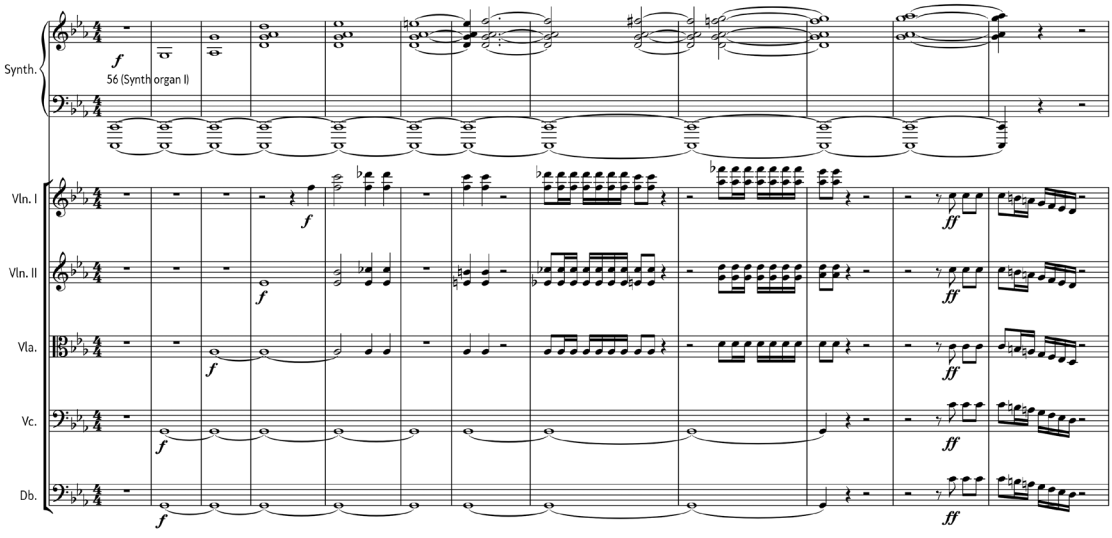
Пр. 11: **T_1** во имитациите во гудачите со појавата на **T_2** во синтесајзерот, т. 9–12
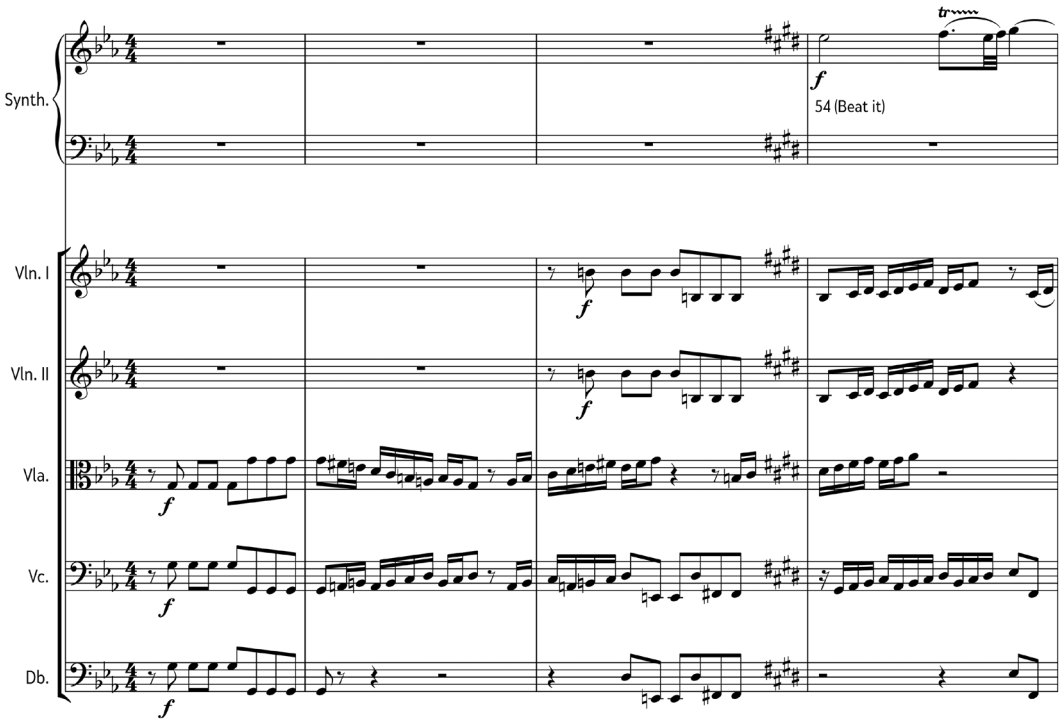


Новина е средниот дел во овој став (т. 28–39) кој се состои од педал, најнапред на тонот **c** во синтесајзерот над кој се појавува квинтата **g** во контрабасот и виолончелата. Во овој дел синтесајзерот гради оргулски кластер врз кој виолините и подоцна виолите ја појавуваат фигурата **$Ф_2$**. Целиот дел е заокружен со сегмент од **M_1** (**пр. 12**).

Како што кажав, во првобитната верзија во овој дел беше вклучена ритам-машината со повеќе различни обрасци. По првата изведба сфатив дека воопшто не одговара на концептот на целото дело и соодветно го преработив делото во сегашната форма.

Пр. 12: Средниот дел од третиот став со кластерскиот звук во синтесајзерот, **$Ф_2$** во гудачите и унисоно гудачите со **M_1**, т. 28–39



Пр. 13: Второто излагање на темата $\mathbf{T_1}$ со инверзија во виолините и појавата на $\mathbf{T_2}$ во синтесајзерот, т. 41–44

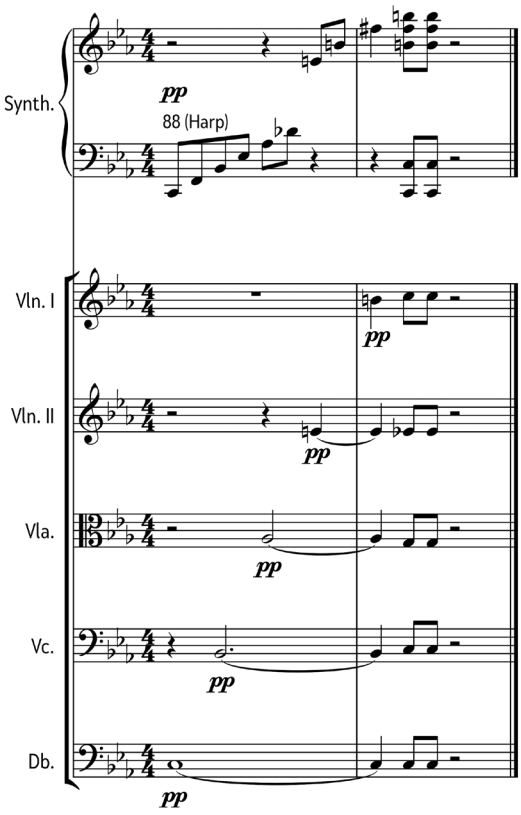


Следното излагање на темата $\mathbf{T_1}$ (т. 42–50), што приблизно одговара на реприза, но и на барокна дводелност, започнува од доминантата (**g**), имитацијата е во инверзија (од големата терца, **h**), по што се појавува втората тема во синтесајзерот во нов инструмент (54-Beat it, боја со *унисоно лидинг* карактеристики) во **E-dur** (хроматска терцна сродност*) (**пр. 13**).

Следува последниот меѓустав кој треба да нè врати повторно во центарот **c** (т. 51–59), по што следува еден такт генерал-пауза. Во овој дел синтесајзерот го користи почетниот инструмент од првиот став, 14-Brass II. Поради него, односно одвоеноста од претходниот дел, јас ги прогласив последните два такта како кода (мини кода, т. 61–62) (**пр. 14**).

Таа носи разложен акорд од квартни суперпозиции* во синтесајзерот (со инструментот 88-Harp, некој вид симу-

Пр. 14: Мини кодата на крајот од ставот, т. 61–62



лација на харфа), кои се акцентирани со задржаните тонови кај гудачите и на крајот употребата од завршниот дел на **Ф₂**.

Сè на сè, *Барокното кончертино* гради врз изгазените патишта на барокните фактури (кај мене веќе совладани во балетот *Возови*, но и во други претходни полифони композиции) и наспроти нив се синтесајзерските звуци како ново обојување на оркестарскиот звук. Пробивот кон пишување партитури со нотен процесор ќе го определи новиот, многу побрз начин на создавање. Не е занемарлива ни постапката за директно добивање на штимовите, која дотогаш беше еден од сериозните проблеми во подготовката на изведбата (првите проби минуваа во корекција на грешките на препишувачите, а некогаш и на композиторот). И на крајот, можноста во секој момент да има навраќање на партитурата и да се коригираат грешките, дури и да се промени нешто (како што се случи овде со третиот став) за мене беше голем исчекор и драгоцена помош во музичката креација.

Musurgia ecclectica оп. 29

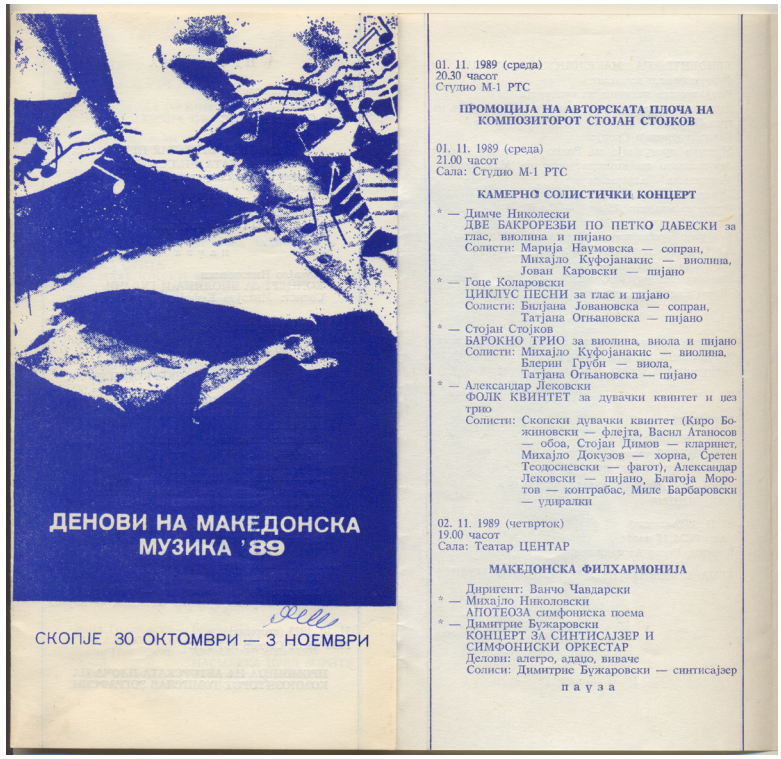
Вториот концерт, кој носи наслов *Musurgia ecclectica* го создадов во 1989 година, по завршувањето на ораториумот *Охрид*. Во овој ораториум веќе употребувам солисти, хор, синтесајзер и симфониски оркестар, што секако е натамошно придвижување во користењето на нотен процесор, споредбено со малиот состав на *Кончертиното*. Затоа, овој концерт доаѓа на совладан терен во оваа смисла, а како што ќе видиме и во анализите, истото се случува и со изборот на материјалите и неговата концепција, бидејќи во него ќе применам повеќе постапки кои веќе ги имав употребено во делата од претходниот период (по 1984 година).

Реконструирајќи ги настаните околу создавањето на овој концерт, најнапред паѓа во очи неговата поврзаност со „Деновите на македонска музика“ од есента 1989 година. Не можам точно да се присетам, но претпоставувам дека сум ја користел можноста да добијам изведба со Македонската филхармонија.

> Истата година во мај Македонската филхармонија беше вклучена во изведбата на мојот ораториум *Охрид*, во рамките на прославата на 40-годишнината на УКИМ (24 мај). За тој настан ќе пишувам подоцна во врска со изведбите на овој ораториум, но ниту таа изведба, ниту изведбата на *Musurgia* во рамките на „Деновите на македонска музика“, не беа дел од нивниот редовен репертоар, туку еден вид *наметнат* репертоар однадвор според некој повод.

Претпоставувам дека делото брзо сум го напишал во пролетта 1989 година (месец, месец и пол), посебно што вториот став е преземен целосно од музиката за театарската претстава *Татко* од Аугуст Стриндберг, која премиерно се изведе во Драмскиот театар во Скопје на 18.4.1989 г., а режијата беше на Тодорка Кондова-Зафировска. Оваа практика ќе ја започнам со суитата од претставите *Зојкиниот стан* и *Марка* во 1988 година, обидувајќи се да го продолжам векот на музиката создадена за театарски претстави, која вообичаено замира во моментот кога ќе престане да се изведува претставата.

Она што е посебно интересно е дека концертот го диригираше Ванчо Чавдарски, во една од неговите ретки посети на Македонија (**сл. 8**).



Сл. 8: Промотивниот материјал за „Денови на македонска музика“ во 1989 година со дел од настаните

Велам ретки посети, бидејќи по неговото заминување од Македонија, од 1970 година наваму (посебно кога беше диригент во Австралија) многу ретко се појавуваше на македонската музичка сцена. Ние најнапред се видовме во мојот дом (на ул. Волгоградска 9/4) каде што јас му го презентирав делото преку синтесајзерски матрици. Иако во претставувањето на делото говорев дека е тоа поврзано со класичарската и посебно со Моцартовата музичка традиција, гледано од денешна перспектива, мислам дека овде Моцарт е многу малку присутен, главно низ албертинскиот бас кај синтесајзерот.

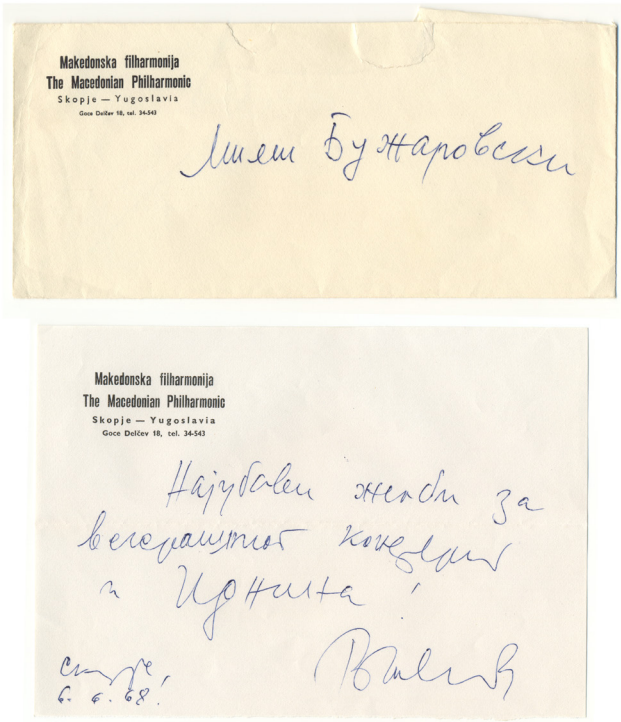
Сепак, во разговорот со Чавдарски јас ја потенцирав таа врска, што доведе до една анегдотска ситуација за време на првата оркестарска проба. Имено, за да ги мотивира музичарите, на самиот почеток на пробата, Чавдарски го најави делото како творба од *македонскиот Моцарт*. Во оркестарот еден од задолжените за иронични коментари беше фаготистот Сретен Теодосиевски (Сречко, како што го викаа) и тој веднаш на неговиот кумановски дијалект дофрли: Имасмо Бетовена, добисмо Моцарта, још нам Хајдн фали! Алузијата на македонскиот Бетовен, беа гласините дека Ристо Аврамовски изјавил дека е тој македонскиот Бетовен, што сите во оркестарот го знаеја. Настана голема смеа, со што пропадна и потегот на Чавдарски, и оркестарот и на таа проба и на следните навистина свиреше со минимален ангажман. Бидејќи другите дела на програмата не беа тонални (во вториот дел Тома Прошев, на пример), оркестарот дури не се ни штимаше како што треба, што во старт создаде проблем со изведбата на *Musurgia*. Дури на генералната проба оркестарот сфати дека се работи за тонално дело со многу чиста филигранска стилистика, што се разбира веќе беше доцна да се поправи.

Овде би го искористил овој дел да кажам нешто повеќе за мојата поврзаност со Ванчо Чавдарски, која од друга страна има и врска со моето пијанистичко образование. Веќе споменав во првата книга (*Од Шеќерна до Десѝина*, стр. 5) дека во 1961 година се префрлив во Нижото музичко училиште при Средното музичко училиште во Скопје. Префрлањето беше мотивирано двојно: најнапред, ние живеевме во улицата зад Средното музичко училиште (Ленински комсомол), но како второ, мене многу ми се допаднаа часовите по солфеж со Ѓорѓи Смокварски, на кои тој имаше воведено Орфови инструменти и на кои паралелно повеќепати присуствував. Не знам како и зошто бев распределен на клавир кај Ванчо Чавдарски. Во училиштето предаваше неговата сопруга (Англичанка по потекло), која важеше за еден од ретките пијано педагози, но веројатно не сакала да ме земе, бидејќи воопшто не ми беше соодветно пијанистички поставена раката. Во претходните години (подготвителна и три години) учев клавир кај Нада Костова-Гајиќ, и во еден краток период кај Олика Спасова. Кога дојдов кај Чавдарски, тој гледаше да ја поминеме програмата, што мене многу ми одговараше, бидејќи брзо читав нотен текст, така што воопшто не вежбав, а часовите беа кратки. Во тоа префрлање бев еден краток период кај Лепша Пиперковска, која тогаш започнуваше со пијанистичка педагогија, и мене воопшто не ми се допадна, бидејќи бараше од мене да работам, а не да ги просвирувам вежбите како што правев дотогаш.

Но следната 1962 година, во Средното музичко училиште се појави Бранко Цветковиќ, и мене ме префрлија во неговата класа. На првото гледање на целата класа, сите требаше да отсвириме нешто. Тој беше шокиран од тоа како јас свирев без соодветно поставена пијанистичка техника, и конечно во петтата година од моето музичко образование, почна некој да работи со мене на поставување на раката, но и на пијанистичката интерпретација. За жал, во 1963 година се случи земјотресот, и мојата одисеја со промена на професори продолжи. Се преселивме во Битола и мене ме презеде Милица Шперовиќ-Рибарски, која тукушто ги имаше завршено студиите и почнуваше да работи. Таа го продолжи моето пијанистичко образование со сиот младешки ентузијазам и како што треба, но во април (бев многу палав), трчајќи низ зградата во *музичкоѿо* паднав и ја скршив десната рака, и испитот беше изведен само со левата. Во следната година се вративме во Скопје, и мене ме префрлија кај Лили Копачкова, исто солиден професор, но следната година таа со сопругот замина во Канада. Одисејата продолжи и натаму, овој пат кај Калипсо Налча. На Калипсо Налча, која беше една многу интересна личност, посебно затоа што во тоа време со неа живееше Виктор Аќимовиќ, доајенот на македонската камера, тоа ѝ беше последната година пред пензија, и ние многу ретко имавме часови, главно во нејзиниот дом. На крајот на годината се одржуваше натпреварот за ученици по пијано, и јас се пријавив, без разлика што програмата ја подготвував сам. Кога дојдов пред комисијата, ми рекоа дека ми недостасува Бах прелудиум и фуга (свирев Бетовен соната, и некое кратко романтичарско дело) и јас ги замолив да дојдам другиот ден и да ја отсвирам комплетната програма. Лепша Пиперковска, која беше член на комисијата, беше импресионирана што за еден ден научив напамет ново дело (којзнае како сум го свирел) и ми предложи да ме земе кај неа следната година. Така започна нејзината педагошка работа со мене и повеќедецениското пријателство со нејзиното семејство, посебно со сопругот, гинекологот Христо Пиперковски. Христо Пиперковски многу го ценев и како лекар, но ме импресионираше и неговиот начин на расудување од кој имаше што да се научи. По две години, на крајот од моето средно музичко образование (во меѓувреме почнав да ги добивам наградите на натпреварите), таа ми предложи да преминам кај Владо Крпан, кој во тој момент како млад пијанист требаше да започне да предава на Високата музичка школа (неговото доаѓање беше главно нејзина заслуга). Коинцидентно, Пиперковска замина на кратка специјализација во Романија, и јас настава имав со Владо Крпан и со пијанистката Јасминка Чакар, која во тоа време му

беше асистентка. Со нив работев, меѓу другото, и на подготовката на Моцартовиот Концерт во А-дур бр. 23 К.488 за настапот со Филхармонијата, кој го диригираше Ванчо Чавдарски (со кого на симболичен начин се заокружи соработката со изведбата на *Musurgia*) (**сл. 9**).

Меѓутоа, јас не се најдов во педагошката работа со Владимир Крпан, кој знаеше да држи 8-саатни часови, што за мене беше премногу, (јас сакав кратко и јасно да ми се каже што треба да направам и да си одам дома да го навежбам), така што на приемниот испит за ВМШ се изјаснив дека сакам да продолжам кај проф. Пиперковска, кај која и ги завршив студиите.


Makedonska filharmonija
The Macedonian Philharmonic
Skopje — Yugoslavia
Goce Delčev 18, tel. 34-543

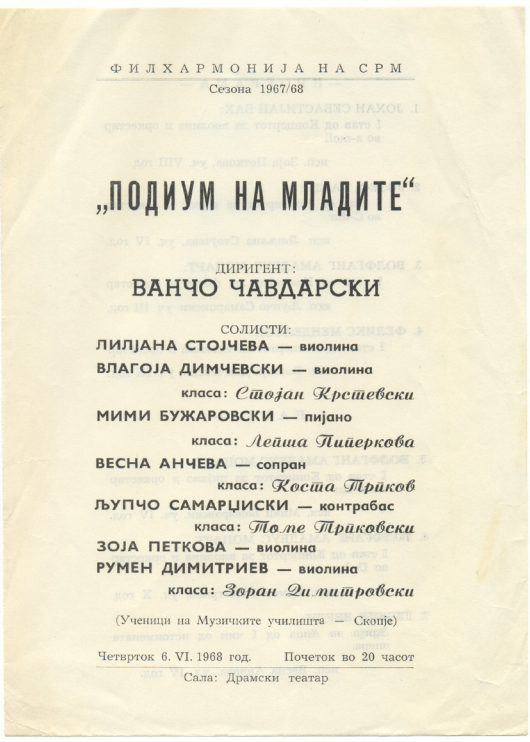
Лилем Бужаровски

Makedonska filharmonija
The Macedonian Philharmonic
Skopje — Yugoslavia
Goce Delčev 18, tel. 34-543

Најубави желби за
белоградскиот концерт
и Џонлиња!

Скопје
6. 6. 68!

Сл. 9: Посвета од Чавдарски и програмата од Концертот со Македонската филхармонија


ФИЛХАРМОНИЈА НА СРМ
Сезона 1967/68

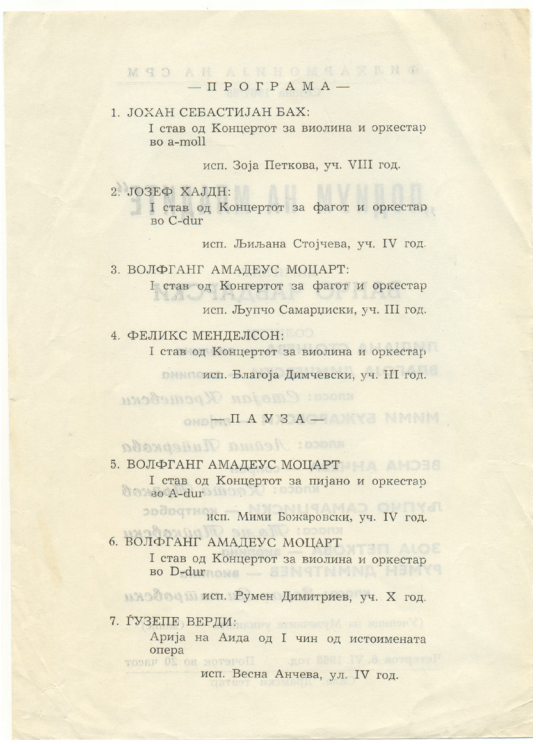
„ПОДИУМ НА МЛАДИТЕ“

ДИРИГЕНТ:
ВАНЧО ЧАВДАРСКИ

СОЛИСТИ:
ЛИЛЈАНА СТОЈЧЕВА — виолина
ВЛАГОЈА ДИМЧЕВСКИ — виолина
класа: *Стојан Крстевски*
МИМИ БУЖАРОВСКИ — пијано
класа: *Лепша Пиперкова*
ВЕСНА АНЧЕВА — сопран
класа: *Коста Трајков*
ЉУПЧО САМАРЏИСКИ — контрабас
класа: *Томе Трајковски*
ЗОЈА ПЕТКОВА — виолина
РУМЕН ДИМИТРИЕВ — виолина
класа: *Зоран Димитровски*

(Ученици на Музичките училишта — Скопје)

Четврток 6. VI. 1968 год. Почеток во 20 часот
Сала: Драмски театар


— ПРОГРАМА —

1. ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ:
I став од Концертот за виолина и оркестар во a-moll
исп. Зоја Петкова, уч. VIII год.

2. ЈОЗЕФ ХАЈДН:
I став од Концертот за фагот и оркестар во C-dur
исп. Љиљана Стојчева, уч. IV год.

3. ВОЛФГАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ:
I став од Концертот за фагот и оркестар
исп. Љупчо Самарџиски, уч. III год.

4. ФЕЛИКС МЕНДЕЛСОН:
I став од Концертот за виолина и оркестар
исп. Благоја Димчевски, уч. III год.

— П А У З А —

5. ВОЛФГАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ
I став од Концертот за пијано и оркестар во A-dur
исп. Мими Божаровски, уч. IV год.

6. ВОЛФГАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ
I став од Концертот за виолина и оркестар во D-dur
исп. Румен Димитриев, уч. X год.

7. ЃУЗЕПЕ ВЕРДИ:
Арија на Аида од I чин од истоимената опера
исп. Весна Анчева, ул. IV год.



Сл. 10: Од концертот со праизведбата на *Musurgia ecclectica*

За овој концерт повторно го користев Корговиот синтесајзер, но со многу повеќе различни *бои* и дури и дополнителни синтетички *арпежи*.

Насловот на делото е моја кованица и не се среќава никаде на друго место. Таа е поттикната од насловот на теорискиот труд на Атаназиус Кирхер (Athanasius Kircher), *Musurgia Universalis* (1650) кој го обработив во мојата *Историја на естетиката на музиката*, објавена во истата, 1989 година. Така го искористив неговиот термин *musurgia* (кој доаѓа од старогрчкиот јазик во смисла на создавање музика) и му го додадов *еклектика* (кое исто така доаѓа од грчкиот збор *εκλεκτικός* кој е влезен и во нашиот јазик како еклектичен, собран/копиран од повеќе места). Во латиничната транслитерација сум употребил две *c* (ecclectica) воден од тоа како се пишува *еклезиастика* (ecclesiastica), иако се среќава многу често со само едно *c* (eclectica). Така, од една страна имаме создавање музика, но од друга, делото е спој од повеќе различни стилови.

Анализа

Musurgia ecclectica го користи сонатниот циклус како основа за градба на формата. Во неа има и две каденци (во првиот и во третиот став, иако втората каденца е всушност варијанта на првата) со што треба да се потврди концепцијата на *концерт за солист и оркестар*. Синтесајзерот има водечка улога (делото започнува и со соло синтесајзер), но често е интегриран во оркестарот, и затоа дури од поставените фото-

графии може да се види дека јас сум поставен зад гудачкиот корпус, пред дувачите. Тежината на синтесајзерската партија е повеќе во промените на инструментите/боите и контролата на ефектите што се интегрирани во нив (arpeggio, LFO, delay), одошто со виртуозните фактури. Всушност, и арпежите се автоматизирани, но затоа треба соодветно да се контролираат и да се синхронизираат со метарот и фактурите во оркестарот. Во делото имам употребено повеќе инструменти/бои од *Барокното кончертино*, разбирливо, затоа што се работи за дело од поголем формат. Употребени се следните инструменти од фабричкиот сет **A**: 61 Unison lead, 64 Auto pulse, 84 Twinkle music box, 63 LFO-mod, 11 Brass delay, 12 Bell Se, 34 Choir, 35 Voice, 73 Bell SE 2, 18 Disintegrator (според редоследот на појавување). Инструментот 12 Bell Se е исклучиво користен во арпежо варијантата (во партитурата се означени карактеристиките на арпежото: full – што значи во четири октави нагоре-надолу, latch – што значи акордите не мора да се држат и еднаш отсвирен акорд останува да звучи како арпеж до моментот кога ќе се отсвири нов акорд, и брзината – speed е одредена на 6).

Оркестарот е класичен двоен моцартовски: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Bsn., 2 Hn., 2 Tpt., Timp., Perc., Strings.

Трите става исто го имаат стандардниот избор во сонатниот циклус: сонатна форма, песна и рондо. Употребени се четири теми: две за првиот став, една за вториот и една за *рондото* (таа што кружи) за третиот, во кој останатите теми се од претходните два става.
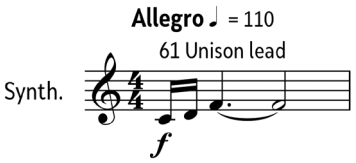
Како што кажав, иако во првобитните најави често се споменуваше врската со класицизмот и Моцарт, делото има неоромантичарска стилистика, а и кога се појавуваат алузиите на Моцарт (во темата од третиот став), јас го имав направено тоа повеќе во некоја гротескна, саркастична смисла, одошто со сериозноста на останатите три теми. Така, втората и посебно третата тема имаат изразито романтичарски карактер. Иако веќе споменав во втората книга дека во целата музичка литература најромантичарски се темите од вторите ставови на класичарот Моцарт, во овој случај се работи за класичарско-романтичарски теми поради нивните хармонски структури, со многу алтерации, модулации и хроматски типови на акорди. Сепак, хармонијата е доста *чиста* и наликува на хармонскиот јазик од средината на романтизмот, за разлика од претходните мои дела, а и делата што ќе следуваат, во кои хармонијата ќе се движи од доцниот романтизам кон експресионизмот. Првата тема со своите квартно/квинтни созвучја спаѓа во групата на темите започнати уште со Сонатината за пијано, и таа во една друга смисла е неокласична.

Бројот на тактови стандардно ја одразува димензијата на делото и тој исто така одговара и на неговото траење. Затоа ова дело со вкупно 598 такта (295, 64, 239) и со траење од над 20 минути, укажува дека се работи за многу покрупен зафат од оној применет во *Барокното кончертино*.

Прв став

Првиот став има многу јасна класична сонатна форма: **експозиција, развоен дел, реприза, каденца/кода**. Заснован е на две теми, првата драмска и втората лирска (**пр. 15**).

Пр. 16: $\mathbf{M_1}$ како основа за градба на $\mathbf{1T_1}$, т. 2



Како што се гледа, првата тема ($\mathbf{1T_1}$) е изградена од мотивот $\mathbf{M_1}$ кој се појавува во вториот такт и во кој доминираат квартно/квинтните интервали* (**пр. 16**). (Во синтесајзерот е избран инструментот 61 Unison lead, кој асоцира на фанфарски звук, но во една процесирана електронска варијанта).
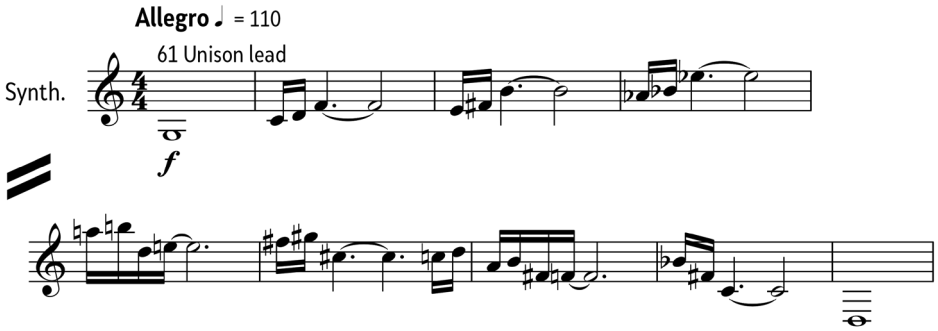
Покрај многуте алтерации пред и по него, односно почетокот и крајот на темата се во релацијата T-D (**g-d** и всушност тоа се тоновите кои се чисти и на кои се задржува). Во втората тема има поголема симетричност, и таа е составена од две полурečеници со истоветен материјал. Првите два такта се базирани на хармонскиот план и употребата на хроматската терцна сродност* (**c-e-g** – **as-c-es**, т. 51–52). Истата хармонска подлога ќе се употреби и во следните два такта, но сега во нив се појавува ритмичка варијанта од $\mathbf{M_1}$ (две шеснаесеттини па застој), со тоа што шеснаесеттините овде стануваат 32-ки како предудари. Во втората полурečеница последните два такта имаат промени: терцната сродност сега место од **as** е поставена од **a** (**a-cis-e-g**), по што следува мал дурски септакорд од **b** (т. 57), за во 58. такт да се појави каденцата од доминантата, (односно нонакорд од **g**).

Интересен е и хармонскиот сооднос на темите. Првата тема е од тоналниот центар од **g** и со првите акорди (т. 22) дури прозвучува и **g-moll**, што ќе се потврдува и натаму, но затоа втората тема е со многу јасен **C-dur**, (уште едно средство за контраст). Како што споменав, и оваа втора тема која има некој вид албертински бас (придружба), иако површински изгледа весела и лесна, онака како што е поставена (оркестрацијата, посебно ѕвончињата со глисандата) содржи сарказам кон наивниот музички материјал.
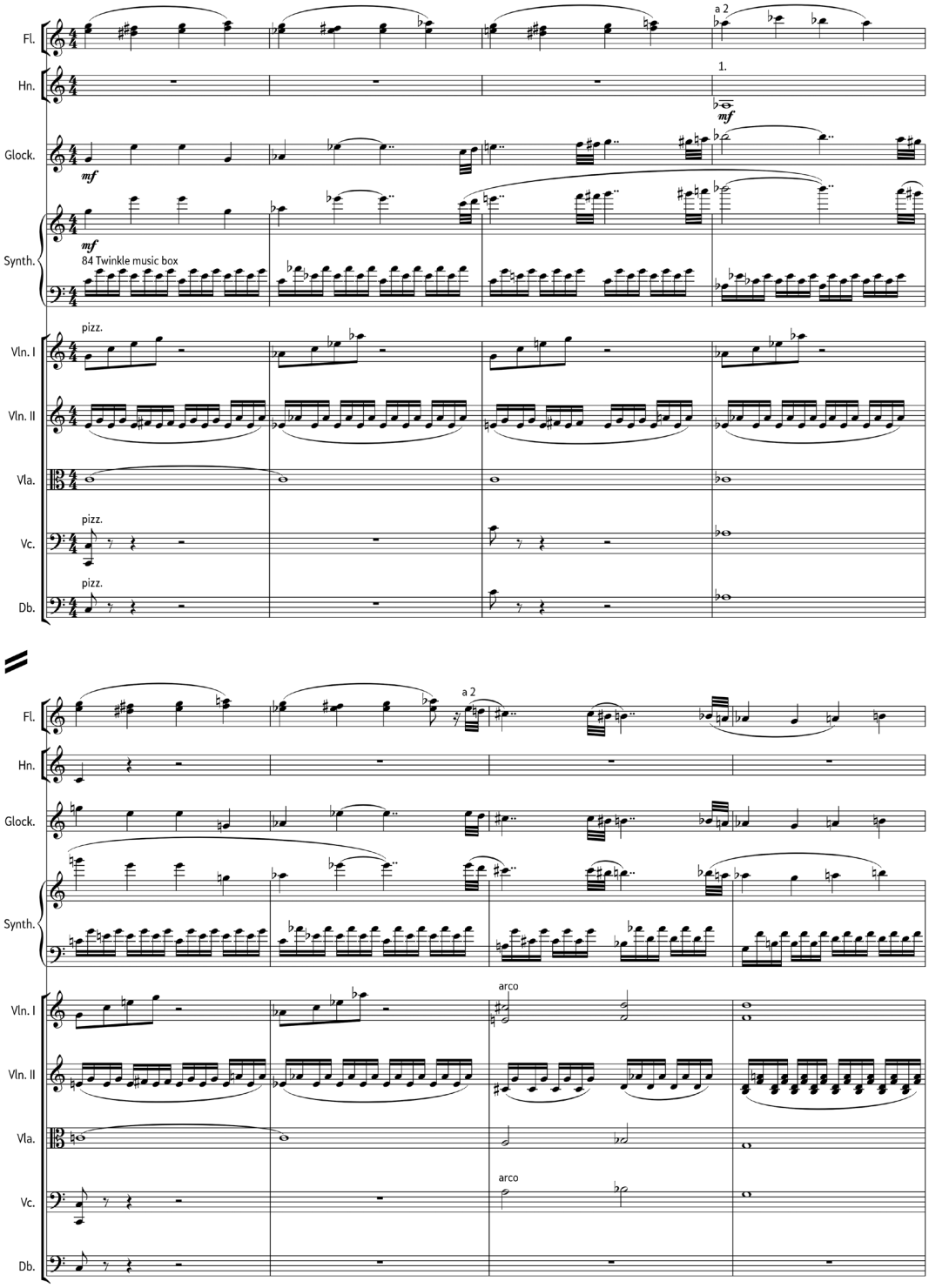
Мостот (т. 11–49) содржи три реченици (т. 11–19, следува генерал-пауза, т. 21–35 и т. 36–49) кои се базирани на $\mathbf{1T_1}$, но од втората реченица, во синтесајзерот се појавува нов инструмент: 64 Auto pulse, кој, како што кажува и името, користи пулсирачки, односно репетирани тонови. Драматичноста која е најавена уште со бурдонот во виолончелата и контрабасите во првата реченица, е зголемена со хармонските прогресии *во двојки* (по два акорда), со што овој мотив добива посебно значење, и – што е најважно – ќе биде имитиран од гудачите во третата реченица (пренос на елек-

Пр. 15: Првата ($\mathbf{1T_1}$), т. 1–9, и втората тема ($\mathbf{2T_2}$), т. 51–58, од првиот став на *Musurgia ecclectica*

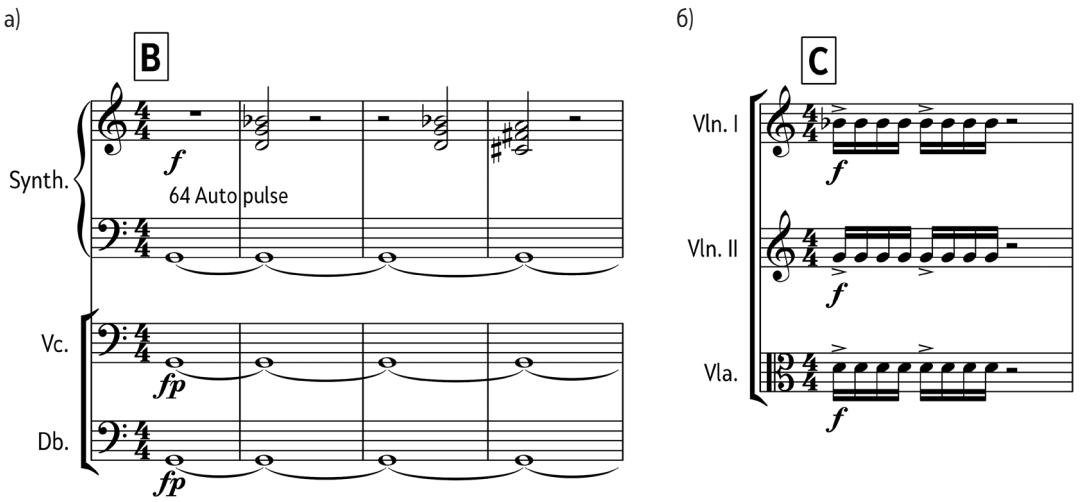
а)



б)


Fl.
Hn.
Glock.
Synth.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
a 2
1.
mf
84 Twinkle music box
pizz.
arco
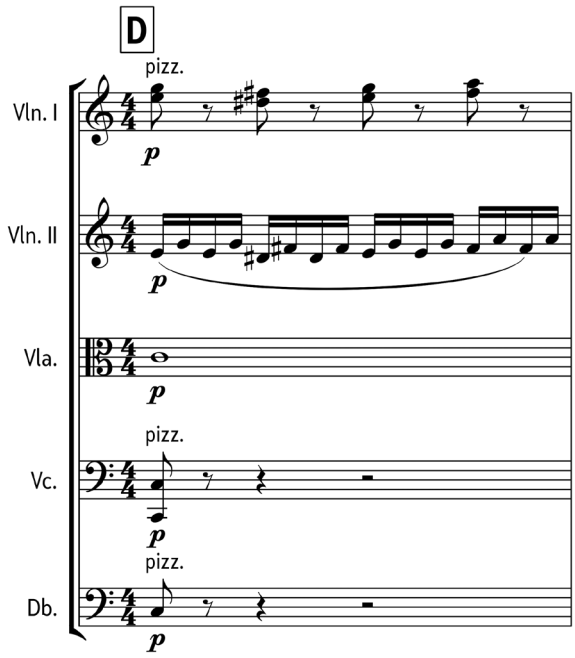
Пр. 17: **M$_2$** во појавата во синтесајзерот, т. 21–24, и во неговата акустичка верзија во гудачите, т. 36



тронските инструменти во класичните, што целосно ќе го направам во *Техносимф*, в. *Увертирата и четирите симфонии*).

Овде ќе го прикажеме онака како е испишан во неговото прво појавување во синтесајзерот, по што следува и двојката од два акорди (за хармонската прогресија). Пулсацијата не може да се види бидејќи во партитурата се испишува она што се свири на клавијатурата (нешто што постојано ги следи синтесајзерските делници). Затоа го даваме и во неговата звучна верзија кај гудачите (**пр. 17**).

Пр. 18: **Ф$_1$** како придружна фигура за тематскиот материјал од **2T$_2$**, т. 50



Врз основата од овој мотив лимените и потоа дрвените дувачи ја изведуваат **1T$_1$** која по кулминацијата на почетокот од 47. такт, со внатрешно проширување на втората реченица прави краток премин врз основа на репетиции од **M$_1$**.

Делот на **втората тема** (**2T$_2$**) содржи две истоветни излагања пред кои се наоѓа еден воведен такт од придружната фигура **Ф$_1$** (**пр. 18**).

Во основното излагање (т. 51–58) темата (**2T$_2$**) ја донесува синтесајзерот со инструменталната боја 84 Twinkle music box заедно со ѕвончињата во удиралките.

Вообичаено, во случаите како овој (синтесајзерот и ѕвончињата), кога два инструмента одат унисоно, вториот не би ја дуплирал постојано водечката линија, односно во неговата линија би имало

прекин, и по прекинот повторно унисоно итн. Всушност, првобитно би ги поставил цело време заедно, и потоа би почнал со интервенции, дури и со други тонови, што овде ги нема. Ова може да говори дека сум брзал да ја завршам партитурата, па не сум стигнал да ги направам потребните интервенции.
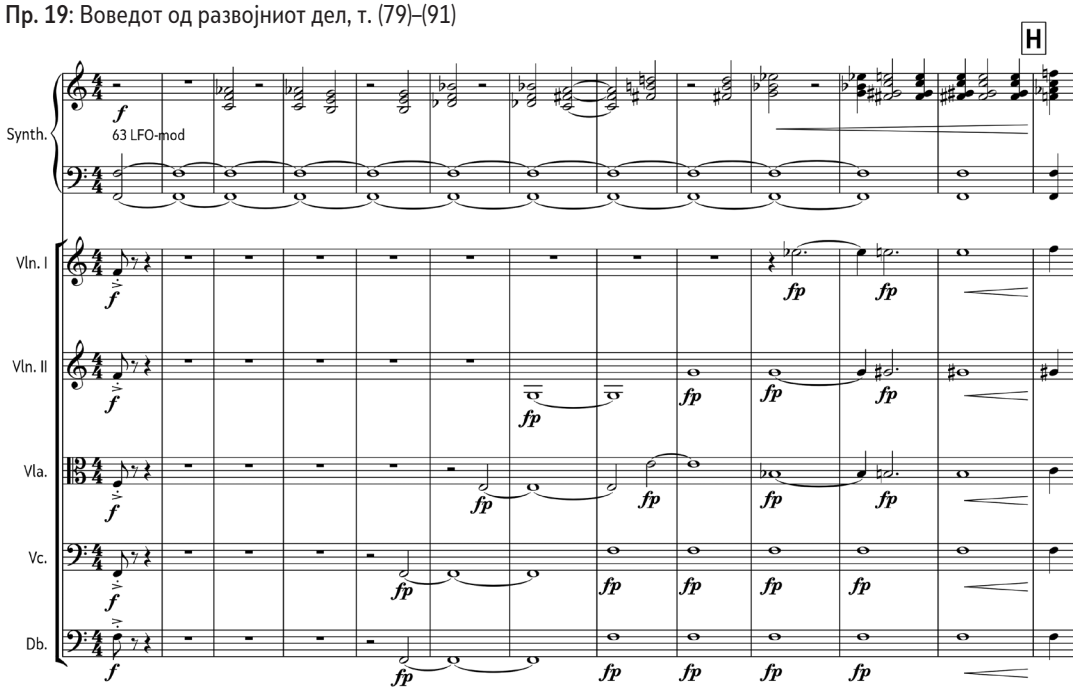
Бидејќи погоре, во споредбата на темите, веќе ги прикажав основните карактеристики на втората тема (**2T$_2$**), овде би додал само дека нејзиното повторување (т. 59–66) има оркестрациски промени (во основната линија на темата кон која сега се приклучуваат и првата обоа и флејтата, синтесајзерот и ѕвончињата). Промена има и во последниот такт, во кој треба да се направи хармонска подготовка за почетокот на **завршната група**.

Завршната група (т. 67–79) се јавува како надоврзување на ова второ повторување на темата (**2T$_2$**), односно како нејзино надворешно проширување засновано на првиот такт од темата. На овој начин до 75. такт настанува постепено смирување во диминуендо до ***pp***. Од 75. такт на педалниот тон **c** повторно се јавува **M$_1$** во имитации (најнапред во лимените, а потоа и во дрвените дувачи) во крешендо, правејќи премин кон развојниот дел (т. 75–79).

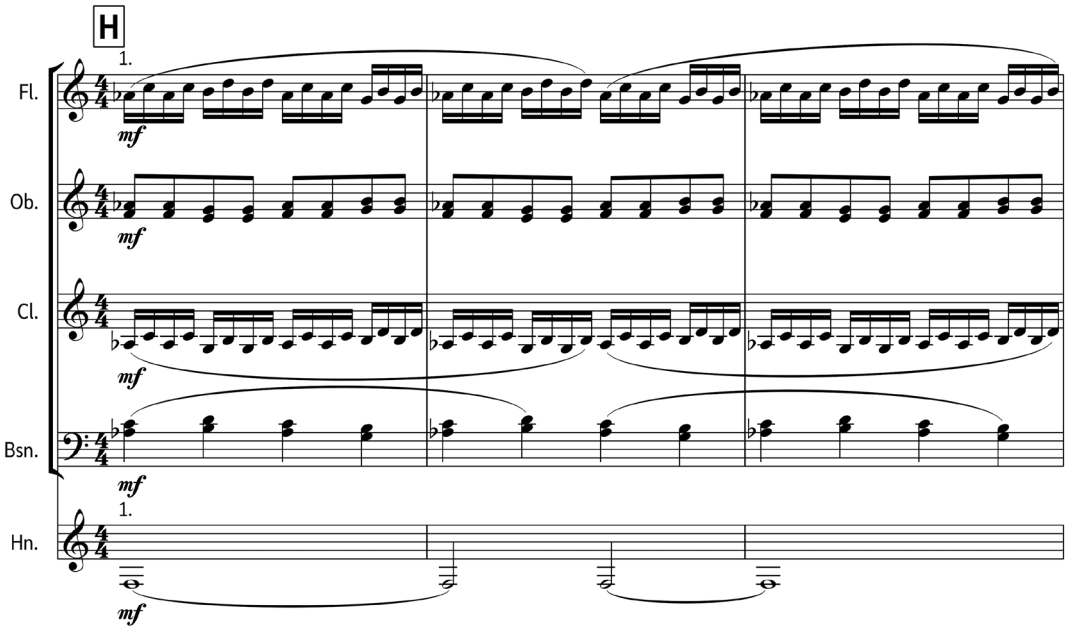
Развојниот дел започнува на средината на 79. такт со појавата на **M$_2$** преку користење на инструмент со репетиции во синтесајзерот (63 LFO-mod), во кој покрај репетициите е вклучена и модулација на спектралната енвелопа преку LFO (low frequency oscilator). Развојниот дел трае до 165. такт и во него се јасно разграничени **воведот** (т. 79–91), **средниот дел** изграден исклучиво од втората тема (**2T$_2$**) (т. 91–154) и **завршниот дел** (т. 154–165).

Воведот (како и делот на првата тема) е изграден врз педалниот тон **f**, репетициите во синтесајзерот и издржаните тонови кај гудачите кои започнуваат со ***fp*** (**пр. 19**).

Пр. 19: Воведот од развојниот дел, т. (79)–(91)



Пр. 20: **Ф$_1$** во воведот на средниот дел од развојниот дел, т. 91–93



Сложената акордска прогресија во синтесајзерот е покрепена со акцентираните дисонанци во гудачите (септима, нона) правејќи каденца во последните два такта (нешто што треба да одговара на автентична каденца) со дурски квинтакорд на седмото стапало (**e-gis-h**) врз педалното **f**. Оваа каденца треба да воведе во тониката на почетокот на следниот дел, односно **f-moll**.

Средниот дел, како што споменав, е исклучиво изграден од втората тема (**2T$_2$**). Во овој дел таа се појавува заокружено четирипати едноподруго, првите два пати во молски варијанти, третиот и четвртиот пат во изворната дурска варијанта. Со оглед на заокруженоста на секое појавување на темата, не може да говориме за типична фрагментарност на развојните делови. Во извесна смисла, овој дел како да е еден вид варијации, а помалку развоен дел од сонатна форма.

Пред првата појава на **2T$_2$** има четири воведни такта во дрвените дувачи и хорната со варијанта на **Ф$_1$** (**пр. 20**).
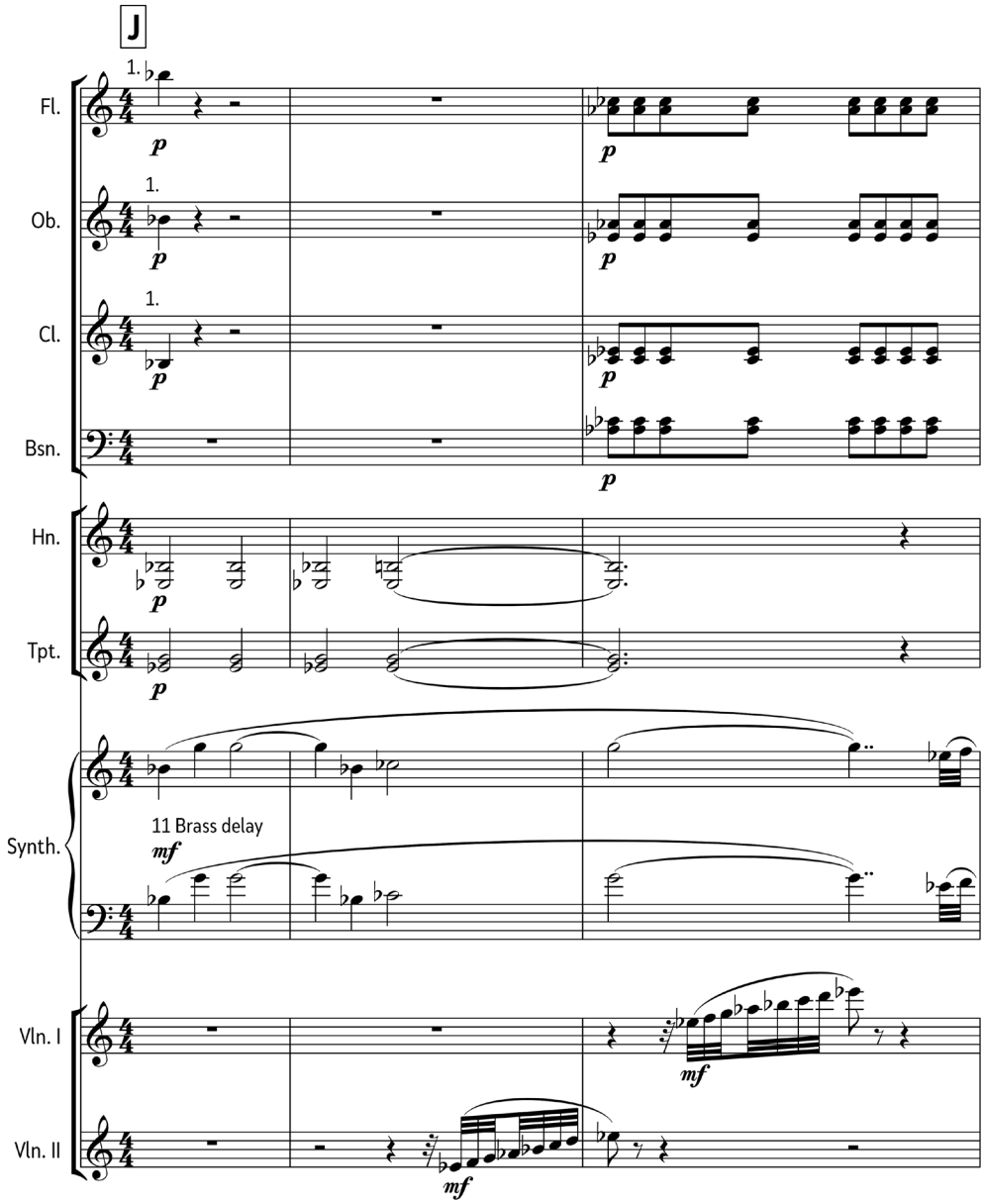
Посебноста на фигурата со појавата на лидиската кварта* овде доаѓа до израз поради молската варијанта во која се појавува зголемена секунда меѓу третото и четвртото стапало.

Основниот тематски материјал (т. 94–105) го донесува синтесајзерот со инструменталната боја 11 Brass delay (морам да кажам дека многу ми се допаѓаше и често ја користев, вклучувајќи ги и нејзините варијанти, посебно во *Барокното кончертино*).

Во следното, второ појавување на темата (започнува со преттакт во 105. такт и трае до 116. такт) водат првите виолини, а синтесајзерот следи со арпежите во 12 Bell Se. Од 117. до 124. такт следува премин кој е изведен од завршната група, кој треба да го подготви третото појавување на темата, сега во **Es-dur** (**пр. 21**).

Оваа трета појава во комбинацијата на лимените дувачи со синтесајзерот и подоцна осминските репетиции во дрвените дувачи има функција на корално смирување. Во неа во заднина се појавуваат и пасажите во виолините кои треба да доведат

Пр. 21: Третата појава на **2T$_2$** во развојниот дел, т. 124–126
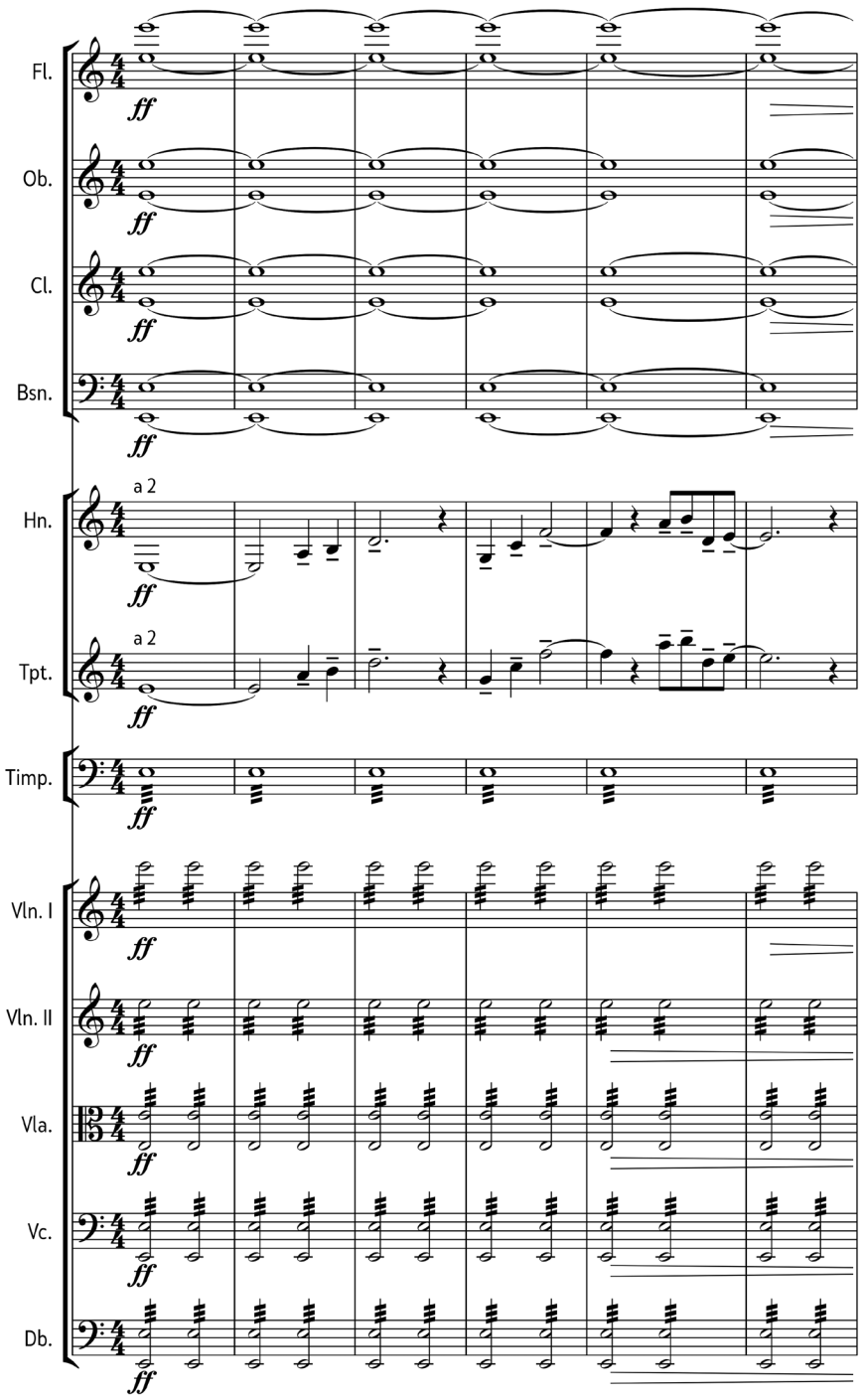


до дополнително *украсување* на овој дел. Од погоре прикажаниот пример може да се види употребата на молската субдоминанта, (испробано средство, посебно преку полунамалениот септакорд на второто стапало)*. Во натамошниот развиток на ова трето појавување на темата, таа ќе се поместува хроматски за полустепени нагоре (во центрите од **es** кон **e** и на крајот **f**) што е една исто така многу карактеристична појава на изместувањето на центарот во полустепени во моето творештво која ја нарекувам *шетање низ тоналитетите* (како кај групното слободно пеење кога поединци поради слухот или гласот ја шетаат интонацијата).
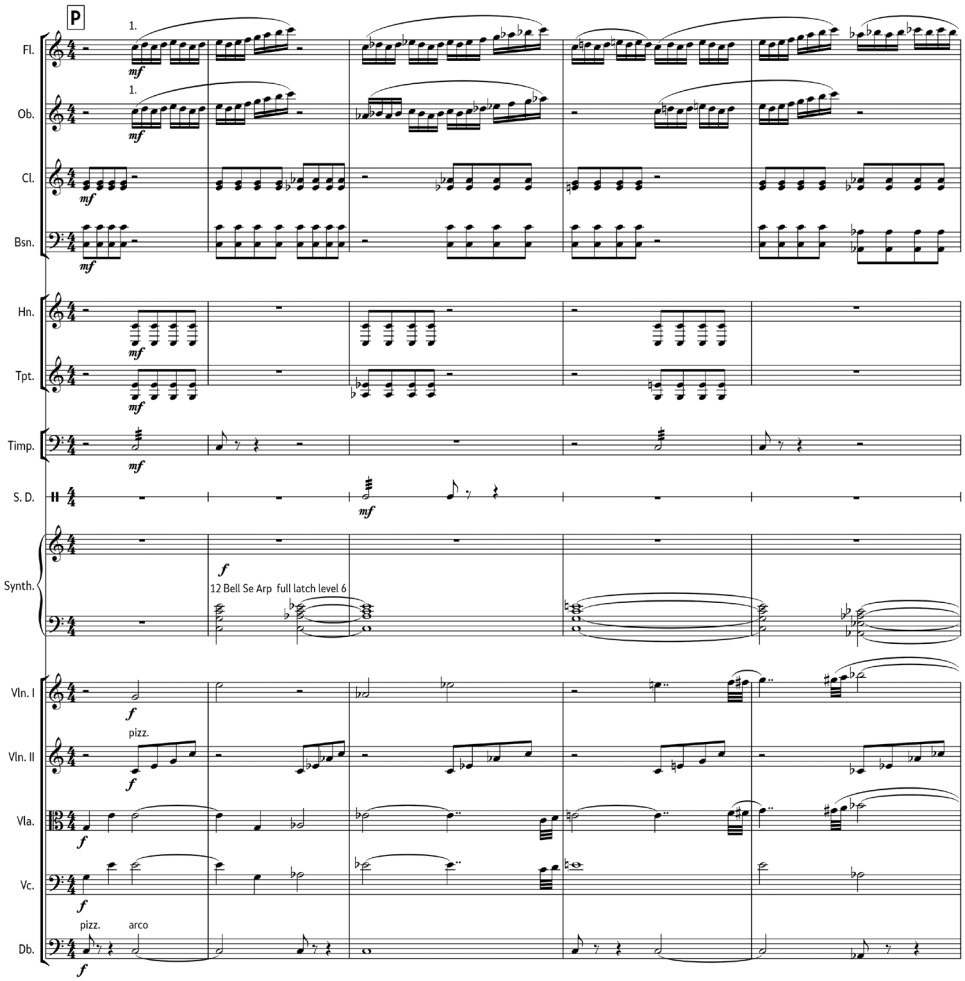
Последната, четврта варијанта на втората тема (**2T$_2$**) е во **C-dur** (т. 134–145) со водечката линија во виолините и арпежите од 12 Bell Se, по што повторно преку

варијантата на завршната група е направен премин (т. 145–153) со големо крешендо до кулминацијата на ставот во 154. такт, кога започнува **завршниот дел** на развојниот дел. Тој врз унисоното на тонот **е** во тремоло гудачите, тимпанот и издржаните тонови кај дрвените дувачи, во групата на лимени, исто така во унисоно, ја донесува првата тема (**1T$_1$**) (**пр. 22**).

Пр. 22: Кулминацијата на развојниот дел, т. 154–159



Пр. 23: Второто претставување на $\mathbf{2T_2}$ во репризата, т. 204–208



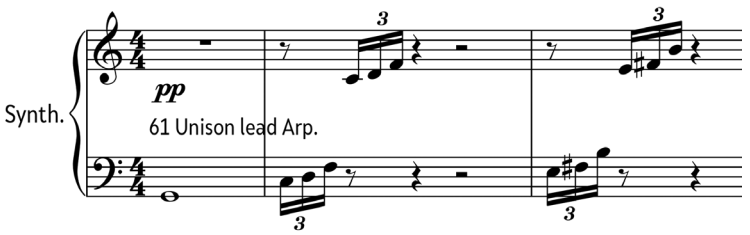
Од ова ***ff*** целиот звук постепено ќе се редуцира (т. 160–165) до само едно **d** (т. 165) во лимените дувачи, виолончелата и контрабасите како доминанта за појавата на репризата.

Репризата започнува со првата реченица од **мостот**, која всушност во експозицијата комплетно ја повторуваше темата ($\mathbf{1T_1}$) со бурдонот во виолончелата и контрабасите (т. 167–175). На тој начин воедно започнува и **мостот** кој овде содржи само една реченица (т. 177–193) (испуштена е втората реченица од експозицијата со репетициите во гудачите). Мостот е ограден со генерал-паузи (потребни се и поради промените на програмите во синтесајзерот). Репризата на втората тема ($\mathbf{2T_2}$) започнува во 195. такт со внатрешниот вовед од фигурата $\mathbf{Ф_1}$ и сега според класичната сонатна форма е поставена во тоналниот центар на првата тема **g** (т. 196–203). Втората тема ($\mathbf{2T_2}$) е повторена уште еднаш (т. 204–213), но сега од тоналниот центар **c**, и претставува варијанта од последната четврта реченица од средишниот дел на развојниот дел со оркестарски промени (на пример, внесување на виолончелата во тематската линија) и внесување на скалични пасажи во првата флејта и обоата (**пр. 23**).

Завршната група (т. 214–220) е исто така варијанта на експозициската завршна група со главно оркестрациски измени, по што следува каденцата.
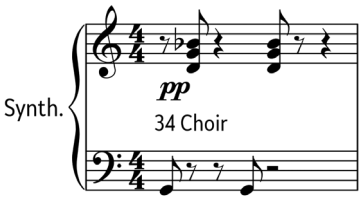
Каденцата е на одреден начин и кодата на ставот. Со оглед на тоа што репризата овде беше заокружена со завршната група, сè што следува логично се наметнува како кода. Овде каденцата треба да ја воспостави врската на ова дело со концертите (различно од симфониите), меѓутоа во неа ја нема виртуозноста на каденците каде што треба да се прикажат техничките способности на солистот. Таа овде содржи пет јасно одделени реченици кои произлегуваат од првата тема, при што од четвртата реченица постепено се вклучува и оркестарот (пициката во гудачите) и со постојано крешендо до крајот на петтата реченица го завршува ставот во ***ff***. Токму затоа и го дефинирав овој дел како **каденца/кода**.

Пр. 24: Автоматско арпежо кај мотивот $\mathbf{M_1}$, т. 234–(236)



Првата реченица ја донесува темата $\mathbf{1T_1}$ со одредени промени но враќајќи ја на крајот повторно на условната доминанта **d** (т. 221–232). Во втората реченица (т. 234–242) основниот мотив на темата, $\mathbf{M_1}$, е разбиен со употребата на арпежо од синтесајзерот (61 Unison lead Arp.) (**пр. 24**). Ова, се разбира, дава потполно друг звучен резултат од она што се гледа во испишаниот дел од партитурата.

Пр. 25: Внесување на тринарни синкопи во бинарниот ритам, т. 244



И овде реченицата е оградена со генерал-паузи, повторно од технички причини за промена на програмите. Така, во третата реченица (т. 244–259) ќе се јави нов инструмент (34 Choir), еден вид темни синтетички вокали во кои е искористен $\mathbf{M_2}$, но во синкопирана варијанта на тринарни комбинации од осмини* (**пр. 25**).

Оваа *џезирана* варијанта на темата продолжува и во следната четврта реченица (т. 261–276) во која ќе се појави нова инструментална боја (35 Voice) која е повторно базирана на синтетички гласови, но со многу поагресивен звук. Од 265. такт постепено ќе се вклучуваат гудачите со пициката, исто така во синкопи. Последната реченица (т. 277–295) продолжува да се движи во рамките на истата фактура. На крајот (од 290. такт натаму) ќе се вклучи и останатиот дел од оркестарот со внатрешно проширување на реченицата и шетање на мотивот $\mathbf{M_1}$ од гудачите во лимените и дрвените дувачи. Сето ова е изведено врз педалниот тон **g**, формирајќи го финалниот квартен акорд (**g-a-c-d** во основа од **a-d-g-c**).

Како што се гледа од анализата, ставот е поделен во заокружени реченици (има многу честа употреба на генерал-паузи, поради промената на инструментите во синтесајзерот), често во варијанти со релативно мали промени (главно во оркестрацијата). Деловите се јасно заокружени, што ѝ дава на целината на формата едноставност и разбирливост.

Очигледно е дека овде, а тоа ќе се покаже и до крајот на композицијата, јас повеќе сметам на иновативноста на внесувањето на синтесајзерот, одошто на барање на некој посложен композиторски зафат.

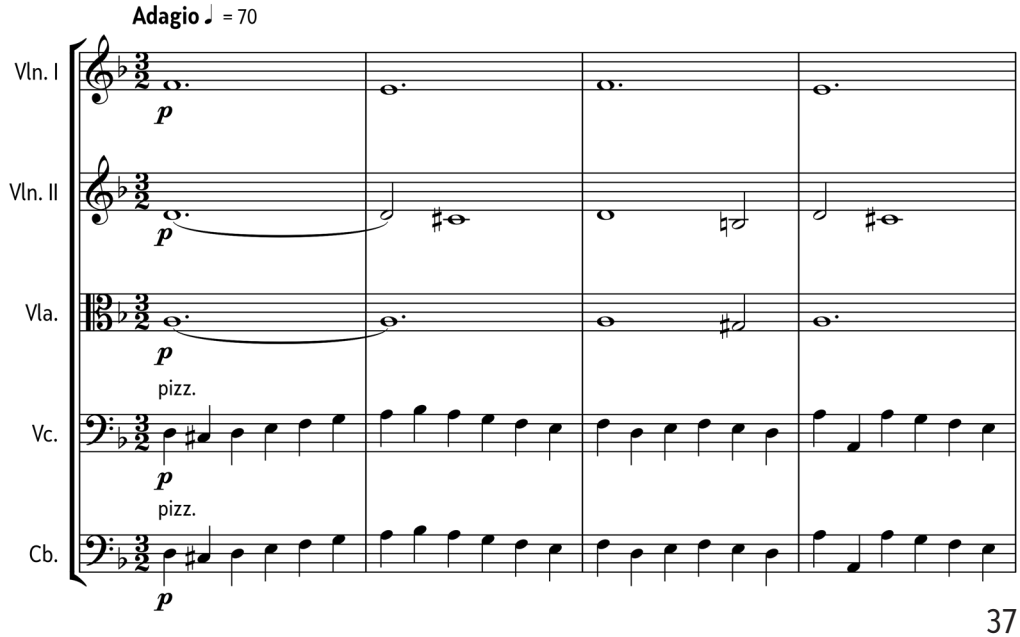
Слушајќи го делото по три децении, особено првиот, па донекаде и вториот став, јасно ми е влијанието во структурата на втората тема (и посебно хармониите и комбинацијата на инструменти) од филмската музика, која од педесеттите години наваму, многу често се движеше на линијата романтизам/импресионизам. Филмот во моето детство и во младоста (како и кај сите од тоа време) имаше култно значење, и одењето во *биоскоп* беше посебен чин (дури имаше и дочек на Нова година во кино, така што се гледаа два филма, еден од 22:00 до 24:00 часот, и по честитањето друг од 0:00 до 2:00 часот). Одењето во кино, во детството за мене значеше секогаш возбуда и ако некогаш не успеевме да добиеме карти, огромно разочарување. Картите многу често беа распродадени и ги препродаваа т.н. *шајкароши* за некоја повисока цена. Интересно е дека и други ми споменуваа дека делата што ги работев во тој и во следниот период ги доживувале како да гледаат некој филм.

Втор став
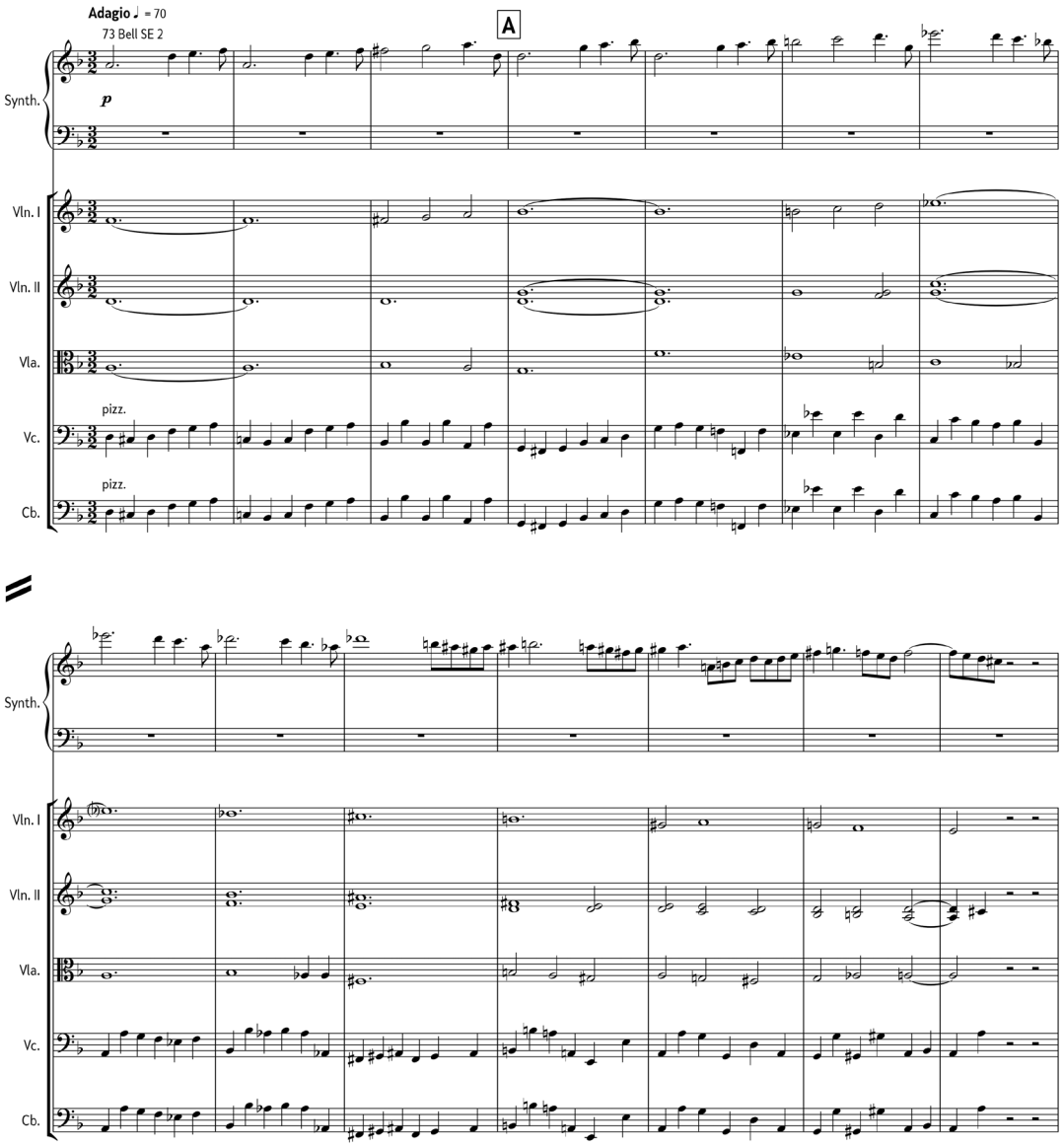
Должината на темата од вториот став (14 такта во 3/2 ритам во бавно темпо, односно приближно минута и 10 секунди, при што пред неа има и вовед од 20 секунди) е резултат на нејзината намена за споменатата театарска претстава на Август Стриндберг (**пр. 26**). Ваквото траење овозможува слободно траење на сцената, бидејќи музиката е секогаш подолга и може постепено да се губи.

Таа има јасен почетен и краен тоналитет **d-moll**, односно завршува на доминантата на **d-moll** со што е овозможено нејзино повторување (повторно многу погодно за театарските претстави). Пред нејзиното излагање има вовед од четири такта во кој е изложена нејзината придружна фигура Φ_2 во четвртинско движење (пицикатата во виолончелата и во басите, **пр. 27**), кое подоцна ќе стане контрапункт на тематската линија.
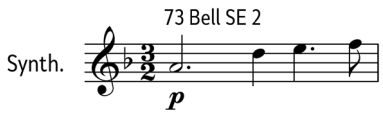
Пр. 27: Воведот во вториот став со фигурата Φ_2 во првиот такт, т. 1–4



Пр. 26: Темата за вториот став преземена од театарската музика (**T_3**), т. 5–18



Пр. 28: Мотивот **M_3** од кој е изградена темата **T_3**, т. 5
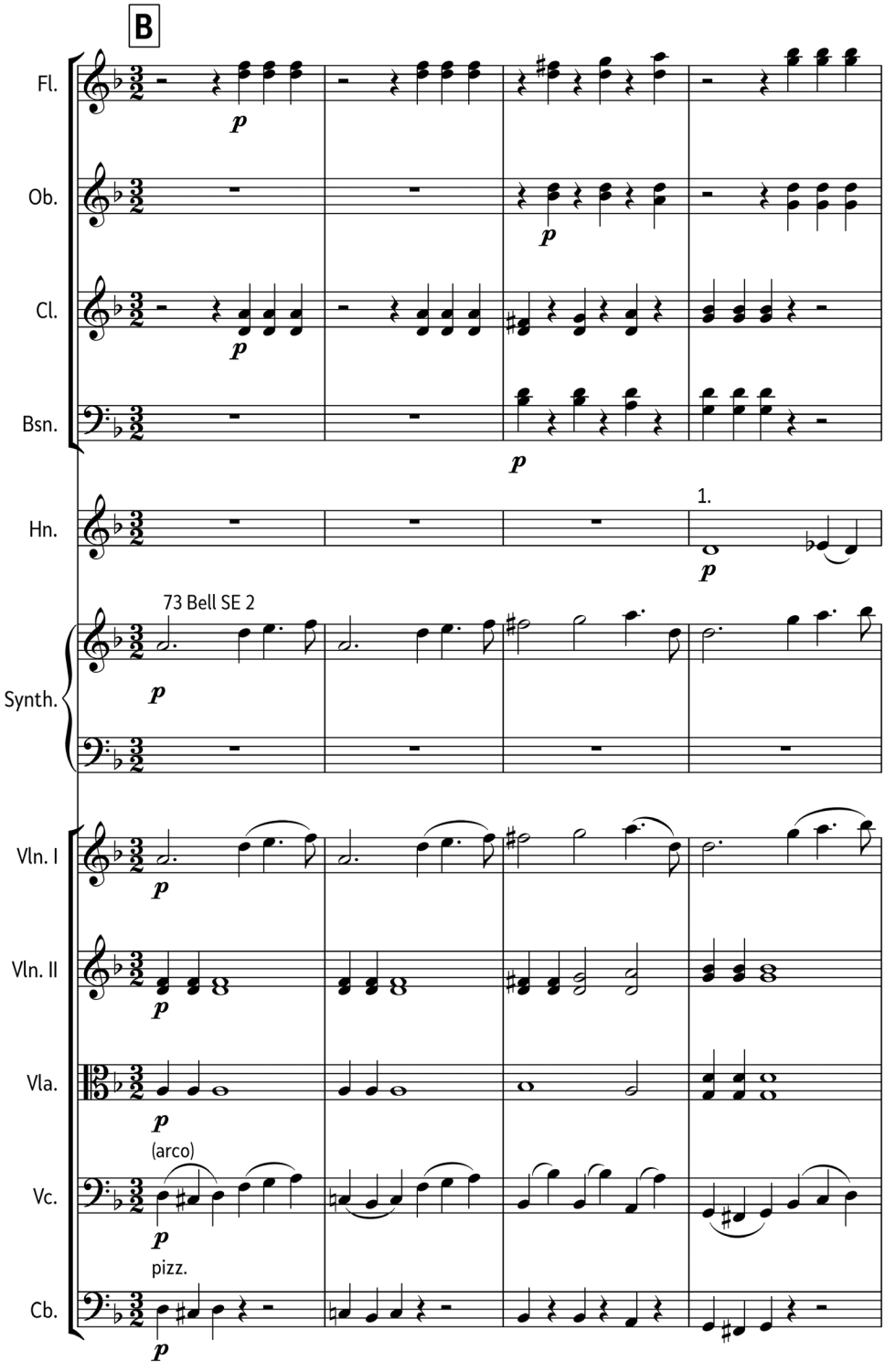


Тринарниот ритам веќе дава контраст кон првиот и третиот став кои се во бинарни ритми.

Темата (**T_3**) е изградена врз еден централен мотив (**M_3**) кој е препознатлив по својата ритмичка фактура и, се разбира, по првобитниот скок од кварта (**пр. 28**).

Покрај овој мотив и придружната фигура, главната карактеристика на темата е нејзината хармонија која збирно може да се наречe *доминанти за...* И ова е уште една од карактеристиките на хармонскиот јазик во моето творештво; обилно користење на *доминантите за...* кои овозможуваат бескрајно движење, посебно кога ќе се постават секвентно*.

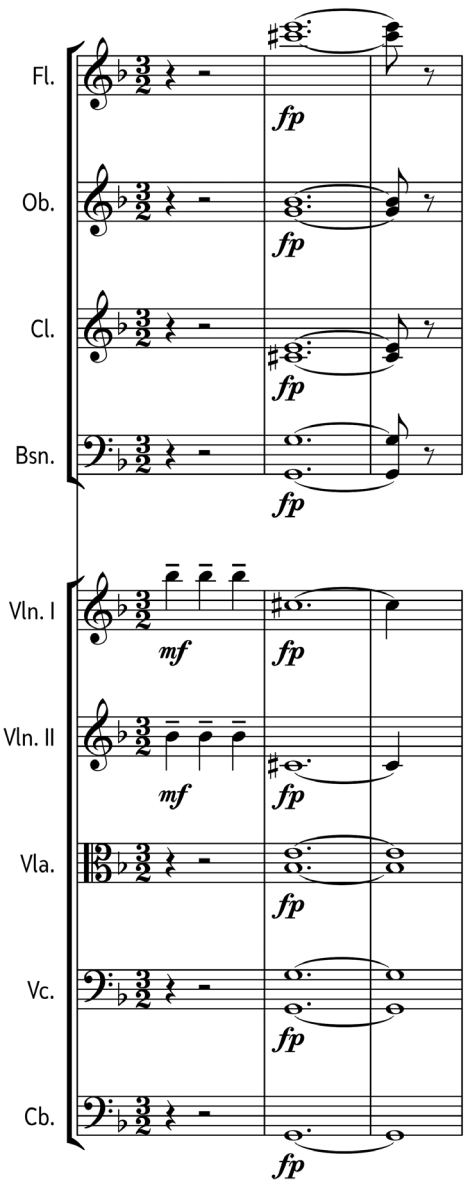
Пр. 29: Второто појавување на $\mathbf{T}_3$ со хармонскиот ритам во дрвените дувачи и новата контрапунктска линија во хорната, т. 19–22



На овој начин и со отворениот крај (на доминантата) ќе биде решен хармонскиот план на целиот став. Во него има три повторувања (или излагање плус две повторувања) на основната тема (**T**$_3$) (т. 5–18, т. 19–32 и т. 37–50), а меѓу второто и третото повторување се наоѓа премин со нов материјал (т. 33–36), кој ќе биде искористен за завршниот дел (кодата, т. 51–64). Со тоа и овој став повторно наликува на структурата на песните од популарните жанрови (како во *Барокното кончертино*), односно може да го сведеме на: intro/riff, песната (два пати), bridge, песната, outro.

Првото повторување го задржува тоналниот план, од основното излагање на темата (**T**$_3$) но линијата на синтесајзерот е удвоена во првите виолини, а вклучени се и дувачите со четвртински хармонски ритам. Се разбира, во манирот на Чајковски (може да се рече и Брамс) се јавува уште една контрапунктска линија во хорната (**пр. 29**).

Пр. 30: **M**$_4$ во преминот меѓу излагањата на темата, т. (33)–(35)



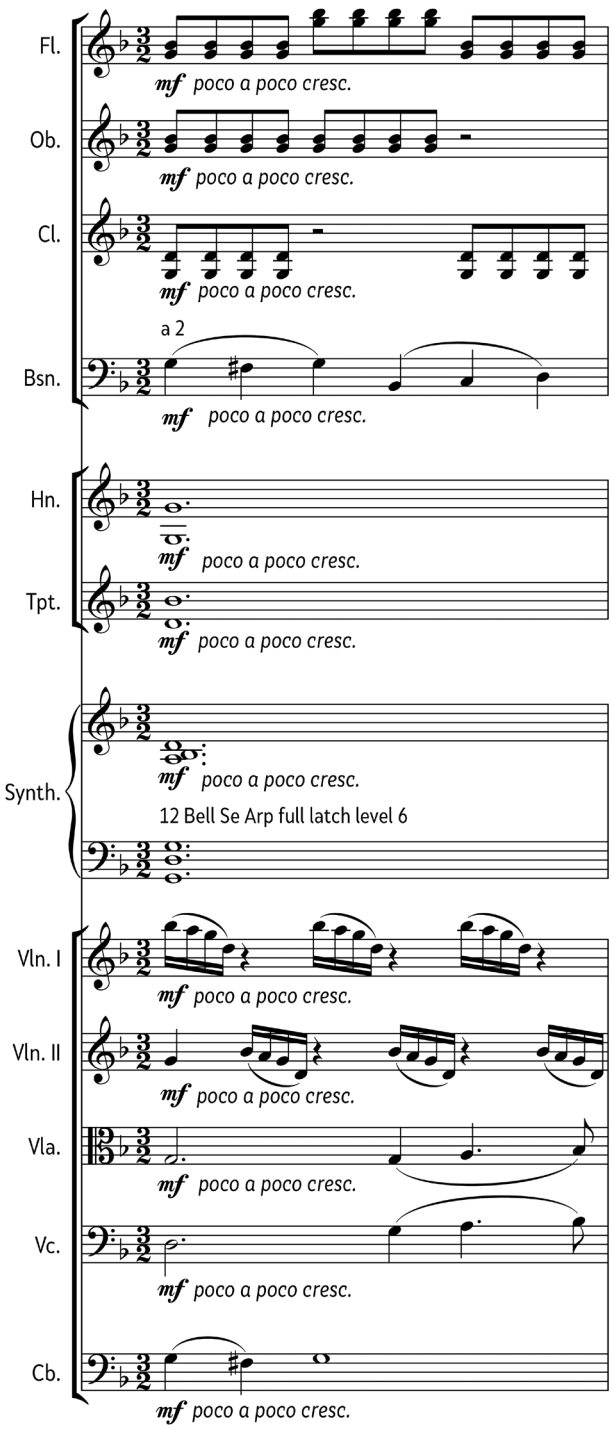
По завршувањето на ова варирано излагање на темата во која е задржан тоналниот центар следува премин со нов мотивски материјал **M**$_4$ (**пр. 30**).

Во него, покрај три тенуто повторени четвртини, јасна е хармонската основа со намалениот септакорд, кој се разбира овозможува модулација во најразлични насоки. Во овој дел (т. 33–36) следува уште едно повторување на мотивот за мала секунда надолу, (испробаниот *пат околу светот на намалениот септакорд*) како мал контрастен дел на материјалот на темата. Сепак, јас не го прогласив за дел **b**, бидејќи има функција на премин и е многу пократок од тематскиот дел. Прогласувањето на овој дел за контрастен дел на **a** би овозможило третирање на формата како триделна песна или преодна дводелна песна, но во овој случај не е така.
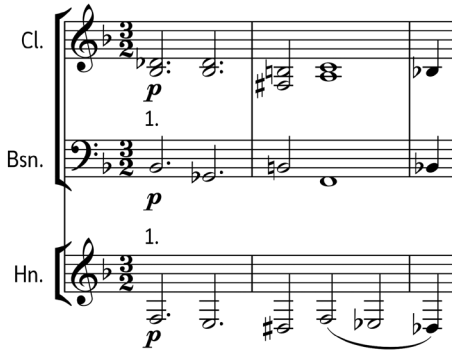
Во синтесајзерот во целиот став се употребени инструменти од т.н. спектар на ѕвончиња/вибрафон (73 Bell SE 2, 12 Bell Se Arp full latch level 6)*. Арпежираната инструментална боја 12 Bell Se е искористена за новото излагање на темата (**T**$_3$) која сега обединето ја донесуваат виолите и виолончелата (Чајковски/Брамс) (**пр. 31**).

Тоналитетот е субдоминантен во однос на почетниот **g-moll** и од овој прв такт видно е раздвижувањето со шеснаесеттинските репетиции во дрвените дувачи и разложените акорди во првите и вторите виолини.

Пр. 31: Излагање на темата $\mathbf{T_3}$ во виолите и виолончелата, т. 37
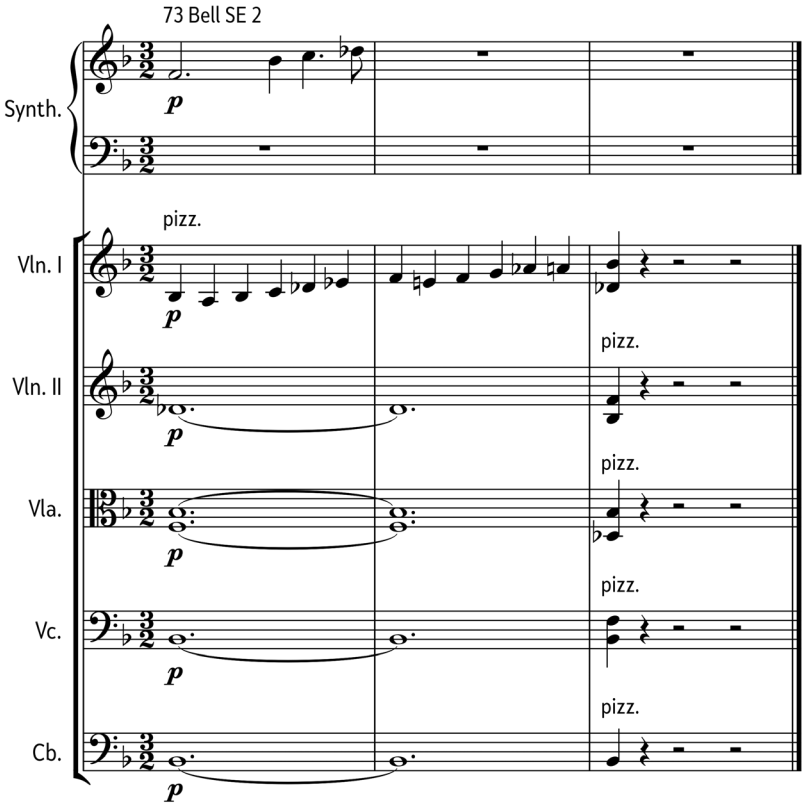


Пр. 32: Коралот во кларинетите, фаготот и хорната, т. 60–(62)



Крајот на ставот е во фрагментарни целини, најнапред четири такта (т. 50–53) врз основа на $\mathbf{M_4}$, па потоа четири такта (т. 54–47) со мотивот $\mathbf{M_3}$ (како да започнува ново излагање на темата од терцно сродниот **es-moll**, наспроти претходниот **g-moll**, но тие се повторуваат секвентно) при што настанува кулминацијата на целиот став во 58. такт со *secco* ***sf*** акорд*. 58. и 59. такт повторно се базирани на варијанта на $\mathbf{M_3}$ (соло хорна, унисоно кларинети – Чајковски). Алузијата на Чајковски уште еднаш се јавува во коралната хармонска прогресија во 60. и 61. такт (**пр. 32**).

Во основата на оваа каденца за **b-moll** покрај четвртото стапало е и наполитанскиот, поларен акорд. Врз педалниот **b** уште еднаш ќе се појави $\mathbf{M_3}$ врз пицикато фигурата ($\mathbf{Ф_2}$) во првите виолини (т. 62–64) (**пр. 33**).

Пр. 33: Крајот на вториот став, т. 62–64



Трет став

Третиот став е рондо во кое ќе се појави нова тема како основа на рондото (делот што се повторува), додека во двата меѓуделови ќе се појават останатите три теми од првите два става. Дополнително е внесена каденца која во првиот дел ја репризира каденцата од првиот став, а во вториот работи со темата од третиот став:
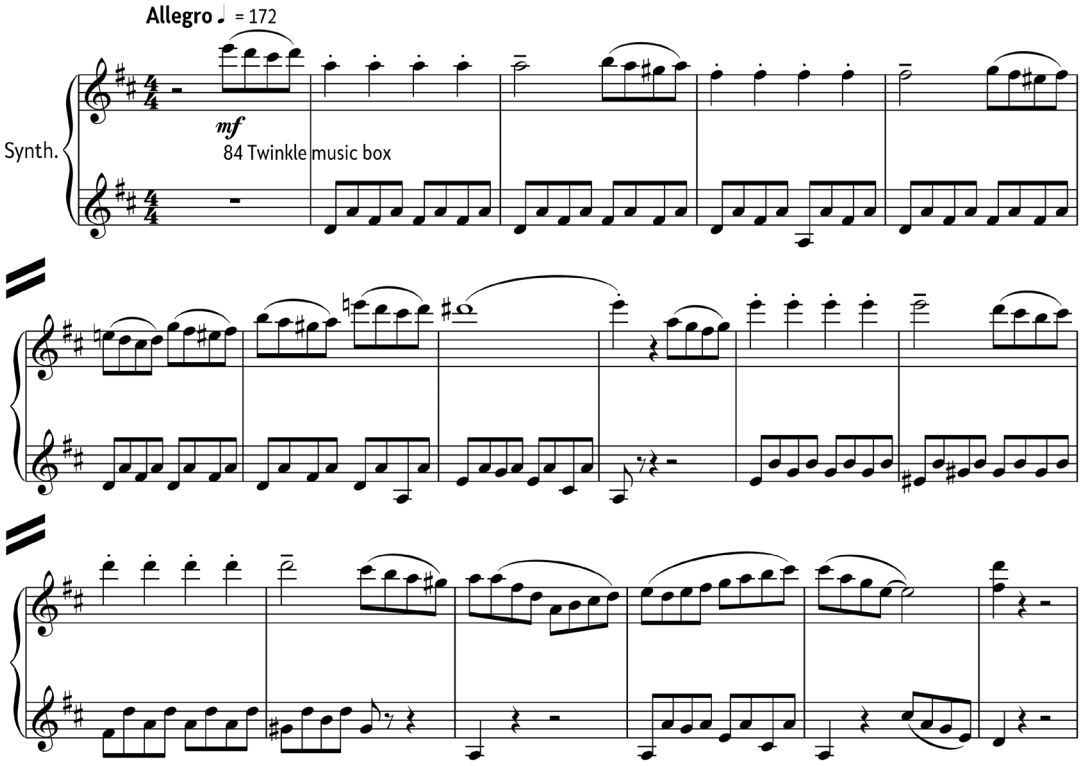
A (a,a_1,b,a_2) (T_4) епизода (T_3) a_3 премин C (T_1, T_2) каденца a_4

Од шемата се гледа дека и во структурата на рондото има одделни отстапувања за кои ќе зборуваме подетално во анализата на секој дел.

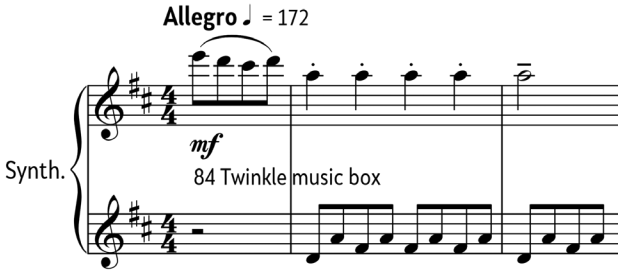
Првиот дел **A** е триделна песна базирана на новата тема **T_4** (**пр. 34**). Основниот тематски материјал е даден во делот **a**.

Како што се гледа, оваа тема почнува со преттакт и претставува класичен период од две реченици од кои првата завршува на доминанта. И реченициите внатре ја имаат структурата 2 + 2 + 4. Сè е во апсолутна симетрија типична за класичниот период, а со албертинскиот бас треба да асоцира и на Моцарт. Ја донесува соло синтесајзерот со бојата на ѕвончињата кои се доминантни во целиот концерт (84 Twinkle music box). Целосно тонална во **D-dur**, единствената новина е во бојата на синтесајзерот.

Пр. 34: $\mathbf{T_4}$ како основа за триделната песна на делот **A** од рондото, т. 1–17



Пр. 35: $\mathbf{M_5}$ како основа за $\mathbf{T_4}$, т. (1)–(3)
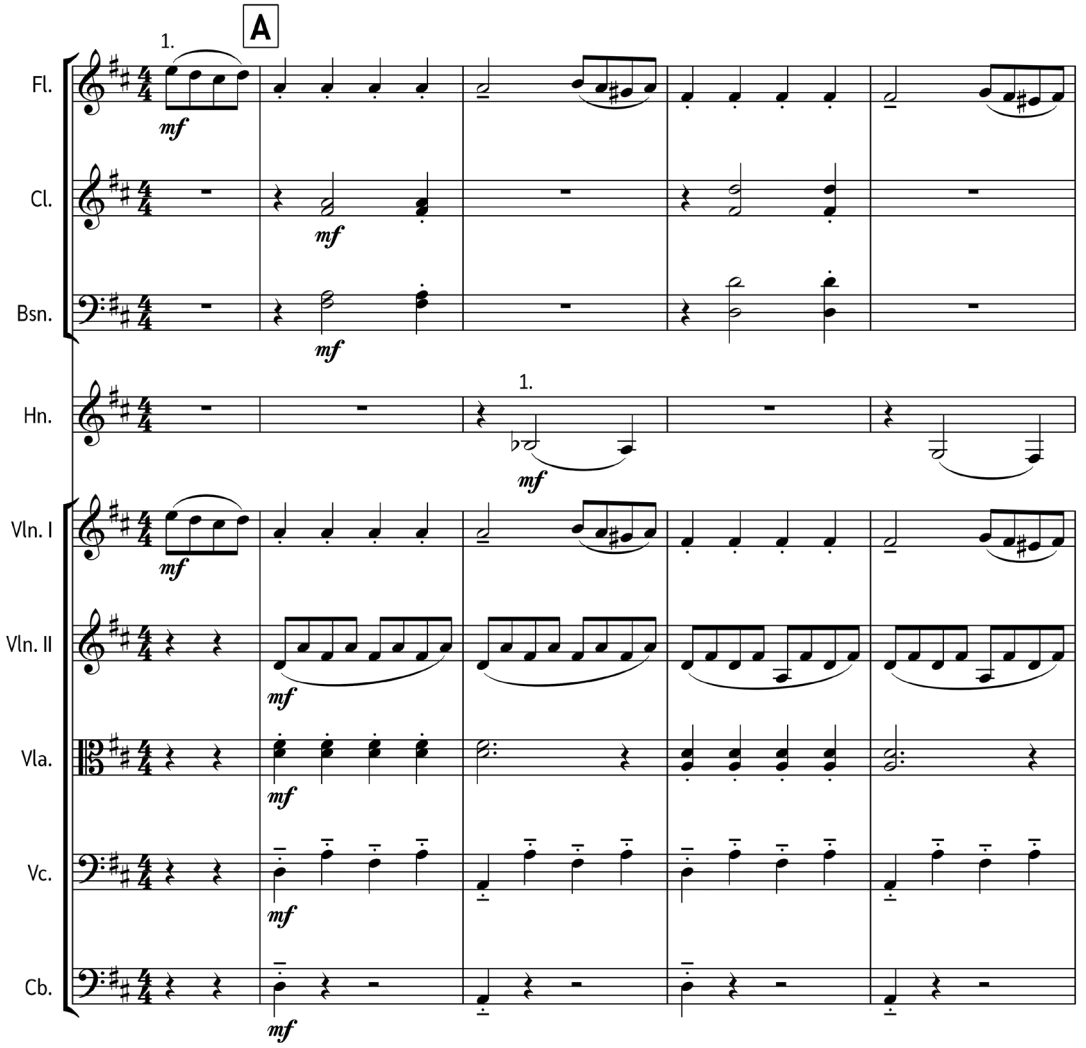


Темата $\mathbf{T_4}$ е заснована на новиот мотив $\mathbf{M_5}$ кој исто така треба да асоцира на типичните класичарски мотиви (**пр. 35**).

По ова солистичко претставување на темата следува оркестарското, во кое ќе се јави новиот мотив $\mathbf{M_6}$ во соло хорната (**пр. 36**).

Токму оваа хорна, која излегува комплетно од класичарскиот манир, а и воведната разлеана боја на ѕвончињата во синтесајзерот, треба да го дадат саркастичниот/гротескен карактер на основната тема на ставот. Со тоа сите три става влегуваат во еден покомплексен драматуршки зафат: првиот став е драматичен, вториот лирски, третиот гротеска.

Од овој тематски материјал е направена триделната песна на делот **A** од рондото со шемата: **a** $\mathbf{a_1}$ **b** $\mathbf{a_2}$.

Пр. 36: Дел од $\mathbf{T_4}$ во оркестарот, т. (17)–21, со појавата на новиот мотив $\mathbf{M_6}$ во соло хорната, т. 19
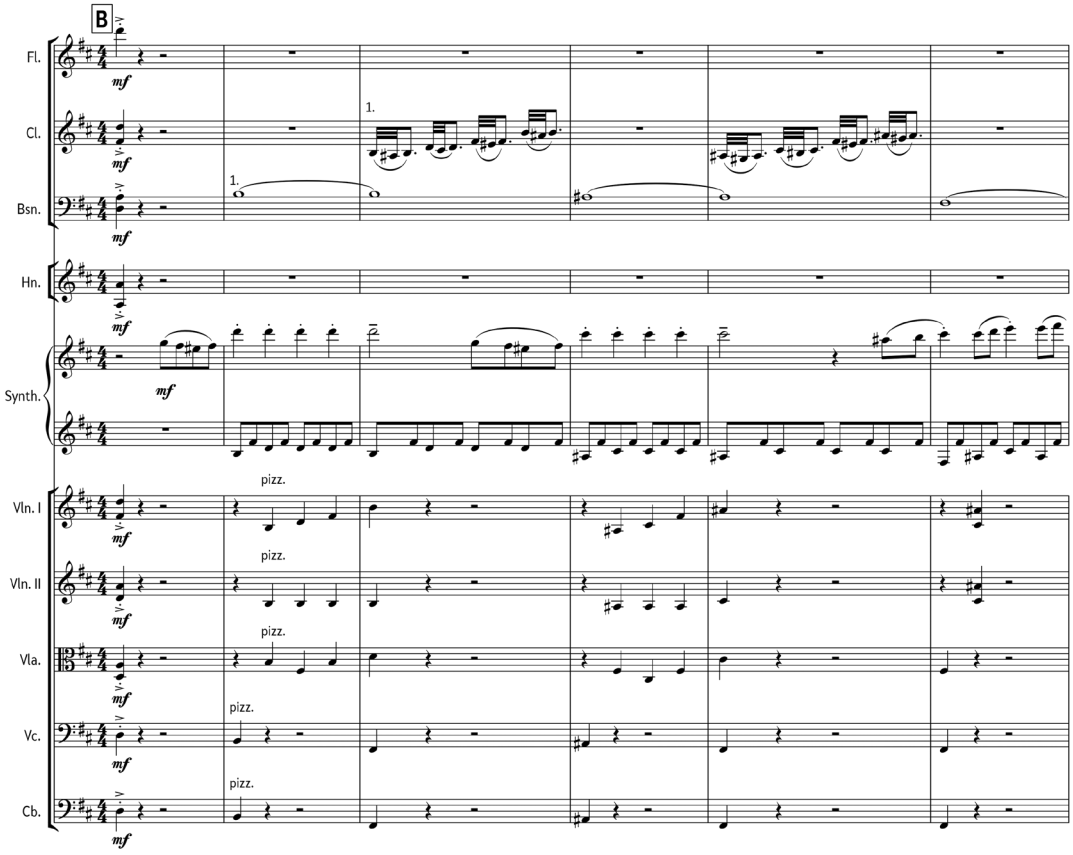


Сите делови на песната се изградени од истиот тематски материјал ($\mathbf{T_4}$) и контрастот со делот **b** е добиен преку модулација во тоналитетот од шестото стапало, **h-moll**, односно роднинскиот мол. Покрај ова, во делот **b** има и други интервенции, кои не излегуваат од рамките на структурата на $\mathbf{T_4}$, како на пример појавата на фигурата $\mathbf{Ф_3}$ во кларинетот (**пр. 37**).

Се разбира, ова се готови решенија вклучувајќи ја и модулацијата во **d-moll** на почетокот од втората реченица на периодот, преку кој повторно ќе се врати во основниот тоналитет **D-dur** на крајот на периодот, односно делот **b**.

Последното $\mathbf{a_2}$ од триделната песна (т. 49–65) има само промени во оркестрацијата која е згусната за да се направи мала кулминација на целиот дел **A**.

Пр. 37: Дел од молската варијанта на темата $\mathbf{T_4}$, т. 33–38, со новата придружна фигура во кларинетот $\mathbf{Ф_3}$, т. 35
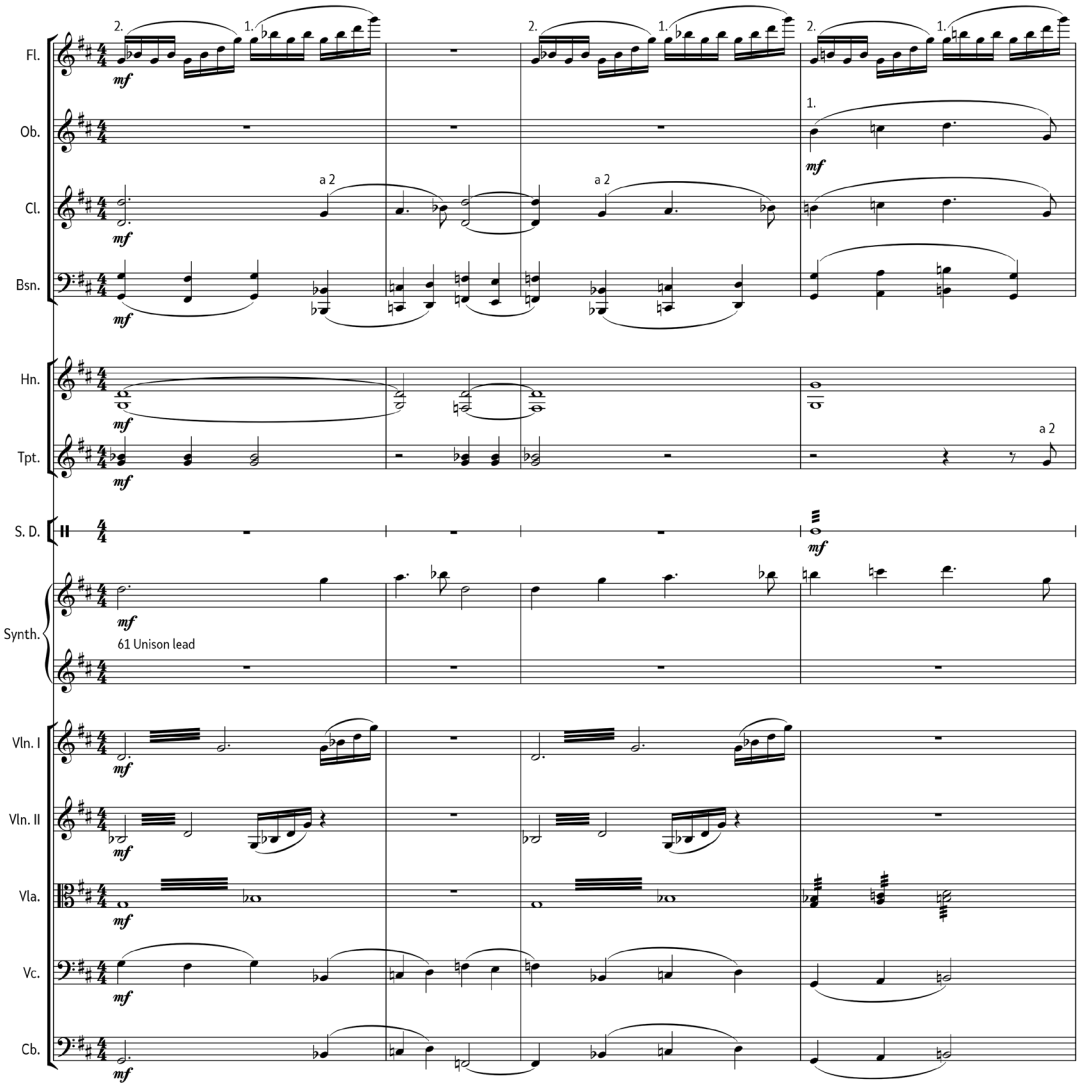


Следниот дел од рондото е епизода во која се појавуваат варијанти од мотивот $\mathbf{M_3}$ и фигурата $\mathbf{Ф_2}$ од втората тема (т. 67–80). Во неговата хармонска структура се движи од **d-moll** (т. 67–70) преку **g-moll** (т. 71–74) (**пр. 38**) до **c-moll** (т. 75–77), за да направи тонален скок во доминантата на **A-dur** (т. 78) во кој ќе биде поставено следното излагање на $\mathbf{T_4}$.

Синтесајзерот го користи инструментот 61 Unison lead за постигнување на поголема драматика.
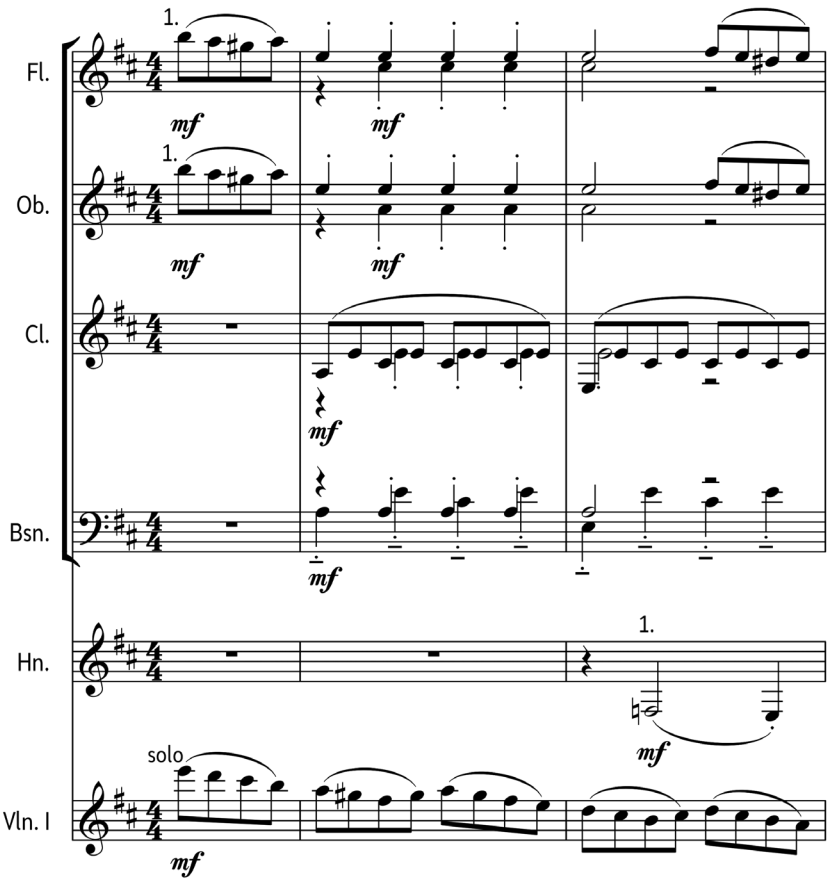
Следното $\mathbf{a_3}$ (т. 80–96) е замислено како камерен состав (осум дрвени дувачи, хорна и соло виолина). Соло виолината изведува пасажи кои контрапунктираат на тематскиот материјал, додека синтесајзерот влегува со ефекти од инструментот со типични дигитални глисанда (18 Disintegrator) (**пр. 39**).

Делот **C** (претходната епизода е замена за делот **B**) е варијанта на средишниот и на завршниот дел од развојниот дел од првиот став. Во него најнапред има воведен дел со фигурата $\mathbf{Ф_3}$ (т. 97–101) па две излагања (молски варијанти) на темата $\mathbf{T_2}$ (т. 103–113 , т. 113–124), премин (т. 124–132) и во кулминацијата – појавата на $\mathbf{T_1}$ (т. 133–141).

Пр. 38: Средишниот дел на епизодата со материјалите од $\mathbf{T}_3$, т. 71–74
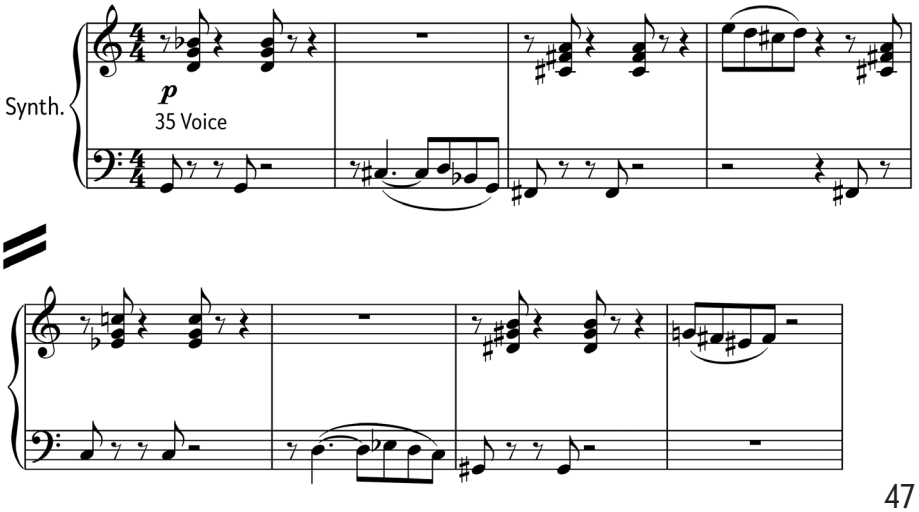


Пр. 39: Камерниот дувачки состав во изведбата на $\mathbf{a}_3$, т. (80)–82
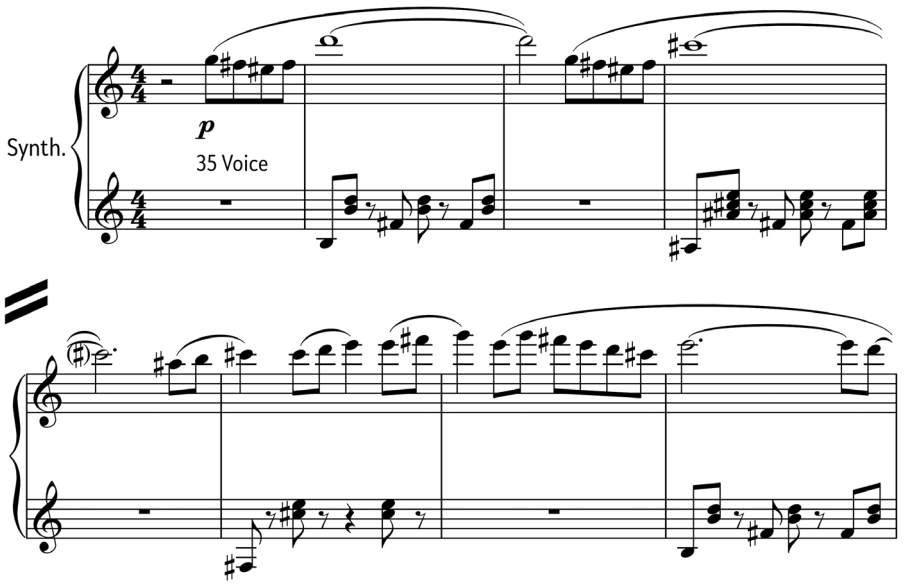


И **каденцата** во првиот дел е повторување на втората, третата и четвртата реченица од каденцата од првиот став (т. 147–173) вклучувајќи ги и истите инструменти. Веќе во повторувањето на петтата реченица (т. 175–191) се вметнува и мотивот $\mathbf{M_5}$ (**пр. 40**).

Пр. 40: Реченицата од каденцата каде што ќе се појави и $\mathbf{M_5}$ во т. 178 и т. 182, (прикажан е делот на реченицата од 175. до 182. такт)



Пр. 41: Молската варијанта на $\mathbf{T_4}$ со синкопираната придружба од $\mathbf{M_2}$, т. 193–200



Оваа појава на $\mathbf{M_5}$ во дискантот ја истакнува и врската со синкопираната варијанта во басот. Но кога ќе се има предвид дека овој дел од каденцата му претходи на третиот став се гледа таа внатрешна врска меѓу градежните материјали кои се вртат околу неколку јадра*.

Со оваа појава на $\mathbf{M_5}$ е најавен нов дел, реченица (т. 193–209) од каденцата во која врз синкопираната придружба (која во основа е изведена од $\mathbf{M_2}$ уште во првото појавување на каденцата) се појавува молската варијанта на $\mathbf{T_4}$ (**пр. 41**).

Со каденцата на доминантата на **D-dur** завршува делот на **каденцата** во ставот и почнува последното $\mathbf{a_4}$ во кое по излагањето на темата $\mathbf{T_4}$ (т. 209–225) е внесено надворешно проширување на педалната тоника (во духот на класичните дела, вклучувајќи го и тремолото на тимпаните) (т. 226–239).

Подоцна, по првата изведба, ќе ги додадам двата такта на самиот крај во кој се појавува најнапред соло синтесајзер (т. 237–238) со акцентираната терца **g-b** (субдоминантата) и крајниот акорд (т. 239) во кој целиот оркестар е во унисоно **d** и само синтесајзерот го има тоничниот квинтакорд (**пр. 42**).

Оваа промена е резултат на идентичниот крај на Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер, којшто следува по ова дело, така што при префрлувањето во нотниот процесор во Mosaic (не знам точно која година) едноставно е преземен тој крај и е поставен и во овој концерт (дури и тоналитетот е идентичен).

По оваа анализа на овој концерт сосема е јасно дека во него доминира стратегијата *copy/paste* со минимални измени на копираните делови. Дури и оркестрацијата е сведена на многу поедноставни фактури, од симфониите на пример, при што цели мелодиски линии остануваат во еден или група инструменти. Употребата на тонални, симетрични средини, одговара на класицизмот, а кршењата (кратења, продолжувања, синкопи) се сведени на минимум.

Но наспроти сето ова е неговата слушливост и допадливост уште при првиот контакт. Новините во ставот ги донесува синтесајзерот и отстапувањата во хармон-

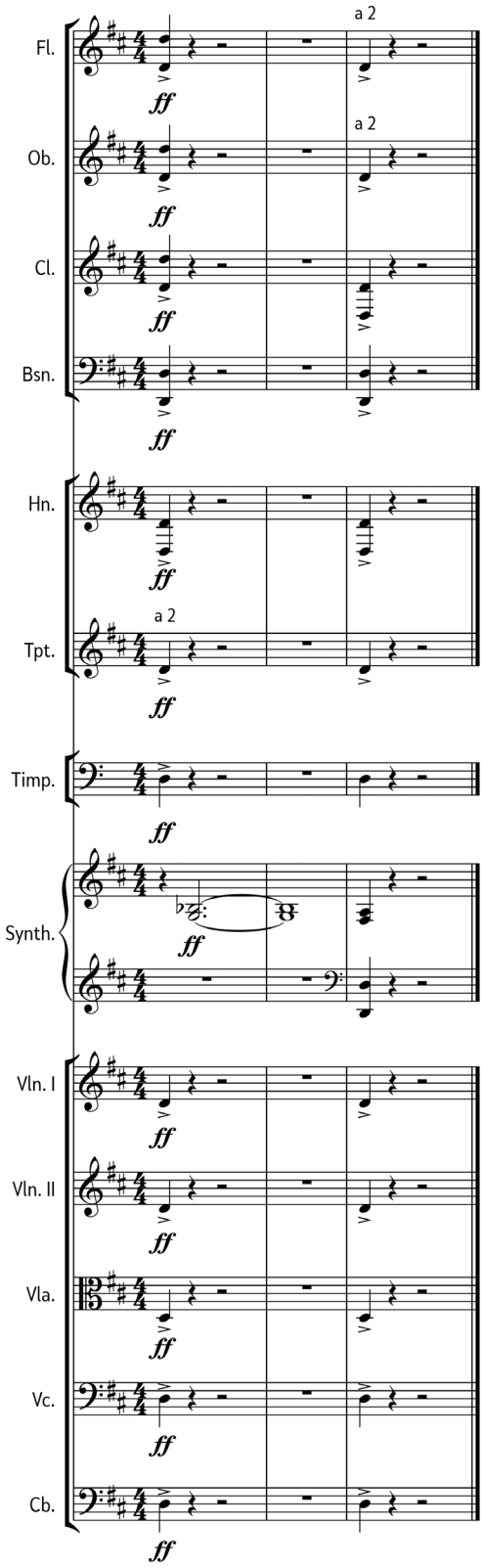
ските решенија. Од друга страна, за да се влезе во Втората симфонија, во која е употребен еден многу сложен композиторски зафат, потребни се повеќе преслушувања. Мислам дека токму овие два концерта, кои во една стилистичка парабола делуваат *минималистички* го отвораат кај мене подрачјето на истражување меѓу ваквата стилистика и онаа *сложената* (полифонија, дисонанци, проширување на тоналитетот до крајните граници), во која постепено ќе го воспоставувам *балансот* карактеристичен за моето творештво до денес.

Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33

Поводот за создавањето на ова дело произлезе од споменатата посета во Келн, Германија, при изведбата на *Барокното кончертино* во октомври 1989 година. Во Дојче веле организациски задолжен за нас беше Фолкер Пилц (Volker Pilz). Тој ми кажа повеќепати дека неговата сопруга е харфистка (Моника Пилц, Monika Pilz) и јас предложив да направам концерт за харфа, синтесајзер и камерен гудачки оркестар, имајќи го предвид камерниот оркестар со кој настапував.

Во следната 1990 година го напишав концертот, но како што започнаа да се усложнуваат работите со распадот на Југославија, јасно беше дека почетната замисла нема да се реализира. Затоа на 30.10.1991 година, во Скопје го праизведовме делото со Камерниот оркестар на МРТ, со диригентот Фимчо Муратовски и харфистката Лејла Урманова, (во тој момент работеше во Македонската филхармонија, а подоцна ќе биде и првиот професор по харфа на ФМУ, инаку по потекло Русинка) (**сл. 11**). И оваа праизведба беше во рамките на „Денови на

Пр. 42: Додадениот крај на Концертот, т. 237–239





Сл. 11: Дел од програмата на „Денови на македонска музика“ во 1991 година со праизведбата на Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер

македонска музика“. По изведбата делото беше снимено и во музичката продукција на МРТ.

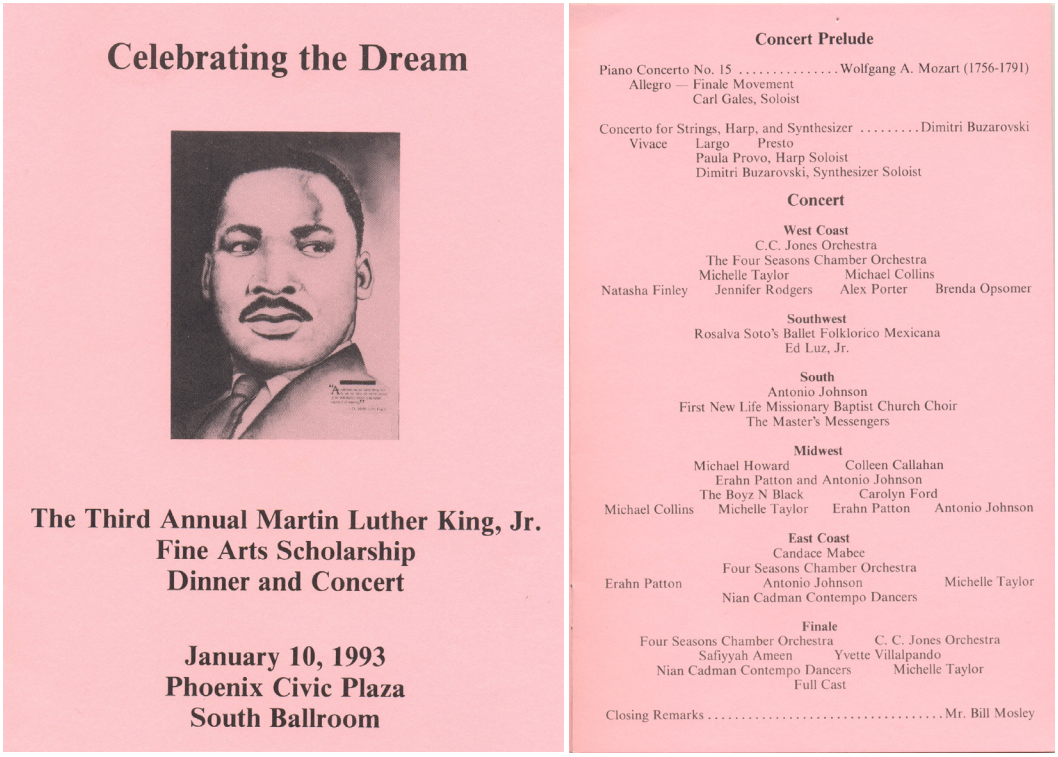
Делото го напишав за новиот синтесајзер Јамаха (Yamaha SY77) кој го набавив во Англија во 1989 година. Тој имаше поширок спектар на инструменти, но воедно беше и работна станица (work station) во која беа вклучени и сетови од удиралки, а имаше и можност за МИДИ снимање.

Во август 1992 година заминав со семејството во Темпи, Аризона, (за овој престој в. *Од Шеќерна до Десѝина*, стр. 15). Уште при првото мое претставување пред Наставничкиот колегиум на Факултетот за музика, ми пристапи Чинари Унг, професор по композиција, со предлог да се вклучам во неговата настава по композиција. Всушност, во неговиот предмет – Композиција, тој на секои две недели канеше некој композитор од САД, или надвор од САД, кој најнапред го претставуваше своето творештво, а потоа студентите врз основа на тоа што го слушаа и го гледаа како партитури, требаше да направат 2-3 минутни композиции.

Во групата студенти што го посетуваа тој предмет беше и Керолин Бро (Carolyn Broe), виолистка и раководител на тукушто формираниот гудачки камерен оркестар *Четѝири сезони* (The Four Seasons Chamber Orchestra). Бидејќи јас го претставив и овој Концерт, таа ми предложи да го изведеме на настанот кој се викаше *Славејќи го соноѿ* (Celebrating the Dream) со кој секоја година се одбележуваше денот на Мартин Лутер Кинг (**сл. 12**). Настанот беше комбинирана вечера со концерт на кој присуствуваа над 1000 луѓе, а средствата што се собраа од настанот беа донирани за стипендии на млади талентирани музички уметници.

Диригент на првиот дел од концертот (прелудиумот) беше Џон Робертсон (Jon Robertson), а солист беше харфистката Паула Прово (Paula Provo).

На првата проба по завршувањето на *Прелудиумоѿ* со Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер, требаше да следува делот од филмот *Треска на саботната вечер* (Saturday Night Fever) со фанк-верзијата од почетокот на Петтата Бетовенова симфонија. Всушност, идејата беше најнапред *класичниоѿ оркесѿар* (за оваа



Celebrating the Dream

The Third Annual Martin Luther King, Jr.
Fine Arts Scholarship
Dinner and Concert

January 10, 1993
Phoenix Civic Plaza
South Ballroom

Concert Prelude

Piano Concerto No. 15 ..... Wolfgang A. Mozart (1756-1791)
Allegro — Finale Movement
Carl Gales, Soloist

Concerto for Strings, Harp, and Synthesizer ..... Dimitri Buzarovski
Vivace Largo Presto
Paula Provo, Harp Soloist
Dimitri Buzarovski, Synthesizer Soloist

Concert

West Coast
C.C. Jones Orchestra
The Four Seasons Chamber Orchestra
Michelle Taylor Michael Collins
Natasha Finley Jennifer Rodgers Alex Porter Brenda Opsomer

Southwest
Rosalva Soto's Ballet Folklorico Mexicana
Ed Luz, Jr.

South
Antonio Johnson
First New Life Missionary Baptist Church Choir
The Master's Messengers

Midwest
Michael Howard Colleen Callahan
Erahn Patton and Antonio Johnson
The Boyz N Black Carolyn Ford
Michael Collins Michelle Taylor Erahn Patton Antonio Johnson

East Coast
Candace Mabee
Four Seasons Chamber Orchestra
Erahn Patton Antonio Johnson Michelle Taylor
Nian Cadman Contempo Dancers

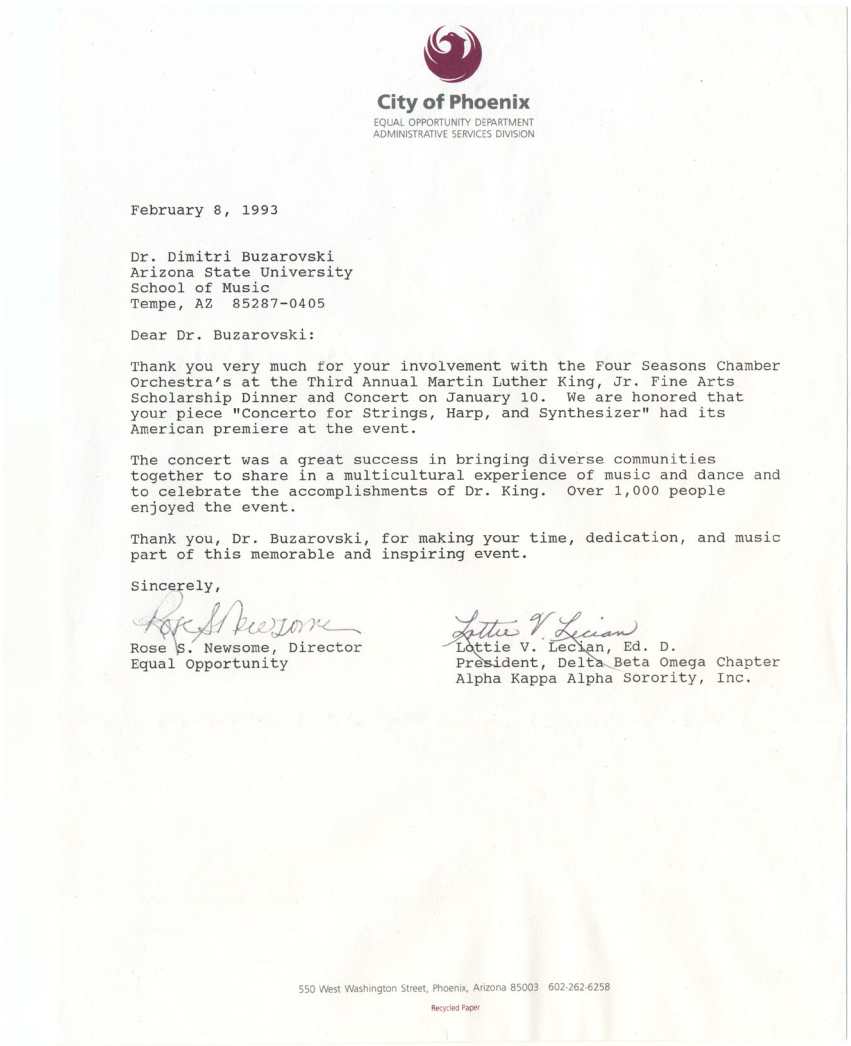
Finale
Four Seasons Chamber Orchestra C. C. Jones Orchestra
Safiyyah Ameen Yvette Villalpando
Nian Cadman Contempo Dancers Michelle Taylor
Full Cast

Closing Remarks ..... Mr. Bill Mosley

Сл. 12: Програмата од концертот *Славејќи го соноѿ*

пригода гудачкиот оркестар на Керолин Бро беше засилен со двоен дувачки состав) да ја отсвири експозицијата од првиот став, и потоа со вметнување на ритамот да почне фанк- верзијата. Со тоа требаше да започне вториот дел од концертот, во кој оркестарот на СиСи Џонс (C.C. Jones Orchestra) го имаше главниот збор.

Меѓутоа, откако заврши експозицијата што ја диригираше Робертсон и палката ја презеде СиСи Џонс, класичниот оркестар запре. Тие му рекоа на Робертсон дека не можат да свират од штимовите што им ги имаше дадено СиСи, бидејќи беа направени по теркот на џез-стандардите. Настана голема збрка, затоа што класичниот оркестар бараше комплетно испишана партитура. Се обидоа класичниот оркестар да го свири оригиналниот дел од експозицијата, а биг-бендот својот дел, се разбира без успех, бидејќи се работеше за потполно различни композиции. Организаторите дури се јавија и кај повеќе застапници да ги побараат оригиналните партитури, но тие им одговорија дека не постојат. Му пристапив на СиСи (кој беше и главен задолжен за програмата) и му кажав дека ако ми донесе касета, можам за еден ден да му направам аранжман за двата ансамбли, испишан како класична партитура. Тој беше пресреќен и другиот ден рано утрото ми ја донесе касетата со музиката од филмот. Ја преслушав и имајќи предвид дека овде имаше поголем оркестар од оној на снимката (таму се само дел гудачи) направив аранжман за целиот класичен оркестар и за биг-бендот на СиСи и следниот ден (беше недела) ја донесов целата партитура и штимовите (тоа посебно го импресионираше СиСи) на генералната проба. И сега се случи ново чудо, биг-бендот, кој буквално *ечеше* на првата проба, сега почна да брои и се изгуби. Посебно се изгуби пијанистката (која беше одлична) затоа што



City of Phoenix
EQUAL OPPORTUNITY DEPARTMENT
ADMINISTRATIVE SERVICES DIVISION

February 8, 1993

Dr. Dimitri Buzarovski
Arizona State University
School of Music
Tempe, AZ 85287-0405

Dear Dr. Buzarovski:

Thank you very much for your involvement with the Four Seasons Chamber Orchestra's at the Third Annual Martin Luther King, Jr. Fine Arts Scholarship Dinner and Concert on January 10. We are honored that your piece "Concerto for Strings, Harp, and Synthesizer" had its American premiere at the event.

The concert was a great success in bringing diverse communities together to share in a multicultural experience of music and dance and to celebrate the accomplishments of Dr. King. Over 1,000 people enjoyed the event.

Thank you, Dr. Buzarovski, for making your time, dedication, and music part of this memorable and inspiring event.

Sincerely,

Rose S. Newsome, Director
Equal Opportunity

Lottie V. Lecian, Ed. D.
President, Delta Beta Omega Chapter
Alpha Kappa Alpha Sorority, Inc.

550 West Washington Street, Phoenix, Arizona 85003 602-262-6258

Recycled Paper

Сл. 13: Писмото со благодарност од организаторите на настанот

требаше да го држи *рифот* и совршено го свириеше *без нотите* на првата проба. Така за прв пат, на дело го видов судирот на двата интерпретациски концепта: во *класичната* музика, каде што сè е прецизно испишано, и во *поп-популарните жанрови*, во кои често нема дури никаква партитура, но сепак изведувачите многу прецизно и координирано ја донесуваат потребната музичка фактура. Бев воодушевен од бендот на СиСи (инаку, сите беа *African American* како и СиСи и диригентот Робертсон), затоа што сите воопшто не гледаа во штимовите, едноставно свиреа. Посебно ме импресионираа инструментите што ги свиреа комплицираните делови од акордите (оние внатрешните), што безгрешно се вклучуваа и се движеа по нив. Подоцна, при системската дигитализација на колекциите со фолклор која ја започнав од 2000 година наваму, тоа ми помогна да ги разберам интерпретациските системи во кои функционираат народните пејачи и свирачи, кои имаат фиксирана интерпретациска стилистика. Затоа кога некогаш ќе изведував (најчесто на хармоника) некоја песна од тој репертоар, секогаш чувствував дека нешто ми недостасува, дека ќе ми треба

време да го *дигестирам* тој репертоар до ниво на совршенството на народните свирачи. Ова уште повеќе важи за народните пејачи кои создаваа и своја стилистика, посебно кај орнаментите.

На СиСи многу му се допадна комбинацијата на двата оркестри, која поради *ревискиот* карактер на финалниот звук му одговараше на проектите (со турнеи) со кои се занимаваше преку годината (а СиСи беше познат како главен за *забавувачката музика*/entertainment music во Феникс и Аризона). По концертот тој побара да се видиме со цел да ја продолжиме соработката на вакви проекти. Јас се разбира одбив, пред сè поради тоа што се враќав во Македонија. По една година (1994), кога повторно бев во Темпи (на јавен настан ги претставив видеото и аудиото од *Песните за мирот и војната*), тој повторно ме побара со истиот предлог, но одговорот беше ист. Пишувајќи ја книгата прегледав низ Интернет да видам што се случува со него и пронајдов дека трагично загинал во пожар што му ја зафатил куќата во Феникс во 2017 година.

Во изведбата во 1993 година рентирав синтесајзер (затоа што Јамахата ја продадов пред заминувањето за Америка во 1992 година) и бев изненаден дека не ми се совпаднаа фабричките инструменти што ги имав во мојот синтесајзер. Поради тоа изгубив доста време пред настапот да ги усогласам инструментите со оние од првата изведба. Во синтесајзерскиот штим што го сочував има два вида ознаки за инструментите, едни од оригиналната изведба, а едни од изведбата во Аризона. Затоа се одлучив во оваа последна партитура (и тука ќе биде поминат патот од Composer до Mosaic, и сега до Sibelius) само да ставам ознака дека се менува инструментот, а според тоа што ќе добие изведувачот како инструмент или софтвер (денес веќе на интернет се достапни сетови со фабричките инструменти на Јамаха за овој синтесајзер) да се обиде со преслушување на снимката да се бараат и да се усогласуваат инструментите.

Првиот синтесајзер, Роландовиот Јупитер 6, го купив од Тома Радуловиќ, кој беше легендарна личност во целата ју-поп/рок сфера. Не знам од кого ја добив адресата на неговата продавница (мислам дека продавницата беше некаде многу блиску до метростаницата на Лестер сквер, Leicester Square). Јас дури не ја ни забележав при првото поминување покрај неа според адресата, бидејќи се работеше за дуќанче од вкупно десетина квадрати. Кога влегов внатре, немаше ни инструменти, ни каталози, освен едно биро околу кое седеа двајца типични ју-рокери за тоа време (според појавата, косата, облеката итн.). Кога им кажав што сакам (купив уште еден пар звучници 100W B&W и *појачало* Јамаха за домашниот систем) веднаш ми го предложија Јупитер 6, и моделот на звучниците и *појачалото*. Потоа ми дадоа адреса на која имаше повеќе поголеми продавници за електронски музички инструменти и ми рекоа дека таму ќе можам да го видам инструментот, а и други синтесајзери, но да не се залажувам да ги купувам таму, бидејќи цените ќе бидат најмалку за 30% повисоки. Така направив и се убедив и во висината на цените, но и во предлогот за Јупитер 6, кој во моментот беше една од најновите машини. Вечерта повторно отидов кај нив, сега таму беше и Тома на кого во готовина му исплатив сè (тоа беше време без банкарски трансфери и кредитни картички), и утредента во продавничето ми беше донесена опремата. Го прашав како успеваат да имаат вакви дампинг цени, а тој и ми рече дека целата техника само минува низ Англија (беше произведена во Јапонија), со крајна дестинација Југославија, со што се ослободени од многу давачки. Со некоја минимална сума (10 фунти) опремата беше префрлена до Скопје со воз (користеле

една возна карта за *mit Gepäck*, односно со минимален додаток покрупен багаж да се остава во посебен вагон до крајната дестинација). Во Скопје ме очекуваше уште една голема перипетија во расправијата со царината кај која ваквата опрема се царинеше со 50% од вредноста. Мислам дека денес никој не може да ги сфати авантурата, ризикот, откажувањата и на крајот стресот, за да се заштедат средства за да се набави еден инструмент. Затоа една од причините за моите одења во САД, кои опфаќаат период од 1985 до 2000 година во повеќе наврати (вкупно над четири години престој, од кои три поголеми престои, два како фулбрајтов постдок-истражувач и еден во размената на УКИМ) беше да ја набавам најновата техника со многу помалку проблеми. Синтесајзерот Јамаха го набавив во 1989 година при краток престој во Лондон, повторно од Тома Радуловиќ (исто на нивна одлична сугестија), со истата процедура (ми беше веќе позната). Тогаш од Епл го купив и компјутерот Macintosh IIci, кој ќе се покаже како многу битен во мојот натамошен развиток, посебно за снимањата на тврд диск, за што ќе зборувам во друга пригода.

При првата изведба харфистката Урманова ги внесе ознаките за подготовка за соодветното штимање и воопшто во договор со неа го средивме штимот за харфата. Харфистката Прово од САД правеше некои интерпретациски интервенции, но за жал нејзиниот штим остана кај неа.

Анализа
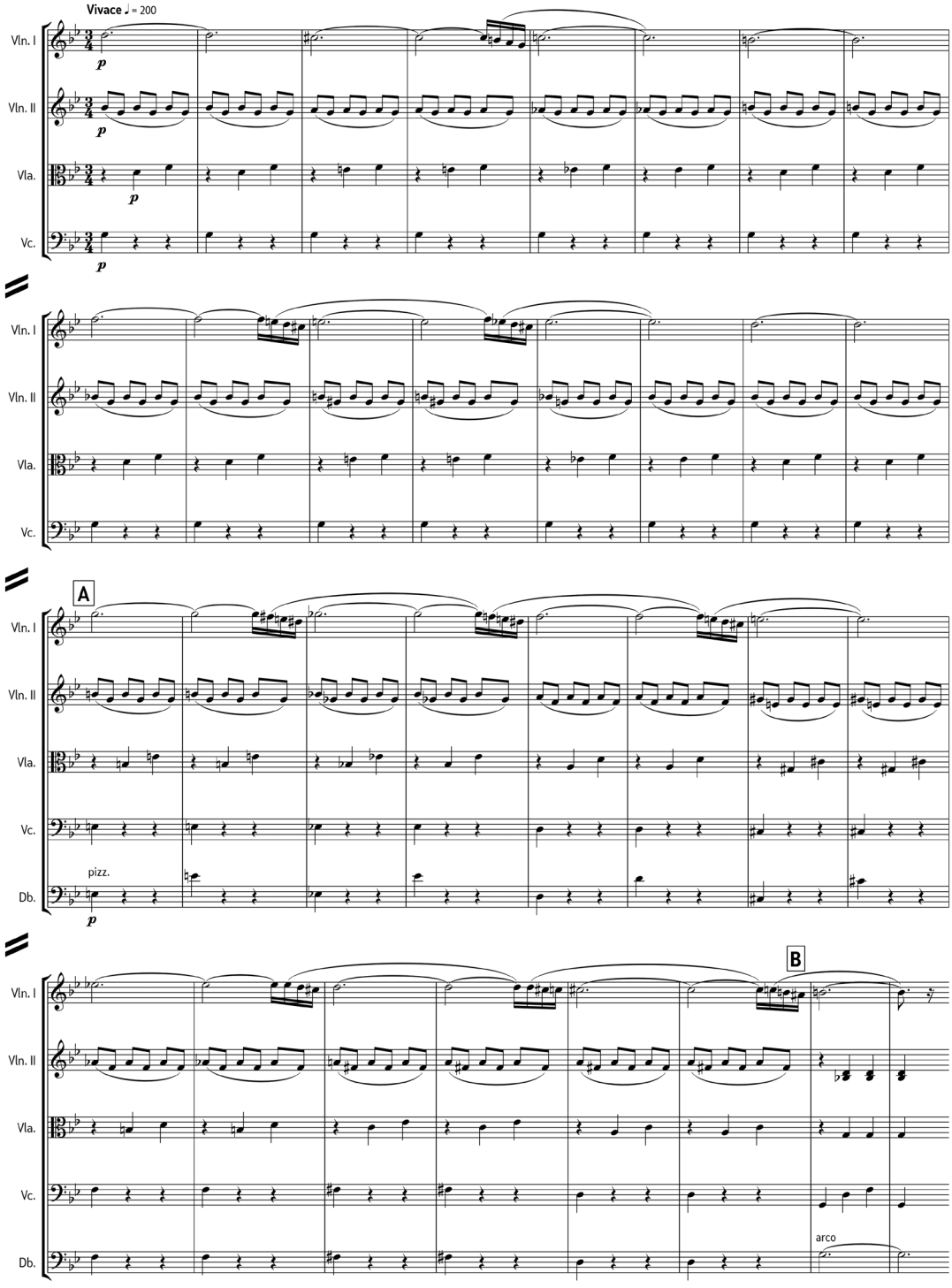
Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер се надоврзува на *Musurgia ecclectica* и меѓу нив може да најдеме повеќе сличности. Најнапред, формата на трите става е иста: сонатна, песна и рондо. Во рондото се појавува реминисценција на темите од претходните ставови. Неоромантичарскиот карактер е доминантен низ целото дело и посебно во вториот став. Повторувањето на симетрични целини (цели реченици) е присутно и овде и воопшто постапката на *copy/paste** со соодветни промени во оркестрацијата.

Меѓутоа, овој концерт веќе претставува многу поголем зафат и тоа се гледа во бројот на тактовите (569, 84, 379). Во него е одразена развојната линија од *Барокното кончертино*, преку *Musurgia ecclectica*, но овде се забележува дека е тој веќе правен со многу поголеми композиторски амбиции. Сето тоа ќе се одрази и во креирањето на содржинските материјали, третманот на полифонијата и хармонијата, и се разбира и неговата формална структура.

Она што можев да го констатирам при префрлувањето на партитурата од МИДИ записот од Mosaic во Sibelius, е дека има повеќе промени во делниците на харфата и синтесајзерот (гудачите се речиси непроменети) од првобитната Composer верзија. Веројатно изведбата и снимањето придонеле за овие интервенции, така што при проверката ја користев снимката за да го идентификувам финалниот музички материјал.

Како што напоменав, во оваа последна партитура соодветните инструменти од синтесајзерот се ставени со ознаките што сум ги додал во САД. Тоа повторно не значи дека инструментот што би бил користен за оваа изведба ќе го има истиот сет. Во САД имав проблем да ги пронајдам инструментите и дури мислам дека во таа изведба дел и не беа идентични, така што останува на изведувачот да провери и да ги усогласи со инструментите (боите) од снимката.

Пр. 43: **1T$_1$** во првото излагање на почетокот на Концертот, т. 1–(32)
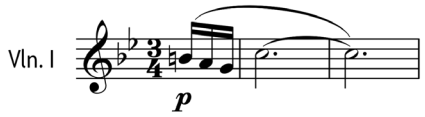


Прв став

Првиот став е изработен во сонатна форма врз две особено контрастни теми и со стандардните делови: **експозиција, развоен дел, реприза, кода**. Она што секако го издвојува е тоа што е напишан во тринарен метар (3/4), постапка која не е карактеристична за првите ставови на сонатните циклуси, и која се појави во Втората симфонија, и во првиот став од Третата (*Техносимф*), за што пишував во претходната книга. Тринарниот метар и брзото темпо (**Vivace** ♩ = 200) му даваат посебен карактер на овој став, кој повторно наликува на едно филмско патување низ различни пејзажи. Затоа тој беше погоден и го користев за заднинска музичка илустрација во повеќе видеа од хрониките и во други филмови во ИРАМ и БузАр.

Првата тема **1T$_1$** содржи хроматски низи со неколку прекини: **d**, **cis**, **c**, **h** (т. 1–8), **f**, **e**, **es**, **d** (т. 9–16), **g**, **ges**, **f**, **e**, **es**, **d**, **cis**, **h** (т. 17–31) (**пр. 43**).

Основата на темата ја чини шеснаесеттинскиот мотив (**M$_1$**), кој од орнамент преминува во идентификациско ткиво (**пр. 44**).
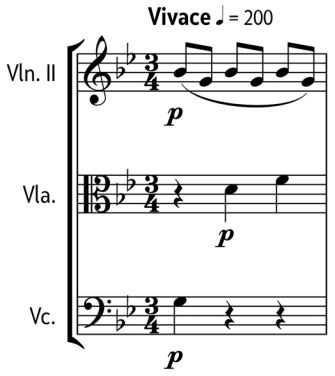
Пр. 44: Првата појава на **M$_1$**, т. (4)–6



По првото појавување на **M$_1$** кој завршува со издржан тон, кон крајот на темата шеснаесеттинскиот дел се згуснува, појавувајќи се на секој нов хроматски тон.

Но и ова не би било доволно да ја извлече суштината на оваа тема, а таа е во придружната фигура и во хармонизацијата (**пр. 45**).

Пр. 45: **Ф$_1$** во првата појава, т. 1



Како што може да се види, акордската придружба на темата е разбиена најнапред преку разложените терци во вторите виолини, и во разложениот мал молски септакорд* (со испуштена терца) во комбинацијата виолончела/виоли. Оваа акордска структура ќе се менува натаму во зависност од хроматското движење на водечката линија.
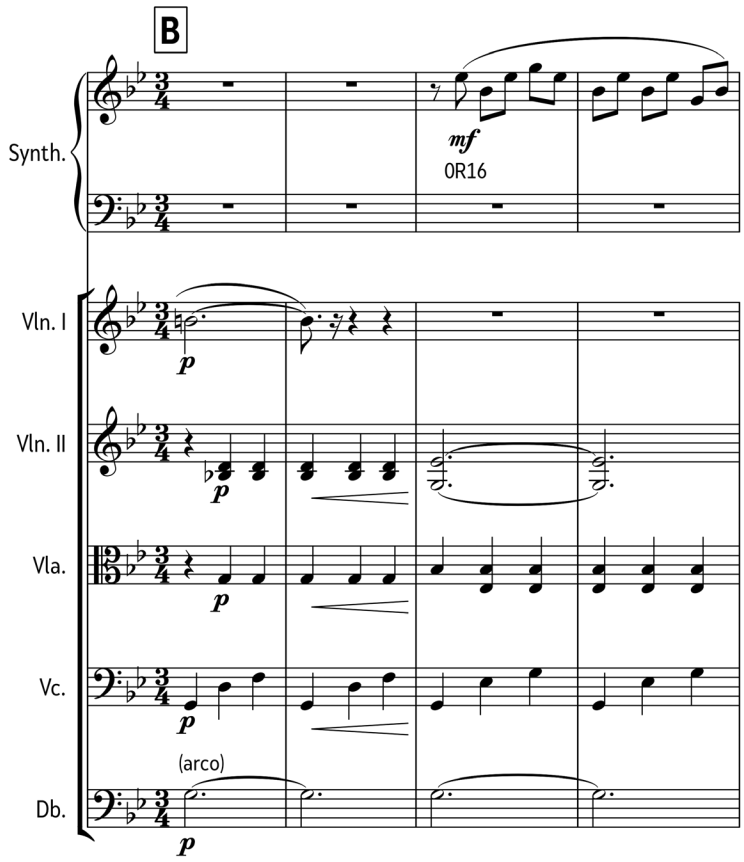
Во првите 16 такта промените настануваат само во внатрешните гласови, басовата линија во виолончелата останува непроменета (еден вид педал на тонот **g**). Во 17. такт настанува скок во хроматски терцно сродниот* **e-moll**, и натаму се нижат скоковите во тоналитетите според основното хроматско движење во дискантот.

Крајот на темата е со голема терца (мојата постојана игра со дур/мол варијантите, кои често ги употребувам едновремено). Оваа голема терца останува да лежи наспроти малата терца од новата фигура **Ф$_2$** (**пр. 46**).

Така, иако сè изгледа навидум тонално, овие судири го одразуваат мојот обид да се оттргнам од баналниот еклектицизам. Оваа нова фигура сега содржи хроматско движење нагоре и во следните 10 такта (т. 31–40) има функција на *ѓремин* во следното излагање на темата кое е сега во субдоминантниот тоналитет на почетниот тоналитет, односно во **c-moll**.

Во ова ново излагање на темата (т. 41–82) во придружбата се вклучуваат и харфата и синтесајзерот изведувајќи разложени акорди поврзани со фигурата **Ф$_1$**.

Пр. 46: Φ_2 започнува со мала терца (втори виолини, b) наспроти големата (први виолини, h), т. 31–34



Се разбира, направени се и други интервенции (проширувања) и затоа овој дел е поголем од изворното излагање на темата, посебно што тој на крајот прави каденца на доминантата (за **g-moll**) со која се враќаме во почетната позиција на излагањето на првата тема, кое сега, според правилата на експозициите во концертите, односно темите се излагаат двојно, еднаш од оркестарот, еднаш од солистите.
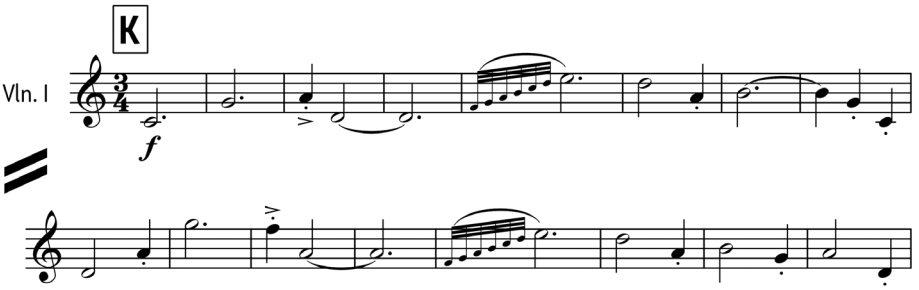
Следува репетиција на претходниот дел (т. 83–168) во која синтесајзерот ја води мелодиската линија на темата (**1T$_1$**) до 138. такт, по кој се придружува на харфата во изведувањето на разложените акорди од фигурата. Крајот на овој дел (т. 159–168) содржи смирување преку постепено распаѓање на фигурата **Ф$_1$** на тониката во **c-moll**.

По ова второ излагање на тематскиот материјал станува јасно дека излагањето на темата во **c-moll** всушност овде има улога на **мост**. На овој начин мостот се појавува два пати поради споменатата репетиција на целиот дел. Она што е отстапување од вообичаената практика во која мостовите содржат нестабилен реченичен материјал, е што овде мостот е заокружена стабилна реченична структура која ја повторува темата, само од ново стапало (во случајов од субдоминантата).

Исто така мора да се каже дека пред излагањето на темата немаше **вовед** па дури ни дел во кој придружната фигура на почетокот ќе се појави сама. Очигледна е и симетријата и на микро (на пример, првата реченица – 8 + 8 + 16) но и на макро план, во која отстапувањата се безначајни (споредбено со многу поголеми интервенции што ги има во моето претходно и уште повеќе ќе ги има во творештвото што ќе следува).

Втората тема **2T$_2$** припаѓа на квартно/квинтните теми од моето творештво*. Имајќи предвид дека од неа ќе биде направено фугато, таа одговара на шаблоните на темите за полифони композиции во кои нема шематски повторувања на мотивите (темата е

Пр. 47: **2T$_2$** како основа за фугато, т. 169–184, со мотивот **M$_2$** во третиот и во единаесеттиот такт, т. 171 и т. 179



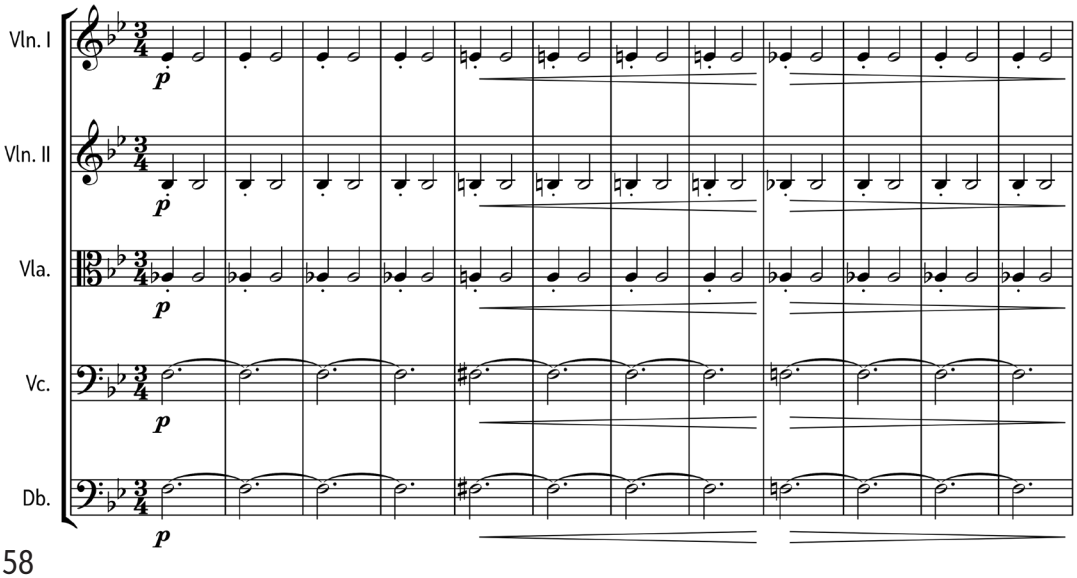
еден вид *cantus firmus*). Овде може да се забележат некои елементи на повторување, како на пример, акцентираната стакато четвртина (два пати), или скаличниот украс (се задржува на септимата*). Соодветно, третиот такт од темата може да го трети-раме како мотив (**M$_2$**). Квартно/квинтните движења ѝ даваат пентатонички призвук (иако во неа се содржат сите тонови од дурската скала), а задржувањето на **h** во средината на темата го потенцира и нејзиниот локриско/модален карактер и секако – лидиската кварта* (**пр. 47**).

Втората тема е поставена во дурскиот субдоминантен тоналитет (**C-dur**). Со сето ова е добиен изразен контраст со првата тема.

Првата имитација (т. 185) е во унисоно интервал во вторите виолини, но веќе виолите (т. 197) и виолончелата (т. 199) имитираат во квинта, синтесајзерот во кварта (т. 205) и харфата (т. 207) во унисоно и кварта, односно во паралелни квинти. Целото фугато е изработено канонски, односно еднаш појавена темата во еден глас се повторува сè до крајот на овој дел. Тој трае од 186. до 231. такт, кога со скалично движење надолу се појавува нов премин базиран на мотивот **M$_2$** (**пр. 48**).

По овој премин повторно следува ново фугато на солистите (т. 245–273) во кое темата ја донесува најнапред харфата и по два такта синтесајзерот во унисоно. И ова фугато има канонски карактер и по неговиот крај следува повторно премин (т. 273–289) кој започнува со скалични пасажи и продолжува и завршува со дел составен од **M$_2$**.

Пр. 48: Преминот меѓу двете излагања на **2T$_2$**, т. 233–244



Исто како и кај првата тема, овој премин добива функција на завршна група. Со тоа експозицијата има два големи дела на првата и на втората тема во кои се инкорпорирани мостот и завршната група (дуплата експозиција на концертите).
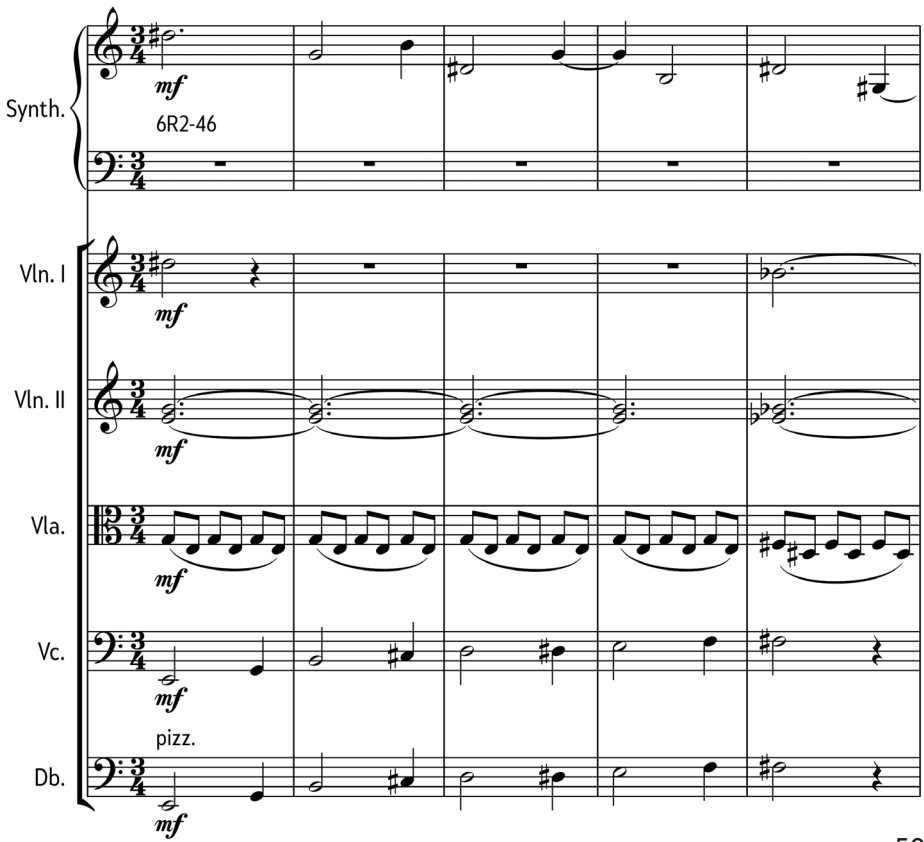
$1T_1$ премин мост ($1T_{1\,(субдом)}$) $1T_{1\,(сол)}$ премин мост ($1T_{1(сол)}$) $2T_2$ завршна група $2T_{2(сол)}$ завршна група $_{(сол)}$

Развојниот дел (т. 289–429) има поизразена фрагментарна структура (во однос на *Musurgia ecclectica*) и има воведен дел, дел на првата тема, премин, дел на втората тема и краток завршен дел, со функција на премин кон репризата во чиј почеток е кулминацијата на целиот став.

Вовед (т. 285–314) дел на првата тема (т. 315–370) премин (т. 371–394) дел на втората тема (т. 395–421) завршен дел (премин) (т. 421–428)

Воведниот дел содржи пет реченици. Првата има два такта вовед со **$Ф_1$** (т. 289–290) по што следува хроматска линија нагоре (еден вид инверзија на темата **$1T_1$**, т. 291–295). Втората реченица (т. 295–299) ја користи ритмичката структура од втората тема (**$2T_2$**) во басовата линија и во синтесајзерот како синкопирани ефекти (**пр. 49**). Со ефектите овој дел жанровски најмногу потсетува на применетата музика.

Пр. 49: Втората реченица од воведот во развојниот дел со ритмичките структури преземени од **$2T_2$** во басовата линија и ефектите во синтесајзерот, т. 295–299



Третата (т. 299–303) и четвртата реченица (т. 303–307) делуваат како секвентно повторување на првата и втората реченица, додека петтата реченица е изведена од преминот од делот на првата тема со фигурата **Ф$_2$** (т. 307–315).

Карактеристика на следниот дел, делот од првата тема во развојниот дел, е што таа овде ќе се појави и во дурска варијанта, што ја осветлува и ѝ дава весел карактер. Се разбира, во овој дел ќе се случи голема прошетка по тоналитетите*. Така, првата реченица (т. 315–322) е во **As-dur**. На неа одговараат солистите (води харфата) со реченица (т. 323–330) во **as-moll**. Следува реченица во **f-moll** во која во басот се појавува и линијата од воведот со ритмичките елементи од **2T$_2$** (т. 331–335). Следната реченица со хроматика во инверзија е во **fis-moll** (т. 335–339). Следните две реченици, како во воведот, делуваат како да се секвентно повторување, првата во **a-moll** (т. 339–343), втората во **b-moll** (т. 343–347). По последната низа од четири реченици, следува реченица (т. 347–354) која застанува на *доминантата за* и претставува премин кон следната стабилна реченица со темата во **F-dur** (т. 355–362). Таа е повторена уште еднаш со додадена терца над основната линија (имајќи предвид дека основната линија почнува од квинтата на тониката, оваа почнува со големата септима над тониката, т. 363–370). Ова задржување на еден тонален центар (всушност, во овие две реченици се чувствува педалниот тон на тониката од **F-dur**), укажува дека ова е целниот дел во обработката на првата тема **1T$_1$** во развојниот дел.

Тоа се потврдува и со низата од четири двотакти (т. 371–378) кои водат кон преминот за делот на втората тема **2T$_2$**.

Овој премин содржи две реченици (т. 379–386, т. 387–394) кои се изградени од материјалот кој беше користен во преминот меѓу излагањата на втората тема во експозицијата.

Делот на втората тема (т. 395–421) е целосно канонски, составен од *квази* инверзија на темата (велам *квази* бидејќи не е целосно во инверзија туку само некои делови, и оваа постапка ја користам често за да добијам созвучја кои ќе ми одговараат*) и темата во основниот вид (**пр. 50**).
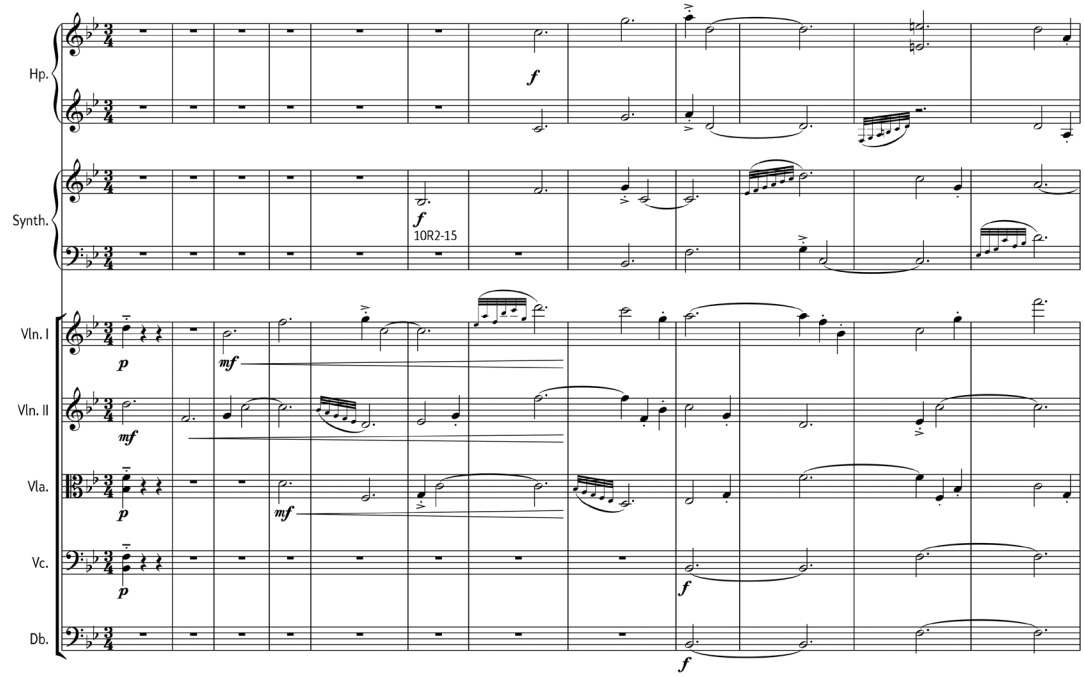
Ова канонско повторување, вклучувајќи го и бројот на гласовите (пет кај гудачите, два кај синтесајзерот и еден кај харфата), доведува до звучење на еден педален кластер во **B-dur** во текот на ова излагање на втората тема.

Завршниот дел од развојниот дел, како што можеше да се види, е многу краток, повторно составен од материјалот од преминот/завршната група од експозицијата.

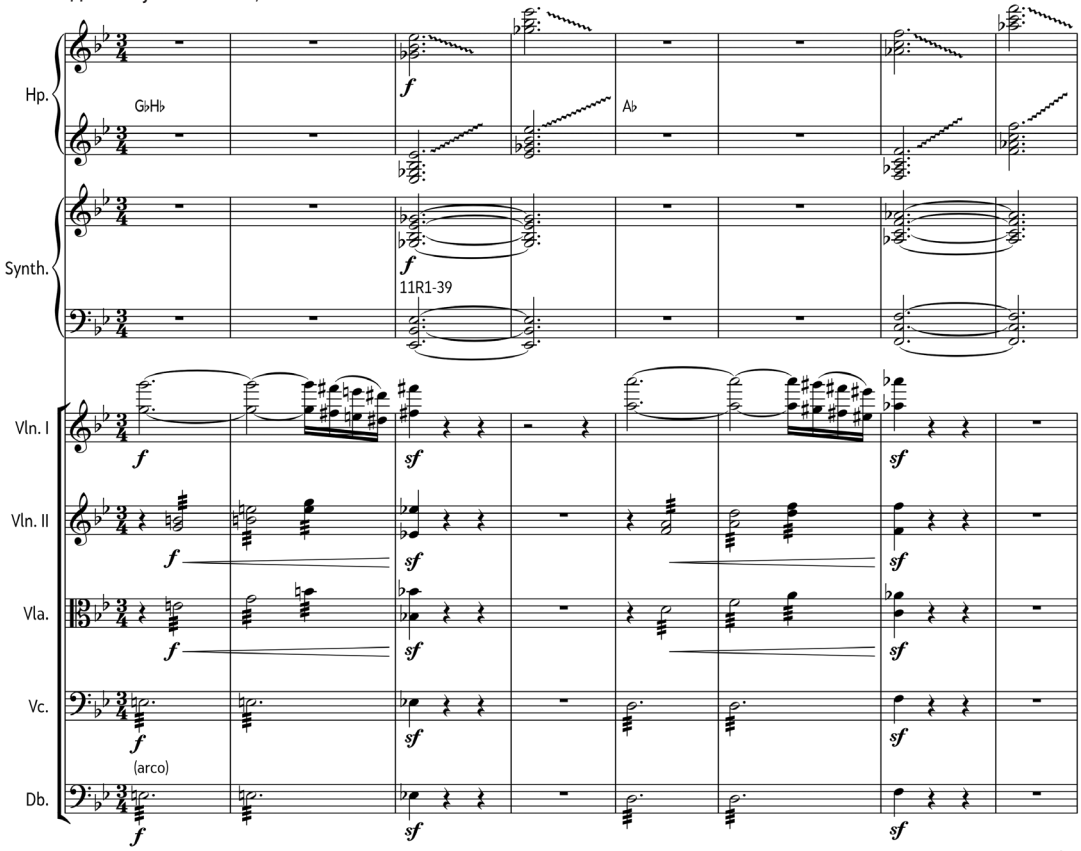
Излагањето на првата тема **1T$_1$** во **репризата** (т. 429–459) ја донесува кулминацијата на целиот став. Излагањето на првата тема (во октави кај првите виолини, а и вторите виолини исто ја изведуваат придружната фигура во октави) е поткрепено со ефекти во синтесајзерот заради постигнување уште поголема тензија. Ова е постигнато и со прекини во кои харфата изведува глисанда, а синтесајзерот содржи ефекти со глисанда (**пр. 51**) (во нив е вклучен и дисторзиран звук, што за жал не може да се прикаже во партитурата, означени се само клавишите кои се држат кај МИДИ контролерот).

Следува мостот (излагањето на **1T$_1$** во субдоминантниот тоналитет) по кој треба да дојде репризата на втората тема (најнапред преминот, т. 459–468, па **1T$_1$** во **c-moll**, т. 469–510).
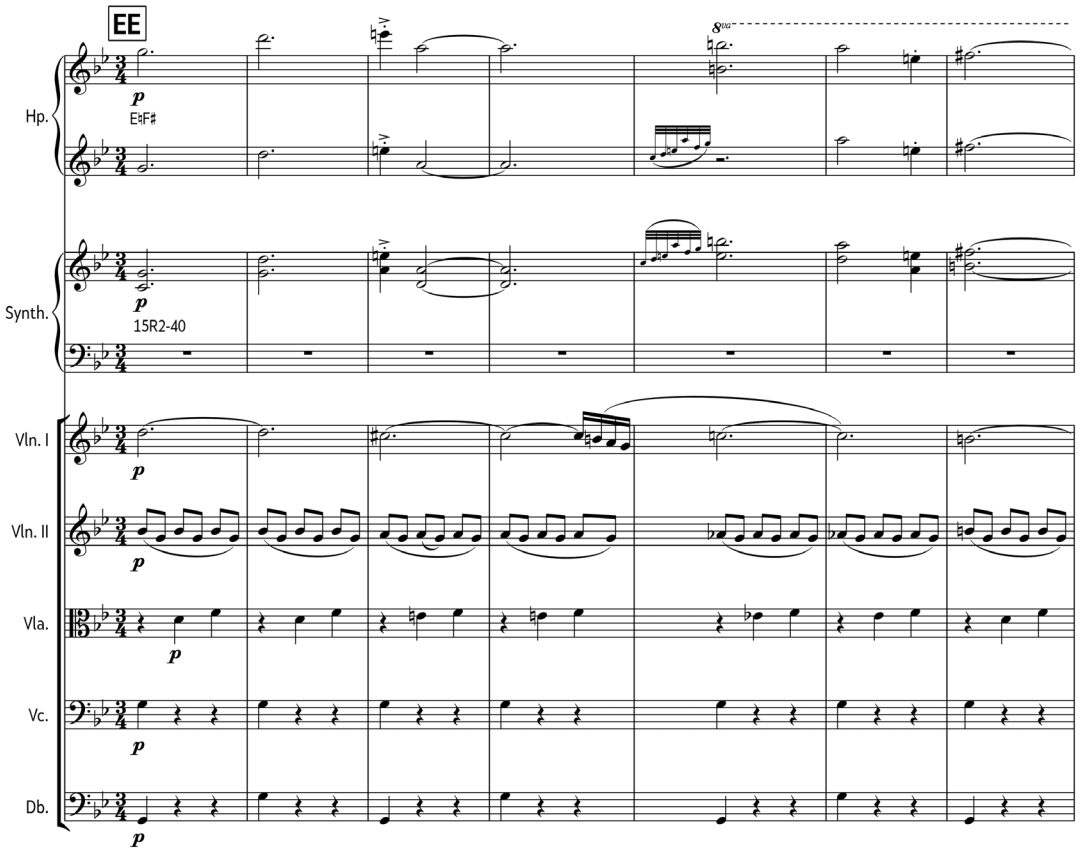
Пр. 50: Почетокот на канонскиот дел од **2T$_2$** со темата во делумна инверзија и во нејзината основна форма, т. 395–406



Пр. 51: Кулминативните делови од излагањето на првата тема **1T$_1$** во репризата со прекините со ефектите и глисандата кај солистите, т. 445–452



Пр. 52: Репризата на **2T$_2$** во солистите паралелно со **1T$_1$** во гудачите, т. 511–517



Во репризата на втората тема **2T$_2$** (т. 511–526) сум применил едно од исто така моите омилени решенија, спојување на двете теми во една контрапунктска целина (**пр. 52**).

Завршната група (т. 527–542) донесува натамошно смирување и премин кон кодата.

Кодата (т. 543–569) прави уште една реминисценција на почетниот дел од **1T$_1$** врз педалниот тон од тониката, со постепено распаѓање на **Ф$_1$** и очекуваниот пицикато завршен тон во ***pp*** унисоно.

Кондензираното претставување на темите во репризата и релативно кратката кода се во духот на целиот став кој најрационално го користи материјалот од двете теми. Секако, најголемата новина во ставот, како и во целиот концерт, е користењето на синтесајзерот и неговите инструменти/ефекти кои сум се обидел максимално да ги интегрирам во класичниот звук на гудачите и харфата.
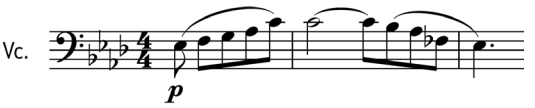
Втор став

Вториот став претставува дводелна песна, која е повторена два пати, пред која има краток вовед на почетокот и кода на крајот:

вовед a a$_1$ b a$_2$ a$_3$ b$_2$ кода

Во првото излагање на песната учествува оркестарот, второто **a_2** и **a_3** го изведуваат солистите, и во **b_2** повторно се вклучува целиот оркестар (нешто што како постапка го имаше и во првиот став).

Пр. 53: Мотивот **M_3** од кој е изградена **T_3**, т. (6)–(8)



Основата на ставот потекнува од еден мотив (**M_3**) (**пр. 53**).

Поставен во виолончелата тој е класичен (како што јас го нарекувам) *Чајковски*-мотив, посебно поради појавата на молската субдоминанта. Тоналитетот е **As-dur** и во неговиот избор одлучил карактерот кој сакам да го добијам во ставот (романтичарски).

Повеќепати имам пишувано дека тоналитетите со повеќе бемоли (кои често ги користам), поради оддалеченоста од почетната точка на квинтното тркало, **c**, и системот на штимање се многу поинтересни од тоналитетите со повеќе предзнаци диези. *Бемолните* тоналитети добиваат посебна боја и затоа често го наведувам примерот на Шопен, кој ги претпочита (**Des-dur**, на пример).
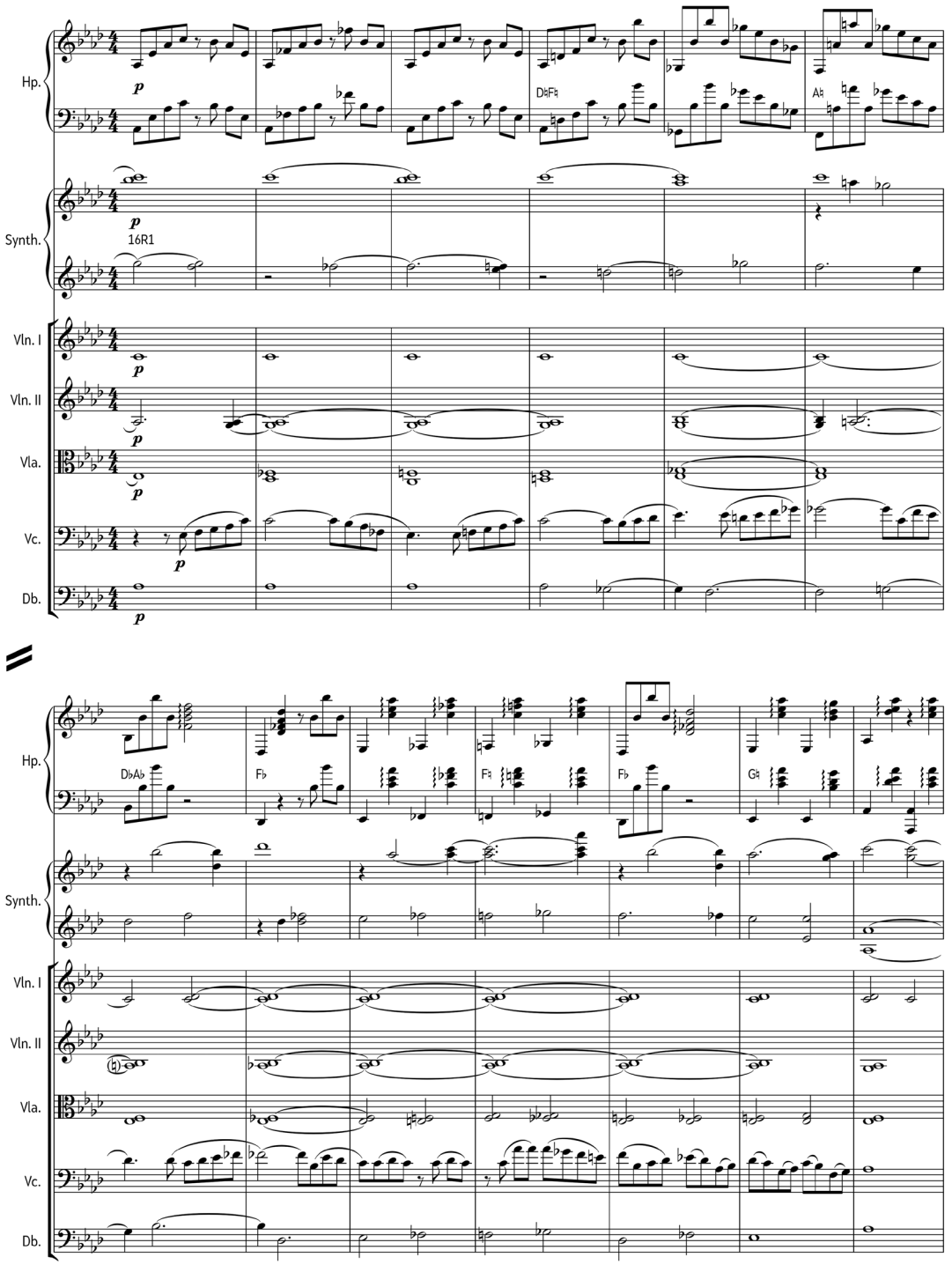
Темата **T_3** добиена од овој мотив почнува со преттакт и трае 13 такта (**пр. 54**).

Во внатрешната структура доминираат двотакти и дури на крајот е проширена со поголема целина од пет такта што го дава нејзиното вкупно траење од 13 такта. Од оваа тема е изграден делот **a**, но и делот **b** е произлезен од осминската и хармонската структура на **a** (**пр. 55**). Контрастот меѓу двата дела е постигнат преку тоналниот скок во **E-dur** (хроматска терцна сродност*), иако на крајот, делот **b** повторно се враќа во **As-dur**.
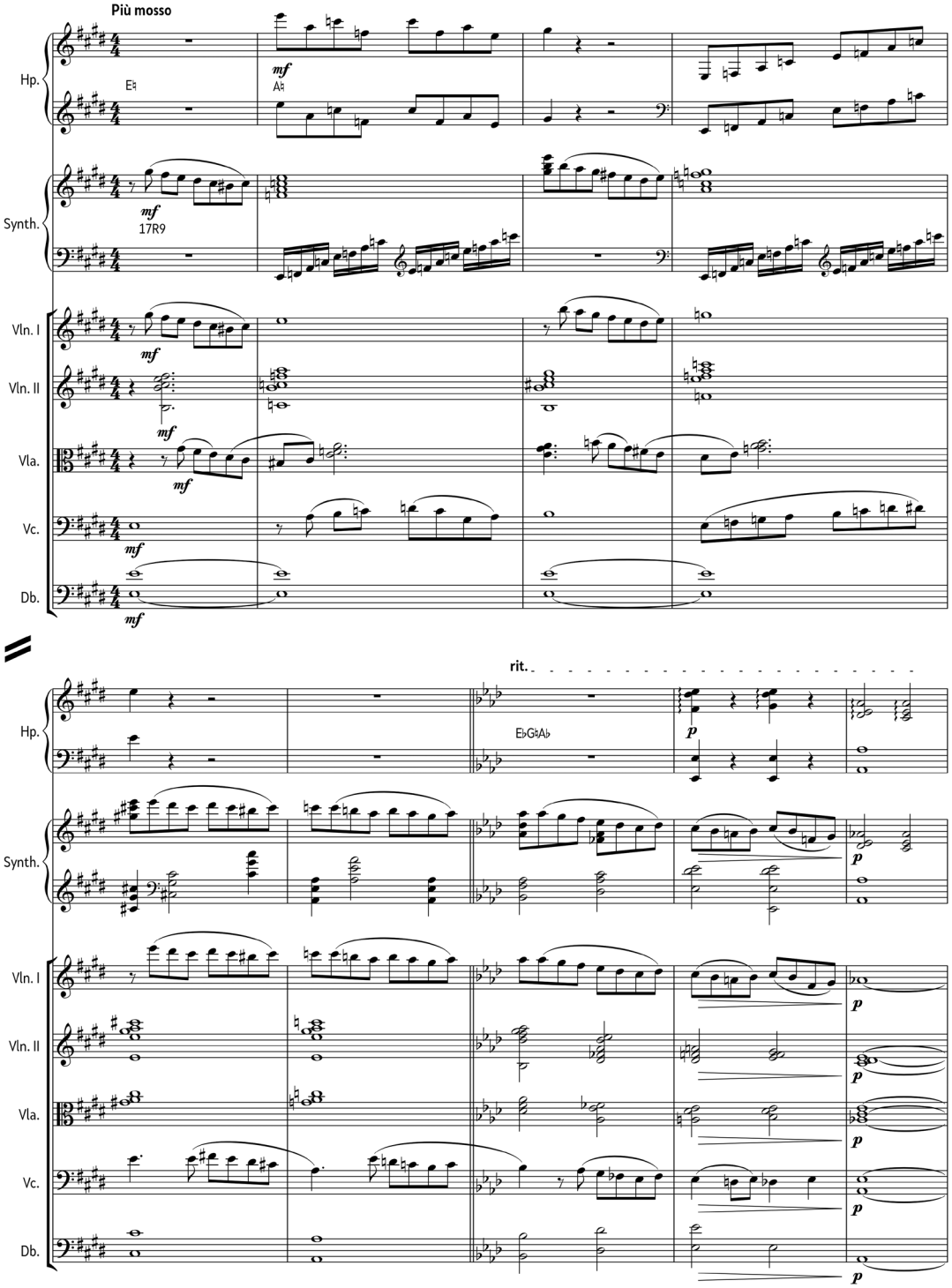
Многу јасната затворена реченична структура на ставот и симетријата на деловите говори за уште една карактеристика на ваквите романтичарски теми во моето творештво и за начинот на нивното создавање.

Не можам да се сетам во колкав временски интервал е напишан овој став, но искуството со два слични става: последната песна од циклусот *Песни за мирот и војната* оп. 38, „Благи дождови“ и претпоследниот став од *Радомировиот псалтир* оп. 47, „Псалм 84“, сигурно може да го стави во таа група. И двата споменати става се напишани буквално од прва рака, односно сум седнал на МИДИ контролер, сум ги отсвирил како што ми доаѓала *музиката*, гледајќи го и пеејќи го текстот одеднаш со комплетната мелодиска линија и придружба. Снимениот МИДИ запис подоцна е претворен во партитура. Тоа што ми пречеше кај тие два става, а и кај овој, кој очигледно е создаден по истиот образец, е нивната затвореност која не ми даваше подоцна да ги преработувам, односно на крајот, како што често се случува во моето творештво, да добијам производ кој може многу да се разликува од почетната музичка структура. И денес ми пречи хомофоната структура, ми пречи симетријата и на крајот хармонијата. Токму овие анализи сега ме навраќаат и на вториот став од *Musurgia ecclectica* кој има слична приказна, бидејќи сигурен сум дека кога сум ја пишувал музиката за драмата, тоа сум го направил на истиот начин, сум седнал и сум ја отсвирил целата тема, како да ми е зададена импровизација врз некоја идеја. Овие размислувања ме водат натаму кон принципите на создавање на применетата музика за театарски претстави во моето творештво во кое има и други вакви теми. Сите се создадени на ист начин, преку свирење на МИДИ контролер, односно синтесајзер. Но за ова ќе пишувам подоцна, кога ќе стигнам до опусот со применета музика.

Пр. 54: Темата $\mathbf{T}_3$ од која е изграден вториот став, т. 6–18

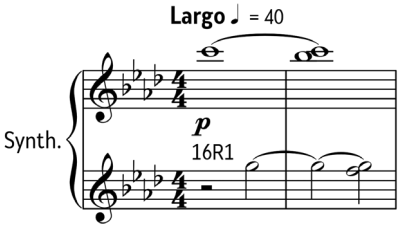


Пр. 55: Осминската и хармонската структура произлезена од $\mathbf{T}_3$ како основа за градење и на делот **b**, т. 32–40



И овде, за да не се направи копија на романтичарски став, решението е барано во употребата на синтесајзерот и неговите инструменти, и разводнувањето на придружбата во која бројните задржани тонови постепено преминуваат во кластери во кои секундите ја нарушуваат чистината на основните терцно надградени созвучја. Уште во воведот синтесајзерот се појавува со инструмент во највисоките регистри во кои покрај сложената спектрална енвелопа е додаден и шум.

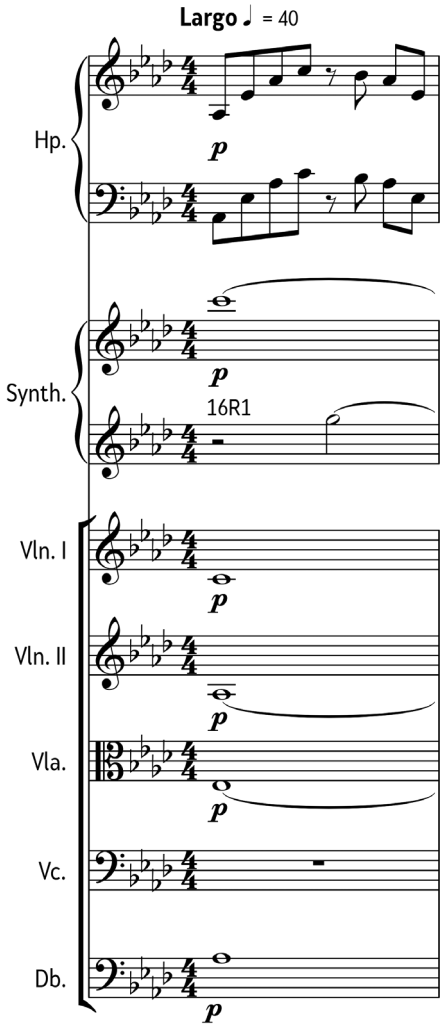
Пр. 56: **Ф$_3$** како основа на придружбата во синтесајзерот на **T$_3$**, т. 1–2



Фигурата **Ф$_3$** која е основа за придружбата во синтесајзерот на **T$_3$** има испишано созвучје од кварти (**g-c-f-b**), иако тоа повеќе се доживува како еден кластер од лизгачки тонови (**пр. 56**). Дури, може да се каже дека оваа фигура делува како амбиентален звук наспроти инструменталниот гудачки ансамбл (мене секогаш ми асоцираше на ’ржење на коњи).

Оваа придружна фигура е комбинирана со лежечки акордски тонови во гудачите и разложени акордски тонови во харфата (**пр. 57**).

Пр. 57: **Ф$_3$** комбинирана со акордски тонови во гудачите и харфата, т. 5
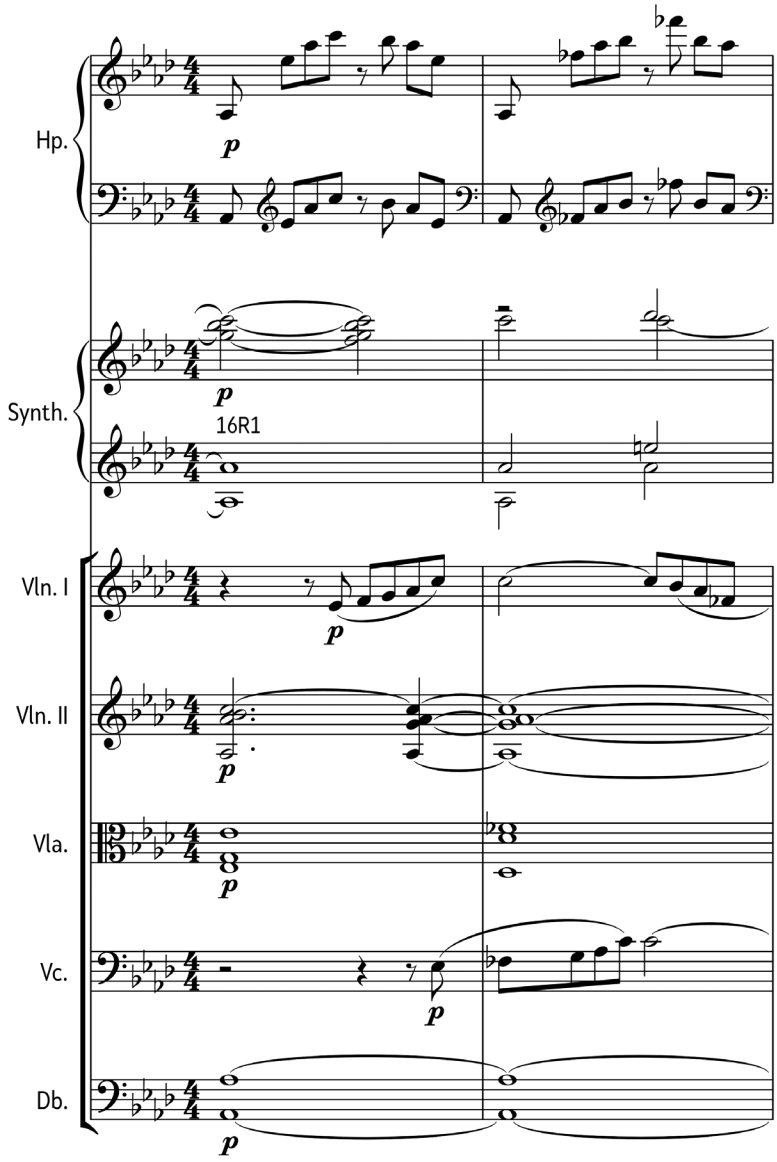


Од чистиот квинтакорд во првата половина на тактот, со додатокот на нонатa во разложениот акорд на квартата, почнува постепеното разлевање на созвучјето и во групата на акустички инструменти.

Во повторувањето на темата во **a$_1$** започнува дијалошката полифонија (повторно Чајковски) меѓу првите виолини и виолончелата (**пр. 58**).

Во оваа последна препишана верзија, јас не ги поделив првите виолини и го оставив кластерот да го градат само вторите виолини. Тоа го направив за да ја зајакнам водечката линија, бидејќи кластерскиот звук од издржани тонови прави само заднина и го нема тоа значење како линијата на првите виолини, која во поделбата во камерен ансамбл би оставила уште помалку инструменти.

Во делот **b** синтесајзерот влегува со нов инструмент (синтетички вокали) со што овој став го асоцира со вториот став од *Барокното кончертино*. Во истата смисла е и асоцијацијата во следните делови **a$_2$**, **a$_3$** и **b$_2$** каде што повторно се употребени синтетички вокали (синтетичките вокали ги имаше и во каденците на првиот и на третиот став во *Musurgia ecclectica*). Иако нивната електронска боја им дава една нова димензија, сепак асоцијацијата со човечкиот глас прави јасна врска и со карактеристиките на пеењето (подолги тонови и заокружени целини).

Пр. 58: Дијалошката полифонија меѓу првите виолини и виолончелата, т. 19–20
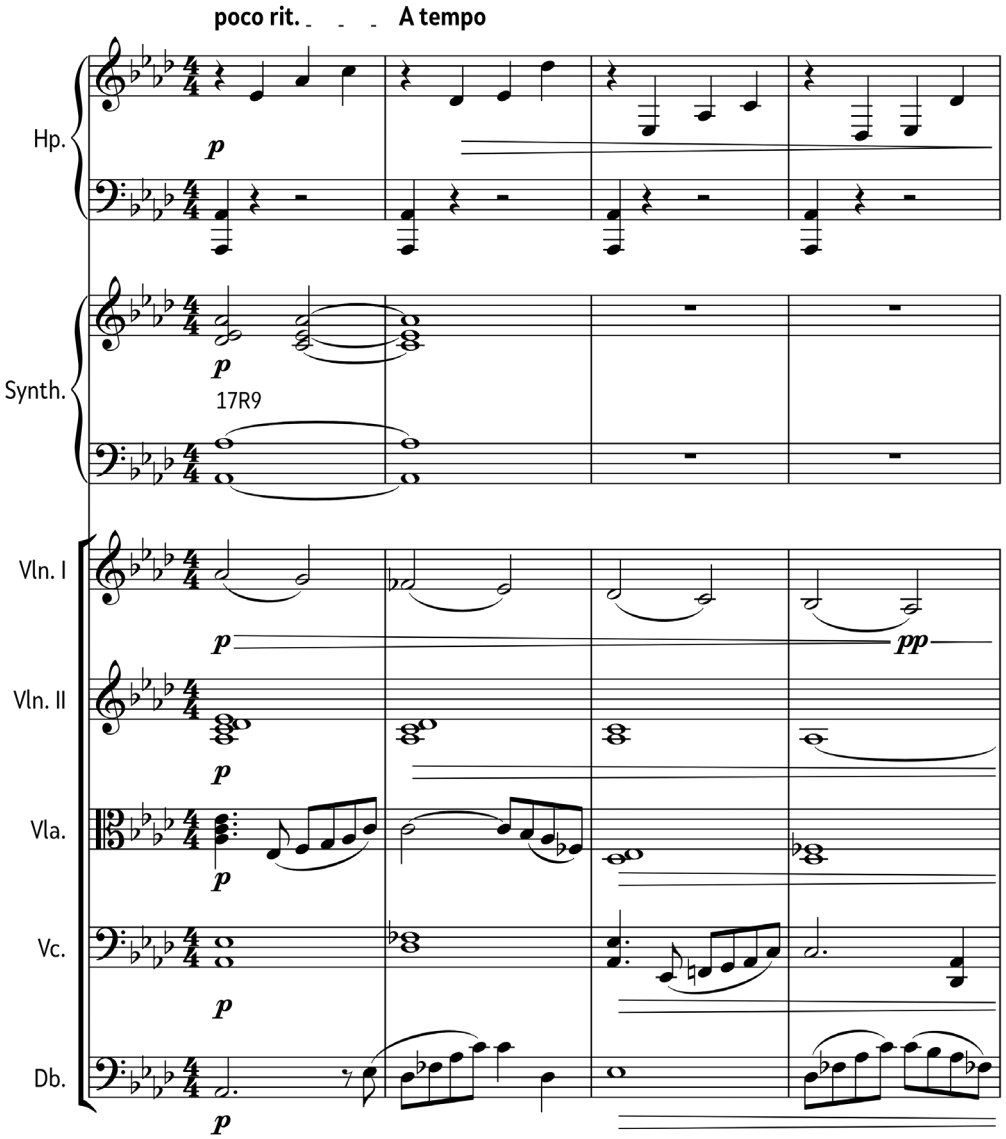


Во делот **b**, како што споменав, е искористена хармонската подлога од $\mathbf{M_3}$ со тоа што наместо молската субдоминанта, овде е употребена една уште поинтересна варијанта, односно секундакорд од големиот дурски септакорд на алтерираното надолу второ стапало. Така истовремено звучи и поларен септакорд, но и молската субдоминанта, бидејќи септакордот го вклучува и ова созвучје (бидејќи сме во **E-dur**, се работи за акордот **f-a-c-e**).

Деловите $\mathbf{a_2}$ и $\mathbf{a_3}$ имаат и одреден концертно/каденцен акцент посебно во линијата на харфата која се содржи од бројни арпежи и разложени акорди.

Во кодата, која е изградена од $\mathbf{M_3}$, основниот материјал е префрлен во ниските инструменти и ниските регистри (виоли, виолончела, контрабаси) (**пр. 59**).

Крајот на ставот е заокружен со почетната фигура $\mathbf{Ф_3}$ во соло синтесајзерот.

Пр. 59: Кодата со имитациите од $\mathbf{M_3}$ во ниските инструменти, т. 75–78
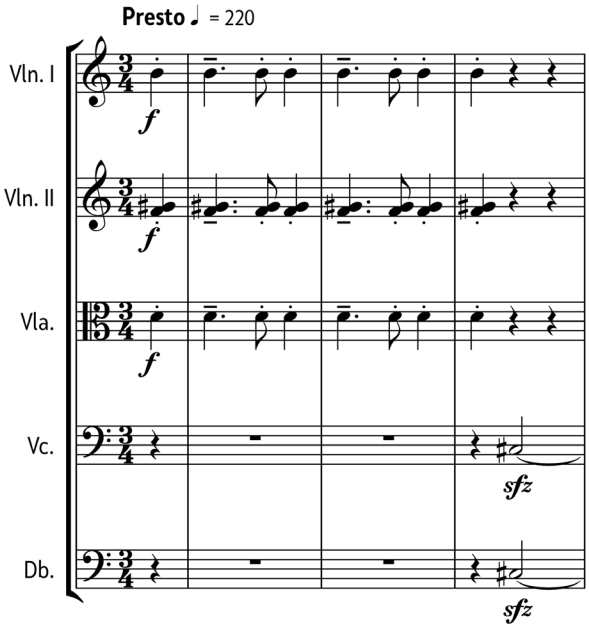


Трет став

Третиот став се надоврзува на третите ставови од претходните два концерта за синтесајзери. Така, тој почнува со воведен дел кој наликува на воведниот дел од *Барокното кончертино*, покрај новиот тематски материјал се прави реминисценција на материјалите од претходните ставови, кои како и таму добиваат централно место, и на крајот претставува рондо како во *Musurgia ecclectica*, односно преоден тип на рондо.
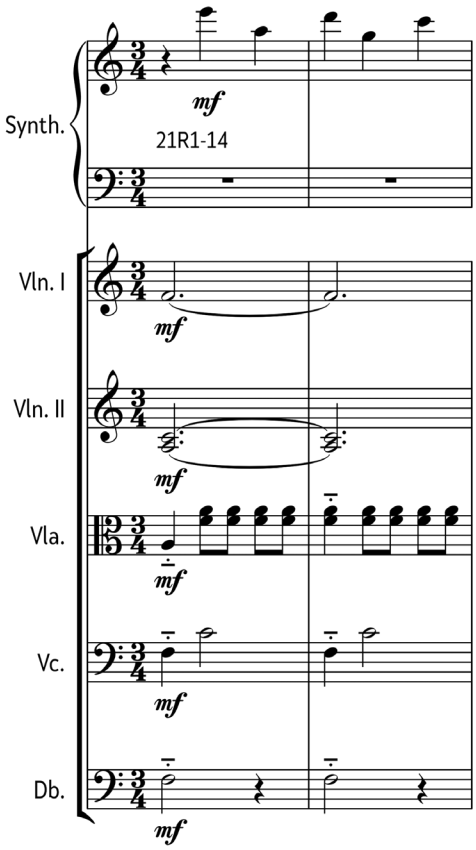
Вовед A (T_4) B ($1T_1/2T_2$) A_1 (T_4) C (T_3) кода ($1T_1/2T_2$)

За да биде вистинско рондо, потребна е уште една репетиција на делот **A** по делот **C**, и затоа овде го нарековме преоден тип на рондо. Од друга страна, првото **A** сооѓ-

Пр. 60: Мотивот **M₄** од кој е формиран воведот, т. 1–3



Пр. 61: **Φ₄** како придружба на **T₄**, т. 21–22



ветно на практиката да има излагање во оркестарот и повторно кај солистите е прилично големо, со што е намалена потребата за уште една репетиција.

Видно е дека ставот сум го составил шематски* и потоа сум интервенирал во деловите прилагодувајќи ги на нивното поврзување и внатрешен тек. Оваа практика на реминисценциите на темите во последните ставови, преку која имав можност да повторам и да истакнам некои делови од претходните ставови, ќе ја прекинам во делата што следуваат.
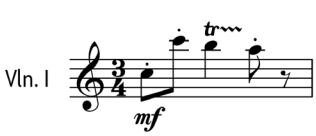
Воведот е заснован на нов мотив кој во себе содржи намален септакорд со пунктирана ритмичка содржина. На крајот завршува со ***sf*** во контрабасите на тонот **cis** кој останува како педал (**пр. 60**).

Овој педал лежи врз три појавувања кои го повторуваат мотивот хроматски надолу, при што во 12. такт педалот се поместува на тонот **c** врз кој се изградени две повторувања на **M₄**, и веќе третото го напушта намалениот септакорд правејќи каденца (т. 17–20) за **F-dur**.

Во 21. и 22. такт е изложена фигурата **Φ₄** која ќе ја придружува следната тема, **T₄** (**пр. 61**).
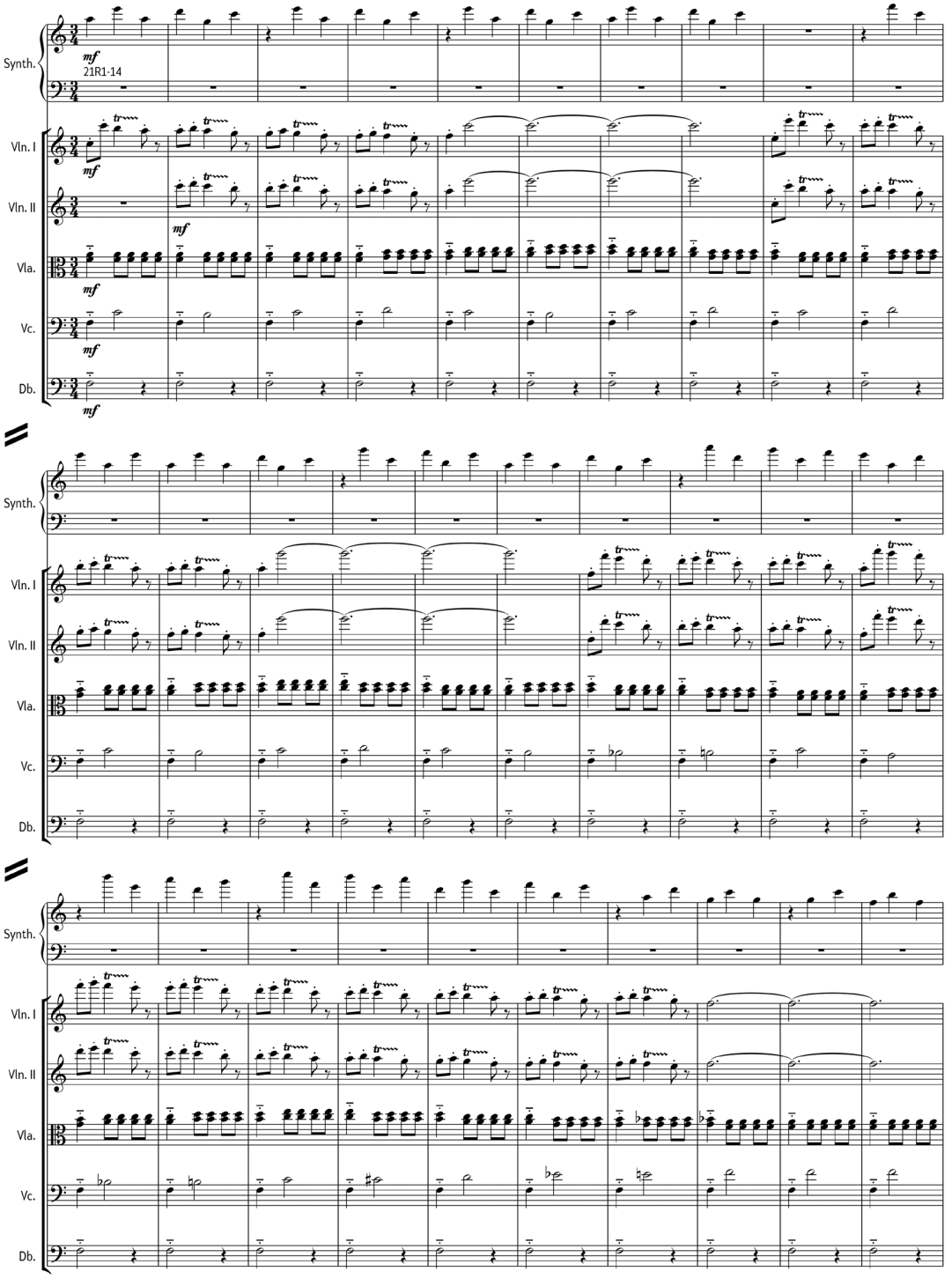
Таа е очигледно дериват од **Φ₁**, збогатена со фигурата во синтесајзерот. Овде ја издвоивме без да бидат прикажани првите и вторите виолини кои го завршуваат **воведот**, со што тој е подметнат под почетокот (односно повторно воведот) на делот **A** (се разбира, придонесувајќи кон природното поврзување на деловите).

Пр. 62: Мотивот **M₅** како основа за **T₄**, т. 23



Темата **T₄** е базирана врз новиот мотив **M₅** (**пр. 62**). Кај мене постоеше и уште постои дилемата дали трилерот на второто време, кој го потенцира неговиот синкопиран карактер, да биде испишан како мордент. Во брзото

Пр. 63: $\mathbf{T_4}$ од кој е изграден делот **A** на рондото, т. 23–52
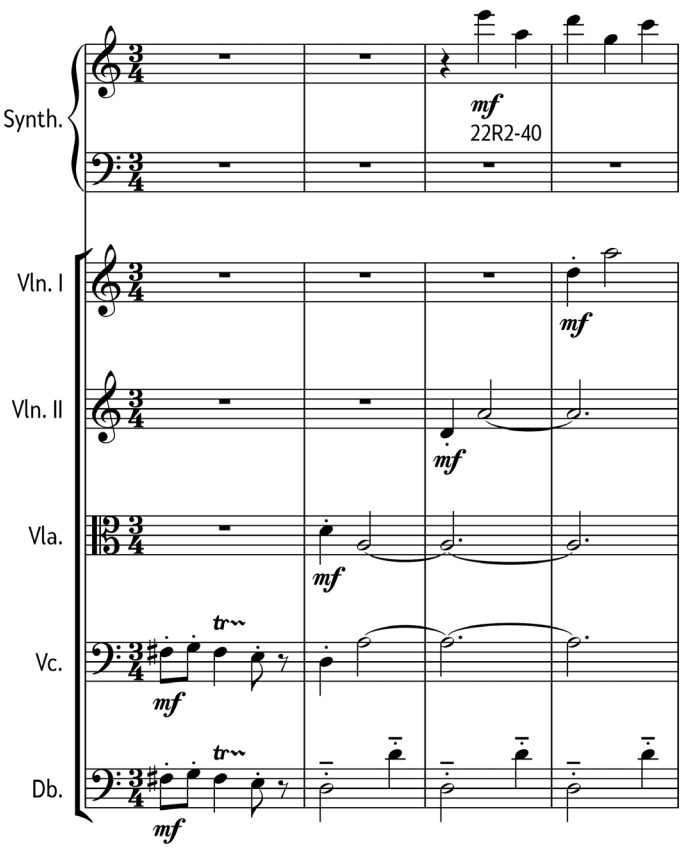


темпо кај дел изведувачи тој, без разлика на ознаката, ќе биде сведен на мордент (што е краток трилер). Сепак, одлучив да биде задржан и доколку изведувачите можат да отсвират дополнително продолжување како трилер ќе придонесе кон збогатување на неговиот ефект.

Бројот на тактови (30) е повеќе резултат на брзото темпо (**Presto**) (**пр. 63**). Како и кај првиот став, и овде диригирањето би било *на еден*. Структурата на реченицата е од типот 2 + 2 + 4, се разбира овде прилагодено на брзото темпо и на соодветните интервенции (8 + 8 + 14).

Она што посебно паѓа во очи е дека и овој став е во 3/4 метар, што на целиот концерт му дава тринарен карактер (ретка практика), и во последниот став – танцов карактер.

Пр. 64: Прекинот на темата со појава на мотивот $\mathbf{M_5}$ во виолончелата и контрабасите, т. 64–67
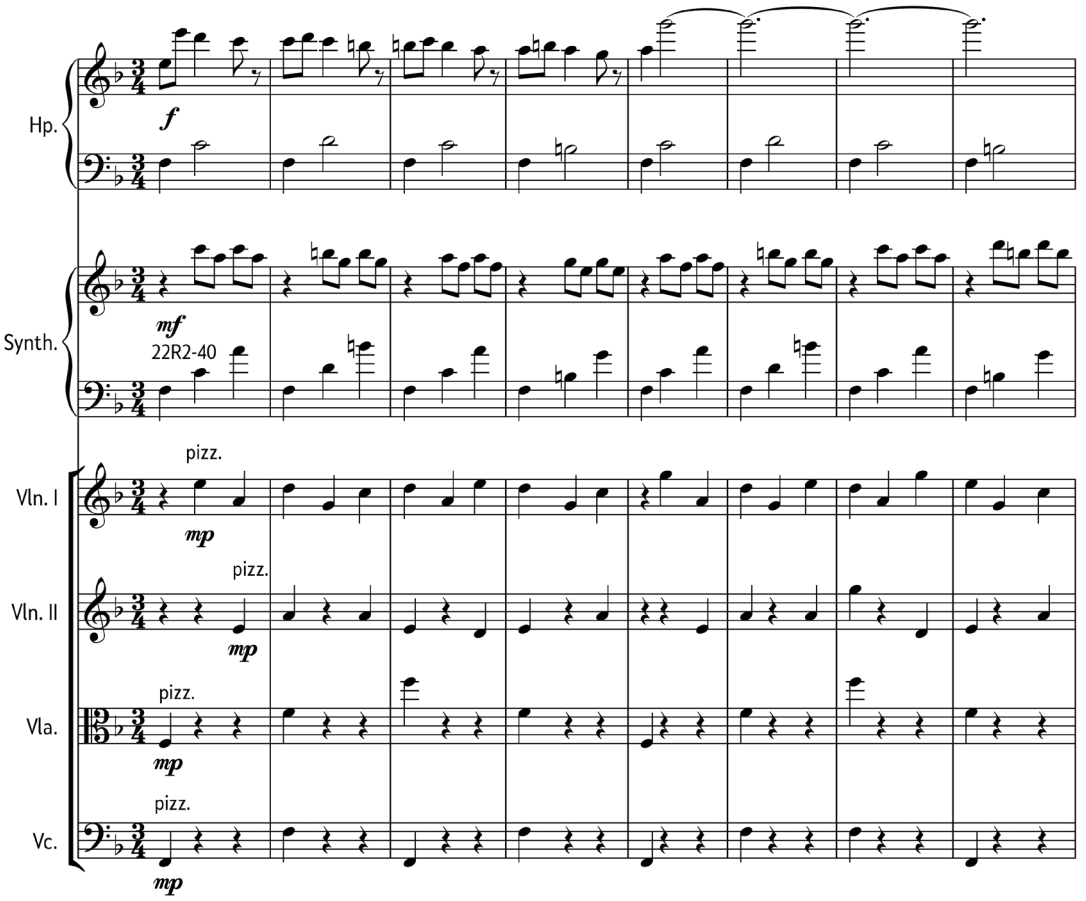


Темата доминатно ја користи лидиската кварта* и само на крајот се појавува тонот **b** за да се каденцира во **F-dur**. На тој начин темата звучи во лидиски модус и дури на крајот се враќа во дурска тоналност. Во оркестрацијата карактеристични се и терците кои ја следат основната мелодиска линија и тоа поставени во вторите виолини, односно над првите виолини.

Со еден такт во кој со алтерација е направена *доминанта за* (т. 53) е направена модулација во **D-dur** (хроматска терцна сродност*). Ова излагање на темата е скратено (т. 54–72) и дури е вметнат дел во кој мотивот се појавува во виолончелата и контрабасите (**пр. 64**).

По овој прекин е употребено алтерираното VI стапало надолу и во следните тактови преминато во подрачјето на молската субдоминанта (т. 68–72). За разлика од првото појавување на темата, овде не е употребена лидиската кварта.

Во 73. такт директно се враќаме во воведот, при што првите четири такта (т. 73–76) со двата намалени септакорди, служат како премин кон дословното повторување на воведот (т. 77–98).

Пр. 65: Харфата како солист во изведбата на $\mathbf{T_4}$, фигурата $\mathbf{\Phi_4}$ ја изведуваат синтесајзерот и пицикато гудачите, т. 107–114



Во репетицијата на темата $\mathbf{T_4}$ харфата ја донесува основната линија, додека синтесајзерот и гудачите во пицикато, но со изменети улоги ја изведуваат фигурата $\mathbf{\Phi_4}$ (т. 99–128) (**пр. 65**).

Но, како што може да се види од примерот, овде $\mathbf{\Phi_4}$ уште повеќе наликува на $\mathbf{\Phi_1}$.

По модулативниот такт (т. 129) започнува второто излагање во кое сега солист е синтесајзерот (т. 130–152). Во ова излагање се вклучуваат и виолите во имитација (т. 132) (**пр. 66**).
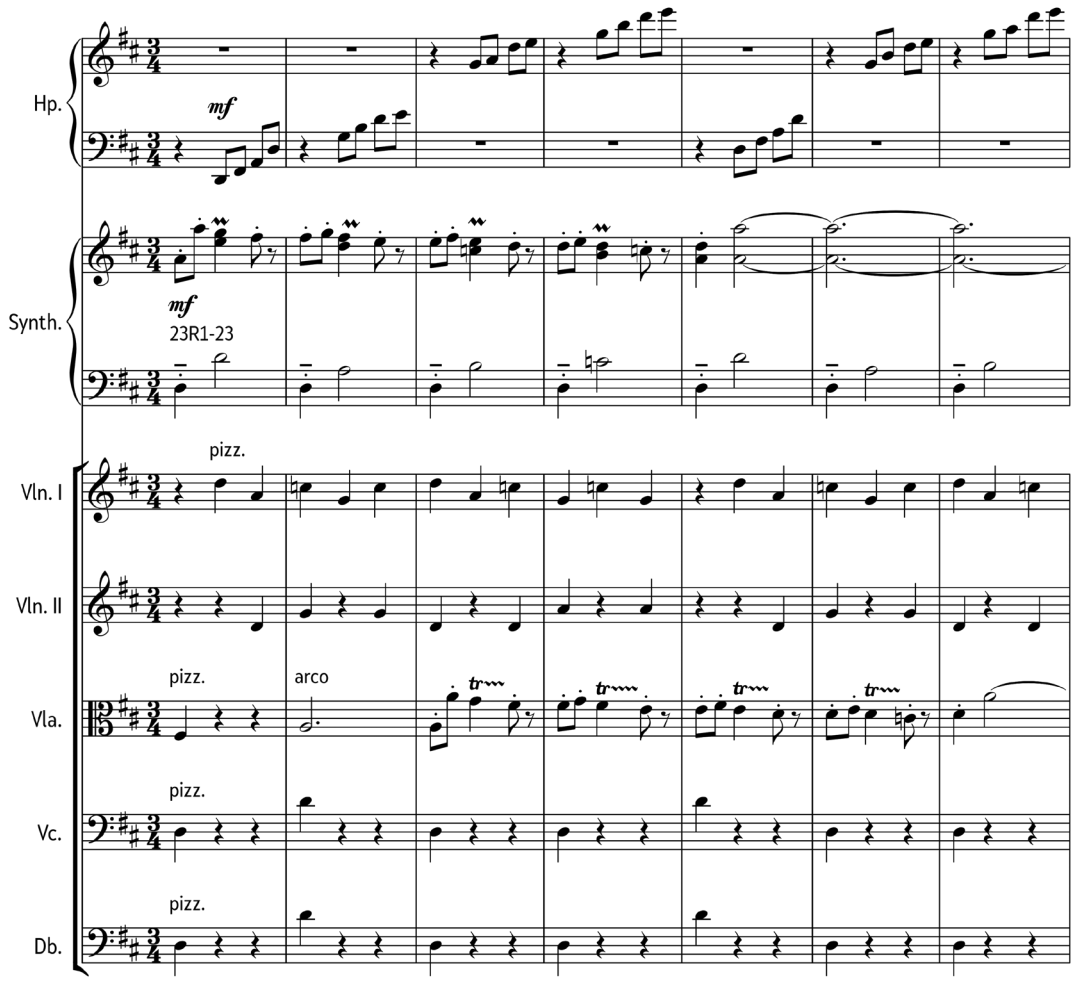
На крајот на ова излагање почнува директно делот **B** во кој најнапред се појавува канонскиот дел на $\mathbf{2T_2}$ (т. 152–170), сега во имитација од новиот тонален центар **d** кај сите инструменти.

Во преминот меѓу излагањето на $\mathbf{2T_2}$ и $\mathbf{1T_1}$, кој е изграден соодветно од завршната група на првиот став, ќе се појави нов материјал (пасаж) кој наликува на соло импровизациите на електричните гитари (**пр. 67**).

Како што може да се види, доминираат кварти* што лежи во изведбата на ваквите сола посебно во популарните жанрови.

Ваквото соло го користам во повеќе композиции од применетата музика и во вокални дела со придружба на синтесајзер за кои ќе пишувам подоцна.

Пр. 66: Второто излагање во **D-dur** на $\mathbf{T_4}$ во синтесајзерот со имитациите во виолите, т. 130–136



Иако се појавува само еднаш (што значи не е соодветно искористено, што не е вообичаено за мене), тоа е во духот на $\mathbf{2T_2}$ и ефектите од првиот став.
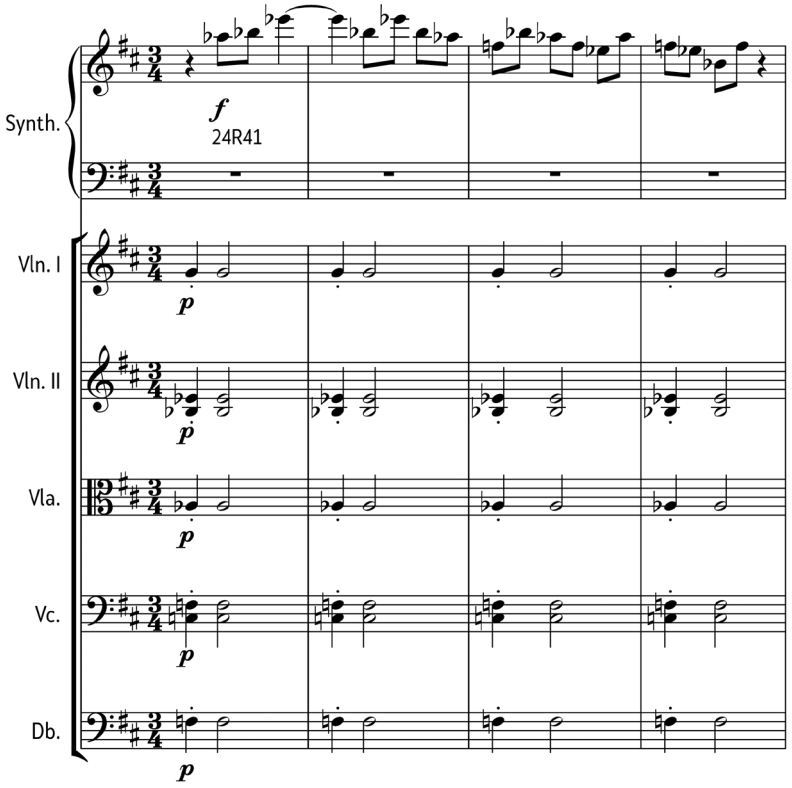
Првата тема од првиот став ($\mathbf{1T_1}$) е претставена во нејзините две варијанти (основната и мостот). Во основната варијанта е искористена оркестрацијата од почетокот на првиот став со тоа што сега целиот материјал е поставен во **e-moll** (т. 186–217). Синтесајзерот најнапред изведува делови од $\mathbf{\Phi_1}$, но потоа се вклучува со ефекти. Второто појавување на $\mathbf{1T_1}$ од мостот од првиот став (во **c-moll**, т. 290–241) сега е комбинирано и со $\mathbf{2T_2}$ и на крајот, изразени ефекти (исто како во првиот став) во арпежи на харфата и дисторизирани глисанда кај синтесајзерот (т. 236–237 и т. 240–241).

Преминот (т. 242–251) е составен од воведот на ставот ($\mathbf{M_4}$), по што следува репризата на **A**, односно $\mathbf{A_1}$.
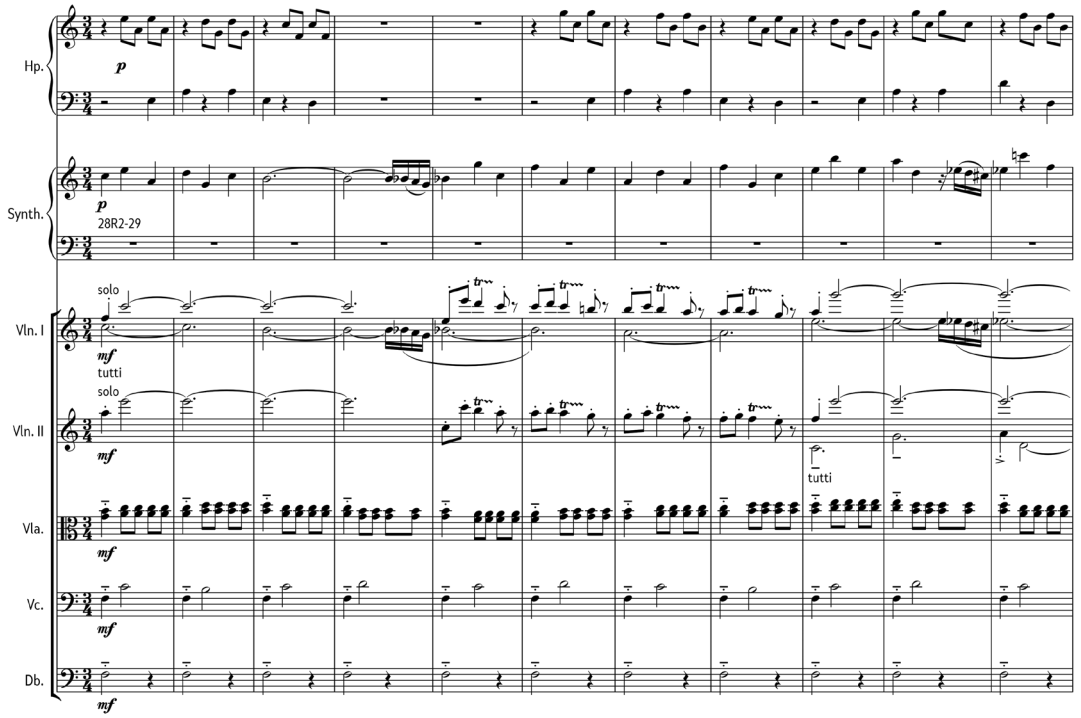
Во ова $\mathbf{A_1}$ (т. 252–303) првото излагање на темата $\mathbf{T_4}$ е комбинирано* со излагањето на $\mathbf{1T_1}$ (**пр. 68**).

Како што е назначено и во текстот за примерот, првите виолини *дивизи* ги изведуваат двете теми поткрепени со вторите виолини (за $\mathbf{T_4}$) и делумно со синтесајзерот (за $\mathbf{1T_1}$).
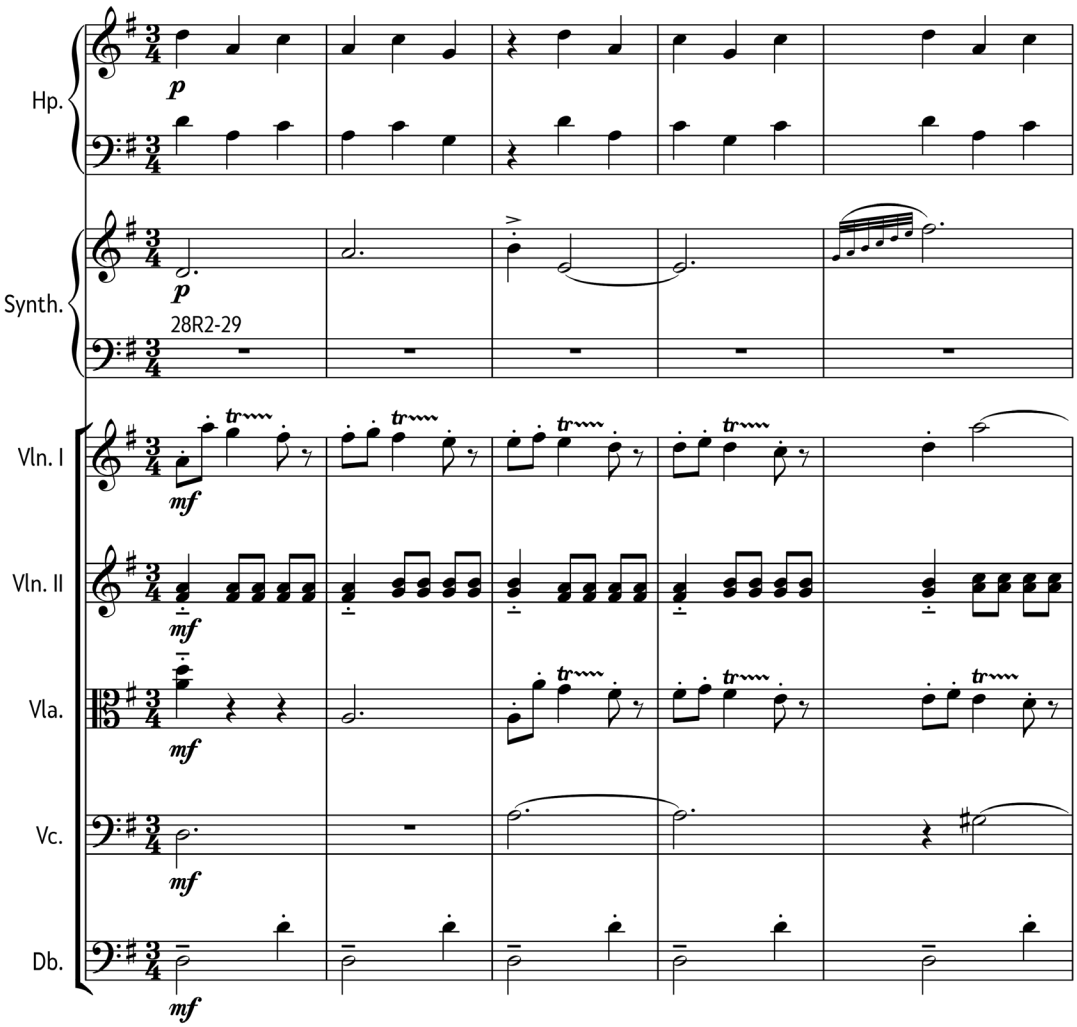
Пр. 67: Пасажот **П**$_1$ во синтесајзерот како имитација на соло на електрична гитара, т. 178–181



Пр. 68: Дел од комбинирањето на **Т**$_4$ (први и втори виолини) со **1Т**$_1$, т. 258–268



Пр. 69: Дел од комбинирањето на $\mathbf{T_4}$ (први виолини, имитации виоли) со $\mathbf{2T_2}$ (синтесајзер), т. 285–289



Во второто излагање на $\mathbf{T_4}$ (во **D-dur**) сега се појавува паралелно $\mathbf{2T_2}$* во синтесајзерот (т. 285–303) (**пр. 69**).

Преминот кон делот **C** (т. 304–327) е изграден во нова варијанта од мотивот на воведот, $\mathbf{M_4}$, комбиниран со скалична мелодиска линија во половини со точка кои во првите виолини треба да доведат до реминисценција на $\mathbf{T_3}$. Таа сега е поставена во **D-dur** и изложен е само првиот дел (т. 328–340). По двата такта премин (т. 341–332) започнува кодата (т. 342–378).
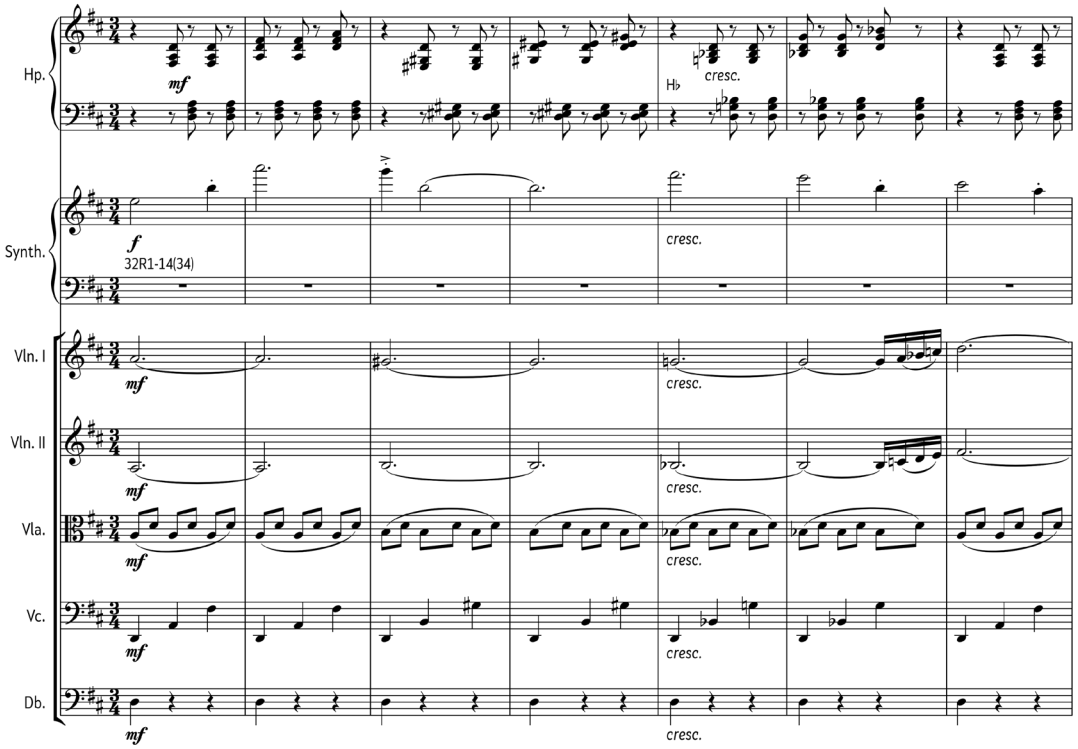
Кодата е изработена од комбинацијата на $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ (**пр. 70**).

Поставена е во **D-dur** и завршува со акордските структури типични за концертите од класично/романтичарските периоди.

Со овој концерт завршува серијата од три концерти напишани за синтесајзер и оркестар. Иако ќе продолжам со користење на електрониката и настапи во живо, во следната серија од шест концерти ќе користам исклучиво акустички инструменти.

За ова имаше две причини. Најнапред, постојано се јавуваше проблемот за интегрирање на синтесајзерот со акустичкиот инструментариум. Иако мешањето на

Пр. 70: Комбинацијата на $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ како основа на кодата, т. 350–356



акустички, електрични и електронски инструменти е вообичаена практика во популарните жанрови, треба да се има предвид дека во тие жанрови, акустичките инструменти користат засилувачи, односно се *електрифицираат* и со тоа се изедначува целиот звук. Втората банална причина е што навистина имав постојан проблем со преносот и инсталацијата на инструментот и засилувачот, што го правев сам, што бараше и дополнителен ангажман, ми предизвикуваше намалување на концентрацијата пред настапот и на одреден начин и ми ги оптоваруваше прстите поради постојаното носење.

Тие секако беа голема новина во тој период, а и до денес во македонската музичка култура не се појавија други вакви концерти, со што остануваат уникатен зафат.

Концерт за пијано оп. 46

Концертот за пијано и оркестар е настанат за еден посебен повод: одбележувањето на 25-годишнината (1973–1998) од работата на Информативниот центар на САД (USIS) во Скопје во 1998 година. Филип Рикер (Philip Reeker), кој во Амбасадата на САД во тоа време беше одговорен за односи со јавноста (PAO), ми се обрати во декември 1997 година за подготовка на некоја пригодна програма за настанот.

Информативниот центар во почетокот и некаде до средината на 1990-тите беше всушност Американски културен центар кој имаше свој директор и простории најнапред на ул. „Даме Груев“. Подоцна во еден краток период (1994) до отворањето на Амбасадата се префрли во

поголеми простории на ул. „Никола Вапцаров“. По отворањето на Амбасадата на САД на ул. „Орце Николов“ работеше во нејзините простории. Центарот секогаш имаше богата библиотека и фонотека и навистина беше место за добивање информации посебно потребни за образовната, научната и културната соработка. Филип Рикер, а исто така и амбасадорот Кристофер Хил со неговото семејство, многу бргу по доаѓањето станаа наши куќни пријатели и често доаѓаа и кај нас дома на посети. Во тоа време амбасадорот на САД сè уште се движеше со свое возило и без обезбедување. Кога Рикер беше назначен за амбасадор во 2007 година во Македонија и дојде да нè посети во нашата нова куќа во Влае, протоколите беа променети и со него дојде цело обезбедување.

Предложив да направиме мешана македонско-американска програма во која би биле изведени и едно македонско дело и едно дело од композитор од САД во првиот дел од програмата, и во вториот, Дворжаковата симфонија *Од новиот свет*. Изведбата би припаднала на Меѓународен студентски симфониски оркестар при ФМУ, кој за оваа пригода би бил комбиниран исклучиво од американски и македонски изведувачи.
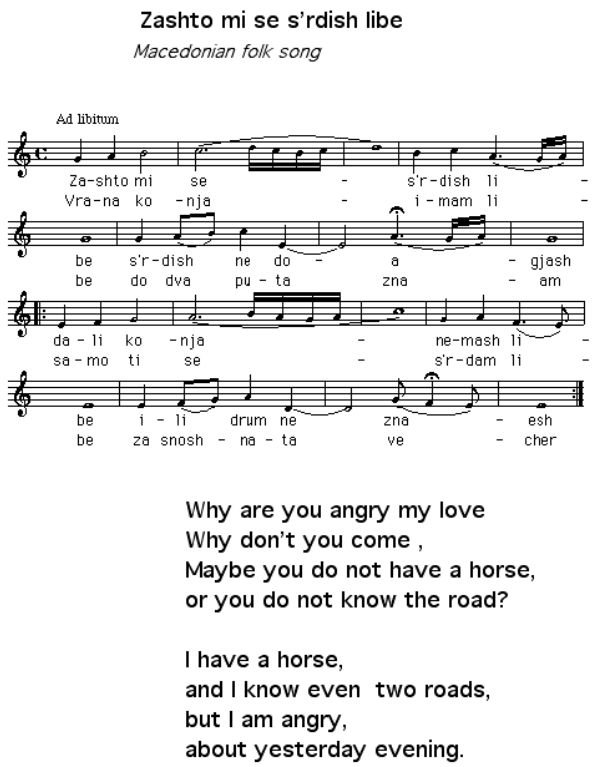
Меѓународниот студентски симфониски оркестар кој постоеше при ФМУ од 1996 до 1998 година, е еден посебен феномен, и за него ќе пишувам подолго по некој друг повод.

Се обврзав да напишам дело кое премиерно би било изведено на овој концерт, а од американска страна би бил застапен композиторот Џејмс ДеМарс (James DeMars) со неговото дело *Native Drumming*.

Така се зафатив за пишување на Концертот за пијано и оркестар. Мислам дека го работев во периодот јануари – март. Бидејќи имаше многу кратко време за подготовка на солистот, и бидејќи се работеше за праизведба, се нафатив да го подготвам сам.

Се разбира, ова беше посебна авантура, и да стигнам да го напишам, и да го изведувам, што мене ми одговараше, бидејќи секогаш сакав предизвици. Како и вообичаено и во тој период бев презафатен, бев декан на ФМУ со сите зголемени активности, држев теориска настава, како секогаш со над 16 часа неделно, водев повеќе меѓународни проекти, посебно со САД, и на крајот на мој грб беше организацијата на целиот настан. Време за вежбање немав, иако да бидам искрен, никогаш посебно не вежбав, но затоа композицијата цела ми беше во главата, така што секогаш можев да импровизирам нова варијанта, што се разбира не го направив, бидејќи гледав да се држам до напишаниот текст. Затоа главното вежбање ми беа пробите. На една од нив, кога ја објаснував комплицираната фактура во која во 5/8 метар на петте осмини во левата рака, десната има фрази од четири осмини, *Мачето* (како што го викаа хорнистот Горан Јанев, тогаш студент, кој беше задолжен за шегите) дофрли – кој си го напишал нека си го свири. И така испадна.

Сите тематски материјали во Концертот произлегуваат од народни песни, а во третиот став – од ора. Само на крајот на третиот став ќе се појави еден нов материјал во кодата за кој ќе зборувам во анализата. Составот на оркестарот е *a tre*: Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 2 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tba., Perc., Strings, а во вториот став додадов и четири солисти: два сопрана, тенор и бас (на концертот настапија: Благица Панева, Македонка Поп Николова, Марјан Николовски



Сл. 14: Партитурата што им беше поделена на сите присутни на забавата во ФМУ некаде во 1997 година

и Игор Дурловски, сите студенти на ФМУ во тој момент) кои ја изведуваат песната „Кажи кажи либе Стано“, врз која е формиран ставот.

Песните, посебно од првиот став потекнаа од вечеринките на кои се собираме со пријателите со години и кои по моето доаѓање како декан ги организиравме и на ФМУ, поканувајќи познати културни личности, амбасадори, професори од Универзитетот итн. Во нив дури во една пригода им ги поделив нотите на сите присутни (вклучувајќи ги и странците) да ја запееме „Зошто ми се срдиш либе“ која е и првата песна од Концертот. Токму тој недостаток за заедничко пеење во поголеми групи (го гледаме на стадионите, на концертите на рок-групите итн.) придонесе сите со големо воодушевување да ја отпеат песната. Јас бев на сцената придружувајќи ги на пијано (**сл. 14**).

Паралелно течеа подготовките за доаѓањето на групата студенти и диригентот Вилијам Ребер (William Reber, за кого веќе пишував во првата книга и изведбата на *Шеќерната приказна* во САД), како и групата која требаше да настапи во делото на Џејмс ДеМарс (Џим како што во редовна комуникација го викавме), *Native Drumming*. Во американските изведби на ова дело, како што ме информираше Џим, настапила групата The Black Lodge Singers која, како што беше назначено и во програмата, доаѓа од областа White Swan, односно од индијанскиот резерват Јакама (Yakama) во државата Вашингтон, САД. Групата се состоеше од таткото Scabby Robe и неговите синови, и нив во тој момент ги сметаа за една од најистакнатите групи што пееја и се придружуваа на големиот тапан (pow-wow). Кога разговаравме со Џим околу нивниот ангажман, тој ме предупреди дека тие си имаат свој систем на норми (што веќе ми беше познато од моите престои во САД) и дека не значи дека ќе прифатат да дојдат (може воопшто да не ги интересира) и посебно дека и на пробите со нив може да има изненадувања, бидејќи тие си држат до некоја своја перцепција на времето.

Проблемите почнаа уште со обидот да се лоцираат, бидејќи беше јануари, период на остра зима, така што Стејт департментот ангажираше други Индијанци да ги најдат. Потоа, се разбира, испадна дека немаат пасоши, а кога ја започнаа постапката за издавање на пасошите излезе дека немаа ни изводи од матичната книга на родените. Некако на крајот сето се среди, иако и превозот до Македонија беше проблем, бидејќи тие никако не давале тапанот да се смести во багажот. За

нив, како што ќе разбереме подоцна, тој има огромна моќ и значење и еден од членовите на групата беше задолжен да го чува и да се грижи за него цело време. Како што ќе ни објаснат, кожата на тапанот е земена од двете најважни животни за нив, еленот и коњот. Дрвото за рамката, исто така се сече под посебна церемонија, при што му се принесуваат и посебни жртви, односно дарови.

Инаку, тие припаѓаа на племето Blackfeet, иако сопругата на Роуб беше од југот, од племето Navaho, така што тие меѓу себе разговараа на англиски јазик (а и облеката им личеше повеќе на *каубојска* – фармерки, кошули и шешири).

Главниот настап беше закажан за 3 мај 1998 година во Домот на АРМ. Како и во претходната практика со Меѓународниот студентски оркестар, една недела пред настанот, ние со целиот ансамбл заминавме на подготовки во хотелот „Попова Шапка“ во истоимениот скијачки центар. Хотелот беше во сопственост на ЕВН и благодарејќи на мојата роднина Јелица Меловска Трпчевска која работеше во ЕВН, издејствувавме многу поволна цена.

Ваквите подготовки се покажаа многу ефикасни во работата на оркестарот на ФМУ, бидејќи студентите беа мотивирани да работат, немаше отсуства од пробите и се градеше заедништво и дружење и размена на знаења и искуство. Присуството на студентите од други земји исто така придонесуваше да се направи споредба меѓу изведувачите, што дополнително ги мотивираше сите. Од првиот проект на ваквиот меѓународен оркестар во декември 1996 година, веќе постоеше одреден разработен шаблон како функционираше организацијата. Најнапред се пренесуваа инструментите и салите во хотелот се претвораа во простор за проби. (Во оваа ситуација пренесовме и едно пијано Јамаха, кое тукушто го бевме купиле). Вечерите беа организирани најнапред за солистички настапи на студентите од оркестарот (имаше цела низа концерти), а потоа правевме забава во која формирав мал бенд (јас на клавир, а од останатите учесници доброволци за контрабас и удиралки) и главно се пееше најразличен репертоар, од народни песни, до популарни песни од сите континенти.

По првите две вечери Роуб ми пристапи и ми рече дека и тие сакаат да настапат во вечерните концерти. Инаку, јас седев заедно со нив на сите оброци, односно имав резервирано заедничка маса и тие внимателно следеа сè што се случува околу целата организација на настанот. Нашите студенти беа многу изненадени дека тие воопшто не ги заклучуваа вратите од собите, дури ги оставаа и отворени. За да не ги чекаме за време на пробите, едноставно ќе им кажевме дека пробата е од 10 часот, а нивното дело го планиравме од 11 и натаму, зашто тие никогаш не беа навреме.

На нивниот вечерен настап најнапред Роуб ја раскажа целата историја на инструментот и нивната група, а потоа почнаа да изведуваат најразлични *ӣесни* од нивниот репертоар кои во основа најмногу се разликуваа по текстовите. Во нив имаше од обредни текстови до *новокомӣонирани* (како на пример “Mickey Mouse goes to Hollywood”). Еден посебен настан, кој ние не го ни забележавме во неговото вистинско значење, е што тие ме поканија заедно да *свириме* на тапанот. По настанот Џим ми кажа дека ова е исклучително ретка ситуација Индијанците да му дозволат на *белиоӣ човек* да го допре *ӣау-вау* и да ги чувам сликите како посебна вредност (**сл. 17**).

Настапот го повторивме и во Скопје во концертната сала на ФМУ на 4 мај, ден по концертот во Домот на АРМ. По завршувањето на настапот во ФМУ сопругата на Роуб, пред публиката го извади целиот накит што го носеше и им го подари на



Сл. 15: Димитрије Бужаровски и James DeMars во хотелот „Попова Шапка“



Сл. 16: Димитрије Бужаровски и Scabby Robe



Сл. 17: Димитрије Бужаровски во изведба со The Black Lodge Singers



Сл. 18: Од пробите на оркестарот во хотелот „Попова Шапка“



Сл. 19: Говорот пред почетокот на настапот



Сл. 20: Праизведбата на Концертот за пијано оп. 46 на 3 мај 1998 година во Домот на АРМ



Сл. 21: Филип Рикер му доделува значка за пријателство на Димитрије Бужаровски

мојата сопруга Елени Бужаровска, и на сопругата на Милан Фирфов, Слободанка Фирфова. Накитот потекнуваше од нејзиното племе Навахо, кое е познато по изработката на сребрен накит, а целиот чин беше во согласност со нивната култура во која сопственоста треба да се споделува со другите. Овој прекрасен гест и воопшто нивниот престој и учеството во рамките на овој проект, му даде посебно културно значење и вредност, и за нив секогаш ќе ми се навраќаат многу пријатни сеќавања.

Концертот на 3 мај измина во најдобар можен ред и посебно ми е драго што беше целосно снимен од МРТ, така што остана и еден траен документ.

Концертот за пијано и оркестар го предложивме и за програмата за одбележувањето на денот на УКИМ, на 24 мај истата година (1998). Бидејќи веќе беше подготвен, предложив само една проба во ФМУ и генерална проба во Домот на АРМ, каде што исто така се организираше настанот на УКИМ. Концертот го диригираше Саша Николовски-Ѓумар.

Кога дојдовме во Домот на АРМ имаше мал инцидент бидејќи секретарот на Филхармонијата (мислам го викаа Буцо) не дозволи да се извади пијаното на сцена, **биде**јќи Ректоратот на УКИМ не им платил за користење на инструментот. Во тоа време во Ректоратот сите беа на свеченостите кои се организираа во текот на денот и бидејќи пијаното и натаму не се вадеше, едноставно јас им реков на студентите да си одат, затоа што очигледно не можеше да има проба.

Попладнето се решија работите со Ректоратот и ние настапивме директно без проба и како што им реков и на студентите пред настапот, јас верував во нивниот ангажман и мотивација, а мене не ми беше ни прв ни последен пат да излезам на сцена без претходна проба и во исклучителни услови, така што и таа изведба протече во најдобар ред.

Во 2003 година, во рамките на „Денови на македонска музика“ (27 март 2003 година) концертот го изведов уште еднаш со Македонската филхармонија и холандскиот диригент Конрад ван Алфен. Во вториот став се појавија солистите Надежда Петровска, Александра Лазаревска, Ѓорѓи Цуцковски и Лазар Стефановиќ (со тројца од нив соработував и во изведбата на *Деспина и мистер Докс*).

Во 2005 година Симон Трпчески го вклучи Концертот во програмата со која се одбележуваше годишнината од неговиот прв концерт со Македонската филхармонија (**сл. 22**). Беа организирани дури два концерта едноподруго (30 и 31 март



Сл. 22: Од изведбата во 2005 година со Македонската филхармонија, диригент Саша Николовски-Ѓумар, солисти: Симон Трпчески, Ана Дурловски, Весна Ѓиновска-Илкова, Тоше Проески и Игор Дурловски

2005 година) во Универзалната сала во Скопје. Како солисти се појавија Ана и Игор Дурловски, Весна Ѓиновска-Илкова и Тоше Проески. На концертот на 31 март, бидејќи Игор Дурловски мораше итно да отпатува на некој друг настап, настапи Невен Сиљановски.

Уште во 1998 година од вториот став направив извод за пијано и четири солисти со кој настапивме во повеќе наврати со различни пејачи студенти на ФМУ.

Анализа

Концертот за пијано означува почеток на една фаза во која во следните две децении ќе доминираат материјали преземени од фолклорот или од популарната музика. Во неа продолжува употребата на проширениот тоналитет и политоналноста во кои е многу тешко да се создаде материјал кој ќе биде оригинален. Сите обрасци се веќе искористени во повеќевековното тонално западно музичко творештво, и тоа посебно ќе го почувствуваат популарните жанрови, во кои најочигледни се постојаните варијанти на веќе чуени материјали.

Токму поради ваквите сознанија одлучив материјалите да ги црпам од готови обрасци (најмногу од фолклорот) и оригиналноста и авторскиот печат да ги барам во обработката, односно во развитокот на формата. Тоа што жанрот во кој творам го има развиено во повеќевековната западна музичка традиција на планот на формата, хармонијата, полифонијата и оркестрацијата, навистина дава можности за едно широко оперирање и реинтерпретација на едноставни преземени обрасци. Од друга страна, секогаш ми беше предизвик преработката на некој баналeн образец во сложена голема форма, која ќе му даде комплетно нова конотација.

Така, како што напоменав, целиот Концерт се базира, првите два става на македонски народни песни, а третиот на народни ора. Внатрешната обработка е потполно во неоромантичарски стил. На тој начин во овој Концерт јас надоградувам на принципите на пристапот кон фолклорните материјали уште во почетоците на моето творештво, кои посебно ќе дојдат до израз во делата што ќе следуваат: најнапред Ноктурната за пијано, потоа *Вокалната симфонија*, Увертирата, *Мане* сонатата итн.

Така, во преден план во нив најнапред се интервенциите во тоналитетите и хармонијата, работата со мотивот посебно на интервалски и ритмички план, користење на материјалите за теми врз кои се појавуваат орнаментални и полифони варијации, темпото, артикулацијата и се разбира – оркестрацијата. На тој начин, како што веќе истакнав во претходната книга за симфониите, посебно во примерот со материјалите за Увертирата, интервенциите ги нарекoв и *декомпозиција* (стр. 225–226), со што овие дела се многу далеку од *обработките на народни песни*.

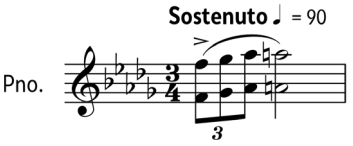
Другата заедничка црта која на одреден начин се провлекува и наназад и нанапред, е пишување први ставови кои се центар на делото, најнапред според сложеноста на формата, а соодветно и по должината (Прва симфонија, *Барокно кончертино*, *Musurgia ecclectica*, Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер, *Вокална симфонија*, сонатите што ќе следуваат итн.). Така и во овој Концерт централен е првиот став, кој има и најсложена форма и најголема должина.

Прв став

Првиот став по правило е во сонатна форма, што е направено и овде, и тој содржи **експозиција**, **развоен дел** и **реприза** (во која се појавува каденца). Сепак, во него ќе се појават одредени отстапувања, најнапред поради градбата од три теми кои се појавуваат уште во експозицијата.

Како што напоменав, тој е изграден од триптихот на песни кој започнува со „Зошто ми се срдиш либе“, по што следува „Јас ти реков добро вечер“ и завршува со „Рајна на порти стоеше“. Од нив се формирани основните три теми.

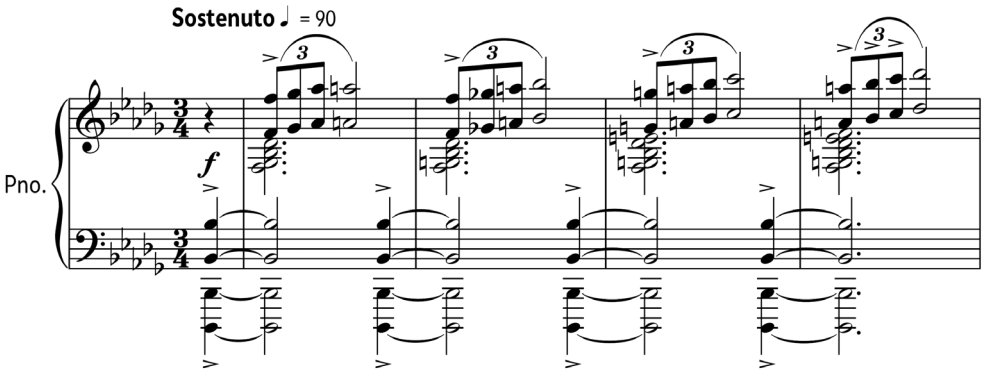
Пр. 71: $\mathbf{M_1}$ во воведот како најава на првата тема $\mathbf{1T_1}$, т. 1



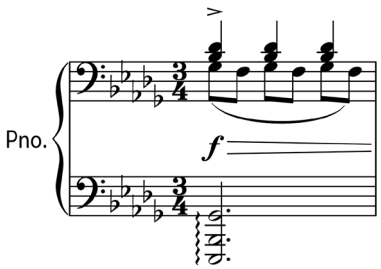
Експозицијата започнува со вовед во соло пијаното кој е изграден од мотивот од првата тема ($\mathbf{M_1}$) (**пр. 71**).

Од него со повторувања е направен вовед од четири такта со преттакт. Изграден е врз педалниот тон **b** кој треба да укаже и на основниот тоналитет **b-moll** (овде повеќе почетен тоналитет, бидејќи наскоро ќе настапат повеќе модулации) и придружната хармонска фигура која со својата кластерски збиена структура (се нижат инверзии од септакорди и нонакорди) веднаш треба да создаде драматичен почеток на ставот (**пр. 72**).

Пр. 72: Соло воведот на пијаното изграден од $\mathbf{M_1}$, т. 1–4
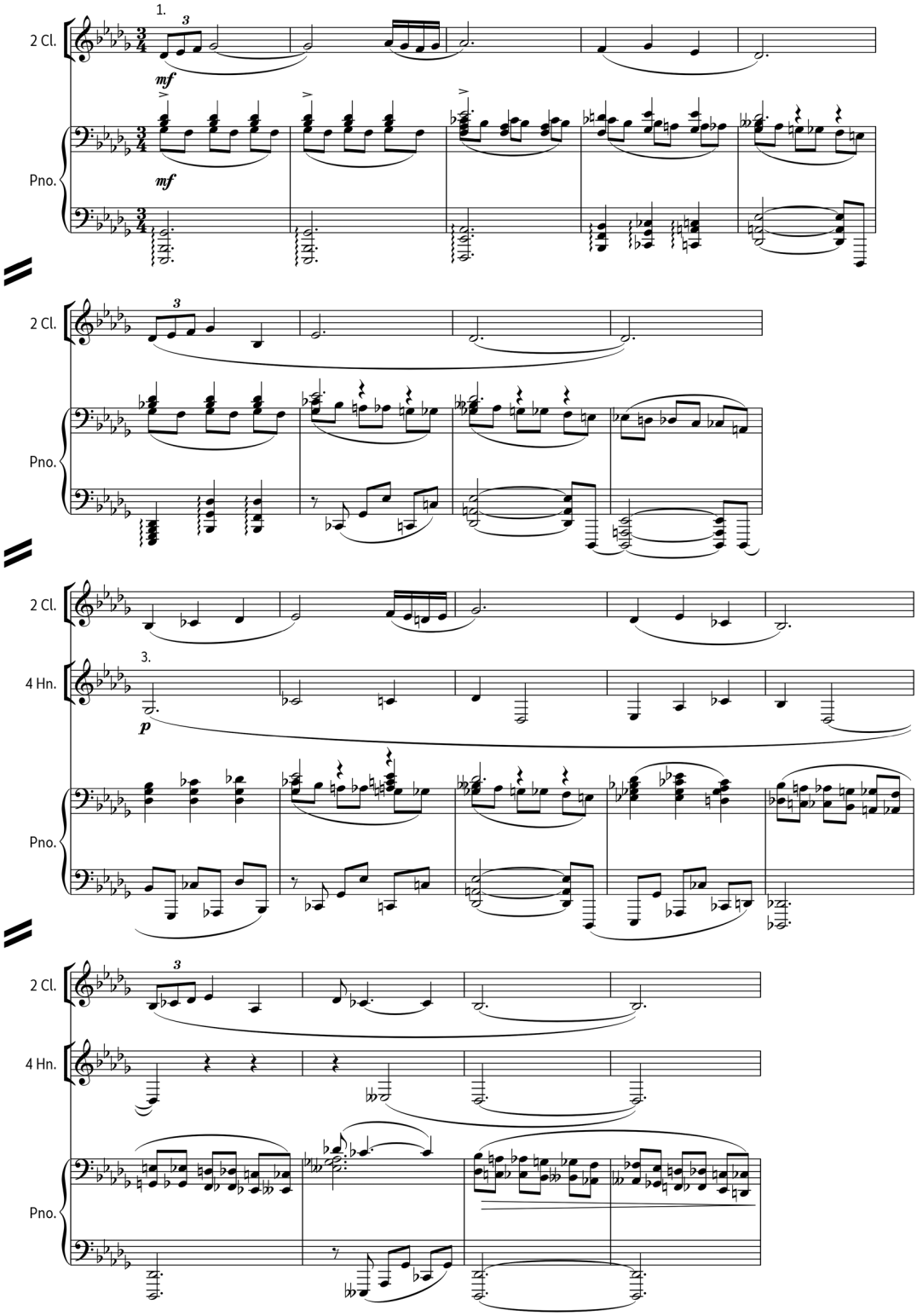


Пр. 73: Внатрешниот вовед во излагањето на 1T1, т. 5



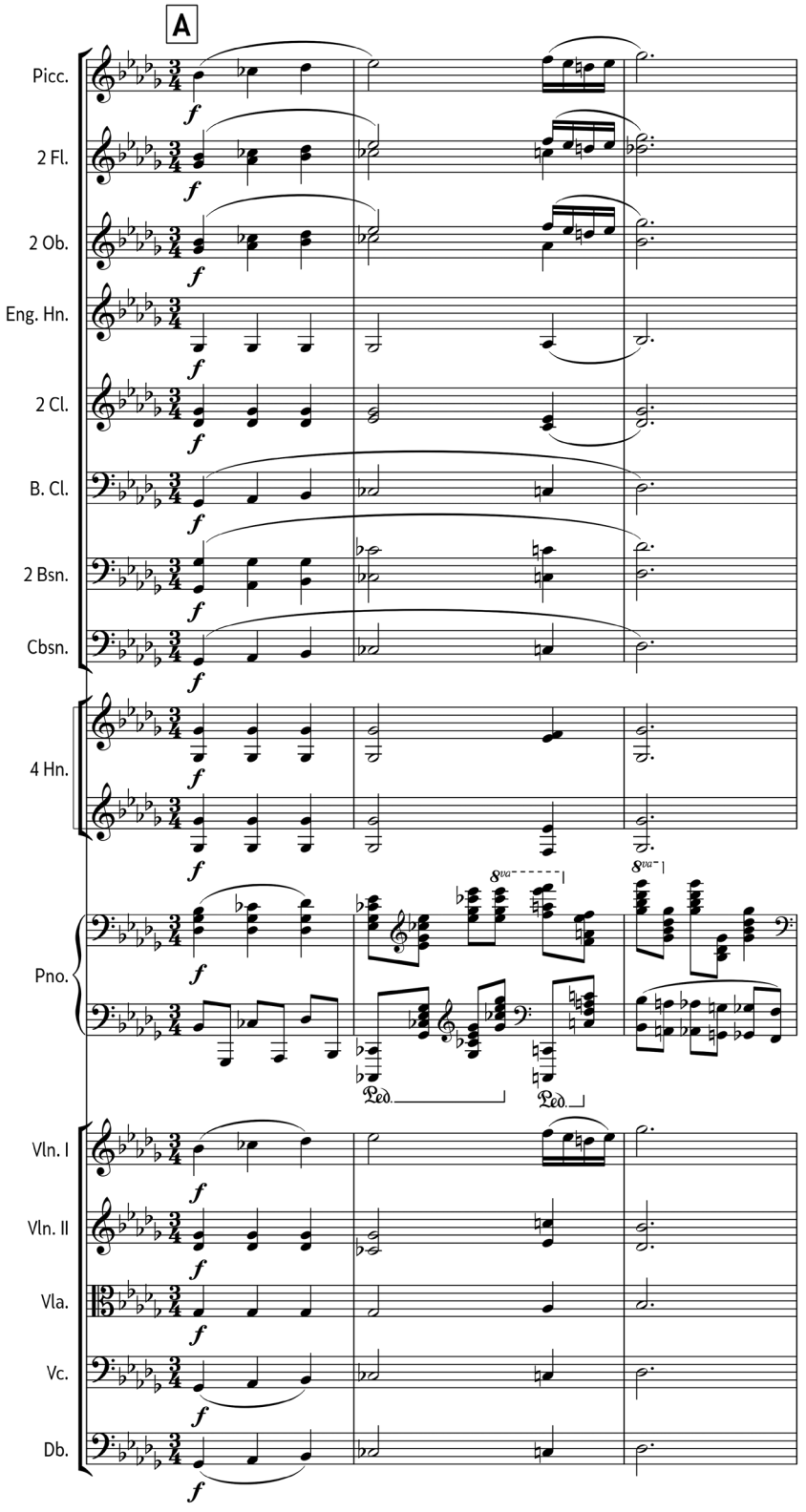
На овој вовед (надворешен) се надоврзува внатрешен вовед од придружната фигура* $\mathbf{Ф_1}$ на првата тема, исто така во соло пијаното (**пр. 73**).

Како што може да се види, оваа фигура е хармонски изградена на VI стапало во **b-moll** – **ges**, кое ќе стане прво стапало во излагањето на темата. Оваа хармонска *заблуда* со воведот и материјалот на првата тема, идентично ќе ја применам и во следното поголемо дело по овој концерт, *Радомировиот џалтир* во кој во **прологот** воведот е во **g-moll**, но на крајот модулира во **c-moll** како тоналитет на основниот тематски материјал. Така, во овој случај наместо да се премине во роднинскиот дур (**Des-dur**) темата ќе биде изложена во **Ges-dur** (**пр. 74**).

Пр. 74: Првата тема (**1T$_1$**) врз основа на песната „Зашто ми се срдиш либе“, т. 7–24



Пр. 75: Повторувањето на втората реченица на **1T$_1$** во целиот оркестар, т. 25–27
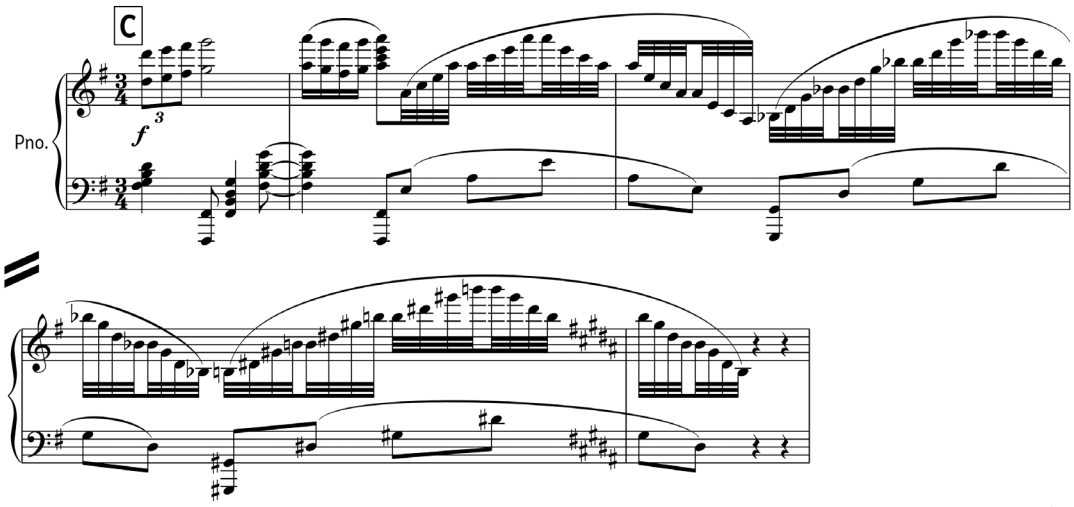


Како и песната, и темата **1Т$_1$** претставува сложена реченица (период) составена од две слични реченици (1 и 1$_1$) и двете по девет такта (т. 7–24). Во неа доминира веќе споменатиот триолски мотив **М$_1$**, и со нејзината развиена мелодиска линија укажува на градската традиција (со претпоставка дека се работи и за авторска песна). **1Т$_1$** е поставена во кларинетот во средниот кон нискиот регистар. Веќе видовме дека на почетокот пијаното ја придружува со споменатата фигура **Ф$_1$**, која во средината на реченицата (т. 10–11) во внатрешниот глас преминува во хроматски пасаж (**П$_1$** кој овде го издвојуваме поради тоа што подоцна, во премините, ќе стане важен градежен елемент). Во втората реченица во три наврати пијаното ќе ја удвои основната линија (т. 16, 19 и 22), додека како нов контрапунктирачки глас се јавува хорната, со што во ова трио се заокружува примарното излагање на темата **1Т$_1$**.

Вообичаено во народните песни втората реченица од песната се повторува (некогаш од неа се прави припев). Овде во почетокот тоа е направено со целиот оркестар, а потоа во редуцирана верзија на гудачите, пијаното, кларинетот и хорната. Оваа реченица (1$_2$, т. 25–35) (**пр. 75**) го означува крајот на излагањето на темата, повторно со хроматскиот пасаж (П1) во пијаното (т. 34–35).
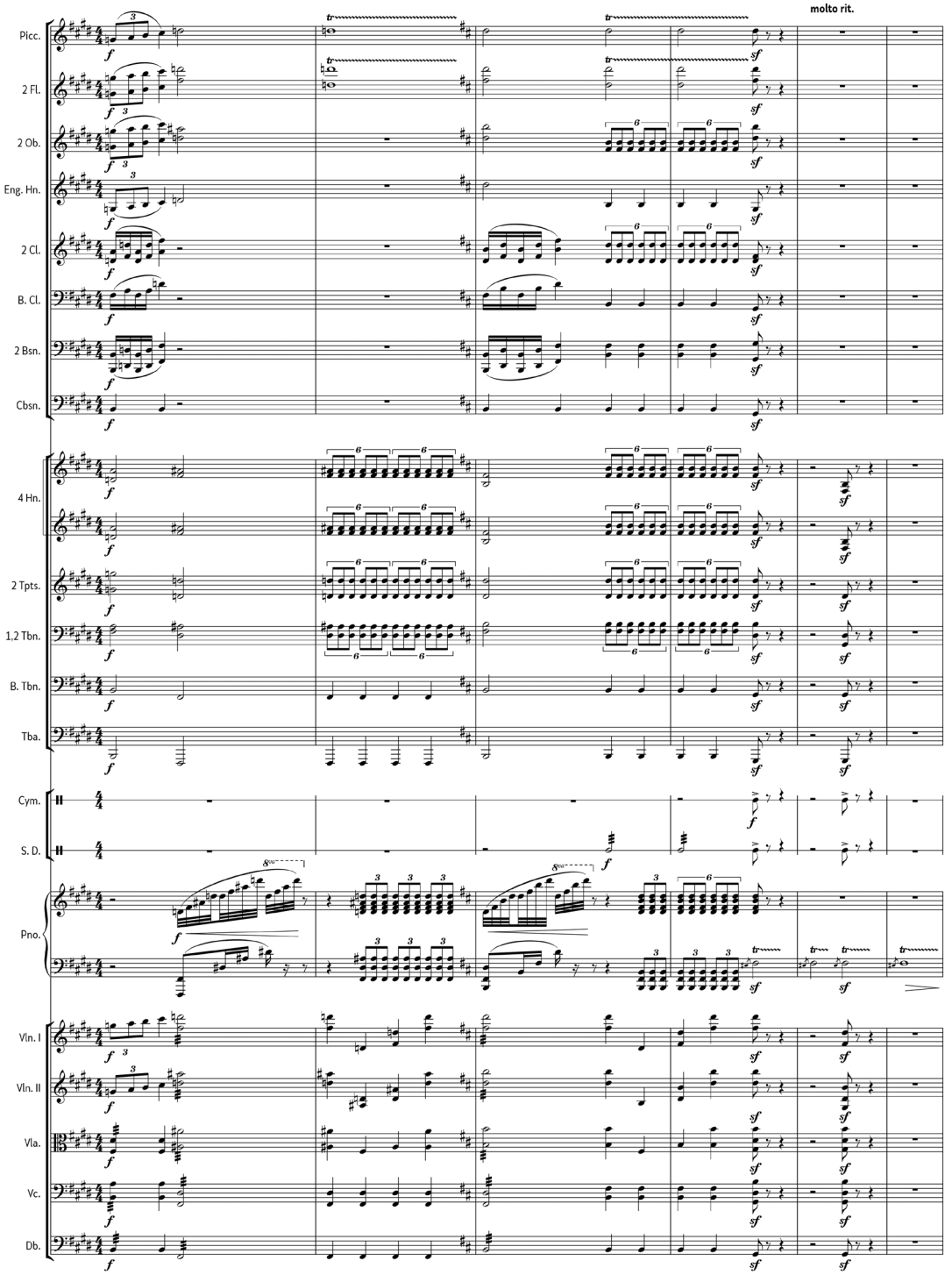
Мостот започнува во 37. такт со варијанта на **воведот** (т. 36–39) во која покрај пијаното се вклучени и лимените дувачи со издржани тонови. Трае до 70. такт (т. 36–70) и во него настанува разработка на тематскиот материјал на **1Т$_1$** со модулации, секвенци и фрагментарни делови, со што се потенцирани неговата нестабилност и функцијата на премин. Изграден во едно постојано крешендо ја зголемува драматичноста на првата тема и дефинитивно укажува дека не се работи за обработка, туку за **разработка** и **надградување** на мотивскиот материјал преземен од народната песна. Во него пијаното го добива и виртуозниот нагласок кој одговара на форматот на делото – солистички концерт.

Во внатрешната структура на мостот се издвојуваат две целини пред кои, односно меѓу кои, се наоѓаат премини. За првиот премин веќе кажавме дека е повторување на воведот, по кој следува сложена реченица која е варијанта на сложената реченица од првата тема (**1Т$_1$**) (т. 40–45 првата реченица, т. 46–51 втората) (**пр. 76**). Во втората реченица веќе се преминува во тоналитет со диези (**H-dur**).

Пр. 76: Делницата на пијаното во мостот со виртуозни пасажи, т. 40–44



Пр. 77: Крајот на мостот со пасажите и репетициите и појавата на фигурата од трилери **Ф$_2$** во пијаното, т. 66–70
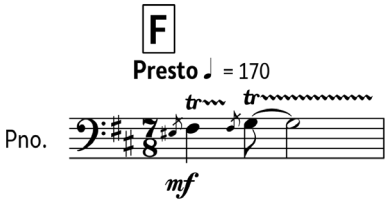


Во претходните записи на Концертот (пред овој во Sibelius) почетокот на втората реченица во првото излагање на темата секогаш беше означуван во диезна форма, што можеби го олеснуваше читањето, но не беше коректно во однос на реалните висини на тоновите кај инструментите кои прават разлика во енхармонски истите тонови (**fis** и **ges** на пример).

Ова прашање уште повеќе доаѓа до израз денес, со користењето на електричните и електронските инструменти, кои како и пијаното имаат само 12 тонови во октавата (кај електронските и воопшто дигиталните инструменти, тие се штимани во еднаква темперација). Кај инструментите кои прават разлики меѓу бемолите и диезите (дувачките и гудачките) системот на водилки, односно тенденцијата кон тонот за разрешување, го одредува и предзнакот. Но некаде поради поедноставна интерпретација, посебно кај инструментите што транспонираат, правам корекции за да се избегнат двојно повишени или снижени тонови. Во основа, изборот на тоналитетите го сметам за многу важно прашање, посебно за далечните тоналитети од почетокот на квинтното тркало. Како и кај микротонските, макамските и други системи, и во овој случај, 12-тонската темперација го симплифицира богатството на звучни бои кои произлегуваат од овие суптилни поместувања, односно формирање тонски низи со посебни групи хармоници (аликвотни низи како што популарно ги нарекуваат).

По преминот (т. 52–56) изграден врз основа на хроматските низи на **П$_1$**, започнува вториот дел на мостот (т. 57–70) кој има секвентна структура и завршува во кулминацијата со репетиции во пијаното, лимените и дрвените дувачи (т. 66–68). Од 68. до 70. такт е најавена придружната фигура на втората тема **Ф$_2$** (**пр. 77**).

Оваа фигура составена од трилери треба да изгради едно ново опкружување на традиционалната песна „Јас ти реков добро вечер“ која ќе биде искористена како втора тема (**пр. 78**).

Пр. 78: **Ф$_2$** како придружба за **2Т$_2$**, т. 71
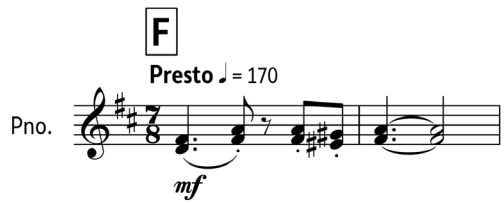


Инаку, нејзиното подметнување во крајот на мостот прави амалгамирана врска меѓу крајот на мостот и почетокот на втората тема, кај која вообичаено во повеќе случаи во моите дела би се јавиле внатрешни воведи од придружната фигура*.

Втората тема (**2Т$_2$**) повторно во камерна верзија, ја донесува пијаното (на почетокот придружена со упади од дајре). Како и кај првата тема претставува сложена реченица-период (т. 71–78, прва реченица – **1** и т. 79–86, втора реченица – **1$_1$**) (**пр. 79**). На почетокот на втората реченица повторно упаѓа дел од оркестарот (дрвени дувачи и ниски гудачи). На крајот, преку удвојувањата на тематскиот материјал со дрвените дувачи, фактурата се проширува и со упадот со *secco* акорди на лимените дувачи (хорни, тромбони)*.
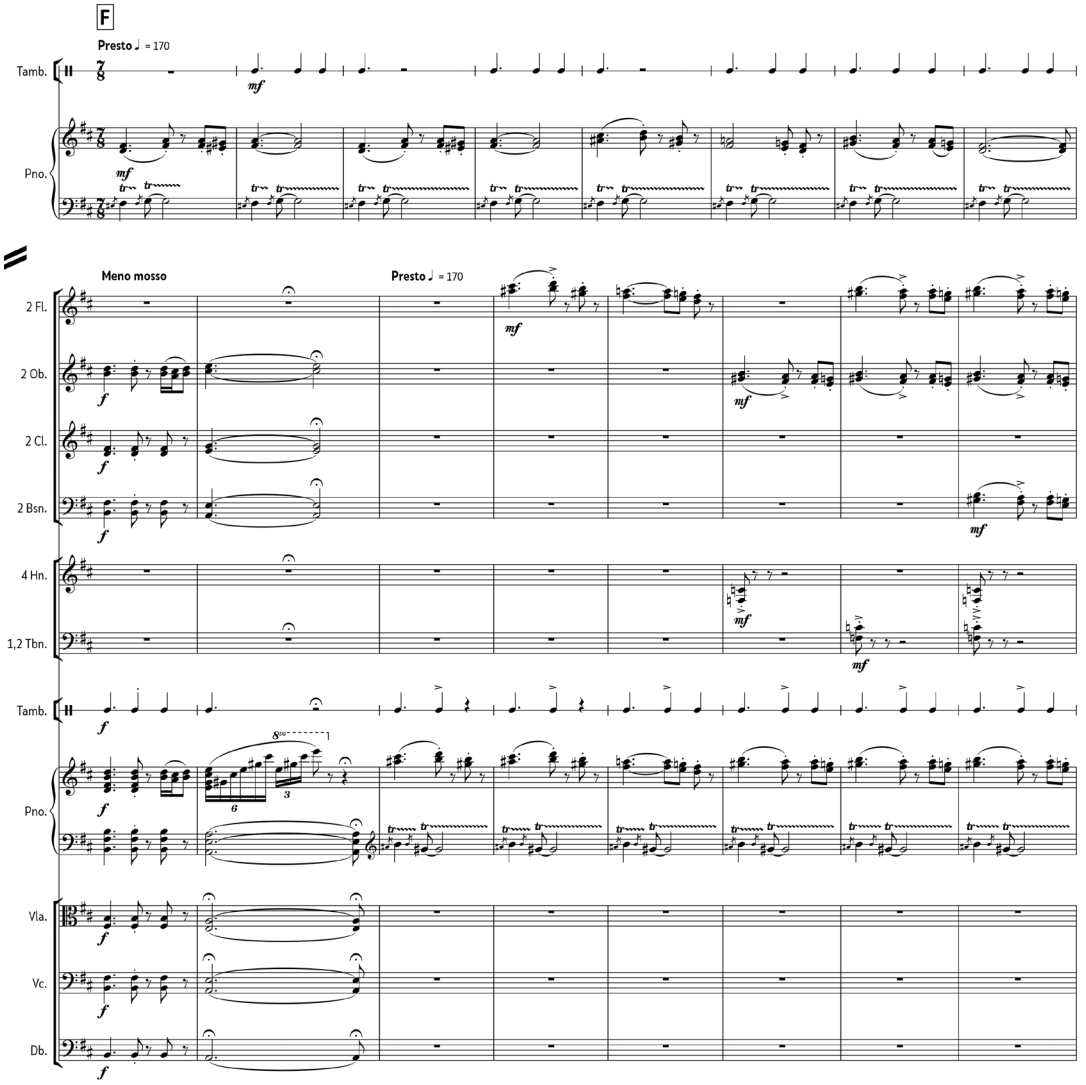
Првата реченица е идентична со песната, меѓутоа веќе во втората се вметнати низа повторувања на основниот мотив (т. 81–86) на оваа песна, **М$_2$**, со што е направено едно значително отстапување (**пр. 80**).

Пр. 80: **М$_2$** врз кој се базира втората тема **2Т$_2$**, т. 71–72



Како што може да се види, мотивот уште од почетокот е поставен во терци, нешто што е карактеристично за градската фолклорна традиција. Во овие терци исто така

Пр. 79: Втората тема (**2T$_2$**) која се базира врз песната „Јас ти реков добро вечер“, т. 71–86
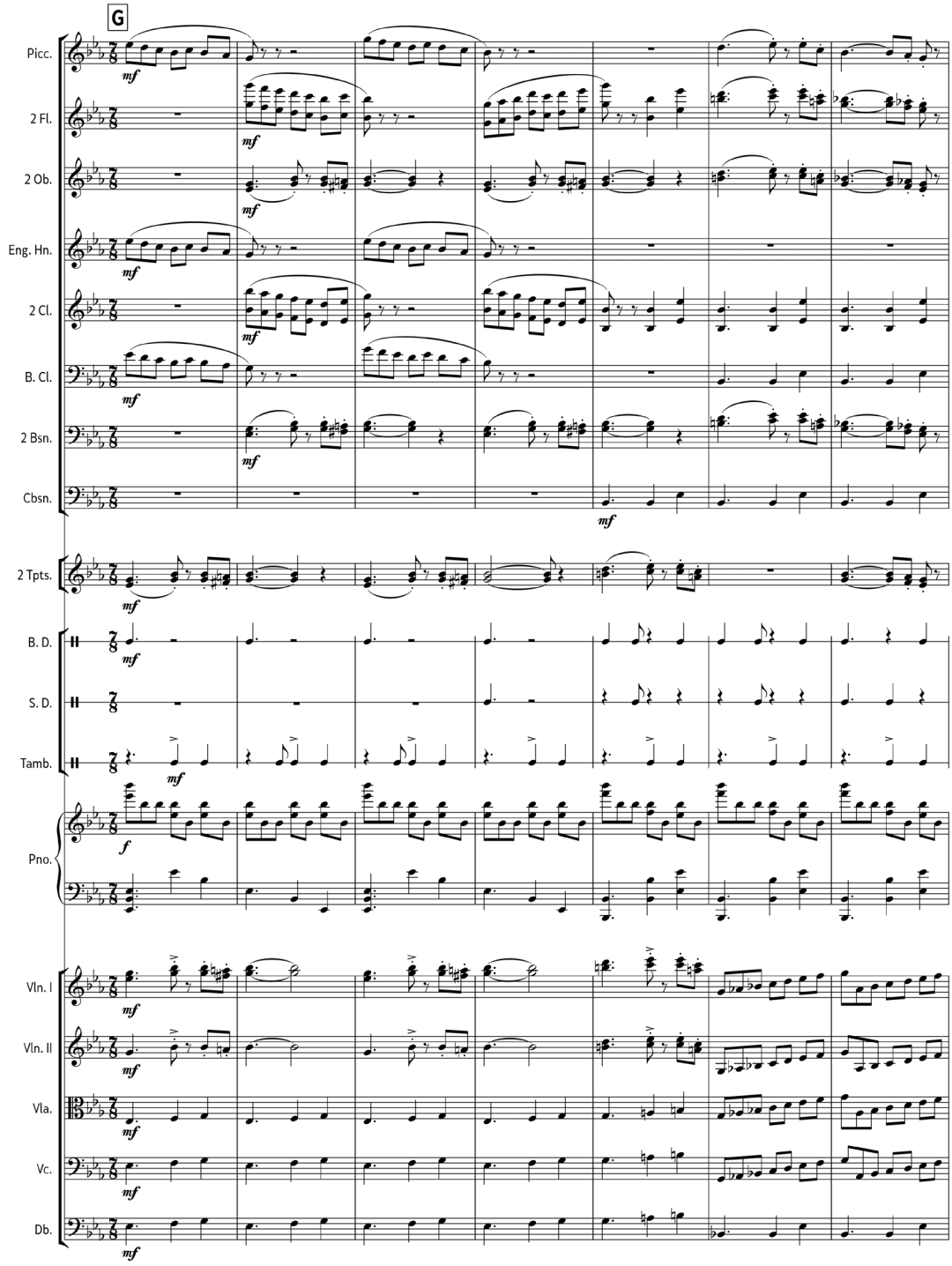


се направени повеќе алтерации кои исто така ја изместуваат песната од нејзината основна верзија (на пр. во т. 75) и ѝ даваат посебен призвук. Кон ова придонесува и фигурата **Ф$_2$** која е во дисонантен судир со водечката линија (**g-gis**).

Забележлива е разликата во тоналитетите со првата тема, бидејќи втората тема е поставена во **D-dur**. Втората тема е изложена уште два пати (т. 87–103 и т. 104–114), при што секое излагање се јавува во тоналитет за секунда повисоко, односно **Es-dur** и **E-dur**.
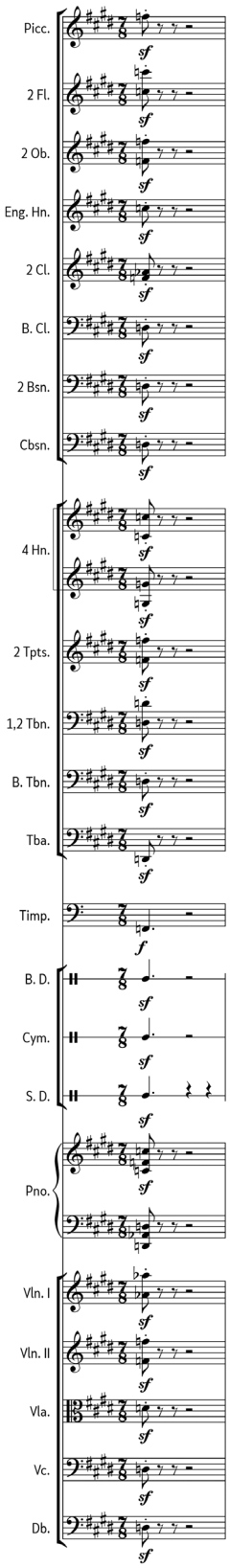
Во двете излагања носечка е првата реченица од периодот; во првото излагање втората реченица е скратена, а во второто излагање воопшто ја нема. Пијаното има придружни фигури составени од разложени акорди во кои е испуштена терцата со што доминира квартно/квинтното созвучје* (**пр. 81**).

Фактурата е збогатена и со имитациите на мотивот **M$_2$** како и скаличните пасажи*. Додавањето на удиралките, посебно гран касата и барабанот, ја даваат и илузијата

Пр. 81: Оркестарското излагање на втората тема **2T$_2$** во експозицијата, т. 87–93



на употреба на тапанот (покрај веќе појавеното дајре). Метарот 7/8 одговара на оригиналниот метар на песната во која по првата песна од овој триптих која е *ad libitum*, започнува раздвижен играчки дел, кој уште повеќе ќе се забрза со појавата на третата песна која е повторно во бинарен метар (2/4).



Пр. 82: *Secco* акордот на крајот од излагањата на втората тема **2Т$_2$**, со квартен акорд во лимените дувачи и полунамален акорд во останатиот дел од оркестарот и солистот, т. 114
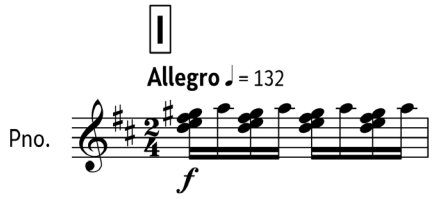
Третото излагање на втората тема (**2Т$_2$**) е нагло прекинато, иако последните два такта се поместени за полустепен надолу и завршуваат со *secco* акорд составен од полунамалениот септакорд **d-f-as-c**, но и дополнително збогатен со тонот **g** во 3. и 4. хорна. Всушност, кога ќе се погледне овој акорд само во лимените дувачи, тој е поставен како квартен акорд* (**пр. 82**).

Третата тема (**3Т$_3$**) е исто така во **D-dur**, што дава можност да ја поврземе со втората тема (**2Т$_2$**) во една целина како **комплекс на втората тема**. За ова постојат и дополнителни аргументи, покрај тоналитетот. И двете се движат околу исто интервалско јадро и лесно би можеле да се сведат на еден модел кој е променет само во метарот. Ова уште повеќе доаѓа до израз во вторите реченици во изворните теми, во кои и во третата тема повторно се јавува 7/8 метар и чии почетоци и интервалски и хармонски се слични. Дури во изворната варијанта, нејзината втора реченица започнува со *ad libitum* и потоа се враќа почетното темпо.

Ова сум го искористил на свој начин. Третата тема (**3Т$_3$**) ја содржи само првата реченица од песната „Рајна на порти стоеше“ (**пр. 83**).

И таа е поставена во терци, но интересна е нејзината кластерска придружба од фигурата **Ф$_3$** во која ќе се појави зголемената кварта* (**пр. 84**).

Пр. 84: **Ф$_3$** со кластерска структура и зголемена кварта, т. 115
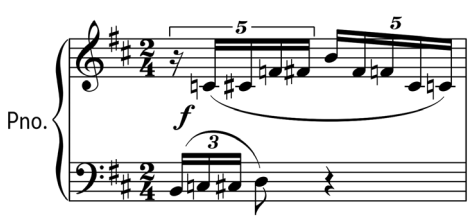


Наместо вториот дел од песната се појавува само почетокот на вториот дел од втората тема (**2Т$_2$**) и потоа повторно се враќаме во третата тема (**пр. 85**).
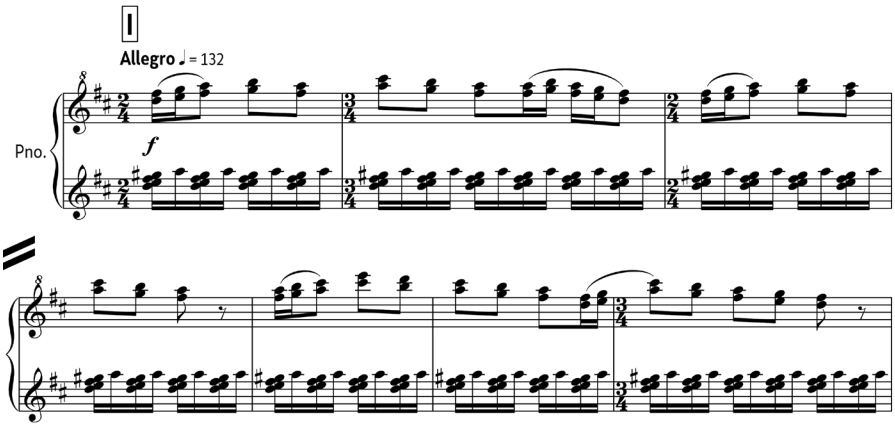
Ова враќање во третата тема е всушност почеток на **завршната група** (т. 125–170) која, како што се гледа и од бројот на тактовите, зафаќа една четвртина од целата експозиција. Таа во себе содржи четири разграничени целини.

Првата (т. 124–132) изгледа како некакво продолжување на третата тема (**3Т$_3$**), но е фрагментарно и во втората половина почнувајќи од 128. такт преминува во хроматски терцно сроднот **B-dur**. Втората целина (т. 133–149) донесува нов пасажен материјал (**пр. 86**).

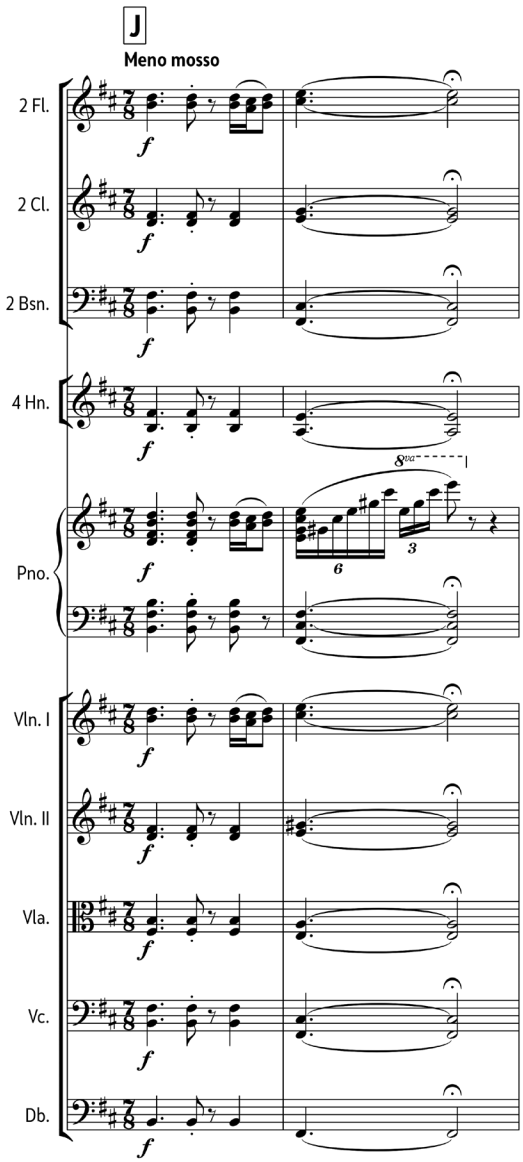
Пр. 86: **П$_2$** во пијаното како основа за градење на втората целина од завршната група, т. 134



Пр. 83: **3Т$_3$** со првиот дел од песната „Рајна на порти стоеше“, т. 115–121



Пр. 85: Вметнување на вториот дел од **2Т$_2$** на местото на втор дел на **3Т$_3$**, т. 122–123



Како што може да се види од примерот, овој пасаж **П$_2$** се заснова врз хроматски движења околу квартно/квинтно поставен акорд*. Со тоа тој прави контраст на тоналните делови, односно го проширува целиот концепт на тоналитетот и акордите.
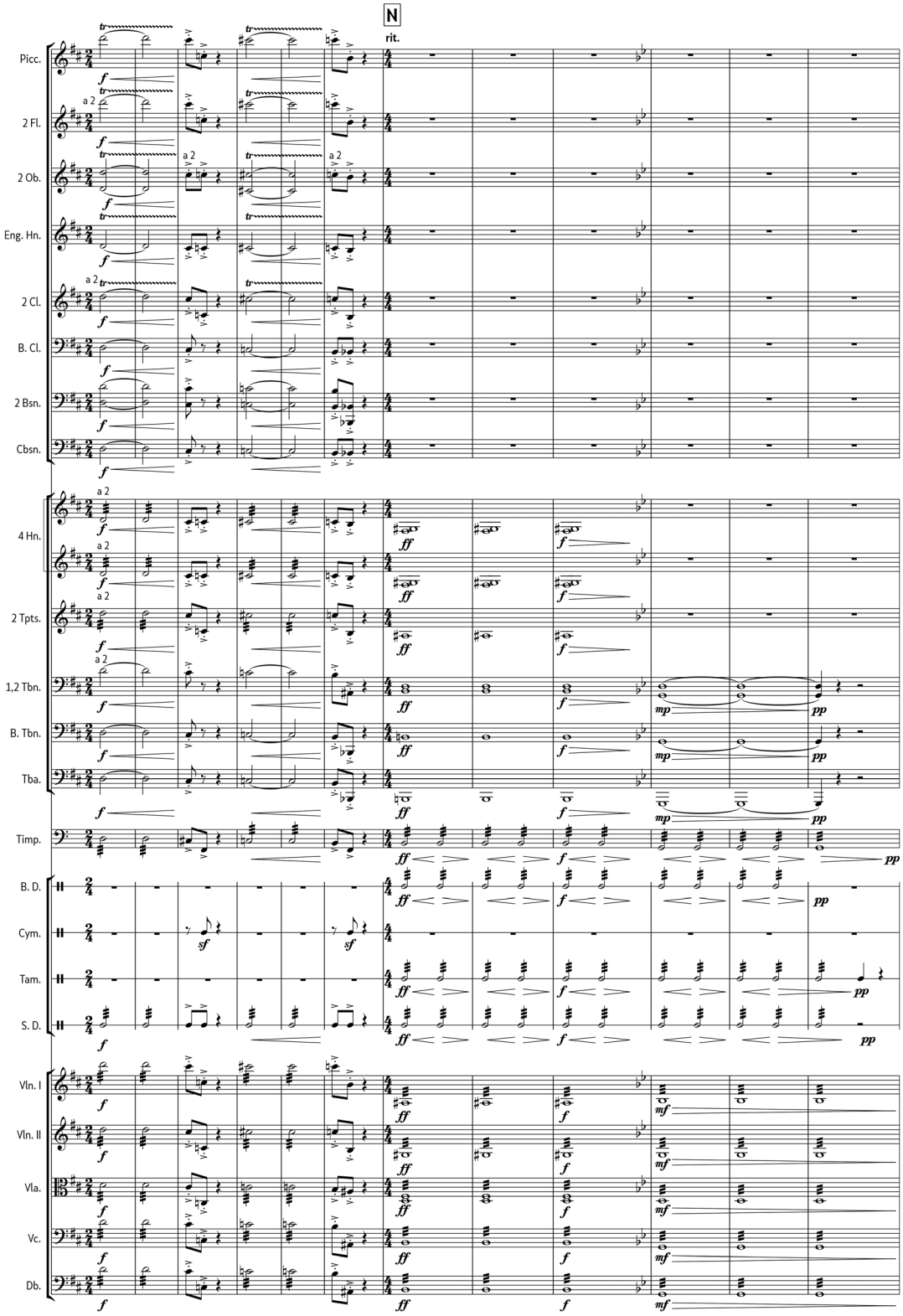
Во дрвените дувачи ќе се појави уште еден хроматски пасаж **П$_3$** (**пр. 87**) кој заедно со **П$_2$** ја прават заднината за мелодиското движење во басовата линија (контрабаси, виолончела, контрафагот и бас кларинет).

Драматичноста ја зајакнуваат и тремолата со крешендо/декрешендо во чинелата, а целата фактура е збогатена и со разложени акорди во останатиот гудачки корпус и педални тонови во хорната. Делот содржи две реченици, првата со тонален центар **h** (т. 133–140) и втората (т. 141–149) секвентно подиг-

Пр. 87: **П$_3$** во дрвените дувачи (пиколо и флејта) како звучна основа за мелодиското движење во басовата линија, т. (134)–(135)



Пр. 88: Кулминативниот крај на експозицијата, т. 157–168



ната за полустепен нагоре, кои поради доминантно пасажната структура делуваат фрагментарно и соодветно за ваков нетематски дел.

Третата целина (т. 149–156) повторно го користи материјалот на **M_3** за да направи мало педално растоварување пред главната кулминативна сцена на целата експозиција (четвртата целина, т. 157–168) (**пр. 88**).

Како што се гледа, и таа има два дела во кои доминираат трилери и тремола. Во вториот дел ќе се појави кластерскиот акорд **h-d-fis-gis-ais**, кој има изразено дисонантен ефект поради употребата во нискиот регистар, тремолата во гудачите и удиралките и блискоста на секундите **fis-gis-ais**. Тој со диминуендото во трите такта, се разрешува во хроматски терцно сродниот* молски квинтакорд од **g**, давајќи впечаток дека основниот тоналитет станува **g-moll**.

Кога ќе се има предвид дека целиот став содржи 323 такта, јасно е дека во него најголемата инвестиција е во експозицијата која, како што видовме, не само поради трите теми, туку и деловите со разработка (мостот и завршната група) ја даваат тежината и на целиот Концерт преку преработката на *йозајмениош* материјал.
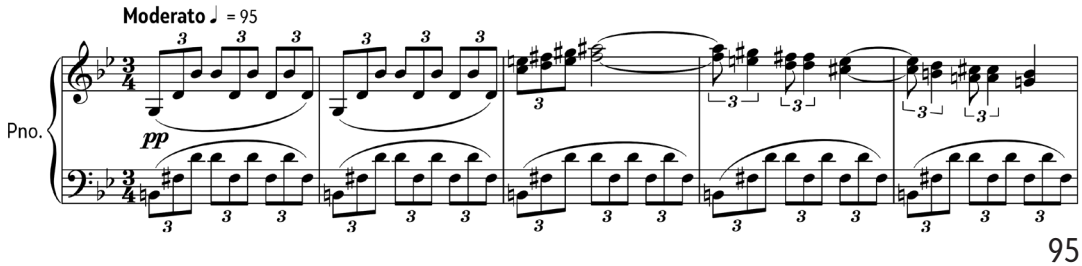
Овој пристап ќе продолжи и во развојниот дел (т. 169–227). Но како што се гледа од неговата големина, споредeн со експозицијата, тој претставува нејзина третина, што само ја надополнува веќе искажаната констатација дека во експозицијата веќе е присутно значајно ниво на работа со мотивот, а како што ќе видиме подоцна, оваа постапка ќе продолжи и во каденцата, што ја оправдува споредбената големина на развојниот дел.

Развојниот дел донесува една целосно нова атмосфера. Јас секогаш уживав во неговата изведба и оддалечувањето од изворните материјали. Преку сите овие отстапувања и нивна *декомйозиција* тие од цел (како што е во изворните изведби и во нивните обработки) стануваат средство за градење на посложен и стилски поинаков израз. Тоа веднаш станува јасно уште од првата реченица (**пр. 89**).

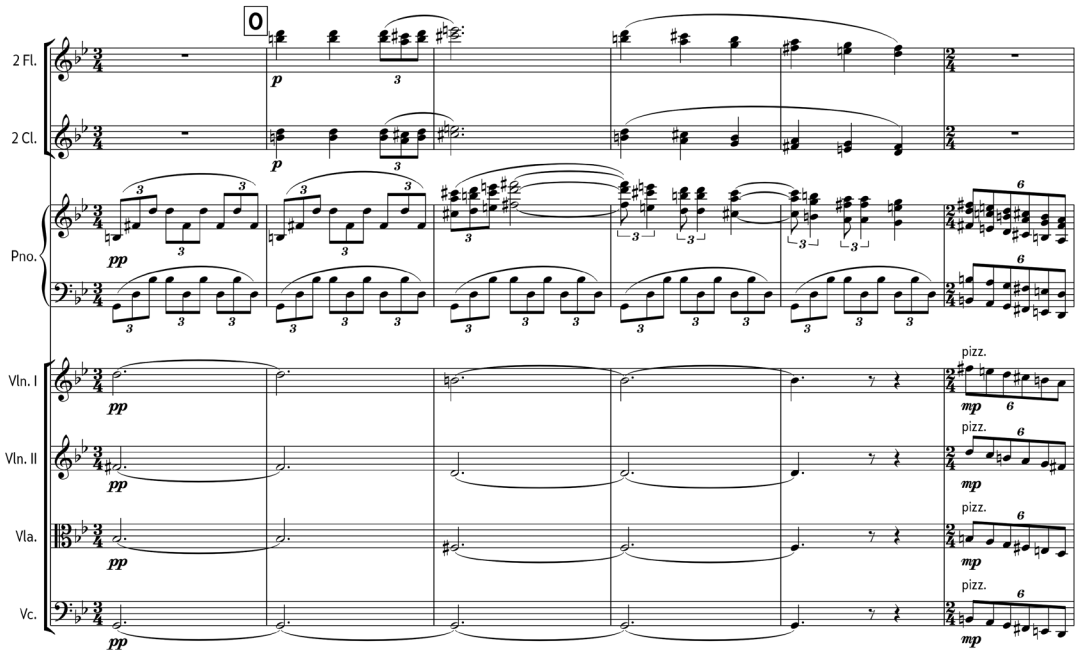
Соло пијаното има придружна фигура **$Ф_4$** (првиот такт 169) која е составена од два хроматско терцни квинтакорди (**g-b-d** и **h-d-fis**) и тоа поставени во широк слог.

Со вакви квинтакорди поставени во децими изобилува моето пијанистичко творештво (всушност, преземени ми се од шопеновско/листовските фактури). Јас ги претпочитам бидејќи нивната разреденост значително го намалува судирот на хармониците (кога терцата би била меѓу основниот тон и квинтата) и на тој начин ја зголемува нивната сонорност. Посебно ги користам во левата рака и во средните и ниските регистри каде што очекувано има и поголеми конфликти на хармониците, бидејќи влегуваат во нашиот акустички спектар. Се разбира, кон тоа многу погодуваше и големината на мојата рака, така што децими, па дури и ундецими никогаш не ми беа проблем за изведба.

Пр. 89: Воведната реченица на развојниот дел, т. 169–173



Пр. 90: Втората реченица во развојниот дел во кој се спротивставени мотивите од првата (**aT$_1$**) и втората тема (**2T$_2$**), т. 174–179



Поставеноста на фигурата овозможува да нема директен дисонантен судир, туку тој повеќе произлегува од педалот кој ги обединува двата акорда. По двата воведни такта, се појавува **M$_1$** во една целотонска низа (т. 171) во која разбирливо прозвучува зголемената кварта*. Реченицата се заокружува со движење надолу во кое ќе се појават повеќе алтерирани тонови, а басовата линија треба да го обезбеди привидот дека се наоѓаме во **h-moll**.
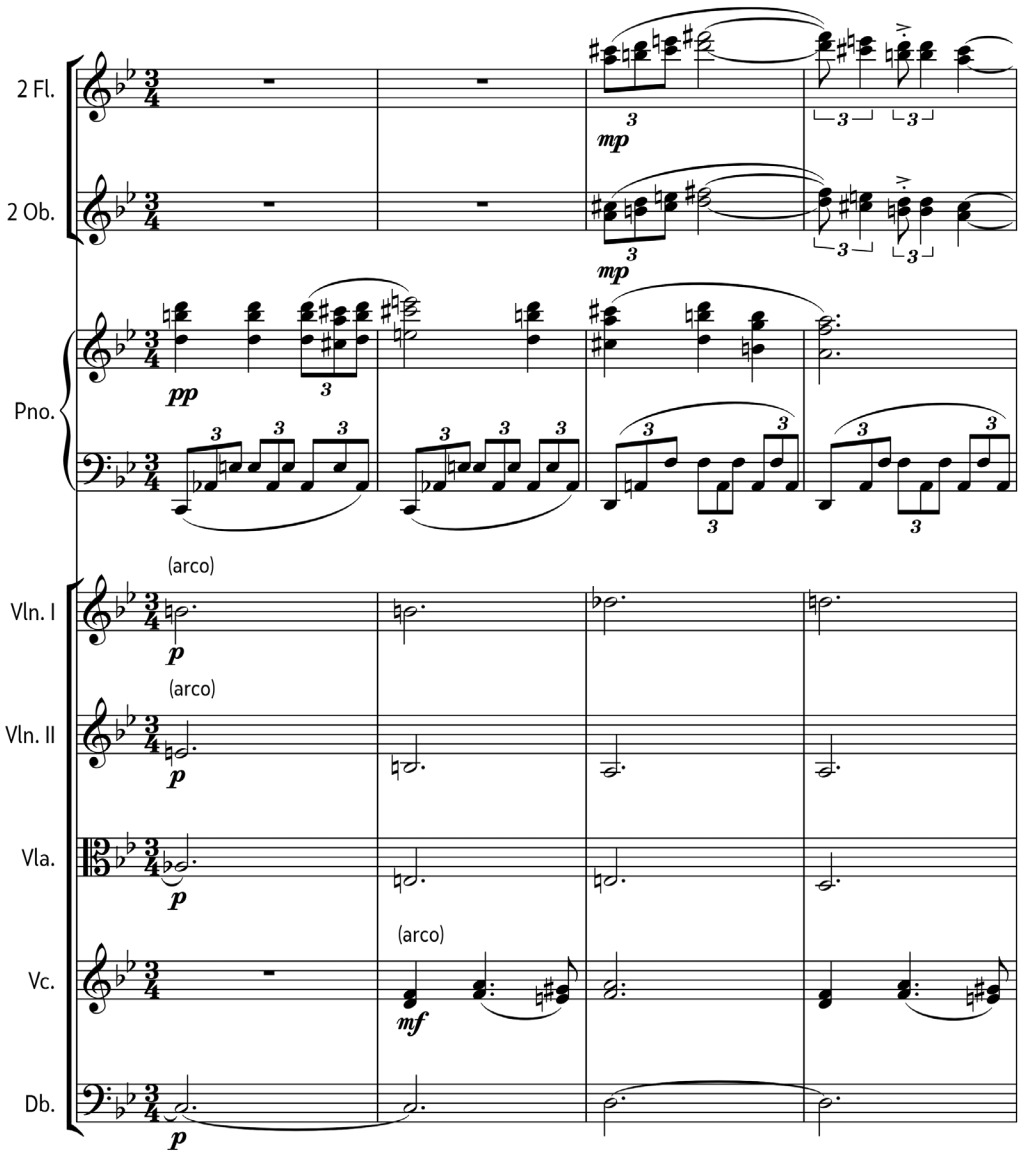
Во следната, втора реченица од развојниот дел настанува инверзија во акордите, левата рака го свири квинтакордот од **g**, додека десната од **h**. Врз педалниот тон кај виолончелата, **g**, се појавуваат два големи септакорди, најнапред молски, а потоа дурски. Септакордите всушност произлегуваат од споменатите спротивставени квинтакорди.

Но она што е најкарактеристично за оваа втора реченица е појавата на почетокот од втората реченица на втората тема (**2T$_2$**) во флејтите и кларинетите (т. 175), по што пијаното контрапунктира со материјалот од првата тема (т. 177) (**пр. 90**).

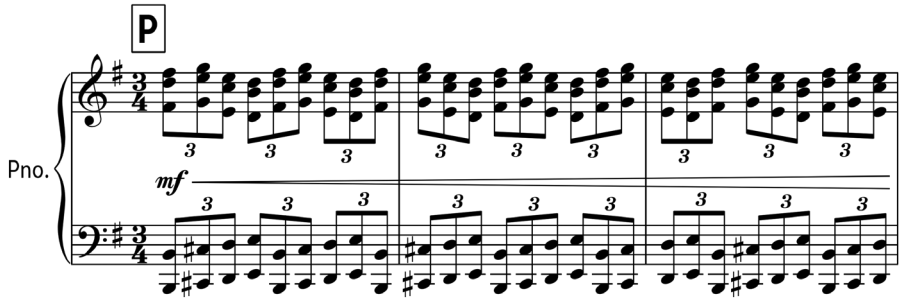
Ова поврзување на двете теми е уште поизразено во следната, трета реченица (т. 180–187) во која пијаното го изведува материјалот од почетокот на втората реченица на втората тема (**2T$_2$**) (т. 182), по еден такт се спротивставува (кондензирано претставување на втората тема **2T$_2$**) **M$_2$** од истата тема во виолончелата (т. 183) и по уште еден такт (т. 184) флејтите и кларинетите го изведуваат **M$_1$** со што се гради контрапункт од овие три линии (**пр. 91**).

Овие три реченици ја прават првата од трите целини на развојниот дел. Следува премин од три такта (т. 188–190) изграден од репетиции на **M$_1$** во кои води пијаното во октави (**пр. 92**).

Пр. 91: Контрапунктското спротивставување во три линии (пијано, виолончела, флејти и кларинети) на материјалите од двете први теми, т. 182–185



Пр. 92: Преминот кон втората целина на развојниот дел со октавни триоли изведени од $\mathbf{M_1}$ во пијаното, т. 188–190



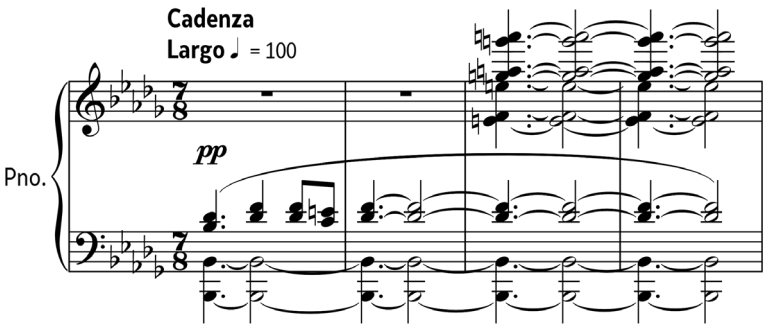
Втората целина е оформена од три реченици (т. 191–209). Првите две аугментирано ја претставуваат првата реченица од првата тема (**1T$_1$**) (пред првата има два такта вовед, т. 191–192, па првата реченица, т. 193–199, и втората, т. 200–205), додека третата содржи само два двотакти од почетокот на втората реченица во темата (т. 206–209). Двотактниот вовед со фигурата **Ф$_4$** е изграден врз нонакордот **e-g-b-d-fis**. Врз оваа хармонска основа тече аугментираната тематска линија (**1T$_1$**) во унисоно гудачите (во три октави).

По краткиот премин (т. 210–213) повторно изграден од триоли изведени од **M$_1$**, започнува третата целина од развојниот дел (т. 214–227), која е составена од фигури и секвенци кои треба да доведат до кулминацијата во 217. такт. Во кулминацијата во ***ff*** се јавува **M$_1$** (во терци во гудачите и дрвените дувачи).

Во 228. такт започнува **репризата** но само со втората реченица од првата тема (**1T$_1$**) (до 238. такт) и хроматскиот пасаж **П$_1$** кој треба директно да овозможи појава на втората тема (**2T$_2$**).

Репризата на втората тема овде е изведена како каденца (т. 239–277). Во неа втората тема (**2T$_2$**) доживува целосна трансформација и е поставена во мол (**b-moll** кој треба да *одговара* на тоналитетот на првата тема, кој видовме се појави само како тоналитет на воведот) (**пр. 93**).

Пр. 93: Почетокот на репризата на втората тема **2T$_2$**, т. 239–242
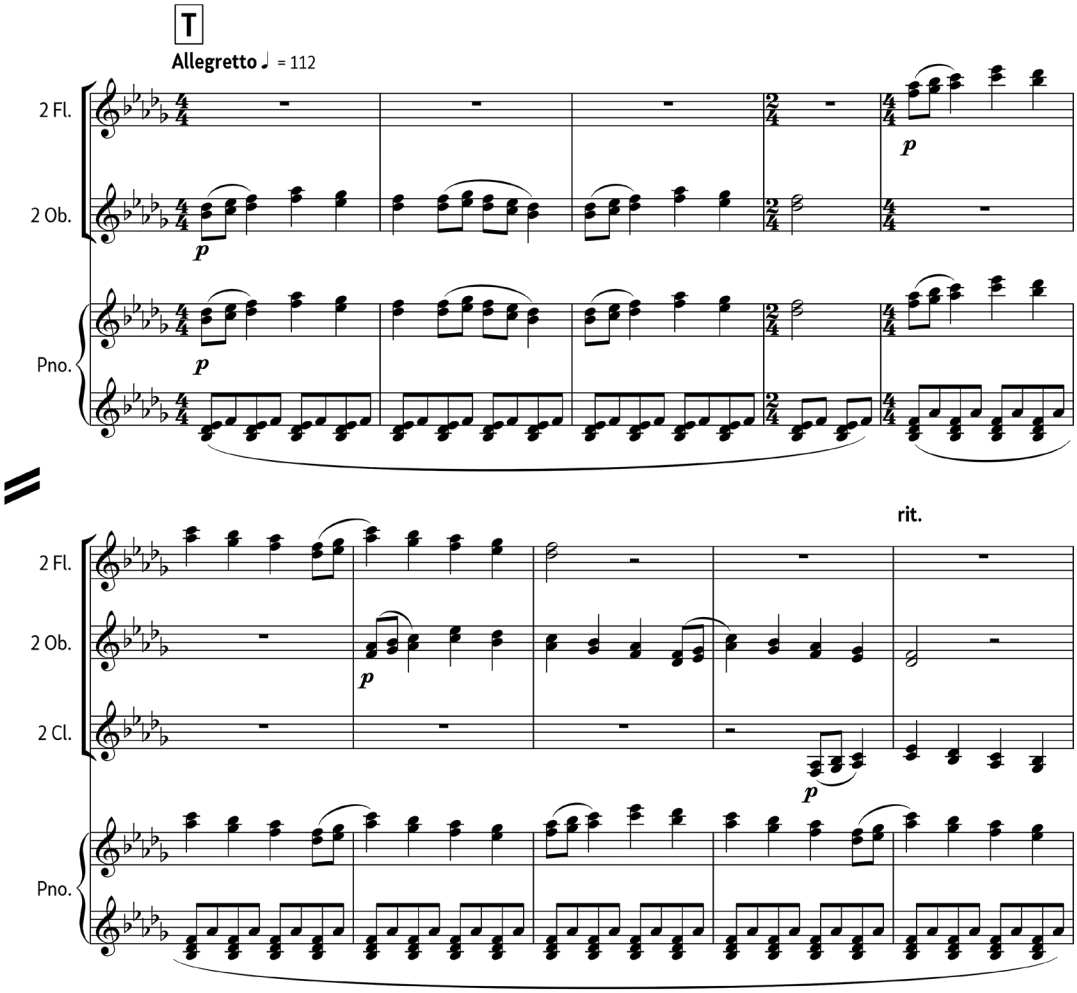


Се разбира, оваа реприза на втората тема е нова *карактерна варијација* која му дава поинакво значење на материјалот од нејзините претходни излагања, посебно во експозицијата. Како што може да се види, променет е метарот (3/4), темпото (бавно), но и додадена е нова придружна фигура од секунди поставени во три октави (еден вид звона). Целиот дел претставува корално смирување наспроти сите останати делови од ставот.

На неа директно се надоврзува третата тема (**3T$_3$**) исто во молска варијанта во бавно темпо (**пр. 94**).

Камерниот звук (пијаното е најнапред удвоено со обоите) е надграден со суптилни имитации во втората половина од реченицата. Тоналитетот е задржан, со што треба да се даде финалниот печат дека се работи за реприза.

Од 288. такт до крајот (т. 323) е изведена **завршната група**. Таа започнува со дурска варијанта (**B-dur**) на темата во нејзиното изворно темпо (т. 288–296) што може да се третира и како продолжување на излагањето на третата тема, но нејзината врска со целиот материјал којшто следува до крајот на ставот (исто како и во експозицијата) говори дека таа повеќе припаѓа на репризата на завршната група, одошто на целината на третата тема. Следува реченица (т. 297–306) во која **3T$_3$** е изложена за мала секунда нагоре, односно во **H-dur**. Третата реченица на завршната група е во постојано крешендо (т. 307–314) и пијаното изведува хроматика во паралелни октави

Пр. 94: Репризата на третата тема **3T$_3$**, т. 278–287



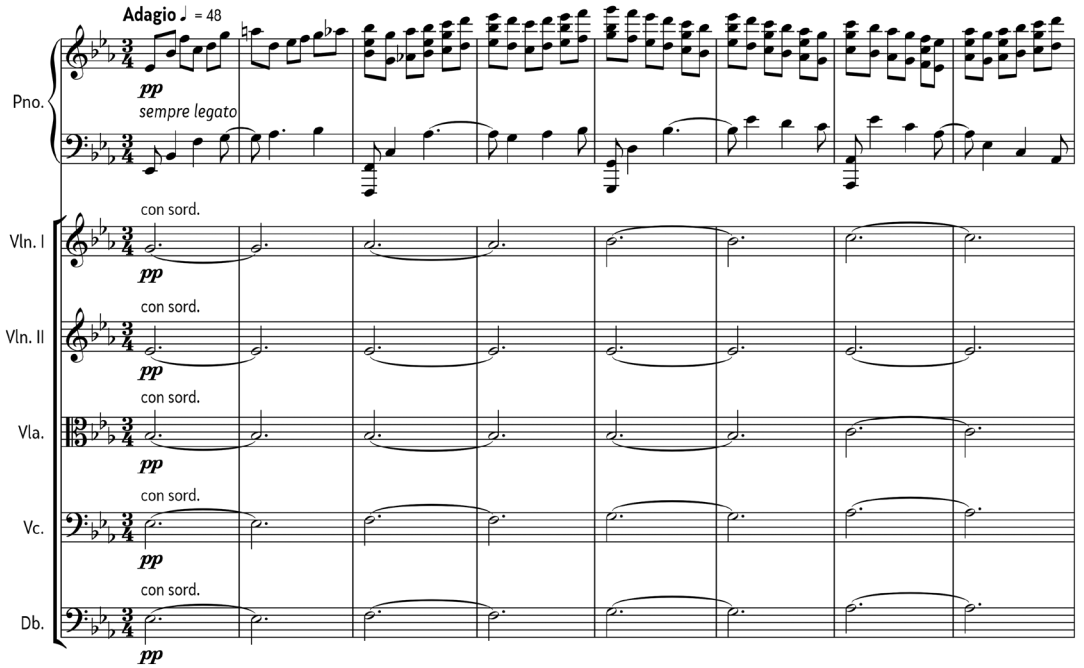
нагоре, повторно се враќа во **B-dur**, по што следува (т. 315–323) пасажен дел (соодветно на концертите за пијано) кој се заокружува со двата унисоно ***sf*** тона во осмини (**ces-b**) (исто така историски стандардно решение за крајот на ставови во концертите).

Како што споменав, очигледно е дека во овој став е доста инвестирано во градбата на формата, која со сета разработка на основните материјали на песните, од нив прави *Концерт* за пијано. Навраќајќи се на втората книга за симфониите, во *Вокалната симфонија* која ќе следеше осум години по ова дело, ќе се сретнеме со истиот пристап во градбата на првиот став. Трансформацијата на песните која започнува уште со нивните први излагања, им дава потполно ново толкување, кое не е само ново руво, туку навлегува во суштинските промени на карактеристиките на материјалот.

Втор став

Вториот став е преодна форма меѓу песна и варијации*. Во него целосно (во смисла на текстот) е проследена песната „Кажи, кажи либе Стано“, односно нејзините четири строфи.

Пр. 95: **T$_4$** во функција на припев, т. 1–8



И оваа песна ја има типичната двореченична структура, во која втората реченица се повторува уште еднаш. Затоа се јавува и бележењето како **a b b$_1$** кое според мене не одговара, бидејќи формира впечаток дека се работи за дводелна песна. Во случајов се работи за сложена реченица-период.
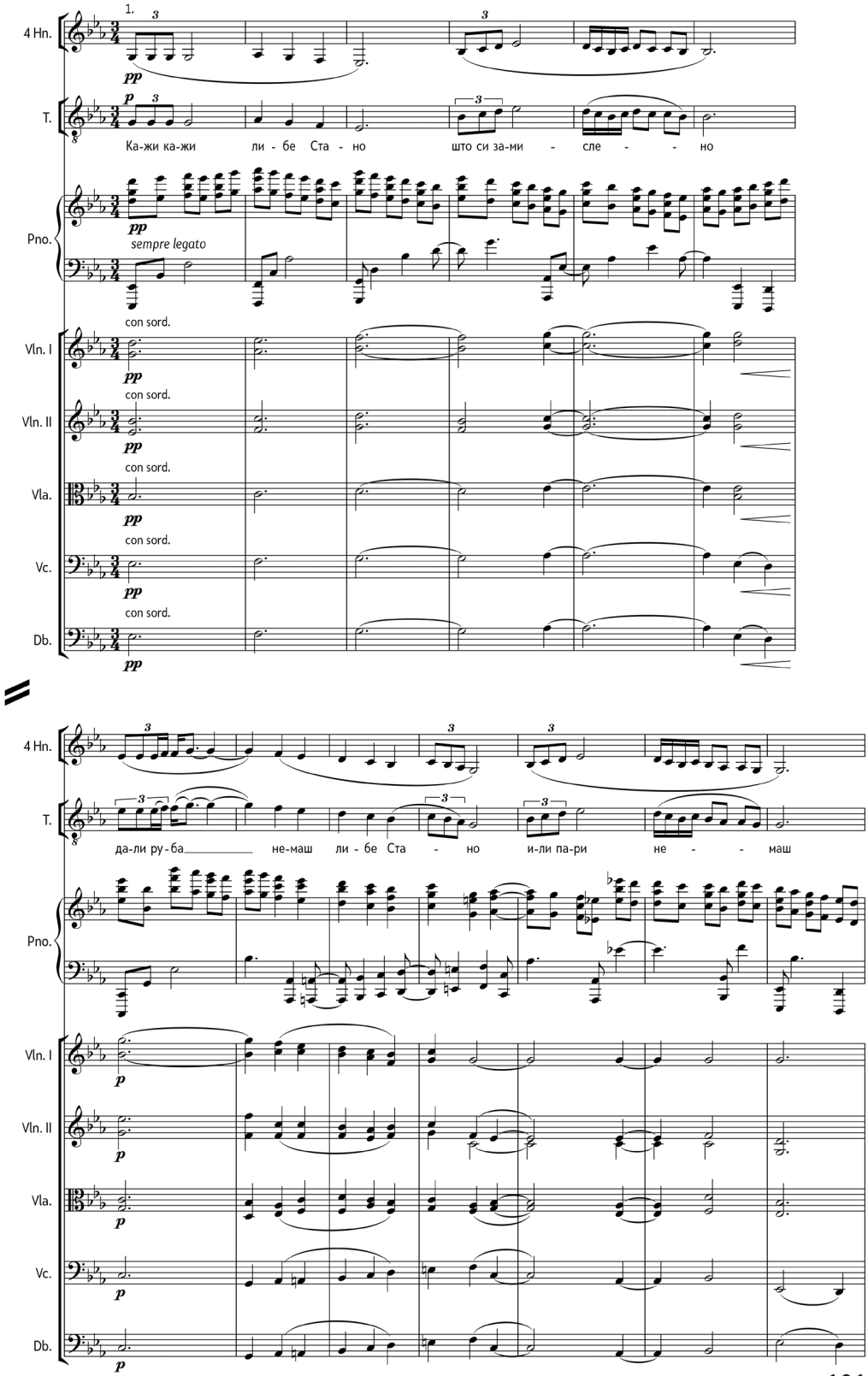
Пред почетокот се јавува и една реченица со нов тематски материјал (не е произлезен од песната). Јас ја одредив како **T$_4$** посебно поради нејзината заокруженост (ги има сите карактеристики на водена мелодиска линија, со кулминација и хармонско заокружување) (**пр. 95**). Таа се наоѓа на местото на припевот, и од нејзините фрагменти ќе бидат направени премините кон излагањата на секоја нова строфа, со што ќе биде задржан привидот на припевите (привид бидејќи се многу пократки и не се заокружени како целини).

Во неа секако се најкарактеристични првите два такта кои одговараат поради квинтно/квартните скокови и употребата на лидиската кварта* (**es-a**). Иако во ова прво излагање во хармонската придружба кај гудачите се појавува само еден септакорд (т. 3–4), септимите и ноните во однос на басовиот тон се основа на мелодиското движење, што веќе во следната реченица, во која ќе се појави и следната тема, ќе стане правило (паралелните септакорди кај гудачите т. 9–15).

По оваа припевна реченица започнува првата строфа од песната кај соло тенорот, односно основната тема на ставот **T$_5$** (**пр. 96**).
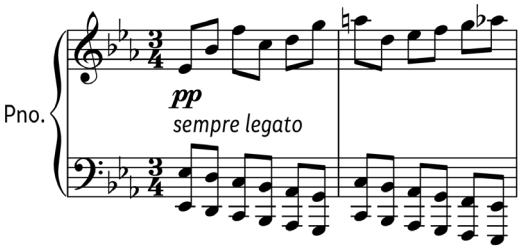
Како и кај претходните означувања, и овде повторувањето на втората реченица не е земено предвид при прикажувањето на тематскиот материјал (ги прикажувам само основните делови без повторувањата). Она што е карактеристично за ова прво изложување на **T$_5$** е контрапунктската линија во пијаното произлезена од **T$_4$**, со што таа станува придружна фигура кон главната тема. На овој начин е поврзан воведот

Пр. 96: Основната тема на ставот $\mathbf{T_5}$ со контрапунктска придружба во пијаното со $\mathbf{T_4}$, т. 9–21



(припевот), но сега како придружна фигура, што како постапка можеше да се види во повеќе претходни случаи (внатрешен вовед составен од придружната фигура, пред почетокот на темата). Како што може да се види, тематската линија (**T_5**) се појавува и во хорната, со што таа станува доминантна во ова прво излагање на **T_5**. Во повторувањето на втората реченица (т. 22–30) линијата на пијаното е раздвижена со појавата на шеснаесеттини и направена е мала интервалска интервенција во крајот на песната во тенорската (хорна) линија.

Пр. 97: Преминот кон второто излагање со комбинирани елементи од **T_4**, т. 31–32



Следуваат два такта во кои се комбинирани во дискантот почетокот на **T_4** и во октавите во левата рака нејзиниот среден дел со скаличните движења надолу. Тие имаат функција на премин кон следното излагање (**пр. 97**).

Второто излагање (т. 33–50) прави преселба во **E-dur** (мала секунда нагоре) во која водечката улога ја преземаат сопраните во паралелни терци. Ова второ излагање со терците и промената на тоналитетот, а и употребата на молската субдоминанта, дефинитивно го врзува овој дел со појавата на сопраните (третото излагање на тематскиот материјал) во аријата „Извор вода“ од *Десѝина и мисѝер Докс* (в. *Од Шеќерна до Десѝина*, стр. 75–76). Кога ќе се земе предвид дека целата арија („Извор вода“) започнува со соло пијаното и со слична фактура, сосема е јасна сличноста на постапките, односно користењето на искуството од таа арија. Многу интересно ми беше сознанието и дека водечкиот мотив кој во „Извор вода“ го конструирав да одговара на моделите на народните песни, сега се поклопува со основниот мотив во „Кажи, кажи…“ без разлика што овде е во триола, а таму во шеснаесеттини. Се разбира, при создавањето на „Извор вода“, воопшто не сум ја имал предвид „Кажи, кажи…“ туку нејзиниот образец, кој често се повторува. Затоа и молската субдоминанта и во овој случај одлично функционира (**пр. 98**).
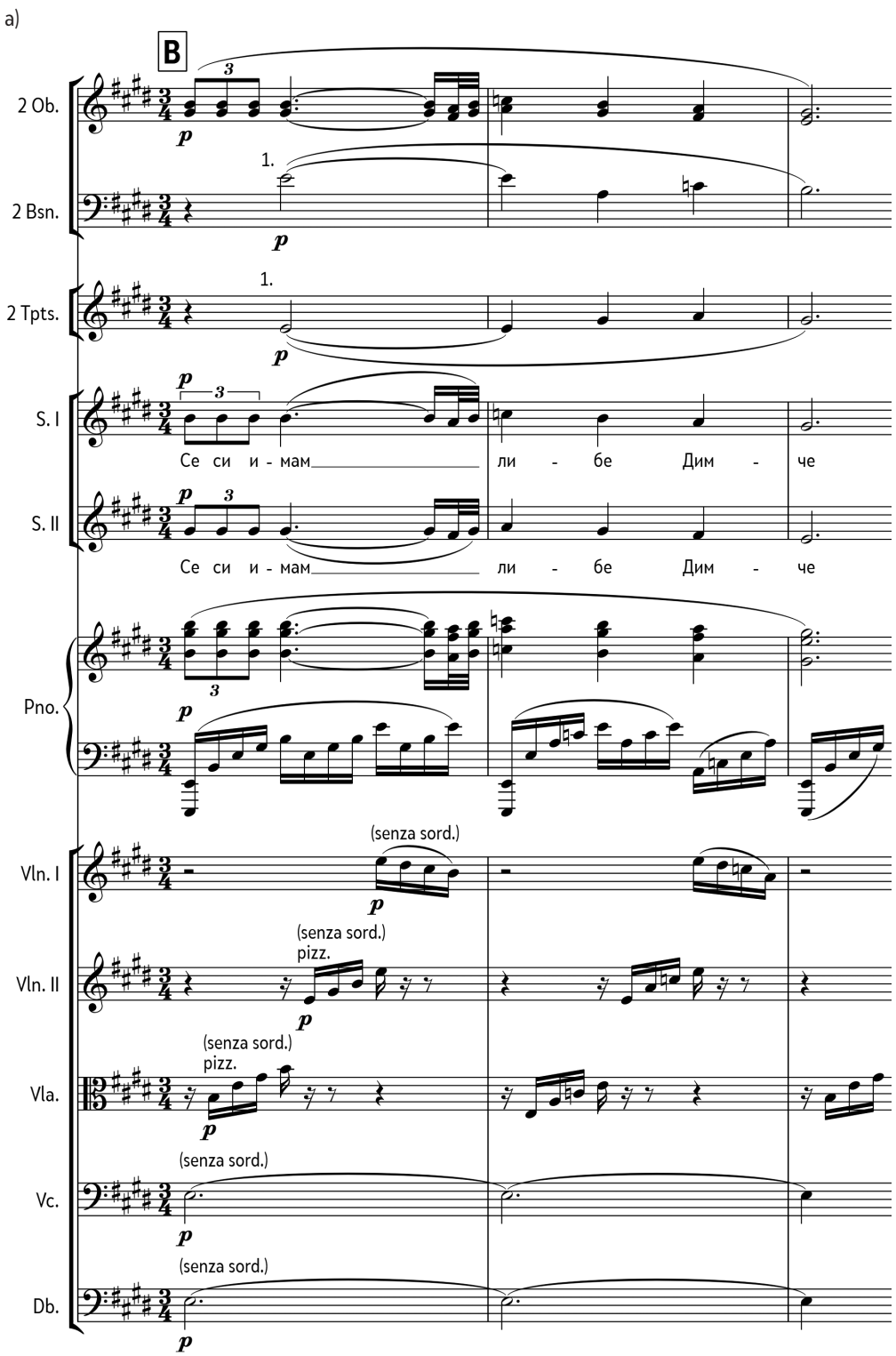
Се разбира, натамошниот тек се разликува од „Извор вода“, посебно што правам суптилни интервенции во песната (како на пример, т. 40–41, каде што е вметната доминанта за второто стапало **fis** кое веднаш се разрешува како субдоминанта за шестото стапало **cis**).

Пред следното излагање на песната следуваат три такта премин изградени од материјалот на **T_4** (т. 51–53) во гудачкиот корпус.
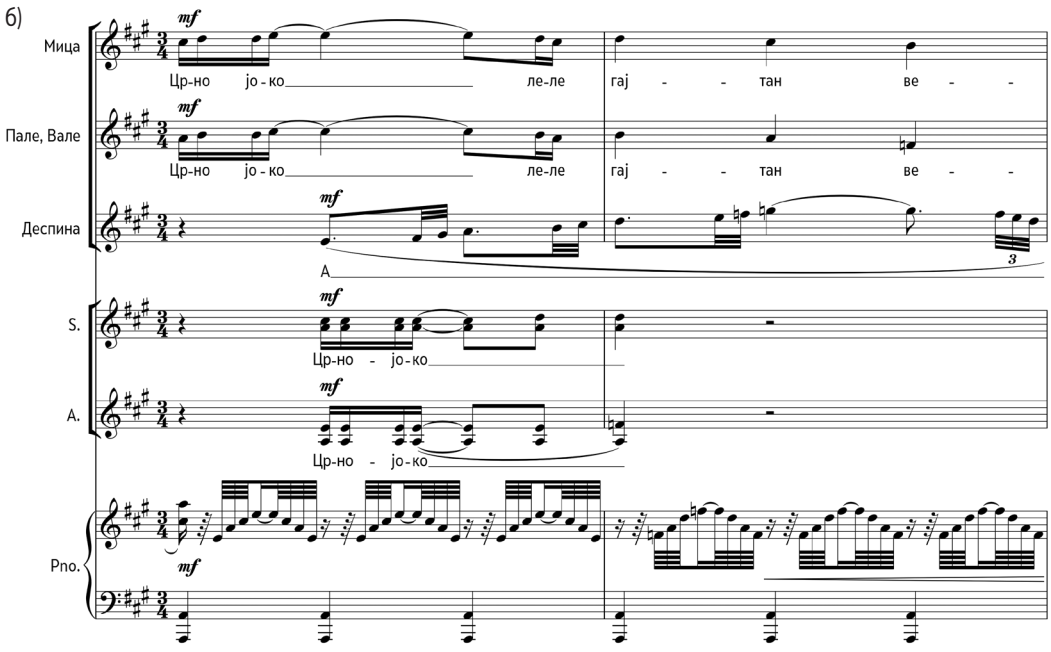
Следното, **трето излагање** на песната (т. 54–70) веќе почнува позабележливо да отстапува од изворната песна, пред сè поради употребата на молска варијанта (**пр. 99**).

Поставено во **cis-moll** во него доминираат септакорди во пијаното. И во него има хармонски интервенции, посебно со *доминанѝиѿе за…* Згуснатата пијанистичка фактура треба да додаде кон растежот на динамиката на ставот, кој својата кулминација ќе ја има во четвртото излагање. Пред него повторно има краток премин во соло пијаното во кое во ниските регистри со октавна и акордска структура (септакорди, што значи и соодветни дисонанци, посебно во ниските регистри каде и квинтакордите звучат дисонантно), треба да ја подготви кулминацијата што следува (**пр. 100**).
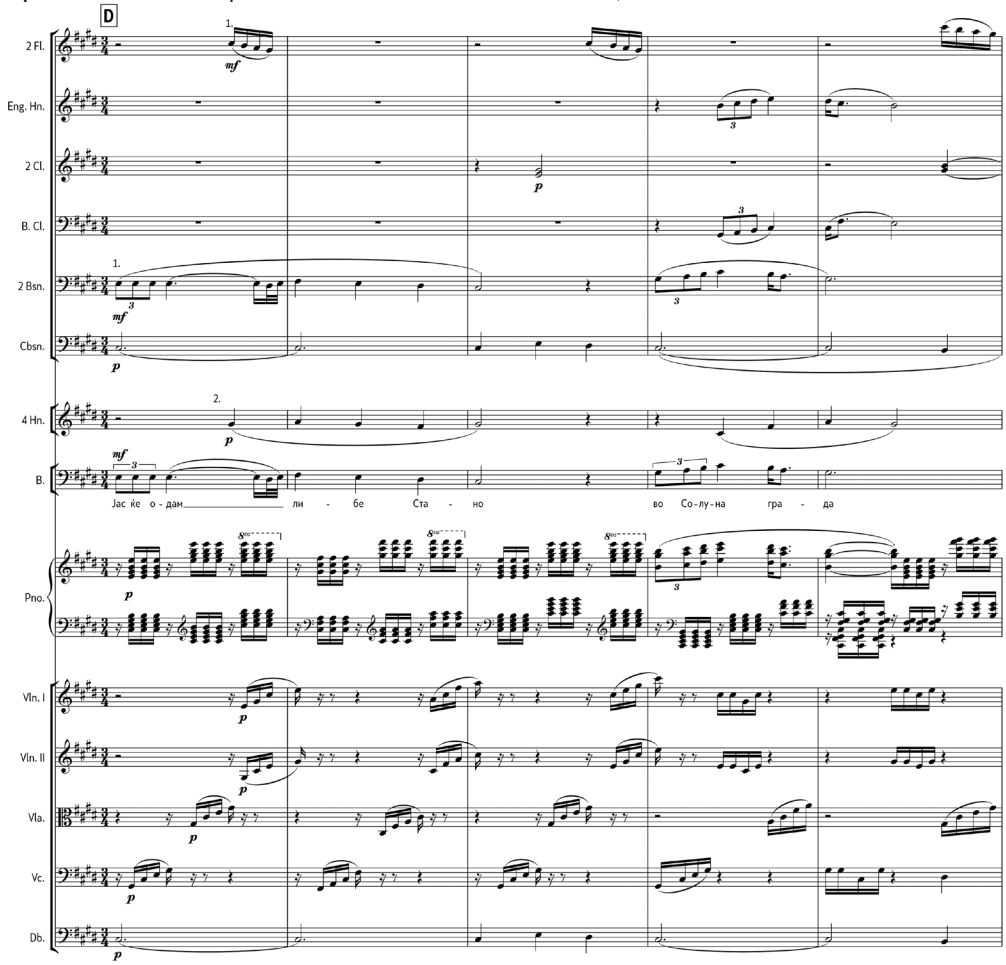
Пр. 98: Почетокот на второто излагање на $\mathbf{T_5}$ од Концертот за пијано, т. 33–(35), и извадок од аријата на Деспина од *Десӣина и мистӣер Докс*, втор чин, втора слика, т. 33–34
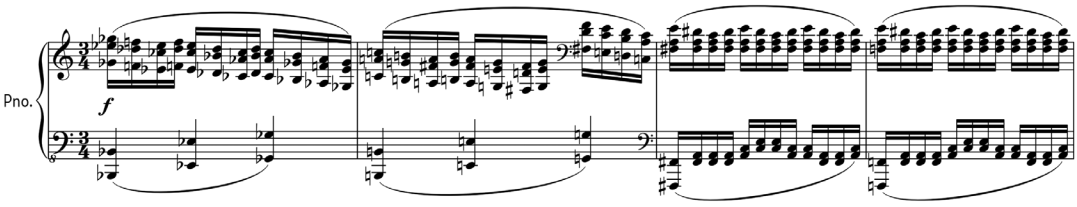


б)



Пр. 99: Почетокот на третото излагање на песната во **cis-moll**, т. 54–58



Пр. 100: Преминот кон четвртото излагање на темата во соло пијаното, т. 71–74



Мелодиската линија со зголемена секунда во двата последни такта од преминот, во првиот со полунамален, а во вториот со голем дурски септакорд, поврзува со макамската традиција*.

Четвртото излагање (т. 75–93) е поставено врз дијалогот меѓу сопраните од една, и тенорот и басот од друга страна, со што е изведена и одредена внатрешна полифонија (**пр. 101**).

Поставено е во **a-moll** со нов сооднос на терците во сопраните. Ова ќе биде искористено во почетокот на повторувањето на втората реченица од темата каде суперпонирањето на терци од нонакорд на првото време ќе достигне до 11-ка акорд, при што терците кои ги даваат крајните тонови на акордот се во хорните внатре во целата структура, а не во надворешните гласови (**пр. 102**). Исто така, ундецимата е зголемен интервал во однос на основниот тон **f** во басот, односно употребен е тонот **h** (со што повторно се стигнува до лидиската кварта*).
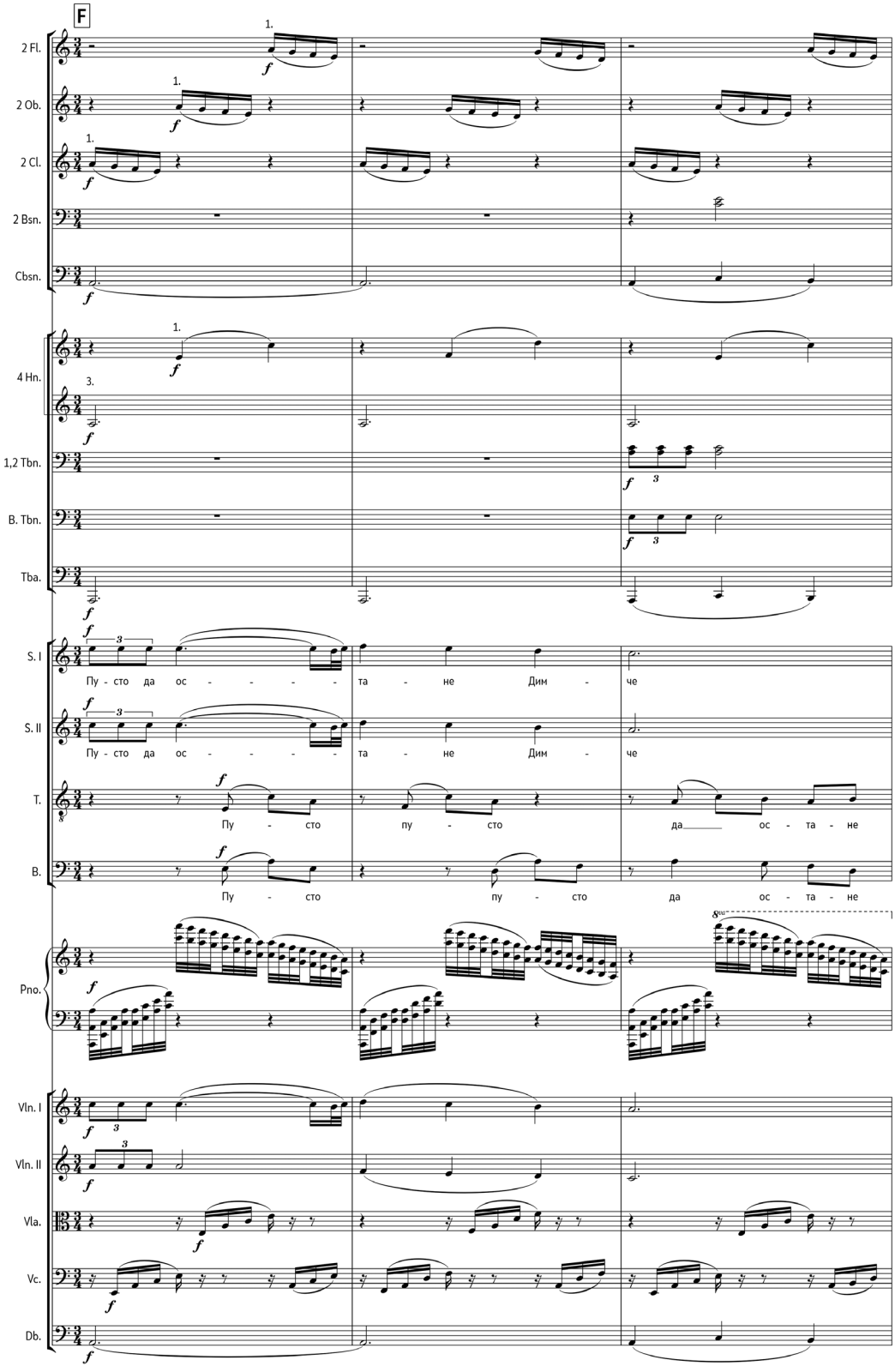
Примерот го претставив со следниот такт за да се види натамошната оркестарска структура. Всушност, во оваа суперпозиција на терци прозвучува битоналност која посебно ја формира тонот **fis** кој, иако е искористен во премин, говори за два различни тонални центри. Ова е воедно и кулминацијата на целиот став.
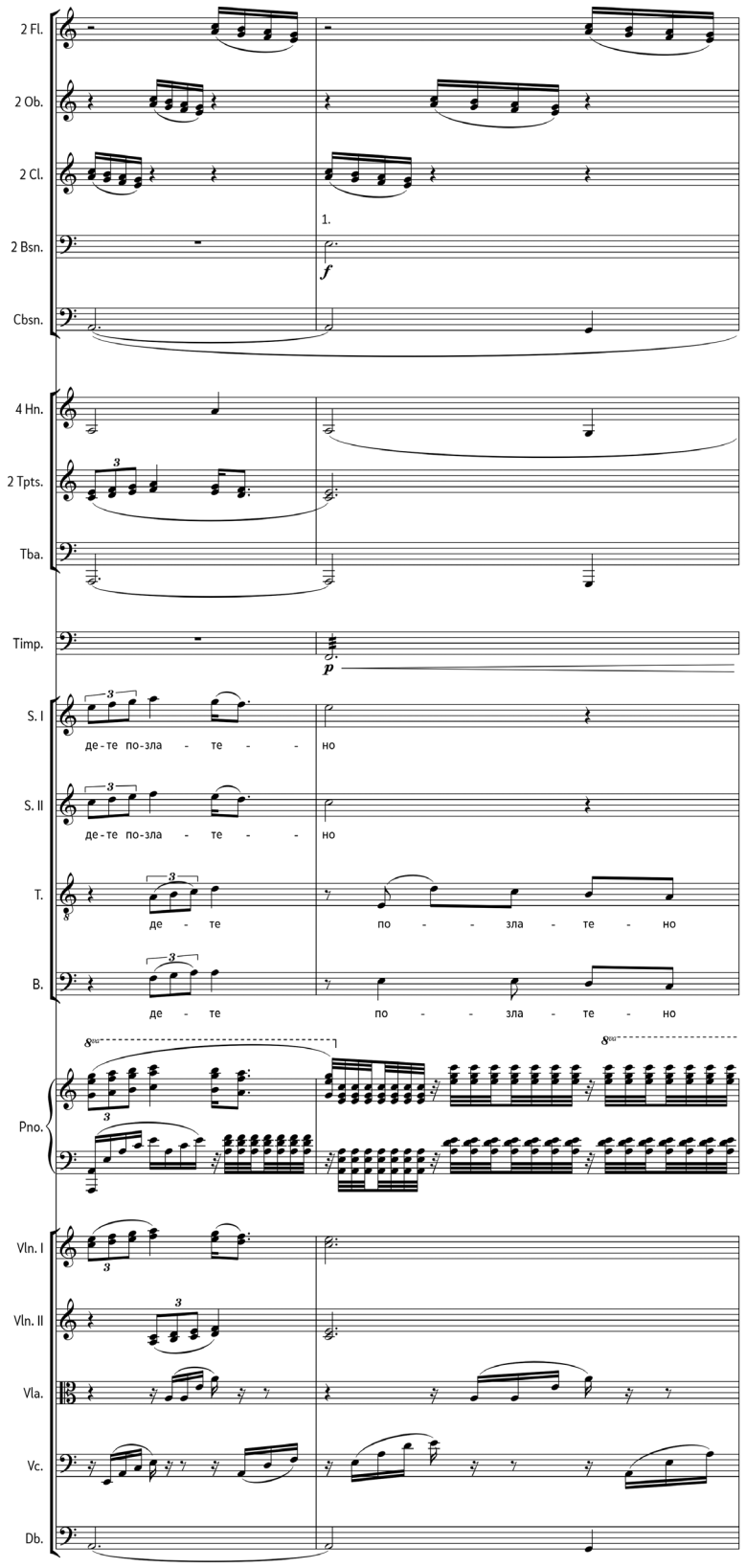
Сета тензија попушта во последните четири такта во кои е вратен дурскиот тоналитет (**C-dur**).

Крајот на ставот (т. 84–91) е изграден од скаличните движења надолу (од $\mathbf{T_4}$ исто така употребени и во претходните премини), кои започнувајќи во последните два такта од четвртото излагање, продолжуваат и на тој начин прават природна и нераскинлива врска, односно овие последни тактови делуваат како внатрешно проширување на последната реченица. Во нив пијаното го повторува идентификацискиот елемент на $\mathbf{T_5}$, триолниот мотив од нејзиниот почеток.
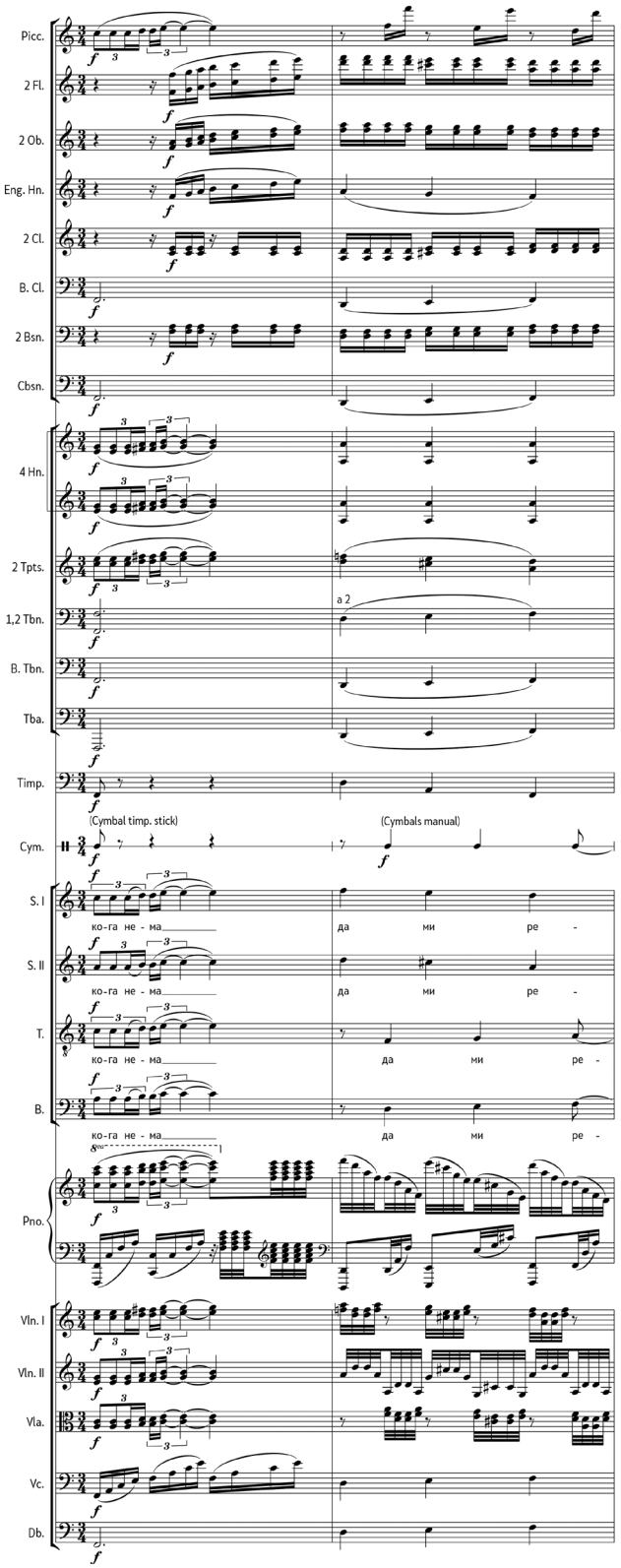
Очигледен е мојот обид во овој став да ја продолжам *cantabile* традицијата започната уште со Моцартовите бавни ставови во неговите концерти. Очигледен е и мојот обид да ја пренесам песната во неоромантичен амбиент, задржувајќи го опкружувањето што беше поставено уште во првиот став.

Пр. 101: Четвртото излагање со дијалогот меѓу вокалите, т. 75–79




2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
1.
2 Bsn.
f
Cbsn.
4 Hn.
2 Tpts.
Tba.
Timp.
p
S. I
де-те по-зла - те - - но
S. II
де-те по-зла - те - - но
T.
де - те по - - зла - те - но
B.
де - те по - - зла - те - но
8va
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Пр. 102: Суперпозицијата на терци до 11-ка акорд, т. 86–87



Трет став

Главната драматургија и на овој Концерт одговара на драматургијата на поголемиот дел од моите сонатни циклуси, во кои првиот став е во сонатна форма, вториот варијации и третиот рондо (односно полесен танцувачки карактер)*. И овде е применет некој сличен принцип, првиот став е во сонатна форма, вториот може да се подведе под варијации, сметајќи го првото излагање како тема, а следните три како варијации, и на крајот третиот став кој е изграден врз македонски орски народни мелодии, да се третира како *танцов* став. Во третиот став има елементи на рондо, но тој повеќе одговара на она што веќе го напоменав во врска со Увертирата во претходната книга (стр. 125) односно *сплетовите* од игри. По оваа анализа јасно е дека Увертирата надоградува на принципите кои се поставени токму во овој став.

Основата на ставот ја формираат пет ора: *Пајдушкото*, *Чамчето*, *Кумановско оро*, *Арнаутка* и за петтото не го знам името, бидејќи ми е преземено од слушање, најверојатно на некоја од радиостаниците. И првото оро, *Пајдушкото*, е преземено од слушање, но тоа многу често е изведувано, така што лесно е да се идентификува. Се обидов да се распрашам кај неколкумина *свирачи* дали го знаат, но никој не можеше прецизно да ми каже како се вика. Се разбира, им звучеше познато.

Во разговорот со Благоја Дескоски, доајенот на македонските народни оркестри, ми рече дека во 1950-тите и 1960-тите ората често ги составувале некои од познатите изведувачи на Народниот оркестар на Радио Скопје – Никола Галевски, Ангел Нанчевски, Иван Терзиев, Тале Огненовски, Кочо Петровски итн., и потоа при снимањето им било давано некое име, од некои од членовите на оркестарот, кои често учествувале и во финалното обликување. Онака како му го отпеав на телефон (во времето на короната) ми рече дека му личи на оро кое би можел да го направи Никола Галевски.
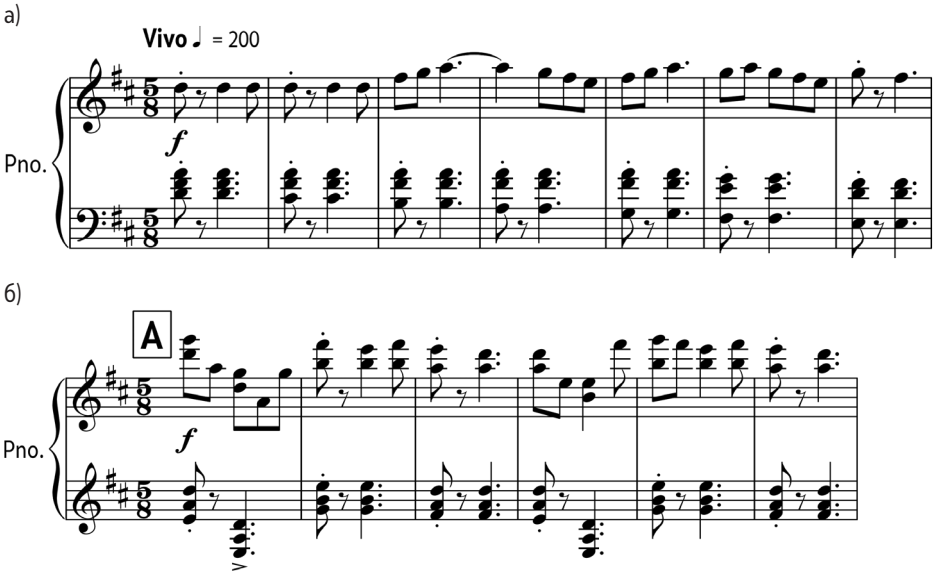
Од книгата на Александар Линин, *Македонски инструментални орски народни мелодии* (1978, Скопје, Македонска книга) ги презедов: *Чамчето* (бр. 145, стр. 148), *Кумановско оро* (бр. 140, стр. 141) и *Арнаутка* (бр. 162, стр. 165). Овие три ора не ми беа толку познати и се потпирав на мелограмите на Линин, се разбира со мои ситни интервенции, соодветно на потребите на ставот.

На крајот, во кодата на ставот се појавува компониран потполно различен материјал, кој воопшто не припаѓа на фолклорот, односно припаѓа на неоромантичарскиот израз кој доминира во целото дело. Со тоа оваа кода не е само кода на ставот, туку треба да го заокружи делото и да назначи дека фолклорот беше само извор, но не и цел во градењето на наративот на делото.

Целосно формата на делото ја има оваа структура:

A (т. 1–91, $\mathbf{T_6}$ *Пајдушкото*) **премин** (т. 92–98) **B** (т. 99–116, $\mathbf{T_7}$ *Чамчето*) **C** (т. 117–132, $\mathbf{T_8}$ *Кумановско оро*) $\mathbf{B_1}$ (т. 133–150, $\mathbf{T_7}$ и $\mathbf{T_9}$ нефолклорен материјал како контрапункт) **D** (т. 151–166, $\mathbf{T_{10}}$ *Арнаутка*) $\mathbf{B_2}$ (т. 167–183, $\mathbf{T_7}$ и $\mathbf{T_9}$) **премин** (т. 184–187) **E** (т. 188–207, $\mathbf{T_{11}}$/ $\mathbf{T_6}$ *Непознато* комбинирано со *Пајдушкото*) **премин** (т. 207–214) $\mathbf{A_1}$ (т. 215–230) **кода** (т. 231–274, $\mathbf{T_{12}}$)

Пр. 103: $\mathbf{T_6}$ базирана врз популарното оро *Пајдушко*, т. 1–7 и т. 19–24



Во оваа сложена формална структура видно е надворешното заокружување на формата со повторувањето на **A**, односно $\mathbf{A_1}$ на крајот, посебно што првото **a** е доста големо и по бројот на тактови и по внатрешната структура, така што од една страна формата може да ја третираме и како сложена триделна песна (сите делови меѓу двете **A** да се прогласат за **B**). Од друга страна, меѓу двете **A**, како што се гледа, постои сложена структура од повеќе делови меѓу кои се повторува **B** (**B C** $\mathbf{B_1}$ **D** $\mathbf{B_2}$ **E**), односно како да е вметнато рондо внатре во формата. На крајот оваа структура е надополнета и со тоа што во **E** се појавува и $\mathbf{T_6}$ па на тој начин имаме можност да кажеме дека имаме и три повторувања на **A** за формирање на рондо. Сепак, јас би се задржал финално дека се работи за нижење на делови со различни материјали (танцувачки, односно орскиот *сӣлеӣ*) кои се поврзани во единствена целина.

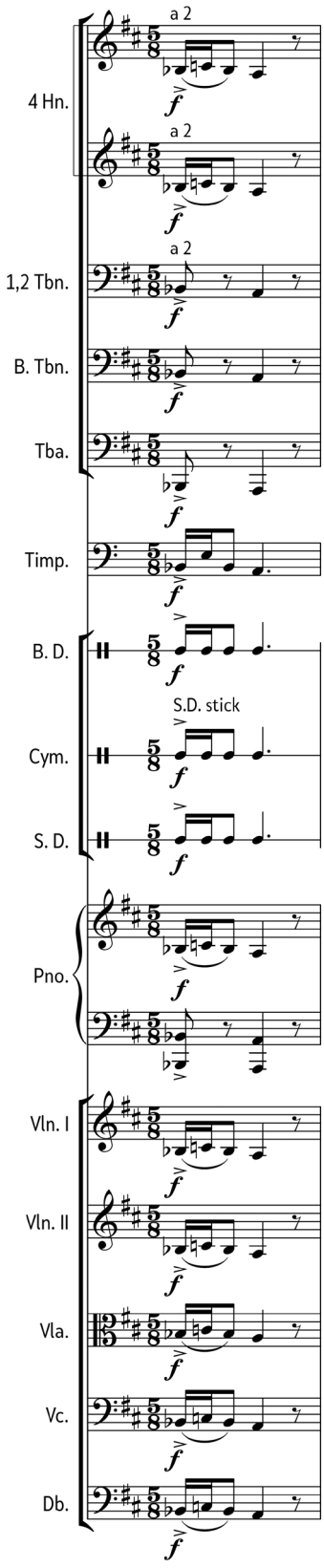
Првиот дел **A**, како што се виде, е најдолг (т. 91) и е базиран врз тематскиот материјал од многу популарното оро *Пајдушко* (**Пр. 103**). Јас го вклучив симболично во Концертот, бидејќи во забавите што ги организиравме во ФМУ во тоа време (вклучувајќи ги и со Меѓународниот студентски оркестар) често го свиревме.

Како што може да се види од наведените тактови од примерот, $\mathbf{T_6}$ не е изложена во континуитет. Ова се должи најнапред на повторувањето на првиот дел. Потоа меѓу сите реченици се појавува еден прекин со внесување на еден нов мотив ($\mathbf{M_3}$) кој го изведува оркестарот со пијаното (**пр. 104**).

Оваа интервенција всушност му дава печат на целиот дел **A** посебно што од овој мотив ќе се изгради преминот кон следниот дел во **A**. Исто така, видно е неговиот *secco* карактер без разлика што не се работи за акорд, и на првото време имаме украс.

Како што можеше да се види, и овде темата е сложена реченица-период и втората реченица површински има поголеми разлики од првата реченица. На тој начин се добива шемата: 1 1 2 2_1.

Пр. 104: **M**$_3$ кој го прекинува текот на **T**$_6$, т. 8
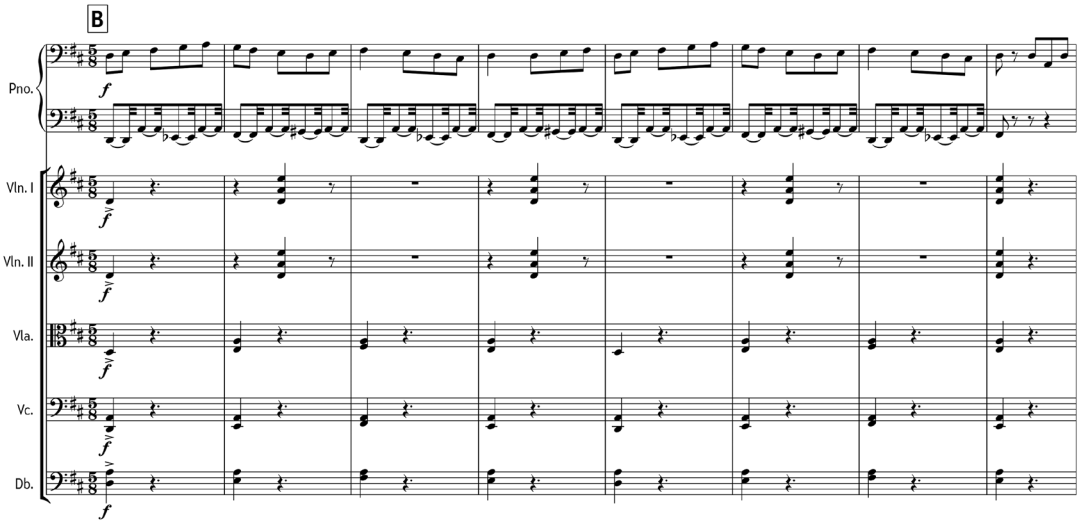


По овие четири реченици, од кои трите завршуваат со прекин од мотивот **M**$_3$, по четвртата реченица од овој мотив е направен **премин** од четири такта (т. 32–25). По преминот следува дел од оригиналното оро кој овде не го третиравме како тематски дел, туку како дериват од темата. Во оригиналните инструментални ора вообичаено покрај основниот идентификациски дел (условно означен како **a**) следуваат неколку делови кои можат да содржат и сосема нов и различен градежен материјал (означени како **b**, **c**, **d**). Во овој став искористен е само еден таков дел, иако и кај *Пајдушкоѿо* постојат и повеќе дополнителни делови. Овде го означивме како нова реченица со бројот **3** (**пр. 105**).

И овој дел од *Пајдушкоѿо* претставува сложена реченица-период (3, 3$_1$). Периодот како и во првиот случај се повторува уште еднаш. Она што го прави карактеристичен овој дел е левата рака во пијаното кое има четири времиња наспроти пет во десната рака. Во претходните верзии во програмата Mosaic овие делови беа испишани со осмини на кои имаше ознака 4. За жал, Sibelius не го овозможува тоа и морав да внесам ваква поделба (осмина со 32-ка како едно време). Фактурите и во левата и во десната рака се многу едноставни и во една позиција, така што иако на прв поглед изгледа дека е изведувачки проблем, тој многу бргу се совладува. Левата рака има низа **d**, **es**, **fis**, **gis**, **a*** наспроти десната **d**, **e**, **fis**, **g**, **a**, со што и ова е уште едно од средствата за постигнување декомпозиција на изворниот материјал. Придружбата е составена од кратки созвучја (алузија на *secco* акорди) во кои доминираат празните жици (**d**, **a**, **e**) во виолините (квинтно созвучје)*.
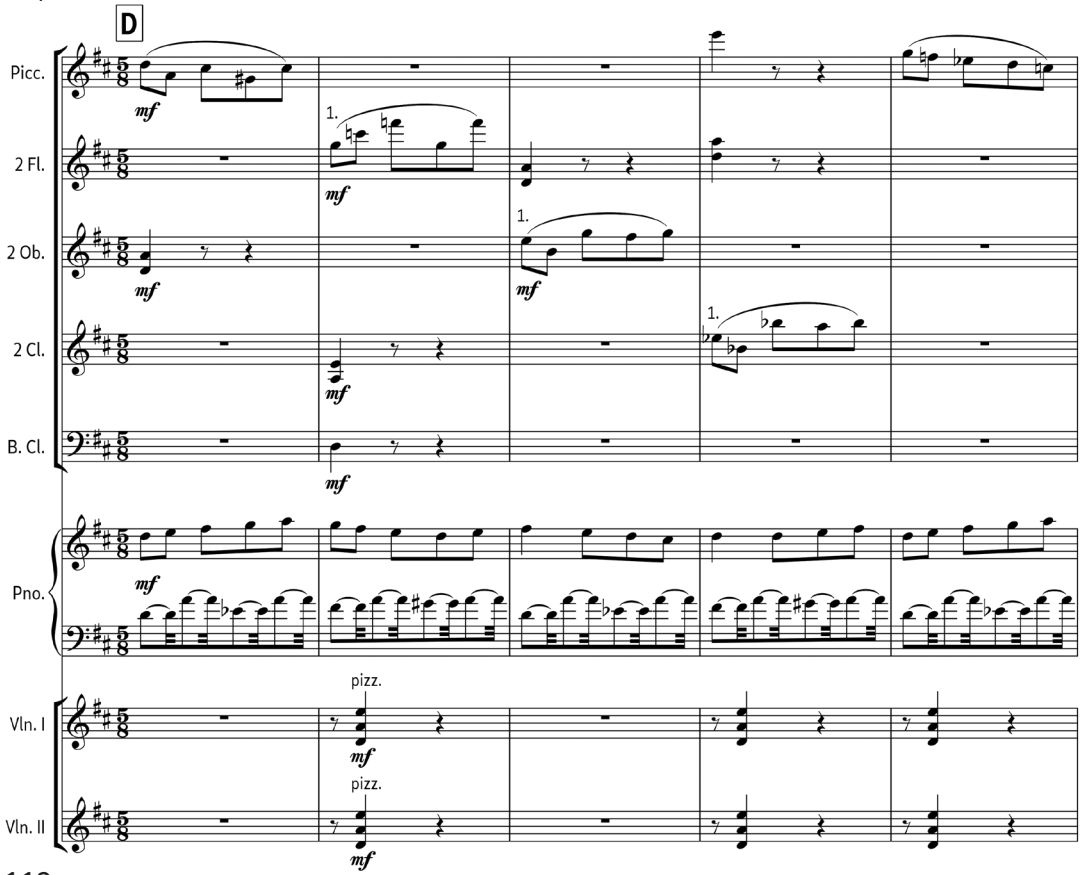
Следува нов премин (т. 50–57) во вид на проширување на последната реченица (2$_1$). Во него се прави каденца за новото појавување на **T**$_6$ во **C-dur** (т. 58–73). Водечката линија ја има соло трубата и тоа ја содржи само првата реченица со повторување **1**, **1**$_1$. Гудачкиот дел од оркестарот има скалово движење надолу кое со соодветни разработени фактури го следи и пијаното. **M**$_3$ се појавува интегрирано во дрвените дувачи по првата реченица (т. 65, го нема *secco* ефектот со паузи), но по втората реченица е во својот првобитен облик сега кај гудачите (т. 73).

Пр. 105: Реченицата **3** од *Пајдушкоѿо*, т. 36–43
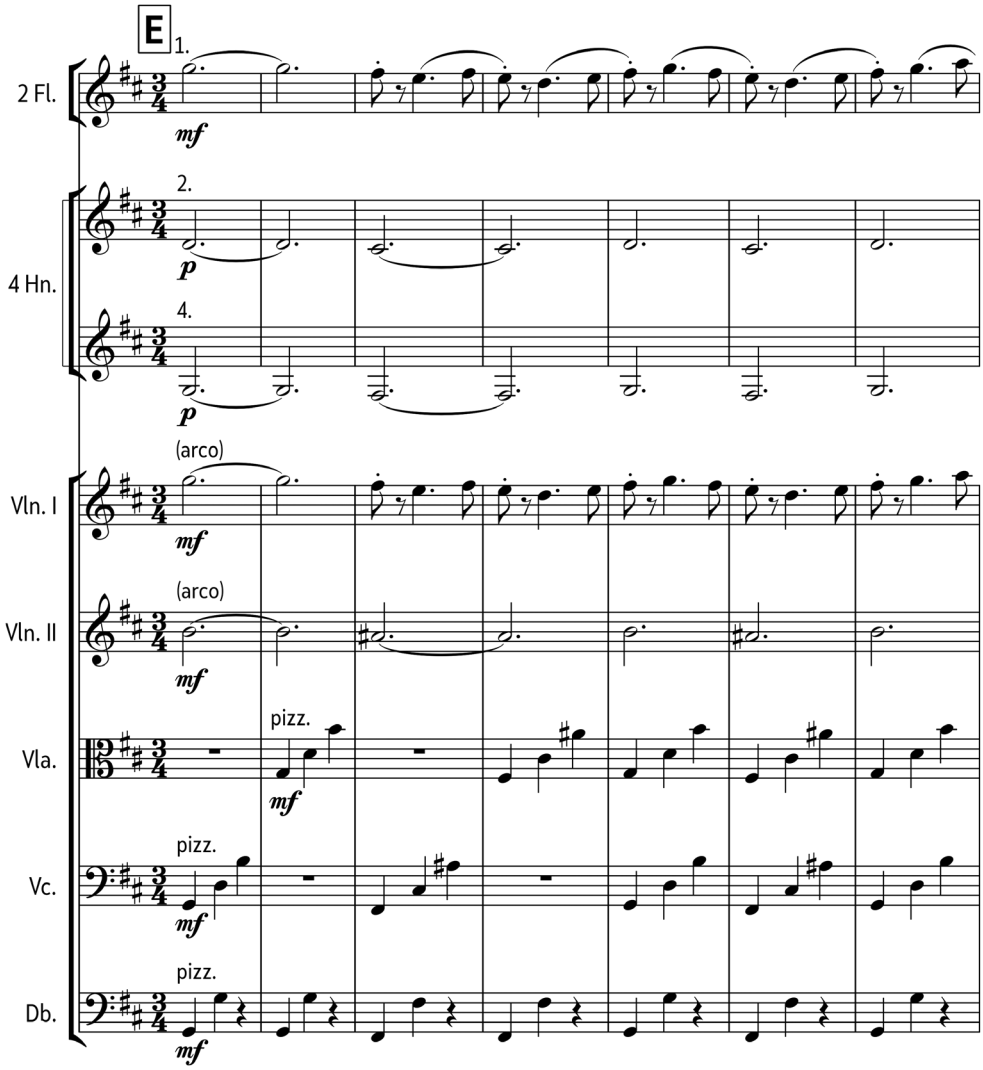


Последниот дел во **A** (т. 74–91) е повторно составен од третата реченица на *Пајдушкоѿо*, 3, 3_1 3, 3_1, подигнат во средниот регистар во пијаното, додека дрвените дувачи прават полифона заднина преку разложени акорди со алтерирани тонови (**пр. 106**).

Пр. 106: Дел од реченицата **3** од **A** со тематскиот дел во пијаното и полифонијата од разложени алтерирани акорди, т. 74–78
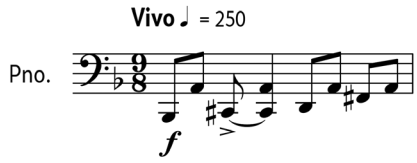


Пр. 107: Преминот кон делот **B** со материјал од $\mathbf{T_6}$ во 3/4 метар, т. 92–98



Преминот кон делот **B** (т. 92–98) е изграден од материјалот на $\mathbf{T_6}$ поставен во 3/4 метар (**пр. 107**).
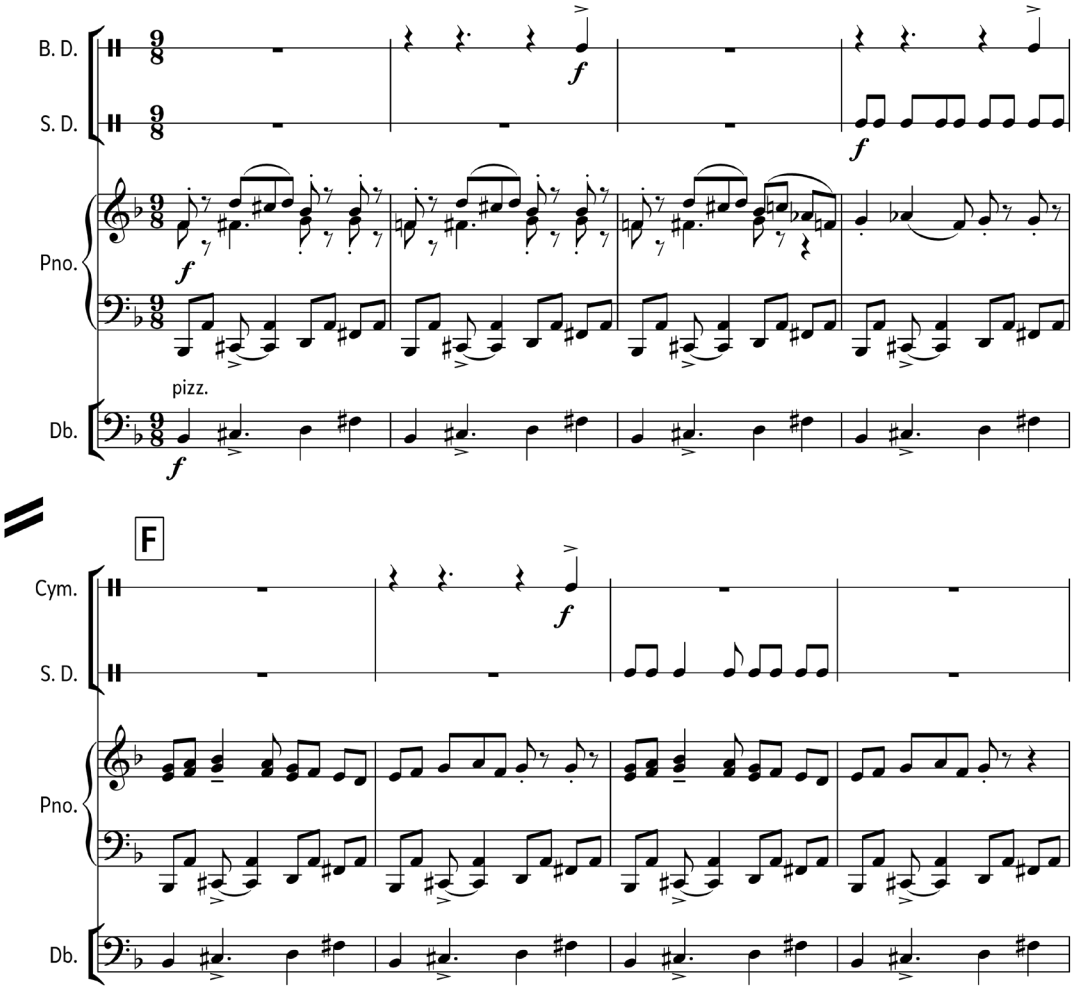
Делот **B** донесува варијанта на орото *Чамчето* со значителна промена на придружбата во која се појавува фигурата $\mathbf{\Phi_5}$ (**пр. 108**).

Пр. 108: $\mathbf{\Phi_5}$ како придружба на $\mathbf{T_7}$, т. 99



Во неа доминира басовата линијата **b**, **cis**, **d**, **fis**, со посебно истакнатиот **cis** во тринарниот дел од 9/8 (2,3,2,2). Притоа имајќи ја предвид и септимата **a** која се појавува комплементарно на ова движење, крајниот резултат е нонакордот од зголемен квинтакорд (кој цело време доминира во звукот), голема септима и зголемена нона. Мене посебно ми се допаѓаше овој акорд и во изведбата го третирав како *риф* со асоцијација на популарните жанрови. Така, неговите два такта пред појавата на темата се и во согласност со внатрешните воведи во темите*, но и врската со популарните жанрови (тој овде е засилен и со пицикатата во контрабасите, повторно типична џезерска црта).

Пр. 109: $\mathbf{T_7}$ без повторувањата на реченицините 1 и 2, т. 105–112
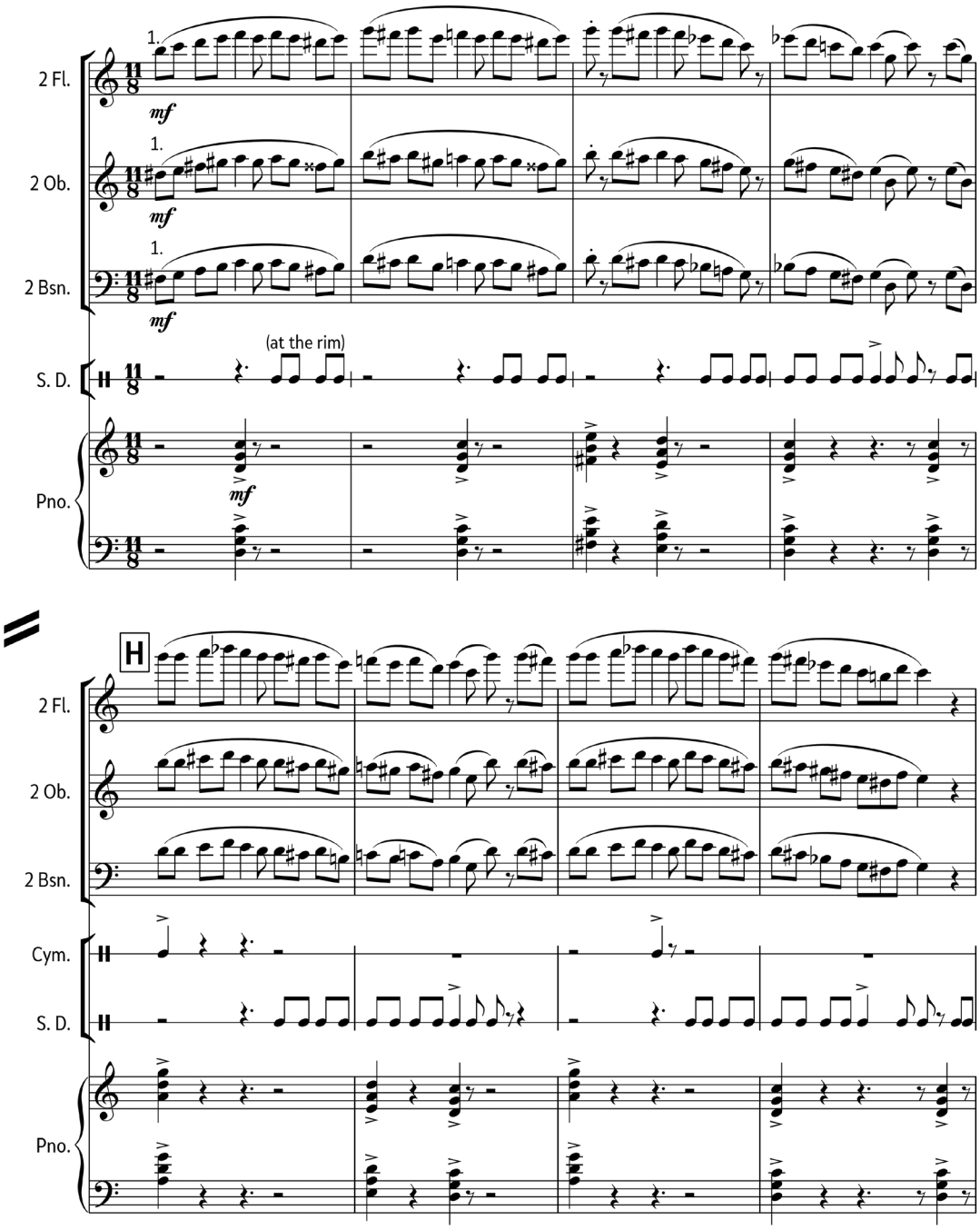


На овој начин и *Чамчето* добива нова конотација. Во излагањето е задржана изворната структура на период со две различни реченици и нивните повторувања: 1 1 2 2 (**пр. 109**).

Сплетовскиот карактер на ставот го одразува директното надоврзување на новата тема $\mathbf{T_8}$ со *Кумановското оро* (делот **C** во формата) (**пр. 110**).

И тоа е период од две слични реченици кои се повторуваат односно 1 1 2 2 (т. 117–132). Директното надоврзување на *Чамчето* кое е во 9/8 метар, со 11/8 метар (2,2,3,2,2) воопшто не се забележува. Како што може да се види од примерот, решението е едноставно: паралелни квартсекстакорди во флејта, обоа и фагот (избегнат е кларинетот кој би го омекнал звукот), удиралки со акценти и квартни *secco* акорди во пијаното*. Пијаното се движи во **C-dur** но со лидиска кварта одговара само на тоналитетот на флејтата. Во неа во основната линија на орото се *игра* меѓу **C-dur** и **c-moll** карактеристично и за други македонски народни песни, како на пример „Параходот“, „Блазе си на тебе Митро“, нешто што мене секогаш посебно ме импресионираше и од каде ја имам преземено фактурата со едновремена мала и голема терца*. Дурските квартсекстакорди се добиени, од друга страна, со паралелното
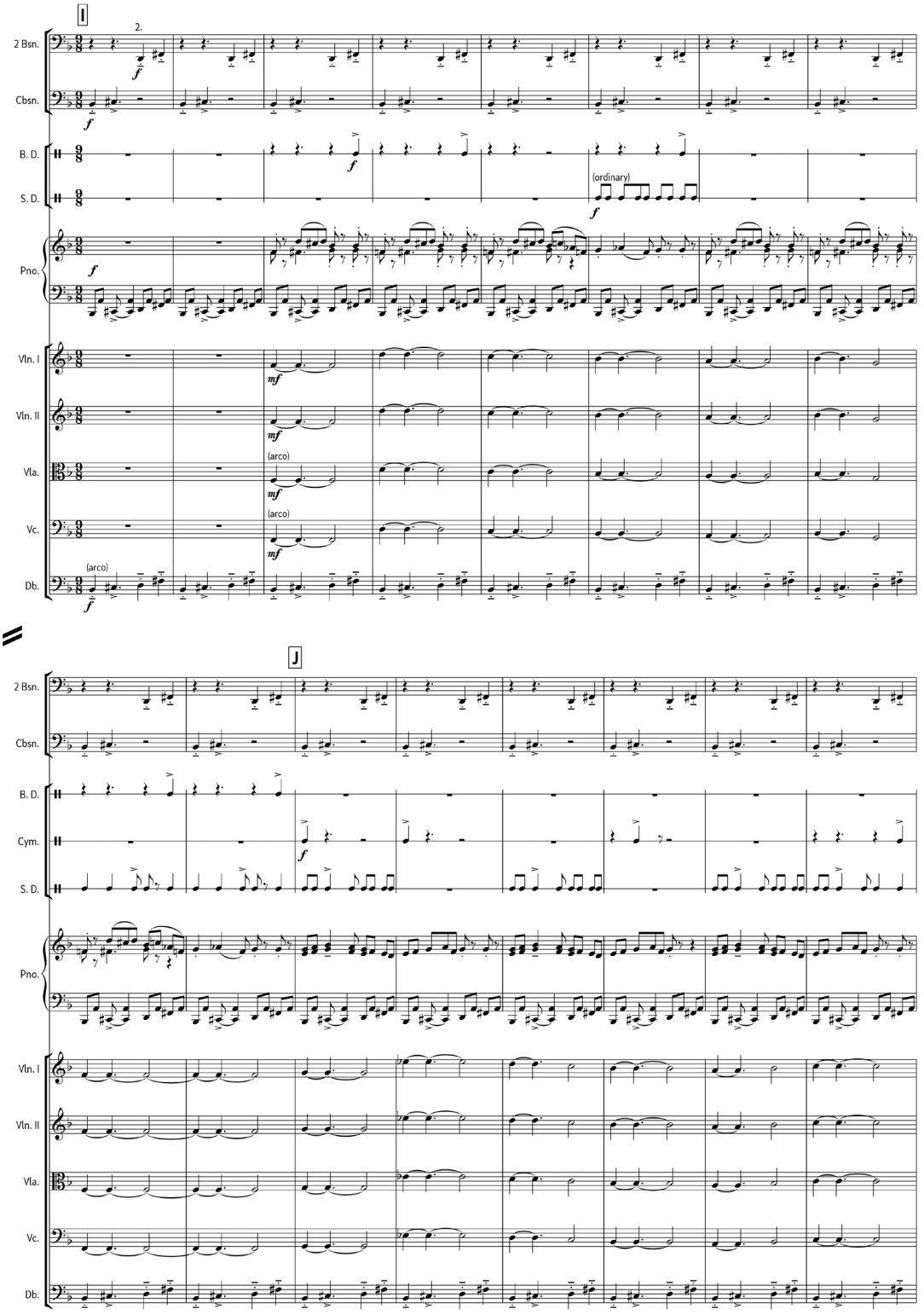
Пр. 110: Кумановско оро како $\mathbf{T_8}$ без повторувањата на речениците 1 и 2, т. 121–128
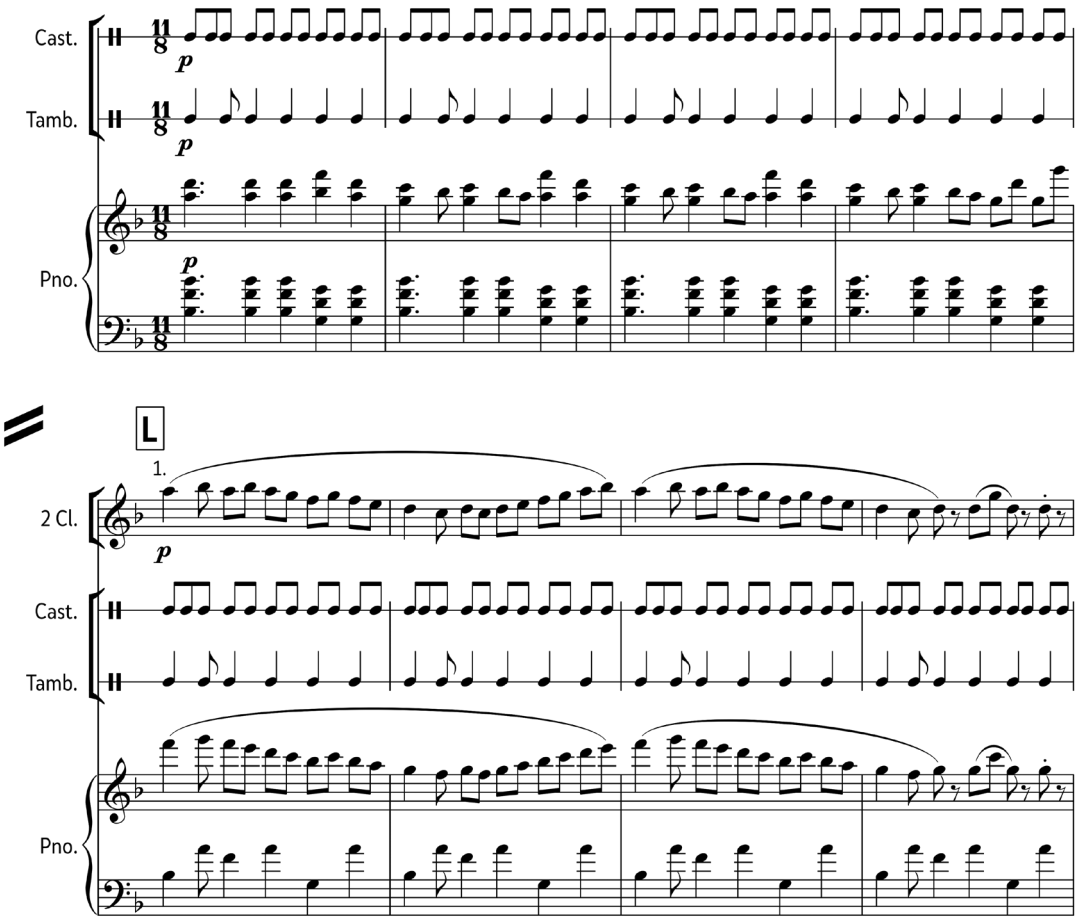


движење на обоата во **E-dur** и фаготот во **G-dur** со што е добиена политоналност. Воедно, ова е единствена тема ($\mathbf{T_8}$) од преземените фолклорни теми која не е изложена и во пијаното, односно најнапред во пијаното.

Делот $\mathbf{B_1}$ (т. 133–150) директно се надоврзува на *Чамчето*, но во него се појавува нова тема ($\mathbf{T_9}$) која контрапунктира со основната $\mathbf{T_7}$ во пијаното. Таа е дијатонска со широки нотни вредности изведена унисоно во гудачкиот корпус (виолини, виоли и виолончела) (**пр. 111**).

Пр. 111: T_9 како контрапункт на T_7, т. 133–148



Пр. 112: Орото *Арнаутка* како $\mathbf{T_{10}}$ без повторувањата на реченицте, т. 155–162



Ново директно надоврзување имаме и со делот **D** и орото *Арнаутка*, односно темата $\mathbf{T_{10}}$ (т. 151–166) (**пр. 112**).

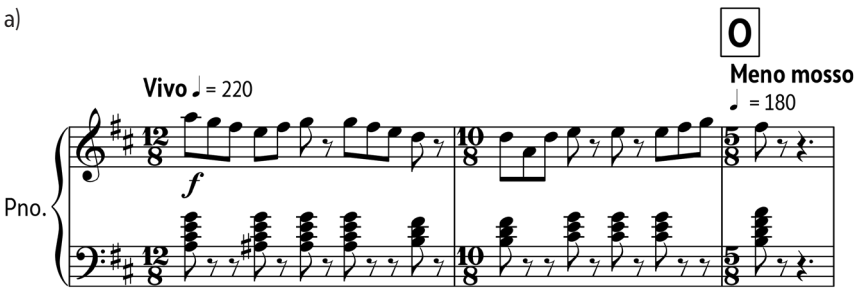
Повторно делот има иста двореченична структура период (1 1 2 2) во која втората реченица позначајно се разликува, но сепак не можеме да ја наречеме контрастен период. Новина во оркестрацијата е појавата на кастанетите кои го потенцираат 11/8 метар кој сега има поинаква распределба на тринарниот дел, односно тој се наоѓа на почетокот (3,2,2,2,2). Во втората реченица (2) пијаното е удвоено со кларинет во високиот регистар во сексти (надолу од основната линија), а во повторувањето е додадено и високо пиколо во унисоно со пијаното. Овие паралелни движења кај $\mathbf{T_8}$ и $\mathbf{T_{10}}$ во високите регистри добиваат посебна сонорност бидејќи произлегуваат од низите на хармоници (аликвоти) и на тој начин го збогатуваат звукот.

Делот $\mathbf{B_2}$ кој непосредно следува (т. 167–183) е поместен за степен нагоре, односно од тоналниот центар **C**. Басовата линија на пијаното е удвоена со контрабас, чела и виоли, но и со тромбони кои му даваат гротескен карактер. Основната линија на $\mathbf{T_7}$ се појавува и во виолините, а $\mathbf{T_9}$ повторно се јавува како контрапункт, но во првата труба.
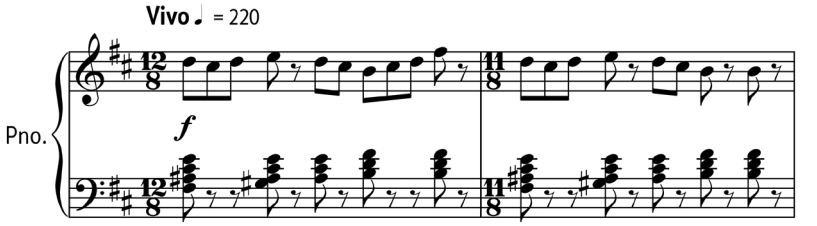
Краткиот премин со 5/8 фактура од *Пајдушкото* е во соло пијаното (т. 184–187). По него доаѓа темата со последното оро, $\mathbf{T_{11}}$, кое, како што кажав, не можев да го

Пр. 113: Двете реченици (1 и 2) од *Непознатото оро*, т. 188–190 и т. 204–205

а)



б)
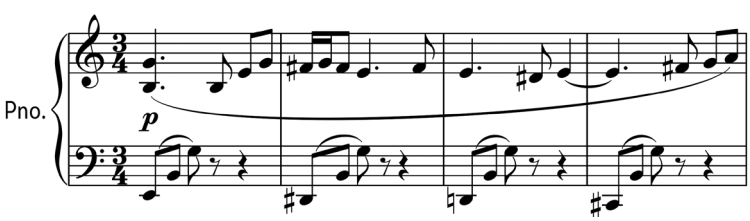


идентификувам. Исклучиво е поставено во пијаното (**пр. 113**) и меѓу реченицте (истиот систем: 1 1_1 2 2_1) се појавува првата реченица од *Пајдушкото* во оркестарот tutti. Така, шемата на овој дел **E** е:

T_{11} 1 (т. 188–190) **T_6** 1 (т. 190–193) **T_{11}** 1_1 (т. 194–195) **T_6** 1_1 (т. 196–203) **T_{11}** 2 (т. 204–205) **T_{11}** 2_1 (т. 206)

Двете појави на *Пајдушкото* (**T_6**) одговараат на оркестарскиот дел од неговата изведба, во кој, како и овде гудачите, се движат во скалични тонови надолу. Првото излагање е во тоналитетот од почетокот, **D-dur**, и повторно водечката линија е во трубата во унисоно со флејтите, додека второто излагање е во **G-dur** со унисоно на групите на флејтите, обоите и кларинетите. Последната реченица на **T_{11}**, 2_1 е скратена со само еден такт, а од нејзиниот следен дел (т. 207–214) е направен **преминот** кон **A_1**. Пијаното и во него е соло и врз остинатната фигура во десната рака се нижат акорди во скалично движење во **h-moll** надолу.

A_1 е поставен во **H-dur** и во него на два пати (т. 215–222 и т. 223–230) оркестарот ја изведува првата реченица од *Пајдушкото* (**T_6**) со прекинот со **M_3**. Овој дел е кулминативниот на ставот и материјалот е поставен во 3/4 метар.
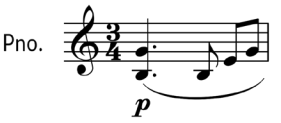
Пр. 114: **T_{12}** како основа за градба на кодата, т. 231–234



Кодата што следува е изградена од потполно нов материјал **T_{12}** иако продолжува во истиот 3/4 метар (**пр. 114**). (И кодата во Увертирата е изградена од нов материјал, со тоа

што таму е искористено ново оро, в. *Увертирата и четиритe симфонии*, стр. 241).

Пр. 115: M_4 основното јадро за градба на темата T_{12}, т. 231



Јадрото го дава мотивот M_4 на почетокот од оваа тема и посебно неговата ритмичка структура (пунктирана четвртина и три осмини) (**пр. 115**).

Низата реченици започнува во **e-moll**, следната реченица е во хроматски терцно сродниот **g-moll**, па следува **a-moll**, за да се заокружи сè со **E-dur** (двете реченици од т. 243–246 и т. 247–250). Овој тоналитет се стабилизира до крајот со тоа што во духот на целиот романтичарски крај е вметната реченица со молска субдоминанта (т. 251–258). Во придружбата од 247. такт (претходно е соло пијаното) постепено се вметнуваат гудачите, со издржани тонови во ***pp*** што само треба да го надополни целиот амбиент.

И за оваа кода и воопшто целиот крај имав дилеми. Од друга страна, пак, го изведував со големо уживање (тоа посебно се чувствува на снимката од 2003 година) и ми импонираше неговата медитативност и чистиот дијатонски звук.

Од изведените анализи може да се види дека и овој Концерт е многу важна карика со претходното и следното музичко творештво. Посебно ми беше драго што во него го искористив и моето пијанистичко искуство и што можев сам да го исполнувам и на тој начин да ги утврдам рамките за неговите идни изведби. Секако, останува неговата најбитна карактеристика на врската меѓу нашето фолклорно поднебје и западноевропската романтичарска и неоромантичарска традиција. Од *а ла турка* и *а ла франга* е сошиена облека во која се вткаени двата елементи.

Concerto grosso оп. 48

Concerto grosso го напишав во есента 1999 година во Темпи, САД. Во академската 1999/2000 во рамките на Фулбрајтовата постдокторска програма престојував на Државниот универзитет во Аризона (ASU, односно Arizona State University) со кој веќе имав скоро дечениска соработка.

Тоа за мене беше втор Фулбрајт (првиот 1985/1986 со престој на Бостонскиот универзитет, со проектот *Историја на естетиката на музиката*). Овој Фулбрајт го добив со проектот *Економија на музиката*. Како и при првиот престој, кога ги собрав материјалите за *Историја на естетиката на музиката* која ја издадов во 1989 година, и во овој престој главниот акцент ми беше собирање на материјали за книгата која ќе ја издадам во 2014 година, со наслов *Музиконomија* (*Muzikonomija – uvod u muzički menadžment, ekonomiju i marketing*, Fakultet umetnosti u Nišu i Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu, 2014; околу оваа книга и програмата *Менаџмент во културата и уметноста* на ФМУ има во нејзиниот предговор, в. стр. 1). Всушност како и кај *Естетиката на музиката*, правев првична верзија, со комплетна организација на материјалот, со бројни извадоци од различни автори меѓу кои се наоѓаше мојот текст со дефиниции, објаснувања и коментари. Притоа престојот го користев да присуствувам на предавања на Колеџот за бизнис при АСУ од областа на микроекономијата, менаџментот и маркетингот, кои се главните области со кои се занимава *Музиконomијата*. Јас веќе имав започнато да присуствувам на пониските нивоа (почнав од 101 како што во САД ги нарекуваат почетните нивоа на предметите на високошколско ниво) во претходните години

за време на летните семестри (1995, 1996 и 1997 година). Во тој период бев координатор на проектите на АСУ во Македонија, меѓу кои беше и програмата за подобрување на наставните програми во подрачјето на економските дисциплини, во која меѓу другото симултано ги преведував предавањата на 10 професори од САД. Нивното присуство го искористив да ја започнам и постдипломската програма за *Менаџмент во културата и уметноста* на ФМУ, така што во 1999/2000 се вклучував од нивоата 303 па нагоре. Интересно е да се спомене дека и мојата сопруга Елени Бужаровска, во истата година, доби исто така фулбрајтова постдокторска стипендија од областа на лингвистиката. На годишното собирање на фулбрајтовите постдокторанти во Вашингтон во март 2000 година, ни рекоа дека сме најверојатно единствен случај во историјата на Фулбрајтовата фондација во која во ист период двајцата сопружници ги добиле стипендиите.

По екстремно напорната претходна академска година во која бев и декан на ФМУ, овој престој навистина ми овозможи релаксирана работа, односно користење на времето исклучиво за научна работа и компонирање.

Како и секогаш, денот го делев на повеќе активности: пишување на *Музиконимијата*, компонирање, читање и присуство на предавањата во Колеџот за бизнис и подготовка на книгата *Од природни до компјутерски звуци и тонови*, која беше избор на текстови кои требаше да направат пресек низ темите на сонологијата (ФМУ, Скопје, 2000). Таа ми беше потребна за почетокот на програмата за сонологија која на ФМУ беше воведена во 2000 година преку првиот од трите Темпусови проекти што ќе уследат во следните години на ФМУ. Оваа книга подоцна ќе ми биде основа за пишување на книгата *Сонологија* (в. предговор на *Sonologija*, Fakultet umetnosti u Nišu i Centar za naučnoistraživački rad SANU i Univerziteta u Nišu, 2015).

Во САД, односно Темпи, пристигнавме на почетокот од август 1999 година, и со оглед на тоа што веќе повеќепати престојувавме од 1992 година дотогаш, немавме никакви проблеми за брза акомодација.

Бевме сместени на адресата 1954 E Oxford Dr. Tempe AZ, во куќата која ни ја пронајде за изнајмување Пет Нај (Pat Nay), која беше долги години секретар во програмата РИСК (Russian and East European Studies Consortium, REESC, исто при АСУ) и која се пензионираше токму таа година. Прекрасна жена, со една посебна благост и трпение, десна рака на раководителот на програмата и професор по историја Стив Баталден (Stephen Batalden). Со Стив Баталден, кој беше извонредно енергичен и претприемачки расположен дух, споделувавме долго пријателство и организација на цела низа заеднички проекти меѓу АСУ и УКИМ.

Со оглед на тоа што јас бев за овој проект поврзан со Колеџот за бизнис, таму добив канцеларија во која, разбирливо, немаше пијано. Бидејќи во претходните престои забележав дека професорот по Организациски менаџмент од Колеџот за бизнис, кој беше дел и од нашата програма, Грег Морхед (Gregory Moorhead) има пијанино што не го користи, го запрашав дали би ми го дал за една година, јас би го наштимал, средил и потоа би му го вратил. Тој ми кажа дека и без тоа пијаниното му е во гаражата, така што сум добредојден да го земам, со тоа што ми рече дека се работи за плеер пијано (player piano). Тоа ме изненади, бидејќи претходните години кога бевме кај нив дома, јас свирев на него и ништо не забележав, освен дека е прилично масивно.

Џери Хамфрис, со кого исто така веќе нè врзуваше долгогодишна соработка и пријателство, ми најде компанија која ќе го пренесе до кај мене. Кога дојде комбето, го возеше еден крупен и висок Афроамериканец кој на мое големо изненадување сам го поткреваше и го внесе пијаниното со една количка и потоа го стави на местото во дневната соба на кое стоеше до крајот, посебно зашто беше претешко да се помрдне. Кога си отиде, јас го отворив за да го видам механизмот кој беше додаден и кој беше импресивен. Пијаниното беше затрупано со прашина и песок (во Аризона има чести песочни бури). Бидејќи штимерот што го најдов ми рече дека тој не прави никакви интервенции и поправки на инструментот, се одлучив да го извадам механизмот (што беше прилично комплицирано, а беше и доста тежок) за да може и полесно да има пристап за штимање. Убаво го исчистив инструментот и откако штимерот го среди, имав пристоен инструмент и за компонирање и за вежбање.

Она што од денешна перспектива ме импресионира е лаптопот на кој компонирав и ги пишував книгите. Иако набавив и еден PC на кој работевме сите, Елени, Румена која исто така беше со нас, и јас, и кој го користевме и во интернет-врската за мејл, пребарувања итн., главната работа ја вршев на MacBook лаптопот во кој имав инсталирано и Mosaic (**сл. 23**).

Имајќи предвид дека неговиот екран а и воопшто целиот компјутер е во големина на денешните ајпеди, јасно е дека поголемиот дел од партитурата треба да се држи во глава (и веројатно и поради тоа при префрлувањето во Sibelius се појавуваа и грешки со погрешни предзнаци).



Сл. 23: Macintosh PowerBook 5300cs на кој беа испишани *Concerto grosso* и првите Ноктурна оп. 49 во програмата Mosaic

Овој лаптоп го купив во 1996 година во летото и покрај тоа што дома имав Mac IIci со, за тоа време, нормален монитор, многу бргу почнав да го користам за пишување текстови и ноти. По неполна година, во 1997 г. тој почна да има проблеми со исклучување на екранот при затворањето, така што престанав да го носам и главно стоеше отворен кај нас дома цело време.

Во летото 1999 година пред тргнувањето за САД, најнапред отпатувавме за Германија, во Карлсруе, за да видам како напредува работата со изработката на чембалото (в. стр. 10) и потоа продолживме за Хаг, каде што во следните дваесетина дена работев на инсталацијата на првото студио кое го добивме од програмата Темпус. Во тој прв проект учествуваа колегите од Кралскиот конзерваториум во Хаг, кои ми помогнаа да го дизајнирам првото студио за програмата по сонологија на ФМУ. Во набавката на опремата беше вклучен Мајк Хагеман (Mike Hageman) преку кого Кралскиот конзерваториум ги дизајнираше и ги опремуваше своите студија. Побарав целата опрема да биде донесена во Кралскиот конзерваториум (преку кој и одеше целата нарачка и плаќањето) во една слободна училница, за да проверам дали ќе функционира целиот дизајн кој опфаќаше хардвер и софтвер од различни производители. Ова беше потребно бидејќи по транспортот на опремата во ФМУ, ќе претставуваше посебен проблем некои од производите да се враќаат (посебно поради многу комплицираните проце-

дури со царината). Тој проблем во Скопје, многу брзу се појави со снимачот ADAT, кој беше оштетен при транспортот (од некој силен удар беа откачени внатрешни делови), и по сите контакти со царината излезе дека носењето до Холандија со сета влезна и излезна документација ќе биде исклучително тешко и голем финансиски трошок. На крајот, по две недели детално проучување на внатрешноста и реконструирање кој дел каде припаѓал, успеав да го поправам сам. Треба да се има предвид дека тогаш интернетот беше во повој и немаше ни текстуални, а да не зборуваме за визуелни упатства, што денес ги има во изобилство.

Бидејќи од Хаг директно заминував за САД, со себе го понесов споменатиот лаптоп во кој беше сместена и целата моја архива од текстови и партитури. По стигнувањето во Холандија неговиот монитор престана да работи и јас се најдов во многу непријатна ситуација. Се јавив во сервисот на Епл во Хаг, но испадна дека поправката ќе чини колку самиот компјутер. Затоа одлучив да најдам начин некако да го отворам и да го исклучам мониторот кој блокираше приклучување на друг монитор. Колегите од лабораторијата што ги одржуваше студијата во Кралскиот конзерваториум ми дадоа алат (Мекинтош компјутерите секогаш бараа посебен алат, а и сите шрафови на надворешните делови беа вешто маскирани и скриени, за да мора да се обратите до овластени сервиси). Јас веќе имав доста искуство, бидејќи уште од првиот компјутер 512К се соочив со повеќе проблеми (кај него лесно се оштетуваше напојувањето, односно трансформаторите, за што зборував кај *Барокното кончертино*) и во 1992 година во Аризона си набавив и алат, така што во Скопје сам ги вршев и инсталациите на нов хардвер и поправките. (Ова беше клучно за инсталацијата и одржувањето на студијата во ФМУ, и избегнувањето на трошоците за доаѓање, престој и хонорар на инженери кои би го направиле тоа, бидејќи во Скопје и Македонија во тоа време немаше стручни лица за работа со мекинтоши кои беа нивната основа). Кога го отворив лаптопот видов дека проблемот е во конекциските ленти кои беа замотани околу шарките што водеа до мониторот, ја исклучив конекцијата и успеав преку друг монитор да го префрлам целиот материјал најнапред на надворешен тврд диск, а потоа од него да направам и копии на компакт дискови што ги понесов со себе во САД. Бидејќи компјутерот го имав купено од продавницата (Bookstore) на АСУ, тие веднаш ми рекоа дека се работи за познат проблем кај таа серија и потоа комплетно ми го репарираа целиот хардвер без дополнителен трошок, иако беше поминат гарантниот рок.

Во Хаг на крајот на престојот во почетокот на август 1999 година го демонтирав целото студио и го сместив во кутиите за пренос. Со Амбасадата на Холандија во Скопје, договорив целото студио од Хаг да биде пренесено до Скопје со нивната дипломатска пошта, без никакви трошоци. Во јануари 2000 година дојдов во Скопје на две недели кога повторно сам го распакував и го монтирав студиото. Тогаш беше одржана и промоцијата на новото чембало (в. стр. 10).

Овие мои *снаоѓања* беа клучни за намалувањето на трошоците за транспорт и посебно трошоците за царинење. Без разлика што во договорот што беше потпишан со програмата Темпус беше наведено дека нема да има никакви трошоци за царини и други давачки, ослободувањето од царина создаваше дополнителен трошок при што се наплаќаше и лежарина во складиштата на царината до завршувањето на процедурите. Сето ова ќе требаше да падне на товар на ФМУ. Освен тоа, во програмата Темпус трошоците за опрема, транспорт и инсталација и одржување, не смееја да бидат поголеми од 25% од вредноста на проектот. Со редукцијата на трошоците за транспорт, инсталација, одржување и дополнителното откажување од трошоците за администрирањето на проектот, низ трите Темпусови проекти на ФМУ во четирите студија, беа набавени и инсталирани над 500 парчиња опрема, нешто што не можеше да се види во ниту еден друг проект во Македонија, од кои некои беа и со двојно и тројно поголеми буџети.

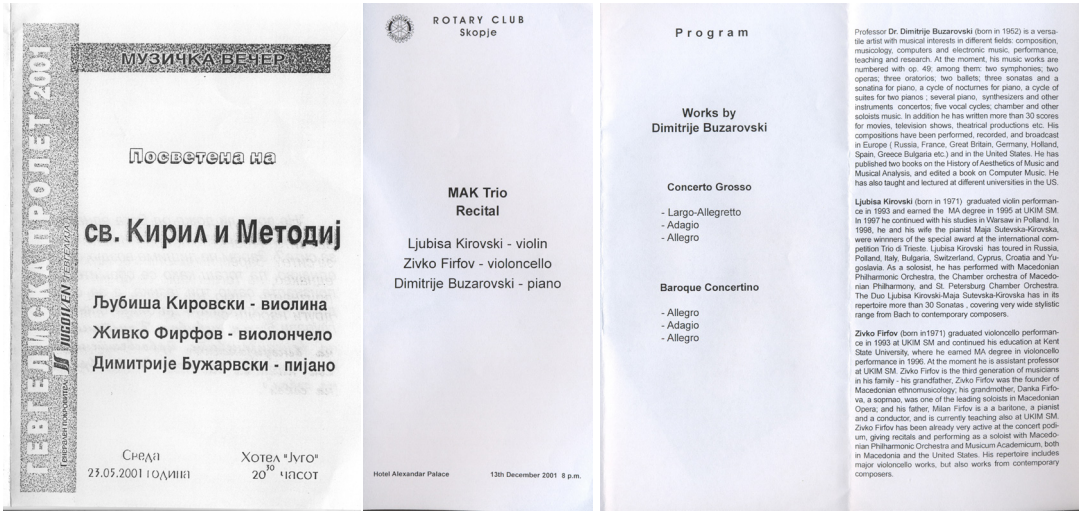
По доаѓањето во САД, како што кажав, веднаш се зафатив со пишувањето на *Concerto grosso*. Тоа што имав комплетна контрола врз планирањето на денот, посебно ми погодуваше, бидејќи секогаш функционирав многу подобро кога ќе имав некој вид секојдневна рутина. Набрзо почнав паралелно да ги пишувам и првите три ноктурна од опусот 49.

Со овие Ноктурна или *Вечеринки* во македонскиот наслов, има исто така посебна историја. Во пролетта 1999 година, во Скопје, во рамките на програмите на Амбасадата на САД, престојуваше Ајлин Лашински (Ilene Lashinsky) адвокатка специјализирана за стечајно право, која помагаше во обликувањето на Законот за стечај. Бидејќи и таа живееше во областа на Феникс, и се враќаше во летото назад во Аризона, се договоривме дека ќе направиме забава кај неа дома на која јас ќе свирам, бидејќи таа имаше Стенвеј пијано. Откако се врати во САД, Ајлин доби тежок акутен панкреатит, и едвај се извлече, пред сè благодарејќи на одличното здравствено осигурување што го имаше. Кога ја посетив во болницата по моето доаѓање во август, веднаш ѝ реков дека во првата пригода кога ќе закрепне ќе ја организираме забавата. Така и се случи, и кон крајот на ноември во 1999 година, прв пат во огромниот салон на нејзината куќа, пред поголем број посебно поканети гости јас прв пат ги изведов трите први ноктурна од опусот 49 („Калеш Анѓо“, „Во влашкото мало“ и „Сечи моме руси коси“).

Иако *Concerto grosso* го завршив до крајот на годината, за разлика од Ноктурната (во следните месеци ќе напишам уште шест од истиот опус и ќе ги праизведам на првиот концерт кој ќе го означи и почетокот на програмата за сонологија и формирањето на ИРАМ, на 4 септември 2000 година), неговата изведба доста ќе се одложи. Иако *Concerto grosso* беше планирано за „Деновите на македонска музика“ во 2001 година, не се изведе, бидејќи Македонската филхармонија, која беше заеднички организатор со СОКОМ, немаше доволно проби за подготовка на оркестарот, и се разбира, за синхронизација со триото. Триото во кое учествувавме јас, Љубиша Кировски (виолина) и Живко Фирфов (виолончело) бевме одлично подготвени, но оркестарот се бореше со партитурата, која е доста сложена. По првата кратка проба со оркестарот, втората не се одржа, бидејќи во истиот ден вечерта, оркестарот закажал и настап во некој друг град во Македонија. Пробата беше искористена за програмата за тој настап (?!), ветувајќи ни дека следниот ден на генералната проба, ќе ни дадат повеќе време. Во такви услови одбивме да настапиме, посебно што во програмата на гостувачкиот концерт за тој ден (кога се откажа нашата проба) беше исклучено нашето дело (сè друго беше исто од концертот што требаше да биде одржан следниот ден во Скопје).

Бидејќи бевме подготвени, а јас забележав дека *Concerto grosso* функционира и само како трио, се одлучив да направам целовечерна програма од мои дела на која би настапиле како трио.

Како што ќе се види подоцна, носечките линии ги има триото, додека гудачите или ги поддржуваат, или имаат полифони имитации кои уште повеќе ја усложнуваат и така сложената фактура. Најголем недостаток во трио варијантата која ќе ја добие ознаката оп. 48а, е отсуството на удиралките, кои имаат посебна функција во нагласувањето, врзувањето и боењето на деловите. Тоа што триото има доста сложена фактура, со мали интервенции, посебно во



Сл. 24: Програмите од двата концерти на МАК трио во 2001 година

ретките неколку делови кога триото не свири, додавајќи ги оркестарските линии во пијаното, јас го врзав делото во оваа нова трио целина. Сепак, внимавав во пијаното, во оваа втора варијанта, да има што помалку интервенции (кај виолината и челото ги нема) за да не ми прават проблем при изведбата со оркестар.

Во оваа концертна програма направив уште две преработки на *Барокното кончертино* и на суитата *Зојкиниот стан*, а во програмата ги додадовме и Варијациите за соло виолончело *Параходот* оп. 44.

Со оглед на тоа што во оваа книга е вклучено и *Барокното кончертино*, овде би додал дека во оваа трио варијанта (оп. 27b) има значајни интервенции во распределувањето на материјалот (кој останува непроменет) меѓу трите инструменти (пијаното го заменува во најголема мера синтесајзерот, но комплетно е преработено, додека двата гудачки инструменти преземаат линии од камерниот гудачки оркестар). Оваа преработка му дава една нова и поинаква димензија на првичниот оп. 27а. За суитата *Зојкиниот стан* ќе говорам во книгата за камерните дела.

Првиот концерт со оваа програма (*Барокното кончертино*, *Параходот* и *Concerto grosso*, за бис го свиревме *Зојкиниот стан*) го изведовме на 23.5.2001 г. во Гевгелија, во рамките на манифестацијата „Гевгелиска пролет“. Вториот концерт со целата програма беше организиран од Ротари клубот од Скопје на 13 декември 2001 година. На него ние веќе се појавивме како МАК трио (**сл. 24**).

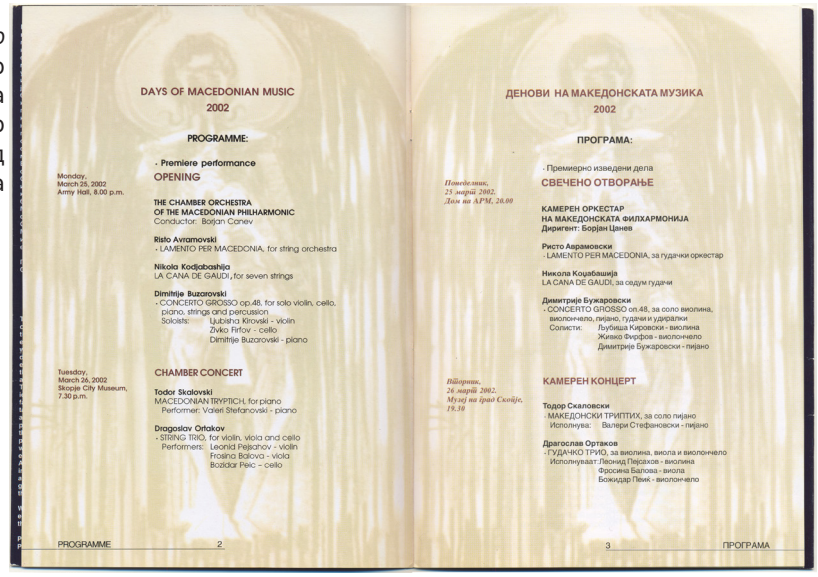
Во 2002 година следуваше и оркестарската праизведба со Македонската филхармонија на „Денови на македонска музика“з, од која за среќа има целосна аудио- и видеоснимка од МРТ. За бис го изведовме вториот став од *Барокното кончертино* во трио верзијата (**сл. 25**).

Следната 2003 година (на 13 март) истата програма ја изведовме и во Тринити колеџ во Лондон. Таа беше продолжување на конференцијата *Reflections on Macedonian Music, Past and Future* одржана претпладнето, исто така во Тринити колеџ (**сл. 26**).

Тие дружења и настапи со триото ми беа посебно пријатни и весели. Секој од нас си имаше свој тип на хумор и вообичаено се надоврзувавме со шеги еден на друг.







DAYS OF MACEDONIAN MUSIC
2002

PROGRAMME:

- Premiere performance

Monday,
March 25, 2002
Army Hall, 8.00 p.m.

OPENING

THE CHAMBER ORCHESTRA
OF THE MACEDONIAN PHILHARMONIC
Conductor: Borjan Canev

Risto Avramovski
- LAMENTO PER MACEDONIA, for string orchestra

Nikola Kodjabashija
LA CANA DE GAUDI, for seven strings

Dimitrije Buzarovski
- CONCERTO GROSSO op.48, for solo violin, cello, piano, strings and percussion
Soloists: Ljubisha Kirovski - violin
Zivko Firfov - cello
Dimitrije Buzarovski - piano

Tuesday,
March 26, 2002
Skopje City Museum,
7.30 p.m.

CHAMBER CONCERT

Todor Skalovski
MACEDONIAN TRYPTICH, for piano
Performer: Valeri Stefanovski - piano

Dragoslav Ortakov
- STRING TRIO, for violin, viola and cello
Performers: Leonid Pejsahov - violin
Frosina Balova - viola
Bozidar Peic - cello

PROGRAMME 2

ДЕНОВИ НА МАКЕДОНСКАТА МУЗИКА
2002

ПРОГРАМА:

- Премиерно изведени дела

Понеделник,
25 март 2002,
Дом на АРМ, 20.00

СВЕЧЕНО ОТВОРАЊЕ

КАМЕРЕН ОРКЕСТАР
НА МАКЕДОНСКАТА ФИЛХАРМОНИЈА
Диригент: Борјан Цанев

Ристо Аврамовски
- LAMENTO PER MACEDONIA, за гудачки оркестар

Никола Коџабашија
LA CANA DE GAUDI, за седум гудачи

Димитрије Бужаровски
- CONCERTO GROSSO оп.48, за соло виолина, виолончело, пијано, гудачки и удирални
Солисти: Љубиша Кировски - виолина
Живко Фирфов - виолончело
Димитрије Бужаровски - пијано

Вторник,
26 март 2002,
Музеј на град Скопје,
19.30

КАМЕРЕН КОНЦЕРТ

Тодор Скаловски
- МАКЕДОНСКИ ТРИПТИХ, за соло пијано
Изведува: Валери Стефановски - пијано

Драгослав Ортаков
- ГУДАЧКО ТРИО, за виолина, виола и виолончело
Изведуваат: Леонид Пејсахов - виолина
Фросина Балова - виола
Божидар Пеиќ - виолончело

3 ПРОГРАМА

Сл. 25: *Concerto grosso* како дел од свеченото отворање на „Денови на македонска музика“ во 2002 година и исечоци од снимката на концертот на МРТ



Сл. 26: Концерт на МАК трио: Љубиша Кировски – виолина, Живко Фирфов – виолончело, Димитрије Бужаровски – пијано, Тринити колеџ за музика, Лондон, 13.3.2003 година

Инцидентот со пропаднатата изведба со Филхармонијата се покажа продуктивен, бидејќи нè доведе до настапите во трио, а и кога се изведе, веќе делото ни беше многу *легнато* (како што се вели во музичкиот жаргон).

Враќајќи се повторно во времето на создавањето на делото во 1999 година, како што реков, се работеше за еден многу релаксиран период, посебно што следуваше по бурниот летен период во кој имав сериозен конфликт со Министерството за култура поради одземањето на патронатот на фестивалот „Охридско лето" на Претседателот на Република Македонија, Киро Глигоров, и назначувањето на партиски несоодветен кадар за директор на фестивалот. Во знак на протест поднесов оставка на функцијата претседател на првиот Совет за култура при Министерството и го повлеков *Радомировиот псалтир* кој требаше да биде изведен на отворањето на фестивалот (12 јули 1999 година).

Иако изведбите на оркестарските дела од објективни причини се многу поретки од другиот репертоар, и од случајот на *Concerto grosso*, и во случаите со *Радомировиот псалтир*, изведбата на *Втората симфонија* на „Струшка музичка есен" итн., не се двоумев да откажам изведба ако таа не беше подготвена, или како во случајот со „Охридско лето", ако имаше други причини. Од друга страна, многу често во концертите во градовите низ Македонија, наидувавме на раштимани инструменти, или инструменти во многу лоша состојба. Имајќи ги предвид напорите што таму ги правеа организаторите за да се организираат настапите, ги прифаќавме условите такви какви што беа и дававме сè од себе. Никогаш нема да го заборавам концертот што со Милан Фирфов и Стела Слејанска го имавме за конгресот на преведувачи во Охрид (во средината на 1970-тите). Ние мислевме дека концертот ќе биде во Света Софија на пијаното од „Охридско лето", но кога стигнавме, на наше големо изненадување дознавме дека тој ќе се одржи во барот на хотелот „Палас", каде што се одржуваше и конгресот. Пијаното беше во повеќе од очајна состојба, недостасуваа жици и имаше искршени клавиши. Организаторите, меѓу кои беше и Нада Вавриновиќ, една прекрасна дама, која по години напиша и книга за бонтон, и кај која по десетина години ќе одам на курсеви по француски јазик во Центарот за странски јазици во Скопје, толку беа љубезни и нè молеа да направиме нешто, што ние се согласивме да настапиме на таков инструмент. Концертот требаше да биде по вечерата, која исто така беше во барот, и уште кога видовме дека атмосферата е со маси со јадење и пиење, повторно рековме дека нема да настапиме. Но како што ветија организаторите, во моментот кога застанавме на сцената, сиот прибор и чашите се оставија и до крајот на настапот никој не се ни помрдна од местата. Таква атмосфера и публика не сум имал никогаш во животот. Во моментот на изведбата префрлав октави надолу/нагоре за да ги избегнам тоновите што недостасуваа поради искршени клавиши или немање жици, а до денес ми е останат шокантниот впечаток од извонредната изведба на Стела Слејанска, која на такво пијано маестрално отсвири прелудиум и фуга од Бах (не се сеќавам кои).

Анализа

Concerto grosso следи по *Техносимф*, Концертот за пијано и *Радомировиот псалтир*, три големи опуси од претходните три години. Во него ќе продолжам со примената на преземени музички материјали (како во *Техносимф*, Концертот за пијано), но во изразот ќе се вратам кон *дисонантноста* и *полифонијата* од типот на Втората симфонија и делата од 1980-тите. На тој начин подоминантен ќе стане

неокласичарскиот елемент, од неоромантичарскиот, кој исто така е присутен, посебно во вториот став.

Материјалот за трите става е избран од репертоарот на Ени Ленокс (Annie Lennox) која ме фасцинираше уште во 1980-тите со изведбите во рамките на поп-дуото со Дејв Стјуарт (David A. Stewart) во групата Јуритмикс (Eurythmics). Трите става донесуваат три песни кои ги изведува Ленокс: "Sweet Dreams", "Love Song for a Vampire", "No More I Love You's", секоја за по еден став. Тие се различно авторство, првата е во коавторство на Ленокс и Стјуарт, иако очигледно е дека привлечноста на песната е во електрониката и револуционерниот начин на кој таа е искористена во неа. Втората песна е во авторство на Ленокс, додека третата е од двајца автори (David Freeman и Joseph Hughes). Сите три ја одразуваат атмосферата која владееше во 1980-тите во смисла на извонредните текстови исполнети со бројни стилски фигури, сложената формална структура со разновидни сегменти во музичките материјали, богатата инструментација и се разбира, користењето на електрониката ("Love Song for a Vampire" е малку подоцна, на почетокот на 1990-тите, но тоа не ја менува нејзината структура).

Во многу наврати сум истакнувал дека популарните жанрови го достигнуваат својот *ѕик* во 1980-тите (како што сметам дека *сериозната* музика го достигнува својот врв до втората деценија на 20 век). Секако дека кон тоа придонесува комерцијализацијата на електронските инструменти кои во 1980-тите стануваат широко достапни и преносливи (посебно синтесајзерите, ритам-машините, удиралките, но подеднакво и гитарите, кои добиваат дополнителни ефекти). Новите звуци, но и ефектите на повторувања, арпежи, глисанда, брзо ќе бидат искористени и нема да влијаат само на инструментацискиот план, туку и на метричко-ритмичкиот, интервалско-мелодискиот, и што е најинтересно – на тонално-хармонскиот план. Од друга страна, веќе од 1970-тите ќе се појават цели нови струења, како на пример рапот или диското, кои дополнително ќе се развијат во 1980-тите на истата основа. По овој период, ние немаме *нов* звук; многу ќе се подобрат техниките на снимање, посебно поради целосната дигитализација, но тоа нема да ја промени суштината на она што е постигнато како откритие во 1980-тите. Сè она што следуваше до денес, лесно може да се трасира до овој период. Се разбира, и тој влече свои корени од 1950-тите, но оваа поширока дискусија ќе ја оставам за некоја друга ситуација.
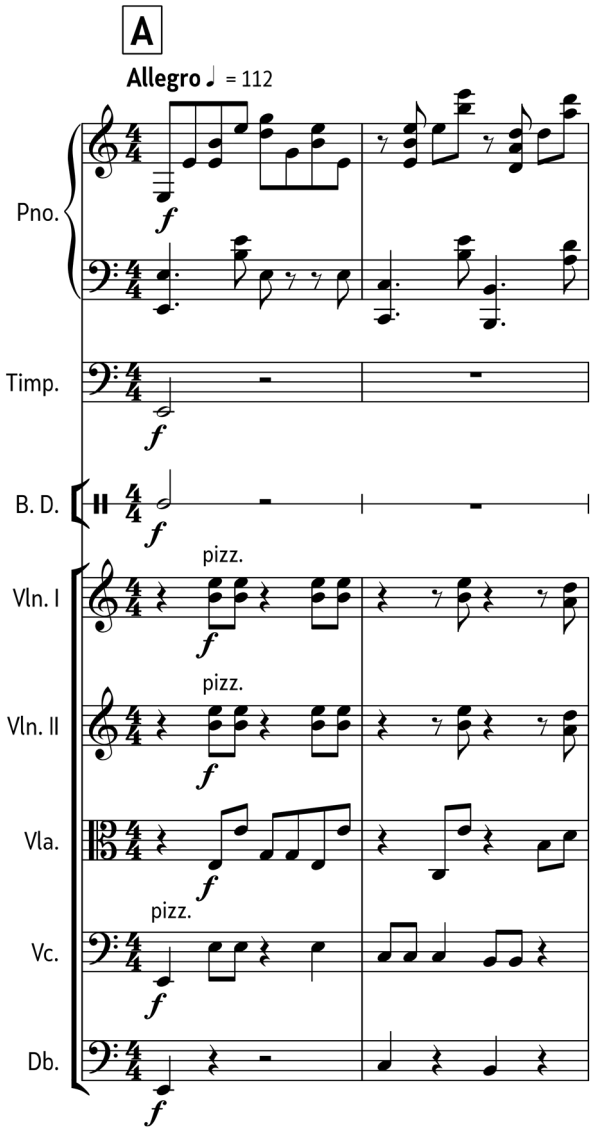
Рифот од песната "Sweet Dreams", кој секако е нејзин идентификатор, го користев во *Пот суштата* оп. 20 како основа за Пасакаља, што потоа ќе ја преземам и ќе ја вклучам и во балетот *Возови* оп. 21. Но во тој случај се работеше за употреба на електроника (синтесајзери), а во *Concerto grosso* (како кај *Техносимф*) за претворање на електронски музички обрасци во класичен акустички инструментариум.

Прв став

Насловот на делото треба да асоцира двојно: на составот, триото (concertino) наспроти оркестарот (ripieno); и на формата во која ќе се содржат барокната дводелност и зачетоците на сонатната форма (две теми). Така, целосно формата содржи четири дела:

вовед (т. 1–8) прв дел (т. 9–65, две теми, мост завршна група) втор дел (т. 65–89, реприза) завршен дел (т. 90–102, кода)

Пр. 116: **Ф$_1$** развиена во пијаното, т. 9–10



На овој начин формата содржи два централни дела заокружени со вовед и завршен дел. Воведниот дел ја има функцијата на *прелудиум*, двата дела одговараат на барокната дводелност (на формите), а завршниот дел претставува и своевидна кода. Како што се гледа, во заградите се дадени и елементите на сонатна форма, која би одговарала на зачетоците на сонатната форма во Скарлатиевите сонати.

Самата песна од која се извлечени градежните материјали има многу карактеристичен вовед (интро, риф) кој и овде ќе биде искористен како придружна фигура **Ф$_1$** (**пр. 116**).
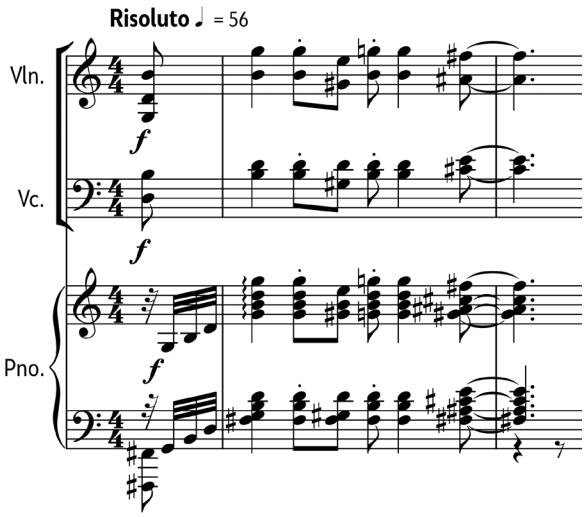
Таа, како што се гледа, е развиена во пијаното низ повеќе октави и поткрепена со гудачите и тимпанот на првото време. Оваа придружна фигура е главната идентификација на оваа песна.

Основната тема на песната е изведена од еден мотив кој и овде е искористен за градење на првиот тематски материјал (**1Т$_1$**). Тој мотив се појавува во триото уште во воведот (**пр. 117**).

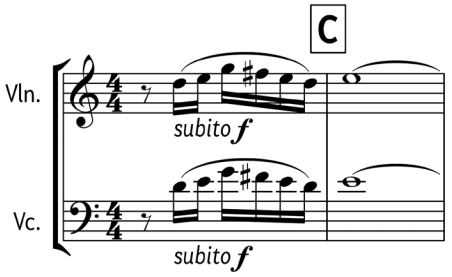
Во оваа прва појава тој е хармонизиран со голем дурски септакорд (даден како секундакорд со што уште повеќе се потенцира неговата дисонантност), по што на втората осмина од второто време се појавува и нонакорд во кој тонот **gis** е во судир со претходното и следното **g**, следува повторно секундакордот и на крајот завршува повторно со нонакорд (од мал дурски септакорд и голема нона). Но како и во повеќе други случаи, (посебно во оваа композиција) ќе има двозначности, целата хармонска структура на овој мотив може да се изведе како надградба на педалниот тон **fis**. Во таа ситуација ќе се појави ново значење, судир меѓу хроматско терцните дурски квинтакорди* (од **g** и **e**) кои на крајот ќе се разрешат со поларен акорд*.

Следниот искористен материјал од песната е од т.н. bridge, кој е инструментален и исто така спаѓа во нејзините идентификатори (**пр. 118**). Од овој материјал ќе биде изградена втората тема (**2Т$_2$**).
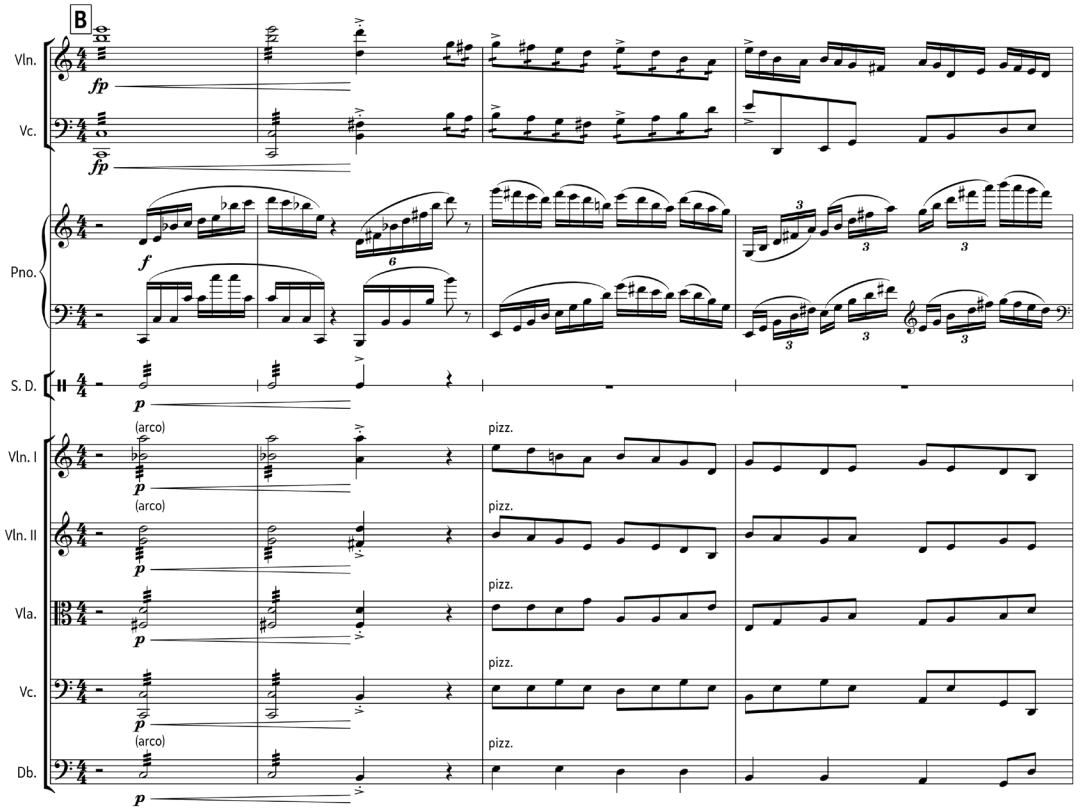
Пр. 117: Основниот мотив **M_1** на **$1T_1$**, т. 1–(2)



Пр. 118: **M_2** како основа за втората тема **$2T_2$** (виолината и виолончелото), т. (30)–31
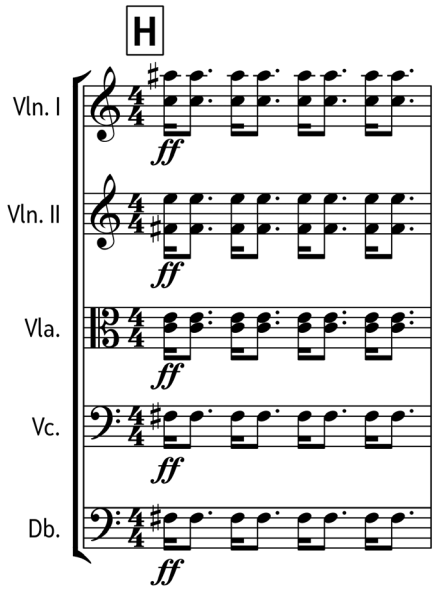


Пр. 119: **$П_1$** преземен од орнаментите во гласот од делот **b** од песната, т. 20–23



Основната тема на песната покрај маркантниот дел (ќе го означиме со ознаките од популарните жанрови, **a**) има и последователно **b** кое во песната е изградено само од вокали и орнаменти во гласот. Овде тој материјал ќе биде искористен за градење на премините и ќе го означиме како пасаж **$П_1$** (**пр. 119**).

Пр. 120: **Ф₂** како основа за премини и кулминации, т. 82



Во песната се јавува уште еден материјал **с** на текстот *Hold your head up*, кој овде индиректно ќе биде преведен како фигура **Ф₂** во повеќе ситуации, посебно во кулминациите (**пр. 120**).

Како што може да се види, таа е заснована на пунктираната ритмичка фактура, која многу често ќе се појавува низ различни дела од моето творештво, а нејзиното прво појавување го има уште во Сонатата за пијано оп. 2 (напишана во 1970 година, иако со корекциите ќе биде воведена како опус од 1976 година) како прва варијација во првиот став.
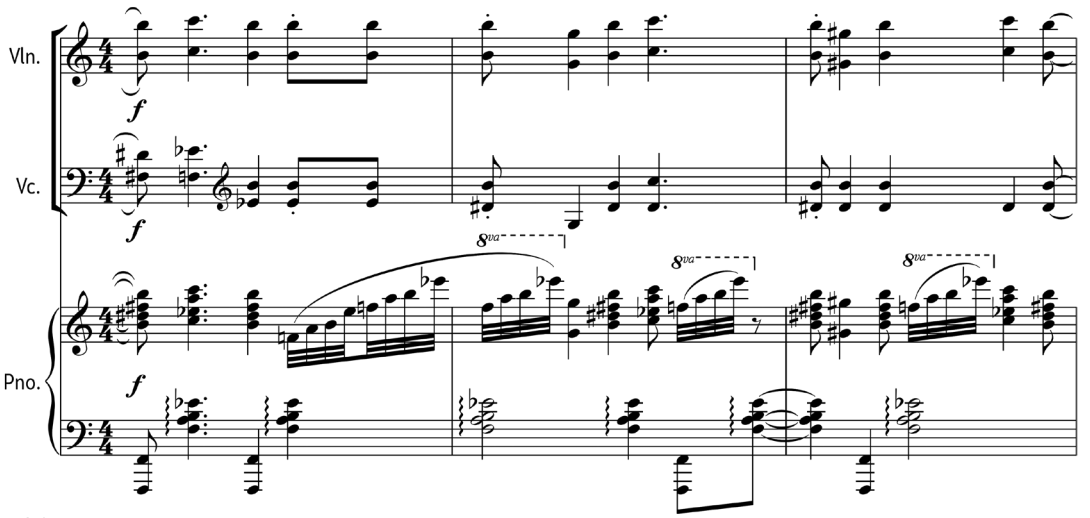
Овие материјали се развиваат во еден *искршен* формат во кој соодветно на барокната традиција (за разлика од класицизмот што следи) доминира внатрешниот развиток во слободни несиметрични целини, често надградени со полифонија (најчесто имитации). Можноста без притисок и временски рокови за завршување на композицијата, да ја *делкам* додека не бидам целосно задоволен, ќе го донесе посакуваниот резултат.

Во **воведот** почетниот мотив ќе биде развиен во реченица од девет такта исполнети со алтерации и поместување на првиот педален центар **fis** во **f** дополнително надграден со арпежи од зголемен терцквартакорд (вообичаено нарекуван и како French sixth)* (**пр. 121**).
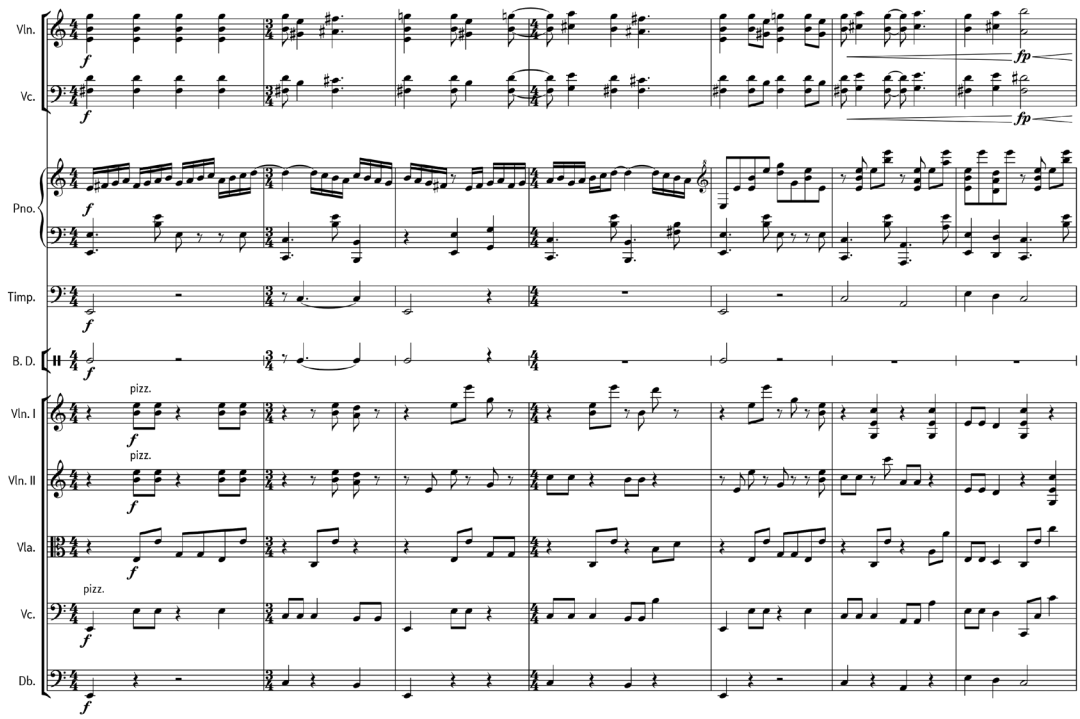
Арпежот е напишан со тонот **es** и тој енхармонски одговара на зголемениот терцквартакорд (**f-a-h-dis**), посебно што **dis** е присутен и во претходниот акорд.

Размислував **es** да го заменам со **dis** (за кој по оваа анализа сум апсолутно убеден дека така треба да стои), но на крајот одлучив да ја оставам изворната форма, бидејќи во тој момент

Пр. 121: Разработката на **M₁** во воведот во пијаното, т. 6–8



Пр. 122: **1Т$_1$** изградена врз **М$_1$**, т. 13–19
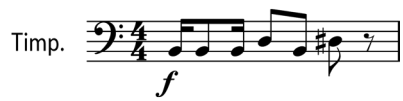


сум го доживувал како **es**, без разлика што тоа не игра никаква улога во изведбата на пијаното. Ова е и за мене сознание како теориските анализи можат да влијаат и врз промената на творечката перцепција на делото, што во пишувањето на овој циклус книги веќе ми се случи повеќепати.
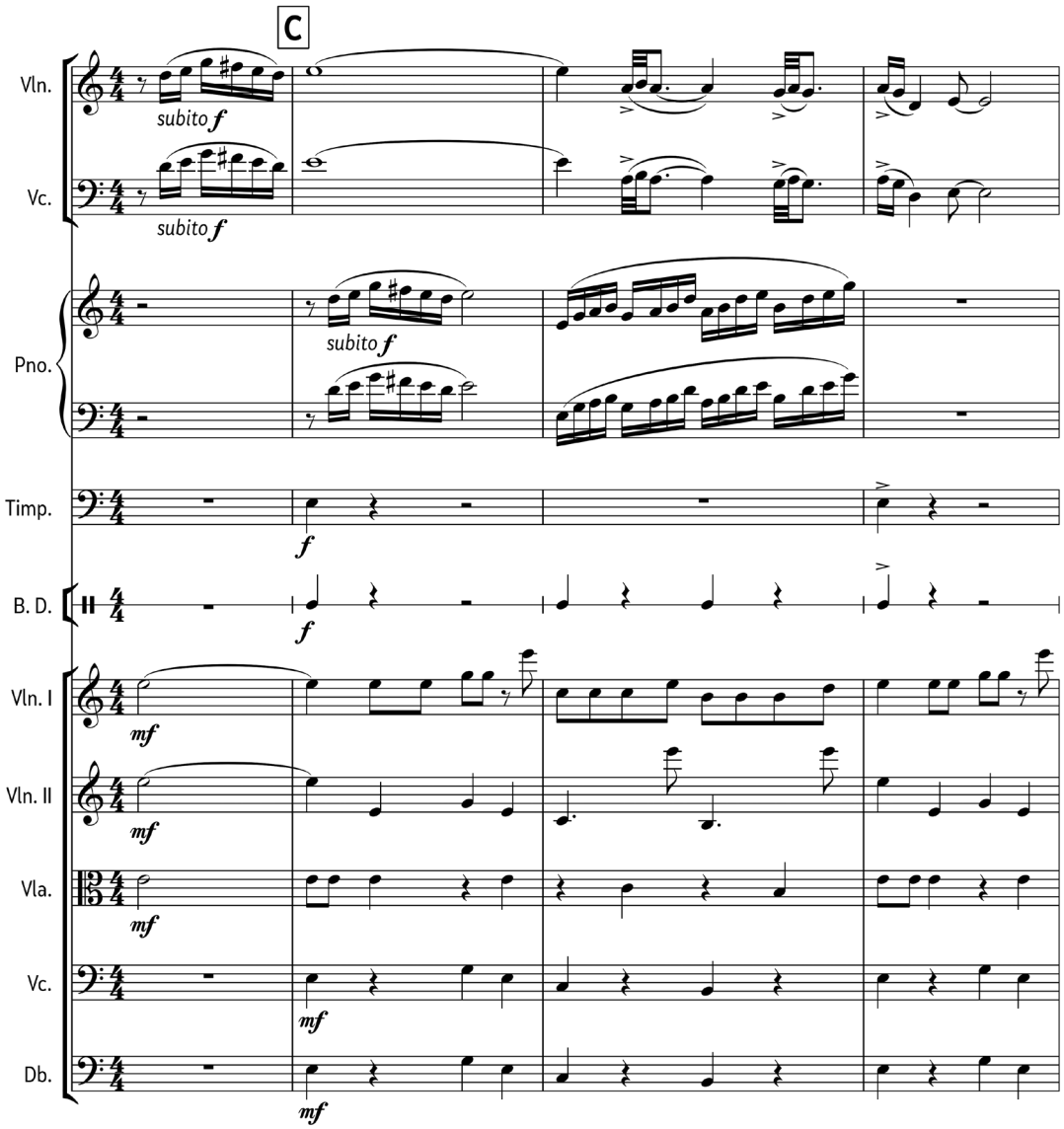
Првиот дел најнапред ја излага **1Т$_1$** изведена од **М$_1$** (**пр. 122**). Како што може да се види од примерот, во пијаното се јавува уште една линија од шеснаесеттински скалични движења, која ѝ контрапунктира на основната мелодиска линија. На тој начин се добива едно посложено ткиво од мелодиската линија, контрапунктот во десната рака во пијаното и фигурата **Ф$_1$** во гудачите. Удиралките со акценти (тимпани и гран каса) додаваат на драматичниот карактер на темата.

На овој дел се надоврзува споменатиот пасаж **П$_1$** во две реченици (т. 20–24 и т. 25–30) кој прави премин кон втората тема **2Т$_2$**. И овде постои можност за двозначно толкување, делот што го означивме овде како **1Т$_1$** да го поврземе со пасажот **П$_1$** како една целина (соодветно и на песната со деловите **ab**), посебно што тематскиот дел завршува отворено на шестото стапало (13-ка акорд во кој се јавуваат и тонови од доминантниот квинтакорд, што му дава уште една двозначност). На тој начин се формира еден период од двете целини (**1Т$_1$** и **П$_1$**). Не се одлучив за оваа варијанта на толкување, бидејќи материјалот на **П$_1$** нема толкава тежина како **1Т$_1$** и неговата пасажна структура повеќе одговара на материјал за премин. Тој има изразен мотивски дел во првите два такта, кои при повторувањето во втората реченица се надополнети со уште еден изразено синкопиран мотив во соло тимпанот (**М$_3$**) (**пр. 123**), но по заокружувањето со

Пр. 123: **М$_3$** во тимпаните во рамките на **П$_1$**, т. (26)



Пр. 124: **2Т$_2$** кај солистите виолина и виолончело со имитација во пијаното, т. (30)–33
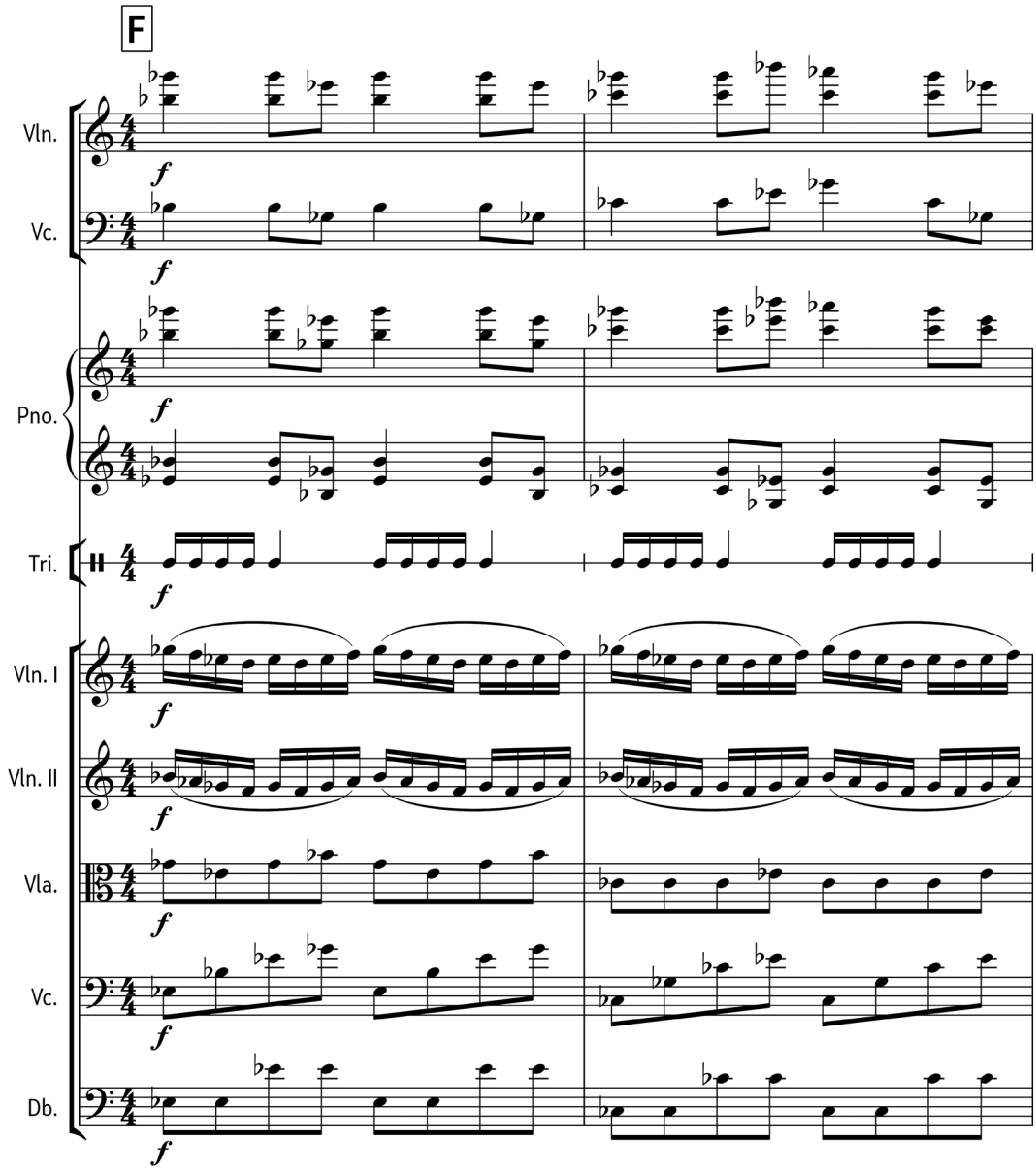


втората реченица и неговата хармонска нестабилност, очигледна е и неговата функција на премин, односно во поширока смисла: мост кон **2Т$_2$**.

Инсистирањето на означување на следниот дел како **2Т$_2$** е во функција на тезата дека во овој прв став има и зачеток на сонатна форма (**пр. 124**).

Терминот зачеток е употребен поради тоа што и двете теми се во ист тоналитет и имаат иста придружна фигура (**Ф$_1$**). Сепак, како материјали тие значително се разликуваат, посебно во основните мотиви. Во прикажаниот пример на темата **2Т$_2$** видна е имитацијата во пијаното, иако пред почетокот на темата се појавува уште една имитација во унисоно виолините и виолите, кои натаму продолжуваат со фигурата **Ф$_1$**.

Со уште едно повторување на **2Т$_2$** (т. 34–37) во кое сега гудачите ја преземаат темата, а солистите придружната фактура, изграден е период (1 1$_1$). Следува скра-
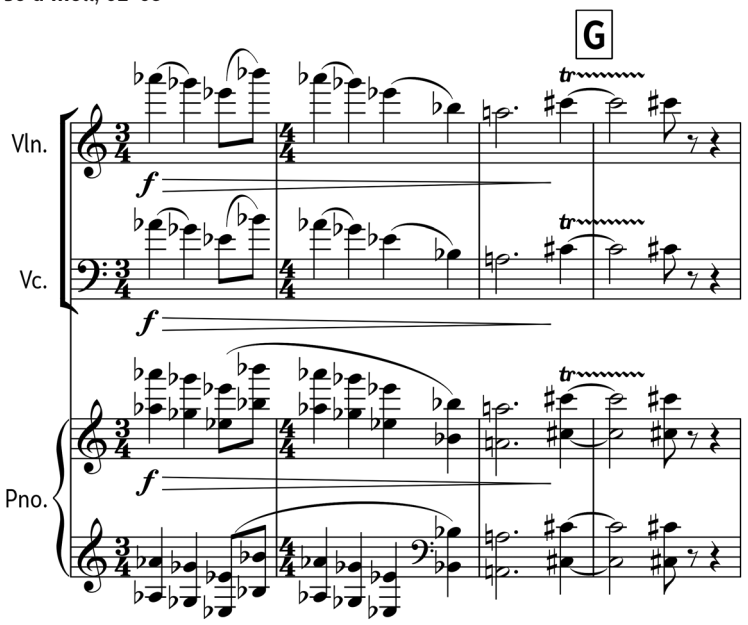
Пр. 125: Хармонската прогресија I-VI врз основа на **M_1** (природен **es-mol**l), т. 56–57



тено повторување на овој период (т. 38–47 т.), но сега во терцно сродниот **cis-moll**. Всушност, сè што следува натаму (т. 38–65) може да се третира како завршна група на овој прв дел од ставот, или имајќи ја веќе внесената категоризација на две теми, завршна група на експозицијата. Во неа по овој период следува дел со сегменти од **$П_1$** и **M_1** со повеќе модулации, за на крајот да се задржат на **es-moll** во хармонската прогресија I-VI (природен мол) со репетиции од сегмент од **M_1** (**пр. 125**).

Поради ограниченият простор овде не ќе можам да се задржам посебно на хармонската анализа и како и во останатите делови од овие книги обработувам само сегменти од употребениот хармонски јазик. Овој дел го издвоив зашто од оваа фактура со натамошна работа со мотивот кај солистите (триото) ќе се формира пасажна линија

Пр. 126: Поларната врска es/a како каденца за почетокот на вториот дел во **d-moll**, 62–65



која ќе се разреши со поларна врска (**es/a**)* при што врз **a** се гради доминанта за **d-moll** (**пр. 126**).

Со оглед на тоа што претходно беше присутен **es-moll**, овде не се работи за наполитански секстакорд. Дополнително, линијата е квартно/квинтна*, односно не се појавува терцата која би ни помогнала повеќе во идентификацијата на тоналитетот.
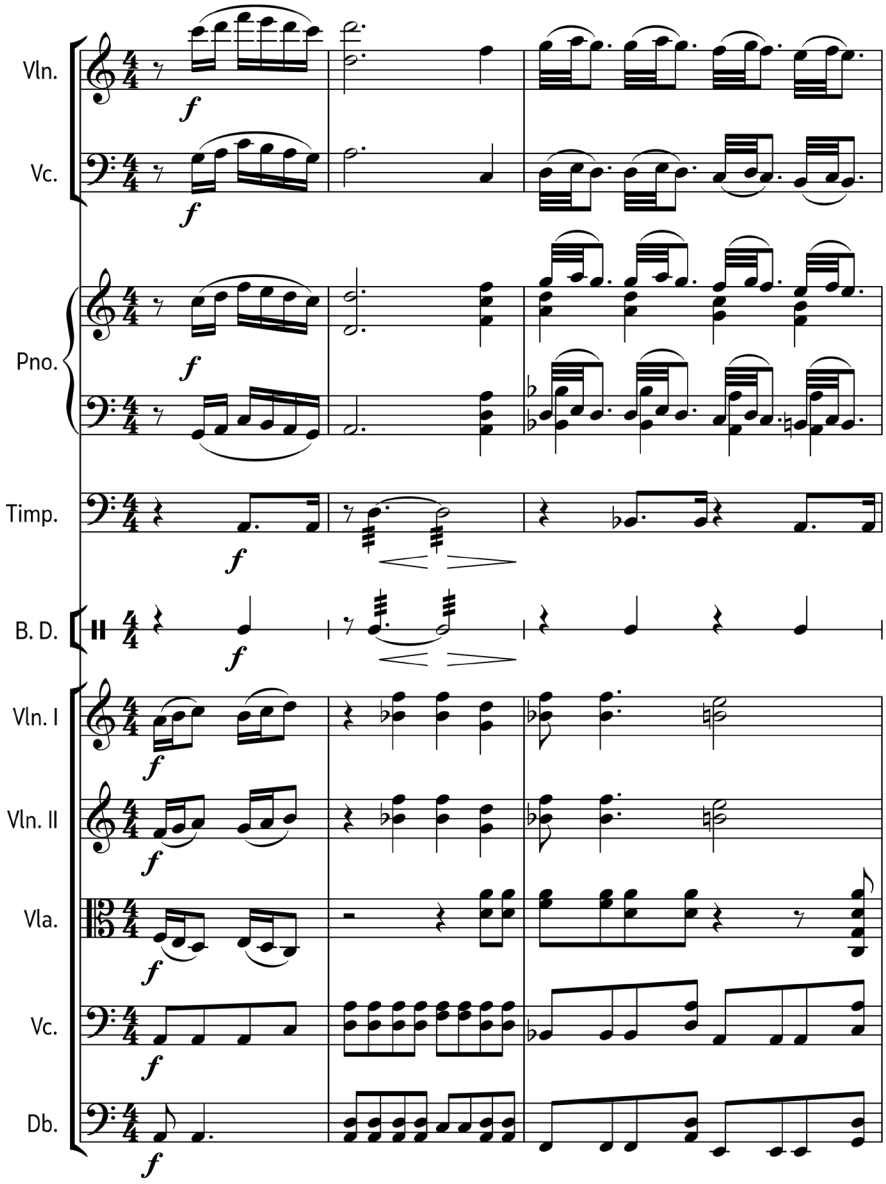
Вториот дел има двојна функција: тој е и втор дел во барокната дводелност (посебно што се надоврзува на автентична каденца), но одговара и на еден вид **реприза**, во овде условната сонатна форма. На почетокот, во првите две реченици (т. 65–68 и т. 69– 73) врз остинатната фигура Φ_1 гудачите (повторно виолини и виоли унисоно) ја повторуваат $2T_2$, додека солистите имаат пасажни фигури. Тие се изведени од контрапунктот во пијаното кај првото излагање на $1T_1$ и на овој начин се прави уште еден натамошен чекор во интегрирањето на темите. Во следната, трета реченица со истиот тематски материјал ($2T_2$), тој е преземен од солистите (т. 73–79), додека кај гудачите се јавува $1T_1$, со што дефинитивно двете теми се поврзани како една целина (**пр. 127**).

По преминот од четири такта (т. 79–82) врз варијанта од Π_1 започнува педал на тонот **fis** (т. 82–89) со варијанта на M_1 кој доведува до кулминацијата на ставот (**пр. 128**).
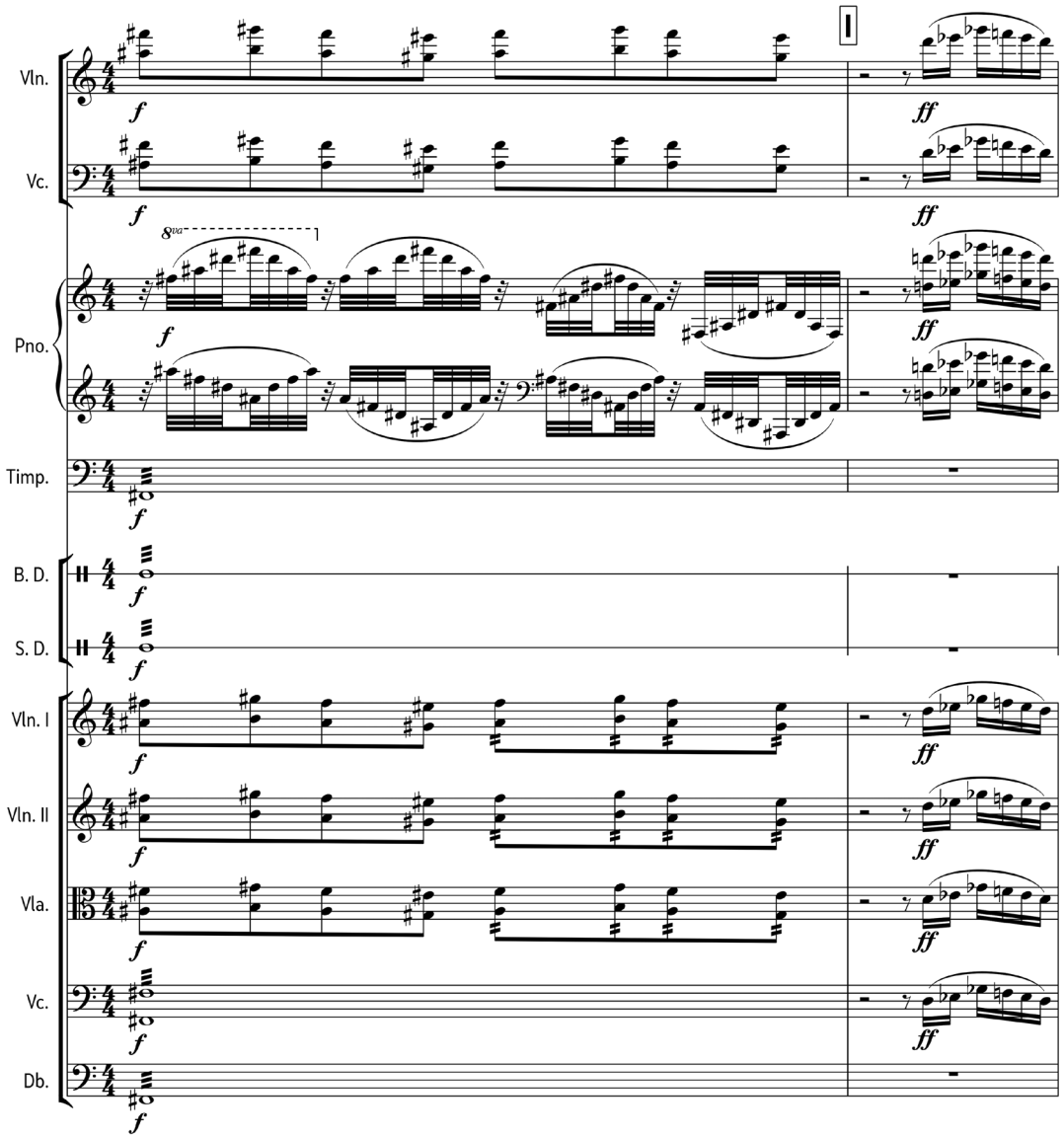
Кодата (т. 90–102) повторно ги обединува двете теми и е поставена во **es-moll**.

Овој став ќе ги постави принципите кои и натаму ќе следуваат до крајот на делото и во кои основниот материјал од песната претрпува многу значајни промени. Само тоналниот план во кој се изменија четирите клучни позиции **h-moll**, **e-moll**, **d-moll** и **es-moll**, без да ги споменеме сите внатрешни прошетки меѓу нив, веќе говори за суштински промени, односно како што повеќепати говорев, декомпозиција на материјалот. Препознатливоста на материјалите е изведена само на површинско ниво, и нивото на трансформацијата, сложеноста на изразот со полифонијата и имитациите го оддалечуваат од неговото првобитно значење и го носат во еден друг систем на содржинско и стилско размислување.

Пр. 127: Заедничката појава на **1T$_1$** (гудачи) и **2T$_2$** (трио), т. (73)–75



Пр. 128: Крајот на вториот дел и почетокот на кодата како кулминација на ставот, т. 89–90



Втор став

Детектирањето на песната која е искористена во овој став (“Love Song for a Vampire”) е уште потешко, бидејќи таа претрпува уште поголеми промени на основниот градежен материјал. Единствено на самиот крај, со појавата на фигурата која ја придружува основната мелодиска линија во песната, може да се почувствува потеклото на материјалот.

Ова е резултат на значајната преработка на преземениот музички материјал, но и од сложеноста на формата. Основната структура произлегува од принципот на повторување како во песната, но секое повторување овде содржи значителни промени, со што повторно доаѓаме до слична постапка како и во претходните дела

– концертите и симфониите, вториот став да претставува варијации*. Бидејќи врз основа на преземените материјали овде ќе се обликуваат две теми, и варијациите стануваат варијации на две теми. Појавата на двете теми повторно може да води и кон сонатната форма, со што финално формата на ставот е преодна форма меѓу песна, варијации и сонатна форма.

1Т$_3$ (т. 1–12) **1Т$_{3(вар1)}$** (т. 13–24) **2Т$_4$** (т. 24–31) **1Т$_{3(вар2)}$** (т. 32–42) **2Т$_{4(вар1)}$** (т. 42–51) **премин** (т. 51–54) **2Т$_{4(вар2)}$** (т. 55–63) **1Т$_{3(вар3)}$** (т. 63–70) **1Т$_{3(вар4)}$** (т. 71–78) **1Т$_{3(вар5)}$** (т. 79–92) **кода** (т. 93–100)
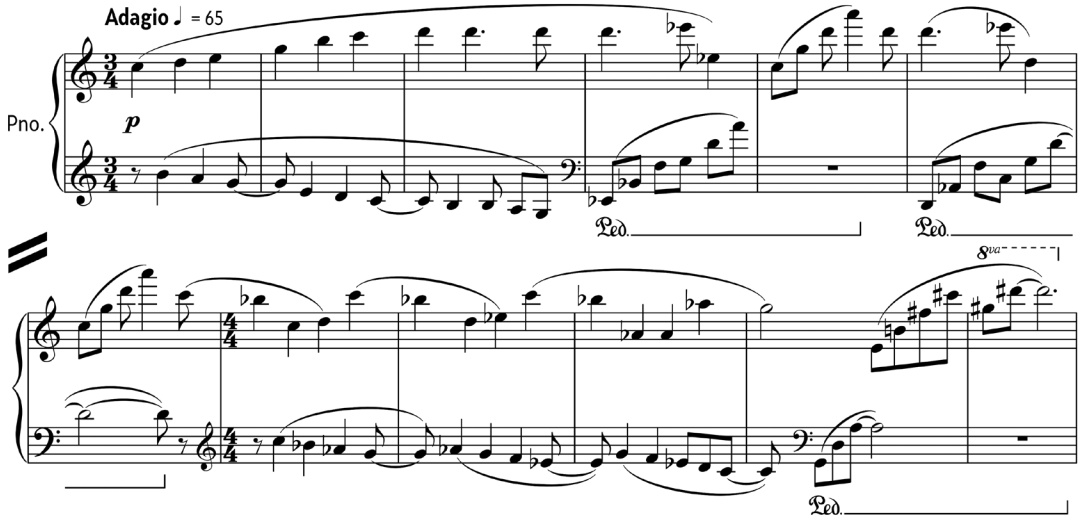
Првата тема **1Т$_3$** ги користи двата структурни материјали од основниот дел на песната (обележана со ознаките во популарните жанрови **aaba** во кои буквите означуваат делови кои опфаќаат по два стиха од строфите кои инаку се по четири стиха) (**пр. 129**).

Три елементи се преземени и преработени од користената песна: движење нагоре во првите два такта (започнува со пентатоничка низа и скок на големата септима од основниот тон), пунктираната нота со поголем скок во 4. такт, и преттактот од осмина со секунда надолу и интервалски скок надолу (т. 7–8). За разлика од песната, овде се формирани две различни реченици кои прават сложена реченица-период, и во која во втората реченица не се повторува материјалот од првата (како во шемата **aaba** од песната).
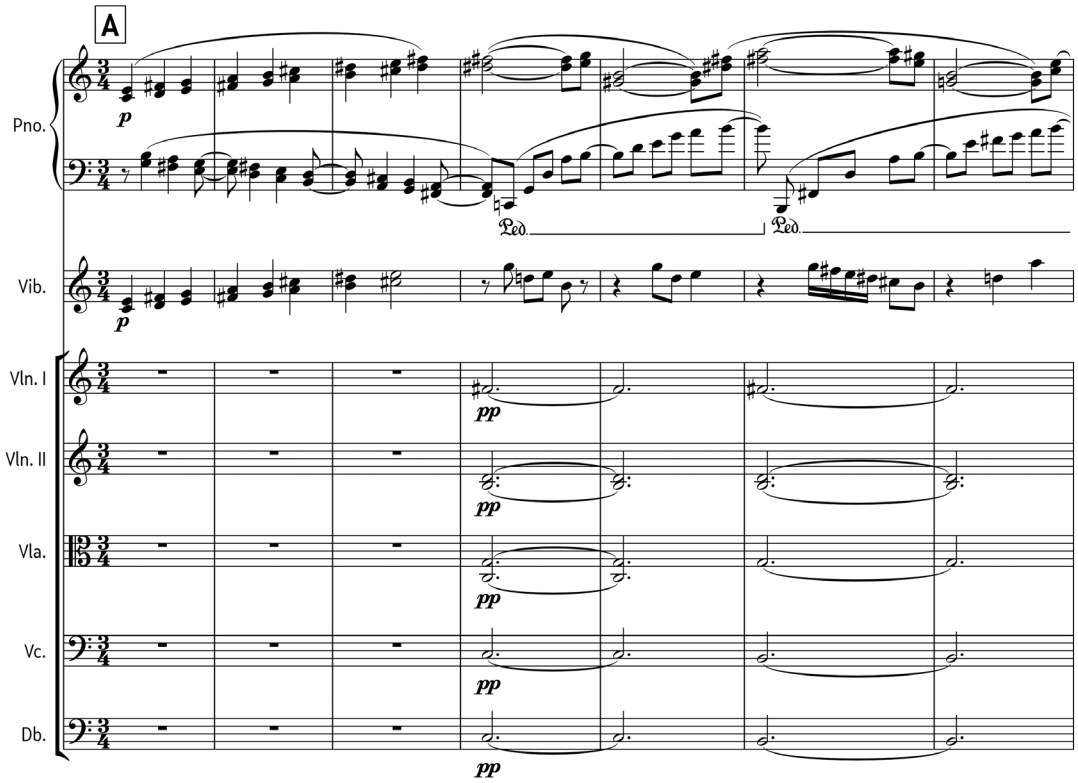
Во придружбата имаме делови со контрапункт и делови од арпежи од разложени акорди. Целата фактура на овој воведен дел во ставот со соло пијаното, одговара на фактурата од вториот став од Концертот за пијано, која пак од своја страна ја повр-завме и со аријата „Извор вода“ (в. стр. 102).

Овие арпежи се редовен репертоар во моето творештво и нивната прва употреба може да се трасира во пијаното од циклусот *Љубовни* оп. 8а, односно првата песна „Девојче бело кратовче“. Во нив се појавуваат сложени акордски структури развиени низ целата клавијатура создавајќи богата сонорност, пред сè поради вклучувањето

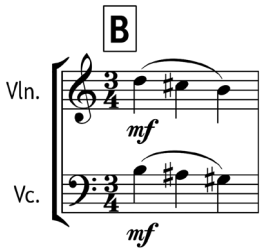
Пр. 129: **1Т$_3$** изведена од основниот материјал на користената песна, т. 1–12



Пр. 130: Почетокот на првата варијација со појава на терци, вибрафон и издржани тонови во гудачкиот корпус, т. 13–19



Пр. 131: Преминот кон втората тема **2T$_4$**, т. 24
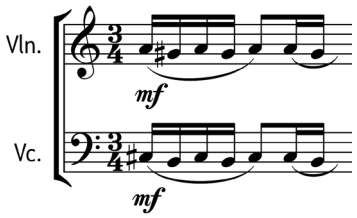


на подалечните хармоници (аликвоти, особено во високите регистри во кои може да бидат и низи од соседни тонови).

Првата варијација на темата **1T$_{3(вар1)}$** (т. 13–24) ја видоизменува основната мелодиска линија, ја поставува заедно со онаа на контрапунктот во терци, а во оркестрацијата е внесен вибрафон и издржани тонови во гудачкиот оркестар* (**пр. 130**).
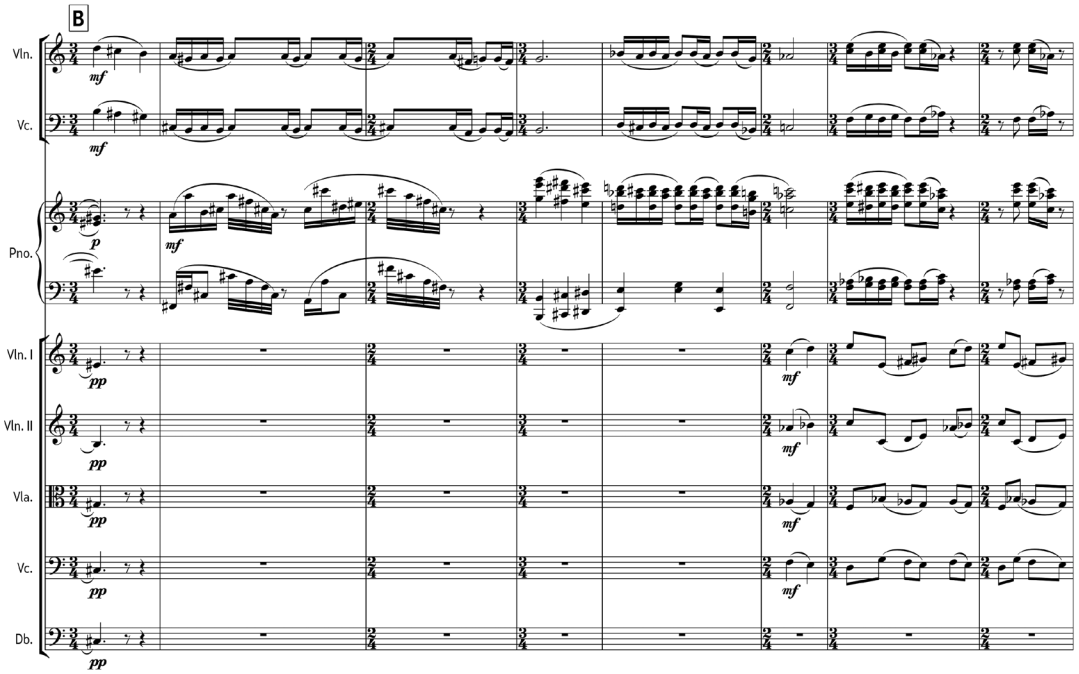
Веднаш е забележлива зголемената кварта* и посебно 11-ка акорд кај гудачите во кој недостасува терцата. На крајот на варијацијата се јавува еден такт премин, односно вовед во појавата на втората тема. Тој е решен наједноставно со движење на терци надолу на претпоставената доминанта, односно *каденца за...*, во случајов **fis-moll** (**пр. 131**). Имајќи предвид дека композицијата условно почна во **C-dur**, сложениот хармонски план на темата веќе прави доста отстапувања од изворната варијанта на песната, со што уште повеќе ја оддалечува, односно ја прави потешко препознатлива.

Пр. 132: **M$_4$** изведен од средишниот дел на изворната песна, т. (25)



Втората тема (**2T$_4$**) го користи мотивот (**M$_4$**) од средишниот дел на песната (bridge) (**пр. 132**).
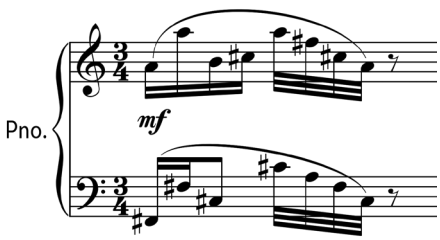
Пр. 133: **2T$_4$** изградена од **M$_4$** и **Ф$_3$**, т. 24–31



Бидејќи преминот се јавува и внатре во темата, тој станува нејзин дел (**пр. 133**).

Во придружбата на темата се јавува нова фигура (**Ф$_3$**) во пијаното, која и покрај разложениот акорд, во суштина прави контрапункт на темата (исто како и кај првата тема **1T$_3$**) (**пр. 134**).

Пр. 134: **Ф$_3$** како контрапункт на **M$_4$**, т. (25)



Видна е работата со мотивот веќе по неговото излагање и целата метричко/ритмичка искршеност. Во средината на темата (т. 27–28) се појавуваат две *доминанти за...* со кои темата е одведена во нов тоналитет – **f-moll**, односно во кој и ќе заврши.
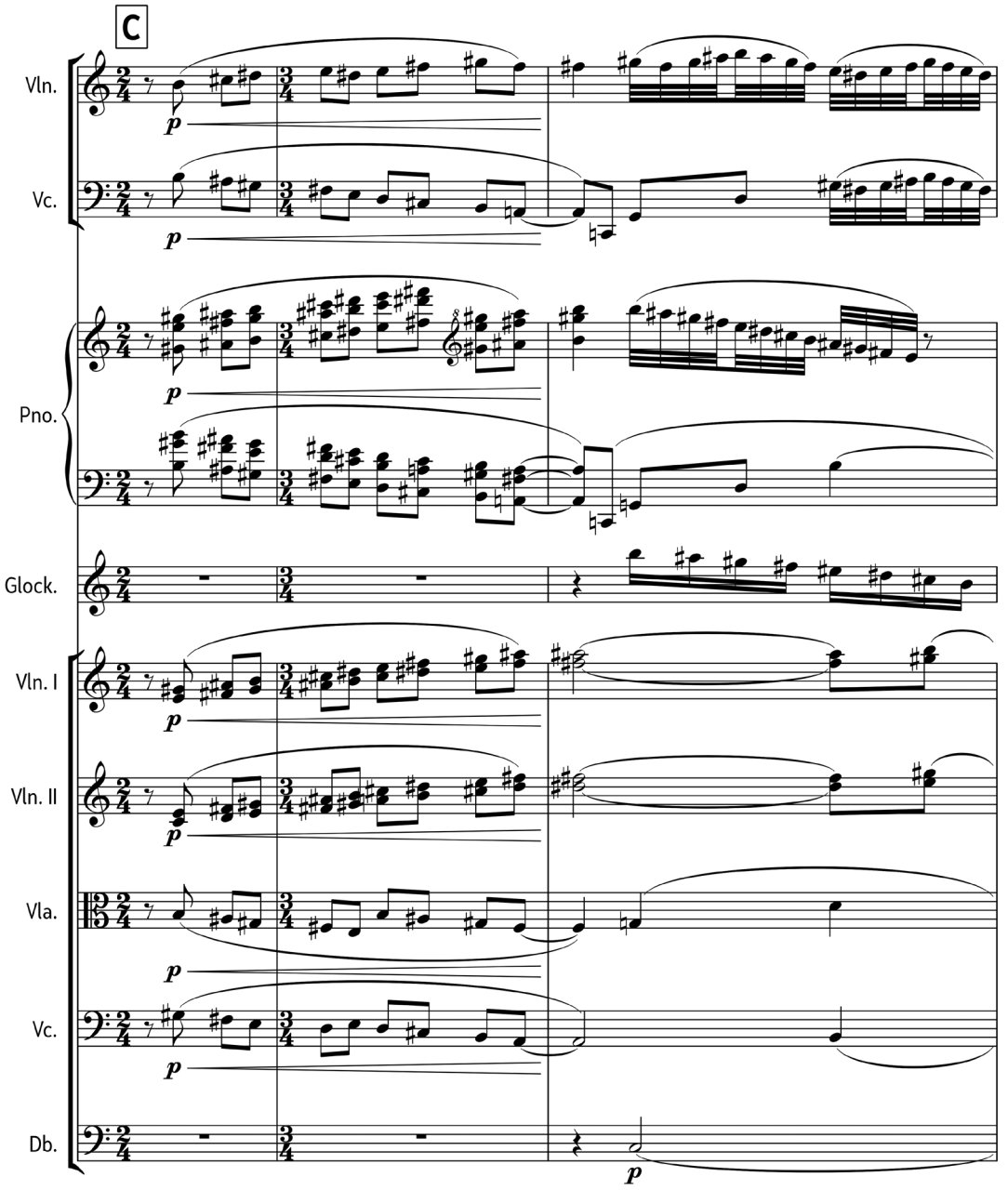
Галиматијасот на хармонии (повеќезначноста во крајно проширениот тоналитет, во кој се шетаме низ поларно оддалечени тоналитети)* уште повеќе доаѓа до израз во следната, втора варијација на првата тема **1T$_{3(вар2)}$** во која мелодиската линија е надградена со уште една голема терца (со што се појавуваат паралелни зголемени квинтакорди) (**пр. 135**).

Во контрапунктот се јавуваат пасажи кои прават натамошно раздвижување на ритмичката структура на ставот.
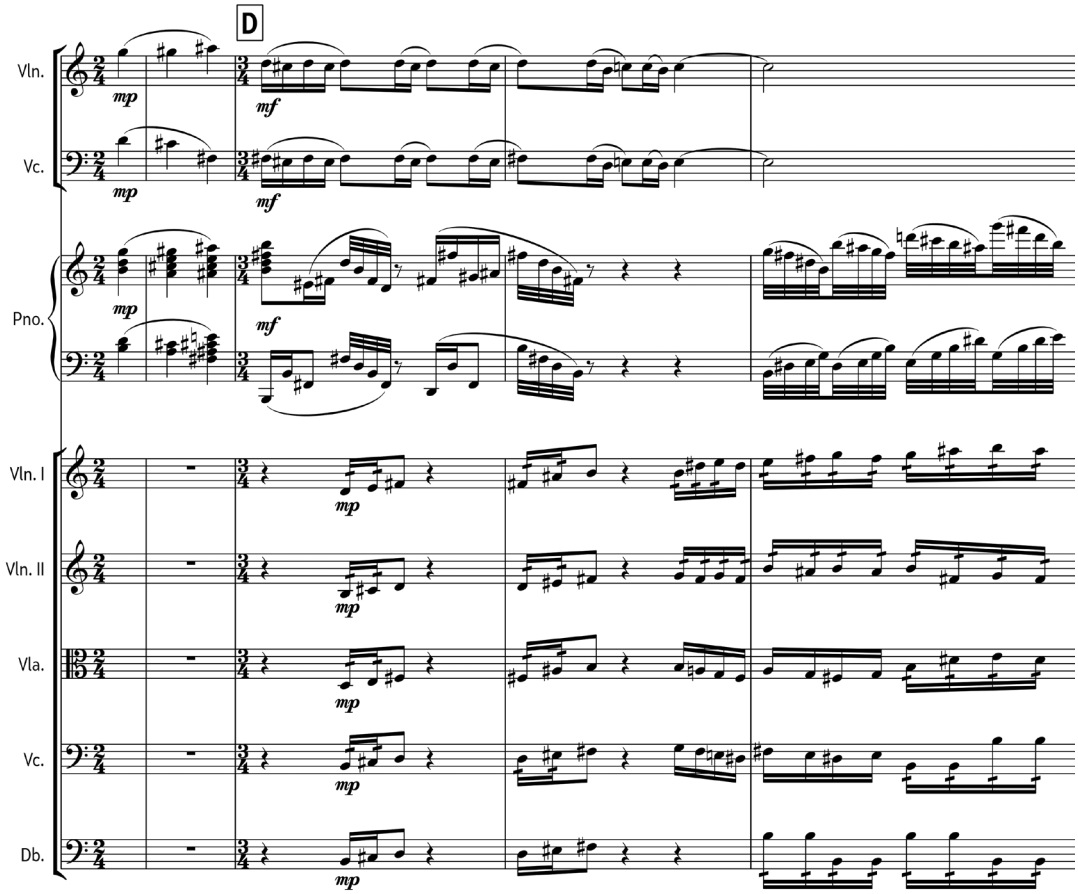
Ситнењето на нотните вредности продолжува и во следната прва варијација на втората тема **1T$_{4(вар1)}$** (**пр. 136**).

Ова е дополнително постигнато и со тремолата во гудачите, но и со пасажите од 32-ки во пијаното. Со оваа варијација продолжува подигнувањето на тензијата и интензитетот, посебно изразена во преминот кон следната варијација која е повторно изградена врз втората тема **2T$_4$**, и во кој од нонакордот изграден на мал
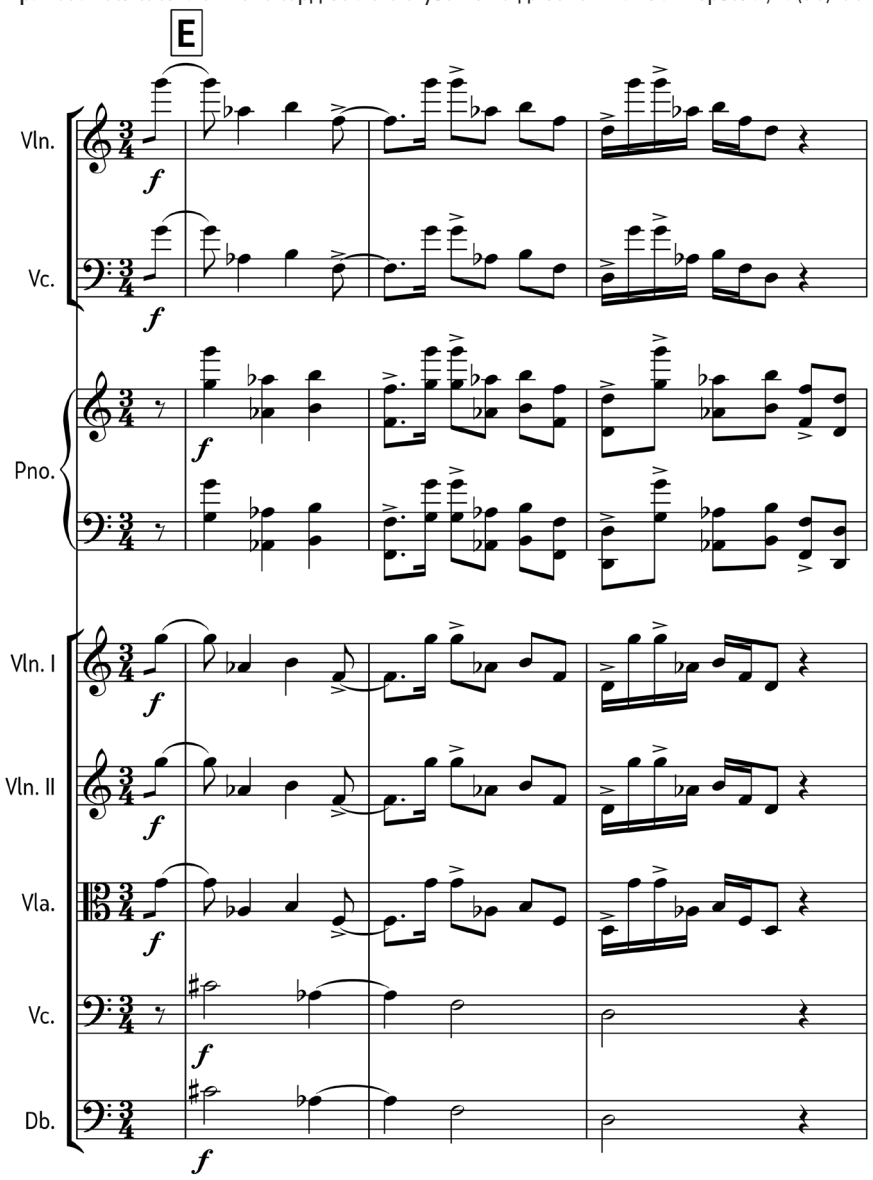
Пр. 135: Зголемените квинтакорди и пасажите во втората варијација на првата тема (**1T**$_{3(вар2)}$), т. 32–34
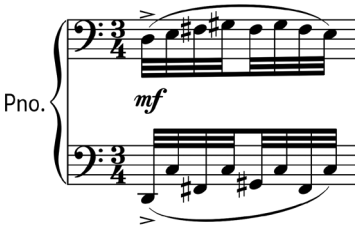


Пр. 136: Ситнењето на нотните вредности преку тремолата кај гудачите, т. (42)–(46)



Пр. 137: Разложениот нонакорд со истакнување на дисонантните интервали, т. (50)–53



Пр. 138: **Ф$_4$** во пијаното како основа за варијацијата **2Т$_{4(вар2)}$**, т. (55)
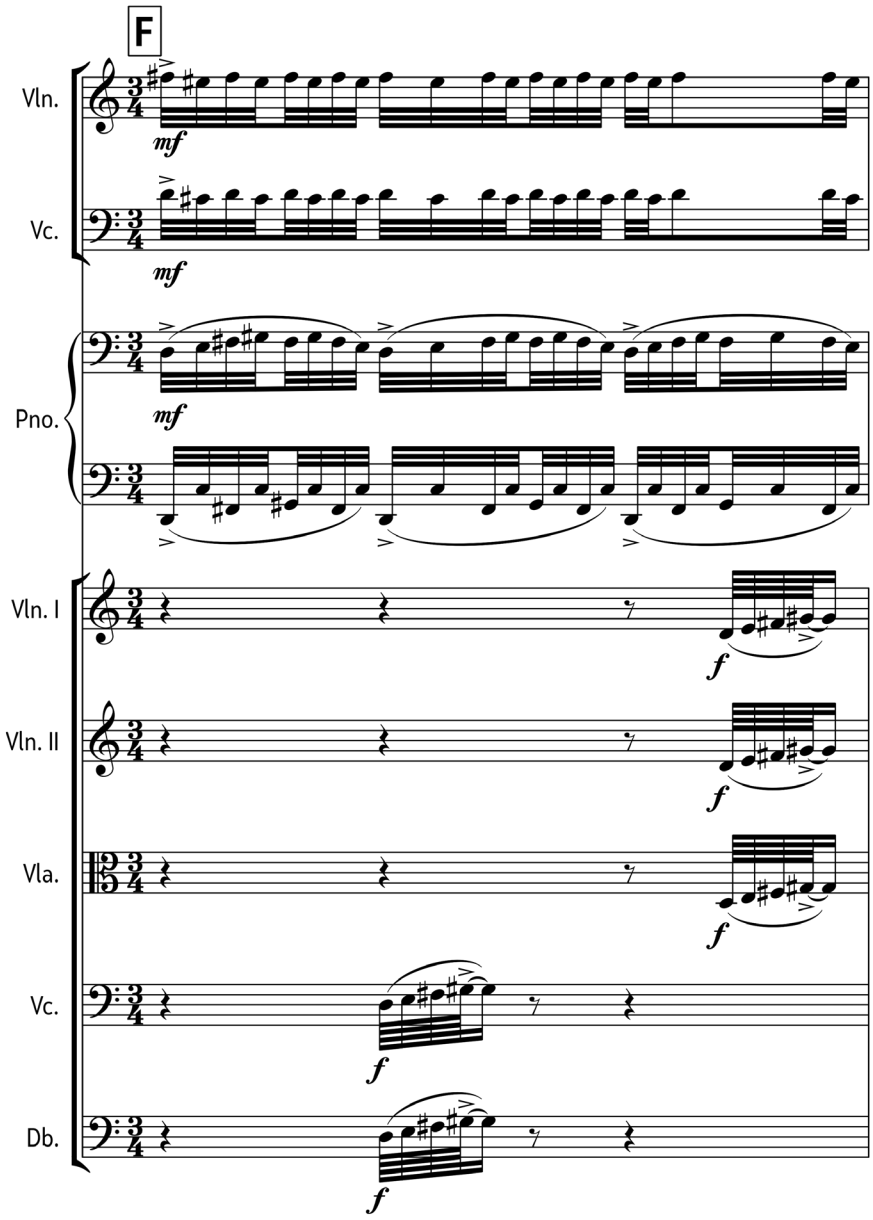


дурски септакорд и мала нона (басов тон **g**), се извлечени дисонантните интервали (малата нона од која преку движење надолу е добиена голема септима и секако, зголемената кварта)* (**пр. 137**).

Покрај ова, добиена е уште една намалена квинта* преку **cis** во виолончелата и контрабасите кој е задржан од претходното движење.

Следните варијации веќе значително отстапуваат од темата. Во варијацијата **2Т$_{4(вар2)}$** (т. 55–63) се јавува нова фигура **Ф$_4$** во пијаното (**пр. 138**). Како што може да се види, во фигурата е доминантна лидиската кварта*. Мотивот **М$_4$** е раситнет во 32-ки, а гудачите имаат исто така кратки пасажи во 32-ки (**пр. 139**).
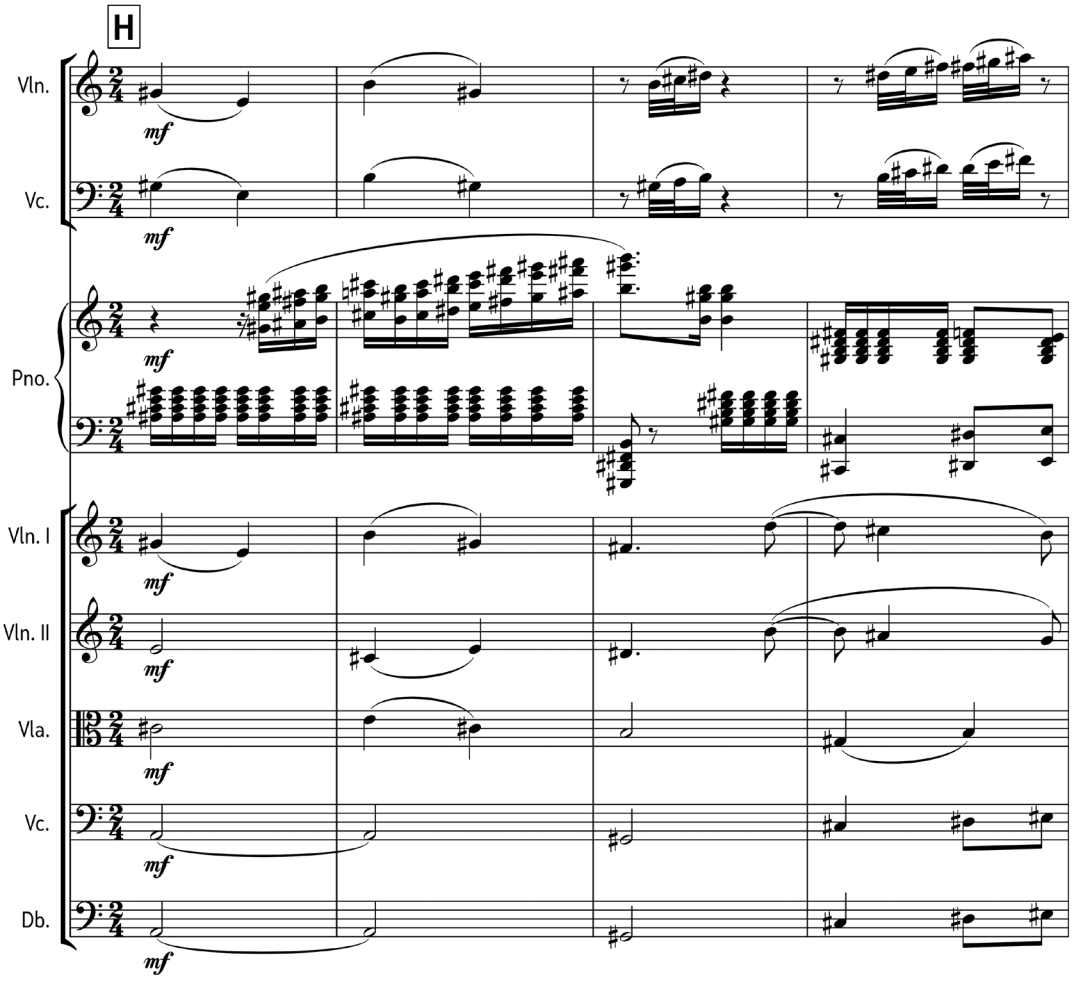
Пр. 139: Почетокот на варијацијата **2T$_{4(вар2)}$**, т. 56



Ова воедно е и последната варијација на втората тема **2T$_4$**. До крајот има уште три варијации на првата тема. Првата од нив, **1T$_{3(вар3)}$**, наликува на премин и треба да доведе до следната варијација во која е кулминацијата на ставот. Содржи две реченици кои се поставени секвентно (т. 64–67 и т. 67–71) (**пр. 140**).

Веднаш е видно колку е густа фактурата, на пример, големиот дурски септакорд во ниските регистри на гудачите во првиот такт (основен тон **a**) и наспроти него полунамалениот септакорд како хармонска придружба во пијаното поставен од тонот **ais** (дисонантен судир со басовиот тон **a** во гудачите). Мелодиската линија во пијаното е дадена во октави со вметната терца надолу од повисокиот тон на октавата.

Пр. 140: Првата од двете реченици на **1Т$_{3(вар3)}$**, т. 64–67
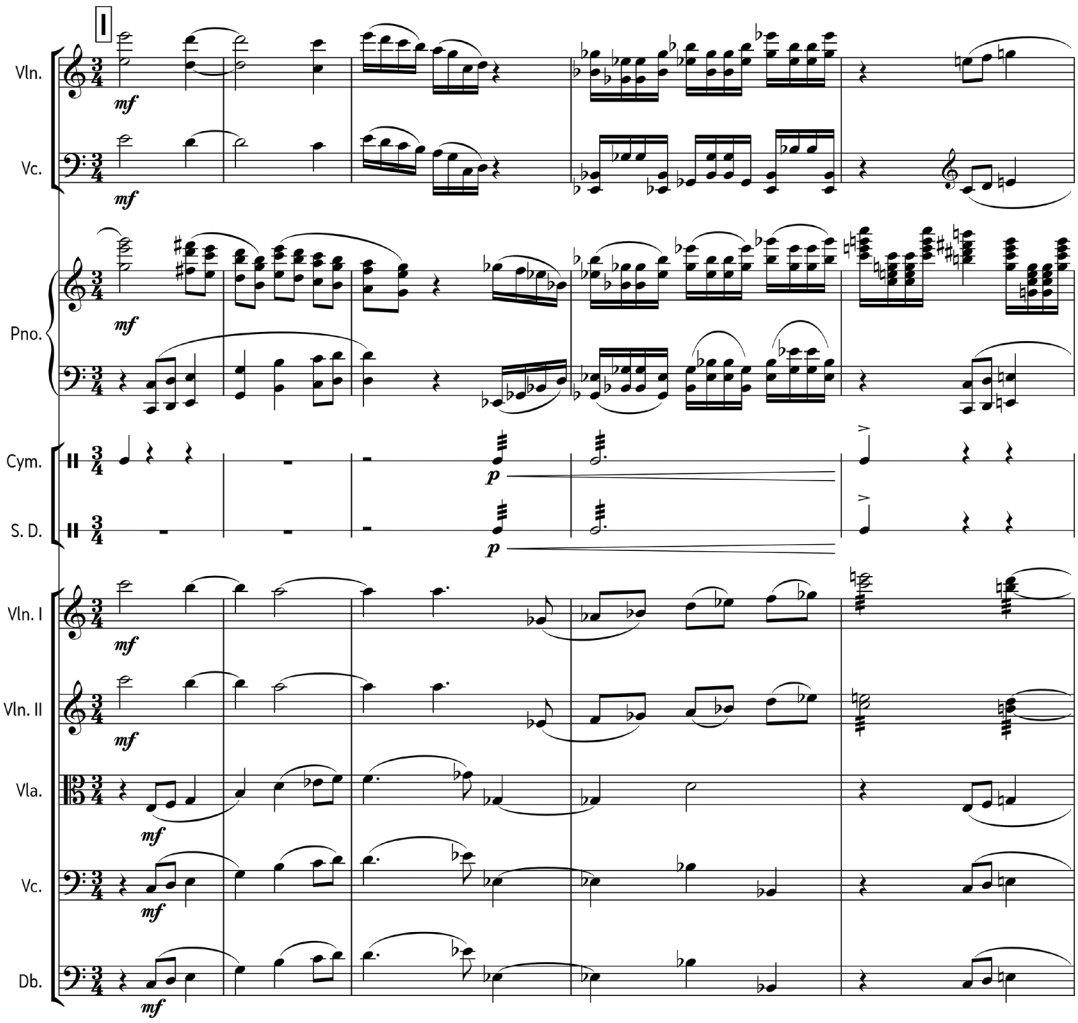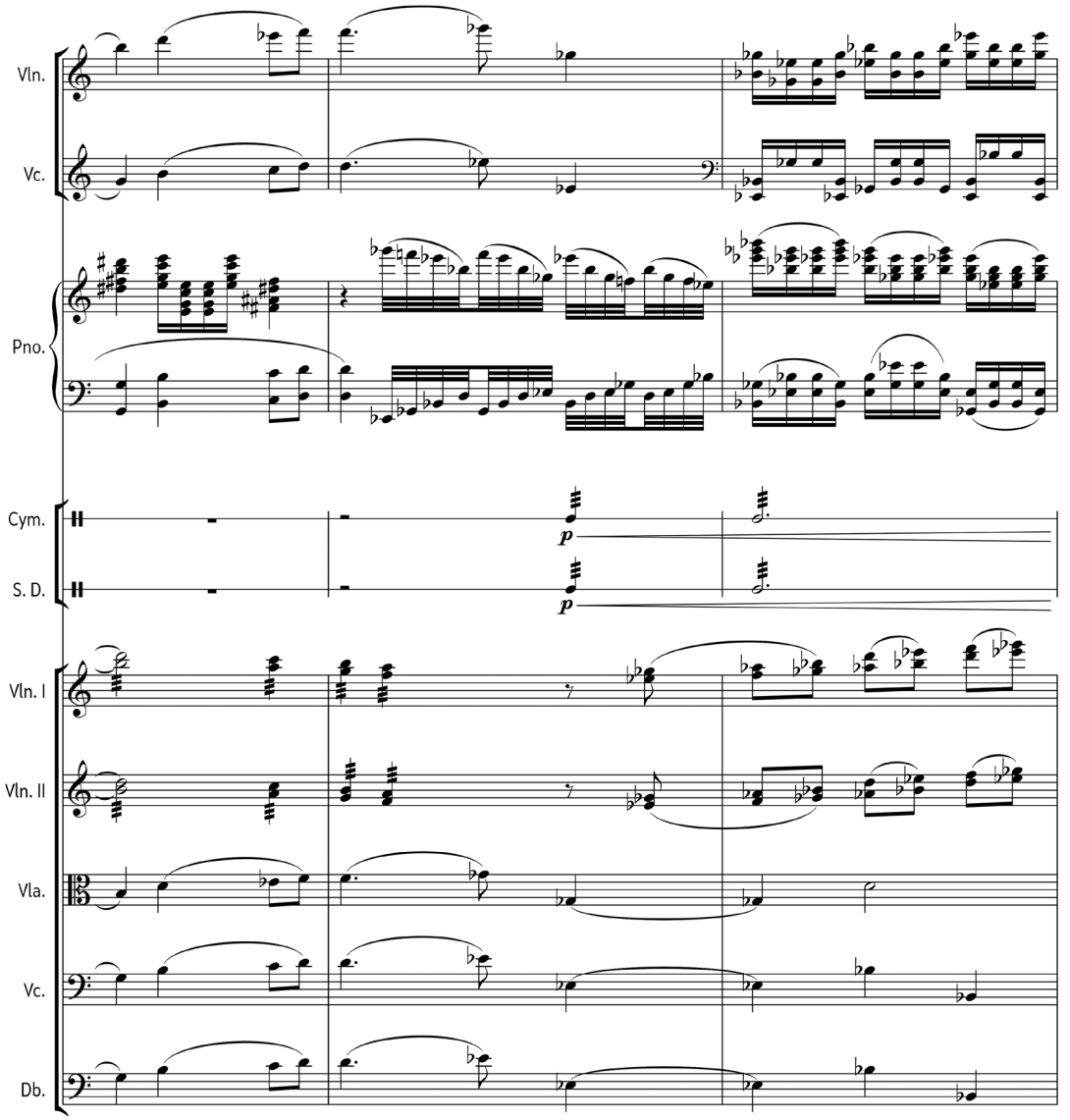


Ваквите октави со вметнати терци над основниот тон или од повисокиот тон на октавата (брамсовски манир) се второто многу често средство, посебно во пијанистичките фактури во моето творештво. (Првото е паралелни септими, или со кварта внатре како квартен акорд.) Крупната пијанистичка техника која мене лично секогаш ми лежеше и воопшто не требаше да ја вежбам, ме водеше кон честата употреба на октави, акорди итн., а со вметнувањето на терцата во октавите добивав многу побогат звук (поради хармониците).

Воопшто целиот став, како и целиот концерт, е доста густо напишан, посебно во пијаното, но и кај соло гудачите каде има честа употреба на двојни тонови. Ова ќе дојде до израз и во следната варијација, која е кулминација на ставот, **1Т$_{3(вар4)}$** (**пр. 141**).

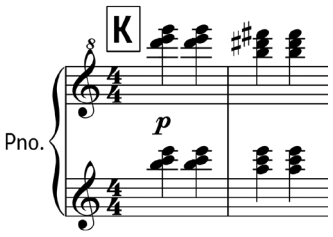
И таа има две реченици, а покрај густата фактура во триото и тремолата во гудачите, кон подигнувањето на тензијата придонесуваат и тремолата во барабанот и чинелата. Поставена е во почетниот тоналитет **C-dur** кој ќе остане да звучи до крајот на ставот.

Пр. 141: **1T**$_{3(вар4)}$ како кулминација на ставот, т. 71–78





Пр. 142: **Ф$_5$** во високиот пијано регистар преземена од почетната фактура на песната, т. (93)–(94)
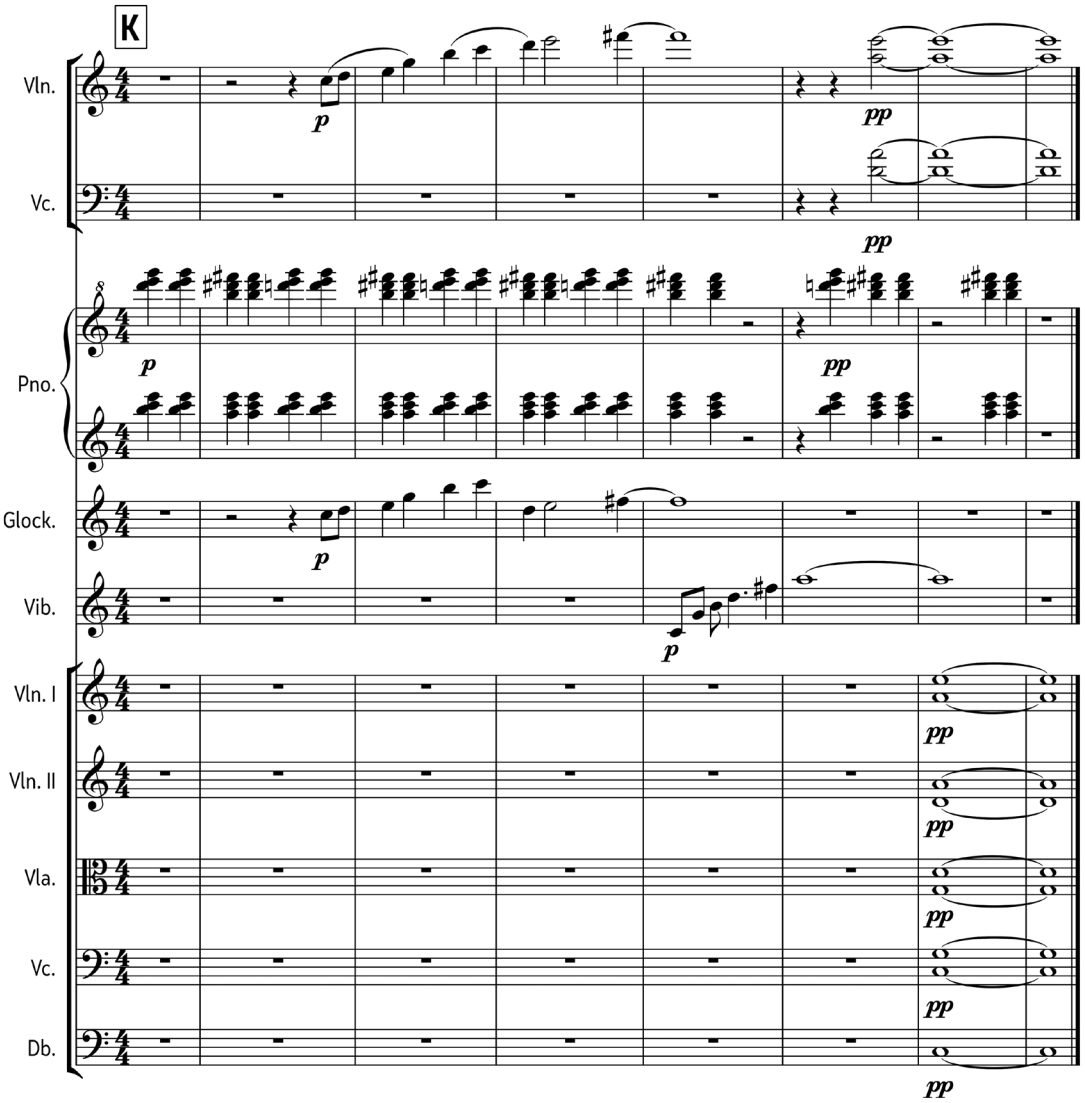


Следната варијација **1Т$_{3(вар5)}$** (т. 79–92) исто има две реченици, но нив ги изведува триото, со што се прави заокружување со почетокот, кој исто така почна без придружба на гудачите.

Во последниот дел – **кодата** (т. 93–100), како што кажавме, ќе се јави фигурата **Ф$_5$** од изворната песна во пијаното во висок регистар, се разбира со одредени промени (**пр. 142**).

Покрај триото, во разретчената фактура се јавуваат ѕвончињата и вибрафонот, и на крајот квинтниот акорд во гудачите* (**пр. 143**).

Имајќи предвид дека вибрафонот претходно имаше разложен 13-ка акорд, пијаното со фигурата **Ф$_5$** ги надо-

Пр. 143: Кодата со Φ_5, сегмент од $1T_3$ и квинтен акорд, т. (93)–100



полнува сите тонови што се наоѓаат меѓу квинтите во гудачите (вклучувајќи ги и соло виолината и виолончелото).

И овој втор став, како и сите втори ставови од претходните четири концерти, игра посебна улога во обликувањето на формата, односно драматургијата на целото дело. Тоа, се разбира, ќе се пренесе и во следните концерти, каде што секаде ќе имаме втори ставови со функција да го забават дејствието и преку тоа да направат атмосфера и подготовка за последниот став. Таа драматургија на сонатниот циклус, воспоставена во класицизмот е апсолутно функционална до денес.

Трет став

Третиот став од *Concerto grosso* не само што го одржува композиторско-техничкото ниво на претходните два, туку и го надградува. Последните ставови од големите циклични дела го содржат композиторскиот *fatigue*, исцрпеноста по испишувањето на *носечкиот* прв став во најсложената сонатна форма, поради кој често е настанато делото, и потребата веќе да се заврши делото. Според мене, овој став ги надминува во оваа смисла последните ставови од претходните четири концерти и во него се гледа повторно мојот релаксиран пристап да го работам ставот сè додека не сум целосно задоволен. Затоа во него работата со преземениот материјал од песната "No More I Love You's" достигнува уште едно ниво нагоре во однос на претходните ставови.
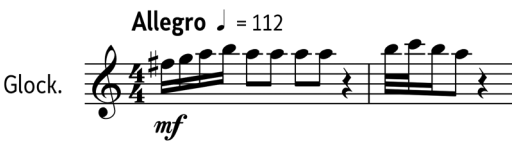
Самата песна ми падна веднаш во очи со нејзиното гротескно видео, кое и до денес е импресивно со целата идеја и содржина. Но покрај видеото, впечаток ми остави и нејзината музичка содржина, посебно поради почетниот мотив со придружните вокали и нивното полифоно испреплетување со водечкиот глас. И од неа искористив три елементи, споменатото интро и деловите **a** и **b** од песната. Интрото и овде ќе биде вовед, а мотивите од двата дела на песната ќе станат двете теми на рондото*.

Вовед (M_5 т. 1–8) A (T_5 т. 9–17) премин (M_5 т. 18–27) B (T6 т. 28–41) премин (T_5 т. 42–45) A_1 (T_5 т. 46–60) B_1 (T_6 т. 61–75) премин (M_5 т. 76–85) B_2 (T_6 т. 86–99) A_2 (T5 т. 100–109) кода (т. 110–133)

Од погорната шема може да се види дека има одредено отстапување од шемата на рондото во средниот дел каде што се јавуваат **B_1 премин** (направен од **M_5**) и **B_2** па дури потоа **A_2**. Се разбира, овие две **B** може да се третираат и како еден дел за да се добие стандардната шема на рондо со две теми **ABABA**. Преминот би бил инкорпориран како дел од второто **B**. Меѓутоа, преминот изграден од **$Ф_1$** секогаш се поврзува со **A**, така што во една послободна варијанта тој би можел да биде третиран и како **A**, и соодветно да се добие шемата **ABABABA**. Од друга страна, како што ќе видиме натаму, промените што ќе ги добиваат деловите во текот на ставот и начинот на нивното поврзување, отстапуваат од рондовската ограниченост на целините.

Најблиску до изворниот материјал на песната е мотивот **M_5** на самиот почеток на ставот (**пр. 144**).
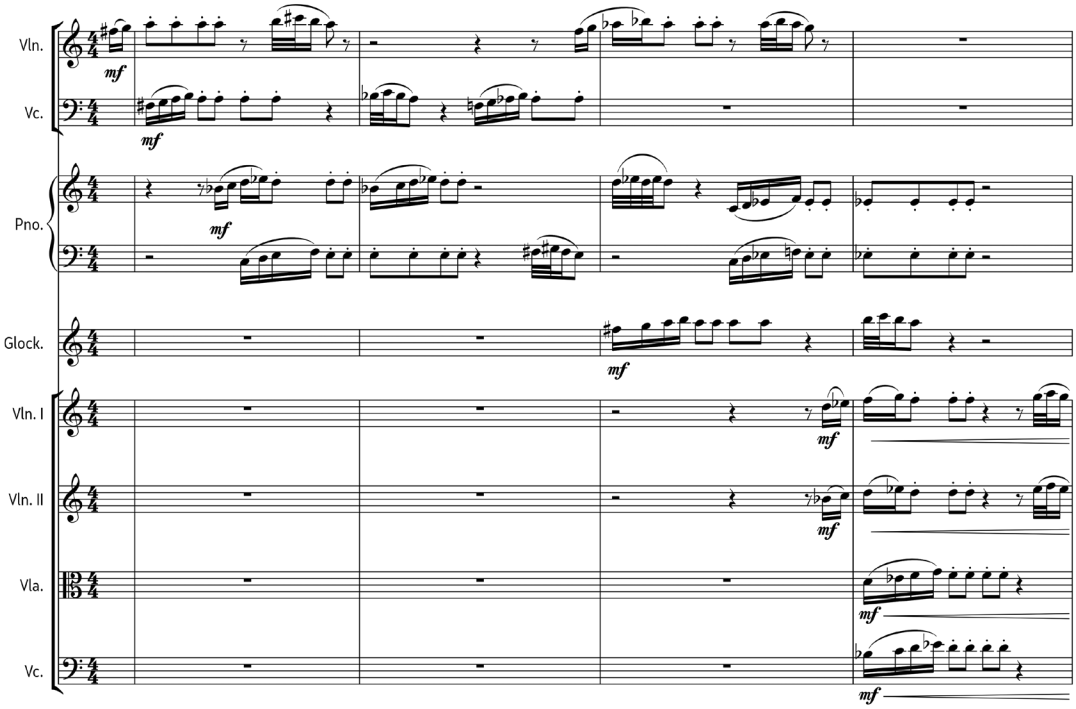
Пр. 144: **M_5** како основа за воведот во ставот, т. 1–(2)



Во осумте такта од воведот ќе се направи прошетка со имитации од различни почетни тонови (**fis**, **b**, **c**, **f**, **c**) со соодветни транспозиции на мотивот, односно со употреба на алтерации (**пр. 145**).
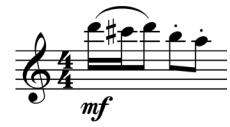
Со вклучувањето и на гудачкиот оркестар се прават имитации поставени во некој условен **B-dur** којшто ќе биде напуштен со почетокот на излагањето на првата тема **T_5** која започнува во **D-dur** (хроматска терцна врска)* (**пр. 146**).

Пр. 145: Имитациите на $\mathbf{M_5}$ со употреба на транспозиции и алтерации, т. (2)–6



Темата $\mathbf{T_5}$ ја изложува пијаното и таа е конструирана од еден мотив $\mathbf{M_6}$ во кој се карактеристични ритмичката и артикулациската структура (легато и стакато) (**пр. 147**).
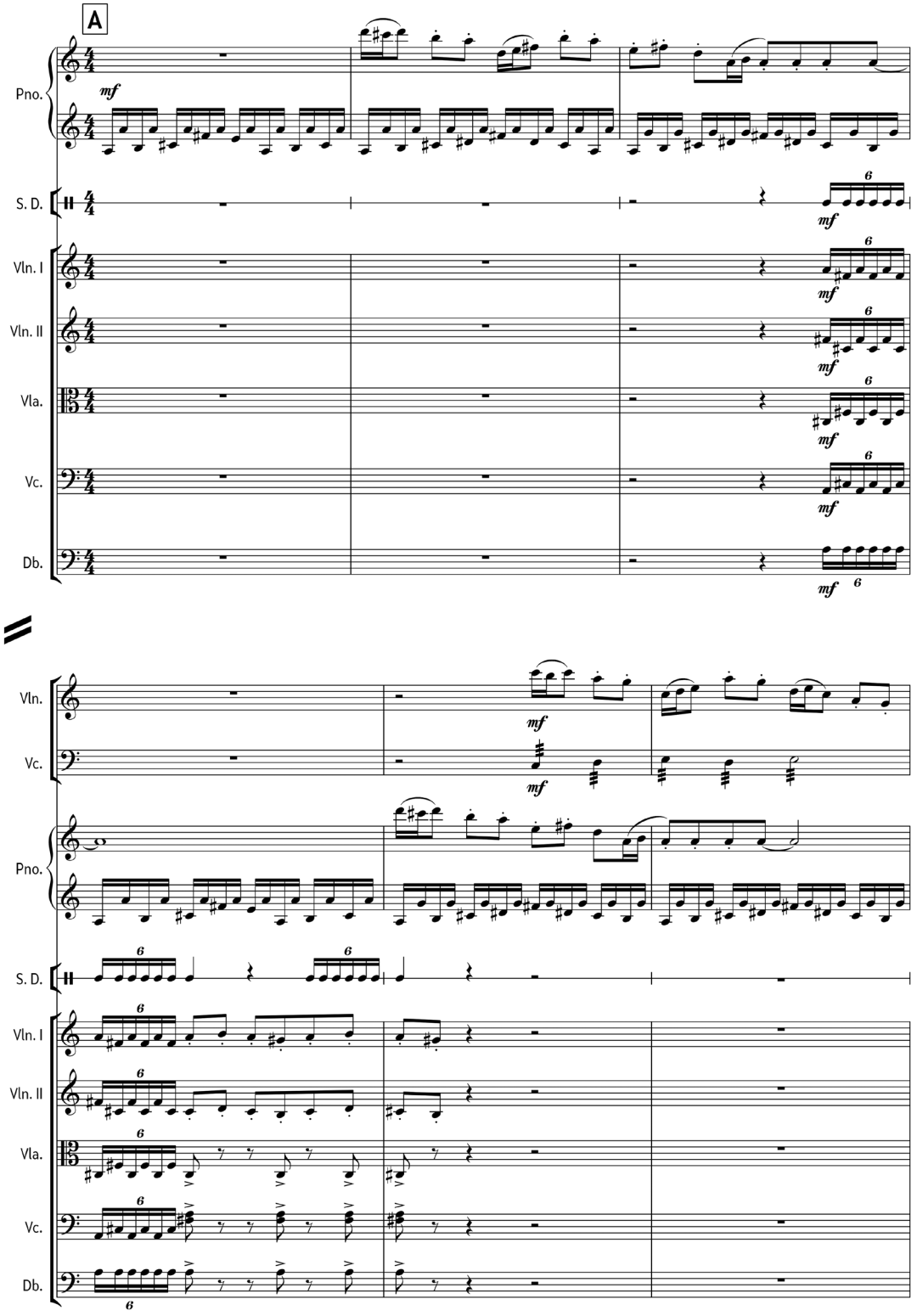
Пр. 147: $\mathbf{M_6}$ како основа за конструкцијата на $\mathbf{T_5}$, т. (10)
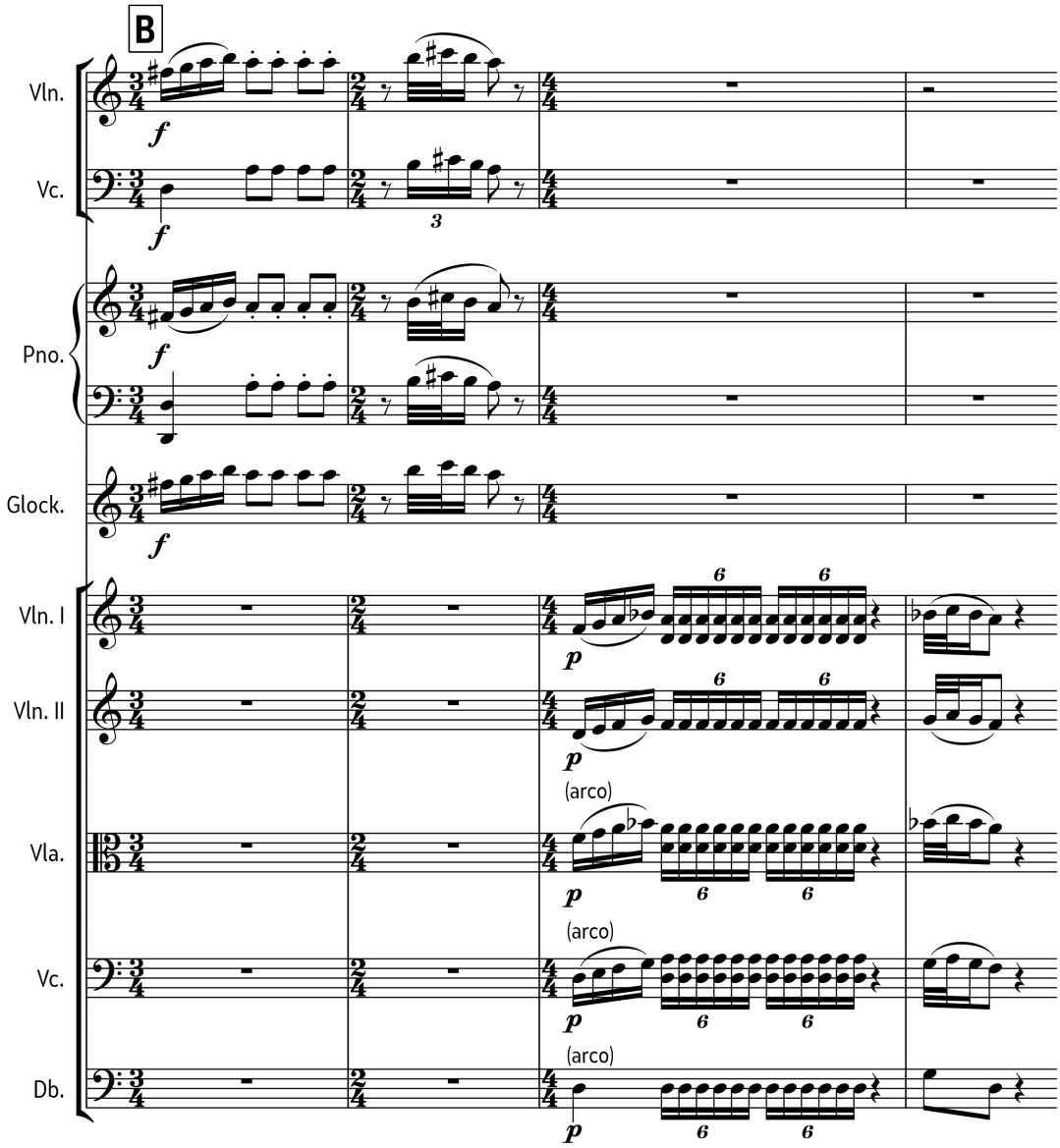


Почнува со еден воведен такт (т. 10) во кој е изложена $\mathbf{Ф_6}$ и која има елементи на албертински бас, но со една невообичаена пентатоничка низа (**a**, **h**, **cis**, **e**, **fis**). Понатаму фигурата има и варијанта со **dis** (т. 11) која е во спротивност со водечкиот тон **d** во тематската линија која, како што кажавме, е конструирана од $\mathbf{M_6}$. Тематската линија исто така има пентатонички елементи и поставена во тоналниот центар **d** веќе има битонално решение со фигурата која има центар **a**. Сето ова е зачинето и со упадот на гудачкиот оркестар со новиот мотив $\mathbf{M_7}$ (т. 11–13) кој има најнапред изразени хармонски, но и ритмички и артикулациски карактеристики. Тремолото на акордот од двете први четвртини од мотивот е претворено во движење меѓу соседните акордски тонови, исто испробано средство кое често го користам и со кое се добива еден поинаков вид треперење. Како втор карактеристичен елемент на $\mathbf{M_7}$ е стакатото со акцентираните осмински акорди (*secco*)* во виолите, виолончелата и контрабасите. Овој упад на мотивот е своевиден дијалошки контраст врз тематскиот материјал. Во последните два такта ќе се појават и имитациите најнапред во соло виолината, кои ќе продолжат и ќе се надоврзат во следните три такта (т. 15–17) во целиот изведувачки состав. Со овие три такта се заокружува делот **A**, делот на првата тема од рондото.

Целосно $\mathbf{T_5}$ е дијаметрално различна од изворната песна, и дури во една поширока конотација може да се изведе и да се поврзе со воведниот дел, односно мотивот $\mathbf{M_6}$

Пр. 146: $\mathbf{T_5}$, т. 10–14, во пијаното со воведниот такт на $\mathbf{\Phi_6}$, т. 9, $\mathbf{M_7}$ во гудачите, т. 11–13, и почетокот на имитациите во соло виолината, т. 13–14



Пр. 148: Преминот со користење на $\mathbf{M_5}$ со дурска и молска варијанта и фактура слична на $\mathbf{M_7}$, т. 18–(21)
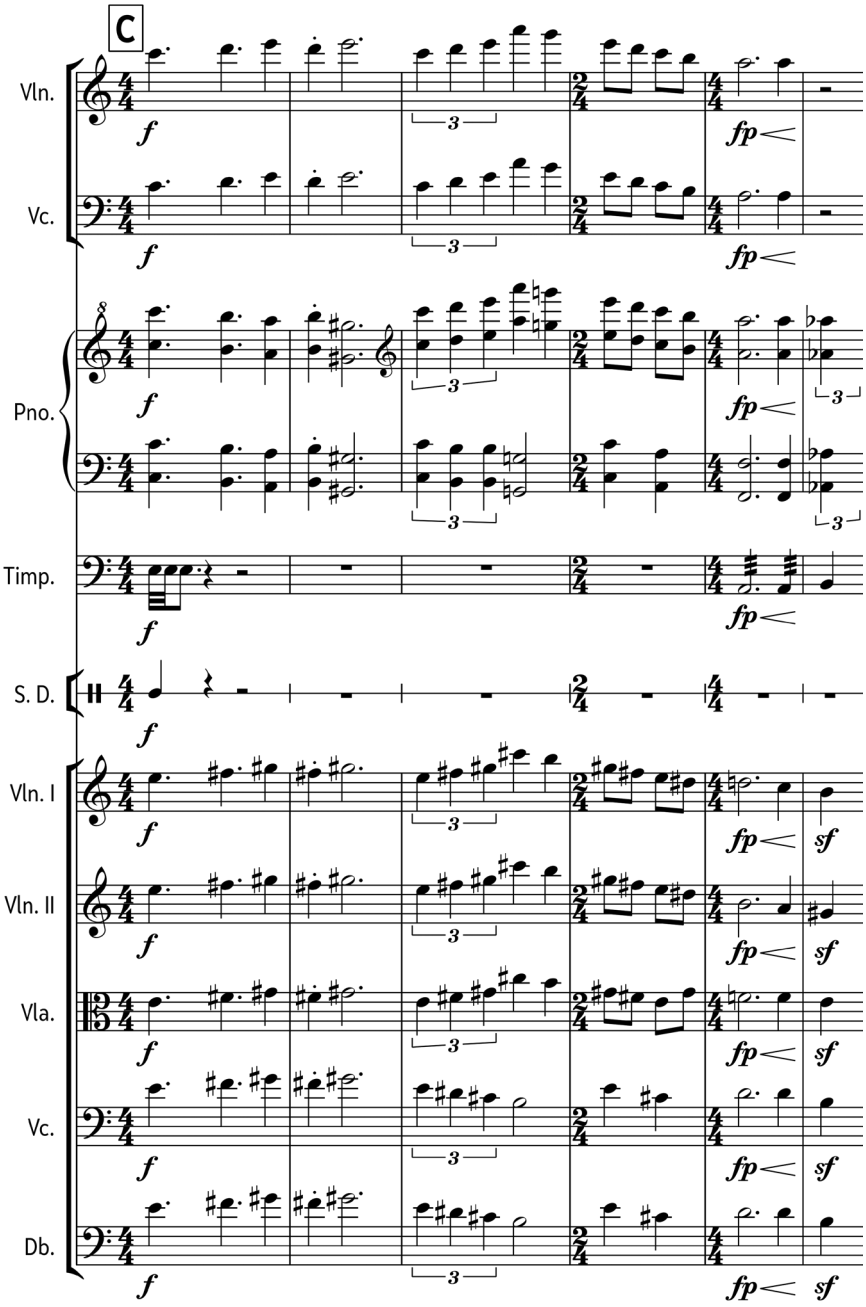


да го изведеме како дериват од $\mathbf{M_5}$. Во изворната варијанта интродото станува контрапункт, еден вид фигура која ѝ се спротивставува на главната мелодиска линија на песната. Овде тие оформуваат една целина и воведот е во функција на најава на темата.

Преминот (т. 18–27) е варијанта на воведот, односно повторно се појавува $\mathbf{M_5}$ и неговите имитации. Посебно е интересен упадот на гудачкиот оркестар со молската варијанта на $\mathbf{M_5}$ со структура која потсетува на $\mathbf{M_7}$. На тој начин овој дел се поврзува со претходното тематско излагање (**пр. 148**).
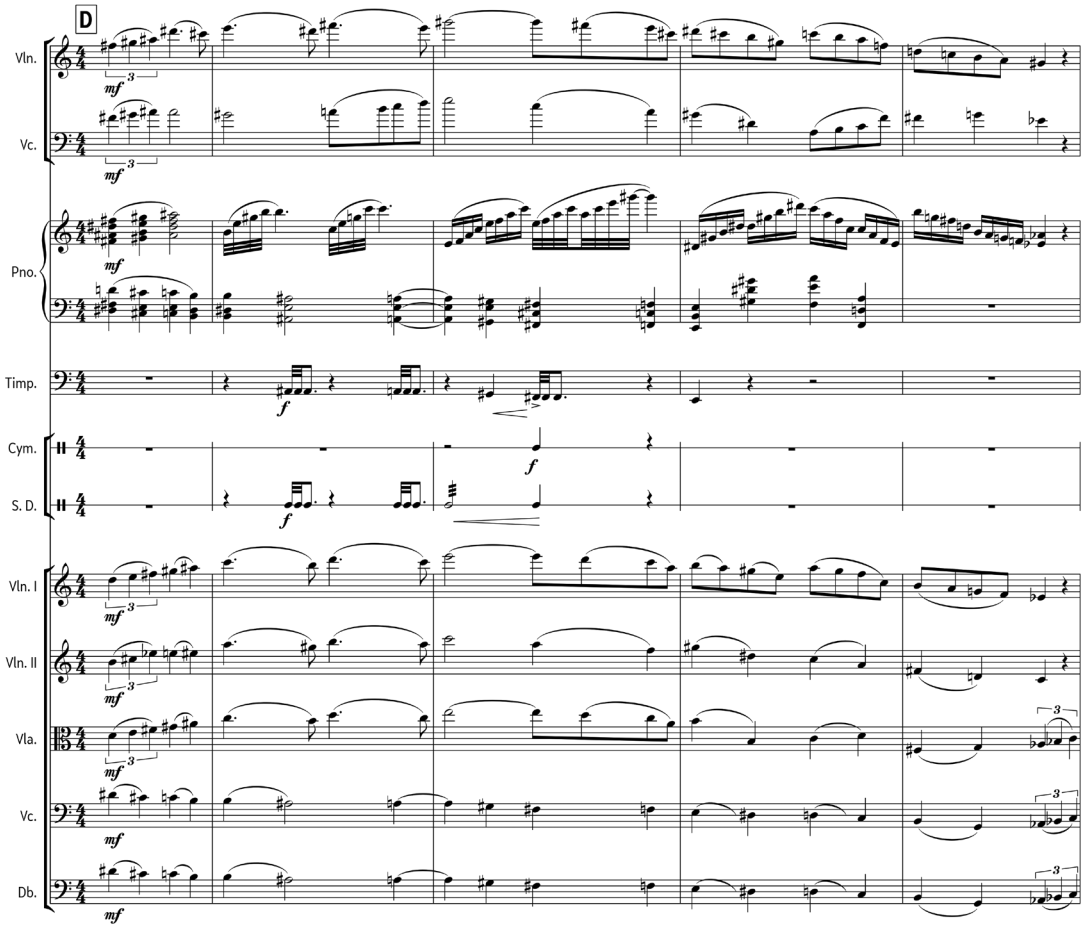
Следува делот **B** во кој ќе се јави втората темата на рондото ($\mathbf{T_6}$). Носечкиот елемент е мотивот $\mathbf{M_8}$, кој со својата појава во кулминациите станува и носечки елемент на ставот (**пр. 149**).

Пр. 149: Мотивот $\mathbf{M_8}$, т. 28–29, од кој е оформена темата $\mathbf{T_6}$, т. 28–(33)



Гледаме најнапред од самиот мотив дека повторно се појавуваат големите терци (унисоно гудачите солисти, со големата терца над нивното унисоно во унисоно гудачкиот оркестар) кои ја даваат тонално-хармонската полизначност: битоналност и зголемен квинтакорд. Во ова паралелно терцно движење пијаното прави контрапунктско движење надолу, сето поддржано со акцентот на првото време во тимпаните и барабанот. И во мотивот, а посебно во темата се издвојува ритмичкиот план, најнапред преку фактурата 3,3,2* во првиот такт, па синкопата во вториот, па трио-

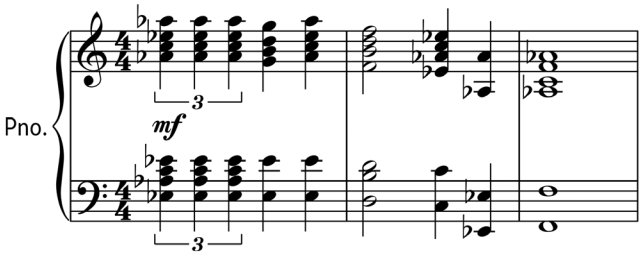
Пр. 150: Третата реченица на делот **B** со нова варијанта на $\mathbf{T_6}$, т. 37–41



лата во третиот, осмините во четвртиот и на крајот – пунктираната половина по петтиот такт.

Делот **B** содржи натаму уште една реченица со имитации од $\mathbf{M_8}$ (т. 33–36) и уште една во која темата $\mathbf{T_6}$ е развиена во нова варијанта (**пр. 150**).
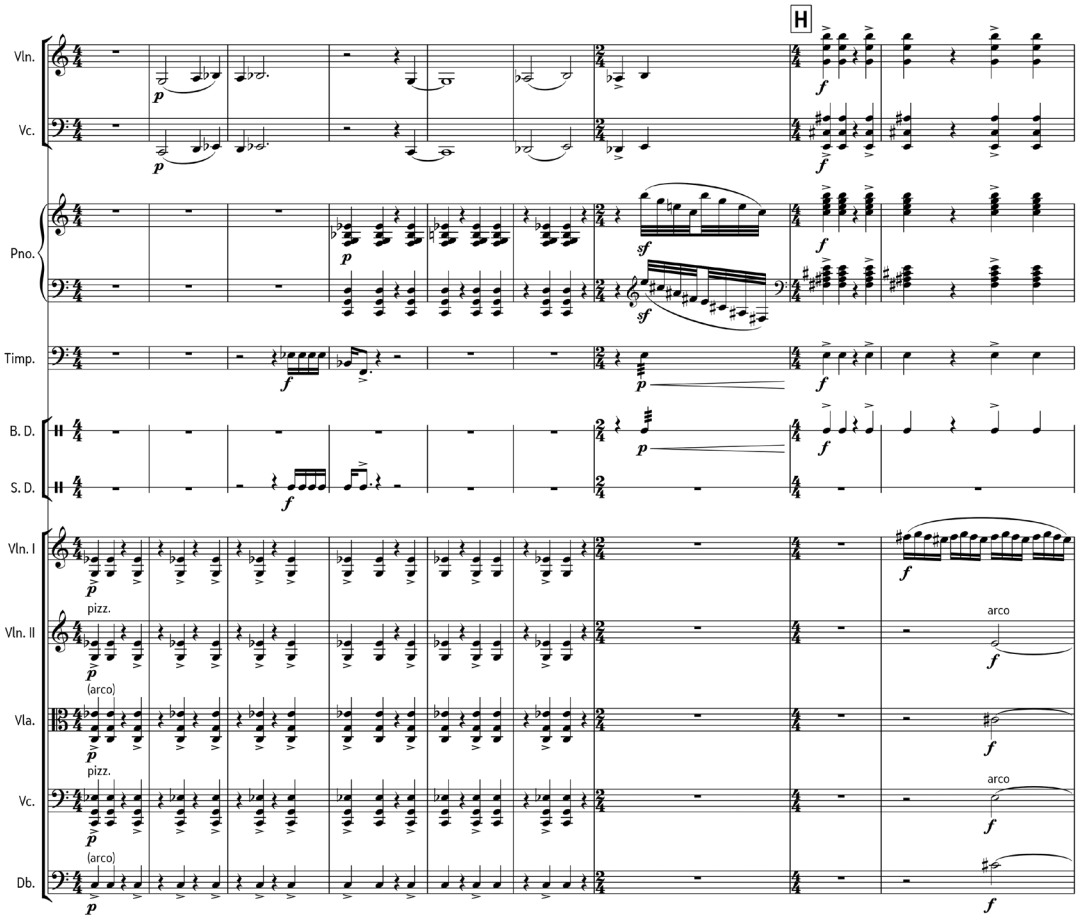
Пр. 151: Пијаното во преминот со триолска варијанта на $\mathbf{M_6}$ изведена од $\mathbf{T_6}$, т. 42–44



Во четирите такта на **преминот** кон следното **A** (т. 42–45) ќе се појави и нова варијанта од $\mathbf{M_6}$ во која се искористени триолите од $\mathbf{T_6}$ (**пр. 151**).

Фактурата во која десната рака свири октави исполнети со квинтакорди, а левата октави со квартсекстакорди веќе ја имам користено во последниот став од композицијата *All that dance* во делот на *swing* варијацијата, како карактеристична пијанистичка фактура во џезот.

Пр. 152: Дел од првата реченица, т. 63–68, и почетокот на втората реченица на $\mathbf{B_1}$, т. 69–71, со алузија на *Посветување на пролетта*
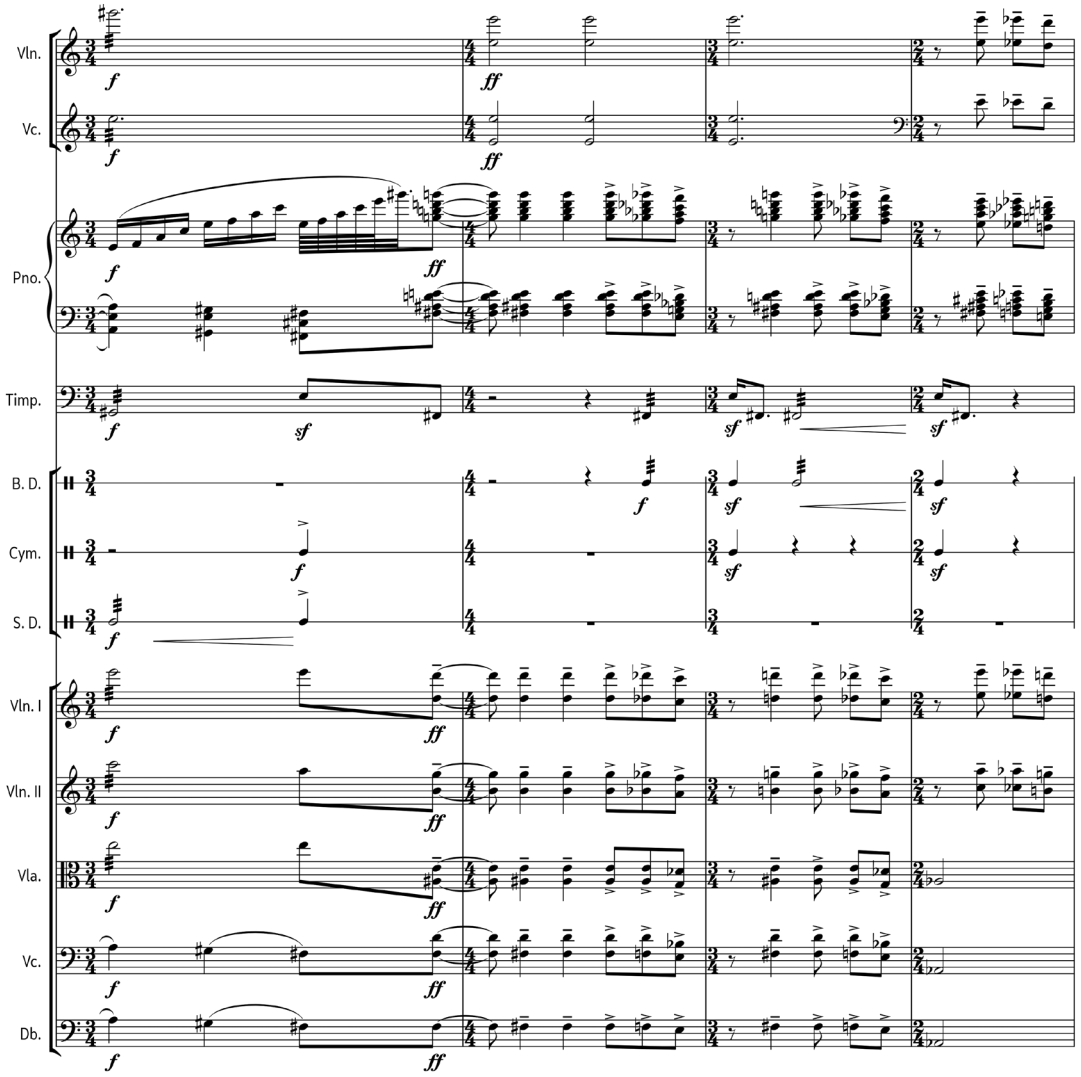


Следното **A**, односно поради промените $\mathbf{A_1}$ содржи три реченици. Првата (т. 46–51) содржи низа имитации од различни тонални центри (**des** т. 46, **g** и **d** т. 48, **h** и **fis** т. 47). Втората е еден вид премин меѓу првата и третата (т. 52–54) и содржи репетиции на $\mathbf{M_6}$ во солистите гудачи со придружба од *secco* акорди* во пијаното и гудачкиот оркестар поставени во тринарна синкопирана комбинација (целини од три осмини, наспроти основната бинарна осминска поделба). Третата реченица (т. 55–60) е најблиску до првото излагање на $\mathbf{T_5}$, но со низа промени ($\mathbf{M_6}$ транспониран во **G-dur**, придружната фигура $\mathbf{\Phi_6}$ транспонирана од **fis**, промени во оркестрацијата на $\mathbf{M_7}$).

$\mathbf{B_1}$ содржи две реченици и во првата (т. 61–68) воведува нова група *secco* акорди како придружба на $\mathbf{M_8}$ во најнискиот регистар на гудачите солисти, кој ќе биде прекинат со арпежо во пијаното со кое се воведуваат *secco* акордите од втората реченица (т. 69–75). Целата оваа фактура, а и фигурата $\mathbf{\Phi_7}$ која ќе се јави во првите виолини во 71. такт во втората реченица, се јасна алузија на *Посветување на пролетта* (дело од кое јас во повеќе наврати црпам и цели фактури, како во случајов)* (**пр. 152**).

Преминот (т. 76–85) е варијанта на првиот премин (т. 18–27). На него се надоврзува $\mathbf{B_2}$ кое е кореспондентно на првото **B**, но само на почетокот. Со оглед на тоа што ова е и кулминацијата на дотогашниот тек на ставот (во кодата има уште една кулминација
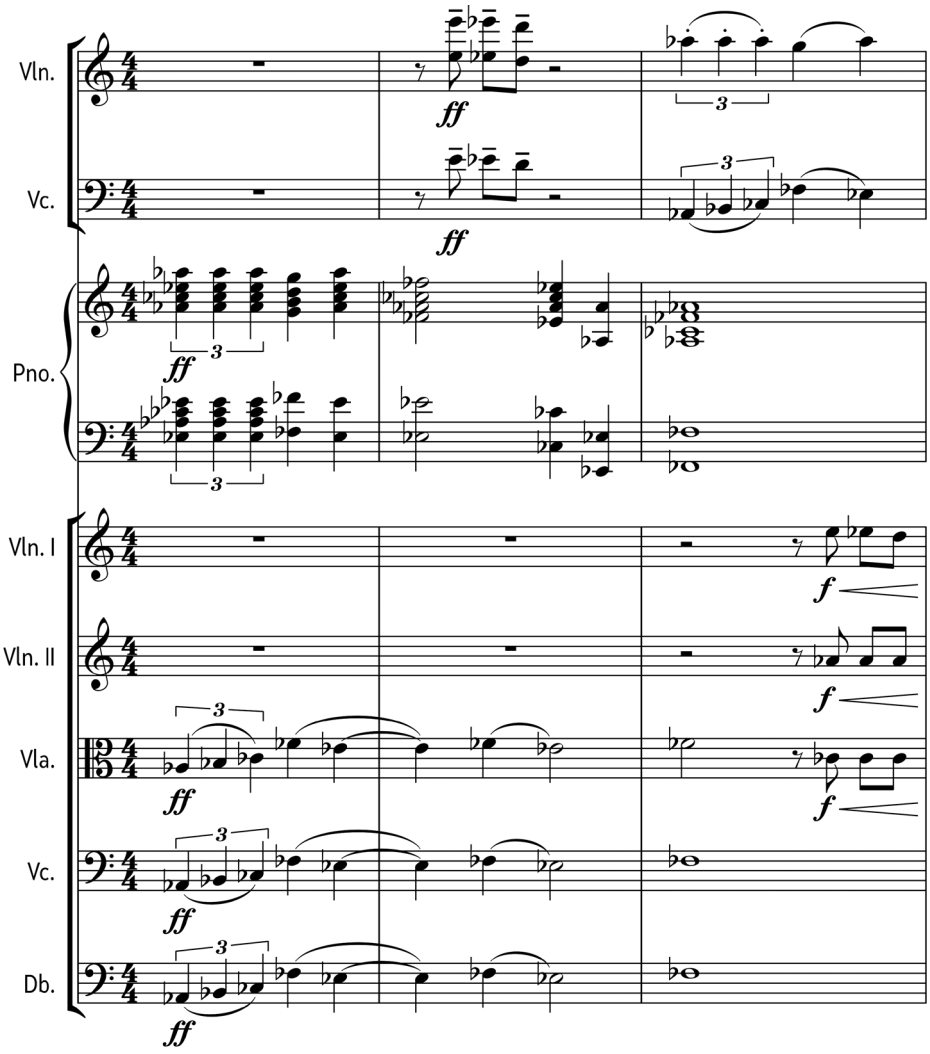
Пр. 153: Крајот на **B₂** со асоцијација на *Посветување на пролетта*, т. 96–99



која е кулминација и на ставот и на делото) во втората реченица од овој дел (првата е од 86. до 91. такт, а втората од 91. до 99. такт) е вметнат повторно асоцијативен дел од *Посветување на пролетта* (во густината на фактурата и посебно ритмичката структура на искршени синкопи) (**пр. 153**).

Последното **A₂** (т. 100–109) почнува со триолската варијанта на **M₆**, по што следуваат нејзини имитации, за да се заокружи со каденцен дел кој ќе се разреши во кодата. Под него во контрапунктска фактура продолжуваат деловите од тематскиот материјал на **T₆** (**пр. 154**).
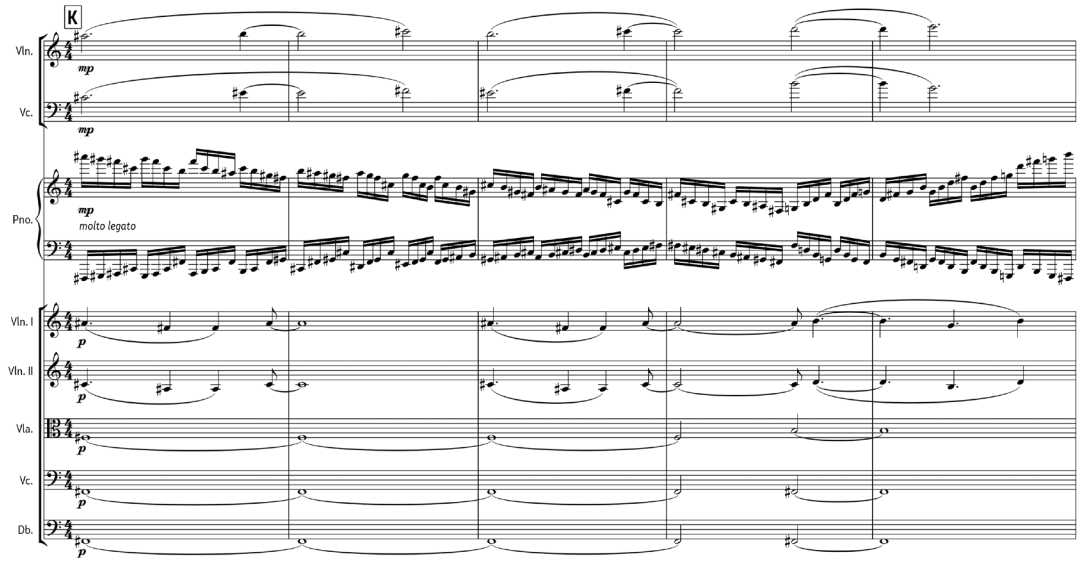
Пр. 154: Контрапунктот од $\mathbf{T_6}$ под $\mathbf{M_6}$ ($\mathbf{T_5}$), т. 100–102



Кодата е целосно замислена како еден продолжен педал на основниот тон **fis**. Најнапред содржи две реченици (т. 110–114 и т. 115–119) во кои аугментираната варијанта од $\mathbf{M_8}$ во гудачите соло е придружена од разложени акорди и пасажи во пијаното, најнапред нонакорд врз педалниот тон, а потоа (т. 113–114) голем дурски септакорд од алтерираното второ стапало надолу во однос на педалот (**пр. 155**).

Оваа хармонска прогресија е интересна бидејќи таа има двозначна функција, од една страна делува како поларна врска, а од друга, внесува молска субдоминанта (**h-d-fis** во **Fis-dur**) со додадена алтерирана секста **g** (еден вид **sixte ajoutée**). По ваквите две реченици следува трета (т. 120–125) со фигурата $\mathbf{\Phi_6}$, во која во басовата линија се јавува хроматика надолу од тонот **fis** до тонот **c** (т. 120–123). Овие три реченици го донесуваат смирувањето пред експлозијата која треба да уследи во последната реченица со скаличните и акордските структури кои ќе завршат со унисоно мотивот $\mathbf{M_8}$ во целиот ансамбл во ***ff***.

Пр. 155: Првата реченица од кодата со аугментираната варијанта од $\mathbf{M_8}$ и разложените акорди и пасажи, т. 110–114



Како што можеше да се види, овде акцентот паѓа на композиторските постапки, кои најверојатно и не може да се забележат при првото слушање, но затоа му отвораат простор на делото за постојани откривања при секое повторно слушање. При правењето на анализите, се разбира повеќепати ги преслушував изворните песни, кои одново ме воодушевија. Но при повторните преслушувања на оригиналите почнав да се заситувам и ми се губеше интересот и почетната импресија, бидејќи сите откритија кај нив се на површинско ниво. Како што минуваше времето работејќи на анализите на *Concerto grosso*, се појави обратен процес, почнаа да ми извираат неговите длабински планови: бројните полифони врски, сложените хармонски прогресии, работата со мотивот, развитокот на формата и секако – оркестрацијата.

Нонет концерт оп. 51

Нонет концертот е резултат на една неочекувана средба. Некаде во пролетта 2002 година во електронското студио на ФМУ дојде Кенет Робинс (Kenneth Robbins), кој во тоа време беше директор на Факултетот за изведувачки уметности при Техничкиот универзитет на Луизијана (School of the Performing Arts, Louisiana Tech University). Мислам дека беше на некој краток Фулбрајт-престој на Катедрата за англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје. Бидејќи неговиот факултет ја покриваше и музичката уметност, побарал да се види со некој од ФМУ и така стигна до мене. Ме замоли да чуе и некоја моја композиција (инаку, тој е познат писател) и јас му го пуштив видеото од изведбата на мојот ораториум *Радомировиот псалтир* со факултетскиот оркестар, хор и солисти. Тој се воодушеви од целиот проект и ми предложи нивниот универзитет да го номинира делото за големата светска награда од подрачјето на композицијата Гравмејер (The Grawemeyer




Сл. 27: Кенет Робинс на конференциите на ИРАМ во Струга во 2002 година (лево) и во 2003 година (десно)

Award for Music Composition) во 2003 година. Во следниот период контактиравме повеќепати поради подготовката на материјалите за номинацијата, кои ЛТУ ја направи до крајот на годината. Во 2002 година тој учествуваше и во ИРАМ-овата конференција *Современи трендови во музикологијата и етномузикологијата* која ја организиравме во септември во Струга (**сл. 27**). Во 2003 година повторно учествуваше на втората конференција *Современи трендови во музикологијата и етномузикологијата* во Струга, и тогаш се договоривме да ја посетам Луизијана каде што на ЛТУ би одржал серија предавања и воедно би имал концерт на кој би ги извел Ноктурната за пијано оп. 49. Тогаш се роди идејата премиерно да се изведе дело кое би го напишал за професорите кои предаваат на ЛТУ. Така издвоивме девет професори по инструментите: обоа, кларинет, хорна, труба, тромбон, удиралки, гитара, пијано и виолина. Се разбира, тоа е еден доста неизедначен состав, но од друга страна, тоа беше голем предизвик за мене. Веднаш се фатив за работа и повторно одлучив да земам готови материјали од песни од популарните жанрови, овој пат повеќе песни од различни групи и автори.

За првиот став искористив три песни од Ману Чао (Manu Chao): “Bongo Bong”, “Me Gustas Tú” и “Clandestino”, за вториот став песната на Кристина Агилера (Christina Aguilera) “Beautiful”, и за третиот став неколку песни: “I Can’t Stop” од хаус-дуото Де-жаву (De-Javu), “Hide U” од електронската музичка група Кошин (Kosheen), “Trashed” од пејачката Скин (Skin) и на крајот, песната “Lazy” од Дејвид Брн (David Byrne).

Делото го нарековнонет концерт, со други зборови: концерт за девет солисти. Се разбира, се движев по веќе истапканата патека од *Concerto grosso* и затоа делото беше готово до крајот на октомври и во почетокот на ноември заминав за Луизијана.

По пристигнувањето веднаш започнавме со пробите бидејќи концертот беше закажан за 6 ноември. Морам да кажам дека пробите одеа многу тешко, што ќе се повтори и во подготовката за изведбата во Скопје следната година. Во тоа посебна улога играше фактот што се собираше ансамбл *ad hoc*, од многу различни инструменти, и без заедничко искуство (она што е потребно за секој камерен ансамбл, да помине време додека музичарите не почнат заеднички да *дишат*), но и тежината на делниците. Кога го пишував делото претпоставував дека ќе имам девет изедначени солисти. Многуте промени на метарот, употребата на синкопирани и пунктирани



Сл. 28: Исечок од видеото од концертот одржан на 6 ноември 2003 година во ЛТУ

ритми, бараше материјалот да *лежне*. Веќе напоменував дека синкопираниот и пунктираниот ритам кој доаѓа од популарните жанрови бара поинаков третман, односно мали *поместувања* на ритмичките позиции од оние напишаните. За да се доведе делото до моите барања, потребни беа многу повеќе проби, кои и без тоа тешко се организираа, бидејќи собирањето на толку дивергентна група правеше проблеми во изнаоѓањето на заеднички термини (тоа се повтори и во Скопје).


Louisiana Tech Concert Association
and
The School of the Performing Arts
--Present the Exclusive Engagement of the Macedonian Master in the World Premiere of his composition written especially for Louisiana Tech --
Dimitrije Buzarovski
Pianist/Composer
In Concert
Thursday, November 6, 2003
7:30 p.m., Howard Auditorium
Featuring Louisiana Tech Faculty Performers:
Steele Moegle, Piano
Lawrence Gibbs, Clarinet
John Heard, Oboe
Rick Rowell, Trumpet
Joe Alexander, Low Brass
Don Webster, Violin
Sheri Robken, Horn
Gary Westbrook, Percussion
Alan Goldspiel, Guitar
Call 257-3942 or come by the Howard Center Box Office for reservations
Monday-Friday, 1:30-4:45 p.m.
APPROVED FOR POSTING
BY STUDENT CENTER

Сл. 29: Плакатот за концертот

Како и да е, јас бев задоволен дека успеавме да го составиме делото и уште да добијам квалитетна аудиоснимка. Неколку дена пред концертот ја набавив новата видеокамера Sony DCR-TRV30E и замолив еден од студентите да го сними целиот концерт. Иако камерата ја наместив со кадар кој го опфаќаше целиот ансамбл, заборавив да го опоменам да не го менува кадарот и посебно да не игра со зумот. Кога ја видов потоа снимката, во неа имаше типично почетнички третман на камерата, цело време движења (карактеристично е за почетниците да се движат постојано со камерата мислејќи дека така ќе направат динамика). Се разбира, имав добро аудио, па на крајот направив една кратка видеоретроспектива на сите настани од мојата посета (предавањата и концертот), кој одеше во рамките на ИРАМ-овата хроника.

Во снимањето на тоа видео и од другите настани, сакав да ја прикажам и атмосферата во кампусот. Забележав дека највисоката зграда во кампусот беше Ректоратот и го замолив Кен да ми дозволат да се качам на покривот, кој беше рамен, но доста висок. Бидејќи пристапот



Сл. 30: Во ректорската канцеларија на ЛТУ со ректорот, проректорот и Кен Робинс, 5 ноември 2003 година

до покривот беше од највисокиот кат каде што беше ректорската канцеларија, кога го зедовме клучот од секретарката, се појави ректорот и нè покани кај него во канцеларијата. Јас ја поставив камерата и таму за да се сними средбата и од неа произлезе и сликата со мене во жолта маица која ја носев како работна, заедно со ректорот, проректорот и Кен.

Со оглед на реткиот кадар во видеото од покривот на целиот универзитет, но и воопшто сето видео во кое се гледаше управата, кампусот, концертната сала, училниците итн., ЛТУ уште долги години на насловниот дел од својата интернет-страница го чуваше видеото преземено од ИРАМ-овата страница во многу мала резолуција, колку што дозволуваше тогашниот интернет.

Иако првобитната верзија беше за бас тромбон, професорот преферираше да користи туба на концертот со истата линија.

Нонет концертот премиерно беше изведен следната година во рамките на „Деновите на македонска музика“ со ансамблот Алеа. Со оглед на тоа што увидов дека гитарата тешко се носи со останатиот дел од ансамблот, ја заменив со харфа, а бас тромбонот си остана како што беше во првобитната верзија. Овие две верзии ги означив како 51a и 51b, а овде во анализите ќе ја користам финалната варијанта во која се појавува харфата, означена како опус 51b.



Сл. 31: Од програмата за изведбата на *Нонет концертот* на ДММ, 31 март 2004 година

И од оваа изведба е направен прилог за видеохрониките на ИРАМ, кој го снимаше Ристе Стојаноски, тогашен студент на сонологија, кој иако ги правеше првите чекори во снимањето, во кое ќе се извешти во следниот период, видеото е неспоредливо подобро од она од Луизијана.

И во Скопје имаше проблеми со организацијата, но сепак на крајот делото го сложивме и мислам дека добив подобра изведба од онаа во Луизијана, што се гледа и од снимката. Се



Сл. 32: Исечоци од видеото од изведбата на *Нонет концертот* на ДММ, 31 март 2004 година

разбира, во ваквите ситуации секогаш помагаше мојот ангажман како диригент, бидејќи делото го познавав до најмал детаљ, а како автор за време на пробите можев да интервенирам и да прилагодам некој дел според капацитетот на изведувачите.

Анализа

Ако треба да ја издвојам главната карактеристика на делото, би рекол гротеска. Гротеската ја има и во други мои дела (почнувајќи од циклусот *Хумористични*, делови во *Шекерната приказна*, третиот став во Втората симфонија, третиот став од *Musurgia ecclectica*, секако најмногу во *Десина и мистер Докс*, во циклусот *Свадбени* итн.). *Нонет концертот* од почетокот со *Ману Чао* и крајот со *Лејзи* го форсира овој концепт, налик на портретите со овошја, зеленчуци, цвеќиња, риби итн., на Џузепе Арчимболдо. Со овој концепт и избраниот музички материјал ѝ пристапив на изработката на делото.

Овде повторно мора да се осврнам на концептите на мултистилизам и мултижанровство, кои ги воведов во објаснувањата на моите дела во 1990-тите. Веќе во претходната книга за

симфониите (стр. 181) наведов дека ќе треба да размислувам и за редефинирање на овој поим како *декомпозиција* со оглед на тоа што не градам некој нов жанр/стил, туку во постоечкиот во кој делувам, *декомпонирам* други жанрови и стилови. Од друга страна, одредени дела, како на пример операта *Десина и мистер Докс* или *All that dance*, имаат во поголема мера директна употреба на различни жанрови и стилови, а во театарската и во ТВ-музиката имам дела што се изработени *чисто* во манирот на популарните жанрови. Преземените материјали во ова дело припаѓаат на различни стилски ориентации во рамките на популарните жанрови, и во таа смисла тоа е различно од *Concerto grosso* или донекаде од *Техносимф*. Поедноставен е случајот со употребата на фолклорните материјали, бидејќи таму имаме една покомпактна жанровска и стилска средина.

Лично сметам дека од втората половина на 1990-тите влегов во зрелиот период од моето творештво. Делата ги пишував со леснотија бидејќи зад себе веќе имав искуство и широк дијапазон на освоени композиторски средства. На располагање имав многу изгазени патеки, мои и се разбира уште повеќе на други, и сите скршнувања само го збогатуваа впечатокот и отвораа нови видици. Во овој дух е изработено и ова дело во кое уште во првиот став, кој е во сонатна форма, има повеќе скршнувања. Пејзажното патување кое го споменав кај Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер, и овде продолжува, со тоа што во него се појавуваат и благи премини од едни во други фактури, но и нагли прекини и промени, што му даваат посебна динамика на делото. Притоа, она што беше за мене посебно важно е да се обезбеди сè да тече по најприроден пат, да не се дозволат вештачки прекини и лепења на едни парчиња на други.

Но пред да преминам на анализата, би сакал да кажам и неколку збора за составот. Тоа што беше напишано за помал состав секако ми ја олесни задачата од една страна, но од друга, го компензирам оркестарскиот звук преку густо испишаните линии на инструментите. Иако се работи за камерно дело, и тоа во најголем дел така и звучи, со една едноставна нова оркестрација, многу лесно би можело да се преработи за симфониски оркестар. Поради сето ова, поединечните делници се доста тешки, што повторно кажано, и би требало да бидат, бидејќи се работи за концерт за девет солисти.

Прв став

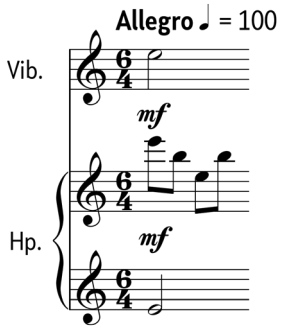
Првиот став е напишан во сонатна форма со две изразено различни контрастни теми. Развојноста е присутна уште од почетокот на експозицијата и спроведена до крајот на целиот став (може да се каже дека целиот став е работа со мотив)*. Затоа постои една двозначност во однос на тоа дали има и каде завршува развојниот дел, и дали има реприза. Развојниот дел е релативно краток и изграден е исклучиво од материјалите на мостот (**M_3**). Репризата има инверзен редослед на темите, најнапред се појавува втората тема (**$2T_2$**), по што следува мост, првата тема (**$1T_1$**) и завршната група. Ставот се заокружува со кода.

Експозиција (1T_1 мост 1T_1 завршна група) развоен дел (M_3/мост) реприза (2T_2 мост 1T_1 завршна група) кода

Експозицијата (т. 1–74) нема вовед. Воведот е внатрешен вовед со **$Ф_1$** кој го изведуваат харфата и вибрафонот (**пр. 156**).

Оваа фигура индиректно потекнува од придружната фигура од песната "Bongo Bong" од која ќе биде искористен и мотив за градење на темата.

Пр. 156: **Ф$_1$** како придружна фигура на **1Т$_1$**, т. (1)
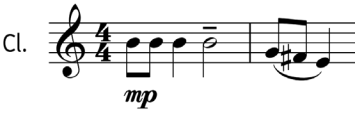


Првата тема **1Т$_1$** е изградена од мотивот од песната "Bongo Bong", кој во песната се јавува во нејзината втора половина (**пр. 157**).

Темата содржи две повторувања од овој мотив, второто поставено на субдоминантата, правејќи плагална каденца (**пр. 158**).

Следуваат уште две повторувања на **1Т$_1$** кои се надоградени на сличен начин како во *Техносимф.* Во првото (т. 7–10) се јавува дополнителниот мотив **М$_2$** преземен од песната "Me Gustas Tú" во квинти во трубата и виолината (**пр. 159**).

Пр. 157: Мотивот преземен од втората половина на песната "Bongo Bong", т. 3–(4)
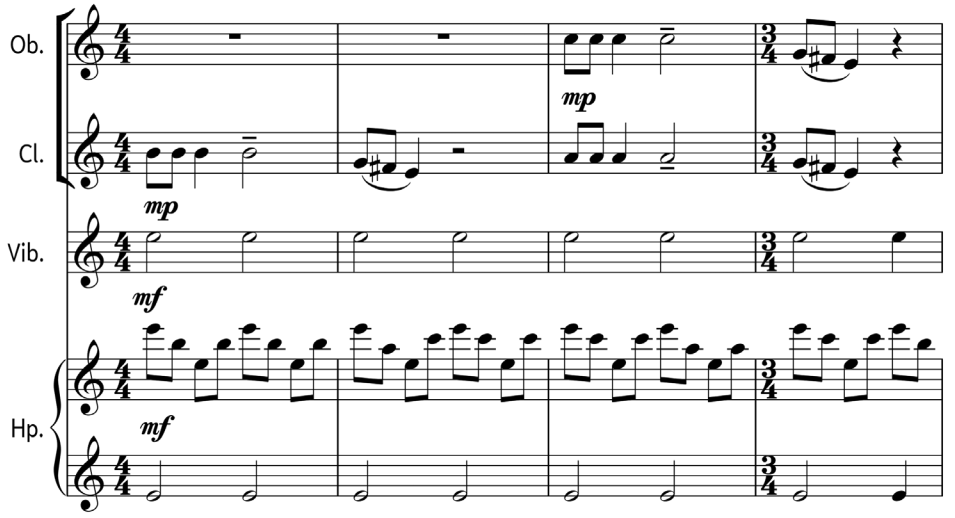


Следното повторување (т. 11–16) на **1Т$_1$** има уште една надоградба со пасажот **П$_1$** во пијаното (**пр. 160**).

Структурата на пасажот одговара на квартните акорди или двојно може да се толкува и како 13-ка од суперпозиција на терци*. Но овде, квартно/квинтните созвучја доминираат, како на пример **М$_2$** кој е поставен во квинти.
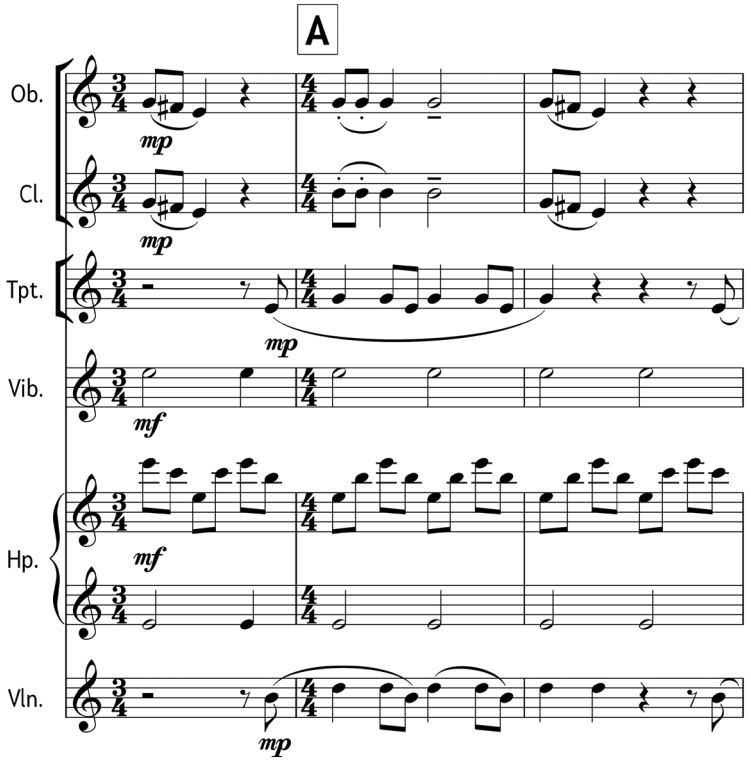
Ова повторување на темата е проширено и заокружено со автентична каденца (т. 15–16) по што следува премин (т. 16–19) со хроматска линија во дискантот кон новата целина на **1Т$_1$** (т. 20–29). Во неа **1Т$_1$** се појавува скратена два пати (првото и третото појавување од претходниот дел). На овој начин имаме еден поголем дел на првата тема во кој таа се појавува вкупно пет пати со преминот по првите три излагања.

Следува **мостот** (т. 29–41) кој е составен од две сложени реченици (контрастни периоди). Во нив во првата реченица на сложената реченица (т. 29–32) се јавува нов материјал во пијаното **М$_3$**, придружен од новата фигура **Ф$_2$** (целосно шопеновска фактура) (**пр. 161**).

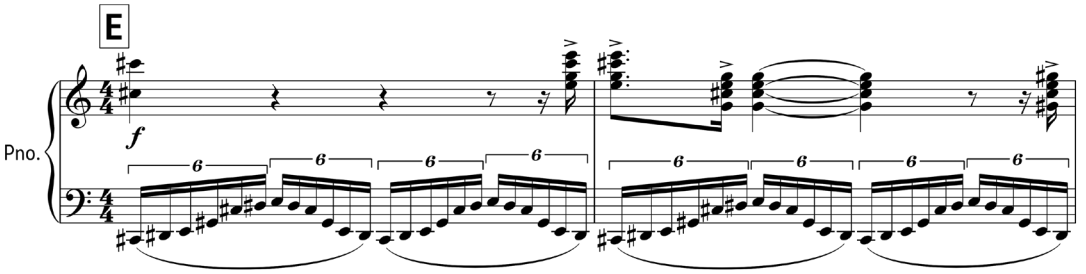
Пр. 158: **1Т$_1$** во вид на плагална каденца, т. 3–6
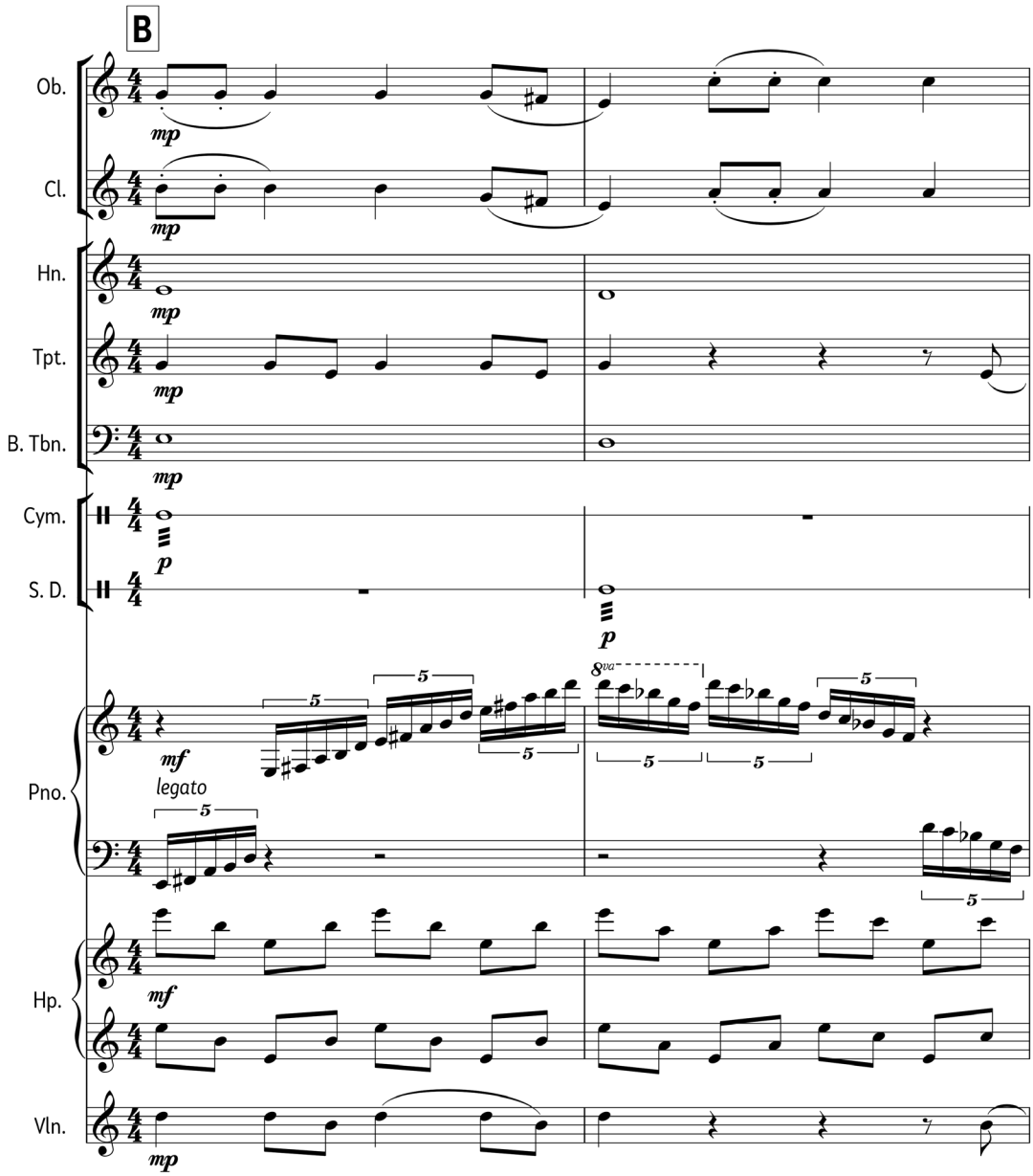


Пр. 159: Повторувањето на $\mathbf{1T_1}$ со надоградување на $\mathbf{M_2}$ од песната "Me Gustas Tú" (делумен приказ од почетокот на реченицата со преттакт во виолината и трубата), т. 6–8



Пр. 161: Почетокот на мостот во пијаното со шопеновска фигура (лева рака) $\mathbf{\Phi_2}$ и пунктираната акордска структура ($\mathbf{M_3}$) во десната рака, т. 29–30
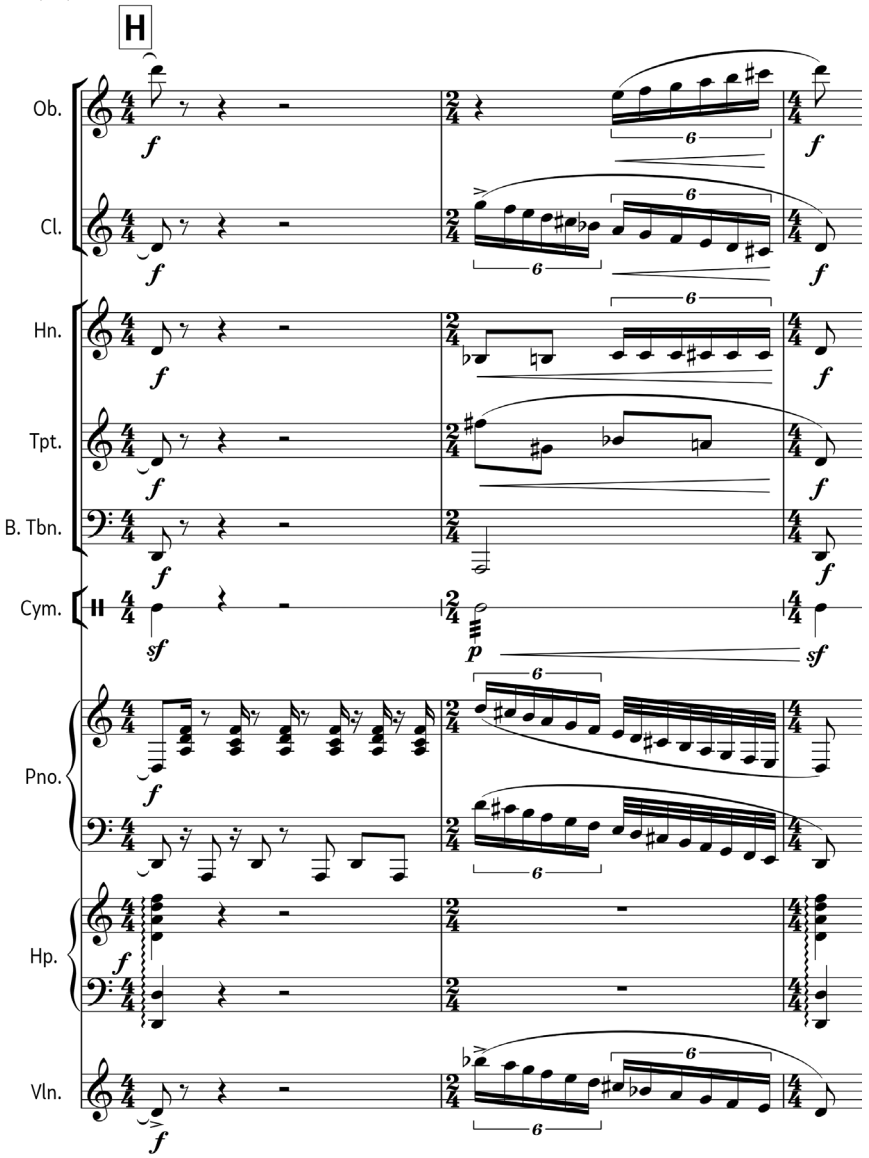


Пр. 160: Надоградбата на **1T$_1$** со пасажот во пијаното, т. 11–12



Втората реченица е пократка (т. 32–34) и претставува своевиден одговор врз **M$_2$**. Следната сложена реченица од мостот (т. 34–41) е поставена од новиот тонален центар (**b**) и има проширување на крајот подготвувајќи го настапот на втората тема **2T$_2$**.

Делот на втората тема **2T$_2$**, како и кај делот на првата, содржи повеќе повторувања на **2T$_2$** (т. 43–70). **2T$_2$** е базирана врз основниот мелодиски материјал на песната "Clandestino" и ги користи нејзините два дела (**a** и **b**). Во изворната песна тие се повторуваат (на пример **a a b b** итн.), повторувањата се дословни, и се разбира, тоналитетот и хармонските прогресии остануваат непроменети. Овде, според моите

Пр. 162: Воведот во **2Т$_2$** со фигурата **Ф$_3$** во пијаното и пасажот **П$_2$** во оркестарот, т. 41–(43)



утврдени постапки, има поголеми прошетки по тоналните центри, и се разбира – постојани скратувања и проширувања*.
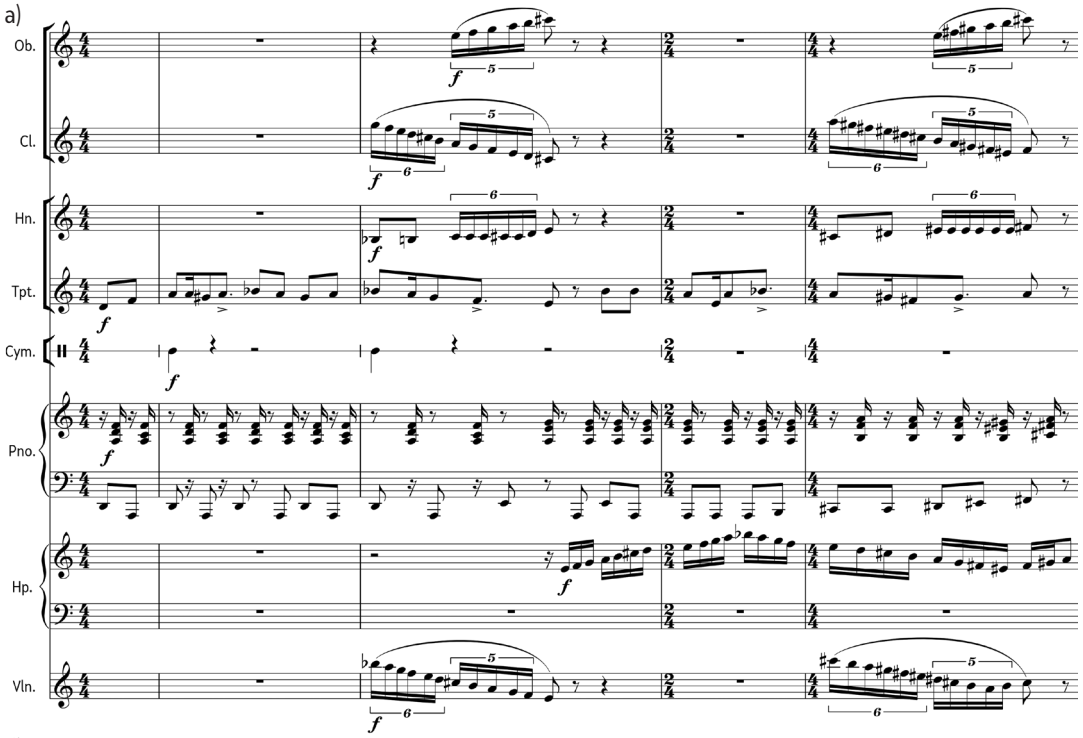
Делот започнува како кај најголемиот дел од моите теми со внатрешен вовед составен од придружната фигура* (овде **Ф$_3$**) прекината и дополнета и со нов пасаж **П$_2$** (**пр. 162**).

Ф$_3$ ја има карактеристичната ритмичка фактура 3,3,3,3,2,2 (сметано во шеснаесеттини)* поставена во природен **d-moll**. Од друга страна, пасажот **П$_2$** со кој е прекината фигурата, игра со едновременатa употреба на хармонскиот и мелодискиот мол (што значи судир меѓу **b** и **h**) и контралинијата во обоата. Со употребата на **Ф$_3$** е разбиена основната бинарна придружба на песната.
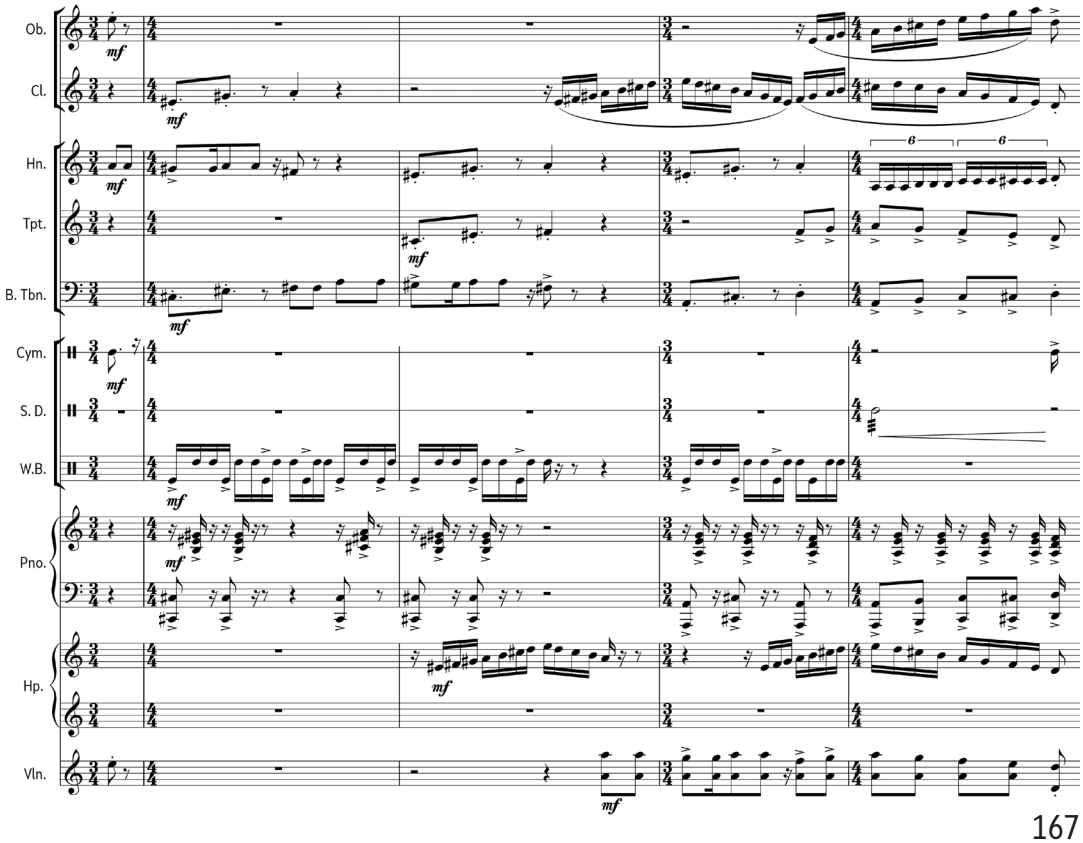
Двата основни дела на **2Т$_2$** овде ќе ги прикажеме интегрално, иако тие се разделени меѓусебе со повторувања (**пр. 163**).

Пр. 163: Деловите на втората тема **2T$_2$**, првиот, т. (43)–(47), и вториот, т. (52)–(56)
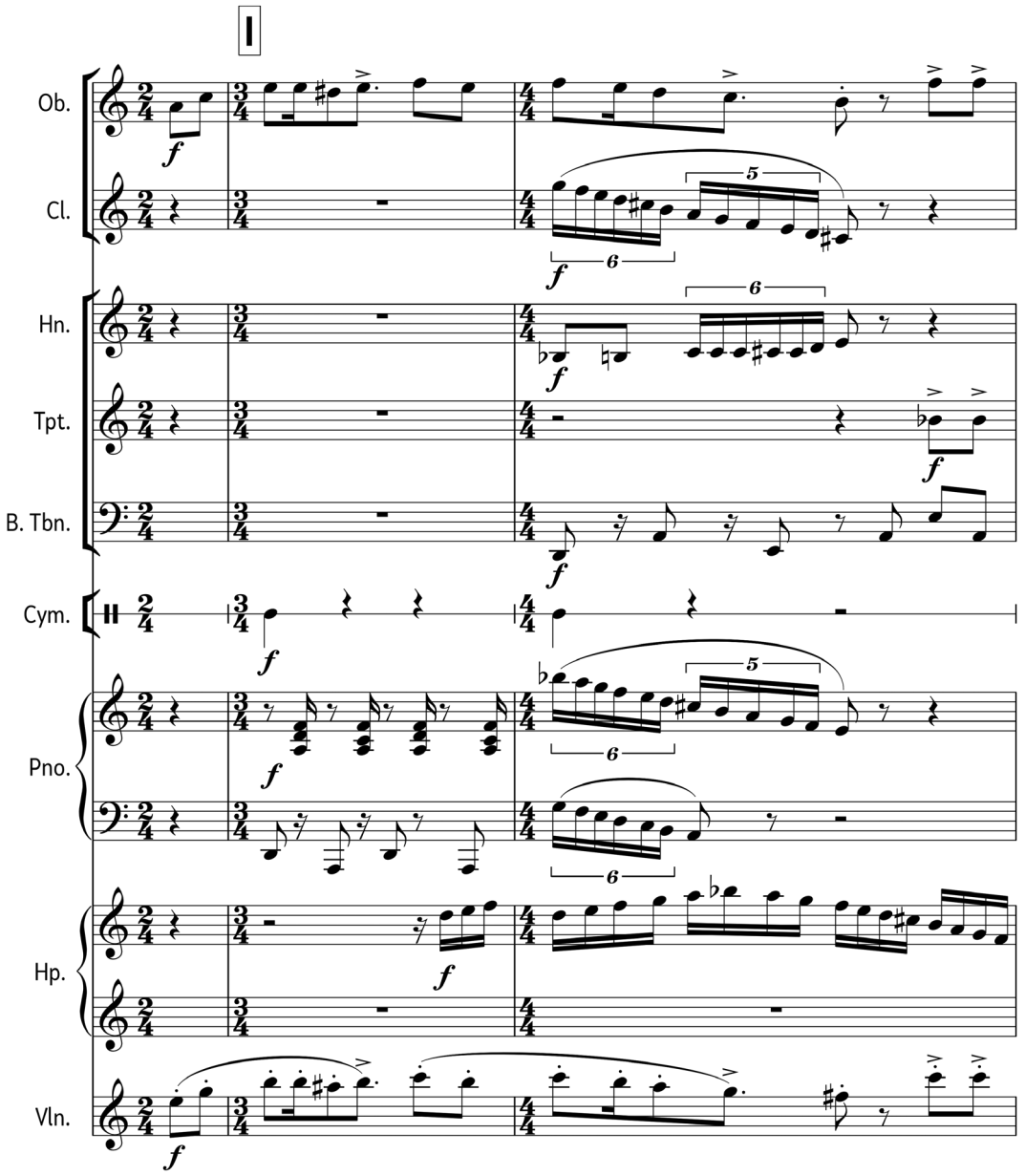
а)



б)



Пр. 164: Почетокот на $\mathbf{1_1}$ од $\mathbf{2T_2}$ со политонално движење на основните и придружните материјали, т. (47)–49



Како што може да се види, и двата дела претставуваат реченици кои ние овде ќе ги означиме со **1** и **2**. Уште во првото излагање на **1** може да се види дека иако таа започнува во **d-moll**, завршува во **fis-moll**. Повторувањето на реченицата $\mathbf{1_1}$ (т. 47–52) веќе продолжува во квинти (обоата почнува од **a**, а виолината од **e** над неа), кои се движат во два паралелни тоналитети. Сето е дополнително усложнето со придружните фигури што доведува до појава на политоналност (**пр. 164**).

Оваа реченица е надворешно проширена со крајот на темата кој добива нови синкопирани (пунктирани) варијанти (т. 51–52).

Втората реченица **2** (т. 52–56) на **2Т$_2$** почнува во **fis-moll**, но завршува во **d-moll** со што се добива една циркуларност во тоналната шема.

Слично како и кај шемата на првата тема, и делот на втората тема содржи две целини кои се во истиот однос 3:2 реченици, односно повторувањето содржи една реченица помалку. Се разбира, оваа симетрија може да се открие само со ваква интелектуална анализа.
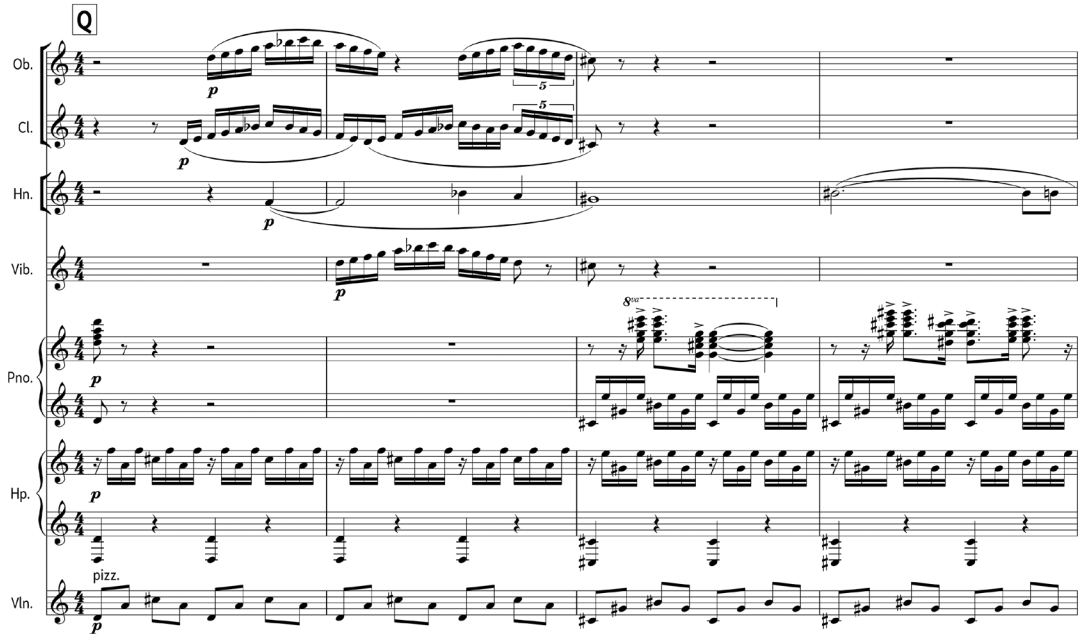
Така, во оваа втора половина на делот на **2Т$_2$**, првата реченица **1$_2$** (т. 56–60) започнува со нова политоналност (кларинетот од **cis**, виолината од **gis**), а втората реченица ги кондензира двата дела на темата односно претставува варијанта **1$_3$/2$_2$** (т. 60–70). Може да се види од бројот на тактови дека втората реченица е проширена, при што се работи за надворешно проширување кое доаѓа по *secco* акорди* (т. 66).

Овие *secco* акорди се основа и за **завршната група** која е релативно кратка (само четири такта, т. 71–74). Тие започнуваат во **a-moll** кој е веднаш напуштен со појавата на намалениот квинтакорд (**a-c-es**)* поставен како квартсекстакорд со **es** во басот.
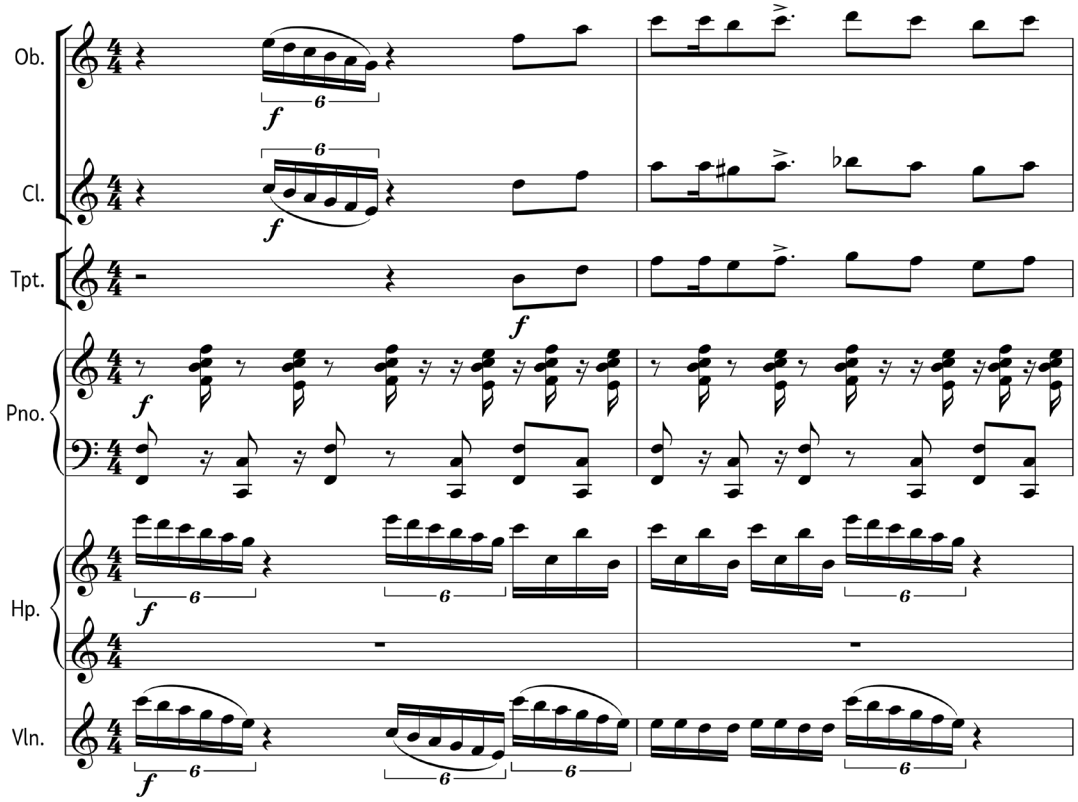
Ова **es** станува седмо стапало во природниот **f-moll** со кој започнува **развојниот дел** (т. 74–96). Тој содржи шест реченици кои се поместуваат хроматски надолу преку тоналните центри: **f**, **e**, **es**, **d**, **cis**, **h** (т. 74–77, т. 78–80, т. 80–85, т. 86–87, т. 88–89 и т. 90–96). Тој започнува со **Ф$_1$** која е во основата на придружбата и на најголемиот дел од следните реченици. Во првите две реченици над оваа фигура се појавува скаличен пасаж во осмини (варијанта на **П$_2$**), и дури во третата реченица во пијаното ќе се појави **М$_3$**. Во четвртата реченица се јавува и контрапункт во високата хорна во издржани тонови* (**пр. 165**).

Во шестата реченица фактурата се згуснува и со **П$_2$** (слично како во експозицијата) и по неа започнува репризата преку **2Т$_2$**. Во првите два такта (т. 96–97) со ритмичката фигура **Ф$_3$** сè уште се појавуваат секвенци од пасажот **П$_2$**.

Пр. 165: Четвртата и петтата реченица од развојниот дел со воведување на контрапункт во хорната, т. 86–89



Пр. 166: Лидискиот модус во придружбата (**Ф$_3$** и **П$_2$**) и **2Т$_2$** во квинти, т. 97–98



2Т$_2$ е претставена преку три реченици, односно 1, 1$_1$ и 2. Уште во воведниот дел фигурата е поставена во лидиски модус од **f** (наспроти молската варијанта во експозицијата) со што делумно е употребено правилото за промени на стапалата, а во овој случај има и појава на *дурска* варијанта. Основната линија на темата е поставена во паралелни квинтакорди (првиот е намален квинтакорд) (**пр. 166**).

По првата реченица (т. 97–101) следува поместување на тоналниот центар за мала секунда надолу во следната (т. 102–106) и паралелен почеток на реченицата 2 (вториот дел од темата **2Т$_2$**, т. 105–110). Оваа реченица започнува во тоналниот центар **cis**, но завршува во **c-moll**. (Ова хроматско поместување на центрите – повеќепати кажав – е карактеристика за целото мое творештво, посебно од понов датум.)*

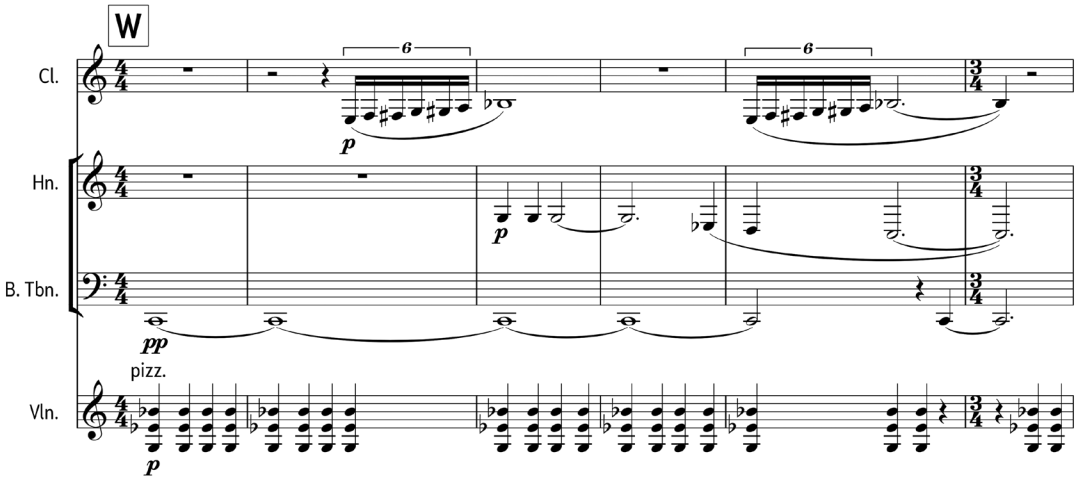
Мостот започнува со реченица која е директна алузија на *Посветување на пролетта* преку повторените акорди и секако, со хроматскиот мотив **М$_4$** (**пр. 167**).

Втората реченица од мостот се поместува за голема секунда нагоре (тонален центар **d**) (т. 117–119) и во неа во последниот такт навлегува **М$_3$**, идентификацискиот мотив за мостот. Оваа трета реченица започнува од центарот **es** (т. 119–121). Следува четвртата реченица од тоналниот центар **d** (т. 122–125) и последната реченица од тоналниот центар **f**, во која во игра со **М$_3$** се вклучува и **П$_2$** (т. 125–131).
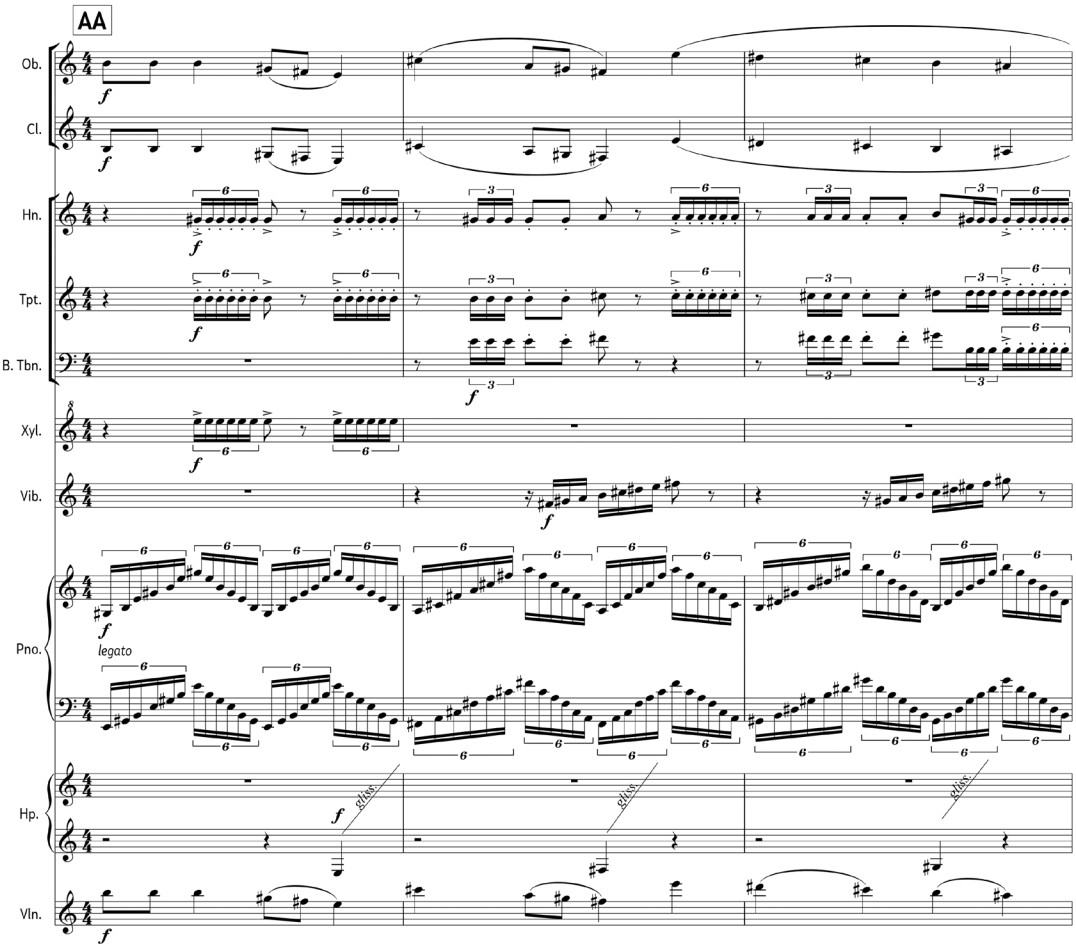
И репризата на **1Т$_1$** е поставена во *дурска* варијанта и со соодветна надоградба на **М$_1$** во **E-dur** (т. 132–137) (**пр. 168**).

Во следната реченица оваа дурска варијанта на темата е поместена во новиот тонален центар **G-dur** (т. 138–146). Во проширувањето на реченицата се појавува

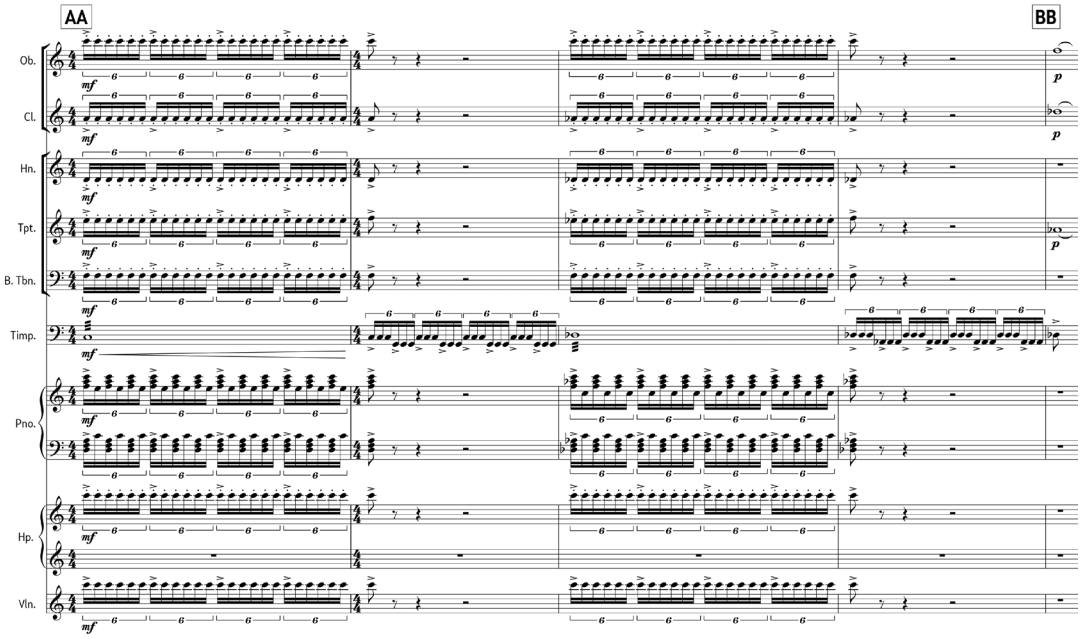
Пр. 167: Почетокот на мостот со алузија на *Посветување на пролетта* преку акордите во виолината и хроматскиот мотив **M₄** во кларинетот, т. 111–116



Пр. 168: Дел од репризата на **1T₁** во дурска варијанта, т. 132–134



Пр. 169: Кулминацијата на ставот со репетитивни фигури во оркестарот и тимпаните, т. 142–(146)



кулминацијата на ставот во кој доминираат шеснаесеттинските репетиции во тимпаните. Репетициите од оркестарот се изградени од два нонакорда, првиот на полунамален септакорд од **d** и вториот од голем дурски септакорд од **des** и двата со големи нони (**пр. 169**).

Завршната група (т. 146–150) носи контрастно смирување преку хармонската прогресија во која доминира поларната врска **des/g**, во кларинетот се појавува $\mathbf{M_4}$, а репетициската фигура од тимпаните ја изведува ксилофонот.

Кодата е целосно поставена врз педалниот тон **c** и содржи неколку сегменти од претходните носечки материјали. Така, првата реченица е изградена од $\mathbf{Ф_1}$ и $\mathbf{M_2}$ поставени во молска варијанта (т. 151–155) по што доаѓа експлозивен такт со $\mathbf{П_2}$ (т. 156) како премин кон следната реченица (т. 157–162) во која е споена репетитивната фигура од проширувањето на $\mathbf{1T_1}$ од крајот на репризата, со почетниот сегмент на $\mathbf{2T_2}$ во орнаментирана варијанта. Последната реченица (т. 163–168) се потпира на истиот сегмент при што е направена една осминска тонска низа во која се игра меѓу центрите **c** и **cis** (поларна врска).

На почетокот споменав дека овој концерт е гротеска, и тоа најмногу се гледа преку третманот на $\mathbf{2T_2}$ уште при нејзиното прво појавување, па сè до орнаментираната варијанта во кодата. Мешањето на три песни од Ману Чао ми овозможи градење на контрасти со кои изобилува ставот, иако тој во основа е став на смиреност, и повторно на патување (визуелност), посебно низ развојниот дел и неговите хроматски поместувања.

Втор став

Уште едни варијации се формата на вториот став*. Дефинитивно овде се работи за карактерни варијации и покрај темата, ставот содржи четири варијации. На поче-

токот има вовед од познатиот *ламен̄т бас* со кој и ќе се заокружи ставот. Циркуларноста е застапена и преку четвртата варијација која е многу посмирена (од раздвиженоста во останатите три) и таа симетрично одговара на излагањето на темата. Во средината меѓу втората и третата варијација има поголем премин. Со ваквата структура на ставот и овде може да се извлечат паралели и со формата на песната во популарните жанрови, воведот (интро, риф), темата (**a b**), и во средината – мост (bridge).

Вовед (т. 1–8) тема (т. 9–37) премин (т. 37–43) 1 вар (т. 43–66) 2 вар (т. 66–88) премин (т. 88–98) 3 вар (т. 98–119) премин (т. 121–126) 4 вар (т. 128–146) кода (т. 148–158)

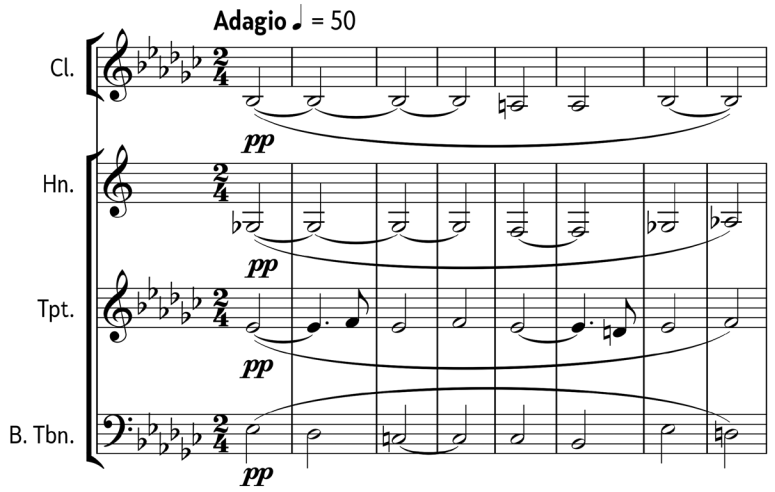
Во оваа шема на ставот видно е дека некои краеви и почетоци на деловите се поклопуваат (што значи, едновремено завршува едниот дел и почнува другиот). Тоа што некаде недостасува по еден такт меѓу двата дела укажува дека тука се јавуваат генерал-паузи.

Имајќи предвид дека целиот став е во бавно темпо, бројот на тактови потврдува дека се работи за големи варијациски целини. Исто така, одредбата на формата како карактерни варијации ја потенцира различноста на варијациите од темата, иако во нив се чувствуваат основните градежни материјали од темата, но променети се повеќе останати параметри.

Воведот е заснован врз хармонската прогресија на *ламен̄т басо̄т* кој со одредени интервенции ја прави и хармонската основа на делот **a** од песната. Оригиналната песна е во дурска варијанта и таму басот се движи од тониката преку алтерираното надолу седмо стапало, шестото, до шестото алтерирано надолу, но на крајот не се појавува доминантата (која е во основата на концептот на *ламен̄т басо̄т*). Овде е искористен **es-moll** и прескокната е хармонската *воќица* (што е доближување до басот на песната), меѓутоа се заокружува на доминантата, по што следува и уште една автентична каденца (т. 8–9) (**пр. 170**).

Искористен е дувачкиот дел од ансамблот во низок регистар, без обоата, со што е постигнат еден мек оргулски звук. (Слична инструментациска фактура имам искористено во втората песна од циклусот *Духовни* оп. 36.)

Пр. 170: Воведот со *ламен̄т басо̄т*, т. 1–8



Во оригиналната песна нема некоја суштинска разлика меѓу деловите **a** и **b**. Од друга страна, како и во сите случаи на транскрипции на пеаните делови, се јавува проблемот со слободата во интерпретацијата карактеристична за секој
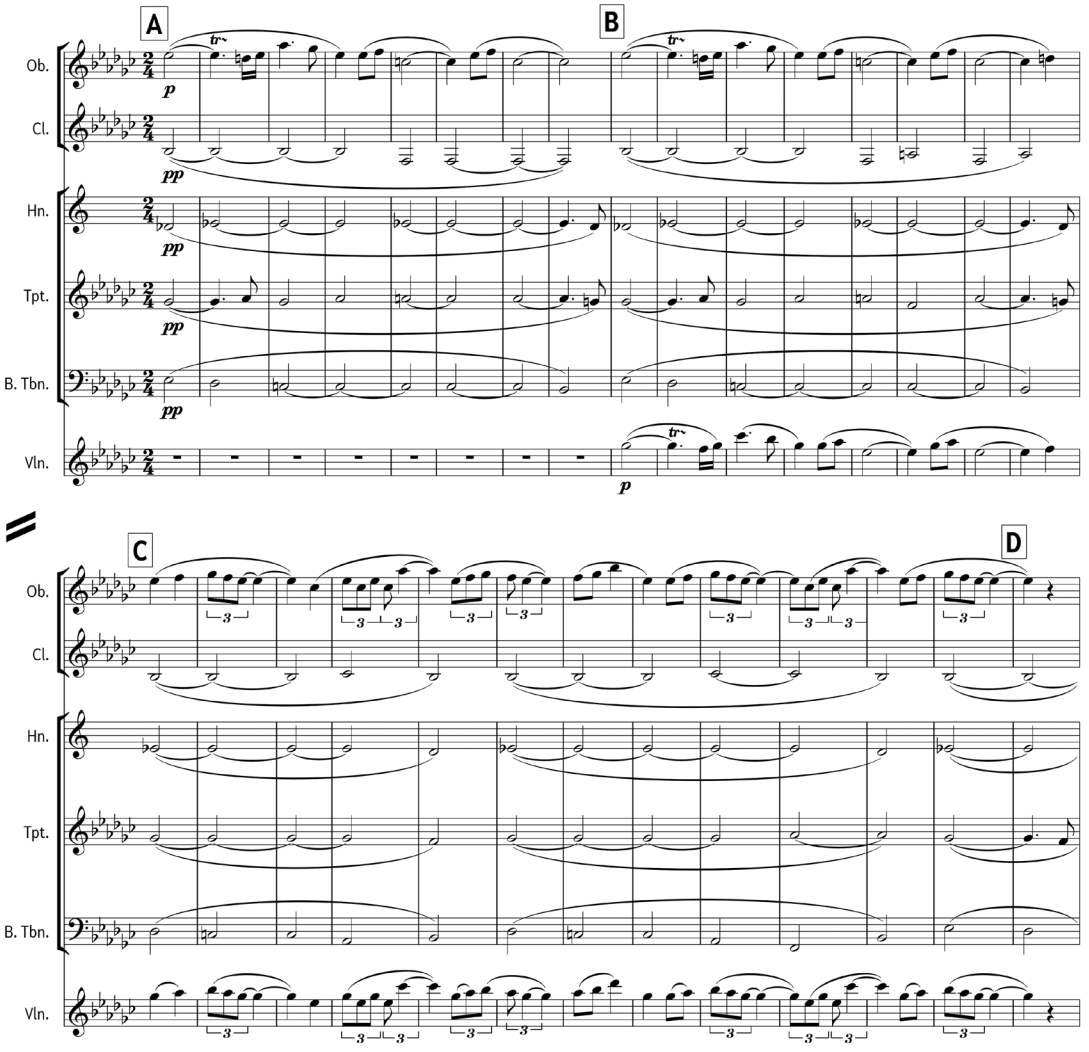
пејач, употребата на орнаменти, глисанда, тремола и микротонови и ритмички отстапувања. Но токму фиксирањето на мелодиските линии во испишаните преземени материјали, го сметам како конструктивен елемент во поставувањето на разлики меѓу оригиналите и нивното користење како градежен материјал во ново инструментациско и стилско опкружување.

И овде структурата на темата $\mathbf{T_3}$ има четири реченици: 1 1_1 2 2_1. Двете први реченици се скоро идентични, додека во втората има забележително скратување (**пр. 171**).
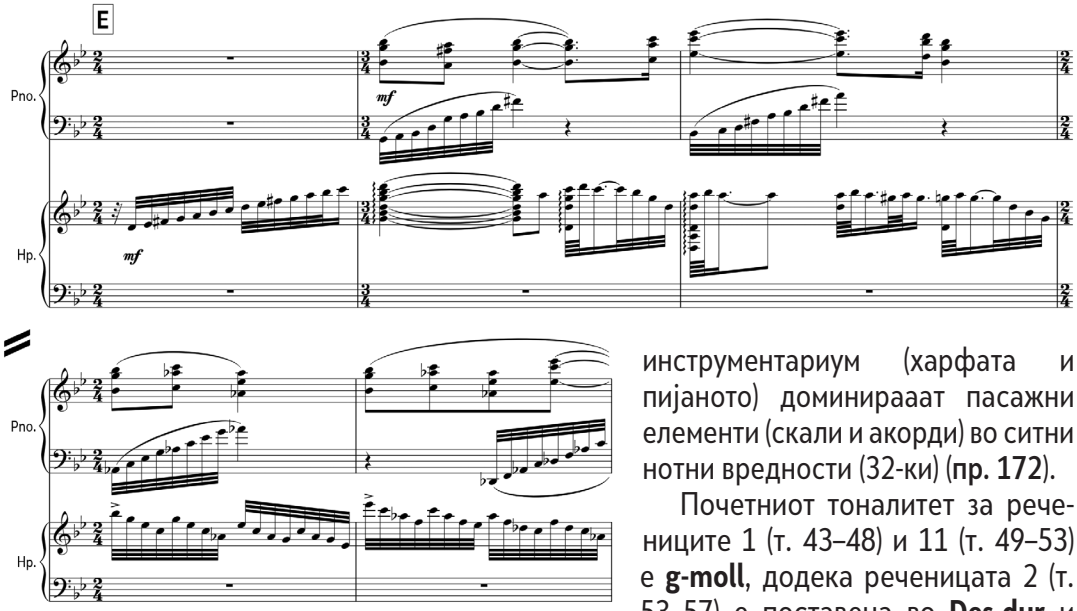
Видно е дека во повторувањето на реченицата 1, односно 1_1, се појавува и виолината со терци над основната линија на обоата. Исто така видно е и дека од *ламент басот* и неговата хармонија има отстапување во реченицата 2 (како и во песната).

По краткиот **премин** (т. 37–43) во кој се заокружува *ламент басот* со пасаж во харфата започнува **првата варијација**. Во неа најнапред учествуваат харфата и пијаното, и подоцна ќе се вклучат виолината и вибрафонот. Со оглед на употребениот

Пр. 171: Темата за варијации $\mathbf{T_3}$ во нејзината интегрална варијанта, т. 9–37



Пр. 172: Почетокот на првата варијација со пасажни елементи, т. 43–47



инструментариум (харфата и пијаното) доминираат пасажни елементи (скали и акорди) во ситни нотни вредности (32-ки) (**пр. 172**).

Почетниот тоналитет за реченициите 1 (т. 43–48) и 11 (т. 49–53) е **g-moll**, додека реченицата 2 (т. 53–57) е поставена во **Des-dur** и реченицата 21 (т. 57–66) во **h-moll**. Кога ќе го имаме предвид и почетниот **es-moll**, видно е терцното движење* (дури и преку намалена терца меѓу **des** и **h**).

Целокупното движење во харфата и пијаното веќе прави своја полифонија, која ќе се згусне во последната реченица каде што се јавуваат и повеќе имитации (т. 57–59).

Во **втората варијација** тематскиот дел го преземаат дрвените дувачи додека во пијаното се јавуваат пунктираните фактури од $\mathbf{M_3}$ од првиот став (**пр. 173**).
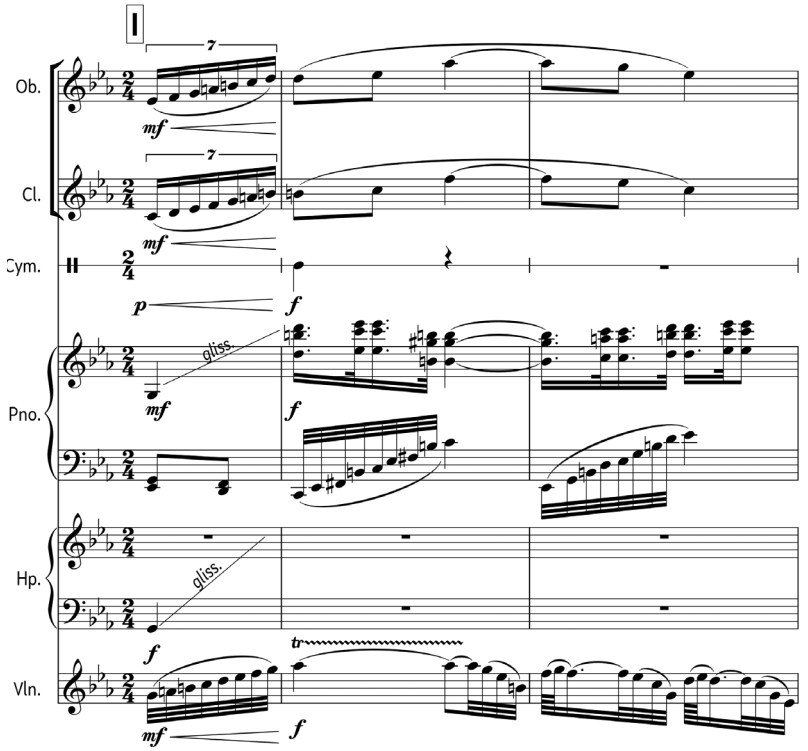
Во реченицата 2 од темата (т. 75) се приклучуваат и лимените дувачи, а почетниот тоналитет на оваа варијација **c-moll** се заменува со **As-dur**. Во 21 се преминува во **C-dur** во кој густата оркестарска фактура треба да придонесе кон кулминацијата во дотогашниот тек на ставот, оставајќи простор за најголемата кулминација на крајот од третата варијација (**пр. 174**).

Поголемиот **премин** кон третата варијација (т. 88–98) кореспондира со концептот на развојниот дел од првиот став. Првите две реченици (т. 88–91 и т. 92–94) се засновани врз нонакорди (мал молски со голема нона) во хроматско движење надолу (**fis** за првата и **f** за втората). Третата (т. 95–97) содржи зголемен терцквартакорд со басов тон **des**. Целата фактура во овој премин, почнувајќи од хармонската подлога до репетициите во дрвените дувачи и воопшто оркестрацијата, е во дебисиевски манир.
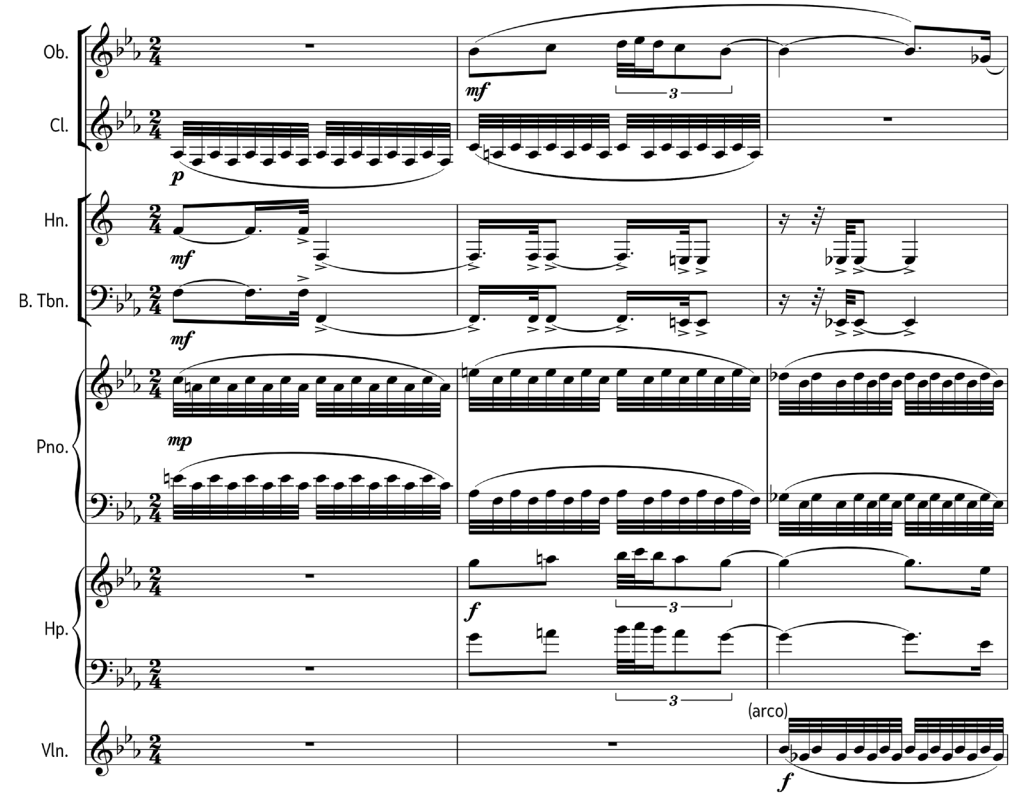
Третата варијација (т. 98–119) по мирниот премин ги зголемува драматичноста и тензијата на ставот, посебно со вметнатите лимени дувачи (хорна, тромбон) со пунктираниот мотив $\mathbf{M_3}$. Наспроти нив е реченицата **2** од $\mathbf{T_3}$ (**пр. 175**).

Варијацијата завршува со $\mathbf{П_2}$ кој е кулминација на ставот по што следува генерал-пауза (т. 119–120). Краткиот **премин** (т. 121–126) содржи сегменти од почетокот на темата (преку пунктираните четвртини и интервалската структура) во една разретчена оркестрација, по што повторно се јавува генерал-пауза.
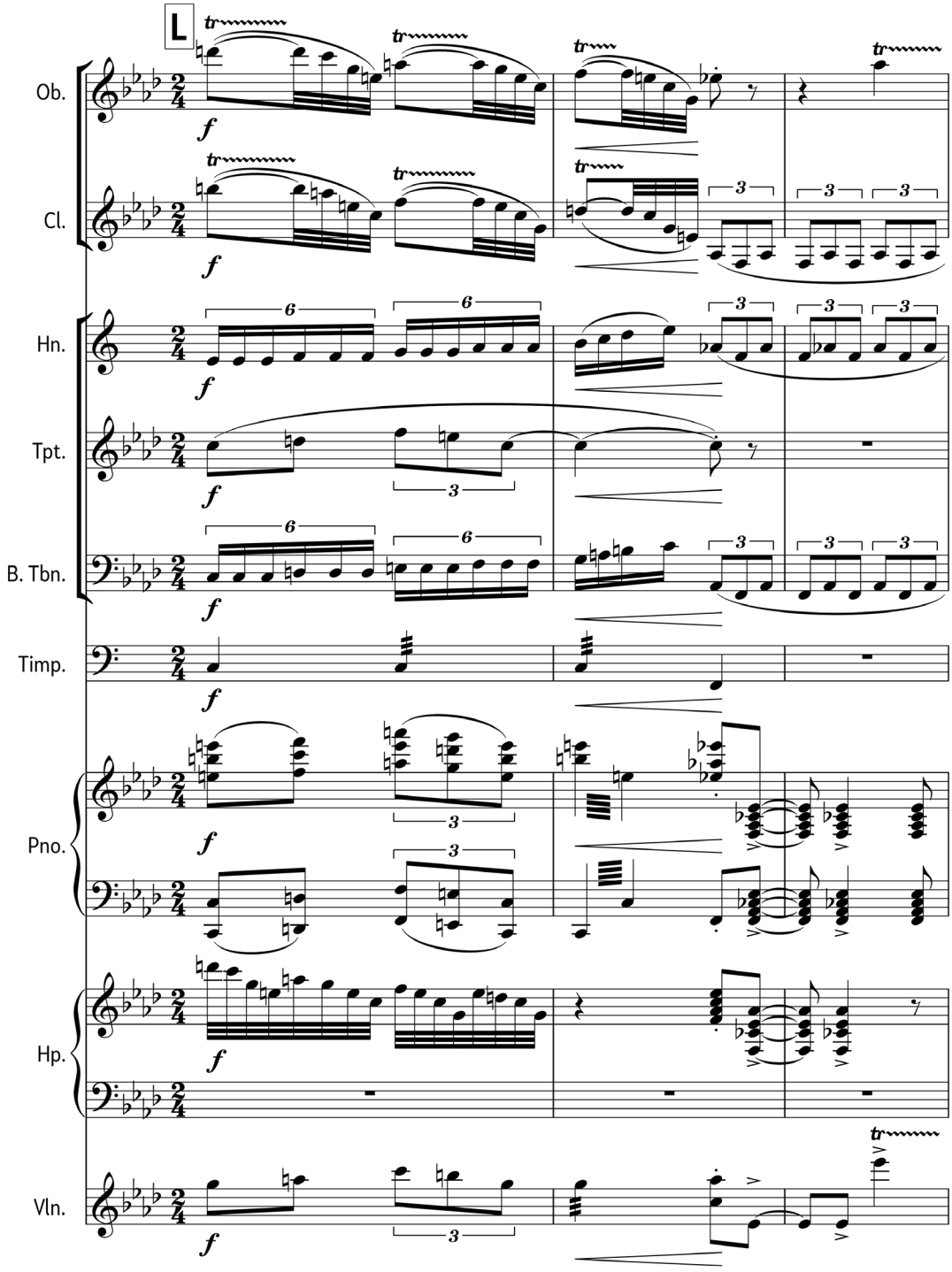
Пр. 173: Втората варијација со појавата на **M**$_3$ во пијаното, т. (66)–68
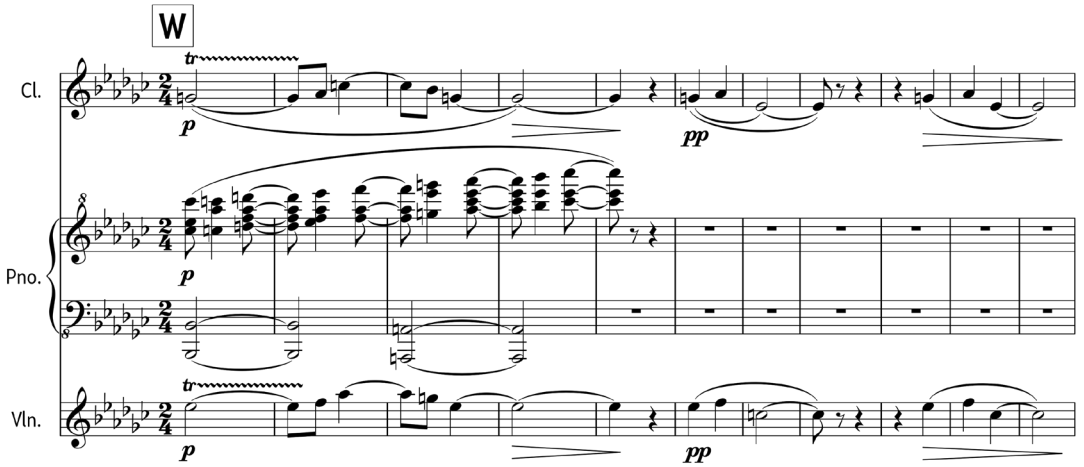


Пр. 175: Дел од третата варијација со лимените дувачи со **M**$_3$ и реченицата 2 од **T**$_3$, 109–111



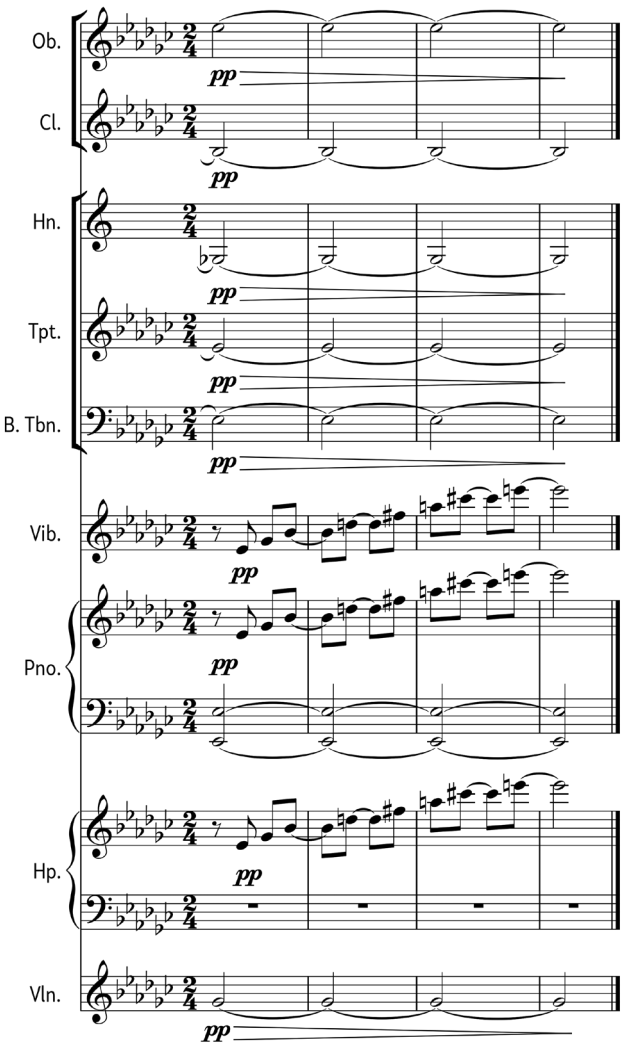
Пр. 174: Кулминативниот дел од втората варијација во кој реченицата 2 од $\mathbf{T_3}$ се јавува во дурска варијанта, т. 80–82



Пр. 176: Крајот на четвртата варијација, т. 136–146



Пр. 177: Разложениот акорд со суперпозиција на терци од крајот на вториот став, т. 155–158



Последната, **четврта варијација** (т. 128–146) има повторно двојна функција: таа е и варијација, но може да се смета и како почеток на кодата, посебно поради тоа што таа останува отворена на крајот, односно нема заокружување и по генерал-паузата по неа се поврзува со делот кој овде го означивме како кода. Во пијаното десната рака има смирено скалично движење во акордски структури нагоре по лидискиот **Es-dur**, додека во левата рака се поставени октави од ламентниот бас, со што таа како да враќа на почетокот на ставот. Тематската линија од $\mathbf{T_3}$ ја изведуваат виолината и кларинетот, кои постепено останууваат сами (**пр. 176**).

Кодата (т. 148–158) циркуларно го враќа воведот, со тоа што последниот акорд врз основа на басовиот **es** спаѓа во традицијата на разложени акорди* (**пр. 177**).

Како што може да се види од примерот, се работи за суперпо-

зиција на терци кои припаѓаат на хармониците (аликвотите) од повисокиот ред (овде всушност се појавуваат три дурски квинтакорди од **es**, **d** и **a** кои во себе ја кријат и поларната врска)*.

И овој втор став припаѓа на типичните втори ставови од моето творештво, кои се згуснуваат ритмички и динамички кон крајот, но сепак имаат функција со својата смиреност да контрастираат на првиот став и да подготват за појавата на третиот став.

Трет став

Третиот став е преодна форма меѓу рондо и сложена песна. Можеби наједноставното толкување е ставот да се третира како песна составена од четирите последователни песни од кои се земени материјалите со премини меѓу нив. Меѓутоа, појавата во премините на вториот дел од $\mathbf{T}_{4(2)}$ и слушно го остава впечатокот за циркуларноста на материјалите, односно рондото, посебно што тоа се случува два пати (во шемата одбележено како $\mathbf{a}_1$ и $\mathbf{a}_2$). Интересна е и појавата на последната тема $\mathbf{T}_7$ која се појавува во кулминацијата на ставот и станува основа за кодата. Слична постапка со четири теми имам применето и во Увертирата (в. *Увертирата и четиритe симфонии*, стр. 241) во која последната се јавува во кодата. Но таму е искористена сонатната форма, посебно што се работи за самостојна композиција (а не за став, како во овој случај).

Вовед (Φ_4) A ($T_{4(1)}$ $T_{4(2)}$) премин ($T_{4(1)}$) B (T_5) a_1 ($T_{4(2)}$) C (T_6) a_2 (T_5 $T_{4(2)}$ $T_{4(1)}$ M_6) кода (T_7)

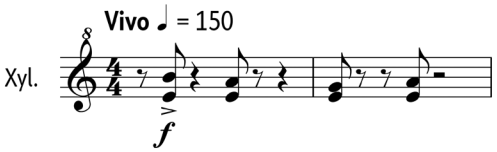
Градежните материјали се изведени од следните песни: $\mathbf{T}_4$ од песната "I Can't Stop" од Де-жаву, $\mathbf{T}_5$ од "Hide U" од Кошин, $\mathbf{T}_6$ од "Trashed" од Скин и $\mathbf{T}_7$ од "Lazy" од Дејвид Брн.

Воведот во ставот користи фигура $\mathbf{\Phi}_4$ која е варијанта од *интротo* на изворната песна (**пр. 178**).

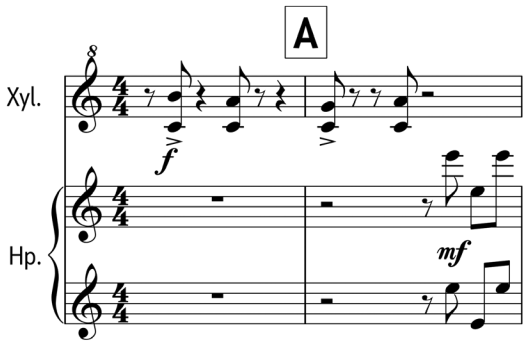
Слична синкопирана фактура во истиот период ќе употребам во фигурата од воведот во 13. Ноктурно „Дали паметвиш Милице" кое е напишано за пијано во истиот период.

По едно повторување на фигурата следува поместување кон VI стапало на основниот тоналитет (**e-moll**) и во неговото повторување, проширување на фигурата со репетирани тонови во харфата (**пр. 179**). Целиот вовед е составен од овие повторени двотакти.
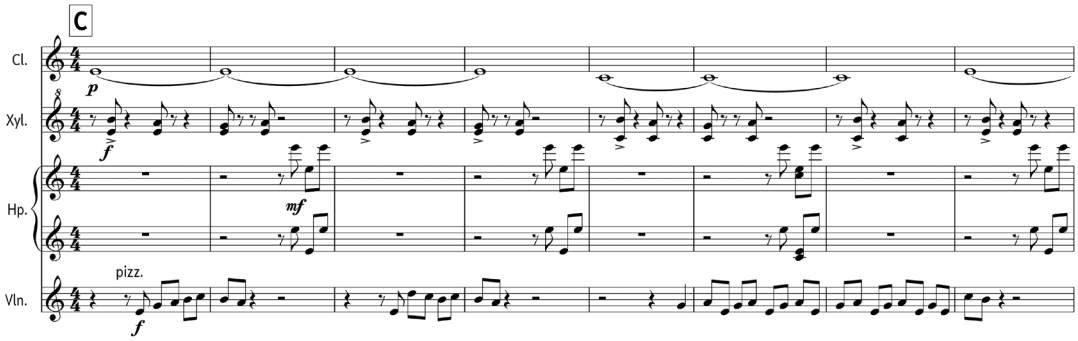
Пр. 178: $\mathbf{\Phi}_4$ изведена од интрото на изворната песна, т. 1–2
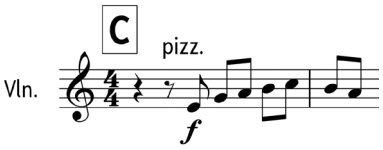


Пр. 179: Поместувањето на $\mathbf{\Phi}_4$ на VI стапало и дополнувањето на фигурата со репетиции во харфата, т. 7–8



Пр. 180: Првиот дел од темата $\mathbf{T_4}$ ($\mathbf{T_{4(1)}}$), т. 17–24



Пр. 181: $\mathbf{M_5}$ како основа за $\mathbf{T_{4(1)}}$, т. 17–(18)



Темата соодветно на практиката и на претходните теми содржи два дела (**a b**). Овде ќе ги означиме како $\mathbf{T_{4(1)}}$ и $\mathbf{T_{4(2)}}$ (**пр. 180**).

Како што може да се види од примерот, таа ја задржува структурата од песната (2 + 2 + 4) во која основата ја гради мотивот $\mathbf{M_5}$ (**пр. 181**).

Основниот мотив овде е поставен во виолината пицикато, што функционира во разретчена оркестрација. Првата реченица е проширена за еден такт (т. 17–25) поради поместувањето на фигурата $\mathbf{Ф_4}$ (т. 24–25). Оваа реченица е повторена уште еднаш (т. 26–33) со тоа што се внесени повеќе промени, посебно во оркестрацијата. Од нив позначајно е преземањето на тематска линија во кларинетот додека виолината и харфата во унисоно изведуваат нејзина имитација. Целокупното опкружување на $\mathbf{T_{4(1)}}$ во кое никаде не се појавува **fis** остава нејасно дали се работи за **e-moll** или за некој модус. Како и во поголемиот дел во популарната музика, и оваа тема има пентатонички призвук.
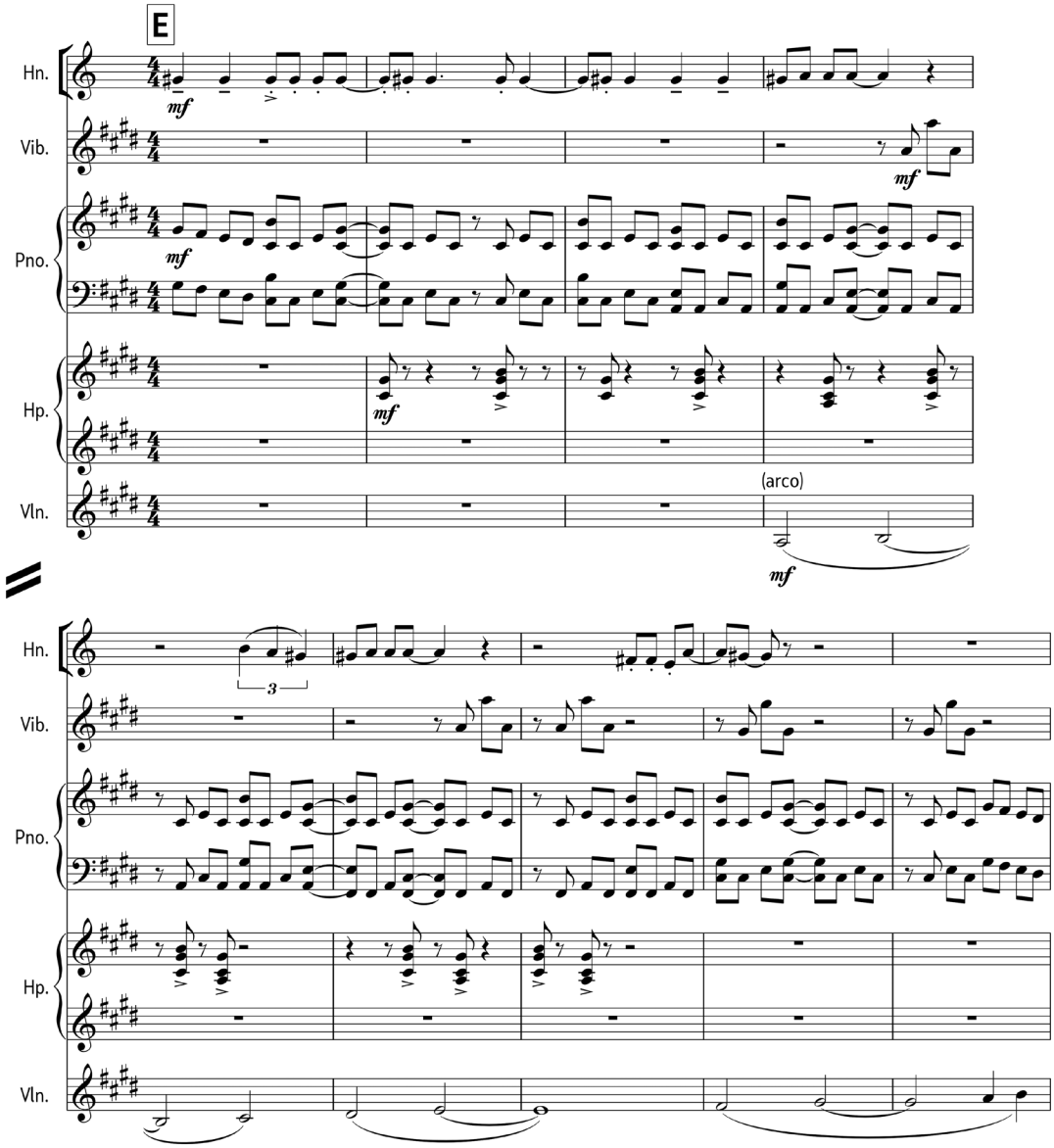
Во 34. такт пијаното прави половина такт вовед со модулација во **cis-moll**, по што започнува нова варијанта на $\mathbf{Ф_4}$ како подлога за вториот дел од темата $\mathbf{T_{4(2)}}$ (**пр. 182**).

Симетричноста што беше карактеристична кај првиот дел од темата $\mathbf{T_{4(1)}}$ (освен со проширувањето на крајот на реченицата), во $\mathbf{T_{4(2)}}$ е нарушена најнапред со поместувањето на метричките акценти. Тоа се гледа уште во првиот такт (посебно во пијаното и во почетокот на фигурата на третото време) каде што преттактот е поместен на првото време. Подоцна во текот на реченицата ќе се појави пак метричкиот акцент (т. 37), па повторно изместување во 38. такт итн. Целиот дел е исполнет со синкопи во пијаното и харфата кои даваат една богата и раздвижена метричко/ритмичка структура како подлога за тематскиот материјал во високата хорна. И реченицата во која е изложена $\mathbf{T_{4(2)}}$ трае девет такта (т. 34–41). Тоа што овој дел од темата е карактеристичен со богата синкопирана фактура ќе придонесе тој да се јавува во репризите меѓу двата големи дела **B** и **C**.

По оваа реченица следува нејзино повторување (т. 43–50), се разбира повторно со оркестрациски и други промени (тематскиот материјал во терци го водат обоата и кларинетот во низок регистар).

Преминот (т. 51–65) е изграден од $\mathbf{M_5}$ и соодветно има двозначност и како премин, но и како реприза на $\mathbf{T_{4(1)}}$. Кога би го третирале како реприза, тогаш поврзан со делот
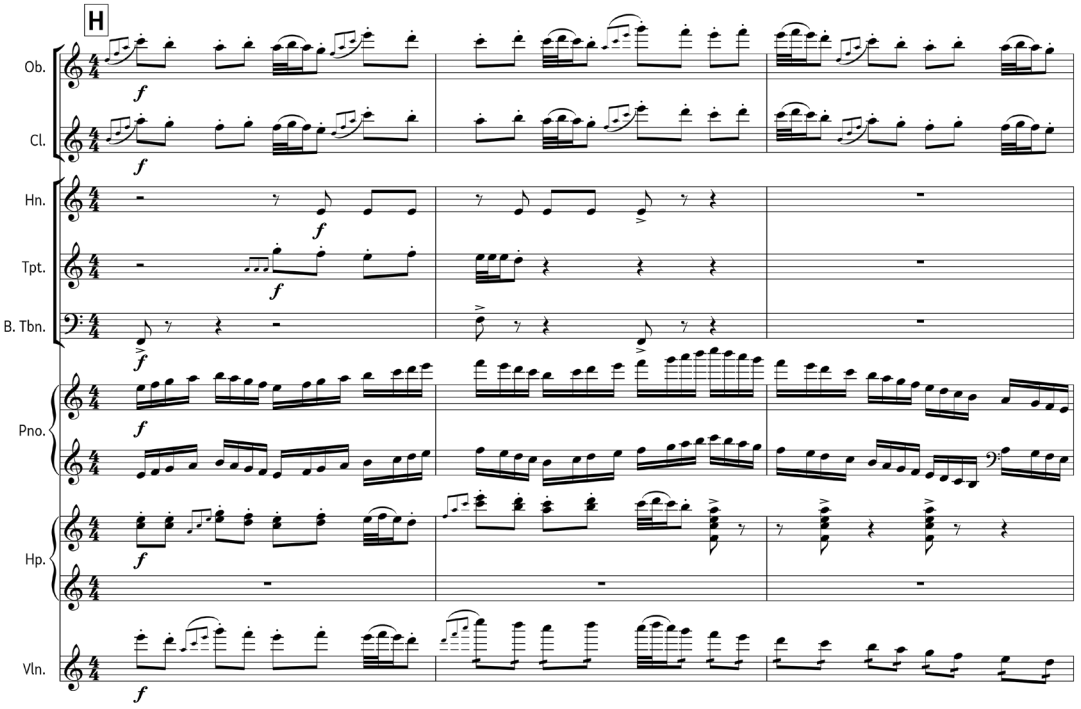
Пр. 182: $\mathbf{T}_{4(2)}$ со поместувањата на метричките акценти на третото време, т. 34–42
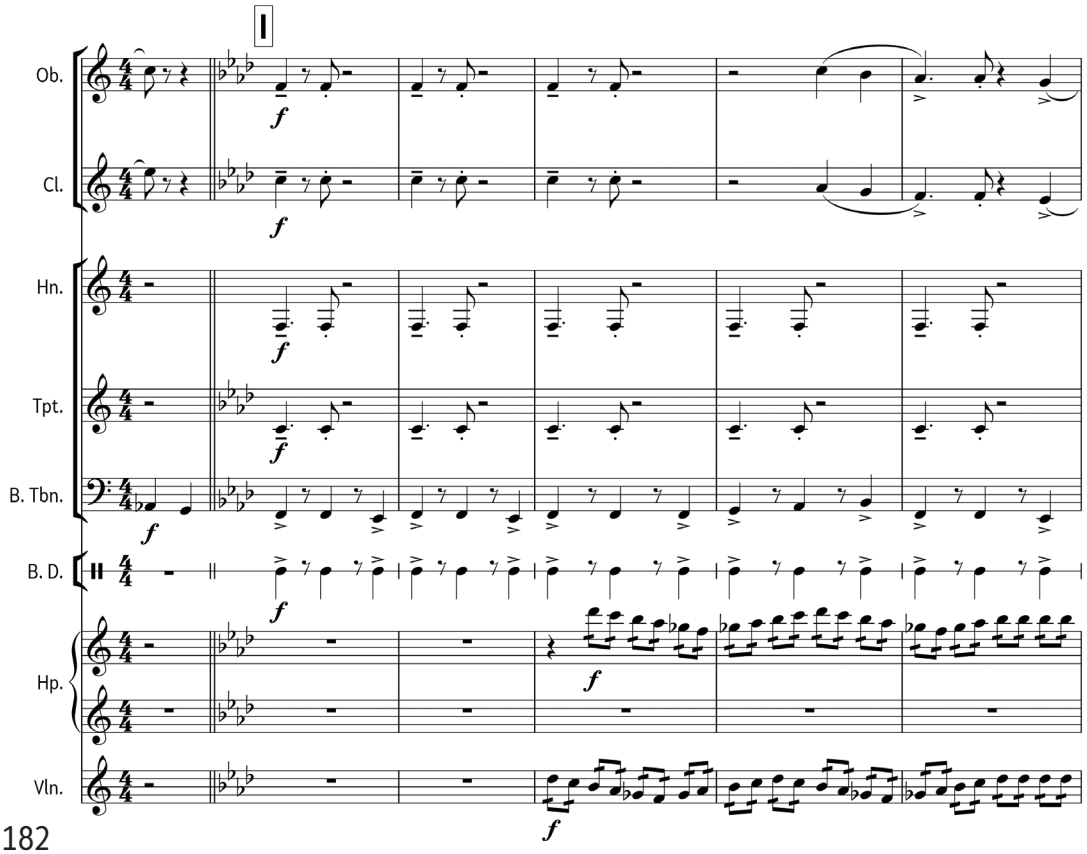


A формира триделна песна. Оваа двозначност секако влијае врз формирањето на впечатокот, но со оглед на неговата структура во која тој само започнува со репризното $\mathbf{M}_5$, и потоа многу бргу се формира педал на тонот **f** (од 55. до 65. такт), се потврдува означувањето како премин. На овој педал, покрај повторувањата на орнаментираниот $\mathbf{M}_5$, се јавува и пасажно движење во пијаното. Пасажите и целата фактура е изградена во лидискиот модус* (**пр. 183**).

Септакордите и нонакордите врз основниот **f** се засновани врз голем дурски септакорд, меѓутоа во последните три такта (т. 63–65) во лимените дувачи поддржани со барабанот и чинелата ќе се појават *secco* акордите* со малата терца (**as**), а во 63. такт и малата септима (**es**) (уште една игра со едновремена мала/голема терца)*.

Пр. 183: Повторувањата на орнаментираниот $\mathbf{M_5}$ со пасажната структура во лидиски модус врз педалниот **f**, т. 57–59



Пр. 184: $\mathbf{T_5}$ изградена од основниот материјал на песната "Hide U" поставен во тромбонот, т. (65)–70
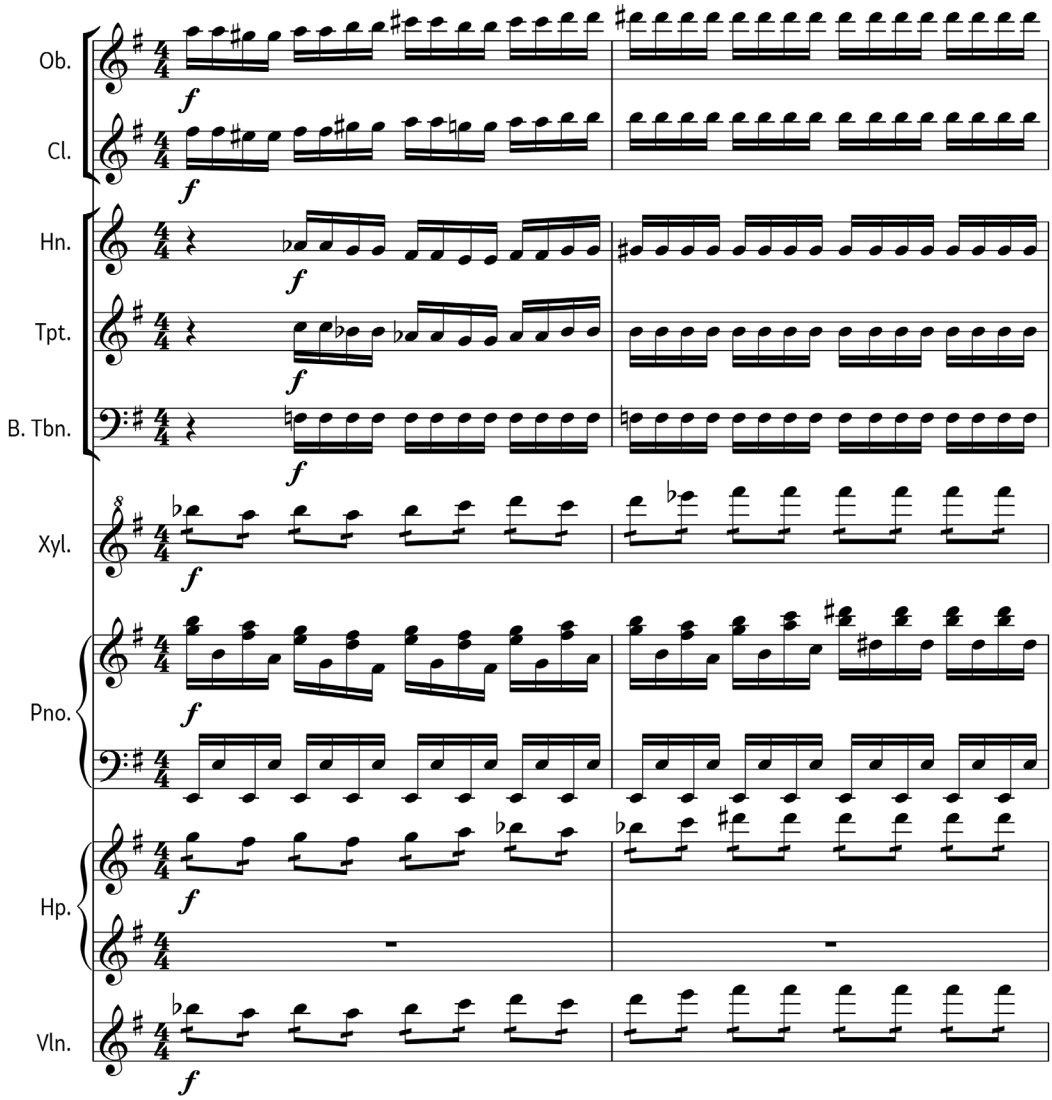


Овие молски акорди всушност подготвуваат за тоналитетот на следниот дел **B**, **f-moll** (природен). Овој дел е заснован врз песната "Hide U" од групата Кошин. Со оглед на типичниот електронски звук на оваа песна уште повеќе доаѓа до израз споменатата трансформација од електроника во акустички инструменти за која говорев уште кај *Техносимф*.
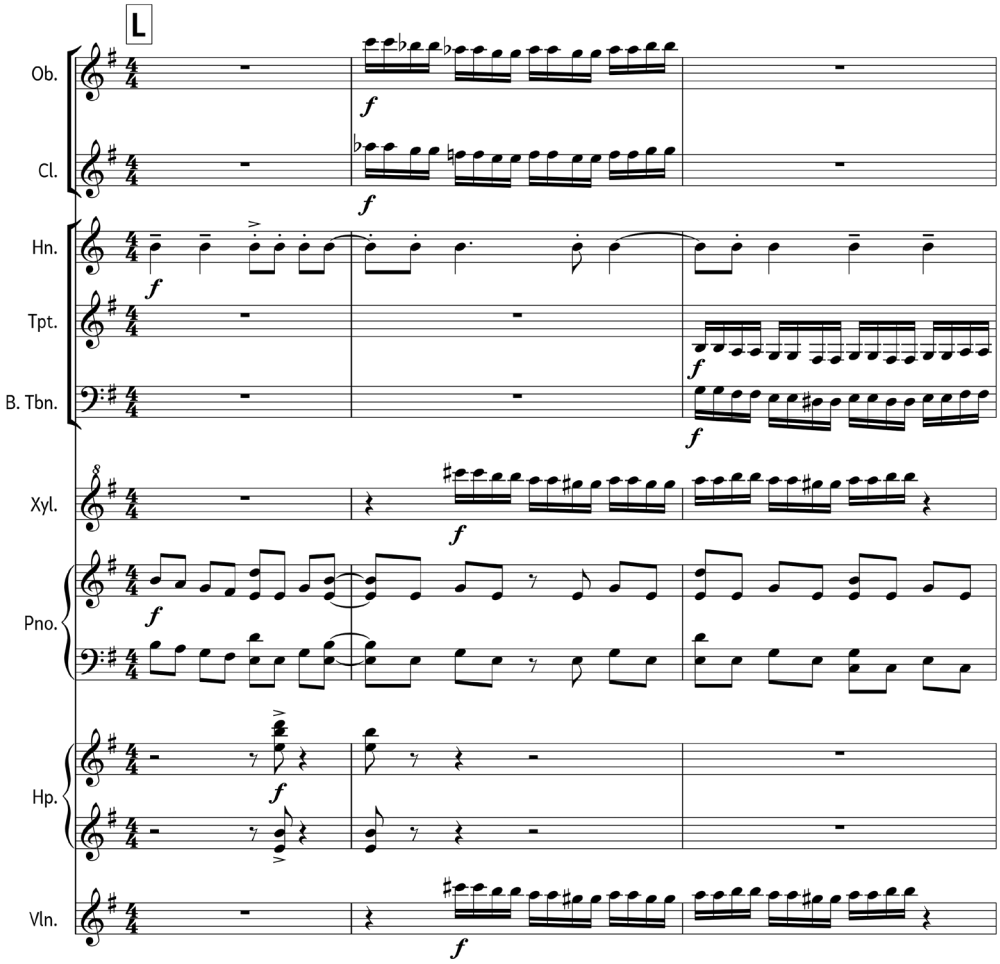
Искористен е основниот дел од песната од кој ќе биде направена $\mathbf{T_5}$ (**пр. 184**).

Во овој дел, како и кодата, најмногу до израз ќе дојдат веќе споменатите гротескни елементи на целото дело. Темата ја носи тромбонот во неговиот најнизок регистар, акордската придружба со фигурата $\mathbf{Ф_5}$ е во останатите лимени и дрвени дувачи поткрепени со гран каса. На ова се појавуваат репетиции во виолината и харфата со тонска низа во која второто стапало на **f-moll** е алтерирано надолу (**ges**). Основната ритмичка фактура е преземена од песната (3,3,2)*, и веќе во крајот на темата

Пр. 185: Крајот на **B** со делумно расчистување на кластерскиот звук, т. 83–84



Пр. 186: Репризата на $\mathbf{T}_{4(2)}$ со репетициите од претходниот дел, т. 85–87
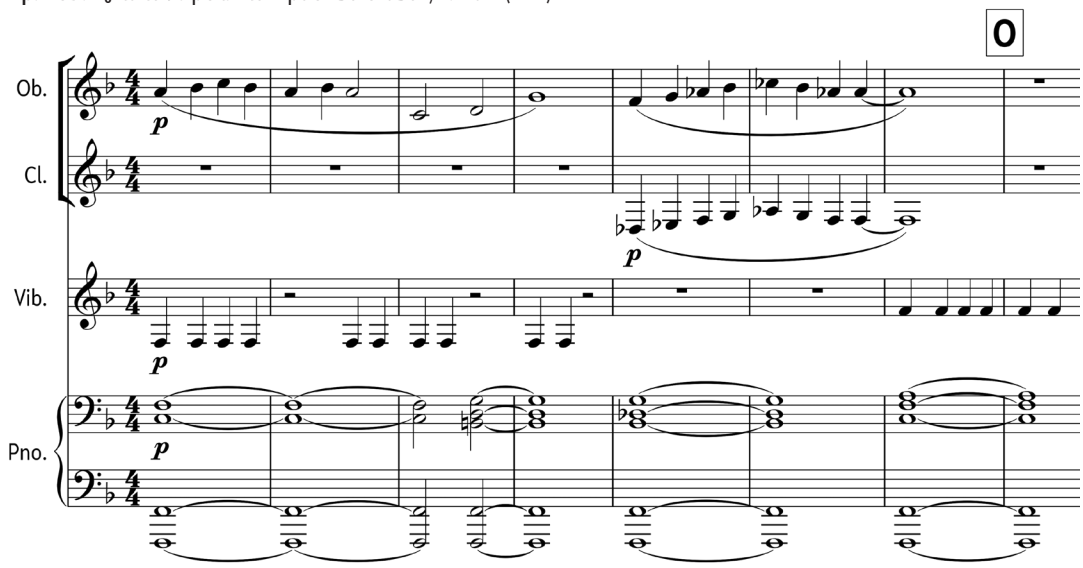


дрвените дувачи почнуваат со своја имитација на темата (т. 69). На тој начин повторувањето на темата се кондензира (реченица во реченица) и веќе во 73. такт започнува ново излагање во пијаното поставено за полустепен надолу (**e-moll**), односно нова реченица во реченица (дрвените дувачи завршуваат во следниот такт 74). Репетициите кои ги воведоа виолината и харфата, стануваа основен материјал за проширување на оваа последна реченица, поделени во групи: дрвени дувачи, лимени дувачи, пијано самостојно и група ксилофон, харфа и виолина; сите во рамките на низи во различни тоналитети. Ова сето оформува кластерски звук кој делумно се расчистува во последниот такт на делот **B** (т. 84) (**пр. 185**).

Следува првата репетиција на **A** изградена од $\mathbf{T}_{4(2)}$ (т. 85–102). Покрај јасниот почеток на хорната (во еден момент темата ќе премине и во трубата), на почетокот се појавуваат и сегменти од претходните репетиции со што е направено претопено поврзување на елементите* (**пр. 186**).

Со оглед на тоа што недостасува првиот дел од темата, делот го означив како $\mathbf{a_1}$. Тој е доста краток и содржи само две реченици. Втората реченица почнува со сегмент од првата реченица во тромбонот. Потоа се појавуваат репетиции на $\mathbf{M_5}$ кои постепено се распаѓаат и на крајот останува само соло виолината.

Пр. 187: $\mathbf{T_6}$ како лирски контраст во ставот, т. 104–(111)



Оваа втора реченица (т. 93–102) треба да доведе до поголемо смирување во кое, за разлика од динамичните ритмизирани делови на **A** и **B**, треба да се појави лирскиот дел **C**.
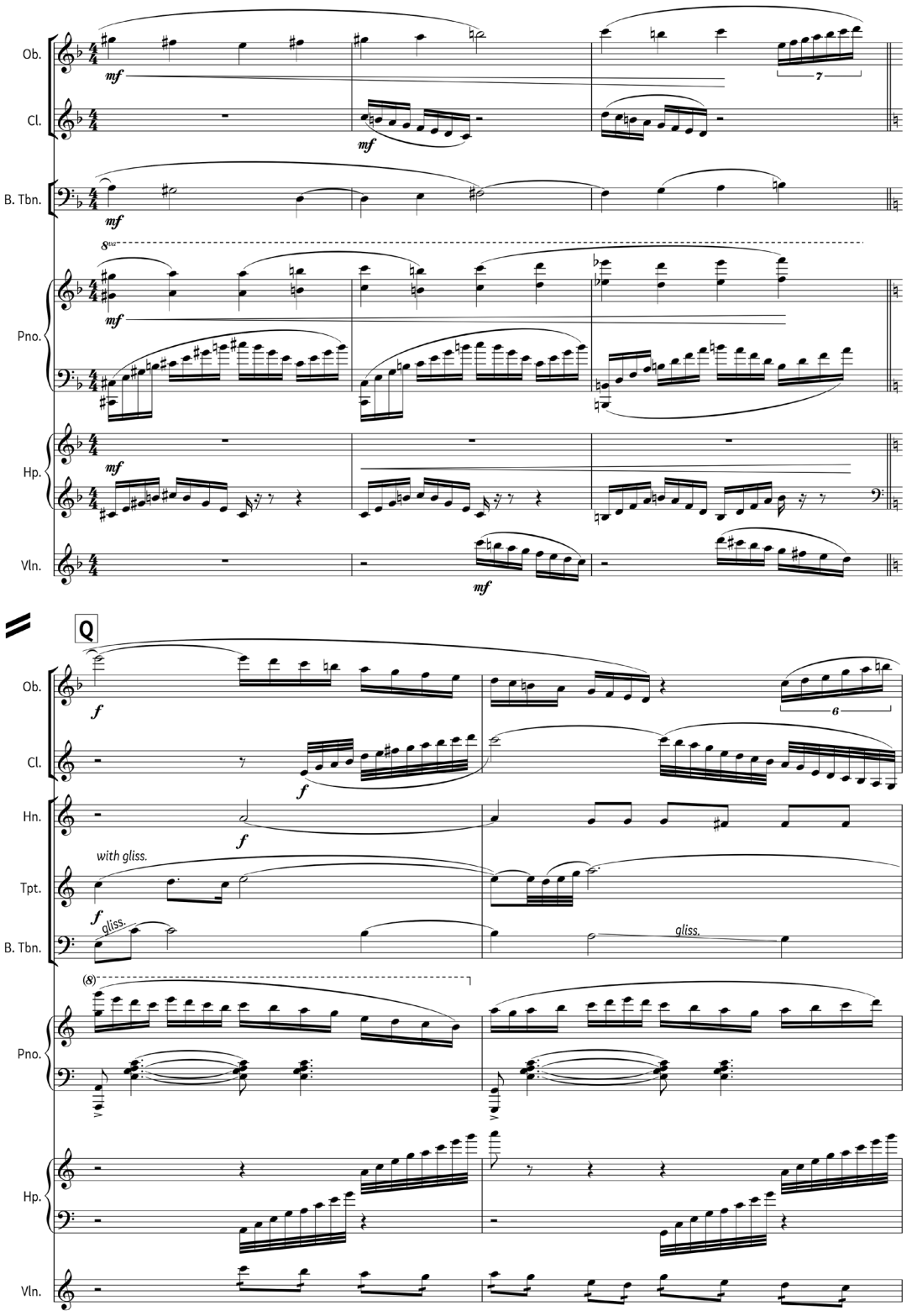
Новата тема која ќе биде основа за делот **C** е преземена од вториот дел на песната "Trashed" (**пр. 187**). Всушност, двата дела на оваа песна се базираат на *интро̄то* во кое тониката лежи и хармонската прогресија содржи: T DD (секундакорд) II (секундакорд со намалена квинта, односно полунамален септакорд) T. Скокот од доминантата на доминантата на полунамалениот септакорд од истото второ стапало, всушност е скок од DD на молска субдоминанта. Дополнително, плагалната каденца ѝ прави на оваа низа посебна привлечност. Оваа хармонска прогресија е видна во погорниот пример во пијаното, во кој темата ја носи обоата, и во вториот дел се приклучува нискиот кларинет, а вибрафонот има репетиции на педалниот тон.

Во примерот е забележливо и метричкото поместување на темата, која би требало да започне со преттакт, како што ќе биде во нејзините следни појави, што веќе беше направено и во претходните појави на темите.
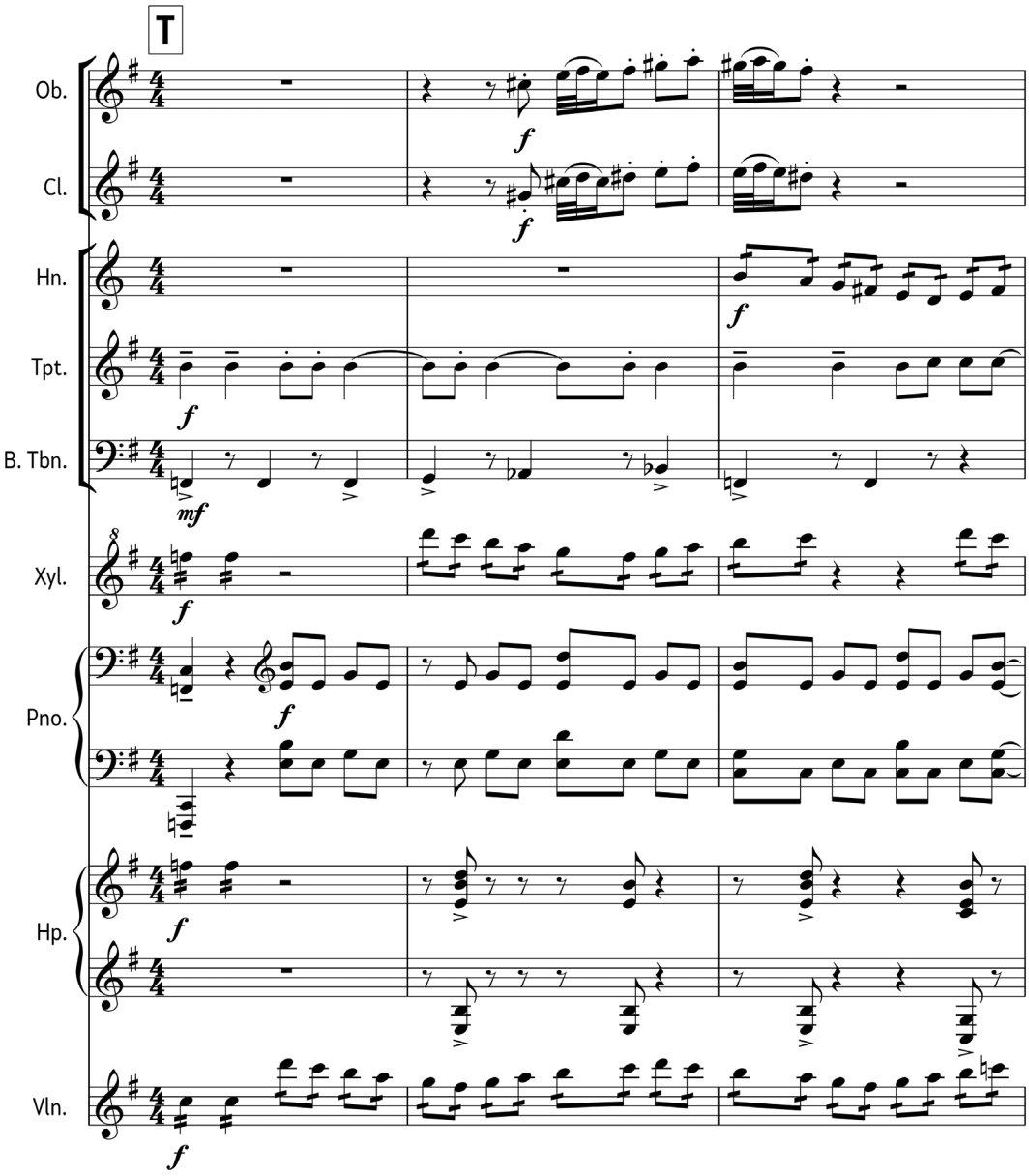
Делот **C** содржи шест реченици (т. 104–111, т. 111–117, т. 117–121, т. 121–125, т. 125–131 и т. 132–138 т.) од кои првите четири се изградени од $\mathbf{T_6}$ која шета низ различни тонални центри. Петтата реченица содржи пасажи и репетиции кои започнуваат и се заокружуваат со тремоло и трилери на почетната тоника во делот (тонот **f**), врз кој е изграден 13-ка акорд (т. 129–130) со што се оформува поголема кулминација во дотогашниот тек на ставот. Шестата реченица има функција на премин и смирување кон следниот дел и во неа се јавуваат имитации од основниот тематски материјал на $\mathbf{T_6}$ (**пр. 188**).

Целиот дел **C** има изразено неоромантичарски карактер, што е видно и од погорниот пример во кој пијаното и харфата имаат арпежни пасажи како подлога за широките нотни вредности од основниот тематски материјал. Кон неоромантичарскиот карактер на делот секако додаваат и молската субдоминанта, односно полунамалениот септакорд на второто стапало. Во кулминацијата во 125. такт ќе се појават и

Пр. 188: Дел од четвртата, т. 122–125, и почетокот на петтата реченица, т. 125–126, од делот **C**



Пр. 189: Контрапунктското спротивставување на $\mathbf{T_{4(2)}}$ и $\mathbf{T_{4(1)}}$, т. 145–147
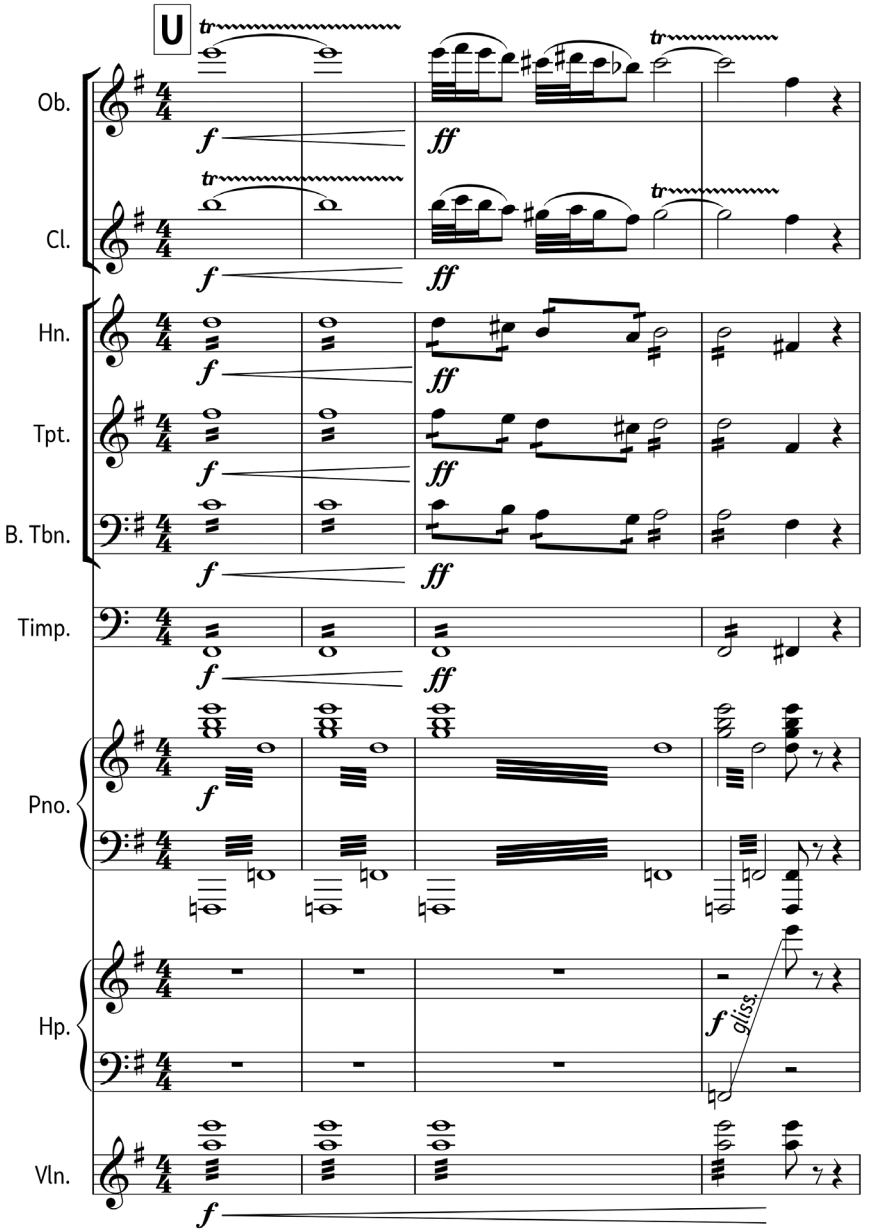


скаличните движења по тоновите на лидискиот модус*. Крешендото ќе продолжи и во оваа шеста реченица кон веќе споменатата главна кулминација во 129. такт.

Следното $\mathbf{a_2}$ ги содржи тематските материјали од **A** и **B** (редоследно $\mathbf{T_5}$ $\mathbf{T_{4(2)}}$ $\mathbf{T_{4(1)}}$). На тој начин се прави и поголемо заокружување кое ќе води кон кулминацијата на ставот на крајот од овој дел. На крајот од овој дел се појавува и $\mathbf{M_6}$.

Во првата реченица од овој дел (т. 138–145) $\mathbf{T_5}$ е изложена скоро идентично како при нејзиното прво излагање (задржан е дури и тоналитетот **f-moll**). Втората реченица ги содржи и двата дела од $\mathbf{T_4}$, односно $\mathbf{T_{4(2)}}$ и $\mathbf{T_{4(1)}}$, со тоа што најнапред започнува излагањето на $\mathbf{T_{4(2)}}$ во трубата (т. 145) и веќе во следниот такт (т. 146) во дрвените дувачи се јавува орнаментираното излагање на $\mathbf{T_{4(1)}}$ (**пр. 189**).

Пр. 190: Кулминацијата на ставот со појавата на $\mathbf{M_6}$, т. 154–157
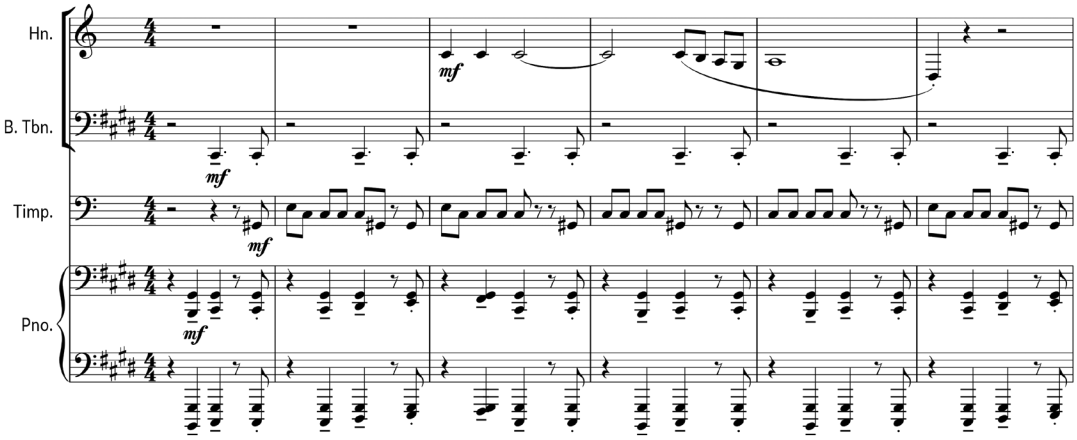


На овој начин со проширувања е добиена реченица (т. 145–154) која доведува до кулминацијата на целиот став во која се појавува нов мотив ($\mathbf{M_6}$) (**пр. 190**). Преку него е направена антиципација на $\mathbf{T_7}$ од која е изградена кодата.
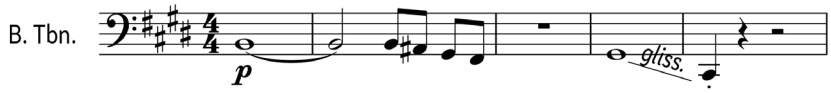
Кулминацијата содржи две повторувања на $\mathbf{M_6}$ меѓу кои се наоѓа генерал-пауза (т. 154–161).

Почетокот на **кодата** содржи два воведни такта (т. 162–163) во нискиот дел од пијаното со фигурата $\mathbf{\Phi_5}$. Следното излагање на темата $\mathbf{T_7}$ (т. 164–169) е кондензирано излагање на двата дела од песната "Lazy". Првиот дел, кој и во песната е ритмички говор, овде е поставен во тимпанот, додека над него се појавува $\mathbf{M_6}$, кој е од вториот дел на песната (**пр. 191**).

Пр. 191: **T**$_7$ како комбинација: во тимпанот – делот **a** од песната, во хорната – делот **b** со мотивот **M**$_6$ и придружбата од бас тромбонот и пијаното со **Ф**$_5$, т. 164–169



Пр. 192: **M**$_6$ со гротескното глисандо на крајот, т. 183–187



По оваа прва реченица следува нејзино повторување со постепено распаѓање на мотивскиот материјал на темата во тимпанот (т. 170–182). Следува уште една појава на **M**$_6$ во нискиот тромбон, кој завршува со глисандо (**пр. 192**).

За да стане јасно дека е композицијата завршена, следува *secco* акорд во целиот ансамбл* (т. 189).

Кодата во целост ја поткрепува основната карактеристика на ставот и на целото дело – повеќепати споменуваната *гротескност*. Делото во целина е резултат на веќе развиените сопствени композиторски техники кои се поставени во нов контекст преку специфичниот изведувачки состав. Покрај изведувачите кои се третирани како солисти, и диригентот има тешка задача, бидејќи токму тој треба да го координира и избалансира овој хегероген изведувачки ансамбл.

Концерт за труба и гудачки оркестар оп. 58

Концертот за труба и гудачки оркестар го напишав во 2010 година. Погледнато од денешна перспектива, како што напоменав во воведот, и неговата историја одразува една општа состојба во македонската музичка култура и во творештвото, и во интерпретацијата. Во тој момент на Факултетот за музичка уметност во Скопје се вработи во постојан работен однос како професор по труба (дотогаш беше хонорарен наставник) Васо Ристов. Кај него имаше доста бројна група студенти и во еден разговор се спомна дека литература за труба од македонски автори скоро и да нема (не знам дали воопшто има нешто напишано). Тоа ми беше доволен мотив да седнам да го напишам Концертот за труба и гудачки оркестар и кога му го покажав, Васо дури беше изненаден дека го направив тоа. Се договоривме да избере еден

од неговите студенти кој би го подготвил делото и потоа би настапил со камерниот гудачки состав *Солисти на ФМУ*, кој го водеше Велко Тодевски. Велко исто така беше присутен на преслушувањето на Концертот (од МИДИ изведба од Sibelius) кој го направивме во електронското музичко студио на ФМУ. Васо го избра студентот Гоце Цоневски (мислам дека беше на крајот на студиите) и почнавме со проби со пијано. Јас направив пијано верзија (извод за пијано) кој беше обележен како опус 58a. Разговаравме дури и за можна изведба само со пијано.

Иако студентот речиси го имаше научено Концертот, до изведба не дојде. И Велко и Васо, под влијание на тогашниот декан на ФМУ, Гордана Јосифова-Неделковска, се повлекоа од изведбата.

Тоа не ме загрижи, пред сè поради мојот генерален однос кон создавањето и изведбата на моите дела, за што веќе пишував. Секогаш како основен чин, чин кој ми носеше најголемо задоволство, го сметав создавањето на делото. Во моментот кога ќе сметав дека е тоа дефинитивно завршено, настануваше еден процес на оддалечување во кој секако изведбите ми претставуваа задоволство, но тоа не беше споредливо со она при создавањето на делото.

Бидејќи во тие години истовремено предавав и на Факултетот во Ниш, таму исто така како хонорарен наставник, но по хорна, работеше Милан Стајиќ, одличен хорнист. Го прашав дали би бил заинтересиран да изведе концерт за хорна; тој прифати и јас во 2012 година направив нова верзија за хорна, со соодветна транспозиција назначена како 58b. Веднаш направив и пијано верзија со ознака 58c. Имајќи предвид дека Факултетот во Ниш имаше мал гудачки камерен оркестар, а посебно поради звукот на хорната, потребна ми беше и поголема маса во оркестарот, направив уште една верзија 58d во која во оркестарот е додадено и пијано. Милан го научи концертот и направивме една проба во Ниш, но и во тој случај до изведба не дојде.

Во 2014 година направив уште една нова верзија за виолина и пијано насловена *Sonata Concertata* оп. 58e. Сонатата ја подготвив специјално за Ивана Аќимоски Жикиќ, виолинист од Белград, со која веќе имав соработка во подготовката и изведбата на *Мане* сонатата за виолина и пијано оп. 57 за која ќе пишувам подоцна, во книгата за сонатите. Ивана подготвуваше докторска програма во Факултетот за уметности во Белград и ова дело требаше да стане дел од нејзината докторска програма. За жал, по трет пат делото не се изведе, а тоа не се случи ни до денес.

Како што кажав, и за овој концерт не аплицирав на т.н. *нарачки* во СОКОМ односно на конкурсите во рамките на Министерството за култура, во кои поголемите дела добиваа и поголеми суми. Научен од своите изведувачки и композиторски почетоци во 1970-тите да пишувам и свирам заради самопотврдување, не ми беше тешко таа практика да ја одржам до денес.

Ако делото влезеше во некоја комбинација со СОКОМ или со Министерството, секако ќе имаше повеќе шанси да биде поставено на „Деновите на македонска музика“. Од друга страна, во Македонија за време на повеќе децении, некаде до крајот на 1990-тите, се појавија само двајца инструменталисти кои имаат солистички и рецитални настапи на двата лимени инструменти поврзани со овој концерт: трубачот Благоја Ангеловски и хорнистот Михајло Докузов. Тоа што моите пијанистички дела се многукратно изведувани, по кои следуваат оние вокалните, е резултат на големиот број пијанисти кои настапуваат концертно. Треба да се има предвид

и фактот дека практиката што до крајот на 1990-тите постоеше на ФМУ во кој на инструменталните оддели, посебно при дипломирањето, мораше да има и дело од македонски автор, беше напуштена, што секако влијаеше и на создавањето, но и на изведувањето македонска музика, посебно за дувачки инструменти.

За анализа, од повеќето верзии, ќе ја користам првата верзија за труба и гудачки оркестар, бидејќи сметам дека таа во целост и најдобро ја одразува идејата на делото. Кај *Вокалната симфонија* ја користев последната верзија, но таму ситуацијата беше различна, и таму немаше изведувачки ансамбл – хор, што би ми бил потребен при пишување на делото и кога се појави можноста за изведба со хор, ги направив потребните корекции. Овде изведувачкиот состав не требаше да биде проблем, проблемот беше опкружувањето кое ја блокираше изведбата.

Анализа

За разлика од претходните неколку опуси во кои преземав материјали од популарните жанрови, ова дело е обликувано врз оригинални материјали, и само во третиот став се употребени кратки сегменти од *Скопско оро* и од песната „Три години се љубевме“. Делото е напишано во доминантно неокласичен манир, вклучувајќи го и *валцерот* во вториот став. Неокласичните црти водат директно до Барток, Шостакович, но и Лутославски. *Валцерот* (вториот став) е поттикнат од Равеловиот *Валцер*, посебно од деловите во кои тој го изместува валцерот од неговата тривијалност и баналност. Во овој став, како што ќе видиме подоцна, се чувствува и уште еден генијален композитор од кого многу сум учел и досега повеќепати го споменував – Чајковски (вториот став од Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер).

На почетокот споменав дека овој Концерт спаѓа во групата која е напишана за гудачки (камерен) оркестар. Иако изведувачкиот состав не ги има можностите на концертите, на пример за пијано и симфониски оркестар, во овој Концерт сум се обидел оптимално да го искористам постоечкиот инструментариум, што се рефлектира во неговата сложена и густа звучна фактура. Искуството од трите претходни концерти со придружба од гудачки оркестар, но секако и *Техносимф* се интегрирани и во ова дело.
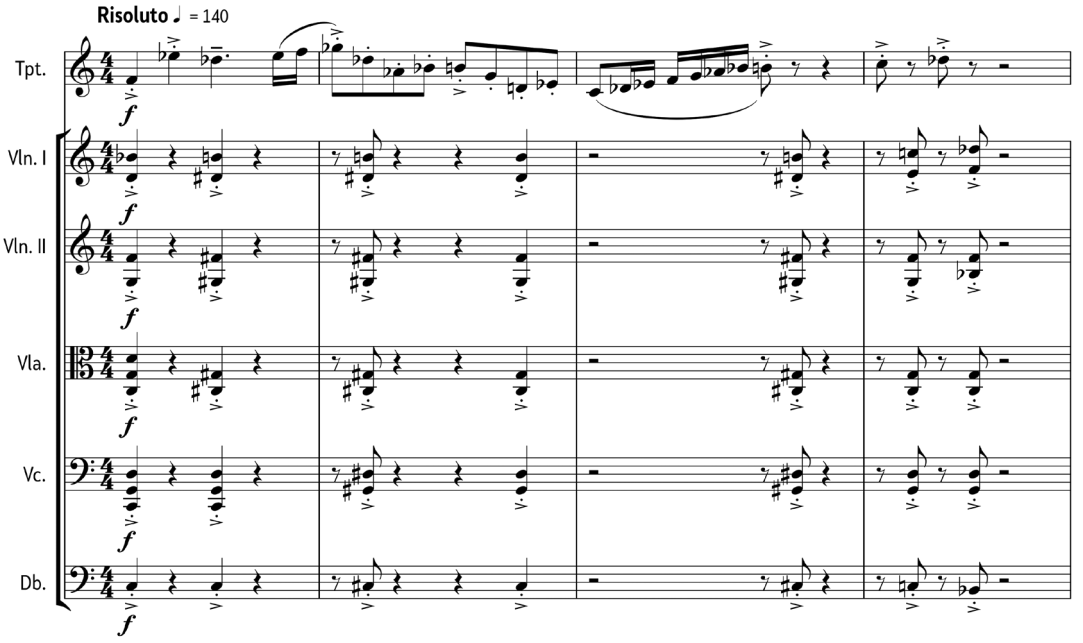
Прв став

Првиот став е напишан во очекуваната сонатна форма. Но како што ќе видиме подоцна, во неа ќе се појави и карактеристичен нов мотив во мостот и со тоа дури и двозначност – дали претходниот дел бил вовед, а ова е излагање на првата тема. Се разбира, тоа натаму ќе биде разрешено преку фрагментарноста во користењето на мотивот, со што станува јасна тематската распределба на ставот.

Сонатната форма ќе ги има стандардните делови на сонатните форми на концертите: **експозиција, развоен дел, реприза (каденца)**.

Како и кај повеќето сонатни форми од моите дела, во експозициите се среќаваат поголеми целини на првата и втората тема во кои по првото излагање следуваат мали развојни варијанти. Во овој случај посебно ќе се издвои мостот, а на крајот ќе се појави многу кратка завршна група.

Пр. 193: Првата тема **1T$_1$** донесена од трубата врз *secco* акорди, т. 1–4



Делот на првата тема **1T$_1$** започнува директно со нејзиното излагање (**пр. 193**).

Оваа тема има повеќе карактеристични елементи: скокот од септима во акцентирани четвртини, па задржување (тенуто) со секунда надолу на пунктирана четвртина, двете шеснаесеттини кои водат кон следната стакато раздвижена линија (најнапред во две кварти надолу)*, скаличниот елемент во третиот такт, и придружбата од *secco* акордите во оркестарот,* кои на крајот се јавуваат во *contretemps*.*
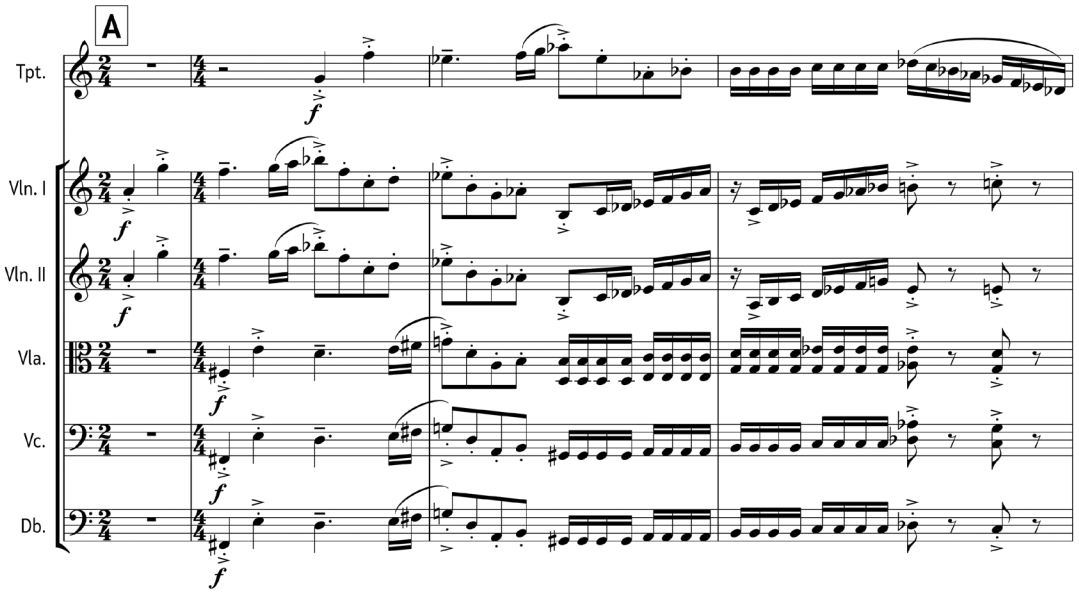
Интересен е нејзиниот тонално-хармонски план. Акордската придружба поставена во првиот такт врз басовиот тон **c** (првиот акорд е нонакорд без терца) остава отворено каде е тоналниот центар. Мелодиската линија исто така се движи делумно на линијата **Des-dur/b-moll** поради басовите тонови (во вториот такт **cis** што енхармонски одговара на **des**, и крајот во четвртиот такт завршува на тонот **b**), со многубројните алтерации кои прават проширување и можност за други толкувања.

Повеќето елементи кои ги содржи, вклучувајќи го и вака шетачкиот тонален план, ќе бидат искористени во нејзиното повторување кое веќе прави нивна разработка, најнапред преку имитациите, појавата на репетициите и користењето на пасажниот дел за да ја прошири реченицата (т. 5–11) до почетокот на мостот (**пр. 194**).
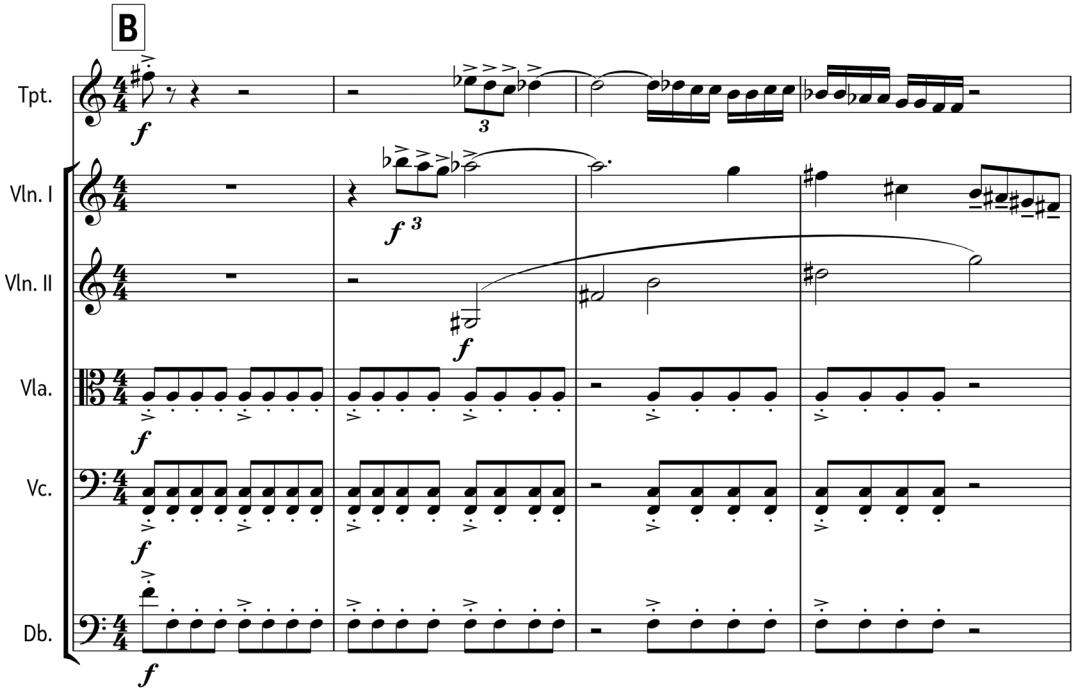
Како што се гледа, имитациите се поставени во различни тонални центри, постапка која доследно ќе биде користена до крајот на првите два става, и делумно во третиот став. Меѓу политоналноста и крајно проширениот тоналитет, би се определил за оваа втора варијанта, поради разрешувањето во единствен тонален центар, како во **пр. 195** од почетокот на мостот.

Мостот започнува со појавата на фигурата **Ф$_1$** (репетициите во првите две четвртини од првиот такт во виоли, виолончела и баси) и мотивот **М$_1$** (во вториот такт во први виолини и трубата) (т. 11–14). Бартоковската фактура на фигурата и мотивот се дополнети со контрапунктот во половини во втората виолина кој се движи по тоно-

Пр. 194: Дел од повторувањето на **1T$_1$** со имитациите и разработката на пасажниот дел, т. 5–8
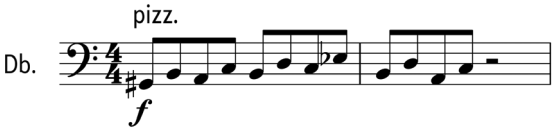


Пр. 195: Почетокот на мостот со појавата на фигурата **Ф$_1$** и мотивот **М$_1$**, т. 11–14



вите од разложени акорди. Првата реченица се заокружува во 17. такт (т. 11–17). Реченицата почнува со дурски квинтакорд врз тоналниот центар **f**, кој останува да лежи до претпоследниот такт на реченицата.

Во 16. такт преку хроматското движење во акордите во првите виолини (**b**, **h**, **c**, **cis**) на кое во втората половина на тактот во *contretemps* ќе се приклучат и ниските гудачи, се модулира во следниот центар **gis**. Овој центар ќе остане до крајот на втората реченица (т. 17–32) како педален тон. Како што се гледа, реченицата е
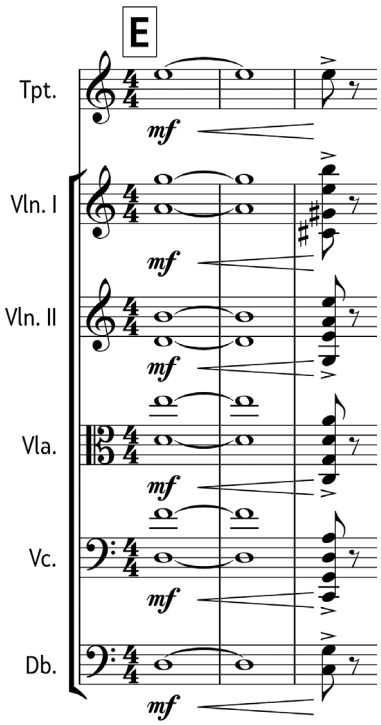
Пр. 196: **Ф$_2$** која е основа за проширувањето на втората реченица на мостот, т. 21–22



проширена и во неа во 21. такт ќе се појави и новата фигура **Ф$_2$** во басовата линија (**пр. 196**).

И оваа фигура е типична за моето творештво по тонската низа **gis**, **a**, **h**, **c**, **d**, **es** во која латентно се поставени две намалени квинти **gis-d** и **a-es***. Оваа двореченична структура од мостот одговара на двореченичната структура и на **1T$_1$** во која имаме основно излагање и проширено повторување.

Пр. 197: **M$_2$** со акордска крешендо структура и *secco* акорд, т. 32–(34)



Третата речница од мостот (т. 32–43) е најава за почетокот на втората тема **2T$_2$**. Воедно, оваа реченица навлегува во почетокот на втората тема (почнува во 42. такт). *Secco* акордите што ќе влезат во структурата на **2T$_2$** се дел од новиот мотив **M$_2$** од кој е изградена оваа трета реченица. На тој начин преку неа се антиципира и **2T$_2$**.

M$_2$ е изграден од акордот (13-ка) кој трае два такта во крешендо и е прекинат со *secco* акорд (**пр. 197**).
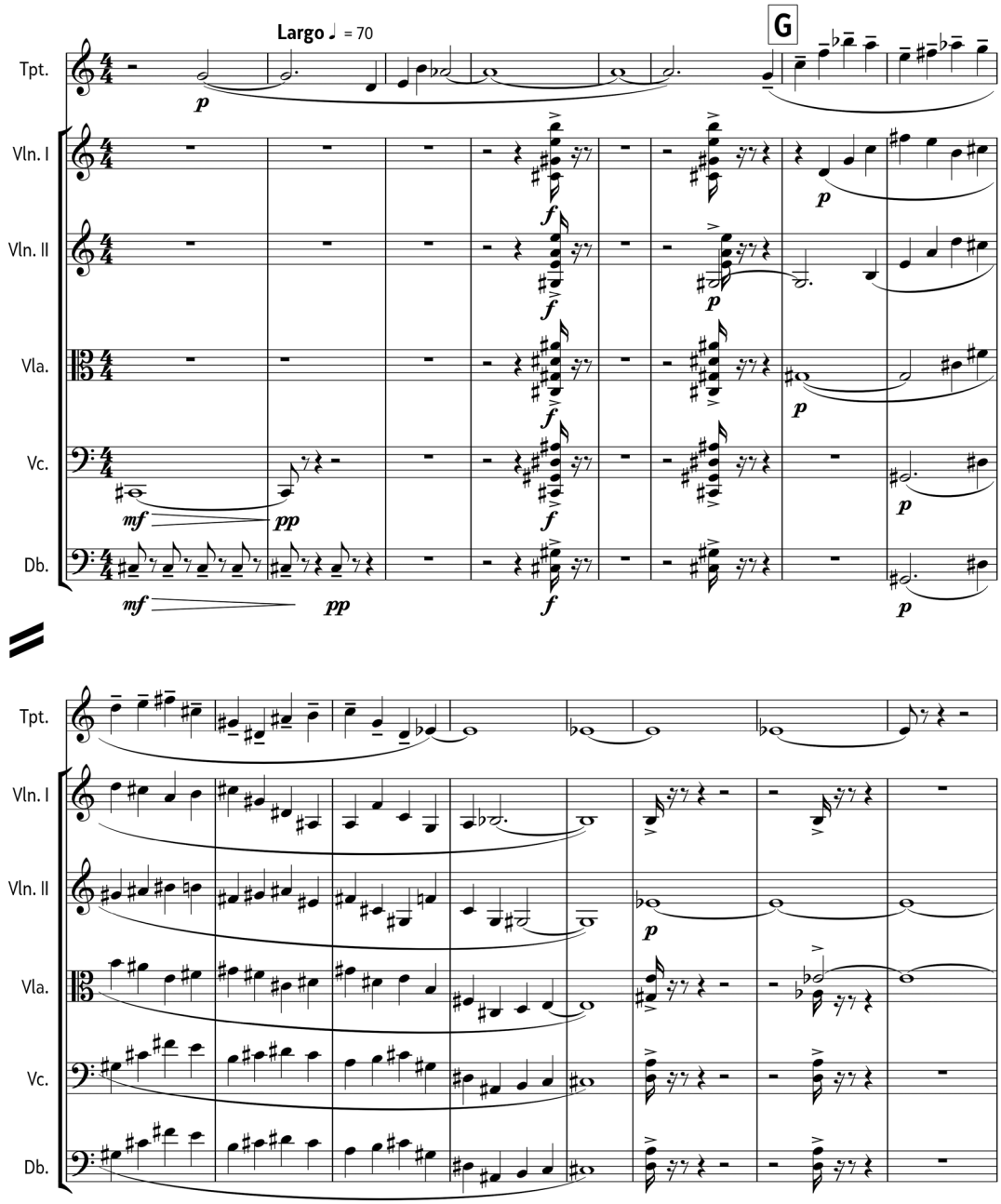
Во реченицата овој мотив има уште три повторувања кои се метрички разместени и со различни траења, а последното од нив има внатрешно крешендо и декрешендо (т. 39–40) и наместо *secco* акордот, останува да пулсира басот во диминуендо (т. 41). Над него во 42. такт почнува излагањето на **2T$_2$**.

Втората тема **2T$_2$** има два изразено различни дела и во таа смисла претставува контрастен период (**пр. 198**).

Во првиот дел (т. 42–47) има мелодиска линија која почнува со задржан тон **g**, па следува движење од три четвртини и повторно задржување врз тонот **as** како во мотивот **M$_2$** под кој се јавуваат *secco* акордите во гудачите со 13-ка (во овој случај мал молски септакорд и испуштена ундецима) од тонот **cis**. Сега е видна врската и на овој мотив со Осмиот гудачки квартет на Шостакович во кој се јавува слична фактура. Преземањето на тонот **as**/**gis** во вторите виолини, па потоа во виолите и на крајот во виолончелата и басите од една страна го продолжуваат (како некој педал), но од друга страна тој станува основа од кој ќе извира четвртинското движење во втората реченица.

Втората реченица (т. 47–56) ја започнува трубата и по неа во имитации ќе тргнат првите, па вторите виолини, па виолите и на крајот виолончелата. Во неа во четвртинското движење доминираат кварти, а на моменти ќе се појават и секундни движења, што заедно со имитациите повторно ќе упати на сличната фактура во *Muzyka żałobna* на Лутославски. Како што може да се види од примерот, имитациите се од различни интервали (кварта, голема терца, мала секунда и последната намалена кварта во однос на основниот почетен тон) со што се добиваат различни тонски низи. Трубата на крајот се задржува на тонот **es**/**dis** на кој ќе му се спротивстават повторно *secco*
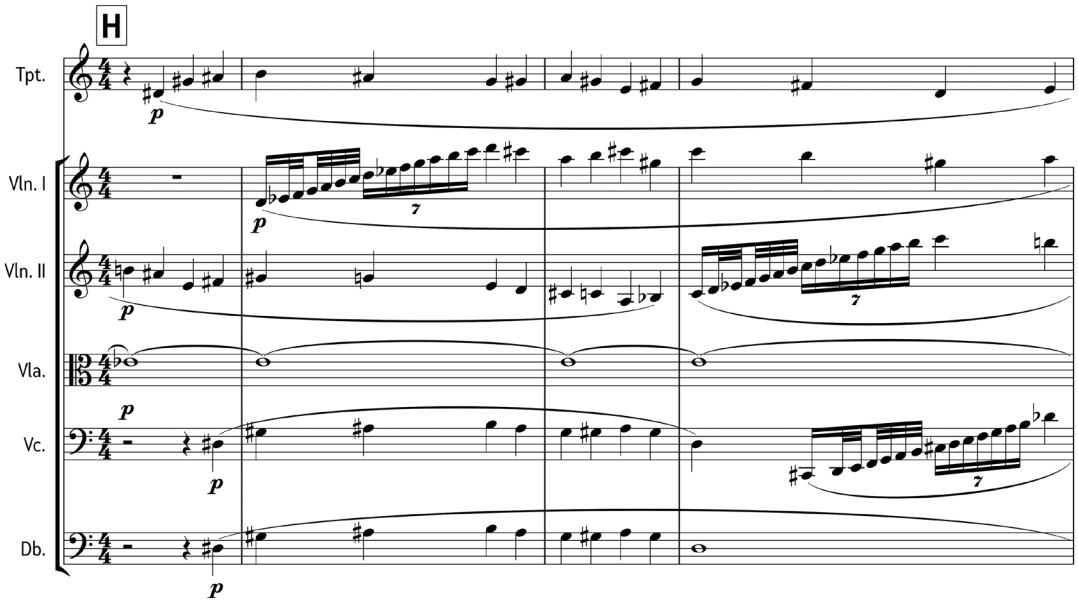
Пр. 198: **2T$_2$** како контрастен период, т. 42–57



акордите кои веќе не спаѓаат во стандардите на суперпонирани созвучја (првиот ги содржи тоновите **d-es-e-gis-a-h**, така што може да го прогласиме за кластер). Со задржаниот тон и *secco* акордите е заокружена целината која почна и заврши со нив.

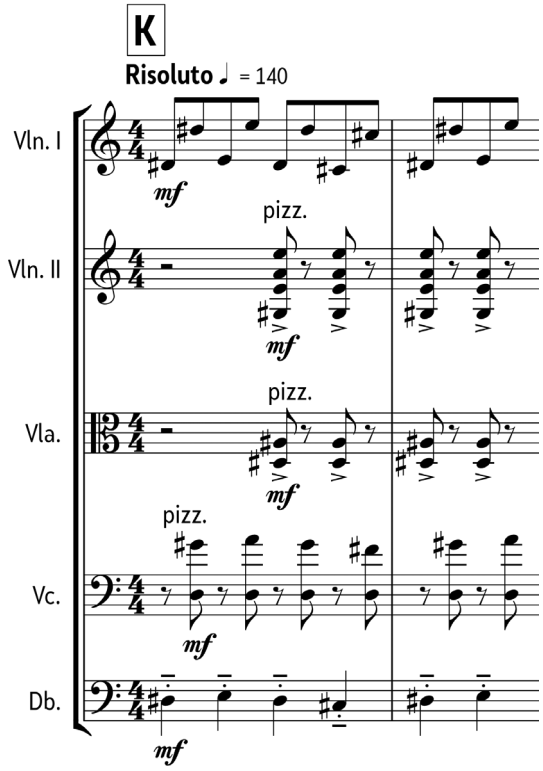
Делот на втората тема има уште една реченица (т. 58–77) која е изведена од втората реченица на темата **2T$_2$**, но со значајни проширувања. Со истоветниот пристап таа да биде веќе разработена, во неа се вметнуваат и пасажи кои и понатака ја зголемуваат нејзината драматичност (**пр. 199**).

Пр. 199: Пасажите во разработката на **2T$_2$** во експозицијата, т. 59–62



Гледајќи го соодносот на двете теми, очигледно е дека драматичноста ја носи оваа втора тема. Првата не е лирска и повеќе е скерцозна, што ќе биде продолжено и натаму како карактеристика на мостот. На овој начин се гради контрастот меѓу нив и се добива содржинската структура на целиот став.

Пр. 200: **Ф$_3$** како основа за танцовата придружба во развојниот дел, т. 82–(83)



И **завршната група** (т. 76–83) започнува врз крајот на делот на втората тема (беше назначен до 77. такт) и се заокружува во вториот такт од почетокот на развојниот дел. Во него соло трубата (како да ќе почне каденца) го изведува првиот дел од **2T$_2$**.

За **развојниот дел** може да кажеме дека припаѓа на групата *џијаболични танци*. Кога би го трасирал овој прв став назад низ моето творештво, би стигнал до делото за електроника *The Skeleton and the Beauty* од 1993 година. И таму ги има издржаните тонови прекинати со *secco* акорди (но не во оваа шостаковичевска смисла), и во средината *џијаболичниот танц* (повторно во сосема друга конотација, синкопирани ритми и сосема друг изведувачки електронски состав).
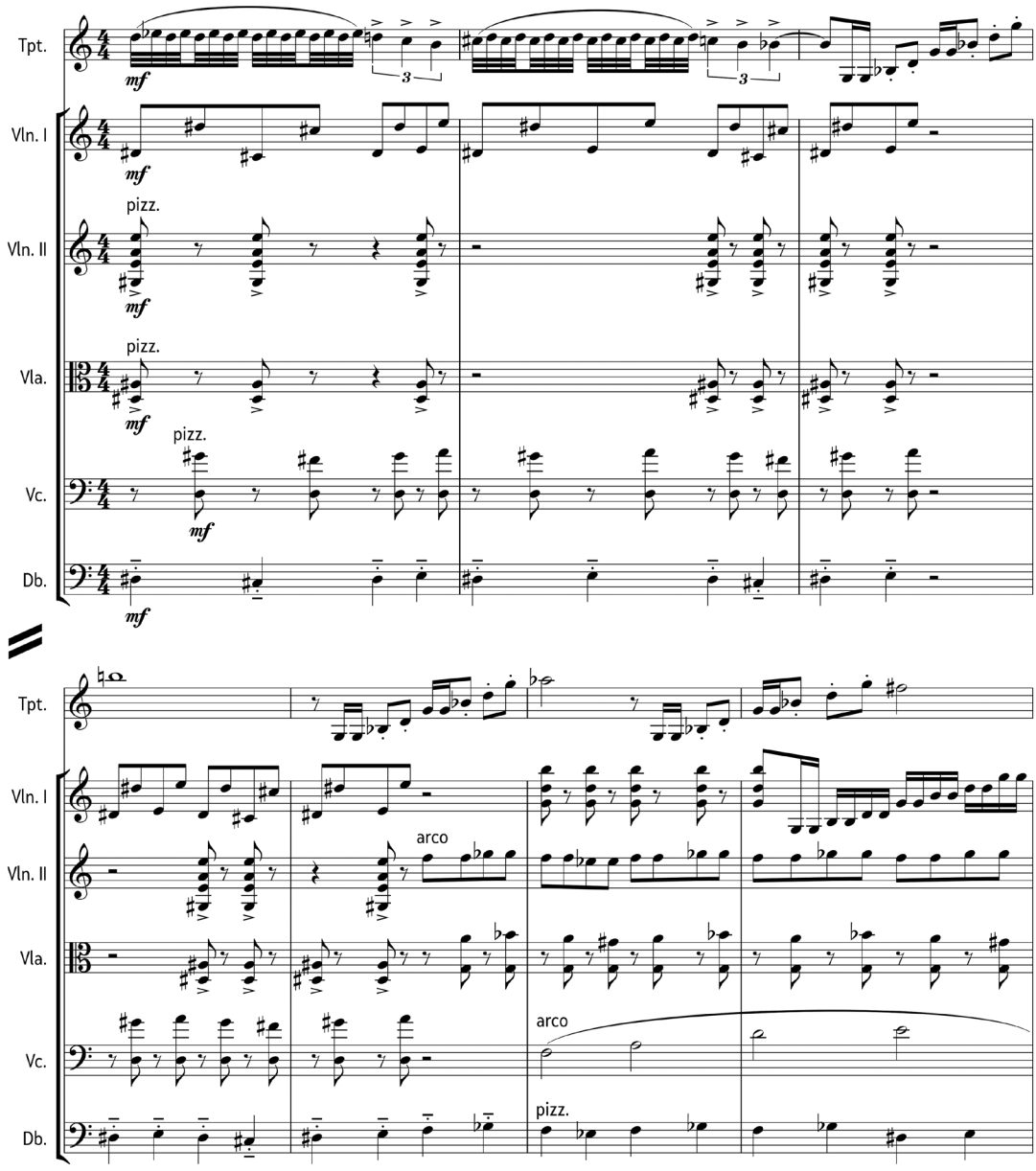
Развојниот дел содржи две целини (т. 92–104 и т. 104–122), секоја од две рече-

ници. Она што го карактеризира е што во него носечкиот материјал е изграден од $\mathbf{M_1}$ од мостот. Тоа уште повеќе ја потврдува двозначноста на овој материјал кој уште при првата појава наликуваше на прва тема.

Сепак, тој овде добива сосема нова разработка и уште позначајно, се појавува новата фигура $\mathbf{Ф_3}$ која го обликува танцовото опкружување (**пр. 200**).

Од прикажаниот пример може да се види дека таа е доста разработена. Од една страна е басовата линија **dis**, **e**, **dis**, **cis**, **dis**, **e** која во виолините е во разложени осмински октави. Во *contretemps* и во пицикато е поставено виолончелото кое ја има празната жица **d** и паралелната линија на басот во кварти. Неизбежните

Пр. 201: Изградбата на реченицата од $\mathbf{M_3}$ врз фигурата $\mathbf{Ф_3}$ која наликува на нова тема, т. 84–90



secco акорди* се поставени во виолата и вторите виолини пицикато составени од созвучјето **dis-e-gis-a-ais** во кое малите секунди, иако поставени на растојание, го зголемуваат дисонантниот судир карактеристичен за целата фигура. Повторно не е јасно дали се работи за фригиски или исто така кај мене често употребуваниот локриски модус од тоналниот центар **dis**, што уште повеќе ќе се потврди кога ќе се појави и $\mathbf{M_3}$ во трубата. Од овој мотив, неговото повторување и разложените акорди со репетиции (карактеристична фактура која често се среќава кај трубата) е изградена реченица која наликува на нова тема (**пр. 201**). Не ја одбележав како нова тема бидејќи се работи за материјал кој веќе беше изложен во мостот (вклучувајќи и пасажи од разложени акорди).
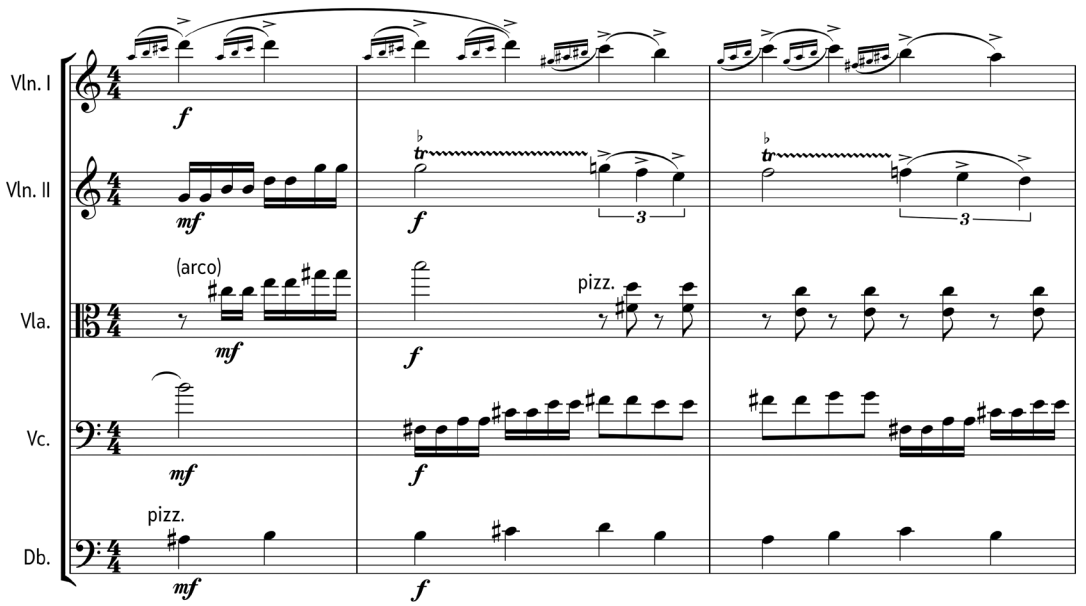
Во погорниот пример не се вклучени следните два такта (т. 91–92) кои се проширување на истата реченица во кои виолините преку имитациии на разложените акорди во трубата стигнуваат до почетокот на следната реченица (трето време на 92. такт) (**пр. 202**).

Како што може да се види од примерот, првите виолини ја преземаат темата со низа форшлази, при што се приклучуваат и вторите виолини со трилерите од $\mathbf{M_3}$ кои веќе ги воведе трубата во претходната реченица. Форшлазите во високите регистри заедно со трилерите, се една од компонентите на дијаболичниот елемент во развојниот дел. Оваа втора реченица (т. 92–104) ќе добие низа проширувања во кои се користат повторно разложените акорди, но и пасажите од мостот и повторувањето на втората тема во експозицијата.
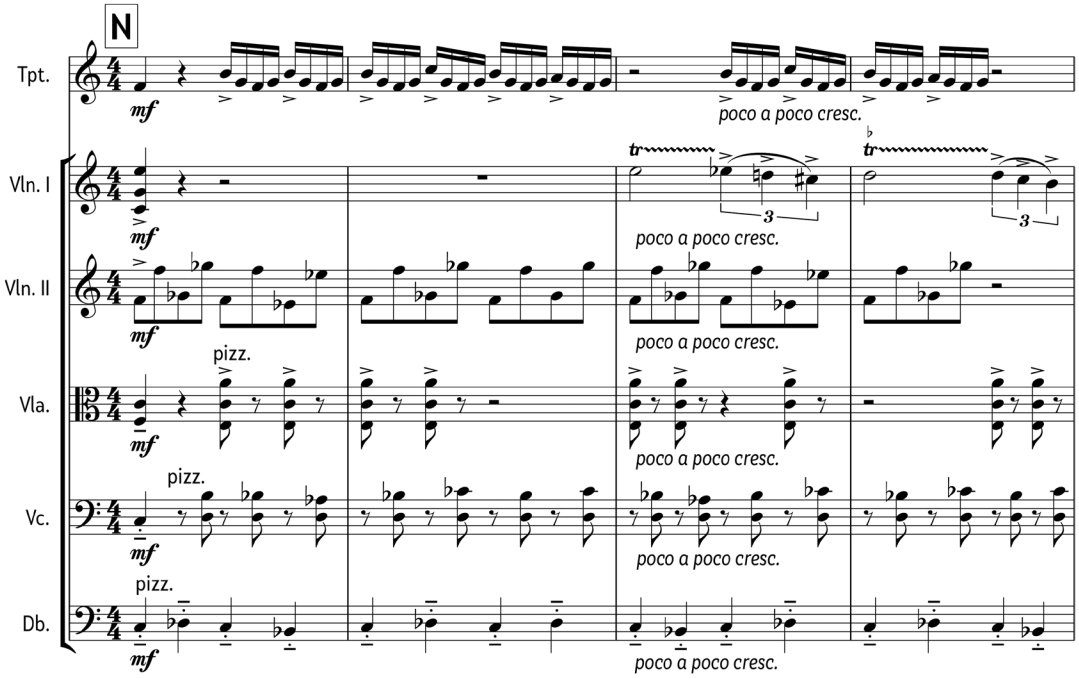
Втората целина од развојниот дел (т. 104–122) содржи исто така две реченици со два такта вовед во кој се појавува нова варијанта на $\mathbf{Ф_3}$ во која е вклучена трубата (**пр. 203**).

Тоналниот центар е поместен на тонот **c** и се направени повеќе промени. Така на пример, удвојувањето на басовата линија во втората виолина не е во унисоно, туку

Пр. 202: Почетокот на втората реченица од развојниот дел, т. (92)–94



Пр. 203: Варијанта на **Ф$_3$** со новиот материјал во трубата, т. 104–107
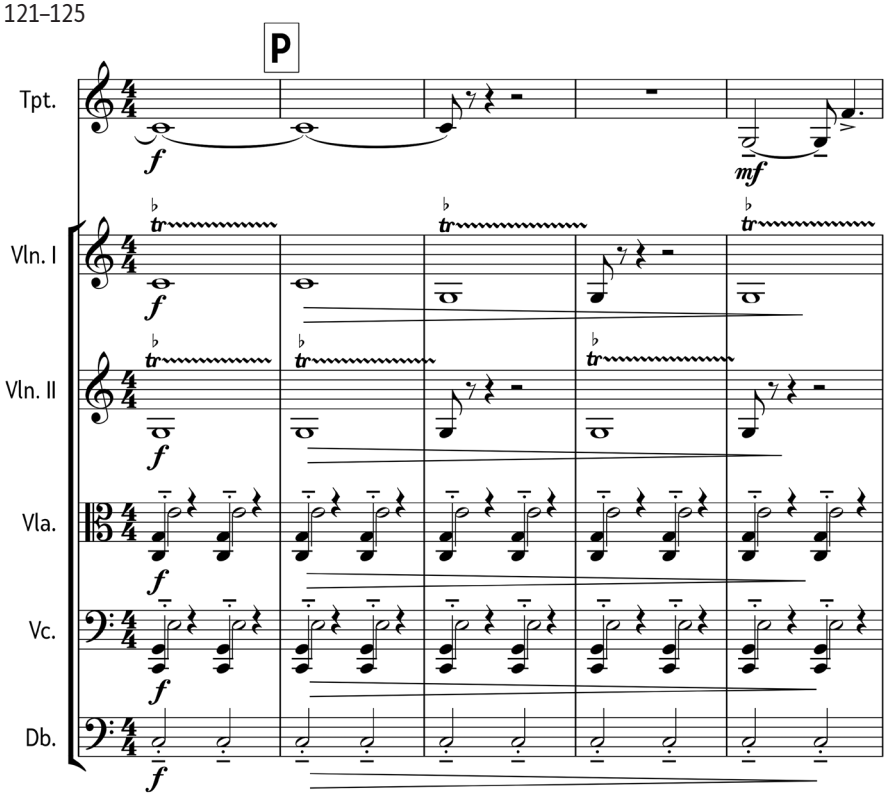


во кварти. Над оваа кварта настанува уште едно удвојување во трубата во зголемена кварта (ако ги земеме почетните тонови добиваме **c-f-h**) и тоа во шеснаесеттинско движење, при што акцентите укажуваат дека се имитира басовата линија. Кон ова се и пицикато акордите, што сето заедно говори за една многу сложена придружна фактура, врз која ќе се јават првите виолини со *темата* обликувана од **М$_3$**.

Во оваа трета реченица од развојниот дел (т. 104–112), тематскиот материјал започнува во првите виолини, но во 110. такт, во делот со разложените акорди, ќе ја преземе трубата. Од 113. такт во последната реченица од завршниот дел (т. 113–122) ќе започнат и имитации, од кои посебно ќе се издвојат имитациите во басовата линија во 116. такт (виолончела и контрабаси) кои водат кон разрешување (каденца) на целиот звук на тониката на **C-dur** (трето време во 120. такт). Чистиот дурски квинтакорд продолжува и во следните пет такта (т. 121–125) за да послужи како премин кон **репризата**.

И овде се преклопени развојниот дел и репризата. Условно, репризата почнува во моментот кога првата виолина ќе слезе на тонот **g** (т. 123) со што би започнале првите два воведни такта (т. 123–124) за излагањето на темата во трубата (т. 125) (**пр. 204**).

1Т$_1$ започнува во 125. такт (т. 125–129) но за голема секунда нагоре во споредба со нејзината прва варијанта. Следната реченица (т. 130–136) исто како во експозицијата содржи имитации кои ќе ги започнат првите виолини. Репризата на **мостот** (т. 137–176) има проширувања на крајот (делот со издржаните и потоа *secco* акордите) кои треба да подготват терен за појавата на **каденцата** (генерал-пауза во 177. такт и почеток во 178. такт). Структурата на мостот во репризата е кореспондентна со структура во експозицијата (две реченици, втората исполнета со пасажи) со соодветните промени на тоналните центри и оркестрацијата.

Пр. 204: Преклопувањето на крајот на развојниот дел и почетокот на репризата, т. 121–125
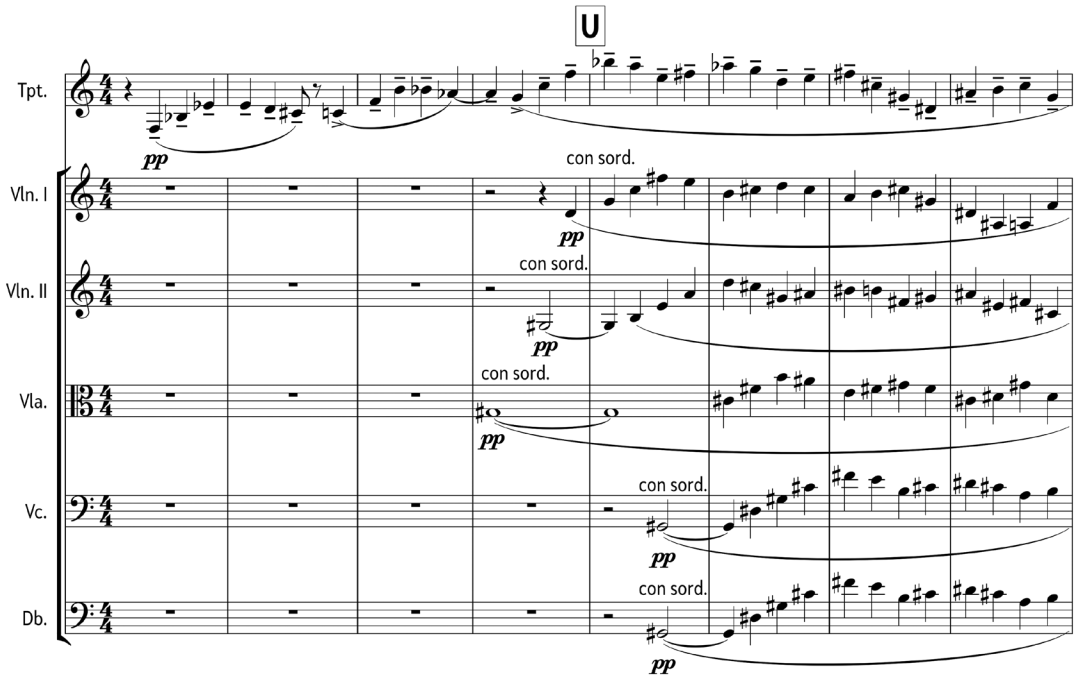


Каденцата започнува како реприза на втората тема **2T$_2$** но со повеќе интервенции, кои постепено ја преведуваат во дел во кој солистот ги покажува своите технички и интерпретациски способности (т. 178–208) (**пр. 205**). Затоа на нејзиниот крај таа го започнува вториот коорален дел од **2T$_2$** со квартно/секундните движења и имитациите.

Во овој дел трубата е со затворена сордина и во првите три такта (т. 209–211) таа гради мотив од овој дел од **2T$_2$**. Од 212. такт започнува идентично повторување на **2T$_2$** како во експозицијата. Гудачите се поставени под сордини, што му дава посебно боење на овој дел. Исто така треба да се има предвид дека репризата на првата тема **1T$_1$** не беше во идентичниот тонален центар со што е изграден поинаков тонално/хармонски сооднос меѓу двете теми. Реченицата завршува со издржаниот тон и *secco* акордите (т. 219–221) по што следува слична реченица како онаа од експозицијата со големи пасажни делови, но со променети тонални центри и оркестрација.
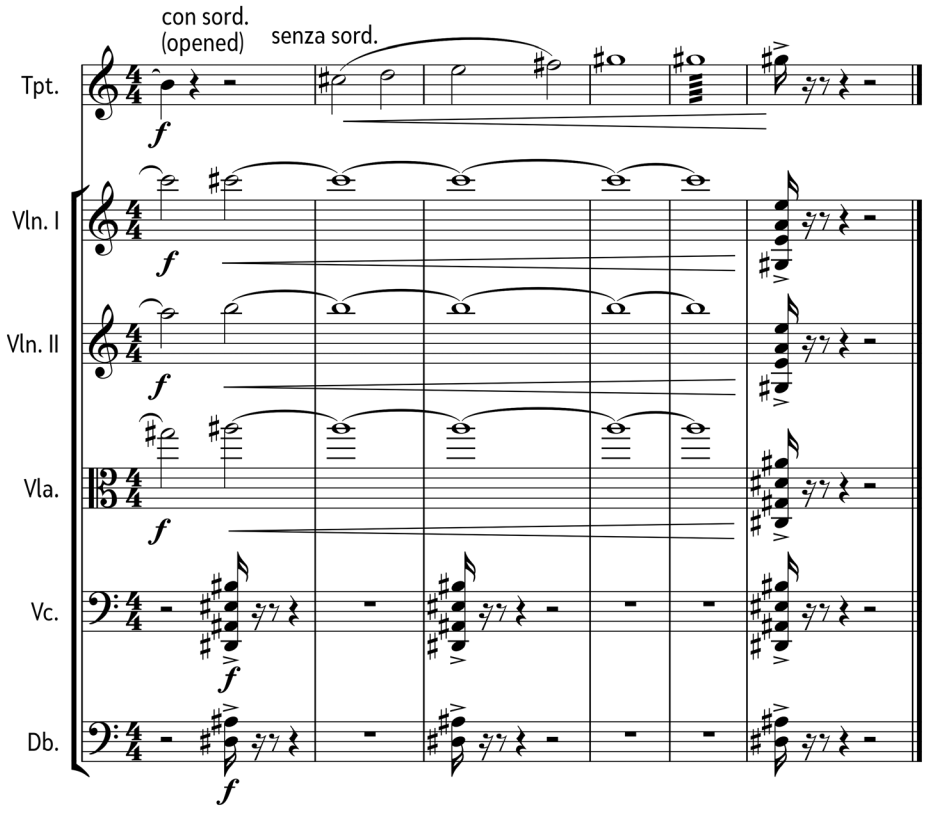
Трубата во оваа реченица е со отворена сордина, а гудачите без сордини. Сè на сè, сордините во овој завршен дел имаат посебна улога во формирањето на колоритот и врзувањето на изведувачкиот ансамбл. Виолините и виолите во текот на реченицата постепено се движат нагоре за да стигнат до кластерот **ais-h-cis** на кој ќе се придружи и трубата со **gis**, која во меѓувреме ќе ја извади сордината и во претпоследниот такт ќе премине и во тремоло. Кон овие издржани тонови, како што се гледа и во примерот, ќе се приклучат и *secco* акордите. Ставот ќе заврши со *secco* акорд* (**пр. 206**).

Овој бавен дел на крајот од ставот, и воопшто бавниот дел со втората тема, отвора простор за *валцеро̄т* од вториот став.

Пр. 205: Репризата на вториот дел од **2T$_2$** по каденцата, т. 209–216



Пр. 206: Крајот на првиот став со кластерот од високи гудачи и *secco* акорди, т. 232–237

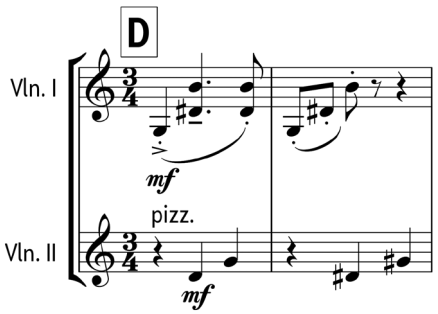


Втор став

Вториот став е еден од ретките во цикличните сонатни форми на моето творештво кој е напишан во умерено (брзо) темпо. Неговата основна карактеристика е 3/4 валцерски ритам, кој соодветно ќе биде проследен и во формата на ставот. Поаѓајќи од валцерската/танцувачка идеја значи дека во формата ќе се јавува репетитивност околу некој основен образец, како на пример **A A_1 A_2 A_3**... Со тоа се овозможува танцувањето да продолжи онолку долго колку што е потребно за да се задоволат потребите на играта.

И овде таа репетитивност е задржана, и во формата имаме низа од дводелни песни (**a b**) во кои ќе се повторуваат некои материјали, некои ќе се варираат градејќи нови различни целини итн.

Пр. 207: $Ф_4$ како вовед во A_1, т. 32–33



Она што ќе ги разграничи во овој став е главната придружна фигура **$Ф_4$**. Секој следен дел започнува со неа во основната или во варирана форма. Овде ќе ја прикажеме во разграничувањето меѓу **A** и **A_1** (**пр. 207**).

Преку воведите од **$Ф_4$** ќе ја добиеме следната формална шема:

A A_1 B C A_2 каденца кода
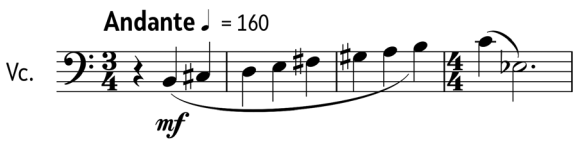
Поради повторувањето на **A_2** по средишните делови, формата може да се третира и како сложена триделна песна (деловите **B C** како една целина). Сепак, имајќи го предвид споменатиот танцувачки карактер, поточно е толкувањето дека формата е низа од дводелни песни (освен тоа, сложената триделна песна би содржела триделни песни во деловите).

Главната карактеристика на ставот е *шетачкиот тоналитет*. Тоа се гледа уште во првата тема во ставот (**T_3**), основната тема во **A**, односно **a** од дводелната песна. Оваа тема е и носечката тема во целиот став (**пр. 208**).

Поставена во виолончелата и подоцна засилена со терци во виолите, прави јасна асоцијација со романтичарските теми, најмногу со творештвото на Чајковски. Придружната фигура **$Ф_4$** за која кажавме дека ќе стане најава и сврзно ткиво меѓу деловите, почнува во вториот такт и таа исто така го следи *шетачкиот тоналитет*. Се разбира, она што ја прави својствена за неокласичниот манир на делото се изместувањата; најнапред во тоналните центри, но како што може да се види – и во метарот во кој се појавуваат 4/4 тактови.
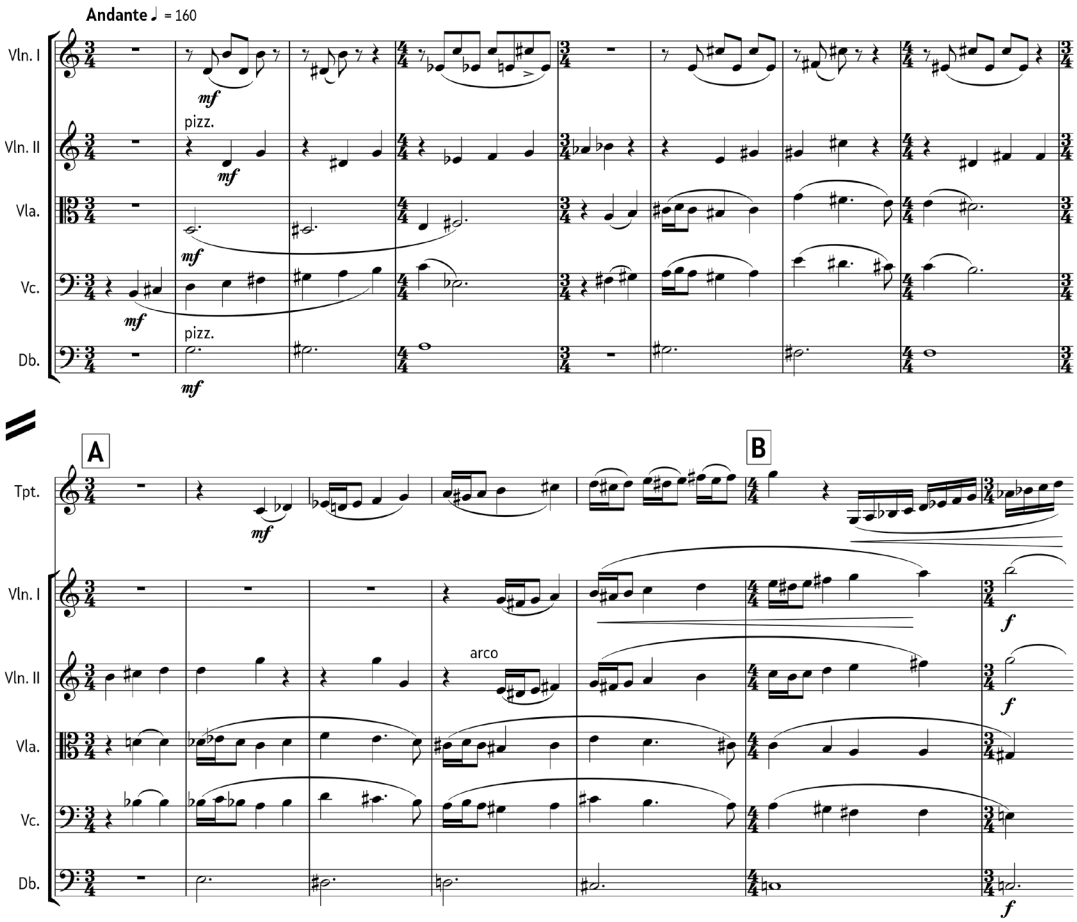
Нејзината структура произлегува од форматот 2 + 2 + 4, се разбира овде со сосема подруг број на тактови: 4 + 4 + 7. Нејзиното мотивско јадро (**M_4**) ја оформува линијата во виолончелата во првите четири такта (**пр. 209**).

Пр. 209: Мотивското јадро **M_4** за **T_3**, т. 1–4



Веќе во првото повторување на **M_4** (т. 5–8) четвртините на моменти ќе се орнаментираат (две шеснаесеттини и осмина). Овие орнаменти, како што

Пр. 208: $\mathbf{T_3}$ како носечка тема во ставот, т. 1–(15)
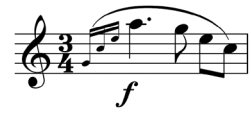


може да се види од примерот, натаму се сè почести и дури стануваат идентификатори на градежниот материјал. Така, линијата на трубата која ќе се појави во 10. такт скоро целосно е орнаментирана на ваков начин (т. 10–13).

Крајот на оваа тема се поклопува со почетокот на делот **b** (т. 15). Од друга страна, трубата и подоцна виолините (од 10. такт натаму) прават контрапунктско спротивставување движејќи се нагоре со изведбата на $\mathbf{M_4}$.

Делот **b** од **A** (т. 15–31) ја нема компактноста на **a** и повеќе е составен од секвентни и пасажни елементи и затоа не го прогласивме како нов тематски материјал. Во него се чувствуваат градежните елементи поставени во **a**, но се појавува и еден нов мотив $\mathbf{M_5}$ кој како што ќе видиме натаму, ќе биде искористен за градбата на $\mathbf{T_4}$ (**пр. 210**).
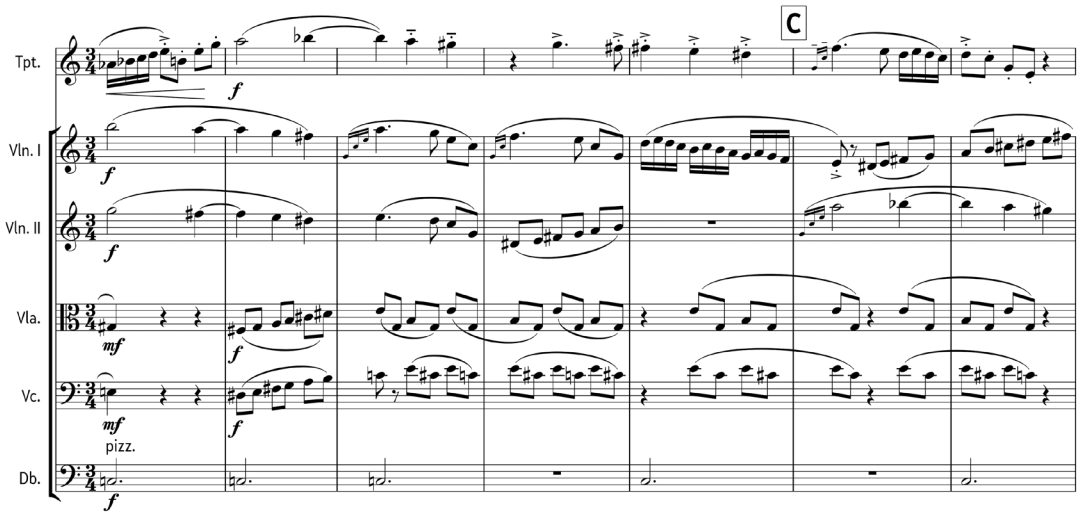
Пр. 210: $\mathbf{M_5}$ кој ќе се користи и за градба на $\mathbf{T_4}$, т. 17



Посебно карактеристичен поради форшлагот и пунктираната четвртина, тој е доминантниот музички материјал низ целиот дел, преку имитациите и шетањето низ различните оркестарски групи (**пр. 211**).

Целиот дел **A** со сите отстранувања почнува и завршува во низа со тоналниот центар **g** односно проширен **G-dur**. Така, крајот на **a** и во почетокот на **b** се поставени во *условната субдоминанта* **c** што може да се види од погорните примери, а
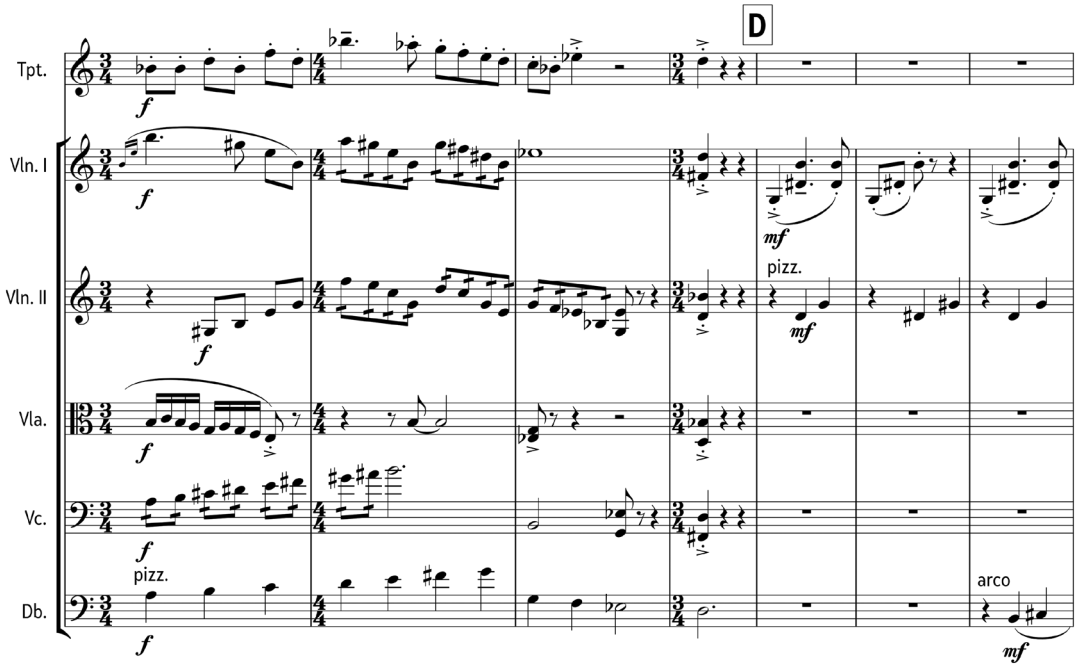
Пр. 211: Почетокот на делот **b** со појавата на $\mathbf{M_5}$, т. 15–21



крајот на **A** завршува со секстакорд од алтерираното трето стапало **d-fis-b**. Но и овде повторно се игра со двозначностите* – во басовиот тон е **d** а тонот **b** енхармонски може да се третира како **ais** со што се добива зголемен квинтакорд* на доминантата (**пр. 212**).

Зголемен е и квинтакордот во првата виолина со кој почнува $\mathbf{\Phi_4}$ (32. такт) кој како што се гледа, веднаш е замаглен со пицикатата во втората виолина. Во ова повторување на **A** се направени повеќе интервенции, како на пример почетокот на излагањето на $\mathbf{M_4}$ во контрабасите и вклучувањето на трубата уште од почетокот на темата. Во делот **b** од 58. до 65. такт мотивот $\mathbf{M_5}$ добива водечка улога градејќи

Пр. 212: Крајот на **A**, т. 31, и почетокот на $\mathbf{A_1}$, т. 32, со $\mathbf{\Phi_4}$, т. 28–34

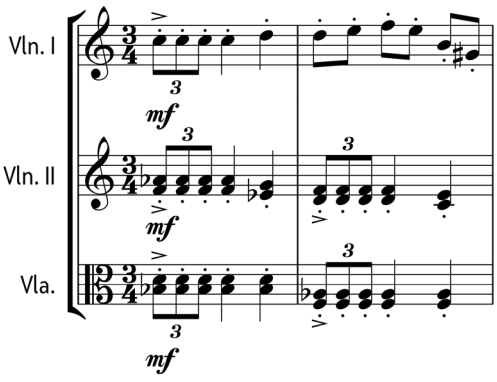


дијалог меѓу солистот и различните групи од гудачи (почнува со првите виолини, па вторите, па виолите и челата).

Крајот на **A_1** се задржува на доминантата, но со уште погуст акорд (се појавува големата терца, ноната и квинтата над неа, 13-ка) (т. 72–74), а почетокот на **$Ф_4$** е поставен во виолончелата и контрабасите (т. 75–76).
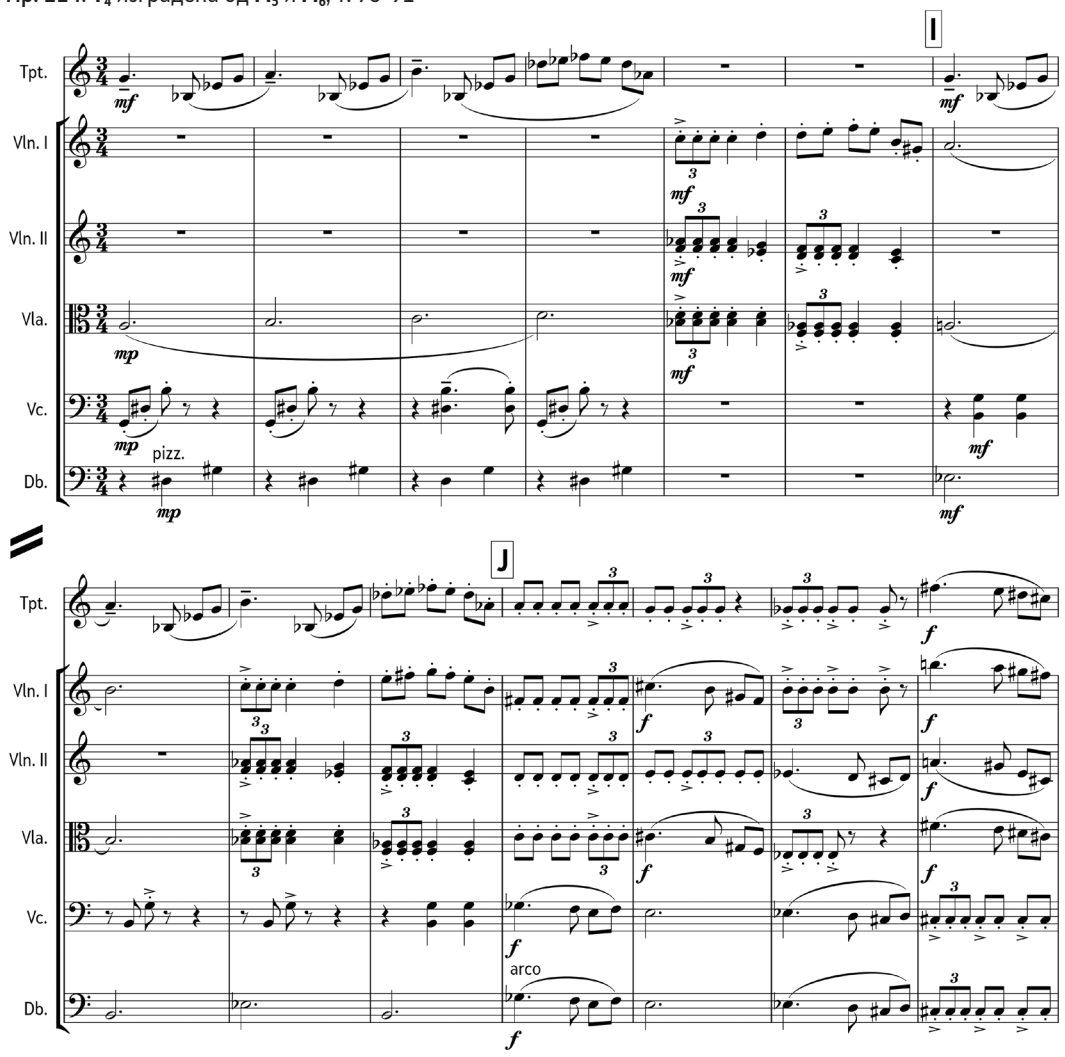
Делот **B** е изграден врз мотивскиот материјал од **M_5**, но и врз нов мотивски материјал **M_6** (**пр. 213**).

Пр. 213: **M_6** како основа за градење на **T_4**, т. 82–83
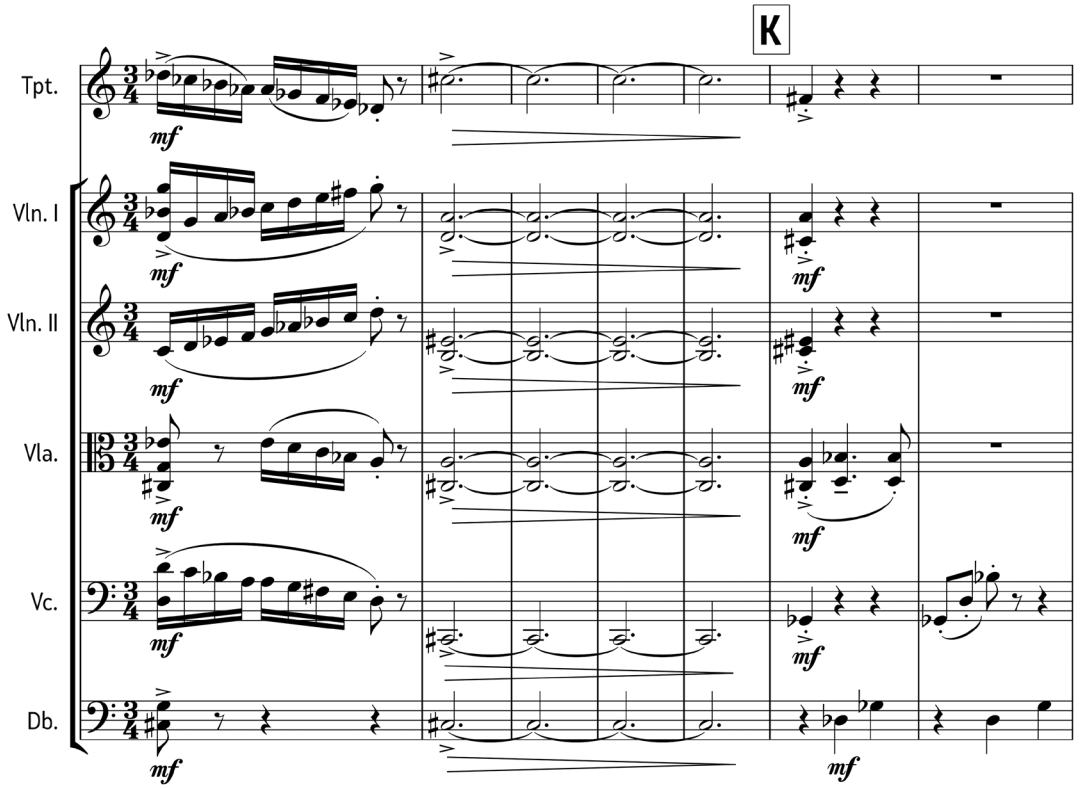


И тој е во духот на танцувачките тринарни ритми, посебно со триолата на првото време и стакато артикулацијата. Од примерот може да се види дека тој може да се третира и како мелодиска линија со придружба (фигура). Сепак, основното обележје остануваат тринарниот ритам и стакатото (**пр. 214**).

Пр. 214: **T_4** изградена од **M_5** и **M_6**, т. 78–91



Пр. 215: Крајот на преминот од делот **B** и појавата на **Ф$_4$** како почеток на **C**, т. 100–106
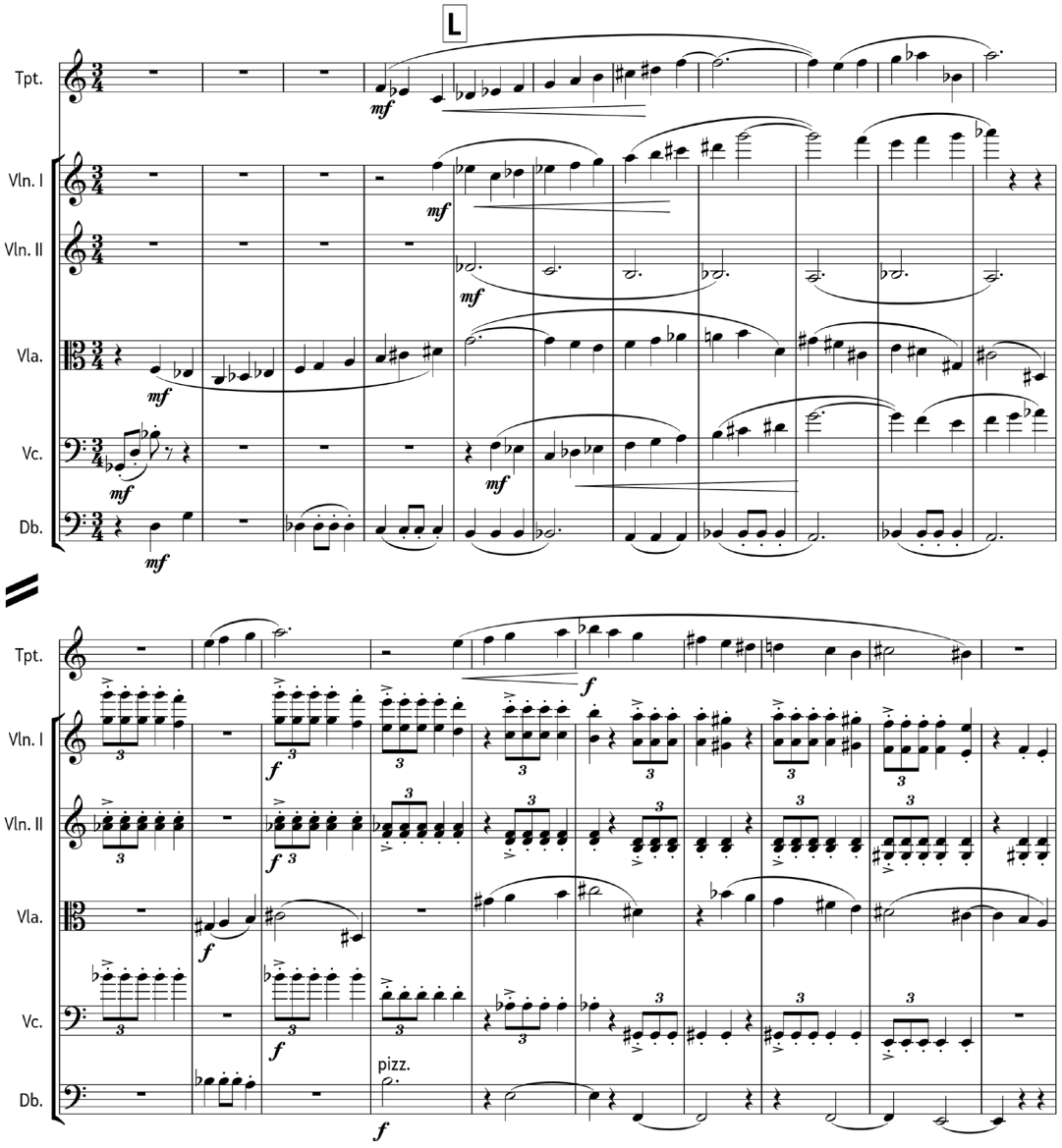


Како и во одредувањето на границите на сите теми во досегашните анализи на моето творештво (овие три книги), и овде се јави проблемот на кое временско ниво ќе се ограничиме. Првобитно темата ја ограничив на првите шест такта. Потоа, имајќи предвид дека првите три реченици од **B** (т. 78–83, т. 84–87 и т. 88–91) прават заокружена целина, по која следува дел (т. 92–105) кој има функција на премин (меѓустав) до почетокот на следниот дел **C**, се определив за прикажаната тематска целина. Во неа втората реченица е скратена преку преклопување на **M$_5$** и **M$_6$** и на крајот третата реченица го заокружува тематскиот дел користејќи го само **M$_5$**.

И во оваа тема главната игра е во хармонскиот план. Темата почнува и се движи околу тоналниот центар **es** кој треба да создаде впечаток дека сме во **Es-dur** посебно со автентичната каденца на крајот од првата и на почетокот од втората реченица (т. 82–84), но бројните алтерации постојано го прошируваат тоналитетот, завршувајќи на тоналниот центар **cis** (т. 91) кој ќе биде педален тон во текот на целиот премин (т. 92–105) (**пр. 215**).

Овој педален тон со задржаниот акорд на крајот (овде е подолг за еден такт од претходниот премин) прави повторно каденца за **Fis/Ges-dur**, но темата која ќе се појави по шест такта (има поголеми паузи меѓу репетициите на **Ф$_4$**) почнува во новиот тонален центар **des** (т. 110) (**пр. 216**).

Иако **T$_5$** изгледа како нов музички материјал, таа е дериват од почетокот на **T$_3$** и мотивот **M$_6$** кој беше дел од тематскиот материјал на **T$_4$**, со што како да се интегрирани претходните две теми. Се разбира, бројните промени на интервалски план, но

Пр. 216: $\mathbf{T_5}$ како дериват од $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{M_6}$, т. 110–130
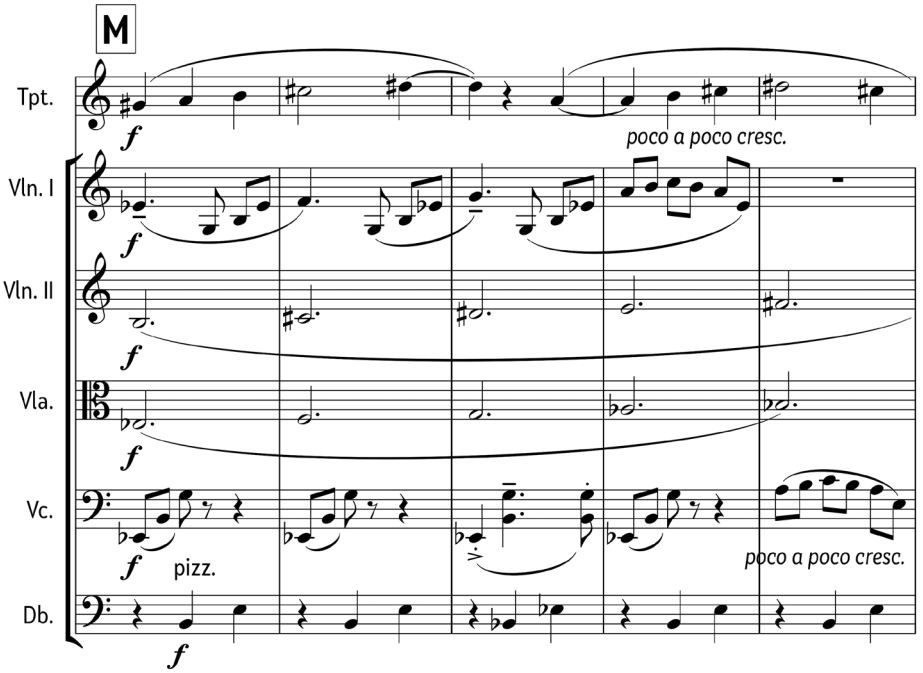


уште повеќе бројните имитации, што водат до постојано проширување на реченицата која како што гледаме трае 21 такт, му даваат на овој дел една сосема друга конотација.

Оваа интеграција на тематскиот материјал доаѓа уште повеќе до израз во следната реченица која исто така ги содржи постојаните проширувања/додавања (т. 131–159) и која почнува со репетиција на почетниот дел од $\mathbf{T_4}$, односно $\mathbf{M_5}$. Врз него во вид на контрапункт во трубата продолжува $\mathbf{T_5}$ сето придружено од $\mathbf{Ф_4}$ (**пр. 217**).

На почетокот споменав дека формата на ставот има и двозначност на сложена песна во која деловите **B** и **C** би се интегрирале во една целина, што е видно во оваа реченица. Меѓутоа, прекинот меѓу **B** и **C** сепак оди во прилог на низата од дводелни песни кои се во функција на танцувачкиот карактер на формата.

Пр. 217: Интеграцијата на содржинските материјали од $\mathbf{T_4}$ и $\mathbf{T_5}$ придружени со $\mathbf{Ф_4}$, т. 131–135



По излагањето на сите овие делови (останува уште репризата на **А**) уште повеќе се потврдува даденото толкување на формата; најнапред поради фактот што сите делови кружат околу неколку материјали кои веќе се прикажани во првото тематско излагање ($\mathbf{T_3}$), но уште повеќе и поради *рамноста* на развитокот на формата. Целиот валцер нема големи судири, материјалите се излеваат и се прелеваат едни во други. Формата не е развиена како судир кој ќе има свој почеток, кулминација и крај, туку како едно кружење кое треба да го одржи и да го продолжи имагинарното танцување во ставот.

Во истата смисла делот **С** се прелева во $\mathbf{A_2}$ (**пр. 218**).
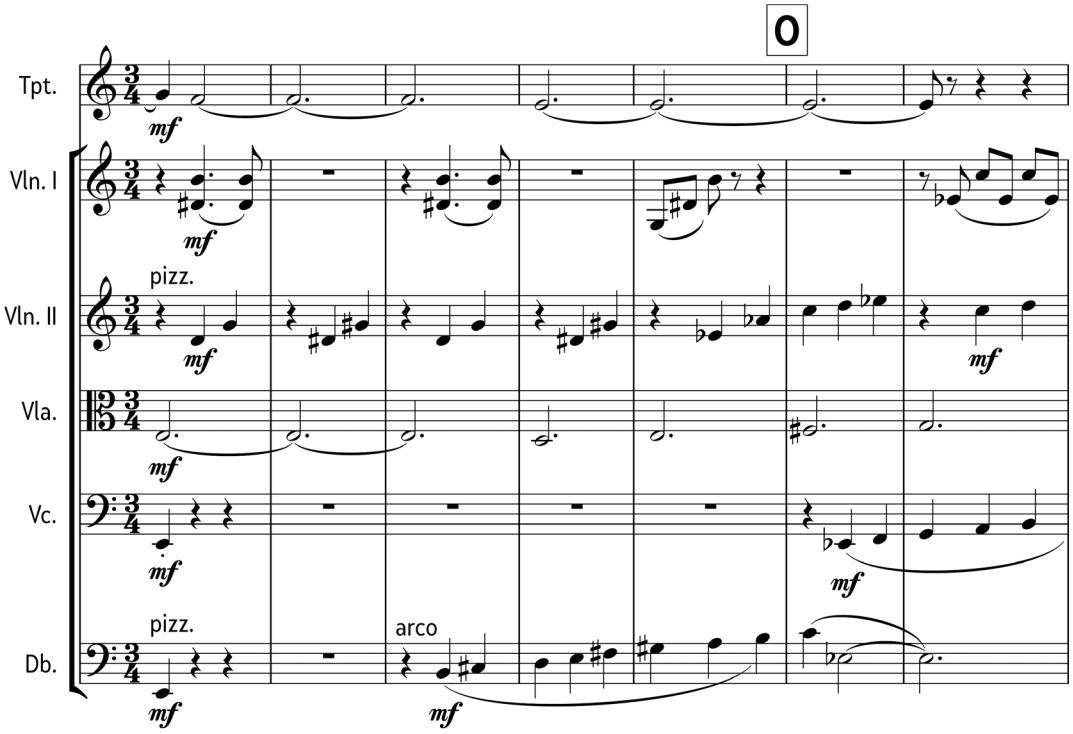
Додека трубата ја довршува втората реченица од **С** во 154. такт веќе почнува $\mathbf{Ф_4}$ како најава за $\mathbf{T_3}$ која ќе започне во 156. такт, односно (репризата) на $\mathbf{A_2}$.

Делот $\mathbf{A_2}$ има репризна функција и се држи до дводелната структура (**ab**) на првата песна, со соодветни интервенции во оркестрацијата и во одделните линии.

Она што му дава печат на овој став е појавата на **каденца** по *secco* акордот на крајот од $\mathbf{A_2}$ (196. такт по кој следува генерал-пауза). Оваа каденца е пократка од каденцата во првиот став (т. 198–225), но на уште еден начин му дава на солистот можност да се искаже, посебно што неговите линии постојано се испреплетени во густото ткиво на ставот.

Во лежечкиот тон на трубата (повторно врзување меѓу деловите)* започнува **кодата** (т. 225–256). Таа прави уште една непотполна реминисценција на $\mathbf{T_3}$ (т. 225–240). Следниот дел до крајот е изграден врз педалниот тон **gis** (во четвртински повторувања во контрабасите) врз кои се нижат вообичаените хармонски перипетии, за да се расчистат во 260. такт во тоничен квинтакорд во **gis-moll**. И последниот пицикато тон има своја перипетија, бидејќи виолините и виолите го содржат тонот **gis** додека виолончелата и басите **g**.

Пр. 218: Преклопувањето на крајот на делот **C** и почетокот на $\mathbf{A_2}$, т. 154–160



По драматичниот прв став (посебно со $\mathbf{2T_2}$), овој став и покрај густата и на моменти доста изразена дисонантна структура, сепак треба да делува лесно и да го отвори просторот за третиот став, со нова драматичност.

Трет став

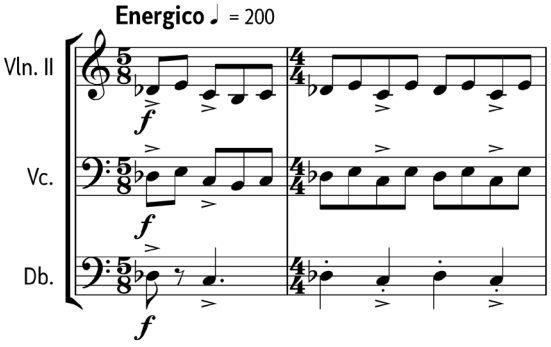
Третиот став почнува како *perpetuum mobile*, но натаму низ композицијата ќе се појават повеќе прекини со генерал-паузи. Наглите прекини овде имаат двојна функција: (1) најнапред да им дадат цврста потпора на изведувачите во партитурата (поради сложената метро/ритмичка структура со постојани промени во бинарните и тринарните обрасци); и (2) преку кршењето на текот, (кој доколку би претставувал вистинско *перпетуум мобиле* би ги зашеметил и слушателите со што би опаднало и нивото на интересот и концентрацијата), да го одржува вниманието и очекувањето за следните музички настани, односно повторно како што се вели во музичкиот жаргон, да ги држи *на штрек* слушателите.

Овој систем на прекини посебно ќе го искористам во деветтиот концерт – *Глич рапсодија*.

Како и во вториот став, всушност сврзното ткиво е придружната фигура $\mathbf{Ф_5}$. И таа влече корени во *Техносимф* во која фигурите стануваат носечки градежен материјал (мотив/тема). Таа толку доминира во ставот што и кога ја нема, латентно е присутна, односно ја слушаме (**пр. 219**).

Се поставува прашање, зошто не сум ја сместил фигурата во 11/8 метар. Како што ќе се види подоцна, ќе се гради една сложена игра меѓу 5/8 метар (бинарно/

Пр. 219: **Ф$_5$** како основа на ставот и концептот на *perpetuum mobile*, т. 1–2
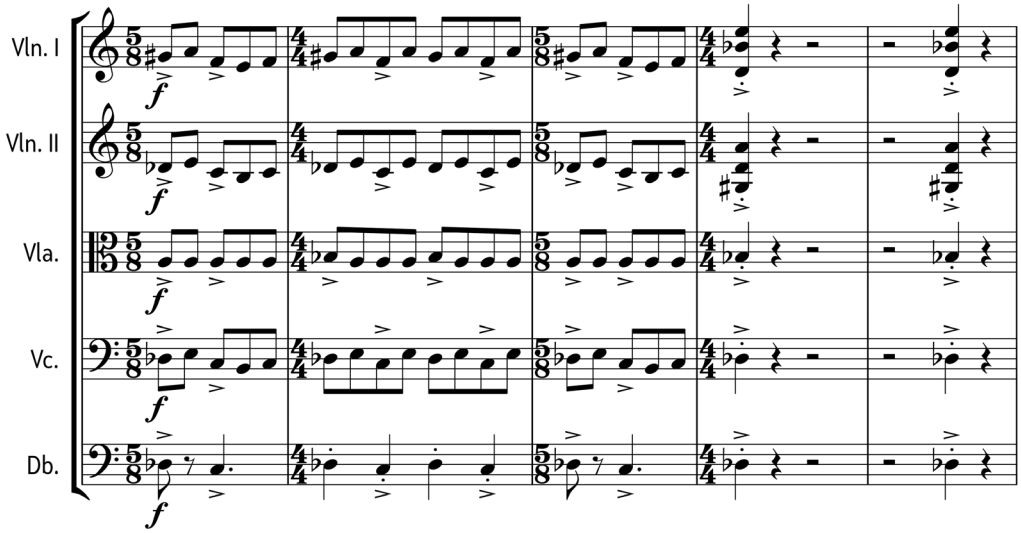


тринарен) и 8/8 метар (бинарен). Како и во *Техносимф*, остинатните фигури се надоградуваат и со останатите инструменти кои изведуваат исти или слични интервалско/мелодиски структури. И во овој **вовед** во ставот во 12. такт настанува прекин со *secco* акорд* (**пр. 220**).
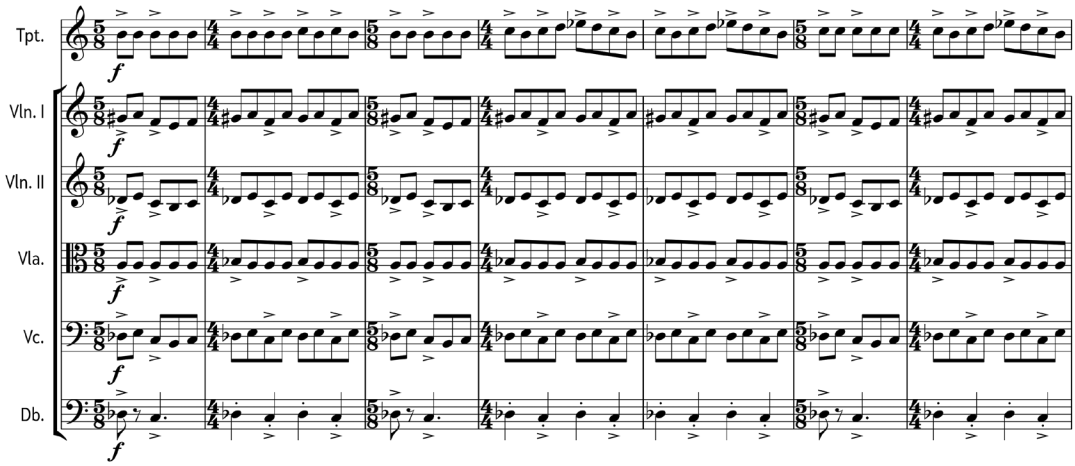
Со скратеното повторување на оваа реченица (т. 18–25) завршува воведниот дел и на *secco* акордот во 25. такт започнува соло на трубата, без придружба, со издржани тонови и фанфарни фактури кое трае до 43. такт. Ова и следното соло (т. 91–114) јас ги толкувам како микрокаденци. Тие во основа се *ad libitum* и ја следат логиката на каденците кои веќе ги имаше во првиот и во вториот став. Со нив, ретко за концертите, солистот има повеќекратна шанса да биде издвоено чуен и да ги покаже своите квалитети. Но, секако тие имаат и своја улога во драматургијата на ставот и концептот на прекини. Во прв момент тие делуваат и како носечки тематски материјал, што подоцна со појавата на трите теми во ставот ќе го определи нивното каденцно место, односно дека тие не се тематски материјали.

Со ваквиот почеток може да се насети дека овој став ќе отстапува од стандардните формални структури за моите последни ставови во концертите (рондата). Во една широка смисла тој може да се третира како триделна песна во која сите три дела се различни. **A**, **B** и **C** се носители на три тематски материјали **T$_6$ T$_7$ T$_8$**, од кои недвосмислено доминантна е **T$_6$**. Покрај каденците, кои се пред и по **A**, формата има и уште една специфика: појавата на средиштен дел *мане* во духот на средишните делови посебно од инструменталната фолклорна традиција во целиот регион (доаѓа

Пр. 220: Прекинот по надградбата на **Ф$_5$** во целиот ансамбл, т. 9–13



Пр. 221: $\mathbf{T_6}$ како дериват од $\mathbf{Ф_5}$, т. 57–63



од чалгијата). Крајот на ставот исто така не е вообичаената **кода** (за моите ставови)*, туку **завршна група** која веќе е појавена во делот **А**.

Со сето ова ставот ја има следната формална шема:
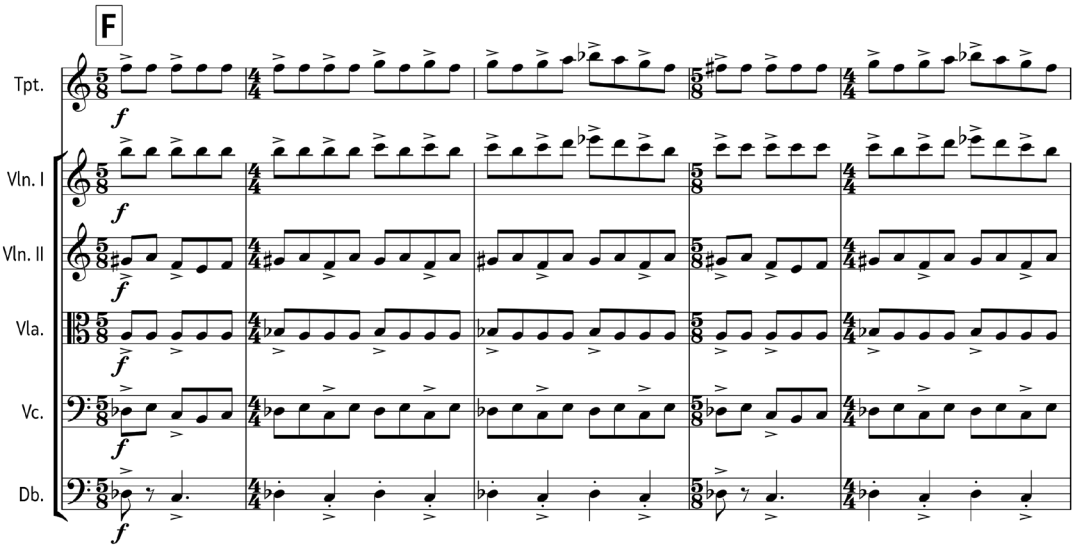
Вовед (т. 1–25) каденца (т. 25–43) А ($\mathbf{T_6}$ т. 42–95) каденца (т. 95–114) премин (т. 112–121) В ($\mathbf{T_7}$ т. 122–142) мане (т. 144–159) премин (т. 160–167) С ($\mathbf{T_8}$ т. 168–196) завршна група (т. 196–207)

По воведот и каденцата за кои веќе зборувавме, започнува делот **А** (т. 42, трубата продолжува со завршниот тон од каденцата уште еден такт). Тој ја следи повторно веќе промовираната техника на надоградување на $\mathbf{Ф_5}$ со прекини (т. 42–56). Во 57. такт трубата донесува материјал кој може да го третираме како $\mathbf{T_6}$, иако е тој директно произлезен од $\mathbf{Ф_5}$, но заедно со фигурата прави веќе ограничена целина која има своја стабилност (заокруженост) и воочливост (**пр. 221**).

Како што може да се види, и во неа трубата уште во првиот такт со акцент на тринарната единица, заедно со виолините формира квартен акорд со зголемена кварта (**c-f-h**)*. Имајќи го предвид и **a** во виолите, овој акорд добива и поинакво толкување како нонакорд врз основа на полунамален септакорд (**h-f-a-c**, во моето творештво често во варијантата **h-c-f-a**, односно нонатa како секунда). Исто така паѓа во очи и тонската низа **c-des-e-f-gis-a-h** во која има две зголемени секунди (присутна уште од почетокот преку фигурата $\mathbf{Ф_5}$) која треба да асоцира со макамските фолклорни структури, кои треба да му дадат печат на овој став и да го направат различен од останатите (во духот на западноевропската традиција).

Во следната реченица по генералната пауза (т. 65–76) веќе гледаме работа со мотивот, тематскиот дел е скратен и трае шест такта и на него се надоврзува проширување од уште шест такта со *secco* акордите од воведниот дел на ставот. Зголемената кварта уште повеќе доаѓа до израз преку удвојувањето на основната тематска линија во која трубата е транспонирана за намалена квинта нагоре, а над неа се поставени првите виолини (**пр. 222**).

Пр. 222: Акцентирањето на зголемената кварта во трубата и првите виолини во излагањето на $\mathbf{T_6}$, т. 65–69
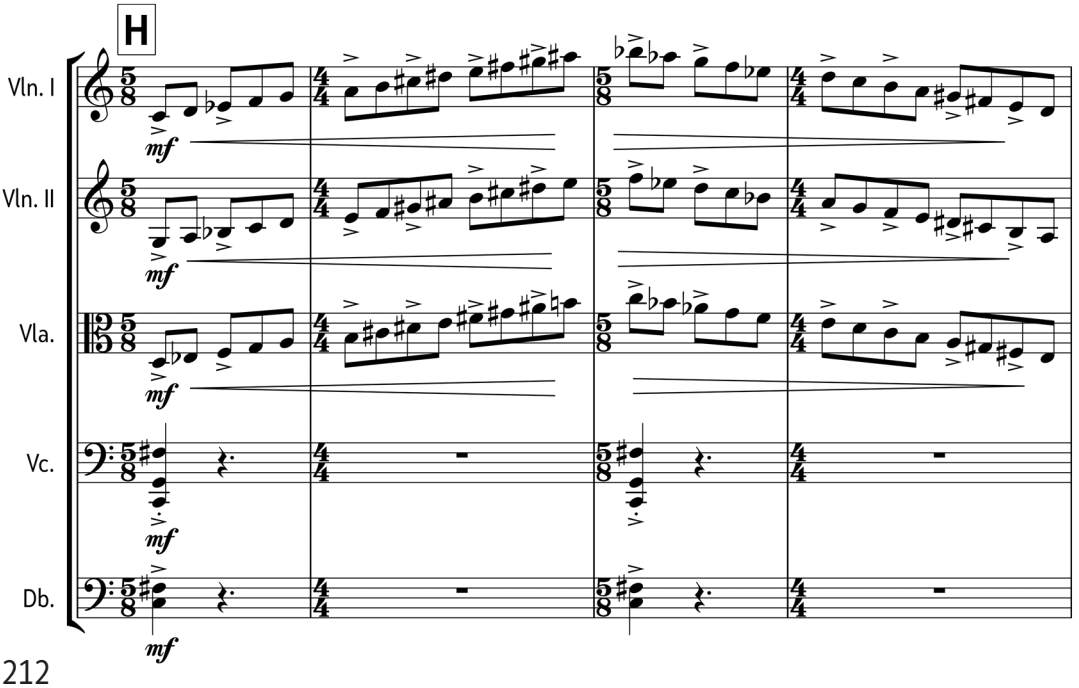


Пред следната појава на $\mathbf{T_6}$ ќе се појави премин (т. 77–85) кој е изграден врз специфична тонска низа (во духот на шетањето низ тоналитетите)* која ја означивме како пасаж $\mathbf{П_1}$ (**пр. 223**). Како што ќе видиме, овој пасаж ќе се јавува и натаму и ќе биде основа на формирањето на завршната група.
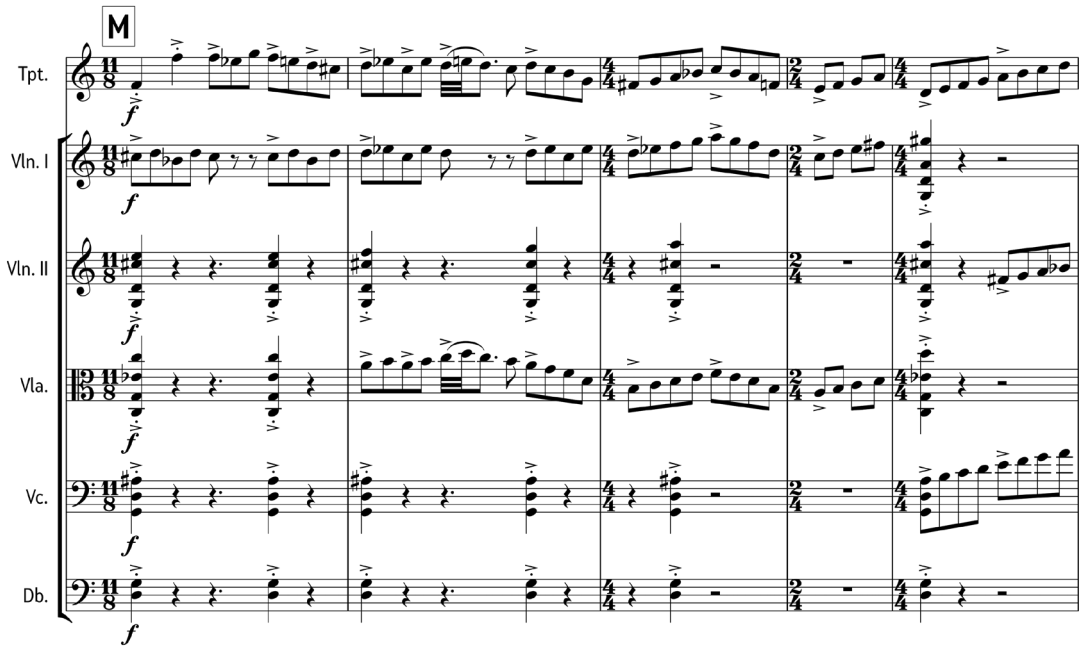
Следната реченица (т. 85–95) го поместува тоналниот центар и таа доминантно се движи околу тонот **g** што треба да има функција на доминанта, бидејќи нејзиниот крај во 95. такт е на тонот **c**. Таа прави комбинација од $\mathbf{Ф_5}$ и $\mathbf{П_1}$ и со неа се заокружува делот **A**.

Следува уште една фанфарна каденца (т. 95–114) во која повторно се поклопуваат нејзиниот крај и почетокот на следниот дел: **преминот** кон делот **B**.

Пр. 223: $\mathbf{П_1}$ како основа на преминот во **A**, т. 77–80



Пр. 224: **Т$_7$** како дериват од почетокот на *Скопско оро*, т. 122–126
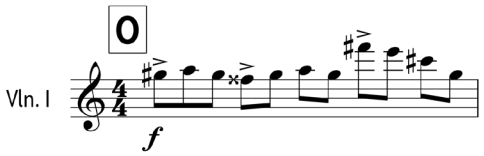


Преминот повторно започнува со **Ф$_5$** поставена во тоналниот центар **es** (т. 112–121). Се разбира, промената на тоналниот центар нема да биде единствената интервенција. Овде немаме надоградување на почетокот на реченицата, која содржи и издржани педални тонови во виолите, додека виолините ги изведуваат *secco* акордите. Во втората половина на реченицата виолините ќе се надоградат врз основната фактура на **Ф$_5$**, а *secco* акордите наизменично ги изведуваат виолончелата и виолите. Со сето ова постојано се одржува асоцијацијата со воведот на ставот и воедно континуитетот преку фигурата **Ф$_5$**.

Во 122. такт започнува делот **В** со новата тема **Т$_7$** која е изведена од почетните елементи на *Скопско оро* (**пр. 224**).

Придружбата на темата е решена со *secco* акордите и елементи на **Ф$_5$** со што е одржан континуитетот во движењето. Овде, согласно со метарот на орото, на почетокот е испишан 11/8. Меѓутоа, во втората половина веќе е нарушена оваа структура со бинарните метри (4/4 и 2/4).
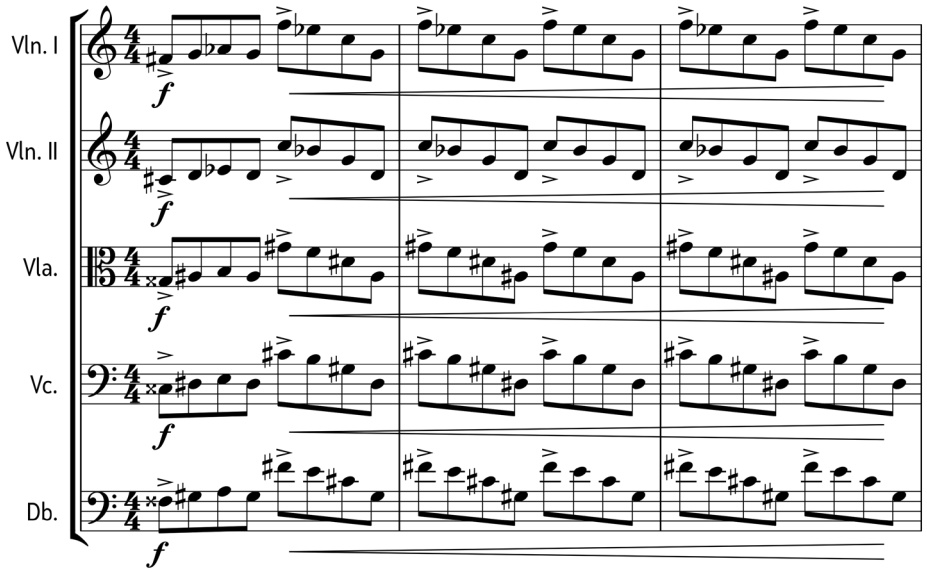
Следува уште едно повторување на темата **Т$_7$** (т. 127–132) во кое таа е транспонирана за степен нагоре, поставена во првите виолини. Како што се гледа, низ целиот став доминира дијалогот меѓу солистот и првите виолини како носители на гудачкиот ансамбл*. Во ова излагање направени се повеќе промени: придружбата е транспонирана за полустепен нагоре (наспроти темата од степен), промени има и во **Ф$_5$** и на крајот – проширување на реченицата како варијанта на **П$_1$**.

Пр. 225: **М$_7$** како основа за секвенци за делот **b** во **В**, т. 133



Во духот на *орската традиција* би требало да следува делот **b** кој овде е изграден од секвенци врз мотивот **М$_7$** (**пр. 225**).

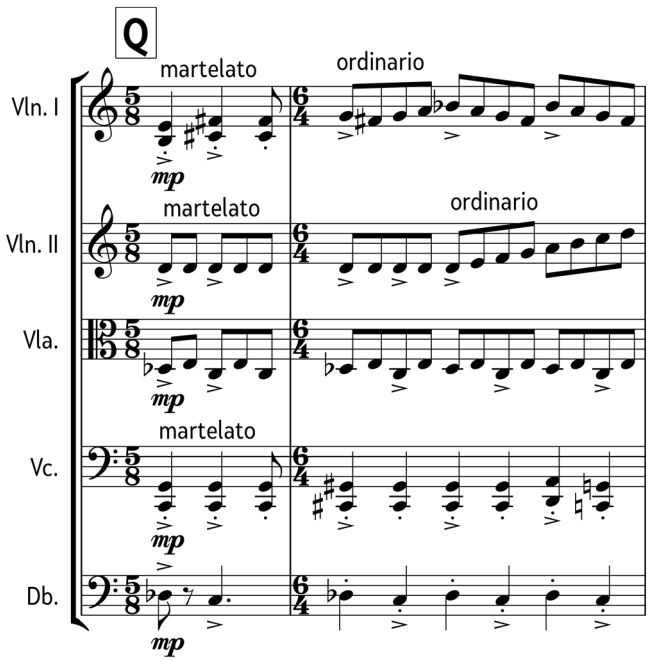
Пр. 226: Крајот на делот **B** со повторување на сегмент од $\mathbf{M_7}$, т. 140–142



Затоа и не го издвоив како тема, и неговото секвентно повторување на мотивот низ различните инструменти од гудачкиот ансамбл делува повеќе како премин за следниот дел (т. 133–142), кој повторно ќе биде разграничен со генерал-пауза (т. 143). Крајот на оваа низа секвенци е изведен преку запирање и повторување на завршниот дел од мотивот $\mathbf{M_7}$ (**пр. 226**).

Со сите интервенции *Скопскоѿо оро* само се насетува на почетокот на излагањето на $\mathbf{T_7}$ во овој дел **B** и набрзо се губи во многубројните интервенции и доминацијата на $\mathbf{M_7}$.

Пр. 227: Репетитивната ритмичка фигура $\mathbf{Ф_6}$ како основа за *манеѿо*, т. 144–145
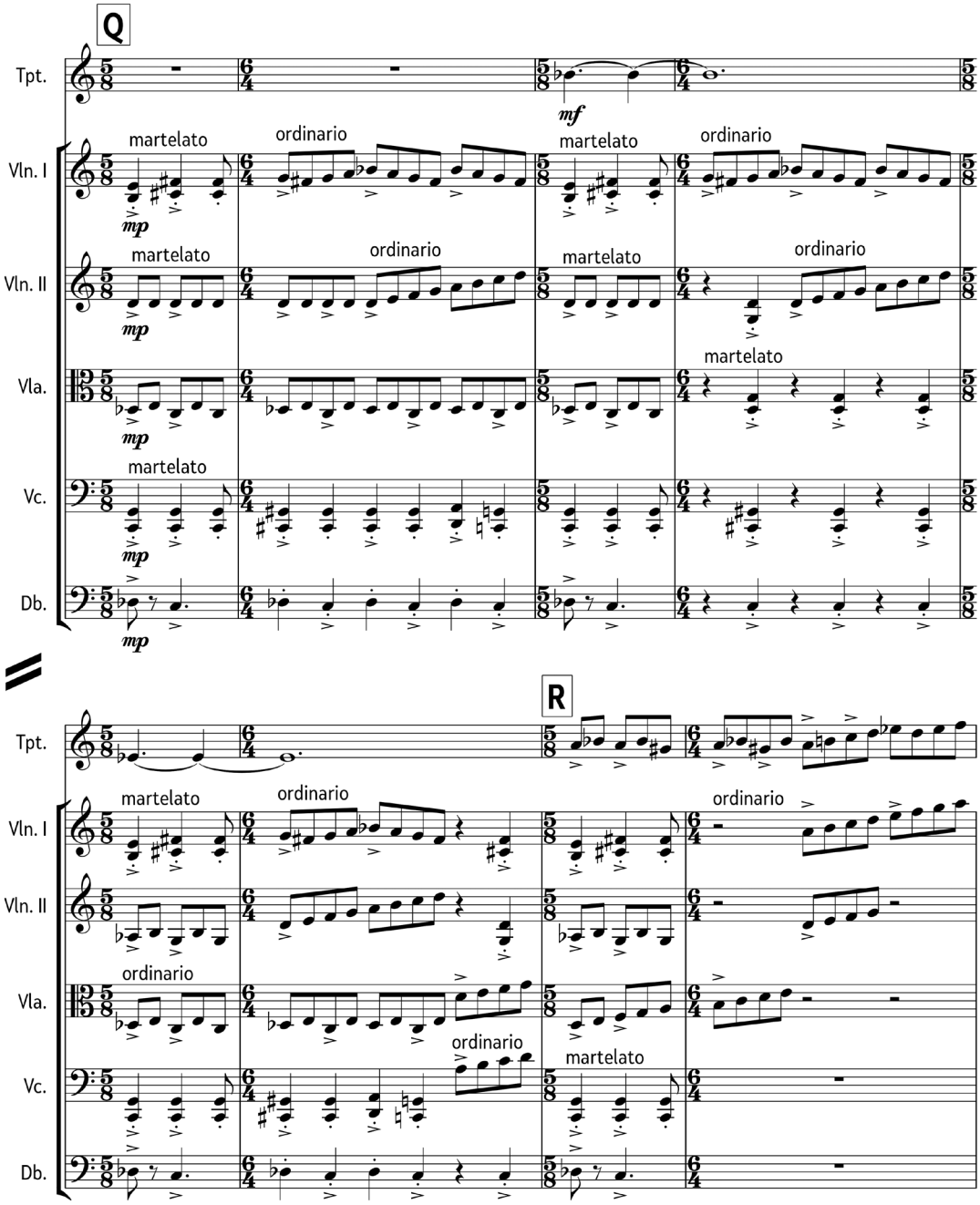


Во духот на инструменталната фолклорна традиција ќе се појави и *мане*. Но ова *мане* нема интенција да ги истакне изведувачките способности на солистот (како во фолклорната традиција) туку да изгради уште еден сегмент во формата, кој ќе биде различен од останатите, а од друга страна ќе асоцира на формите од фолклорната традиција. Она што го прави *манеѿо* е секако ритмичката фигура која репетитивно оди во заднината. Овде тоа е изведено преку новата фигура $\mathbf{Ф_6}$ (**пр. 227**).

Како што се гледа, и таа е комбинација од два метра заради полесно читање (5/8 и

6/4) што заедно даваат 17/8. Очигледно дека **Ф$_6$** е дериват од **Ф$_5$**, но беше запишана како нова фигура, пред сè поради новиот метар и новите линии во виолините. Виолите се тие што го одржуваат континуитетот со **Ф$_5$** (континуитетот на движењето).

Вториот сегмент на *мането* се издржаните тонови кај солистот на почетокот, по што ќе следуваат импровизациите (**пр. 228**).

Пр. 228: Почетокот на мането со **Ф$_6$** и издржаните тонови кај солистот, т. 144–151



Сепак, како што напоменав, овој дел има само функција да асоцира на *мане* традицијата и *мането* во него трае релативно кратко (т. 144–159). *Манеата* во инструменталната традиција се вообичаено многу подолги и ако се работи за орска традиција тие се кулминативниот дел во играта, поткревајќи ја тензијата до крајно ниво. Овде не може да се каже дека ова *мане* е кулминативниот дел на овој став.

Една година пред овој опус, со назнака оп. 57 ја напишав *Мане* сонатата за виолина и пијано. Таа започнува со едно големо мане во соло виолината, и мането како концепт се провлекува низ целото дело. Овде *манеата* се во каденците во сите ставови, а во овој трет став преку ритмичката придружба е вклучен и целиот ансамбл.
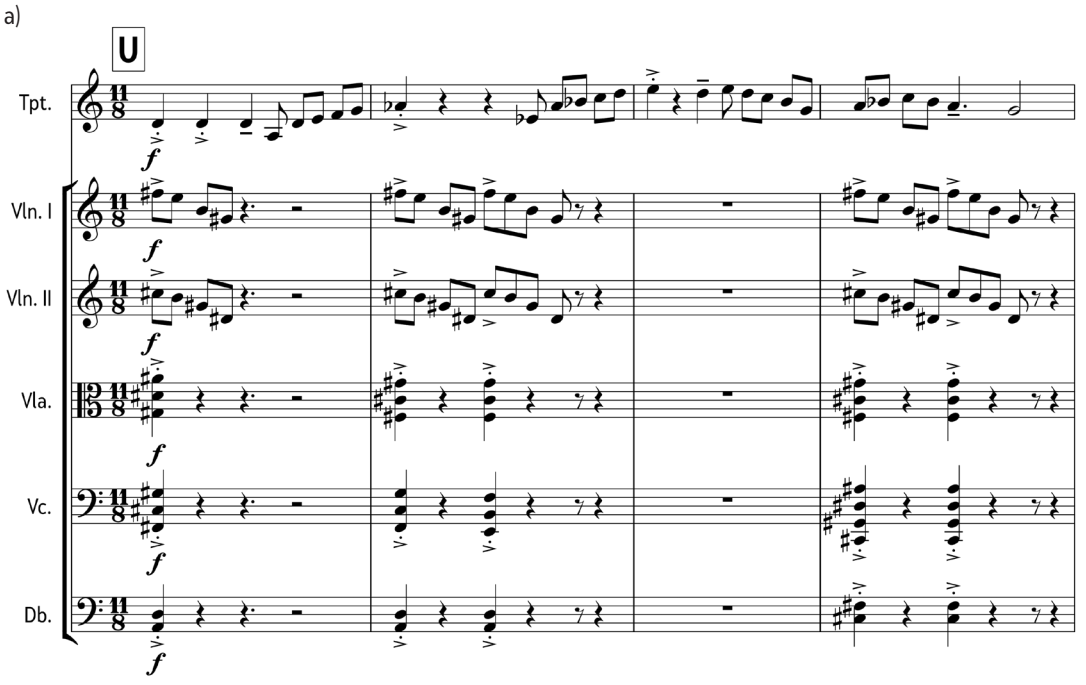
По краткото *мане* се јавува повторно **премин** (т. 160–167), односно повторување на делот што следува меѓу **B** и *мането*, со соодветните интервенции и скратувања, со цел да поврзе со следниот дел **C**.

Делот **C** ќе внесе уште еден тематски материјал низ кој ќе се појават сегменти од вториот дел на песната „Три години се љубевме“ (**пр. 229**).
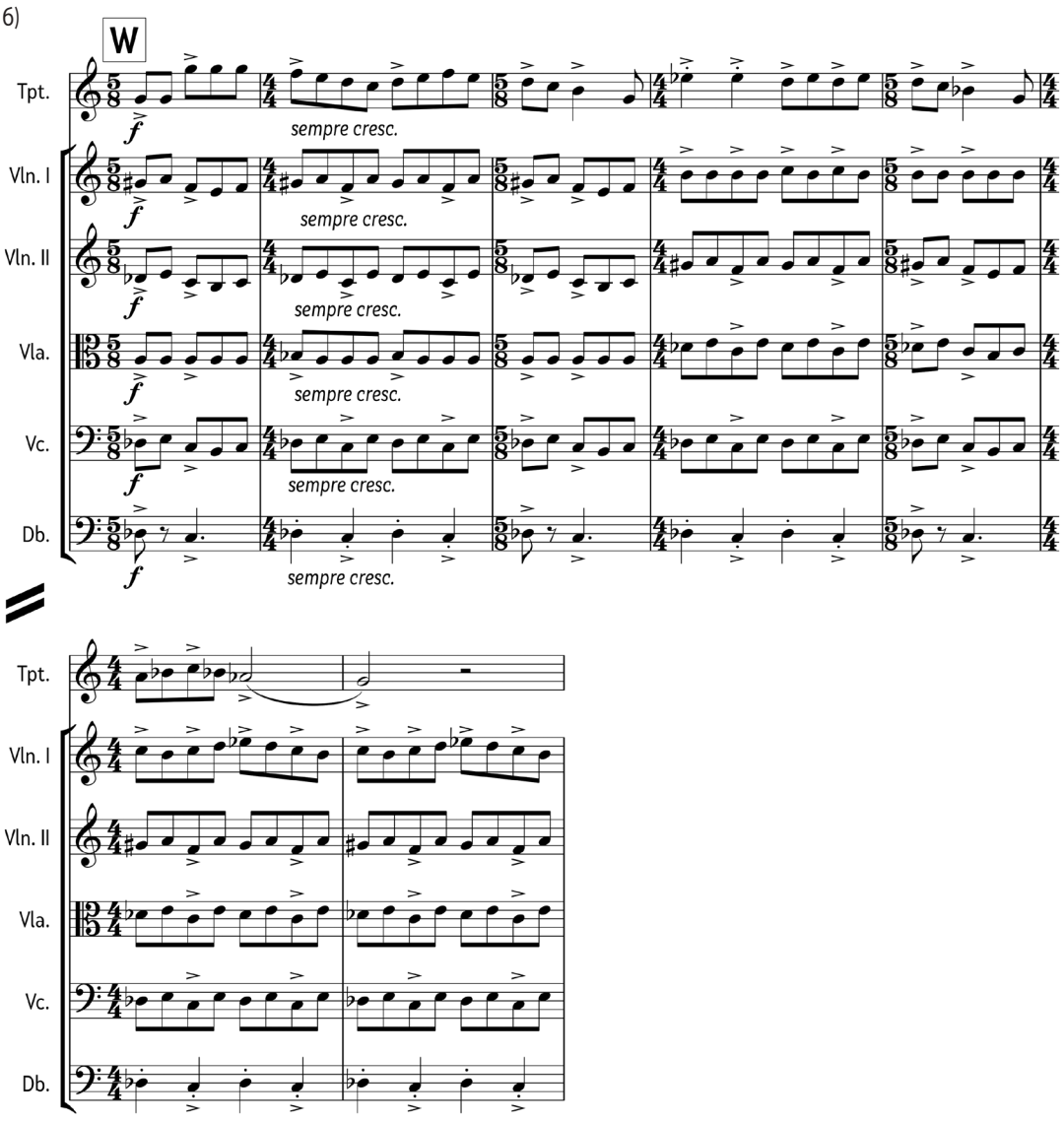
Како што може да се види од примерот, во првата реченица од темата $\mathbf{T_8}$, во 170. и 171. такт е употребен крајот на делот **a** од изворната песна. Втората реченица од темата $\mathbf{T_8}$ е поблиску до вториот дел од песната **b**, но и во неа има повеќе ритмички и интервалски промени.

Делот **C** (т. 168–196) има форма на дводелна песна ($\mathbf{1\ 1_1\ 2\ 2_1}$), со тоа што по **1** се појавуваат четири такта од $\mathbf{Ф_5}$ (т. 172–175), внесувајќи ја фигурата која константно ќе ја прави придружбата до крајот на **C**. Во погорниот пример на темата го скокнавме

Пр. 229: $\mathbf{T_8}$ со сегменти од песната „Три години се љубевме“, т. 168–171 и т. 182–188



б)



овој дел и всушност ги прикажавме само деловите **1** и **2**. Тематскиот материјал е исклучиво поставен во трубата, при што само во **1** ги имаме *secco* акордите комбинирани со сегмент од $\mathbf{M_7}$.

По овој дел директно (т. 188) се надоврзува **кодата** која е изградена од $\mathbf{П_1}$.

Третиот став во однос на претходните два е *наједноставен* во смисла на формата и композиторските постапки. Но тој си го има своето место во драматургијата на целото дело. Како што споменав, најинтензивните судири ги содржи првиот став, додека вториот и третиот, кои се поставени во духот на *танцувачката* традиција, се порамни, иако и тие внатрешно имаат тензија која се одржува од почетокот до крајот.

Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар оп. 61

Приближно две години по Концертот за труба, создаден е и Двојниот концерт за виолина и пијано оп. 61. Тој како идеја потекна од Љубиша Кировски со кого во претходните години доста соработувавме, но како дело кое би било напишано за него и неговата сопруга Маја Шутевска-Кировска, со која настапуваат како дуо уште од студентските денови.

Со делото се зафатив уште во есента 2011 година и беше готово на почетокот од 2012.

Делото беше вклучено во програмата на „Денови на македонска музика“, посебно што се знаеше дека јас нема да барам хонорар и дека и материјалите за оркестарот ќе ги добијат бесплатно. Во меѓувреме, откако се објави програмата за финансирање на проекти од национален интерес на Министерството за култура, видов дека СОКОМ побарал средства за одбележување на 60-годишнината од моето раѓање.

> Тоа беше прв пат некаде да се побара да се одбележи некаква моја годишнина. Одбележувањето годишнини често беше користено за самопромоција на поединци и сите композитори па и изведувачи одбележуваа секакви годишнини, дури и со само неколку децении, како на пример 50, 55, 65 итн. години од раѓањето, 10 години изведувачка дејност и сл. Од друга страна, наспроти ова сметав дека одбележувањето на годишнини на институциите е важен чин, бидејќи се поврзани со фазите на развитокот на одредена музичка култура. Затоа правевме годишнини од архивот ИРАМ/БузАр, или за Студентското интернет радио. И двете институции беа засновани исклучиво на ентузијазам, без никаква надворешна финансиска поддршка, но со огромна продукција и дигитално архивиран материјал, на која можеа, и за жал (поради нивното лошо функционирање) сè уште можат да ѝ завидуваат институциите со повеќе вработени кои егзистираат од државниот буџет. Иако, имав многу поводи да бележам лични годишнини (на пример, годишнините од почетокот на уметничката кариера со *Виза на злато* во 1958 година, првиот рецитал како студент на ФМУ во 1969 година, првата изведба на дело за пијано во 1970 година итн.), токму поради фактот што се славеа безначајни годишнини, имав одбивност кон нив.

Средствата од Министерството беа минимални (50,000 денари, односно околу 800 евра) со кои сосема е јасно дека не можеше да се покријат ни највообичаени трошоци (промотивен материјал, изнајмување простор, штимање итн.), а уште помалку хонорари за изведувачите, или ангажирање ансамбл. СОКОМ се обидуваше да ја прогласи изведбата на Двојниот концерт како одбележување на јубилејот и се разбира да ги прелее тие средства во нивниот општ буџет. Не се согласив, бидејќи и без тоа го обезбедував делото и материјалите без надомест и реков дека сам ќе организирам 60-годишнина во есента 2012 година со добиените средства. Така и се случи. Во октомври 2012 година во рамките на фестивалот „Златна лира“ го организирав *Ретроспективниот концерт* во кој изведував дела од мојот пијанистички опус, а меѓу нив одеа проекции од монтирани инсерти од останатиот опус, групиран во повеќе целини.

Во декември 2012 година, Трена Јорданоска напиша кратка рецензија за Двојниот концерт и неговата изведба, која овде ќе ја пренесам во целост.

Во 2012 година композиторот Димитрије Бужаровски го пишува Двојниот концерт оп. 61. Во делото тој ја спојува отоманската класична музика со современ оркестарски израз создавајќи монументално дело во многу нешта единствено не само за музиката на овие простори, туку и пошироко. Делото се надоврзува на *Мане* сонатата на Бужаровски која, како што упатува и самиот наслов, е инспирирана и пишувана во духот на импровизациите на ќемане или виолина во румелиската традиција. Целото дело е изградено врз темите на познатото *Никриз сиртто* од турскиот композитор од 19 и почетокот на 20 век Танбури Ќемал Бej, чии мотиви се најпрепознатливи во вториот став, додека во првиот и во третиот се видоизменети, за што најмногу придонесува нивната поинаква метро-ритмичка и хармонска поставеност. Доследен на својот досегашен израз, Бужаровски и во овој случај формата ја поставува во строги класичарски обрасци и ја спроведува низ неоромантична хармонија. Оркестрацијата на делото говори за мајсторски слух за музичка боја која е носител на наративноста на делото. Покрај ова, оркестарот во тематска и техничка смисла е поставен како рамноправен соиграч на солистите, оформувајќи цврсто поврзана целина.

Двојниот концерт оп. 61 од Димитрије Бужаровски доживеа премиерна изведба на симфониските концерт во рамките на манифестацијата ДММ на 29 март. Создавањето и изведбата на делото е резултат на долгогодишната соработка на композиторот Бужаровски со виолинистот Кировски. Во изведбата на Кировски дојде до израз неговата умешност за доловување на стилот на градската народна музика од овој дел на Балканот, при што оригинално беа пренесени различните расположенија низ кои се јавува главната тема и со извонредна лесностија својствена за виолински виртуоз беа изведени концертантните елементи. Како одличен познавач на пијаното, Бужаровски креира и извонредно виртуозно богата пијано



Сл. 33: Од премиерната изведба на Двојниот концерт на 29 март 2012 година

делница која беше минуциозно разработена од пијанистката Шутевска-Кировска. Оваа пијанистка со извонредното чувство за со-музицирање се постави како главен двигател на дејствието, одржувајќи ја ритмичката пулсација и контролирајќи ги заедничките упади. Диригентот Борјан Цанев, кој е докажан во исклучително сериозниот и професионален пристап, и прецизното разработување на партитурата, го извлече сиот технички капацитет и изразност на оркестарот, поставувајќи ја оваа изведба како суштина на концертот таа вечер.

Анализа
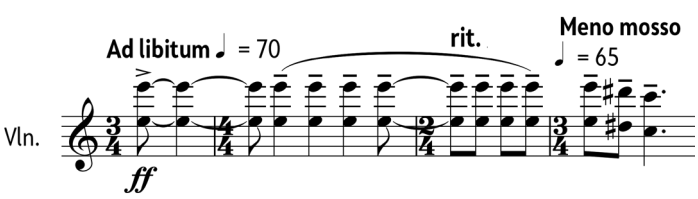
Користењето на градежни материјали од румелиската традиција, беше уште еден мој обид да се внесе нешто што ќе биде различно од претходните дела. Композицијата на Танбури Ќемал Бej, *Никриз сиртто* ми привлече посебно внимание уште кога ја спремавме докторската дисертација на Аида Ислам поврзана со отоманската музичка култура. Кога го започнав собирањето на потенцијални теми за Концертот, уште еднаш ги прегледав музичките примери од објавената книга (која произлезе од работата врз нејзината докторска дисертација), и без дилеми се одлучив за *Никриз сиртто*. Едновремено преслушав и повеќе од бројните изведби на ова авторско дело. Она што се совпадна со моето претходно творештво беше лидиската кварта, дури во еден од деловите на *Никриз сиртто* мелодиската линија се задржува на неа. Лидиската кварта таму е резултат на тонската низа која претходно содржи зголемена секунда (трето спрема четврто стапало). Втората карактеристика на користењето и на мала и на голема терца (наизменично) одговараше и на дур-мол варијантата која се среќава во повеќе мои дела. И на крајот, посебно ми одговараше и можноста да се импровизира околу основниот образец (што е карактеристика на изведбите на *Никриз сиртто*, кои значително се разликуваат една од друга, а сепак ја задржуваат препознатливоста на основниот образец).

Напишано за симфониски оркестар *a tre*, по составот се изедначува со Концертот за пијано: Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 3 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tba., Perc., Strings. Неоромантичарската фактура доминира низ делото, но во комбинација со румелиската традиција произлезена од *Никриз сиртто*. Како и досега во анализата, натаму ќе бидат прикажани и релациите со одредени автори и дела.

Прв став

Првиот став од Концертот очекувано е во сонатна форма*. Соодветно на бројот на тактови (318) се работи за поголем став (во компјутерската изведба 13 минути, во реалната на концертот 13:39, малку подолго поради каденците и *ad libitum* деловите). Тој ги содржи сите стандардни делови: **вовед**, **експозиција**, **развоен дел**, **реприза** и **каденца** (овде поставена меѓу развојниот дел и репризата), но нема кода. Затоа има голем воведен дел во кој е антиципиран главниот градежен материјал на ставот – **M$_1$** (**пр. 230**).

Пр. 230: **M$_1$** од кој се изградени двете теми на првиот став, т. (4)–(7)



Овој мотив лежи во основата на двете теми. Тој соодветно е преработен и

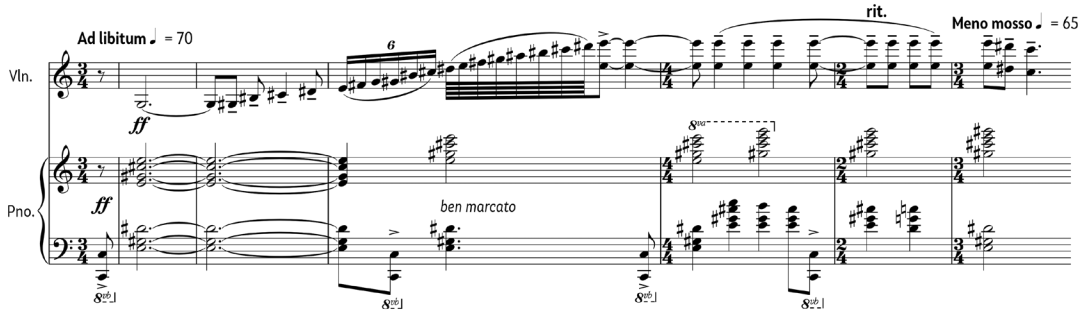
поставен во различни опкружувања за да се добие контрастен материјал, но во длабинската анализа се работи за иста основа во која клучно е движењето надолу (последниот такт) поврзано со секундно/терцни интервали. Зголемената секунда во последниот такт на мотивот, може да се третира и енхармонски како мала терца, нешто што ќе биде користено натаму. Ако ја гледам опседнатоста со оваа интервалска структура, сигурно ќе ме одведе до почетниот мотив на вториот став од Втората симфонија, кој видовме дека е еден од клучните околу кој се врти целото дело. Првиот дел на мотивот ги има синкопите како најкарактеристичен елемент во однос на плановите на музичкото дело, но последниот такт има изедначено осминско движење, така што во него ритмичкиот план е во заднина, а главната црта му е интервалскиот план.

Воведот наликува на воведот од *Concerto grosso*, но во него е вклучен и оркестарот. Тој има дводелна структура: **1** (т. 1–11, само солисти) **2** (т. 11–18, оркестар) $\mathbf{1_1}$ (т. 19–27, солисти) $\mathbf{2_1}$ (т. 28–31, солисти и оркестар). Иако реченициите претставуваат јасно заокружени целини, внатрешно тие се изградени од работа со мотивот и пасажи, што сето е во функција на местото што го имаат во формата. Првата реченица е изградена околу мотивот и неговото прво појавување во виолината (**пр. 231**).

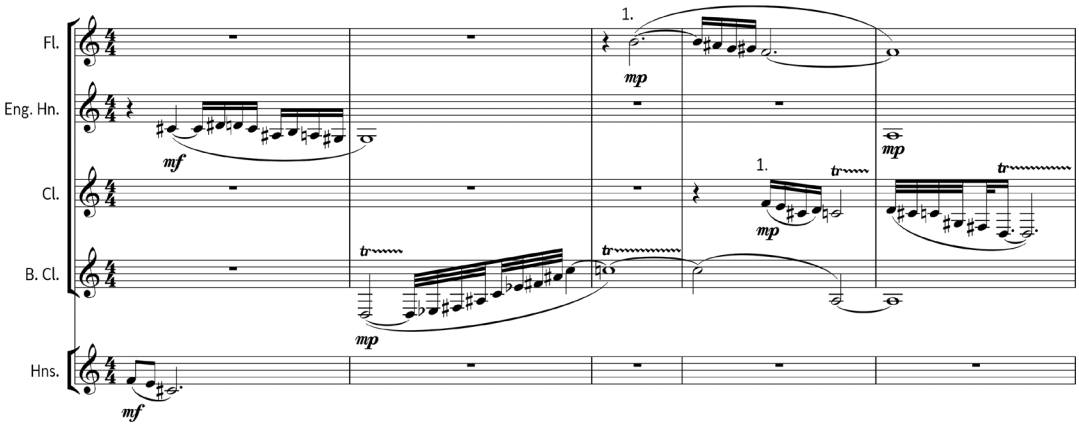
Како што се гледа од примерот, неговата суштина е во играта на двата тонални центри **c** и **cis**, и тоа првиот како дурски, а вториот како молски, при што и двата ги обединува тонот **e**. Во хармонското толкување на овој пример се издвојува басовиот тон **c** кој како што се гледа е педален, но од друга страна е двозначно (преку енхармонско презначување во **his**), бидејќи е присутен и како водилка за **cis**. Во таа смисла е и појавата на **g** (почетниот тон во виолината) како водилка (со енхармонско презначување) за **gis**. Од друга страна, тоа **g** е неакордски тон наспроти нонакордот во придружбата.

> Во повеќе наврати кажав дека поради ограниченият простор нема да можам да се осврнувам на хармонскиот план во моите дела. Со овие коментари ни оддалеку не е исцрпено сè што може да се каже за овој краток исечок од почетокот на воведот во ставот и посебно она што се случува од четвртиот такт натаму. Но, ако за целокупната *комūозиција* на моите дела, повеќепати исто така истакнав дека е правена со однапред осмислени структури, за хармонските планови можам да речам дека се резултат на интуиција. Хармонијата ме водеше сама, и од една друга интроспективна перспектива, таа е резултат на долгогодишното и изведувачко искуство како пијанист во подрачјето на сериозната музика, но уште повеќе во останатите популарни жанрови и посебно во џезот. Така, хармонските прогресии што следуваат во втората реченица во воведот во оркестарот, поставени низ исечоци од хроматски низи, јас не сум ги мислел, туку сум ги водел онака
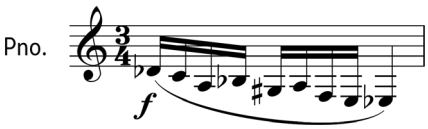
Пр. 231: Почетокот на ставот со појавата на $\mathbf{M_1}$, т. 1–(7)



Пр. 232: Прелевањето на пасажите меѓу инструментите во втората реченица од воведот, т. 14–18



Пр. 233: Φ_1 од која ќе биде изведена придружбата за $1T_1$, т. 32



како што сум ги *слушал*. Во ова дело, првиот и третиот став изобилуваат со најразлични хармонски прогресии кои произлегуваат од различни хармонски *школи* во романтизмот, импресионизмот и неокласицизмот.

Втората реченица започнува со хармонска прогресија во која доминираат квартни созвучја (т. 11, лимени дувачи и гудачи) по што од M_1 ќе произлезат низа пасажи со прелевање меѓу инструментите (фактури од *Посвет̄ување*, посебно со бас кларинетот) (**пр. 232**).
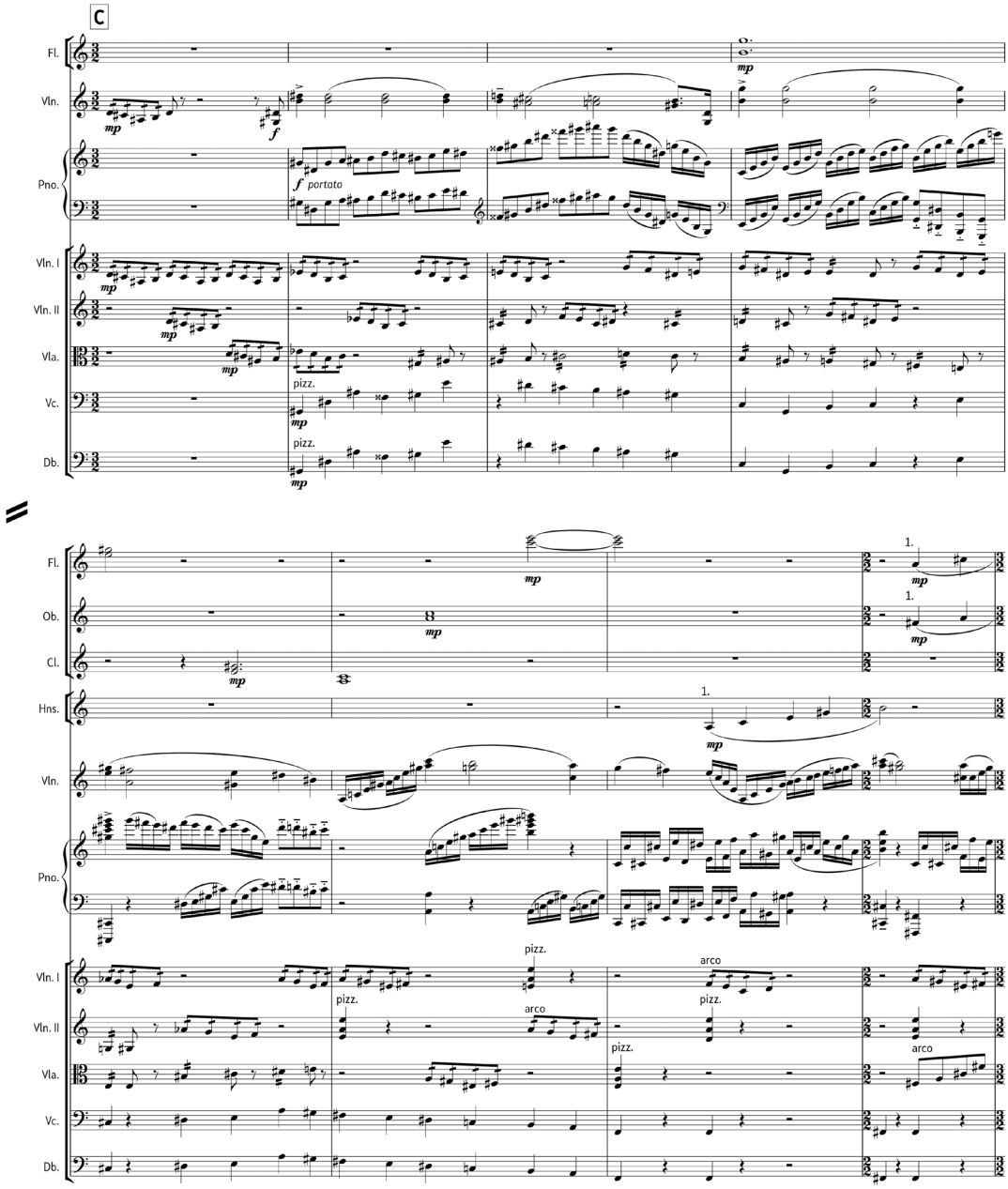
Двете следни реченици (1_1 2_1) го повторуваат она што веќе беше изложено, при што во втората се појавуваат хроматски пасажи кај солистите.
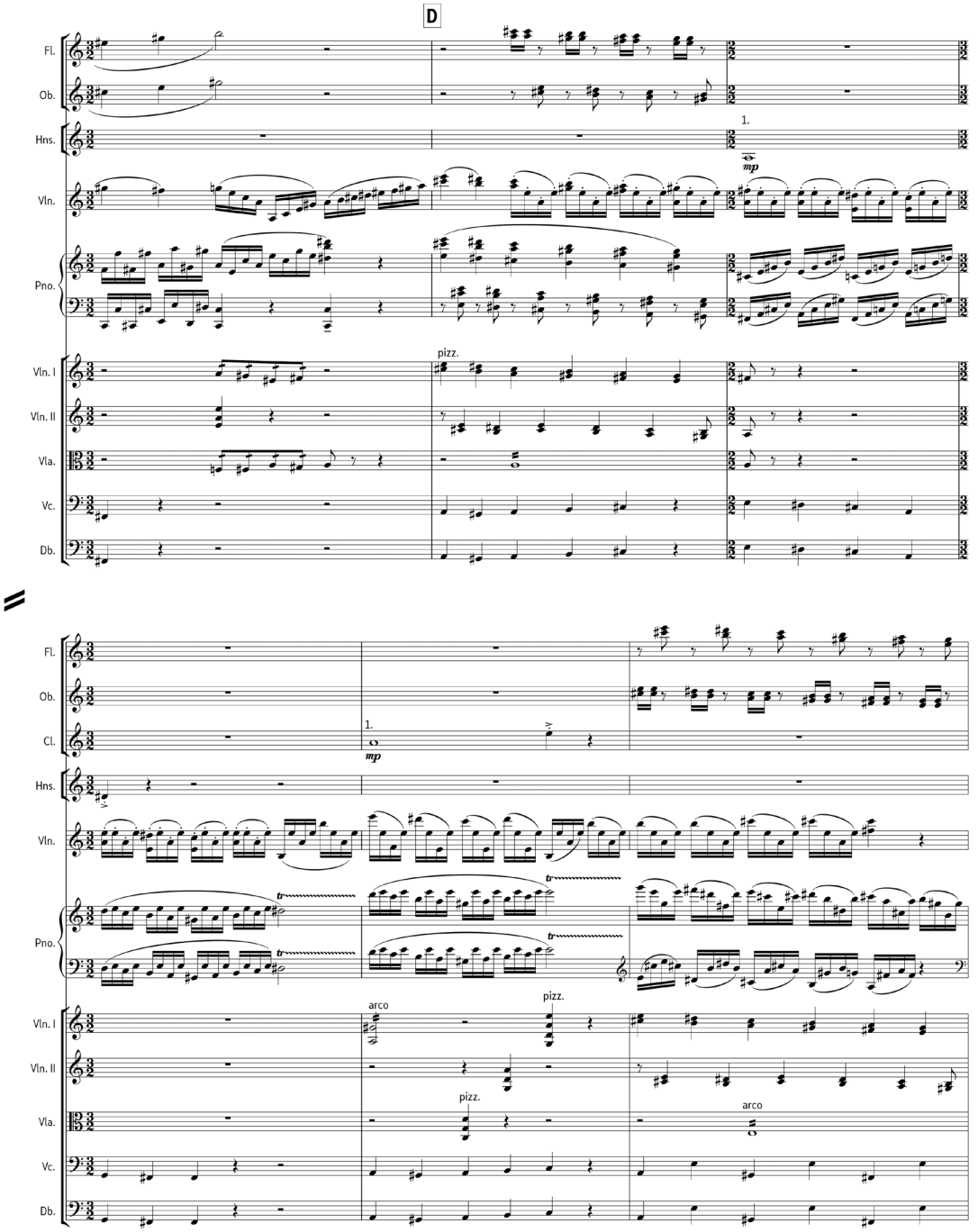
Меѓу воведот и појавата на првата тема $1T_1$ се јавува премин (т. 32–37) во кој се појавува фигура Φ_1 која ќе биде основа за придружбата во почетокот на $1T_1$ (**пр. 233**).
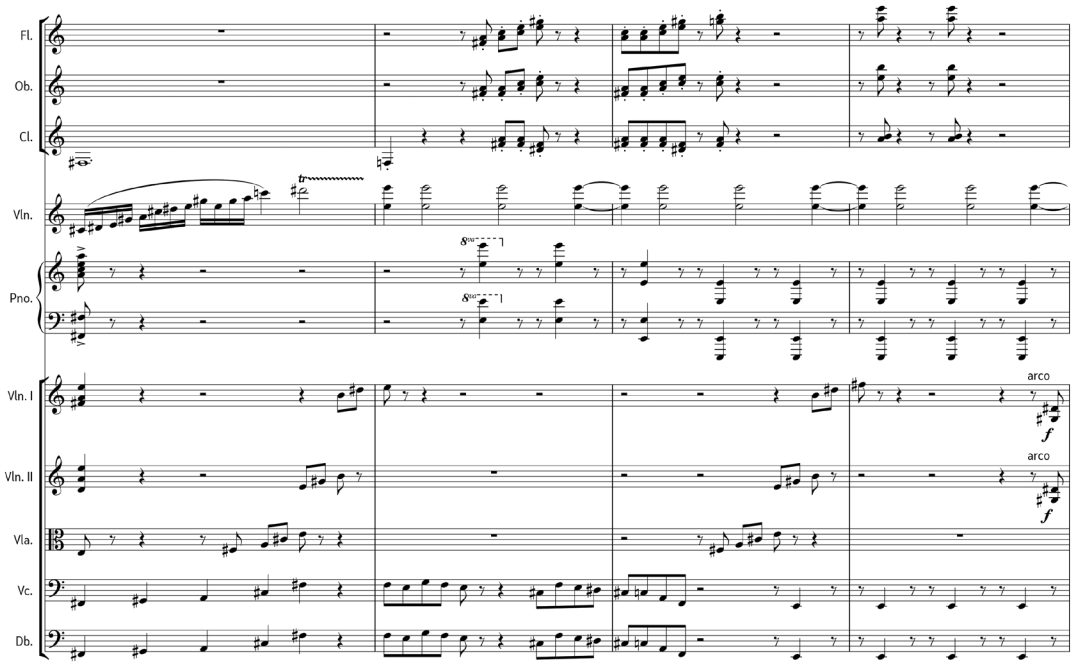
Овој премин ги заменува воведните (вообичаено два) тактови на придружната фигура во повеќе мои дела*. Но во овој случај, во овие шест такта на преминот, настанува една трансформација на фигурата во темпото, нотните вредности и тонската низа, односно, фигурата која ќе ја придружува $1T_1$, како што ќе видиме од следниот пример, го користи само првиот дел од Φ_1. Во погоре прикажаниот пример е изградена посебна тонска низа (**es**, **e**, **f**, **gis**, **a**, **b**, **c**, **des**) во која останува главна карактеристика зголемената секунда (**f-gis**). Во процесот на трансформација во следниот такт (т. 33) виолината на почетокот ја удвојува оваа линија во зголемени кварти*. На крајот, како што споменав, ќе биде искористен само првиот дел од фигурата како придружба на $1T_1$ (**пр. 234**).

$1T_1$ има изразено романтичарски карактер преку терците во водечката линија во виолината (M_1 во првата појава и во хроматското движење), и посебно во хармонската прогресија по хроматско терцно-сродните тонални центри (38. такт **gis**, 40. такт **e**, 41. такт **cis**, 42. такт **a**, 44 такт **fis**, сите во молска варијанта) и играта со дурско-молска субдоминанта* (од 46. такт натаму) на завршниот тонален центар **e** (т. 52). Како што може да се види и од примерот, пијаното има развиена пасажна структура. Покрај M_1 кој е носечкото јадро во темата, во вториот дел од темата ќе се појави уште еден карактеристичен мотив M_2 (**пр. 235**). Темата $1T_1$ содржи низа проширувања и оттаму е и нејзината должина од 17 такта.
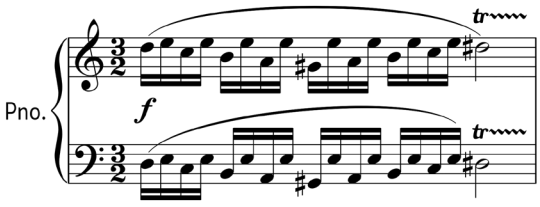
Пр. 234: **1T$_1$** образувана од **M$_1$** и **Φ$_1$**, т. 37–54




D
Fl.
Ob.
Hns.
Vln.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
1.
mp
pizz.
Cl.
arco



Пр. 235: $\mathbf{M_2}$ како карактеристичен мотив за вториот дел од темата $\mathbf{1T_1}$, т. 48



Крајот на темата $\mathbf{1T_1}$ е решен со синкопите од почетниот дел на $\mathbf{M_1}$ (т. 52–54).
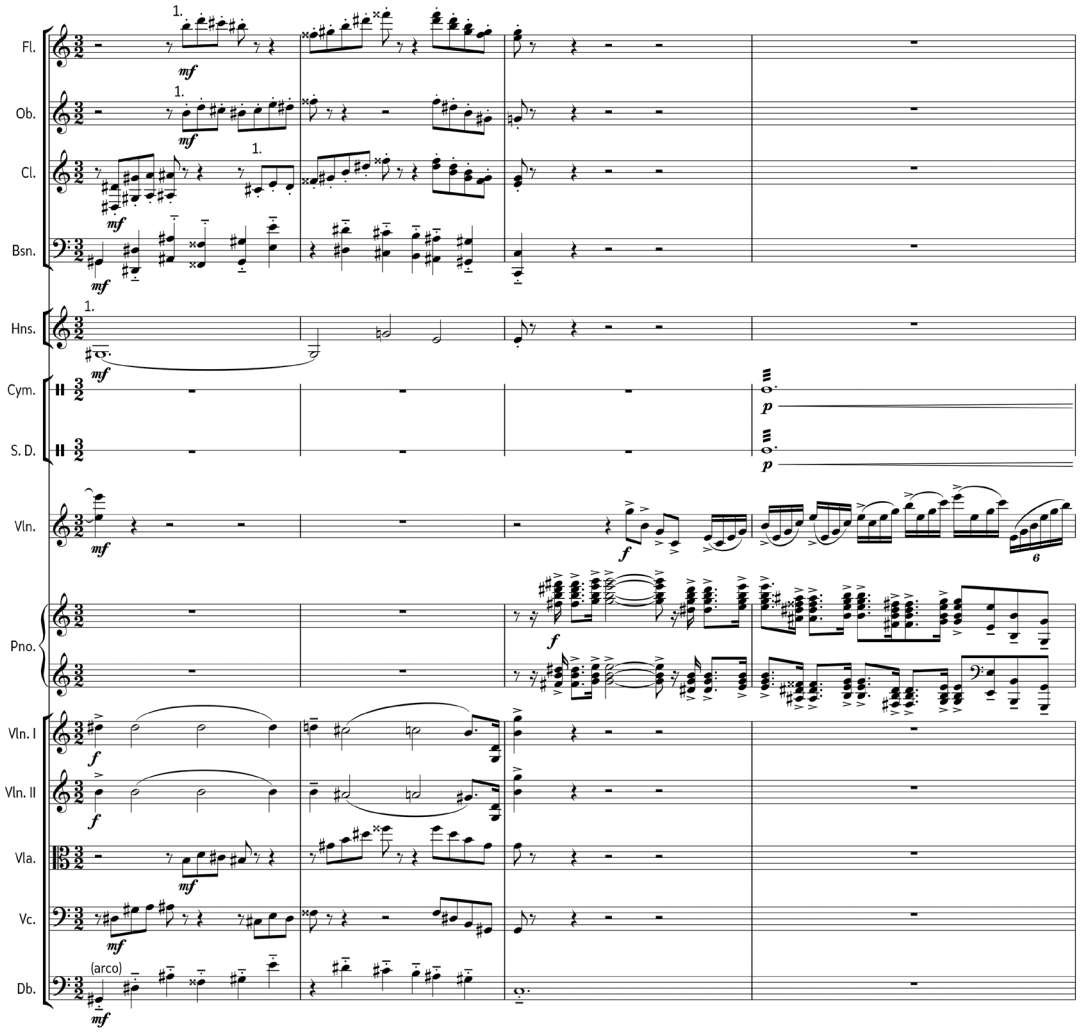
Мостот (т. 55–82) содржи две реченици со репетиција на $\mathbf{1T_1}$, односно е изграден од нејзините материјали. Првата реченица (т. 54–68) веќе наликува на структурата на мостовите во кои се појавуваат секвенци, низи од пократки временски единици (двотакти итн.) и прекини (**пр. 236**).

Мотивот $\mathbf{M_1}$, со тоа и темата $\mathbf{1T_1}$ ја преземаат виолините, како што се гледа од погорниот пример, но таа е прекината со упадот на пасажот од акорди во пијаното. Тие (акордите) се изведени во типично романтичарска традиција за концертите за пијано со пунктираниот ритам и октавите на крајот.

Во втората реченица (т. 68–82) тематскиот материјал го преземаат дрвените дувачи. За разлика од првата реченица во која не се појавува $\mathbf{M_2}$ овде тој има централно место (т. 75–76). Реченицата започнува во тоналниот центар **fis**, но завршува во тоналниот центар **es**.

Ваквиот мост е типична формална структура за моите сонатни ставови, во кои најчесто постои двозначност меѓу мост и/или поголема целина на првата тема. Во ваквите делови започнува работата со мотивите, односно нешто што во класичната сонатна форма би се случило во развојниот дел. Како што ќе видиме натаму, истата

Пр. 236: Почетокот на мостот со $\mathbf{M_1}$ во виолините и $\mathbf{П_1}$ во пијаното, т. 55–58



постапка ќе биде применета и кај втората тема, така што експозицијата би можела да се сведе на две големи целини на првата и втората тема. Соодветно, завршните групи во моите дела се најчесто пократки делови, како што ќе се случи и овде.
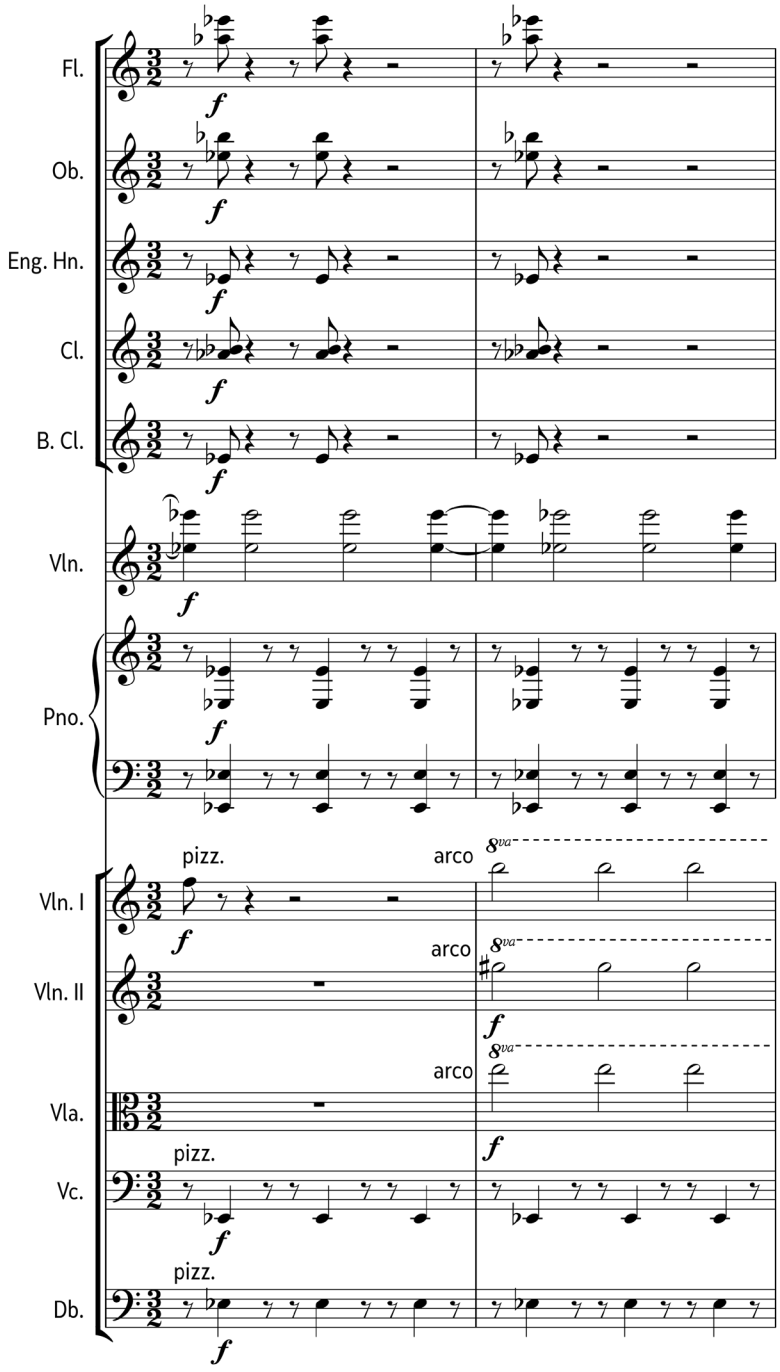
Преку вообичаените преклопувања во последниот такт од мостот, започнува воведот за $\mathbf{2T_2}$ (**пр. 237**).

Како што се гледа од примерот, воведот во $\mathbf{2T_2}$ во високите тремоло гудачи го спротивставува тоналниот центар **e** наспроти **es** во солистите и ниските гудачи (битоналност).

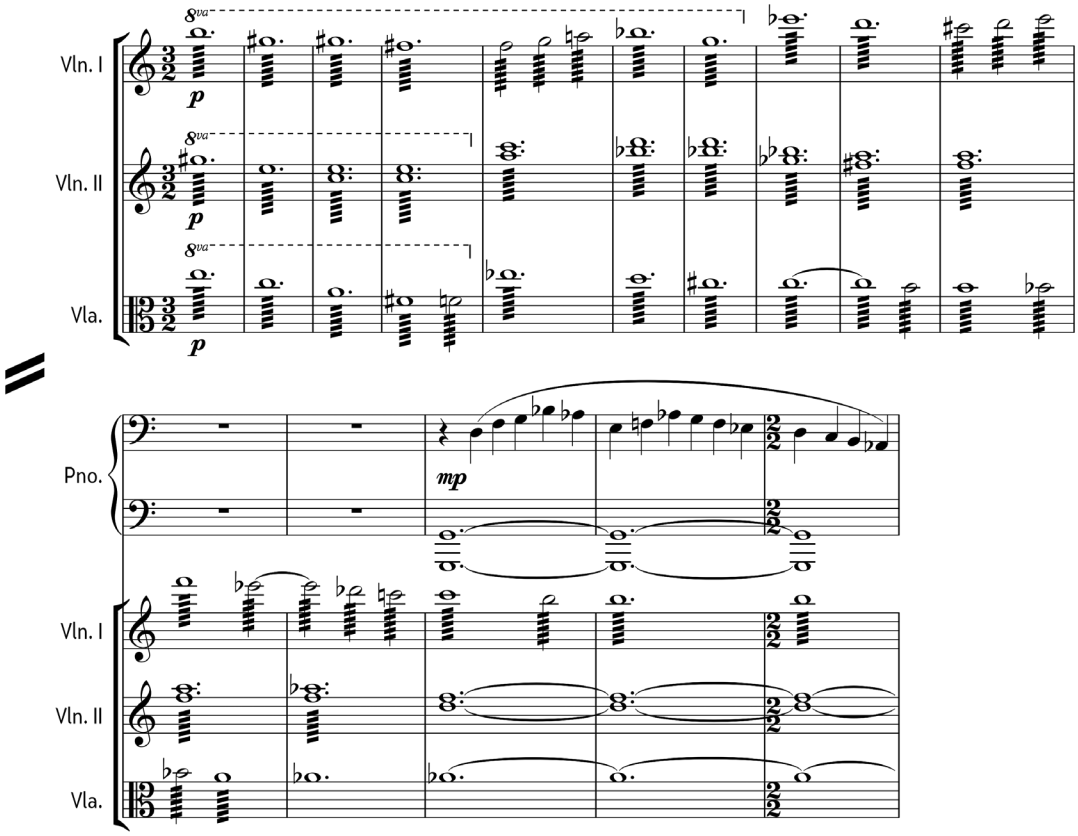
$\mathbf{2T_2}$ започнува по четири такта во кои се повторува дурскиот квинтакорд од **e** (подоцна со почетокот ќе се обликува како **E-dur** со молска субдоминанта) во еден типичен вагнеровски третман на виолините и виолите во тремоло во висок регистар (**пр. 238**).

Како што се гледа од примерот, $\mathbf{2T_2}$ ја има истата *шетачка* тонално-хармонска структура* (нешто што повторно упатува на Вагнер), и темата завршува на *доминанта* за **c-moll**.

Пр. 237: Крајот на мостот со почетокот на воведот во **2T$_2$** во високите тремоло гудачи, т. 81–82



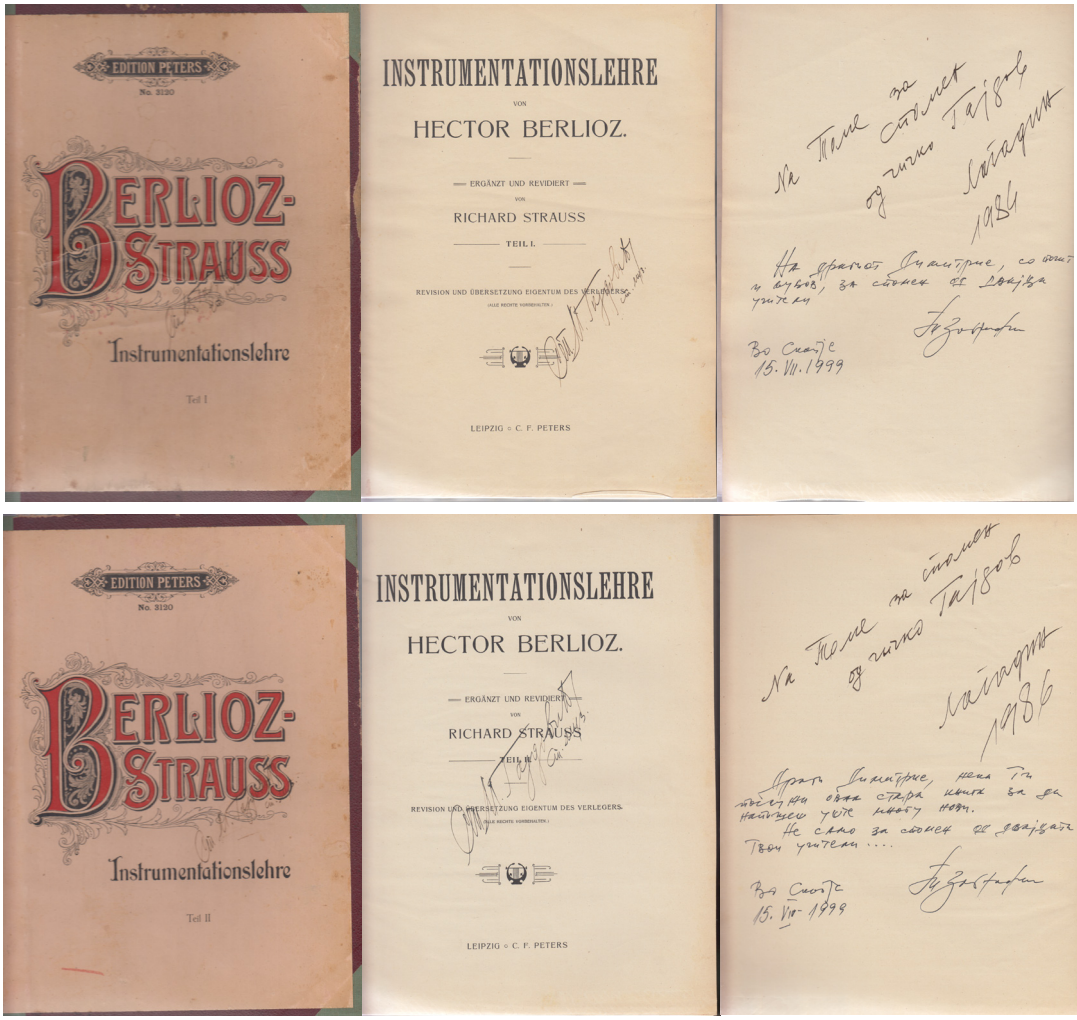
Пр. 238: **2Т$_2$** во тремоло во висок регистар кај виолините и виолите во вагнеровски манир, т. 86–100



Берлиоз-Штраус оркестрацијата (*Наука за инструментите* во оригиналот) ја купив во Софија во 1968 година и во почетокот ми беше корисна, сè додека не започнав со интензивна настава по оркестрација кај професорите Томислав Зографски и потоа кај Енрико Јосиф. Таа настава беше многу содржајна и се разбира со многу поголем опсег на обработка на партитурите, посебно од крајот на XIX и почетокот на XX век. Но, по завршувањето на студиите, јас продолжив да ја разработувам литературата што ја имав набавено во меѓувреме и така во средината на 1970 година, токму преку оваа *Берлиоз-Штраус оркестрација* ми се отвори творештвото на Вагнер. Вагнер некако ми беше надвор од интересите (пред сè поради тоа што се работеше за оперско творештво, кое кај нас не се изведуваше). Затоа Штраусовите чести наведувања на Вагнерови примери во оваа книга, ми го свртија вниманието, посебно кон оркестрацијата на Вагнеровите дела. Неговата генијалност во оркестрацијата, и се разбира во хармонските решенија, ми отвори поинакви перспективи, што се гледа и од погорниот пример, по повеќе од четири децении.

Во една од последните средби што ги имав со Томислав Зографски, тој ми подари (најверојатно едно од првите изданија) од споменатата книга, која нему му ја поклонил Стефан Гајдов (**сл. 34**).

Во последните три такта од излагањето на темата **2Т$_2$** во пијаното се појавува пасаж (**П$_2$**) кој ќе биде основа за краткиот премин (т. 101–105) до следното појавување на **2Т$_2$**. Ова второ појавување на **2Т$_2$** започнува во **C-dur** со два воведни такта (т.
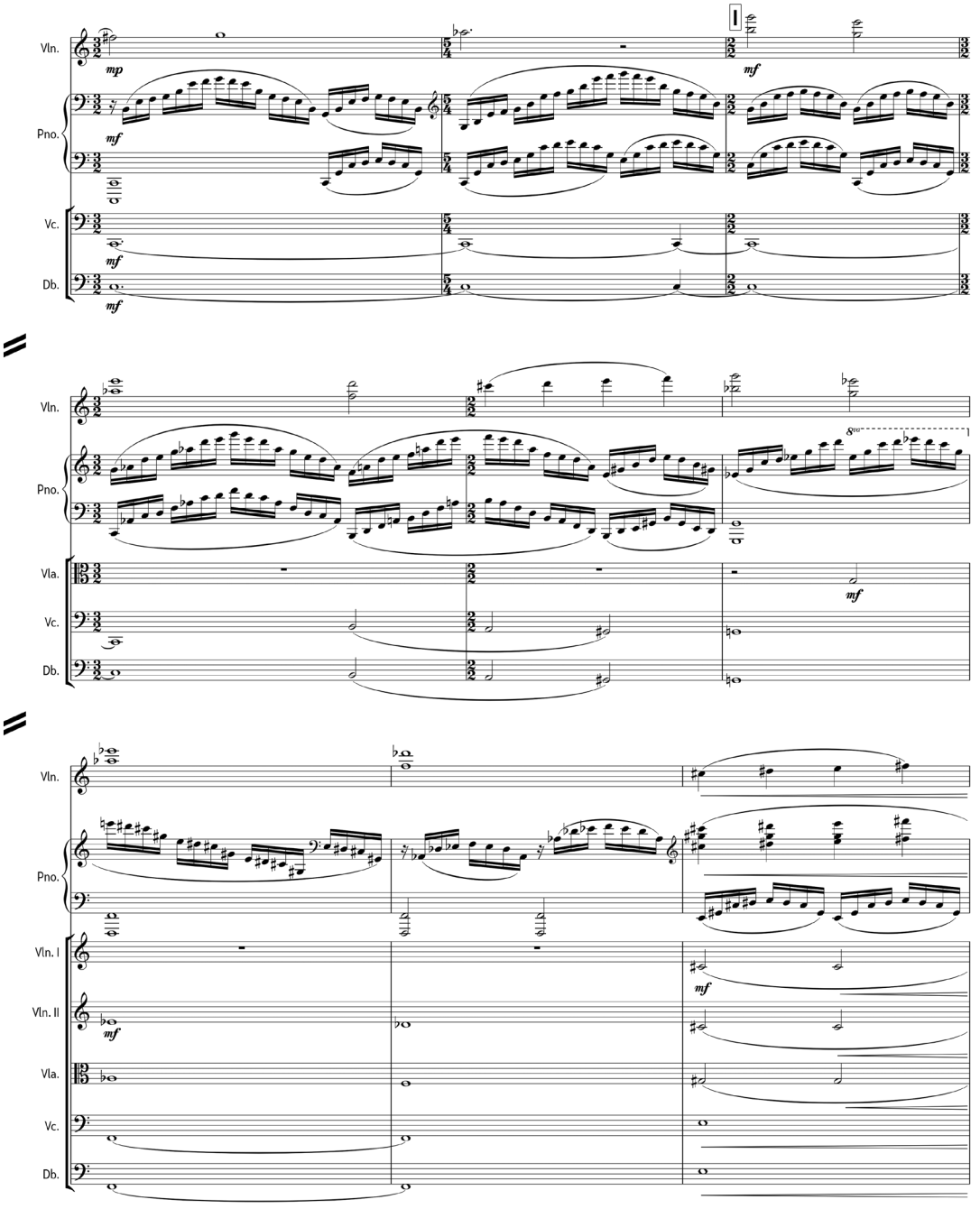


Сл. 34: Корицата, насловната страница и посветите од првата и втората книга на *Науката за инструментите* од Берлиоз-Штраус

106–107) од новиот пасаж (**П$_3$**) во пијаното, со типична шопеновска етидна структура (**пр. 239**).
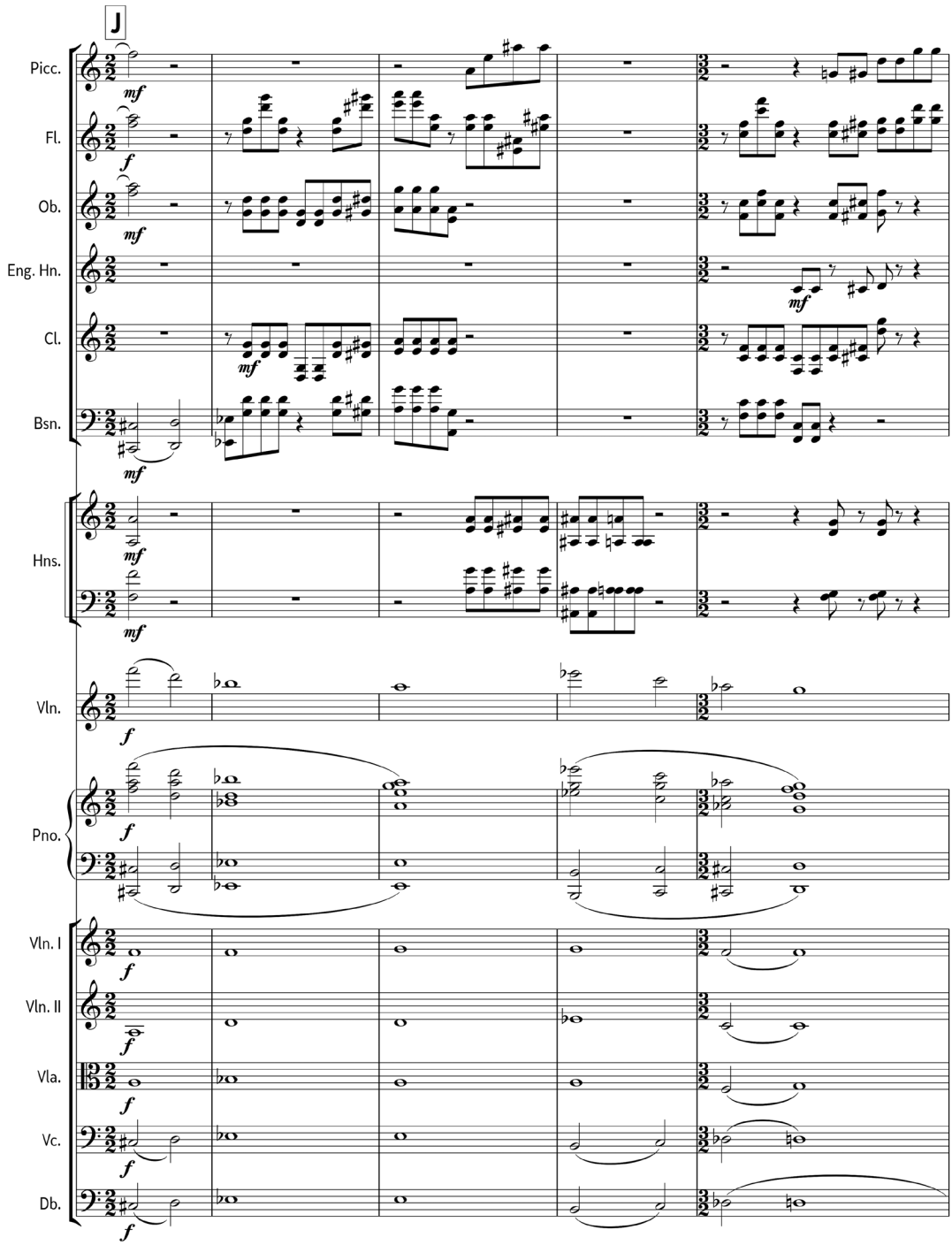
Овие повторувања на темите (истото го имавме и кај првата тема, со тоа што таму редоследот беше обратен, прво ја изведуваа солистите, па потоа оркестарот), одговараат на концертната концепција на делото (двојно излагање на темите од оркестарот и солистите). Но во овој случај темата е повторена во нов тонален центар и има поинаков развиток со нов кулминативен дел (**пр. 240**).

Со хроматиките и благите дисонантни судири овој дел повторно има изразено доцноромантичарска структура. Крајот на излагањето (т. 123–129, со што ова повторување на **2Т$_2$** трае од 108. до 129. такт) е во духот на **П$_2$** кој исто така добива нова форма со октави во пијаното и репетирани шеснаесеттини во гудачите. Делот се разбира минува и во една многу поголема динамика и за разлика од почетната лирска варијанта на темата, овде веќе во кулминацијата содржи назначена драматичност.

Пр. 239: Воведот (**П**$_3$) со шопеновска етидна структура во пијаното, т. 106–107, и почетокот на повторувањето на **2Т**$_2$, т. 106–114



Пр. 240: Кулминацијата во тематскиот развиток на повторувањето на **2T$_2$** во солистите, т. 116–120



Завршната група (т. 129–142) ја експлоатира **Ф$_1$** во нова варијанта во солистите, во постојано диминуендо до претпоследниот такт, во кој, со големо крешендо ќе се вклучат дувачите со тремоло удиралките, назначувајќи го почетокот на развојниот дел со *secco* акорд* (т. 141–142).

Од веќе кажаното за експозицијата може да се заклучи дека нејзината главна карактеристика е развојноста на темите*. Практично, во ниеден момент нема непроменето повторување, сè е во едно постојано движење и трансформација, и работата со мотивот (градежните материјали, вклучувајќи ги и фигурите и пасажите) е присутна во секој сегмент на експозицијата.
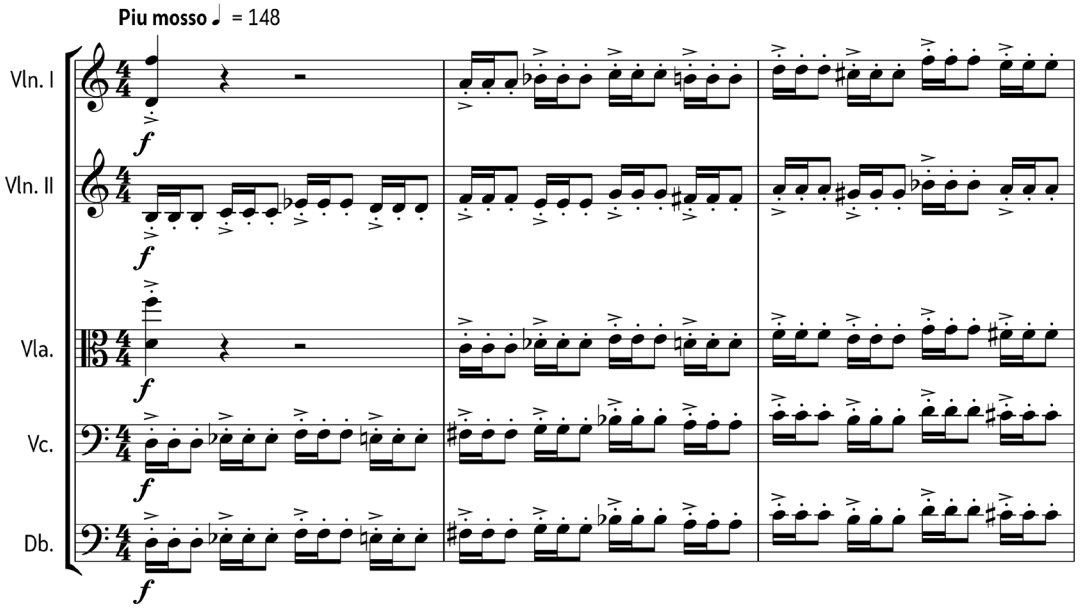
Затоа се поставува прашање што ќе се случи со **развојниот дел** (т. 142–214). Тој ја има стандардната триделна структура: **вовед, средишен дел, завршен дел**. Во него, како што ќе видиме, покрај **М$_1$**, значајна улога ќе одиграат и фигурите и пасажите од експозицијата, сите со натамошни сериозни интервенции. Следната карактеристика на развојниот дел ќе биде **зголемената секунда** која може да ја прогласиме за интервал на ставот.

Воведниот дел трае од 142. до 151. такт. Во него ќе се појави **Ф$_1$** во инверзија, аугментација и со репетирани стакато ритмички фигури со акценти на првото време (**пр. 241**).
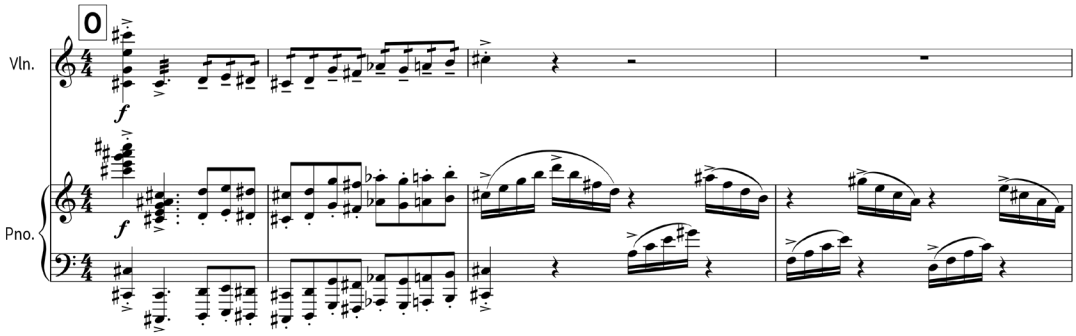
Ова ќе биде основа во третиот такт да се појави и целиот оркестар (дувачите и удиралките) како во претпоследниот такт од крајот на експозицијата во крешендо, со *secco* акорд. По него солистите продолжуваат со нова варијанта на **П$_2$** (инаку веќе присутна во крајот на второто излагање на **2Т$_2$** во експозицијата) и потоа, како што може да се види од примерот, со нова варијанта на **П$_3$** (**пр. 242**).

Варијантата на **П$_3$** ќе стане носечка во почетокот на средишниот дел, формирајќи ја третата тема (**3Т$_3$**). Но според вообичаените постапки* следуваат два воведни такта со новата фигура **Ф$_2$** која е дериват од **М$_1$** (**пр. 243**).

Пр. 241: Почетокот на развојниот дел со **Ф$_1$** во аугментација, инверзија и репетирани ритмички фигури стакато со акцент на првото време, т. 142–144

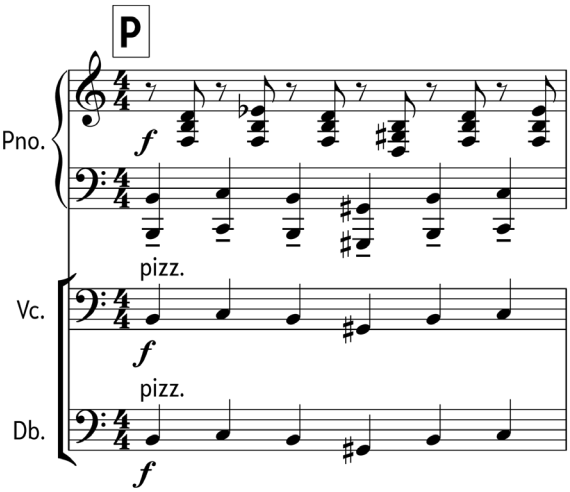


Пр. 242: Варијанти на пасажите **П$_2$** и **П$_3$** во воведот на развојниот дел, т. 145–148
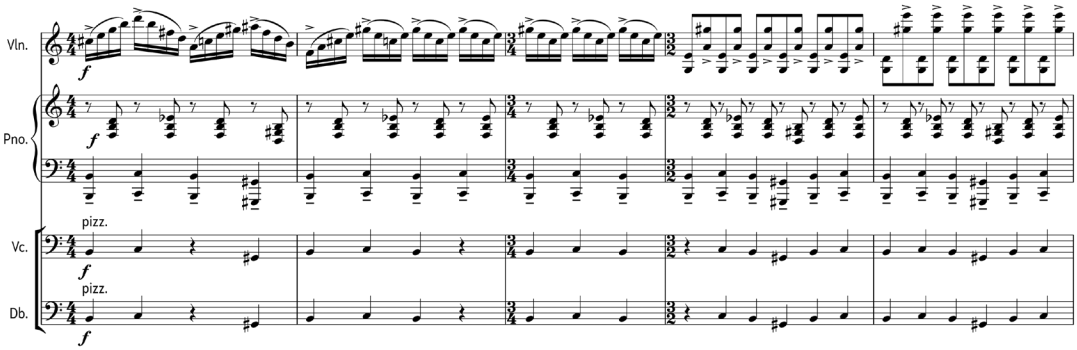


Со оваа фигура (видна е доминацијата на лидиската кварта во акордската придружба и локрискиот призвук на линијата **h-c**), а и со изведувањето на **3Т$_3$** од **П$_3$** се повторува принципот на економичност на материјалот кај големите форми*. Целиот став на прв поглед изгледа составен од збунувачки многу материјали, но тие, како што видовме, кружат околу неколку сегменти од кои се формираат и темите и фигурите и пасажите. Дефинирањето на следниот материјал како **3Т$_3$** произлегува од огромната трансформација во карактерот на оваа тема. Ако првата ја дефинираме како драмска, втората како лирска, оваа трета тема спаѓа во групите на танцувачки теми со гротескен и донекаде дијаболичен карактер (**пр. 244**).

Пр. 243: **Ф$_2$** како дериват на **М$_1$** и придружба на **3Т$_3$**, т. 152



Ова е посебно изразено во нејзиниот втор дел со повторените тонови (повторно преземени од **М$_1$**). Се разбира, овде би можело да се пишува и за хармонскиот план на водечката линија во виолината кој се спротивставува на *квази* (*квази* бидејќи постојано има прекини и поместувања) остинатна фигура во придружбата (разложените нонакорди во терцна сродност)*.
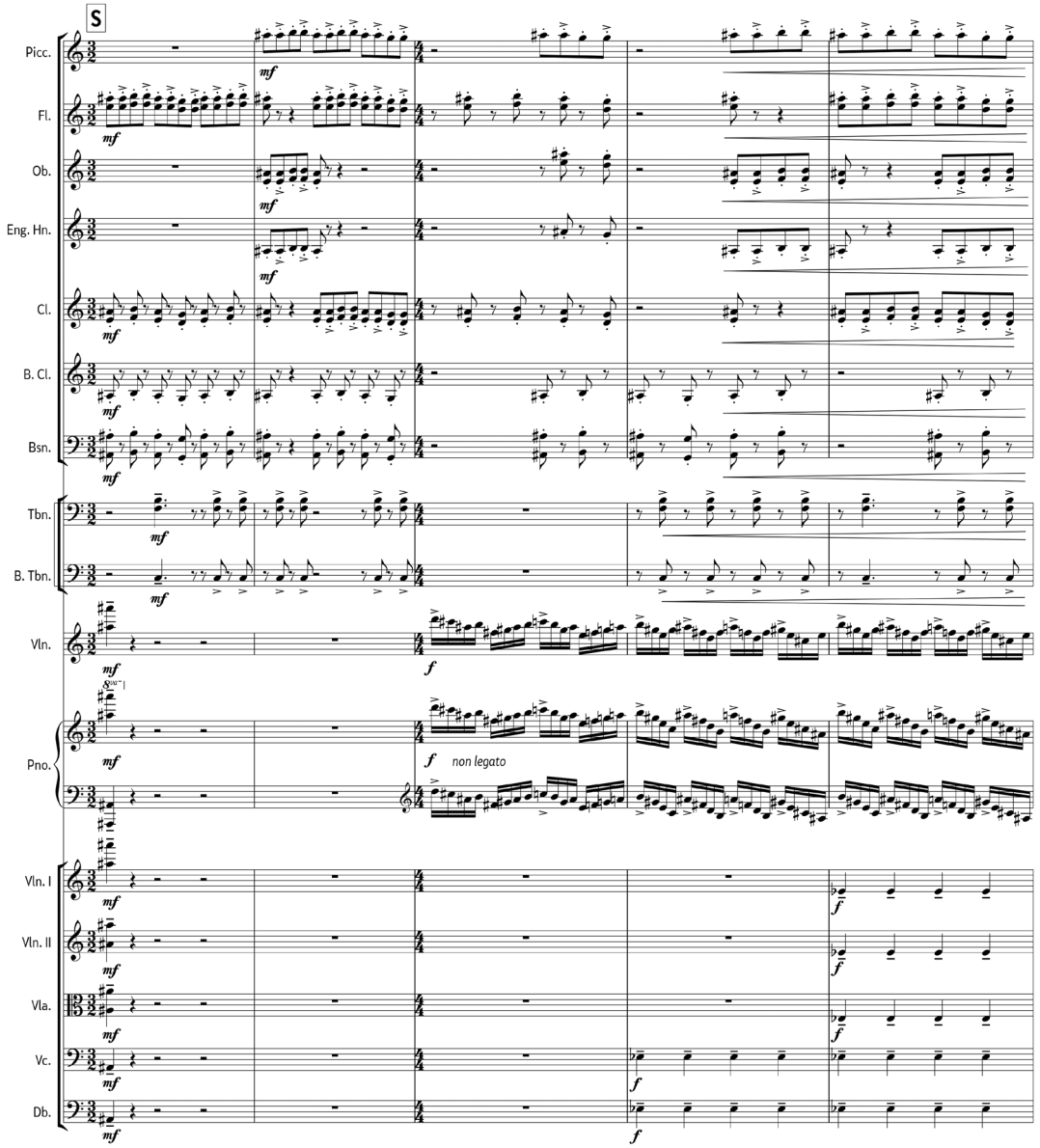
Пр. 244: **3Т$_3$** со танцувачко гротескен и дијаболичен карактер, т. 154–158



Во секој случај, таа е конструирана на овој начин за да се оттргне потполно од сите настани во експозицијата, селејќи го звукот во едно ново опкружување.

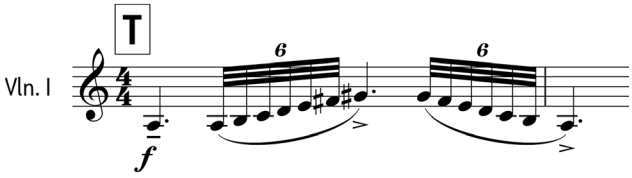
По два такта со остинатната фигура $\mathbf{Ф_2}$ следува варирано повторување на $\mathbf{3T_3}$ во кое ќе се вклучат и дрвените дувачи во крешендо и со завршен *secco* акорд* (т. 161–164). Следната реченица (т. 164–172) е варирано повторување на почетната реченица на развојниот дел. На тој начин се прави одредено разграничување (воведна реченица, тематска реченица). Истата постапка ќе биде употребена уште два пати (односно има три вакви целини). Во оваа втора целина по воведната реченица следува внатрешниот вовед од два такта (т. 172–173) и следната појава на $\mathbf{3T_3}$ (**пр. 245**).

Пр. 245: Внатрешниот вовед и појавата на материјалот на $\mathbf{3T_3}$ во унисоно кај солистите, т. 172–176



Основниот материјал на **3Т$_3$** овде треба да наликува на неговата инверзија. Но кога ќе се погледне детално, произлегува дека тој е варијанта на **Ф$_1$** комбинирана со разложените акорди од **3Т$_3$**. Шеснаесеттинското движење и разложените акорди даваат впечаток дека се работи за инверзија. Реченицата што следува на крајот од оваа втора комбинација *воведна реченица – тематска реченица*, воведува уште една фигура која по својата наметливост може да се третира и како нов мотив, кој нема да биде натаму разработен, иако назнака за неа веќе имаше во 63. и 64. такт. Главната карактеристика е глисандото меѓу основниот тон и големата септима, што посебно ќе дојде до израз во неговата оркестрација во која се вклучени гудачите, но и хорните (**пр. 246**).

Пр. 246: Новата фигура **Ф$_3$** во развојниот дел, т. 177–(178)



Покрај оваа фигура, реченицата (т. 177–183) содржи и делови од **3Т$_3$**, но и од **Ф$_1$**. Со појавата на воведниот материјал од развојниот дел почнува третата комбинација со **3Т$_3$** која е кондензирана во една реченица (т. 183–189). На овој начин е добиено скалесто движење во кое секоја целина почнува од нов тонален центар. Скалестото движење е погодно и за растежот на динамиката која ќе ја достигне својата кулминација на крајот на развојниот дел.
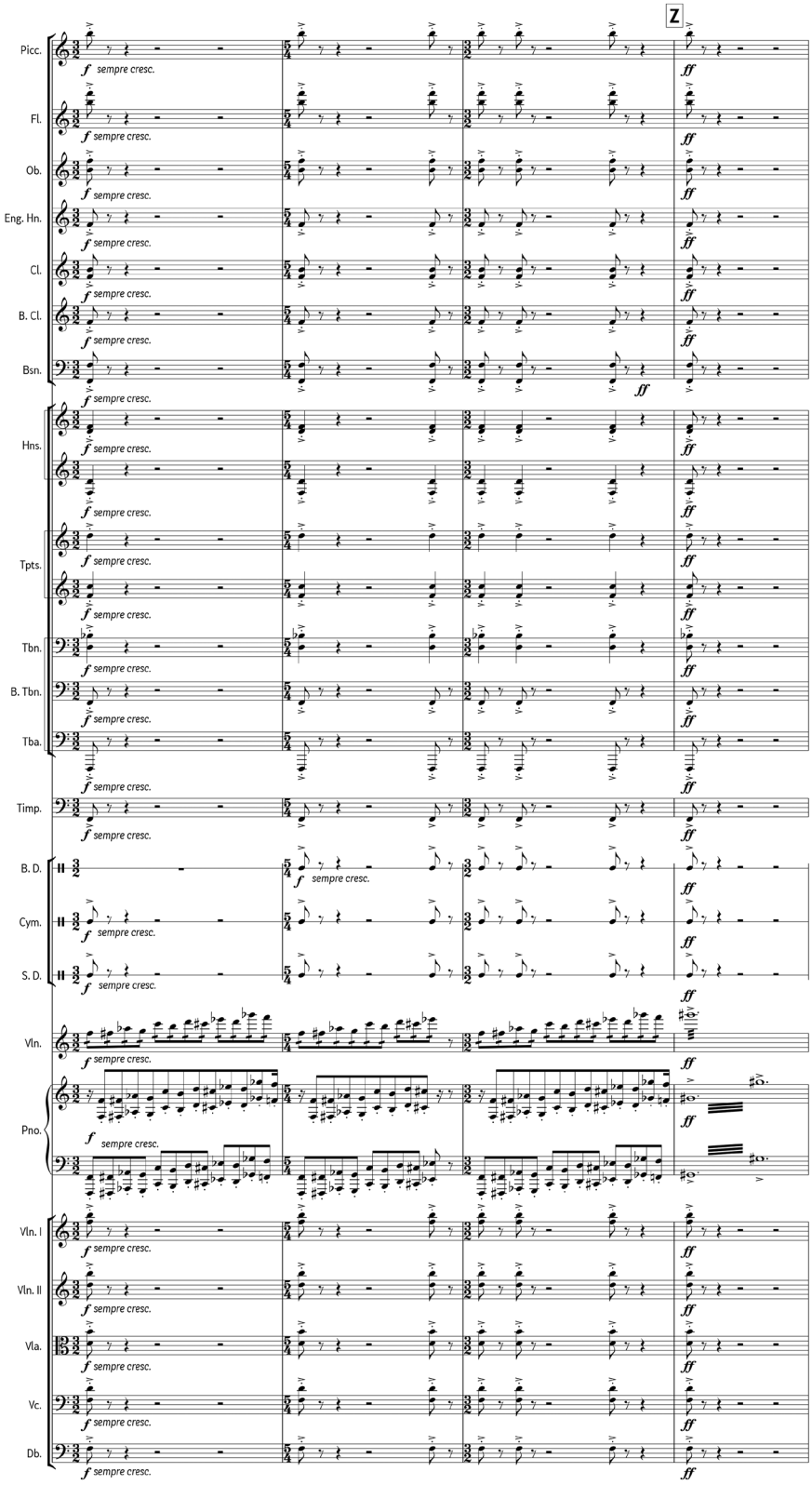
Следниот дел ќе направи интеграција на сегментите од сите градежни материјали на ставот. Тој е организиран во три реченици (т. 189–195, т. 195–198 и т. 199–203). Во првата реченица во виолините и виолите се појавува варијанта на **М$_1$** во аугментација и во инверзија, во аугментација е придружната фигура во пијаното **Ф$_2$**, додека пиколото ја изведува шеснаесеттинската фигура од **Ф$_1$** (вклучена во **3Т$_3$**). Во последниот такт се појавува и **П$_1$** со што оптимално се врзуваат материјалите од трите основни теми. Оваа постапка продолжува и во следните реченици, а во последната е искористен сличен дел кој се јавува пред кулминацијата во излагањето на **2Т$_2$**, со тоа што наместо кулминација настанува *secco* прекин (т. 203) кој ќе го означи почетокот на **завршниот дел** на развојниот дел.

Од сето досега кажано може да се заклучи дека средишниот дел на развојниот дел има две целини: првата изградена од **3Т$_3$** (т. 152–189) и втората (т. 189–203) со интеграција на градежните материјали на ставот. Од друга страна, како што кажавме, со оглед на појавата на воведниот дел од развојниот дел пред **3Т$_3$** три пати, воведниот дел заедно со првиот дел од средишниот дел оформуваат и своја целина (со трите повторувања). Овие двозначности секако му даваат печат на доживувањето на развојниот дел.

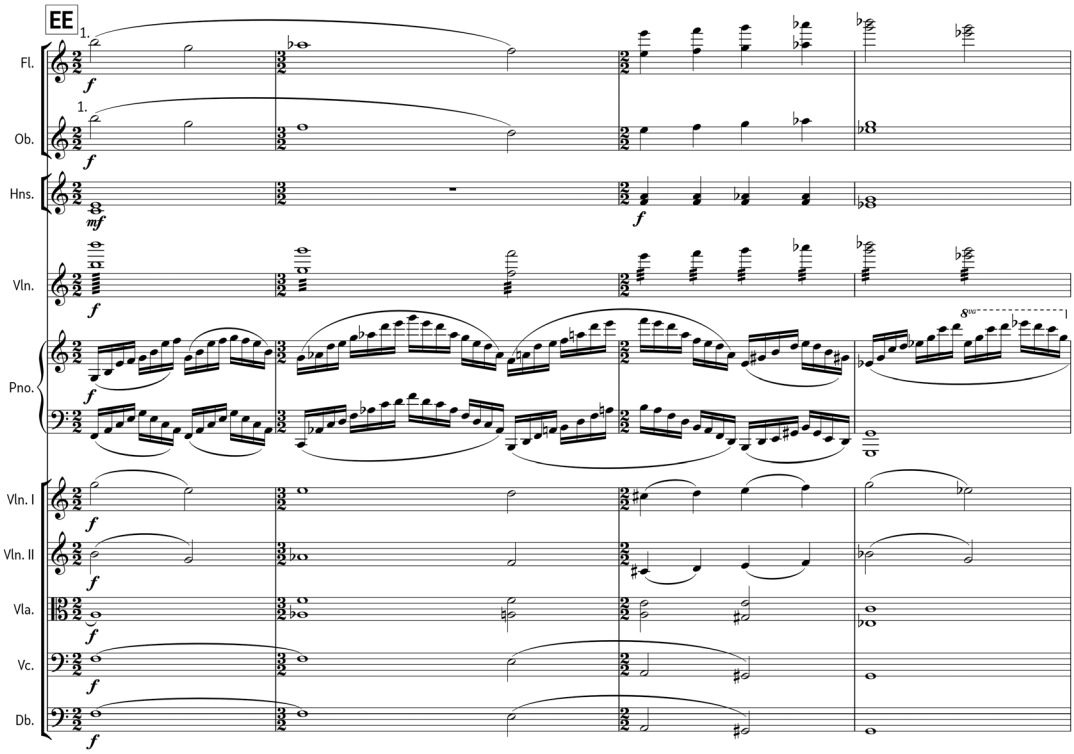
Завршниот дел (т. 203–214) започнува со идентична фактура како почетокот на развојниот дел и натаму се потпира на варијантите на **П$_2$** и **Ф$_3$**. Кулминацијата која е и кулминација на дотогашниот тек на ставот, покрај **П$_2$** ги користи и *secco* акордите, но во една комбинација типична за творештвото на Чајковски (посебно Увертирата-фантазија *Ромео и Јулија*) (т. 211–214) (**пр. 247**).

Каденцата (т. 214–258) ја потврдува претпоставката дека соло воведите во концертите исто така претставуваат своевидни каденци. Овде каденцата започнува како

Пр. 247: Крајот на развојниот дел со *secco* акорди и $\mathbf{\Pi}_2$ во солистите, т. 211–214



Пр. 248: Почетокот на репризата на **2T$_2$**, т. 284–287



репетиција на воведот, но понатаму се развива во духот на стандардните каденци. Во оваа смисла таа е фрагментарна, со чести прекини, *ad libitum*, а во вториот дел и со комплексни пасажи.
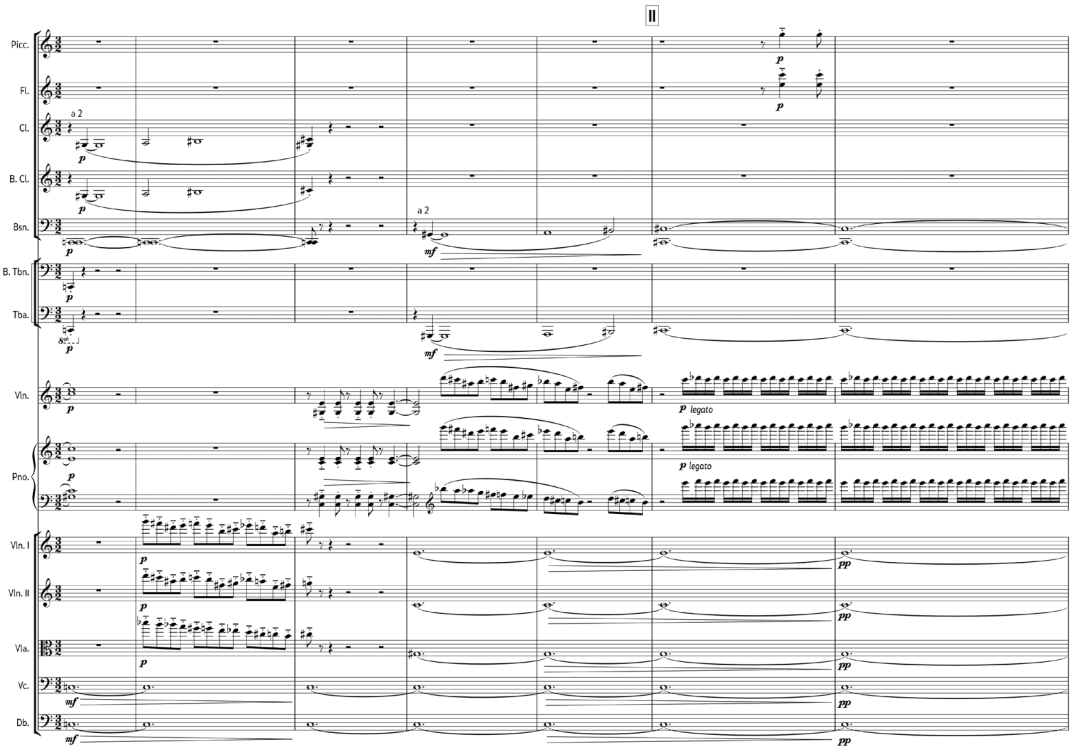
Репризата започнува типично со претопување на каденцата во репризата на првата тема **1T$_1$** (т. 258–275). Веќе со новиот тонален центар (**g**) се укажува на промените кои ќе се случат и на тонално-хармонски, и секако на оркестрациски план. **Мостот** (т. 275–283) е исто така скратен, но започнува од истиот тонален центар (**gis**) како и во експозицијата и го содржи **П$_1$**. Во пијаното во 283. такт е воведен **П$_3$**, со што настанува спонтано поврзување со појавата на **2T$_2$** која во 284. такт ја започнуваат виолините, удвоени со дрвените дувачи, главно во терци (**пр. 248**).

Тоналниот центар се префрлува на **c** до крајот на ставот, со сите можни алтерации, посебно молската субдоминанта. Репризата на **2T$_2$** (т. 275–305) се појавува во нејзината втора варијанта, односно ги нема високите тремола во гудачите. Мене уште при првото пишување на ставот посебно ми се допадна средишниот дел со кулминацијата на ова излагање на темата во експозицијата, кој е пресликан и во репризата.

Завршната група (т. 305–318) е прилагодена за да биде и заокружување на ставот. Тој завршува со смирување, иако во него има еден постојан судир меѓу педалниот **c** (во гудачите) и **cis** во дрвените дувачи и тубата кои изведуваат варијанта во инверзија од **M$_1$** (**пр. 249**).

Оттаму и виолите во гудачите го држат тонот **gis** со што е обезбедено двојството **c/cis** и соодветно големата и малата терца во однос на основниот тон (уште една варијанта на дур-мол)*.

Пр. 249: Судирот меѓу педалниот **c** (во гудачите) и **cis** во дрвените дувачи и тубата од т. 311 натаму, т. 306–312



Мојата тенденција во структурата на ставот беше да направам крајно динамичен и драматуршки бурен став, а притоа да работам со многу стеснет обем на градежни материјали. Огромната разновидност е постигната преку работата со мотивот која е присутна од почетокот до крајот на ставот.
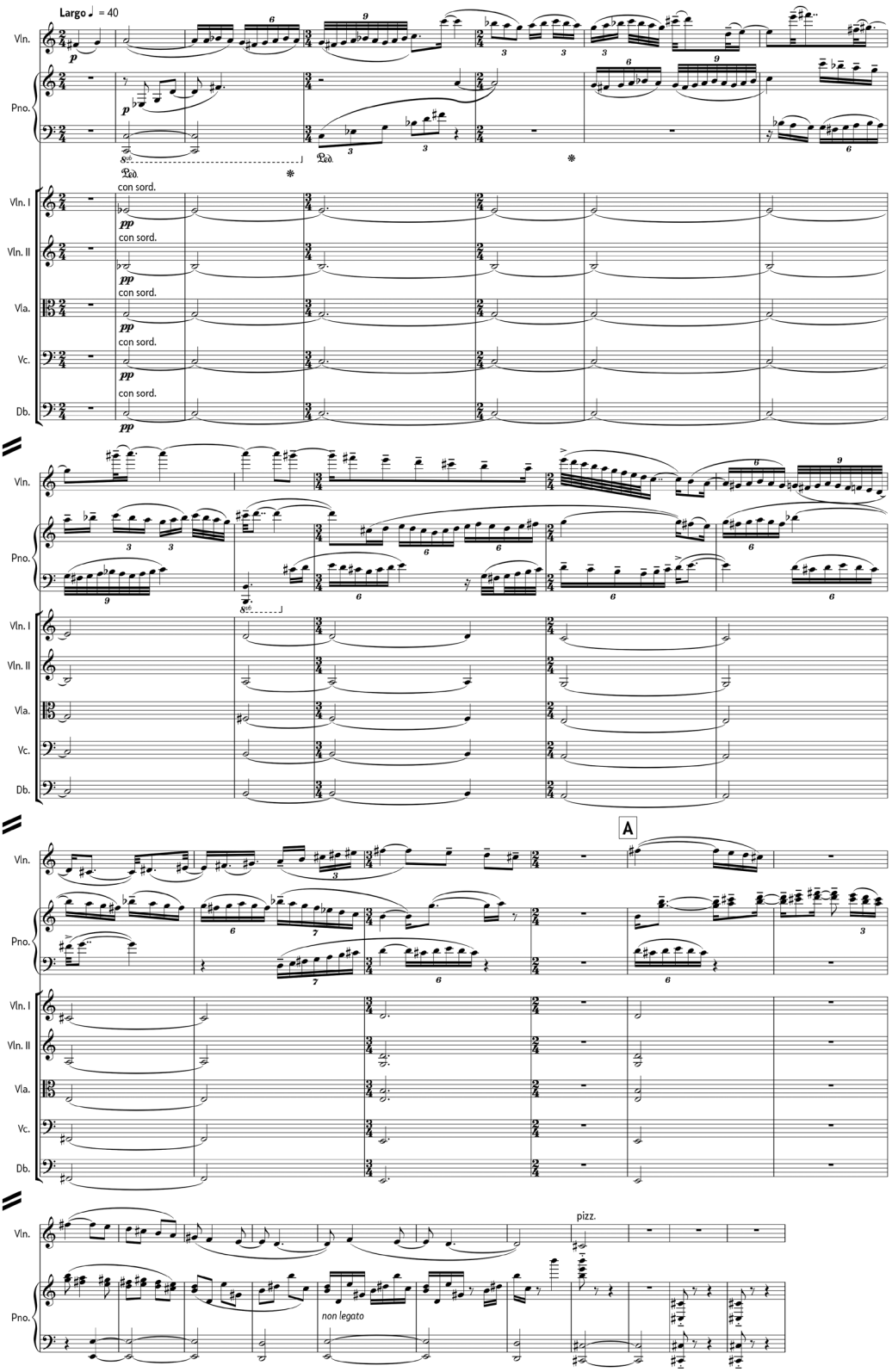
Втор став

Вториот став е во знакот на споменатото *Никриз сирто*, иако мислам дека само добар познавач би го препознал материјалот. Во духот на двозначностите и овде се појавува дводелна/триделна форма. Дводелноста на формата е во поделбата бавен почетен дел и брз втор дел. Брзиот дел натаму исто така може да се подели на два дела, во кој првиот е изграден од мотивите на *Никриз сирто*, додека вториот прави реприза на воведниот дел во брзо темпо. На тој начин се добива триделна форма **A B A**, и на крајот, со уште едно забрзување – **кода**. Воведниот дел **A** е во *мане* традицијата (уште една врска со *Мане* сонатата за виолина и пијано).

A (*мане*, бавен вовед) **премин B** (брзо темпо, *Никриз сирто*) $\mathbf{A_1}$ (реприза на *мане* материјалот во комбинација со материјалите од **B** во брзо темпо) **кода** (натамошно забрзување на темпото до крајот)

Бавниот вовед **A** е во типичната *мане* импровизаторска традиција. Тој е обликуван како една голема тема ($\mathbf{T_4}$) која ја води виолината, но околу која се плете и пијано делницата додека гудачите прават хармонски фон од долги издржани тонови*. Пред

Пр. 250: T_4 со *мане* импровизацијата во солистите, т. 1–29



крајот се појавува и генерал-пауза, прекин, (како да зема здив пејачот, практика која ја има во македонската фолклорна традиција, во која се јавуваат и прекини среде збор) (**пр. 250**).

Темата $\mathbf{T_4}$ всушност завршува во 30. такт со уште еден унисоно тон **cis** во пијаното, но над него почнува ново излагање на $\mathbf{T_4}$ и затоа овде го избегнавме прикажувањето на тој такт за да не стане збрка. Почетокот (првите четири такта) како концепт наликува на почетокот на циклусот песни *Љубовни* и тоа преку првите две четвртини (движење нагоре), па застој (на терца), па движење во ситни вредности. Оваа сличност подеднакво се однесува и на виолинската делница и на придружбата во пијаното. Истиот концепт се појавува и во вториот став на Концертот за пијано. Не сум го направил тоа свесно и дури сега преку анализите ги гледам сличностите. Меѓутоа, она што понатаму ќе се случи веќе нема врска со споменатиот циклус. Водечкиот материјал во виолината во кој има голема ритмичка разнородност и во кој доминираат ситни вредности, главно се движи постепено, скалично, и дури и интервалските скокови се повеќе во функција на разигрување на мелодиската линија, одошто да направат ново интервалско милје. Вистинските скокови ќе се случат во пијаното од 21. до 25. такт, кога низ разложените акорди се прави дисонантен судир меѓу **d** и **dis**.

Посебна важност има хармонскиот план, односно придружбата од издржаните акорди во гудачите (con sord.). Како што може да се види, првиот акорд (мал молски септакорд од **c**) лежи дури седум такта (т. 2–8). Но тој доаѓа како втор акорд на латентниот дурски квинтакорд од **d** во првиот такт. Всушност, првиот и вториот такт јасно назначуваат дека *мането* започнува во макамот хиџаз. Тие привидно делуваат како врска V-IV во некој условен **g-moll**, но тоа нема да се случи. Со оглед на концепцијата на *мането*, тоа има јасна макамска природа.
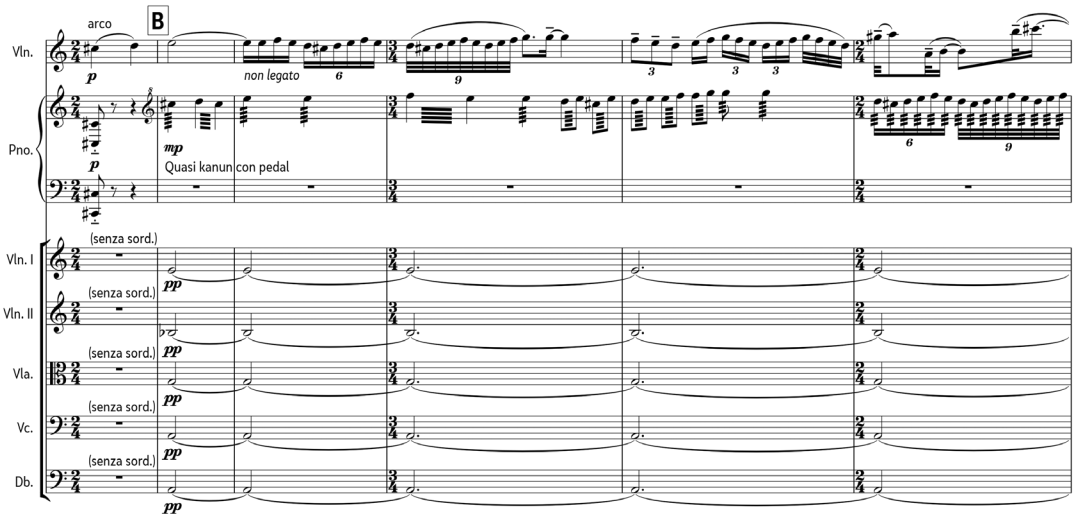
Сета хармонска прогресија што следува натаму е базирана на мали молски септакорди од основата: **h**, **a**, **fis**, **e**. По генерал-паузата со последниот мал молски септакорд од **e**, со кој завршува гудачката придружба во 17. такт, следува појава на голем дурски септакорд од **e** (оттаму и судирот **d-dis** за кој зборувавме), завршувајќи на октавите од **cis** (кои латентно, барем како што јас ги слушам, се молски, што не значи дека може да се постави и некоја сосема друга хармонска врска).

Во делот **A** има едно повторување на темата $\mathbf{T_4}$ (т. 30–55) (**пр. 251**).

Ова повторување е во нов тонален центар и како што гледаме, гудачите се поставени во мал дурски нонакорд (од мал дурски септакорд, големата терца се појавува во пијаното). Пијаното почнува со имитација на тематскиот материјал од виолината, но во репетиции во висок регистар (6. октава), изведени преку двете раце со цел да се добие имитација на инструментот канун – многу чест дел на чалгиската румелиска традиција.

Во 36. такт со имитации (импровизации) постепено се вклучуваат и дрвените дувачки инструменти. На овој начин е продлабочена полифонијата која веќе ја воведоа виолината и пијаното уште во првото појавување на темата. Со тоа овој дел наликува на излагањето на втората тема во првиот став во *Вокалната симфонија* (в. *Увертирата и четиристе симфонии*, стр. 165–167) меѓутоа, таму полифонијата има педална функција, а овде таа е дел од основните случувања, односно дијалогот меѓу материјалите.

Пр. 251: Почетокот на повторувањето на $\mathbf{T_4}$ со имитациите во пијаното на инструментот канун, т. 30–35

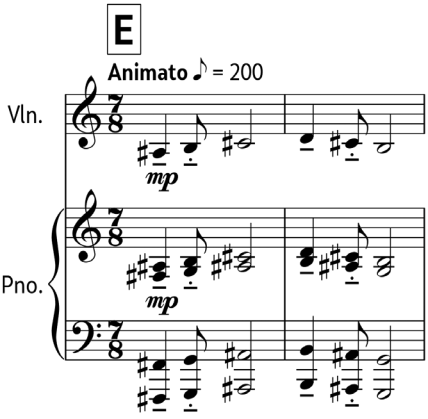


Ваквата полифонија со бурдонска подлога (овде е хармонизирана) е типична за фолклорните традиции кои го опфаќаат подрачјето на јужна Албанија, Епир и Тесалија од Грција, и југозападниот дел на Македонија (која кај нас постепено е изгубена; вокалните групи, како Костурчанки, кои имаа водечка улога во нејзиното одржување, веќе одамна не постојат). Така, овде е направена и трансформација на таа фолклорна вокална полифонија, во симфониски оркестар, и се разбира со еден многу посложен хармонски јазик.

Крајот на ова второ излагање, воедно и крај на делот **A** кој е изведен во гудачкиот дел од оркестарот, се задржува на дурски квинтакорд од основата **fis**. Така ова повторување на темата е значително видоизменето, во сите планови.

По делот **A** следува **преминот** кој е изграден од повторувањата на еден мотив $\mathbf{M_3}$ (**пр. 252**).

Пр. 252: $\mathbf{M_3}$ од кој е изграден преминот меѓу деловите **A** и **B**, т. 55–56

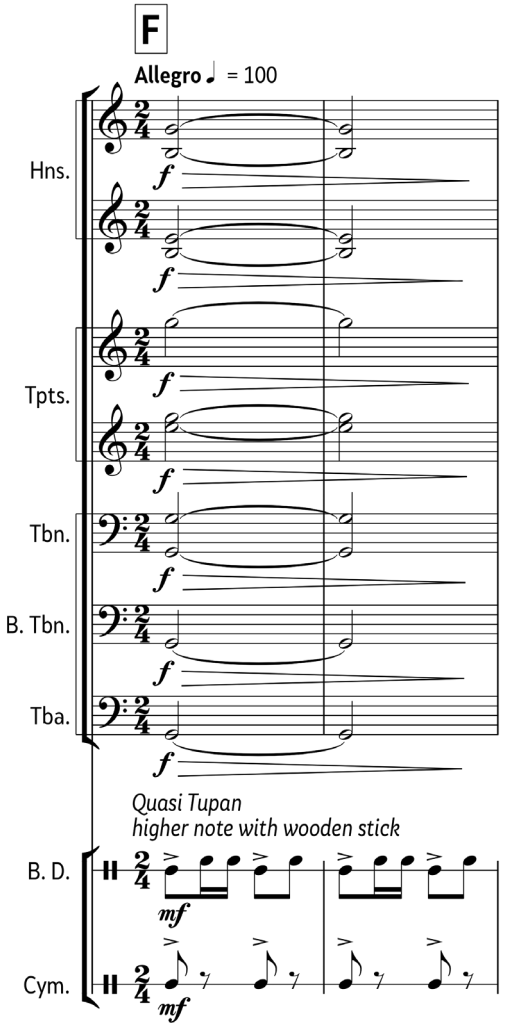


Преминот содржи две реченици со $\mathbf{M_3}$: првата (т. 55–62) во која водечката линија ја имаат солистите и постепено во имитации ќе се вклучат и гудачите (т. 57); и втората (т. 62–68), во која $\mathbf{M_3}$ ја започнуваат дрвените дувачи и во крешендо на крајот (т. 66–68) ќе се вклучат и лимените дувачи за да ја дадат основата за почетокот на следниот дел **B** во 68. такт. Како што се гледа, $\mathbf{M_3}$ ја содржи карактеристичната хиџаз зголемена секунда, потенцирана и со удвоените терци.

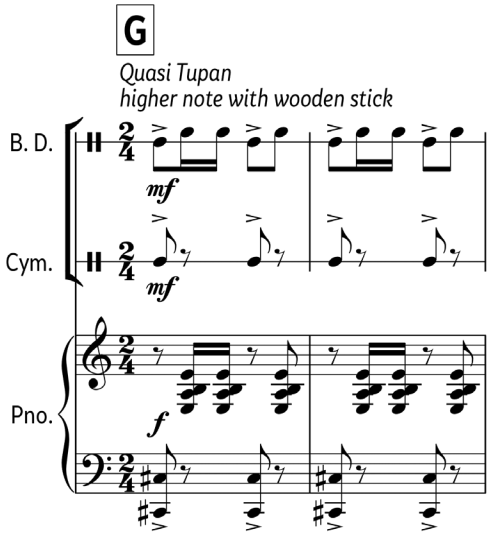
Делот **B** започнува со милитаристичките удиралки (гран каса, чинела) и лимените дувачи поставени како секстакорд од основен тон **e** (со што уште еднаш е потврдена хармонската хиџаз врска I-VII, имајќи предвид дека основниот тон претходно е **fis**). Лимените дувачи на тој начин го врзуваат преминот со почетокот на делот **B** (**пр. 253**).

Велам *милитаристички* бидејќи звукот на тапани и чинели, комбиниран со зурли е карактеристичен за воената турска музика, во која во XIX век ќе влезат и лимените

Пр. 253: Почетокот на делот **B** со лимени дувачи и удиралки, т. 68–69



Пр. 254: Φ_4 во пијаното и удиралките како придружба за T_5, т. 76–77
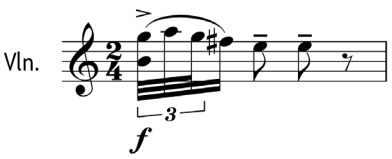


дувачи од западна провениенција (видни се дури и во историските документарни филмови на Манаки). Воедно и третманот на материјалите од *Никриз сиртто* се исто така поставени во една ваква агресивна конотација, што не е случај за оригиналните, кои се многу посмирени и игриви варијанти.

Удиралките всушност ја најавуваат новата фигура Φ_4 која е заокружена со појавата на пијаното (**пр. 254**).
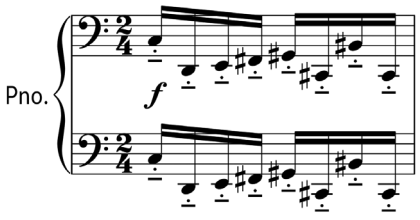
T_5 е составена од основниот мотив на *Никриз сиртто*, M_4 на кој ќе му се спротивстави вториот мотив M_5 кој се појавува и во изворната варијанта како одговор, но овде е интервалски променет до непрепознатливост (**пр. 255**).

Пр. 255: M_4 и M_5 како основа за T_5, т. 79 и т. 80
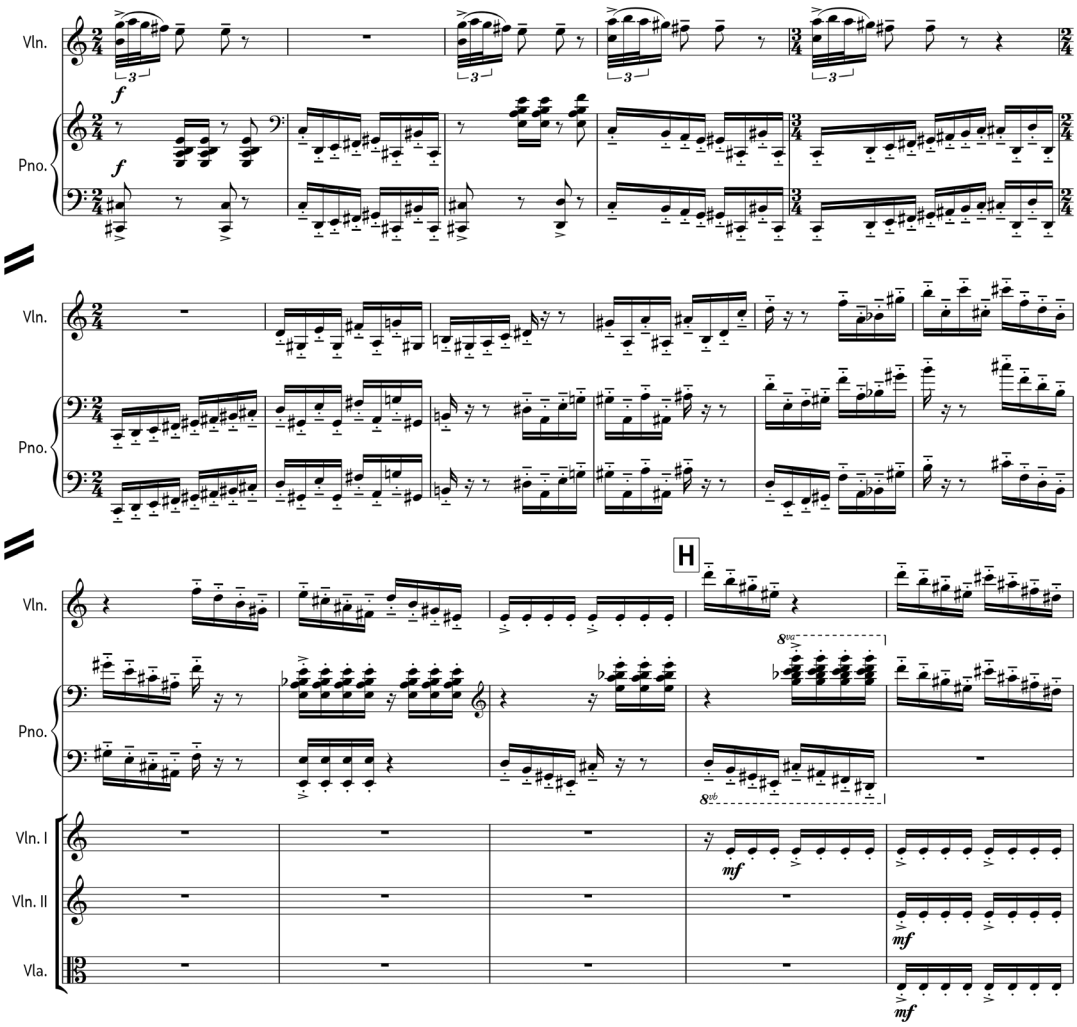
а)



б)



Пр. 256: $\mathbf{T_5}$ во виолината и пијаното со дијалогот меѓу $\mathbf{M_4}$ и $\mathbf{M_5}$, т. 79–94
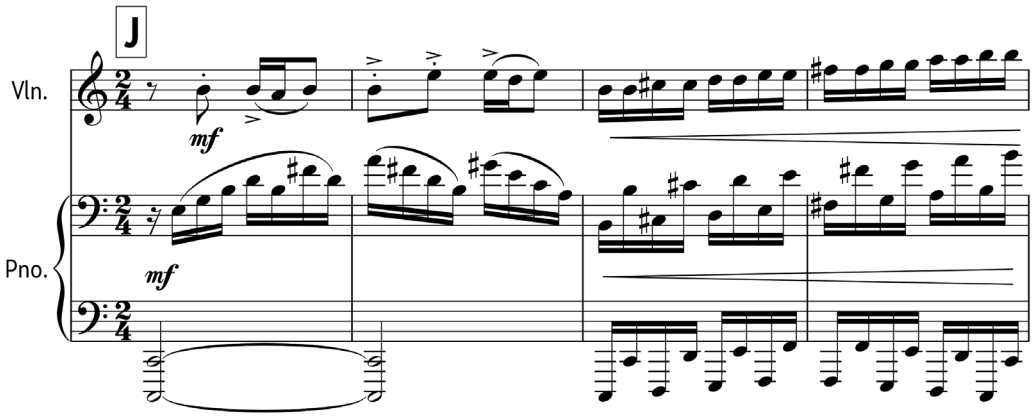


Така и во $\mathbf{T_5}$ постои дијалог меѓу овие два мотива, од кои вториот станува доминантен во вториот дел на темата (**пр. 256**).

Гледаме од примерот дека темата ја донесуваат солистите (удиралките се повлечени и се чуваат за нов *најад*), меѓутоа, како што се гледа, драматичноста не е попуштена, посебно со акцентираните стаката во вториот дел на темата, во кои во последните два такта ќе се вклучат и виолините и виолите. Исто така, видна е и намалената квинта (меѓу виолината и басовиот тон во пијаното).

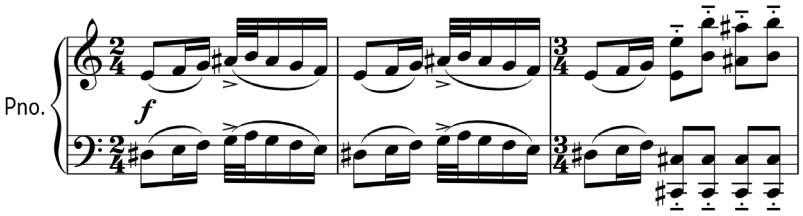
Преку користењето на преземените мотиви, но во една многу преработена варијанта со сосема нова конотација и опкружување, и ова дело се вклучува во целата низа слични дела од моето творештво.

Делот **B** содржи четири целини (т. 68–88, т. 89–110, т. 111–138 и т. 138–152) во кои ќе се појават три тематски материјали од *Никриз сиртто*: $\mathbf{T_5}$, $\mathbf{T_6}$ и $\mathbf{T_7}$. $\mathbf{T_5}$ доминира во првата, втората и четвртата целина. Соодветно може да се добие и шемата $\mathbf{a\ a_1\ b\ a_2}$, односно еден вид триделна песна. Така, во $\mathbf{a_1}$ имаме најава на $\mathbf{T_6}$ во пијаното на крајот од излагањето на $\mathbf{T_5}$ (т. 107–110). Во овие тактови таа е интерполирана во материјалите на $\mathbf{T_5}$.

Пр. 257: **T$_6$** како основа за делот **b** во **B**, т. 111–114



Пр. 258: **T$_7$** со акцент на зголемената кварта, т. 142–144



Сепак, нејзината главна и самостојна појава е на почетокот од делот **b** (**пр. 257**).

Иако и за овој материјал може да се идентификува потеклото, неговата разработка во пијаното, септимите во третиот такт итн., го оддалечуваат од изворниот амбиент, и го пренесуваат во амбиентот на целиот став и Концертот. Оддалечувањето станува уште поизразено од 118. до 138. такт, каде што во преработена верзија се јавуваат скаличните движења од крајот на делот **A**.

Во последното **a$_2$** од делот **B** ќе се појави и **T$_7$** која за мене беше посебно интересна бидејќи и во изворната верзија има акцент на зголемената кварта (**пр. 258**).
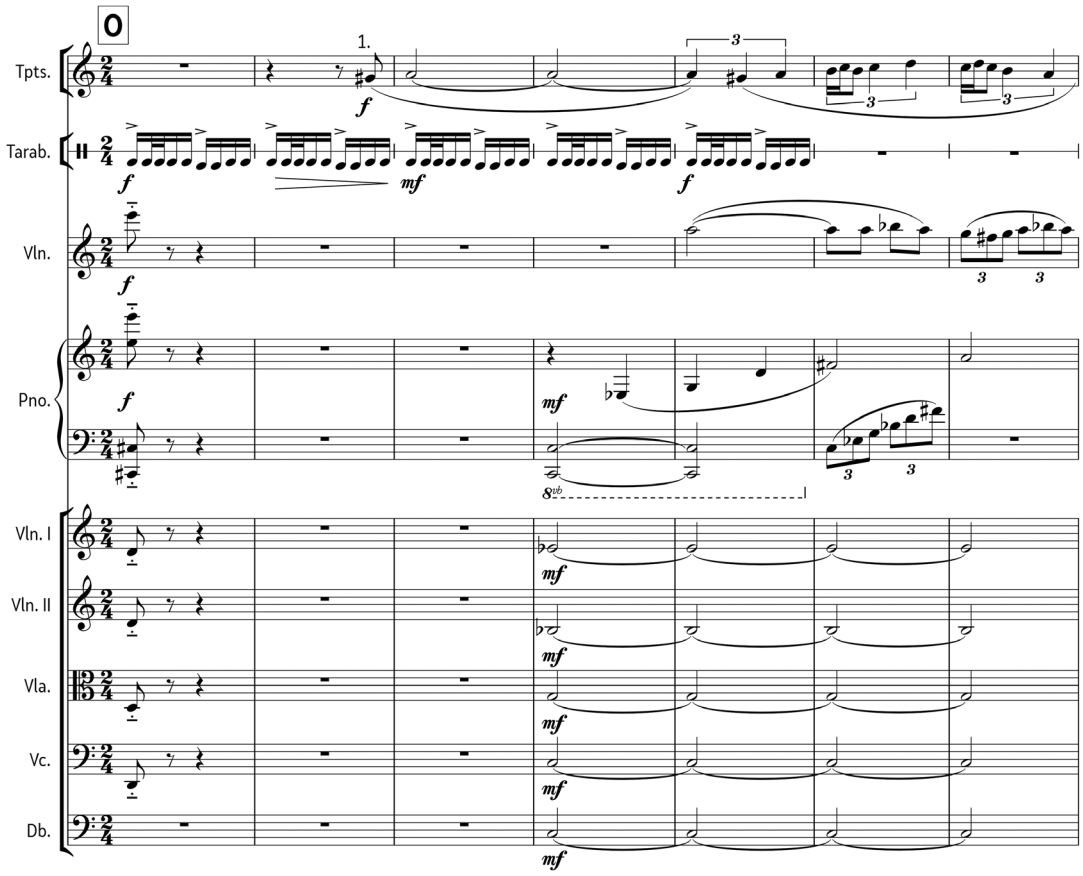
Забележливо е од примерот дека излагањето на овој материјал е направено во мали секунди, што го прави посебно дисонантен. Кон ова е и целата фактура од **T$_5$** (која прави назнака дека се работи за реприза на **a** со почетокот со удиралките и **Ф$_4$**, т. 138–141).

A$_1$ започнува со нова ритмичка фигура во тарабуката врз која ќе се појави повторувањето на варијанта на **T$_4$** која сега ја води трубата (**пр. 259**).

Ритмичката фактура на тарабуката кореспондира на **Ф$_4$**, но истовремено е и различна поради употребата на двете 32-ки во првата четвртина. Кога би била отсвирена од народни свирачи, тие би направиле различни варијанти. За време на единствената изведба на овој Концерт, перкусионистот, од за мене непознати причини, никако не можеше да се снајде да ја изведе како што треба, иако се работи за едноставна фактура. Освен тоа, кај народните свирачи би се појавила веројатно и синкопата (за да се добие 3,3,2), која е овде стриктно избегната и преку акцентите се инсистира на бинарна фактура.

Во овој почеток е и *бурдоноѿ* во гудачите и разложениот акорд во пијаното, кое подоцна ќе започне со имитации од репетирани тонови (канун). **A$_1$** содржи три рече-

Пр. 259: Почетокот на $\mathbf{A_1}$ со фигура $\mathbf{Ф_5}$ и водечката линија од $\mathbf{T_4}$ во трубата, т. 152–158



ници (т. 152–171, т. 172–194 и т. 195–213). Во втората реченица $\mathbf{T_4}$ ја изведуваат дрвените дувачи со имитации во пијаното и виолината, но во 183. такт ќе се појави и упад во гудачите со $\mathbf{T_7}$. Последната реченица е изведена од крајот на **А**, во случајов проширен и заокружен со новиот тонален центар со дурски квинтакорд, **g** (т. 203).
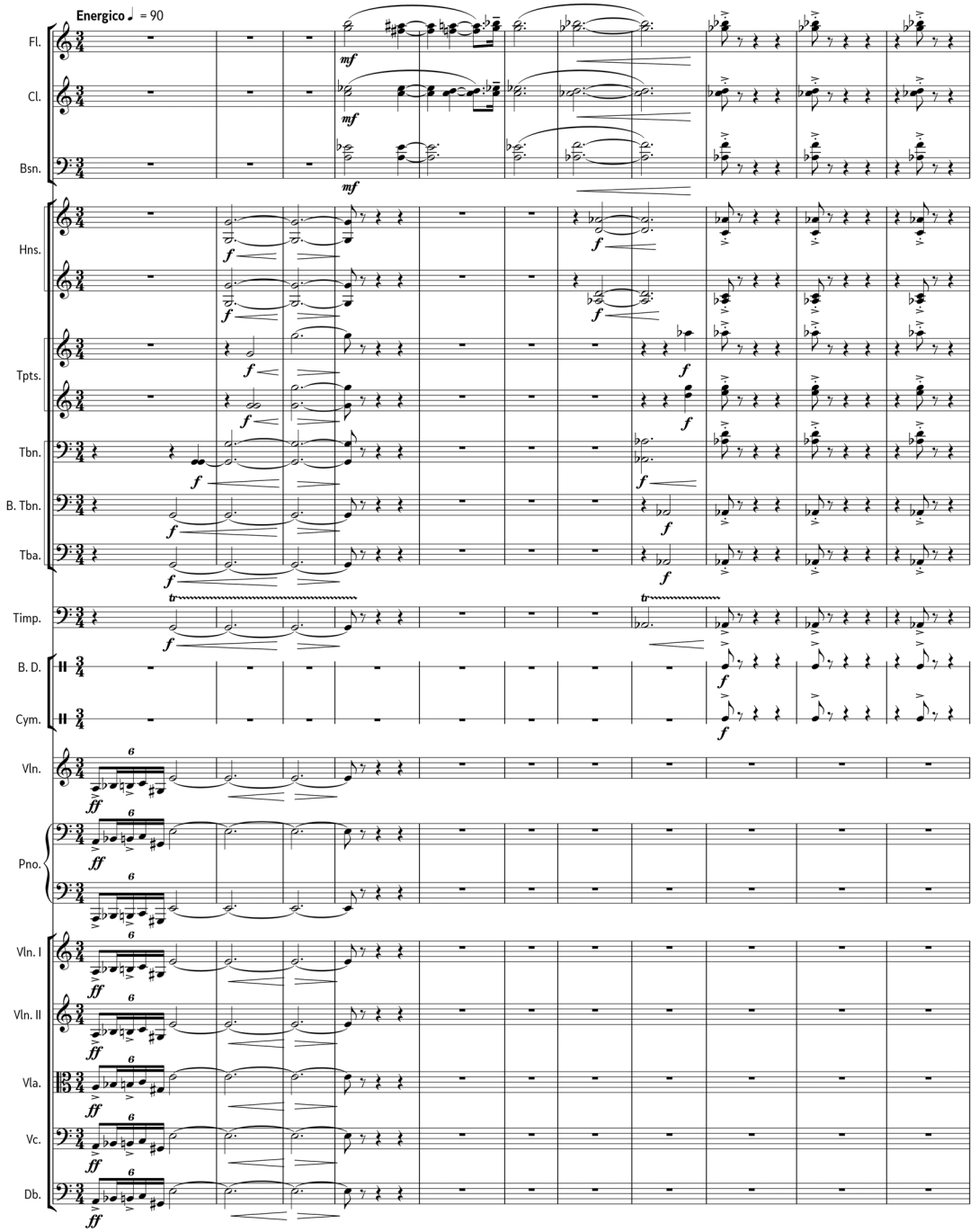
И овде се подметнати почетоците на следниот дел – **кодата**: тарабуката почнува со $\mathbf{Ф_5}$ во 209. такт, а во 211. такт во пијаното се појавува и $\mathbf{Ф_4}$. Кодата која следува до крајот (т. 209–236) е составена од репетиции на $\mathbf{M_4}$ и елементи од $\mathbf{T_7}$ во постојано забрзување и крешендо, со што кулминацијата на ставот е во последниот такт. И оваа фактура со забрзувањето е многу честа во балканскиот инструментален фолклор.

Вториот став е најфолклорниот во овој Концерт. Со третиот повторно ќе се врати делото на неоромантичарски колосек, иако и овде со скаличните краеви на **А** и $\mathbf{A_1}$ ќе се почувствува и неоромантичарска фактура.

Трет став

Држејќи се до традицијата, последниот став е рондо. Покрај главната тема која го носи делот **А**, во овој став се појавува и голем **вовед** кој ќе се појави уште два пати, а и неговиот основен мотив $\mathbf{M_6}$ ќе биде искористен за последниот такт од ставот. Ставот има доминантно неоромантичарски карактер на линијата Чајковски/Рахма-

Пр. 260: **M$_6$** (гудачи, лимени дувачи и тимпани), т. 1–4, и **M$_7$** (дрвени дувачи), т. 4–8, како основа за **T$_8$**, т. 1–11



нинов со сите мои *зачини*, додека воведот е асоцијативен со Дебисиевото *Море*, иако во него јасно се чувствува и врската со мојата Втора симфонија и посебно нејзиниот завршен став. Во темата од делот **B** е јасна и врската со Прокофиевите *пијанистичко-концертски* фактури. На тој начин останувам доследен на својата практика да комбинирам најразлични стилови, а со вториот став и жанрови, но амалгамирани

низ мојот творечки печат. Преку овој став се запечатува главната неоромантичарска нитка на Концертот, на тој начин потврдувајќи го концептот дека концертите се обраќаат двојно до најширокатa публика – преку виртуозноста на солистот и преку неоромантичарската допадливост. Со други зборови, концертите се обраќаат повеќе кон емоциите, одошто кон контемплативноста.

Рондото главно се држи до шемата со три теми, иако овде е дополнето и со вовед и каденца:

Вовед (T_8) A (T_9 премин) вовед$_1$ (T_8) B (T_{10}) A_1 (T_9 премин) вовед$_2$ (T_8) каденца C (T_{11}) A_2 (T_9) завршна група
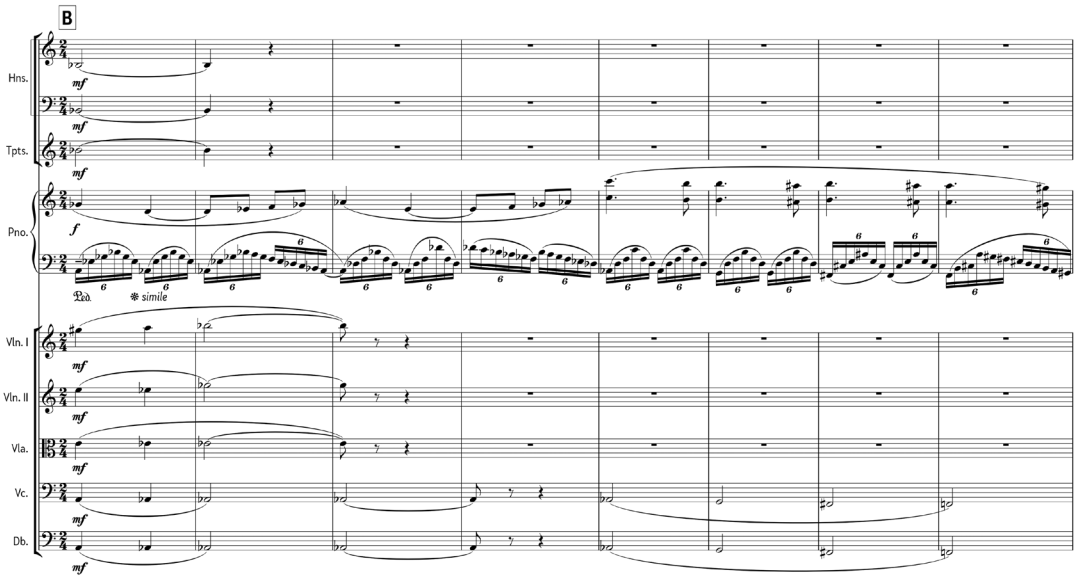
Воведот започнува со M_6 чија карактеристика е хроматиката во секстолата, а потоа и низ крешендо/декрешендо издржаниот тон во унисоно кој расте од гудачите во дувачкиот дел. По овој мотив ќе се појави уште еден M_7 во дрвените дувачи, кој започнува како нонакорд (полунамален и голема нона), но кој со последниот акорд, по додавањето на лимените дувачи, ќе се згусне во кластер (**as**, **b**, **ces**, **d**, **f**, **ges**). Ова посебно ќе се случува во следните јавувања на овој мотив (**пр. 260**).

Од овие два мотива со крајните *secco* акорди* се заокружува темата T_8. Категоризацијата на темата е поткрепена и со уште две повторувања натаму во ставот. Оваа самостојност на овој дел е потврдена и низ почетокот на следната тема T_9, која е различна и контрастна на овој вовед.

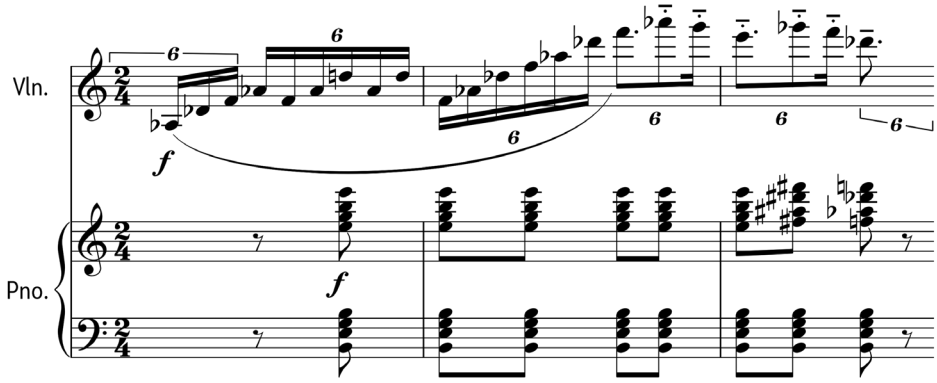
Воведот има уште една реченица (т. 13–24) составена од разработка на T_8 преку проширување и на двата мотива. Проширувањето на M_6 наликува на проширувањата на почетниот мотив на првиот став на Втората симфонија во пијаното, односно направено е движење во секстоли во два такта во пијаното. M_7 започнува со целиот корпус на дрвени дувачи, и потоа се повторува во гудачите развивајќи се натаму во премин кон почетокот на излагањето на T_9.

T_9 е во целост романтичарска тема (**пр. 261**).

Пр. 261: T_9 во пијаното со карактеристични романтичарски фигури, т. 25–32



Пр. 262: **M₈** во завршната реченица на **A** со пасажна и акордска структура, т. (40)–(42)



Романтичарски призвук ѝ даваат скоро сите нејзини елементи, синкопата во неакордскиот задржан тон во првите четири такта, хроматиката во втората половина на реченицата, придружбата од разложени акорди во секстоли во левата рака кои се комбинирани со скалични движења итн.

Делот **A** содржи повторување на **T₉** транспонирана за полустепен нагоре, во соло виолината (т. 33–40) и на крајот е третата реченица (т. 40–53) која го заокружува делот и во која се јавува новиот пасажен мотив **M₈** (**пр. 262**).

Како што можеше да се види и во последниот пример, на **T₉** не беа извлечени и мотивите од кои е составена таа, што беше случај и во оваа анализа, но и во анализите на останатите концерти, претходно симфониите итн. Би сакал да истакнам дека во сите овие книги, со зголемувањето на бројот на дела од една категорија (сонати, вокални циклуси итн.) ќе се намалува нивото на длабочина во која ќе можам да навлегувам во анализите. Сите анализи кои досега ги презентирав даваа можност и за уште подетално прикажување на композиторската постапка, но и за поинакви толкувања, посебно во појавата на честите двозначности. Поклопувањето на крајот и почетоците на целините, подметнување на цели делови едновремено, постапки кои треба да ја зацврстат поврзаноста на деловите, граничните содржински елементи кои можат двојно да се толкуваат, на пример и како мотив и како фигура, и посебно многузначноста на хармонските прогресии, тоналните центри, политоналноста итн. – сè се тоа отворени прашања кои овде нема да бидат докрај одговорени. Мојата цел и задача во овие книги е колку што е можно повеќе да ги откријам суштинските елементи кои свесно или несвесно се проткајуваат низ моите дела и ја прикажуваат спецификата на моето творештво. Тие треба да бидат ориентир и помош и за изведувачите и за истражувачите. Сигурен сум дека ако повторно се навратам на она што е напишано по објавувањето и на оваа книга, ќе имам забелешки и ќе правам нови корекции. Сигурен сум и дека ќе се провлечат и грешки. Во сите анализи се сретнав и натаму ќе се среќавам со многу проблеми, како на пример дали придружбата да биде дел од прикажувањето на мотивот (како во погорниот пример кој би го изгубил значењето кога би го гледале изолирано), дали повторувањата на темата (кои секогаш кај мене се многу различни, но кога се едно додруго прават единствена сложена реченица) да ги третирам како дел од темата (што некаде и го правев), или да го оставам само почетното јадро итн. Од друга страна, и во овие анализи јас секаде се обидувам да го прикажам и континуитетот во моето творештво, односно поврзаноста со претходните и следните дела. За мене не е никаков проблем што одредени музички материјали се појавуваат повеќепати во различни дела. Тие се композиторски печат; *врелата* околу кои се врти творештвото на еден

автор. Не ми пречеа и не ми пречат и заемките од творештвата на други жанрови и автори. Тоа го правеле сите композитори во музичката историја. Во оваа и во претходните книги видлива е мојата намера што повеќе да ги разоткријам изворите на музичките материјали. Суштината на музичкото творештво не е во откритието на некој потполно нов, оригинален материјал. Такви речиси и не постојат. Историјата на музичката култура е во постојаната преработка и надоградба на претходно појавените модели. Како што споменав веќе и овде, преработката на музичките материјали, нивното поставување во нови контекстуални односи, е она кон кое се стремам во целокупното мое музичко творештво.

Суштината на овој мотив **M₈** е во пулсирачката акордска придружба поставена на квартсекстакорд со основа **e**. Привидната терцна сродност што постои меѓу овој квартсекстакорд и квартсекстакордот со основа **as** со кој започнува арпежот во виолината го дава хармонското јадро на мотивот. Затоа овде беше прикажан заедно со придружбата. Пулсирачката секстола посебно доаѓа до израз во последните два такта на делот **A** во кои ќе се вклучи и тимпанот подигајќи ја динамиката во крешендо за појавата на првото повторување на **воведот**.
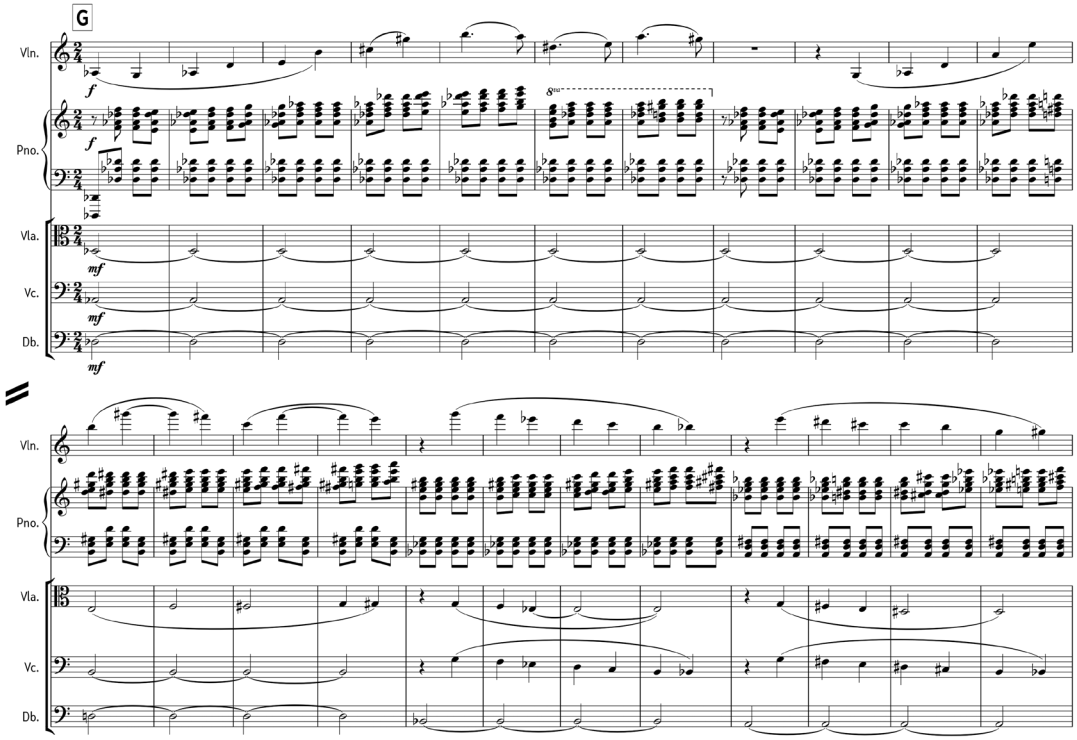
Овој **вовед₁** е скратен и содржи две реченици. Првата реченица (т. 54–65) дава нова варијанта од **T₈** во која **M₆** е транспониран за секунда нагоре, вклучувајќи ги и интервенциите во засилувањето во лимените дувачи кое не е веќе во унисоно со основниот задржан тон. На крајот кластерското повторување на **M₇** го изведуваат лимените дувачи. Втората реченица (т. 62–81) е започната по крајот на **M₇**. Од **M₇** е направена подлога за хроматско движење на трубата нагоре, додека гудачите го згуснуваат кластерот со имитации од почетниот елемент од **M₆**. Во последните четири такта (т. 77–80) се појавуваат тимпанот, гран касата и барабанот со секстолниот ритам, во ***f***, но без крешендо.

Преку овој премин се стигнува до појавата на делот **B** кој содржи само една сложена реченица во која е изложена **T₁₀** (**пр. 263**).

T₁₀ ја презема пулсирачката акордска придружба од **M₈** над која во соло виолината се развива широка мелодиска линија, правејќи асоцијации со претходните материјали преку пунктираните четвртини. Таа (**T₁₀**) има четири реченици (1 1_1 2 2_1) сите ограничени со паузи во виолината. Почетокот на темата (првата реченица, т. 80–87) е во знакот на *Електра-акордот* (**des-f-as** – **e-gis-h**). Прокофиевската пијанистичка фактура во дискантот на пијаното води контрапунктска линија кон водечката линија во виолината. Од втората реченица (т. 88–95) почнува постепено да се развива дисонантен судир, кој уште повеќе се заострува во третата реченица (т. 96–99). Во неа во пијаното ќе се појават квартсекстакордите, со разлика од мала секунда (основни тонови **es** и **e**), судир кој ќе продолжи и во четвртата реченица транспониран за мала секунда надолу. Како што може да се види од примерот, виолончелата се вклучуваат во унисоно со виолината, а во четвртата реченица продолжуваат во сексти, при што виолите се на почетокот унисоно со виолончелата и потоа се раздвојуваат, со што уште повеќе се потенцира судирот меѓу тоналните центри.

Како што споменав кај *Барокното кончертино*, изместувањето на мелодиските линии, контрапунктите и хармонските придружби во мали секунди, е практика која ја има од самите почетоци во моето творештво, но многу изразено ќе се појави во Фугата во балетот *Возови*. Се разбира, малите секунди се едни од најдисонантните интервали и тие во прв момент може

Пр. 263: **T_{10}** од која е изграден делот **B**, т. 81–103



да делуваат и како грешка. Ги користам во најразлични функции, најчесто како гротеска, иронија, а во случајов и како директен судир кој ја нарушува романтичарската структура на темата.

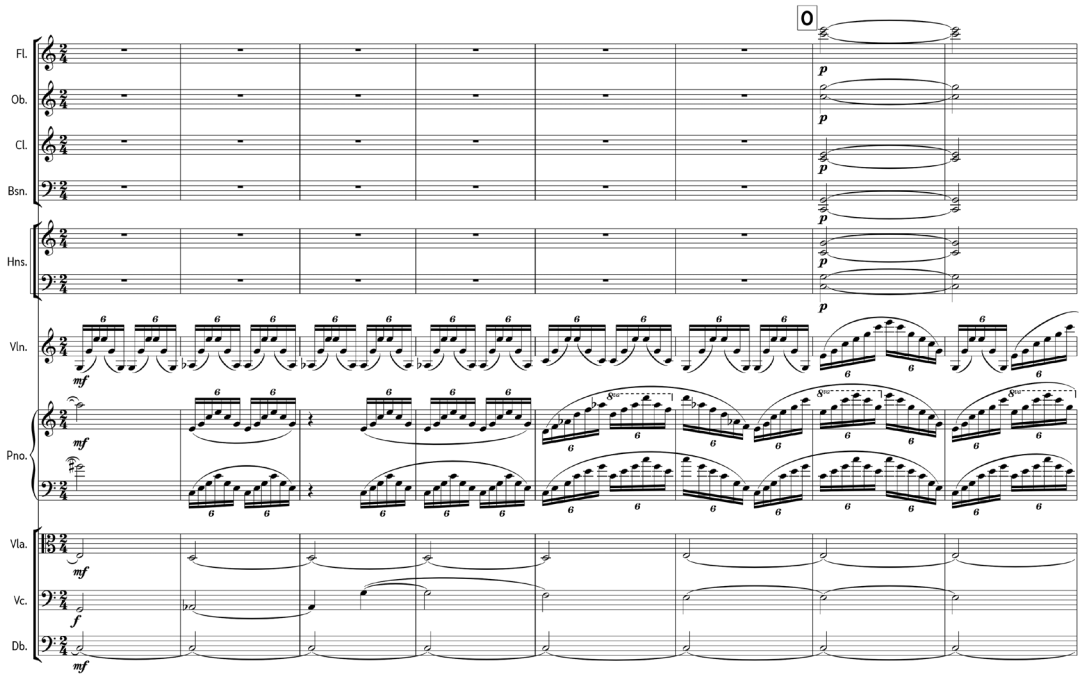
Следните четири такта (т. 104–107) се **премин** кој припаѓа и на делот **B**, но и на следниот дел **A_1**. Додека виолината продолжува и се надоврзува на претходната линија, во пијаното се појавува придружбата во секстоли од **T_9**. Басовата линија во овие два такта (која е основа и за разложените акорди во секстолите) се движи секвентно (**gis-g a-as**, **a-as h-b**) и со почетокот на **A_1** ќе се задржи на **as** (доминантата по која почнува **T_9**).

A_1 (т. 104–136) е скоро идентична реприза на основното **A**, со промени во оркестрацијата и дополнувања, како на пример половините во виолината. Токму овие половини во прв момент го одвлекуваат вниманието од водечката линија во пијаното, така што настанува претопување со претходниот дел и дури подоцна, кога по втор пат ќе се јави темата, јасно е дека станува збор за реприза на **A**.

Третата појава на воведот (**вовед$_2$**, т. 137–145) повторно е поместена за секунда, сега почнува од тонот **c** (басот е поставен во кварта надолу – **g**, која потоа на издржаниот тон од **M_6** ќе се промени во мала терца – **e-g**). Следува делот на **M_7** на кој во последниот такт (т. 145) директно се надоврзува **каденцата**.

Каденцата (т. 145–172) не е вистинска каденца во смисла на застој и *ad libitum*. Од 144. до 152 т. се јавува слободен тригласен контрапункт во осмини (виолината и двете раце во пијаното). Во 152. такт започнуваат арпежи во секстоли, најнапред во виолината и подоцна и во пијаното (т. 157) како еден вид имитации, кои натаму

Пр. 264: $\mathbf{T_{11}}$ како основа за делот **C**, т. 173–180



ќе се комбинираат и со движења во секунди. Од 160. такт виолината и пијаното се надополнуваат во одржувањето на секстолниот ритам. Со разложените акорди во виолината во 172. такт започнува формирањето на придружбата на следната тема $\mathbf{T_{11}}$. Претходно, во 170. такт веќе се вклучија контрабасите и виолите со децимата **c-e** која со појавата на виолончелата во 173. такт со **g** ја даваат основата на новиот тонален центар во кој ќе започне делот **C**.
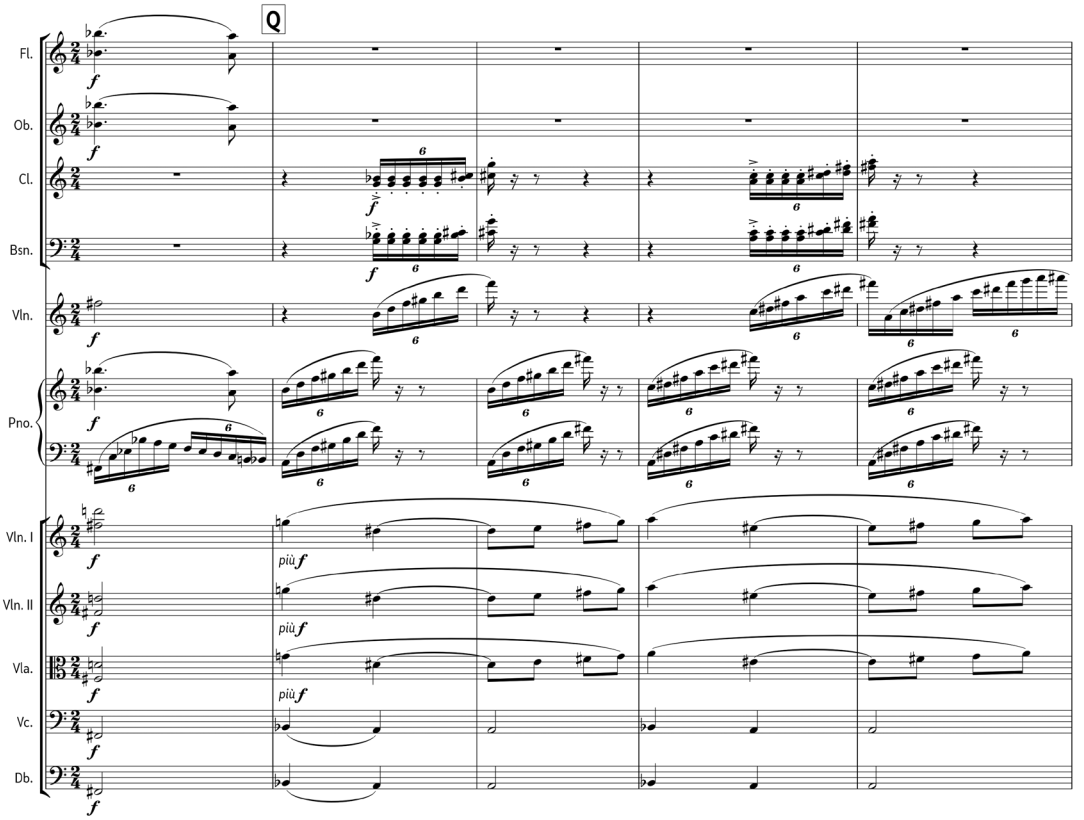
Делот **C** е изграден од три фрази, кои овде ги означивме како три излагања на новата тема $\mathbf{T_{11}}$ (**пр. 264**). Ова прво излагање на $\mathbf{T_{11}}$ (т. 173–180) во која водечка линија имаат виолончелата (типична романтичарска црта), има јасна тонална (**C-dur**) структура со намалено VI стапало (впечатокот на молска субдоминанта). Веќе во второто излагање (т. 181–186) кое се сели во новиот тонален центар (**a**) во последните два такта (т. 185–186) настанува судир меѓу виолончелата кои завршуваат на **c** со **cis** од останатиот дел од оркестарот кој е поставен на дурскиот квинтакорд со основа **a** (на тој начин се добива квинтакорд со едновремена мала и голема терца)*. Третото излагање на $\mathbf{T_{11}}$ (т. 187–190) го преземаат и првите виолини во новиот тонален центар **cis**.

Во оваа тема доминираат секстолите во солистите кои се движат низ различни разложени акорди наспроти долгите нотни вредности во гудачите. На тој начин е добиена типична концертна фактура од романтичарските дела.

Преку придружбата повторно се прави незабележлив премин меѓу делот **C** и $\mathbf{A_2}$.

$\mathbf{A_2}$ започнува директно со втората реченица од **A** која во унисоно октави ја изведуваат флејтите, обоите, виолината соло и десната рака од пијаното (левата продолжува со секстолите) (т. 190–198). Оваа реченица се повторува уште еднаш (т. 198–205) при што водечката линија ја преземаат унисоно виолините и виолите, додека пијаното и виолината изведуваат разложени акорди, а кларинетите и фаготите репетирани тонови во секстоли стакато (**пр. 265**).

Пр. 265: Завршната реченица од $\mathbf{A_2}$ со водечката линија во виолините и виолите, разложените акорди во солистите и стакато репетициите во кларинетите и фаготите, т. 198–202
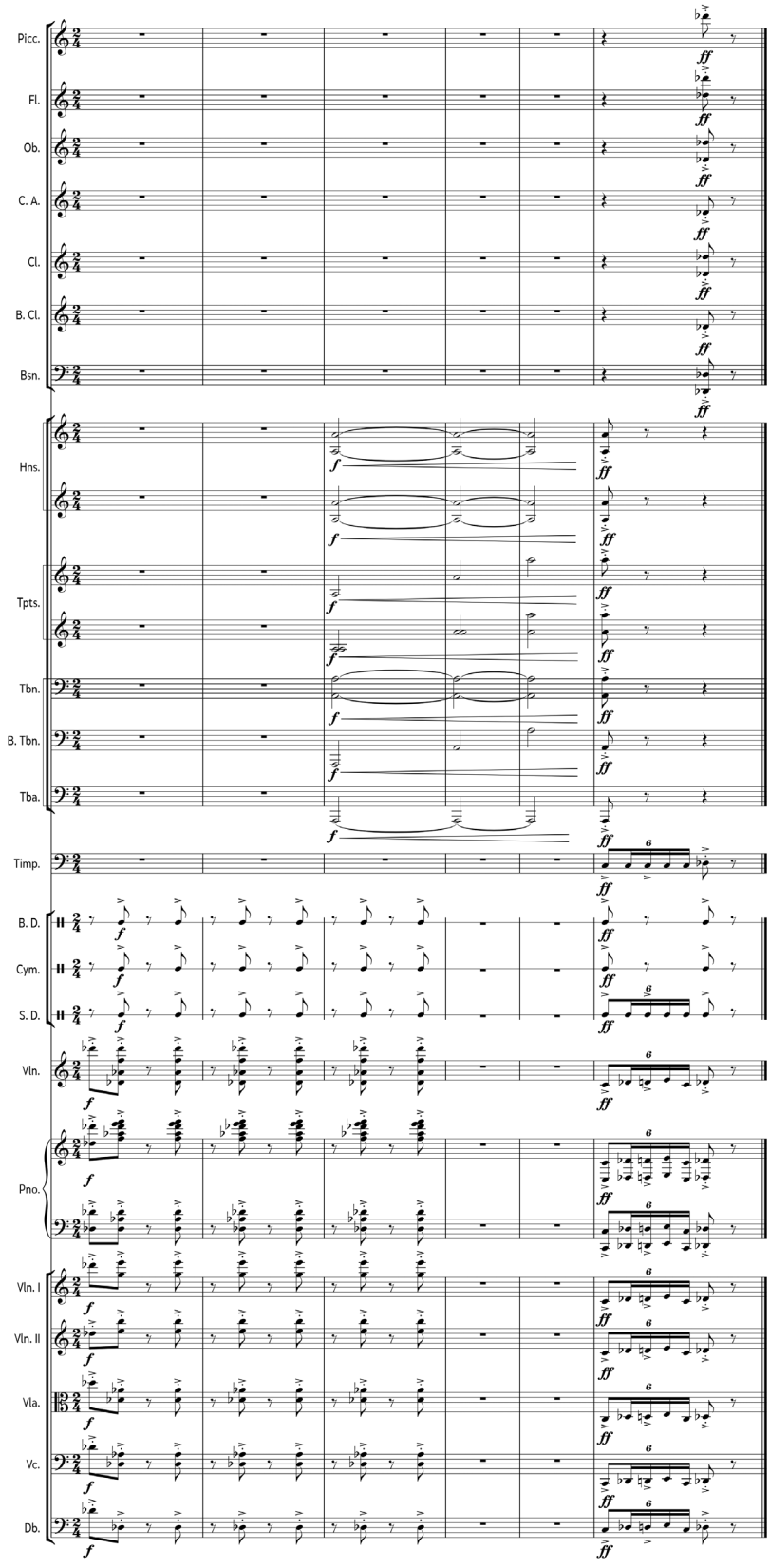


Со оваа втора реченица се воведува во **завршната група** која започнува во 206. и трае до 228. такт. До 211. такт се јавуваат секвенци (каденцирањето) и во 212. такт се јавува педалниот тон **des**, кој трае до крајот на делото. На овој педален тон тече редовниот репертоар за концертите – разложени акорди, хроматики итн., за во последните тактови повторно да се појави *secco* Електра-акордот*, дополнет со издржаното намалено VI стапало во лимените дувачи (во случајов запишано енхармонски како зголемено V за да се избегнат двојните предзнаци, но сепак давајќи го ефектот на молската субдоминанта) (**пр. 266**).

Како што се гледа, ставот а со тоа и делото го заокружува почетниот мотив од третиот став $\mathbf{M_7}$.

Преку ова финале на Концертот останува доминантниот впечаток дека се работи за неоромантичарско дело во кое се испреплетуваат романтичарските традиции на концертите за пијано, или виолина, како во солистичките, така и во оркестарските фактури. Сепак, формата на делото е организирана преку неокласичарскиот пристап, поткрепена со проширената и политоналната хармонска структура. Внесувањето на румелиската традиција во вториот став и импресионизмот во третиот, уште повеќе ја раширува палетата од која се црпени обрасците. Преку мешањето на целиот овој габаритен материјал, треба да се добие различноста од препознатливите постапки од моите други дела и да се постигне индивидуалноста на финалниот производ.

Пр. 266: Крајот на концертот со *Електра-акордот*, намаленото VI стапало во лимените дувачи (енхармонски) и **M$_6$**, т. 223–228



***Глич рапсодија* оп. 65**

Глич рапсодијата е напишана за триото Mezzo во 2015 година, по идејата на пијанистката Емилија Потевска-Попивода, во кое покрај неа учествуваа обоистот Владимир Лазаревски и виолинистот Владимир Крстев. За жал, делото не се изведе, и до денес не ги дознав причините зошто. Како и во сите претходни случаи, никогаш не вршев притисок за изведба на моите дела, бидејќи за мене возбудата и задоволството завршуваа тогаш кога ќе сметав дека партитурата е конечно готова.

Анализа

Триото за кое го напишав го објаснува специфичниот изведувачки состав. Оркестарот е повторно сведен на гудачи, (поради полесно доаѓање до изведба, иако очигледно и тоа не се случи).

> Музичкиот репертоар што го слушав за време и уште повеќе пред создавањето на новите дела, секогаш беше поврзан со изборот на музичките материјали. Убеден сум дека сè што создаваат композиторите е засновано на нивното дотогашно и претходно музичко опкружување. Со една подлабока интроспективна анализа авторот може да дојде до корените на своите музички идеи.

Во 2015 година интензивно работев на документарниот филм *Колекцијата Ендендијк* кој премиерно беше прикажан на 23 ноември 2015 година во концертната сала на Факултетот за музичка уметност во Скопје. Во овој филм е обработена колекцијата на Петер и Анемиек Ендендијк на плочи и други звучни носачи со музички фолклор од Македонија и пошироко од Балканот.

Со оглед на тоа што музиката која ја користев за звучната подлога во монтажата на филмот прилично долго ми се вртеше низ свеста, се одлучив од неа да ја извлечам основата за музичките материјали во оваа композиција. Кон тоа додадов уште една идеја – *glitch* – како нешто што делува како грешка. Всушност, сите скратувања или проширувања на градежните материјали, на пример еден такт со различен метар од останатите, пократок или подолг, со кој се нарушува метарот на останатите тактови, е *glitch*. Тоа многу често го има и во моите дела и може да се однесува на метарот, на изместувањето на некоја мелодиска линија за полустепен нагоре или надолу, изместувањето на ритамот за една осмина, неочекувани прекини, упад на некоја неочекувана хармонија итн. Со други зборови, *глични* во мојата музика има многу; ги има во електронските композиции (од балетот *Возови*, *Скелетот и убавицата*, *СинтСон*), иако никогаш не би ги класификувал како *Глич музика* или *Глич хоп*. Концептот на *естетска грешка* го внесува неокласицизмот (посебно Стравински) и јас сум го следел тој принцип уште од почетоците на моето творештво.

Овде се одлучив за насловот на делото *Глич рапсодија* за уште еднаш да ја потенцирам оваа композиторска постапка. Делото не носи наслов *Концерт* поради тоа што во ниеден став не е употребена сонатната форма. Ставовите се направени околу еден музички материјал и движењето на формата е изведено преку меѓусебното спротивставување на големите целини, иако разбирливо и во рамките на секој став има внатрешен развиток.



Сл. 35: Кориците на плочите од кои се искористени музичките материјали

Рајсодијата започнува со материјали преземени од орото *Бели Гинка* (со кое започнува и документарниот филм) снимено од Оркестарот на Радио Скопје во раните 1950-ти години во продукција на Philips. (Доминантната хармоника веројатно ја изведува Ангел Нанчевски.) Вториот став е од композиција која се смета дека е десетина века стара и потекнува од византиската традиција – *Единецот син Костандис* (Monahoiyos o Costantis) поставена од групата Босфор на плочата *Балкански соништа* (Bosphorus Balkan Düşleri). Третиот став почнува со *Влашко оро* снимено со група од село Нижополе, Битолско на Опатискиот фолклорен фестивал во 1951 година од Питер Кенеди (Peter Kennedy) и подоцна поставена во едицијата *Југославија* од Алан Ломакс (Alan Lomax). (Оваа плоча и лично ја поседувам.) (**сл. 35**) *Влашкото оро* е поставено полифоно заедно со песната „Подигни си бре невесте дулачето“ која ја пее Александар Сариевски. Последниот, четврти став е изграден врз песната „Изникнало бадем дрво“ која ја пее Васка Илиева. *Рајсодичноста* како што реков, е во надоврзувањето на ставовите, а и нетипичноста од четири става за концерт.

Делото се разбира го напишав доста брзо и во него замагленоста и *грешките* сепак не ја нарушуваат препознатливоста на музичките материјали (освен во вториот став), кои често се изложени во нивните изворни целини. Во оваа смисла ова дело донекаде се приближува кон *Вечеринките* (Ноктурната) за пијано, но од друга страна и се оддалечува од нив, најнапред преку напуштањето на романтичарскиот и импресионистичкиот хармонски јазик и потоа преку изразените промени во дел од оригиналните интервалски структури на песните и подигнувањето на нивото на дисонантните судири.
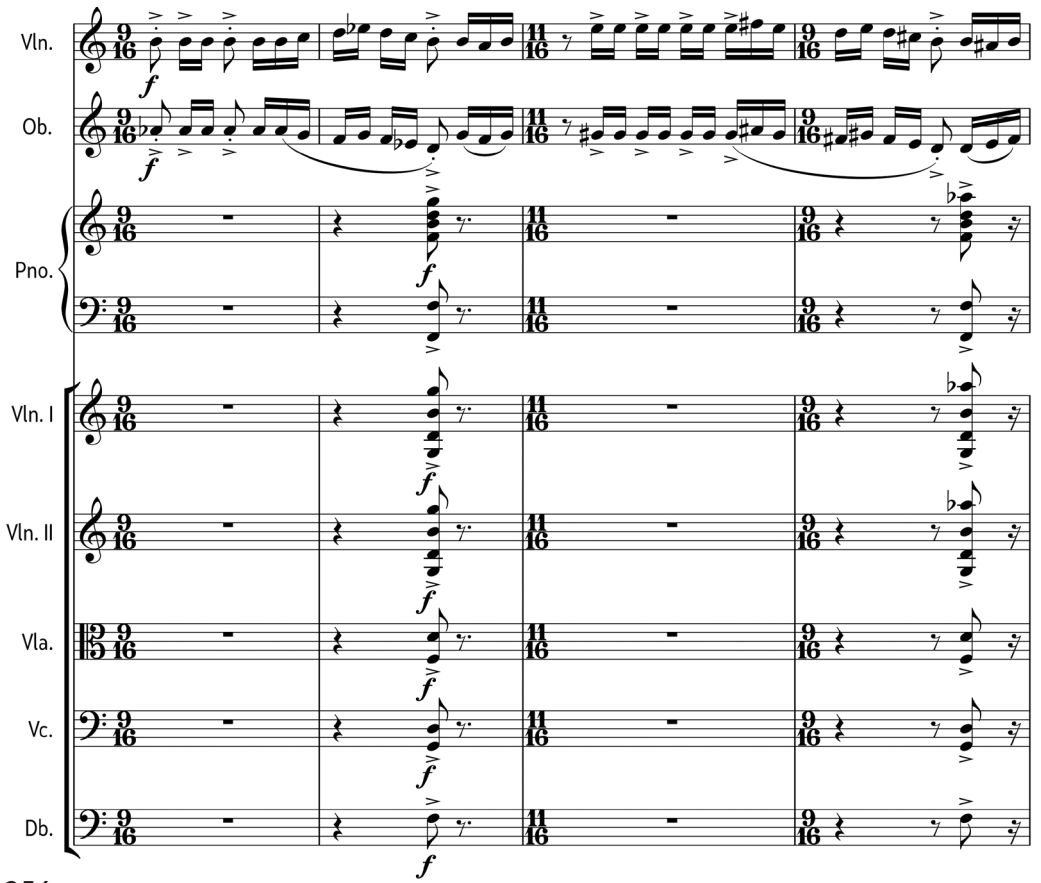
Прв став

Првиот став ги следи изворните структури на орото во кои по почетната тема (најверојатно орото е поврзано со песната „Бели Гинка“) се додадени уште три тематски целини од кои втората е комплементарна со првата, меѓутоа, третата и четвртата носат потполно нови материјали. Оваа структура со надоврзување на слични, но и нови материјали е типична за формите на македонските ора изведувани од т.н. народни оркестри. Во нив основната структура ја прават двете први целини (рековме комплементарни, но може да се каже и респонзоријални), додека следните целини може да носат слични, понекогаш и сосема различни материјали. Според Благоја Дескоски (во разговорите во подготовката на документарното видео *Reconstructing the Past*), ваквата различност на деловите произлегува од колективното создавање на овие ора во кои талентираните поединци од оркестрите си додавале свои делови. Тоа не било случај со авторските ора (Иван Терзиев, Кочо Петровски) кои биле целосно оформени од авторите. Како и во „Бели Гинка“ во средината се јавува и импровизаторски дел, или *мане* од некој од поистакнатите членови на оркестарот (кларинет, виолина или хармоника).

Оваа структура ќе биде основа за формата на првиот став.

Вовед $T_{1(1)}$ $T_{1(2)}$ $T_{1(3)}$ мане (M_1) $T_{1(3)}$ $T_{1(4)}$ кода

Пр. 267: Основното излагање на $T_{1(1)}$, т. 6–9
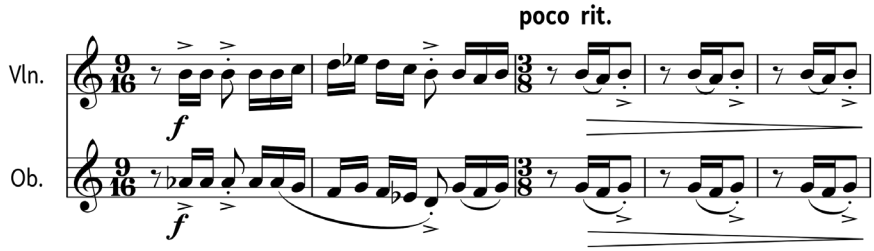


Четирите тематски целини можат да содржат повторувања на тематските материјали, односно повеќе реченици. Постоеше дилема дали да бидат означени со букви и внатре во загради да се додадат темите, како што беше направено кај рондата, но сепак се одлучив да остане како ознака само водечкиот тематски материјал. Од шемата се гледа дека *манеџо* е опкружено со третата целина **T**$_{1(3)}$ (како да е вметнато внатре во неа, типична постапка за вметнување на импровизациите во средишниот дел на ората).

Воведот трае пет такта составени од *secco* акорди од секундакорд на мал дурски септакорд (со основа **g**) во целиот ансамбл, при што во вториот такт се појавува задржан тон **as** во обоата (мала нона кон основата на акордот). Ова **as** го означува и тонската низа на тематскиот материјал што следува (**T**$_{1(1)}$) односно неговата поставеност во макамот *хиџаз*.
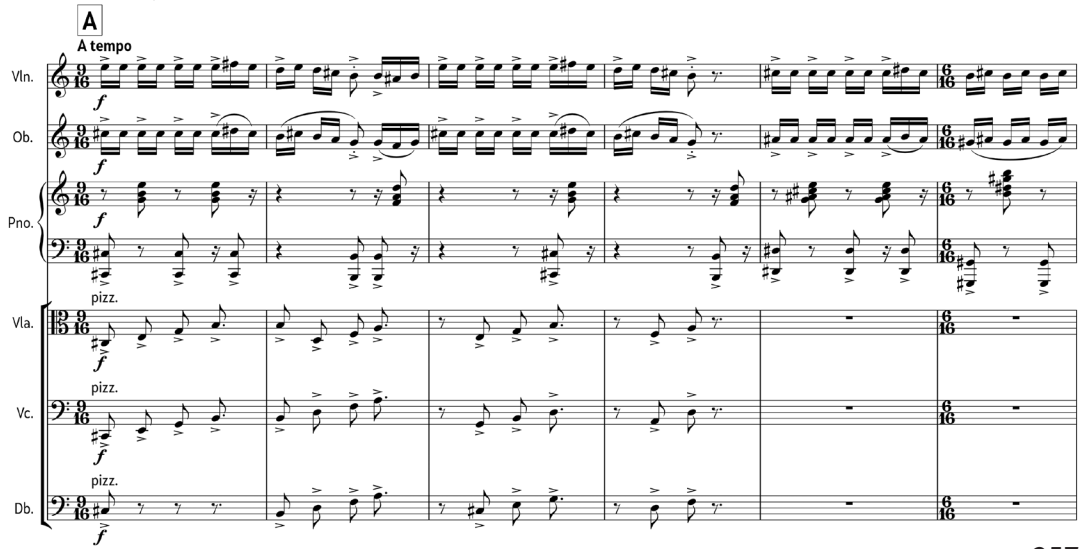
Делот на **T**$_{1(1)}$ го содржи основното излагање и неговото повторување (**пр. 267**). Како што може да се види од примерот, терците од изворната варијанта на мелодиската линија се заменети на почетокот со зголемена секунда, па спротивно движење и натаму паралелни сексти и терци. Исто така, втората половина на темата е транспонирана за мала секунда нагоре*, со што е направено поместување од изворниот тематски материјал. Тематскиот материјал е придружен само со два *secco* акорда (секундакордот од воведот, а во вториот акорд е додадена и ноната). *Гличот* е веќе во осмината пауза во третиот такт кој трае и подолго од основниот 9/16 метар (во овој такт 11/16).

Следува скратено повторување на **T**$_{1(1)}$ со неколку *гличови* на крајот (**пр. 268**).
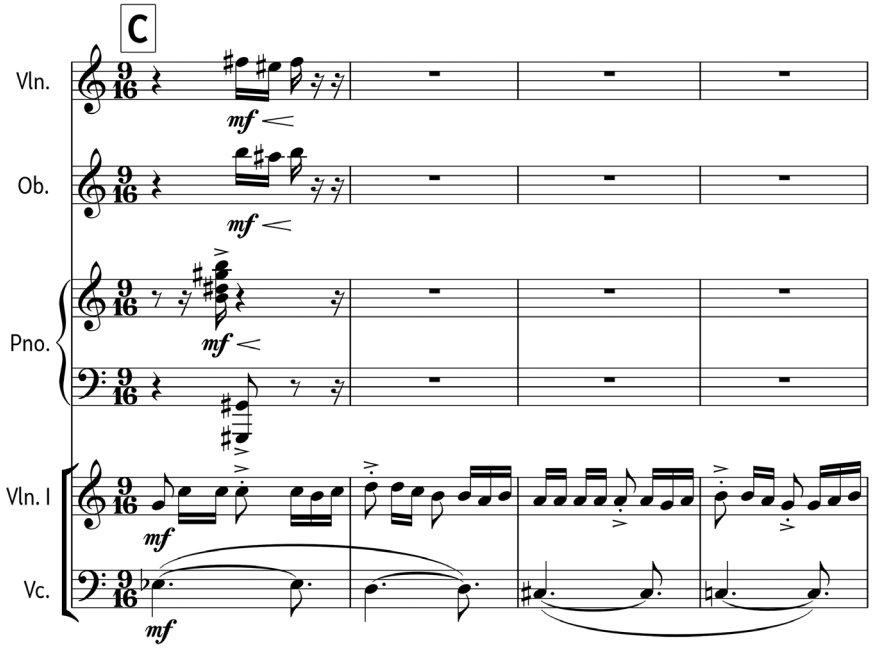
Пр. 268: Скратеното повторување на **T**$_{1(1)}$ со *гличови* на крајот, т. 10–14



Пр. 269: **T**$_{1(2)}$ која и во себе содржи *глич*, т. 15–20

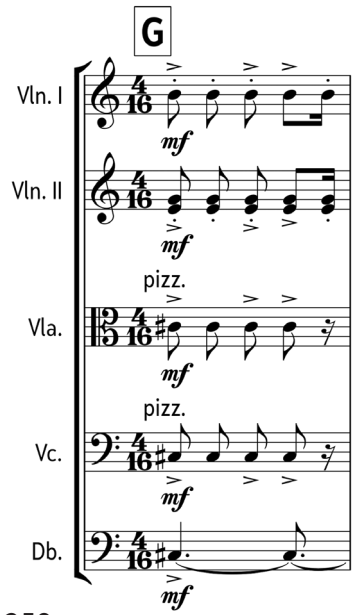


Пр. 270: $\mathbf{T}_{1(3)}$ со дурска структура, т. 33–36



Делот на *одговорот* на темата $\mathbf{T}_{1(2)}$ продолжува со истата фактура и во тоналниот центар од вториот транспониран дел на $\mathbf{T}_{1(1)}$ од кој е и изведен (**пр. 269**). Како што се гледа од примерот, $\mathbf{T}_{1(2)}$ и во себе содржи *глич* (повторувањето на првиот двотакт). Видна е хармонизацијата со полунамалените септакорди (пицикато во ниските гудачи) со каденца во претпоследниот такт за **gis-moll** (13-ка акорд без терца од основа **dis** и мал молски септакорд од основа **gis**). И овде има повторување на $\mathbf{T}_{1(2)}$ кое е проширено (т. 21–33), а последниот такт се преклопува со почетокот на новиот тематски материјал $\mathbf{T}_{1(3)}$. $\mathbf{T}_{1(3)}$ продолжува во духот на првите две теми, но има различна *дурска* структура (**пр. 270**). Оваа промена од мол во дур и обратно е една од вообичаените постапки во инструменталната орска традиција.

Пр. 272: $\mathbf{\Phi}_1$ која ќе го придружува *манетото*, т. 52
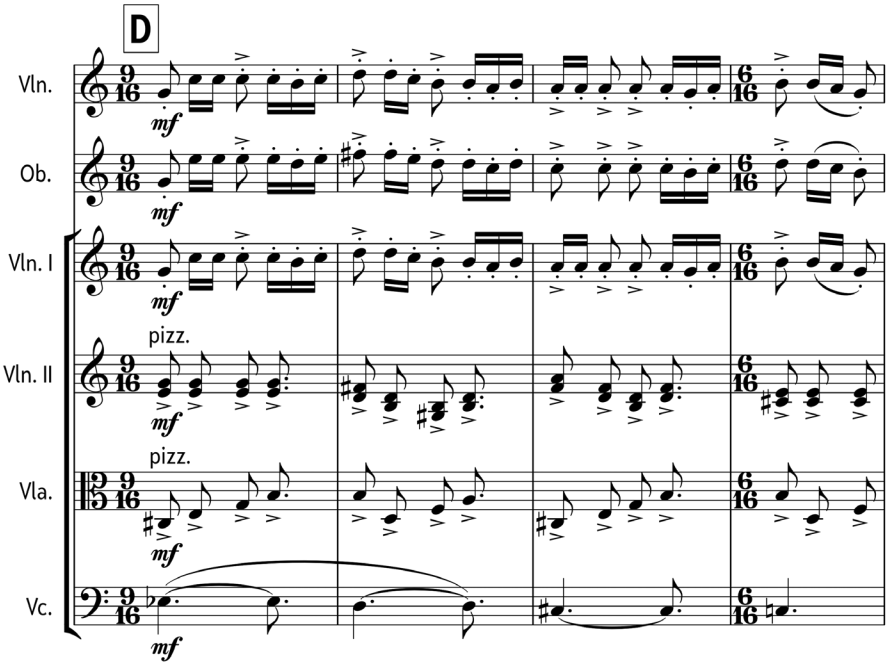


$\mathbf{T}_{1(3)}$ е поставена во првите виолини (претходните две теми ги изведуваа солистите, со еден краток инсерт од гудачите при повторувањето на $\mathbf{T}_{1(2)}$ во т. 23–24). Виолончелата во долги нотни вредности изведуваат хроматска контрапунктска линија, при што во тематската линија се чувствува **G-dur**.

Мојот препознатлив манир на дисонантни судири (**es-e**, **cis-c**) почнува со појавата на солистите (без пијано) и останатиот дел од гудачите, и на крајот скратениот последен такт (6/16) (**пр. 271**).
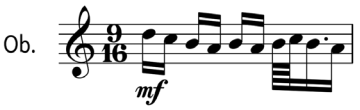
Делот на $\mathbf{T}_{1(3)}$ има уште едно повторување (т. 41–46) кое натаму ја згуснува фактурата преку појавата и на пијаното, по што следува негово заокружување со репетитивни елементи од претходните тематски материјали (т. 47–51, основата е од $\mathbf{T}_{1(1)}$).

Пр. 271: Повторувањето на $\mathbf{T}_{1(3)}$ со низа дисонантни судири, т. 37–40



Во 52. такт ќе се појави фигурата $\mathbf{Ф}_1$ која е основа за *мането* (**пр. 272**). Оваа фигура ќе се јавува во најразлични варијанти, следејќи го основниот пулсирачки ритам како неопходен за импровизациите во *мането*. Како што може да се види од примерот, и во неа во основата е полунамалениот септакорд.

Пр. 273: $\mathbf{M}_1$ кој се проткајува низ *мането* и е преземен од оригиналното оро, т. 64



Во *мането* ќе се јави уште еден мотив преземен од оригиналното оро $\mathbf{M}_1$ (**пр. 273**).
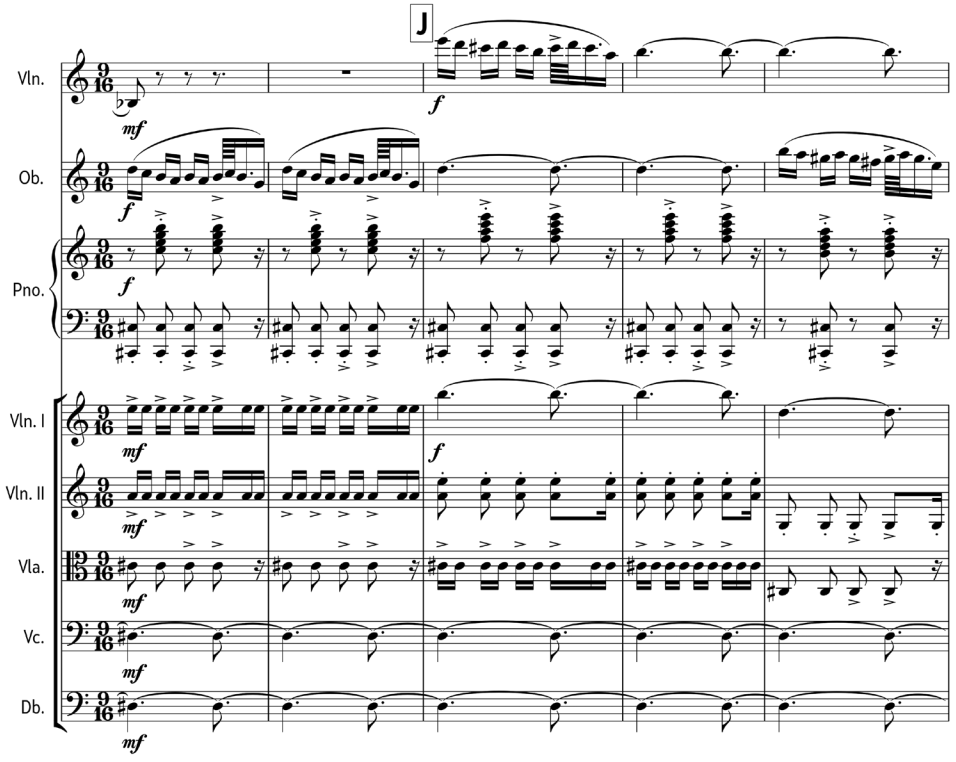
Мането според педалниот тон има два дела. Во првиот (т. 52–68, педален тон cis) виолината и обоата главно имаат долги издржани тонови (типични за почетокот на *манеата*). Обоата во два наврати го изведува $\mathbf{M}_1$ (61. и 64. такт). Во вториот дел (т. 69–82) педалниот тон се поместува на **dis** (во првите три такта го изведуваат унисоно гудачите, т. 69–71), но пијаното во 72. такт ќе го воведе и претходниот **cis** (**пр. 274**).

Од 77. такт започнува скалично движење во басовата линија во пијаното до 80. такт, и во 81. такт преку скаличното движење надолу кое завршува во 82. такт со *secco* акорд, треба да се заокружи овој средишен дел на ставот.
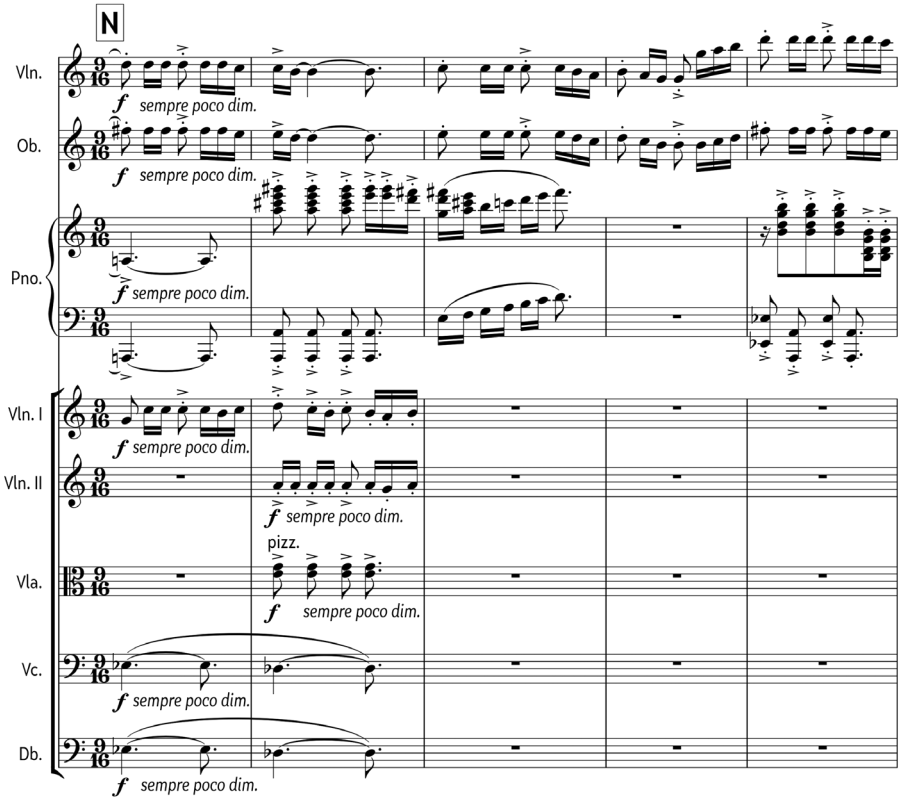
Во 82. такт започнува уште еден дел со $\mathbf{T}_{1(3)}$ кој трае до 100. такт. Тој е скоро идентичен со првиот дел на $\mathbf{T}_{1(3)}$ (пред *мането*), со тоа што од 95. такт натаму е преземен крајниот дел од *мането*.

Оваа комбинација на различни делови е уште поизразена во појавата на $\mathbf{T}_{1(4)}$ (**пр. 275**). Како што може да се види од примерот, пијаното се појавува со имитација на почетокот од $\mathbf{T}_{1(4)}$. Целиот дел трае до 126. такт и во него има уште две повторувања на $\mathbf{T}_{1(4)}$ (т. 104–108 и т. 109–113). По еден такт пасаж (т. 114) следува заокружување на делот на $\mathbf{T}_{1(4)}$ најнапред со репетиции на вториот дел од $\mathbf{T}_{1(3)}$ (т. 115–121), и по пасажот во пијаното во 121. такт, останува пијаното со долги нотни вредности во басот, за да запре на тонот **g** во 126. такт (недвосмислено доминантниот тонален центар во овој став).

Пр. 274: Појавата на два педални тона, **dis** во гудачите и **cis** во пијаното, Φ_1 и M_1, т. 72–76



Пр. 275: $T_{1(4)}$ во соло виолината и обоата наспроти дел од $T_{1(3)}$ во гудачите, т. 100–104
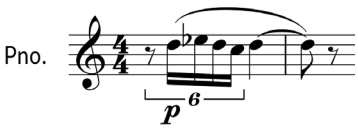


Кодата (т. 127–146) останува на овој педален тон кој го преземаат контрабасите. Виолончелата одвреме-навреме се појавуваат со основните акценти од **Ф$_1$** додека соло виолината изведува издржани тонови во големи скокови (во основа е 13-ка акорд, но со колебање меѓу голема и мала терца **h/b**, односно дур-мол). Крајот е сепак со пикардиска (голема) терца.

Втор став

Целото дело е испишано како една целина (оттаму и насловот рапсодија), така што ставовите се надоврзуваат еден на друг. Така, темата за вториот став (за која кажавме дека потекнува од старата византиска песна *Единецоӣ син Коснӣандис*) директно навлегува во крајот на претходниот став (т. 146) (**пр. 276**). Од византискиот оригинал е преземен скокот во квинта и следната мала секунда надолу, додека понатаму следуваат импровизации кои на крајот ќе ја добијат и карактеристичната фактура со зголемена секунда. Во изворните варијанти тие вклучуваат и глисанда меѓу тоновите, што доколку дојдеше до изведбата, сигурно ќе го барав од изведувачот.

Поставена во англискиот рог таа исто така треба да асоцира на источниот дувачки инструмент *неи* кој одговара на нашиот кавал, но интерпретациски, посебно со честите глисанда и макамски низи, значително се разликува. Како што може да се види во примерот, се појавува и една фигура **Ф$_2$** која треба да го обликува придружниот фон на тематската линија. Таа исто така е асоцијација на канунското орнаментирање (**пр. 277**).

Пр. 277: **Ф$_2$** како придружна фигура на **Т$_2$** во вид на канунски орнаменти, т. (150)–(151)



Во натамошниот тек на ставот има уште четири тематски целини со **Т$_2$**, кои според количеството на интервенции претставуваат варијации, така што и овој став може да го вброиме во бавните ставови кои се теми со варијации, посебно во моите сонатни циклуси (почнуваат уште со симфониите)*. Секако, може да го вброиме и во групата на бавни ставови *адаџа* со гудачки оркестри, кои исто така ги има цела низа почнувајќи од барокот до денес.

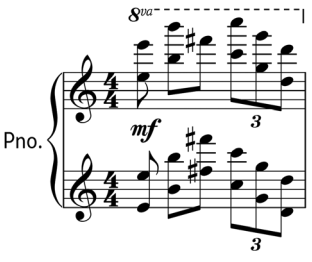
Во **првата варијација** (т. 166–179) основниот тематски материјал преминува во виолината, а во 174. такт почнува имитација и во англискиот рог. Гудачите со почетниот чист тоничен **c-moll** акорд асоцираат на споменатата *адаџо* фактура, која натаму ќе се згуснува во акордска прогресија со задржани тонови, кои не се разрешуваат, туку се надградуваат (**пр. 278**).

Новата **втора варијација** започнува во хроматско терцно сродниот **e-moll** (т. 179–186)* и во неа тематскиот материјал преминува во пијаното (**пр. 279**).
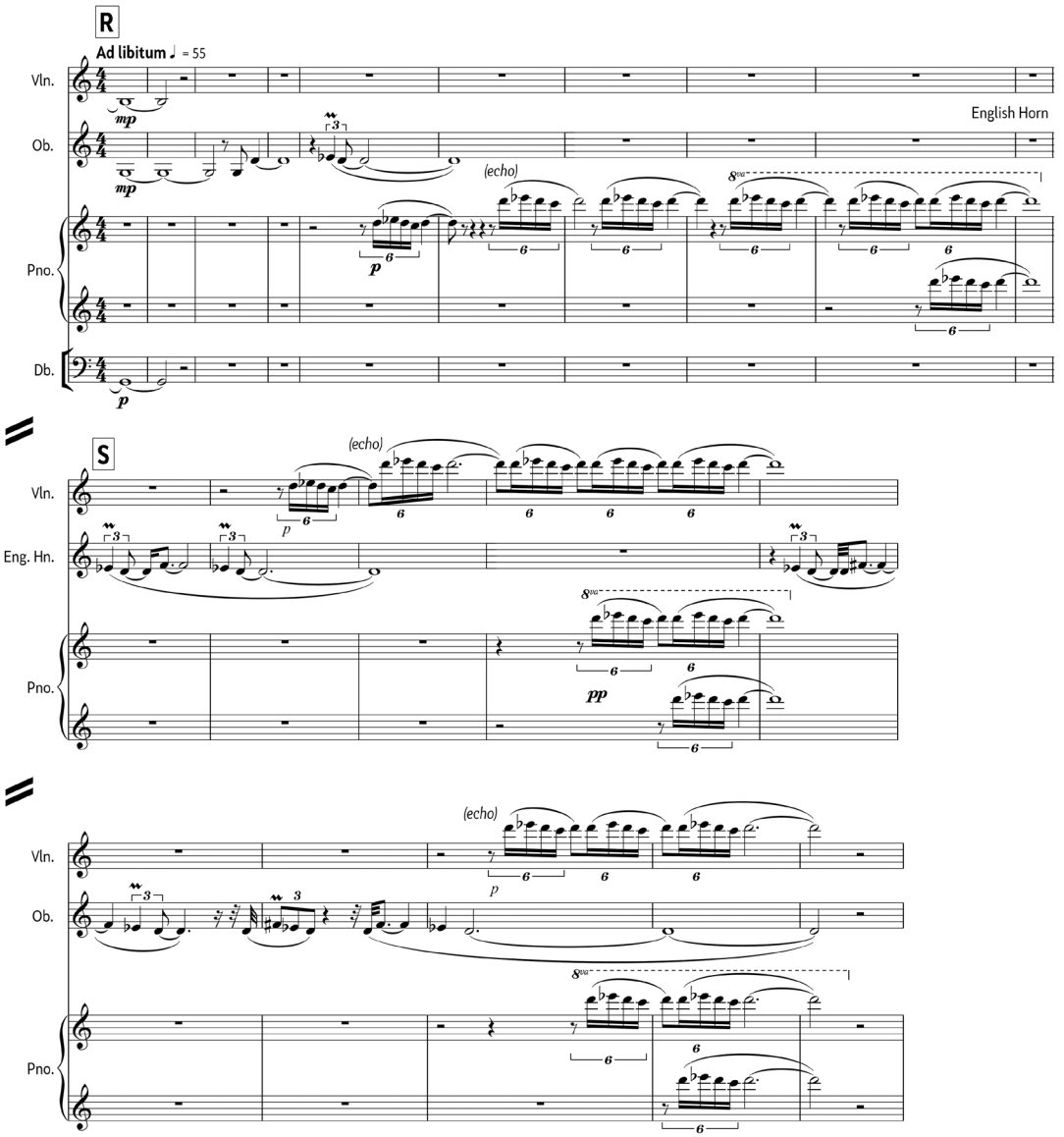
Како што може да се види од примерот, и овде варијациите се преклопуваат и преминуваат една во друга (соло виолината ја продолжува својата линија од претходната варијација)*. Во оваа варијација во 182. такт се појавува новиот квартно/квинтен мотив* **М$_2$** (**пр. 280**).

По неговите проширени повторувања ќе се појави скаличен пасаж кој ќе игра посебна улога во последната, четврта варијација.

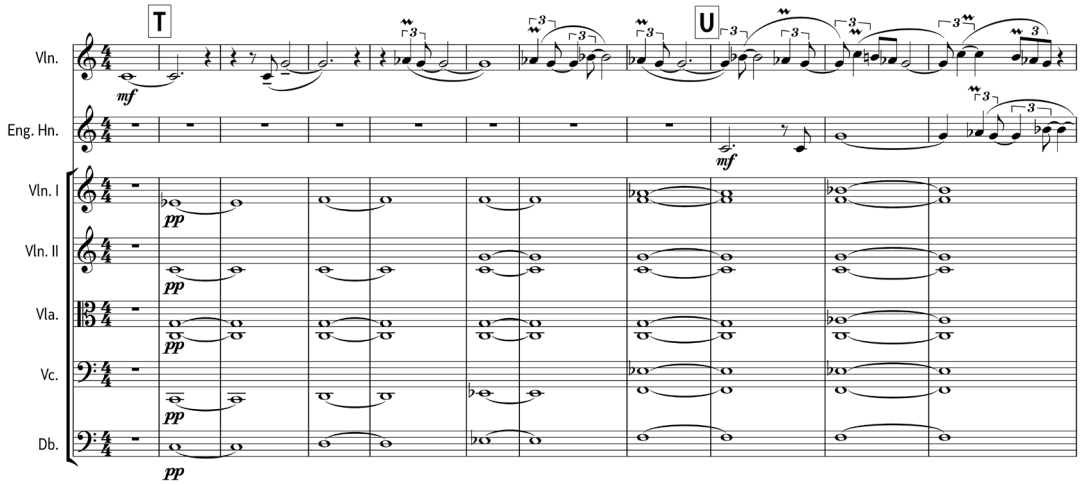
Пр. 280: Новиот квартно/квинтен мотив **М$_2$** во втората варијација, т. (182)
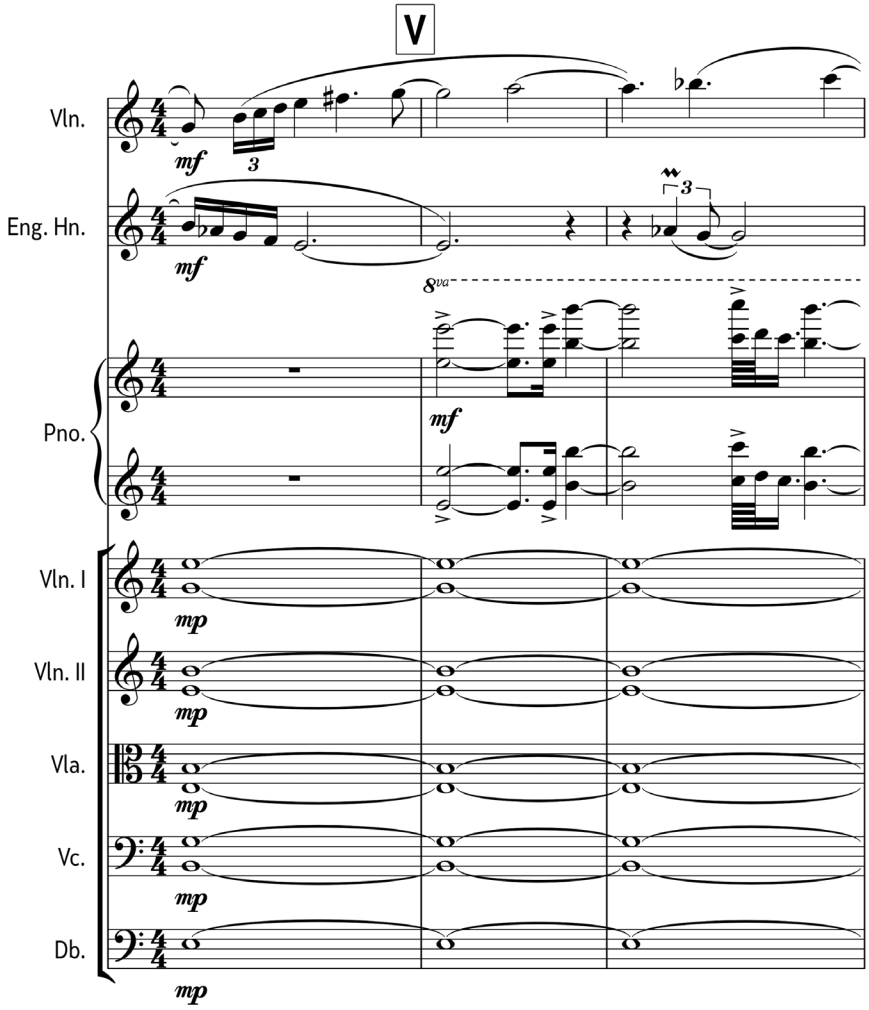


Пр. 276: $\mathbf{T_2}$ изградена врз основа на византиската песна *Единецоӣ син Коӣтандис*, т. 146–165
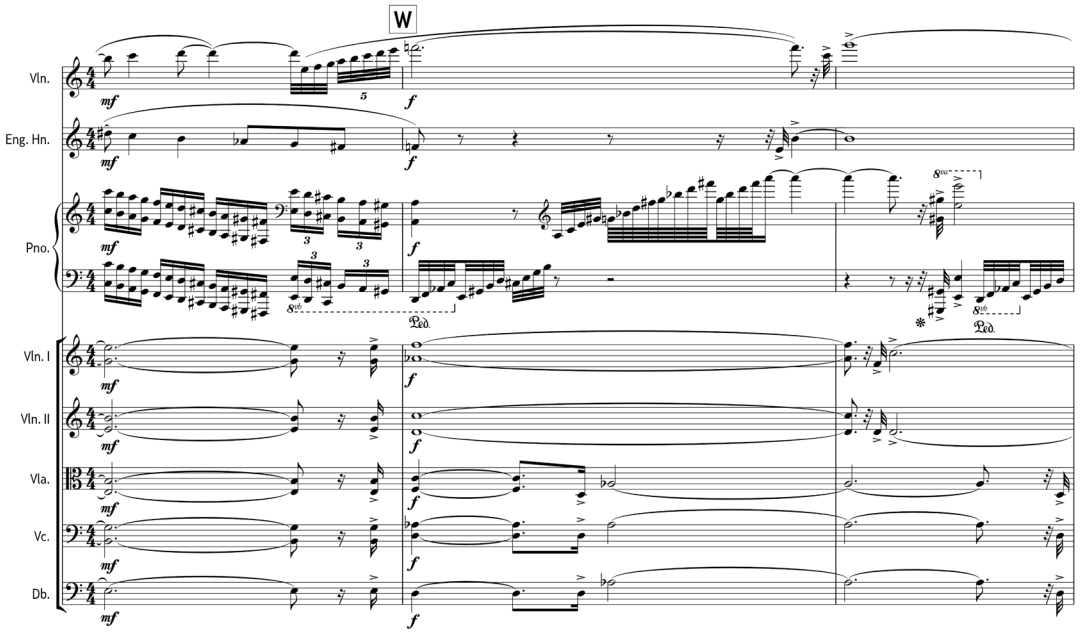


Пр. 278: Дел од првата варијација со соло виолината и имитацијата во англискиот рог, т. 166–176



Пр. 279: Втората варијација со тематски материјал во пијаното, т. 179–181



Пр. 281: Скаличното движење во преминот од втората кон третата варијација и почетокот на третата варијација со полунамалениот септакорд оформен од имитациите на ниските гудачи и виолините, т. 185–187



Во **третата варијација** (т. 186–193) почетниот квинтен мотив во темата изведен во ниските гудачи веќе се алтерира во намалена квинта*, а имитацискиот одговор во виолините го потенцира полунамалениот септакорд (**d-f-as-c**) (**пр. 281**).

Пасажите во пијаното составени од низа септакорди (се појавуваат полунамален, мал дурски и голем молски септакорд, од различни стапала) ја најавуваат структурата на кулминацијата во овој став (193. такт). Кулминацијата се состои од репетиран кластерски акорд (започнува во 190. такт и со ритмичко уситнување стигнува во секстоли) кој во структурата ја содржи 11-ката со полунамалениот септакорд од **d** (солистите без пијаното и гудачите) и дурскиот квинтакорд од **e** (пијаното). Со оваа кулминација е постигнат голем драмски судир со летаргичниот почеток на ставот, но тој не потекнува од $\mathbf{T_2}$ туку од $\mathbf{M_2}$ во пијаното.
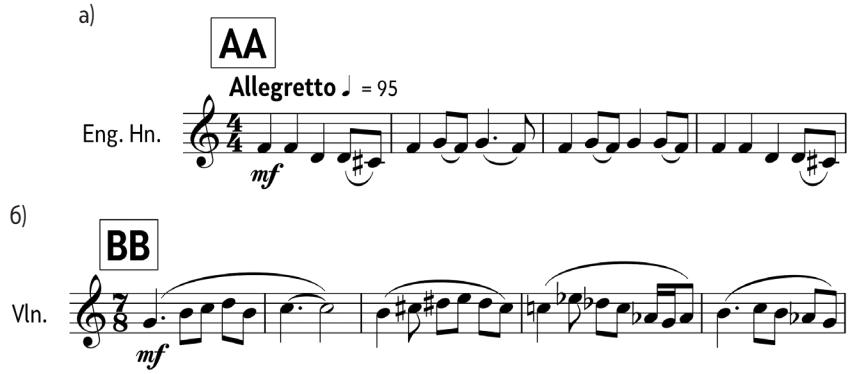
Оваа кулминација има и посебна драматуршка функција во целокупниот дотогашен развиток на *Рапсодијата*. Вообичаено во помали форми (кога би се работело за самостојна композиција, или некоја суита) и кулминациите се помали, со оглед на тоа што нема време да се развијат. Овде влегува во игра и претходниот развиток на формата од првиот став, кој е во континуитет со овој став. Како што ќе видиме подоцна, токму материјалот од третата варијација ќе биде искористен и за крајот на целата *Рапсодија*, со што ќе се заокружи и драматургијата на целото дело.

Четвртата варијација, последна во ставот (т. 194–214) почнува со *subito* p, слично на почетокот, со соло во англискиот рог и бурдон во виолончелата и контрабасите. Во 201. такт со *subito* ***f***, упадот во синкопи во останатиот ансамбл ги враќа динамичноста и судирот. Преку $\mathbf{M_2}$ и скаличните движења надолу настанува смирување за крајот на овој став, во кое ќе останат октавите на тонот **cis** во најниските регистар на пијаното. Почетокот на варијацијата е во тоналниот центар **fis**, а скаличните пасажи во локрискиот модус (од **e**). **Cis** останува да лежи како бурдон за почеток на следниот, трет став од *Рапсодијата*.

Трет став
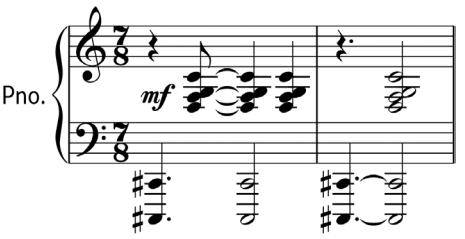
Третиот став е заснован на темите преземени од две песни кои се многу различни според нивните карактеристики (*Влашко оро* и „Подигни си дулачето“) (**пр. 282**). Нивното подметнување една под друга и воедно целото тонално-хармонско и инструментациско опкружување е во согласност со мојата теза дека кој било музички материјал може да се инкорпорира во кое било музичко опкружување*.

Пр. 282: **Т$_3$** добиена од *Влашкото оро*, т. 215–218, и **Т$_4$** добиена од песната „Подигни си бре невесте дулачето“, т. 221–225



Во *Влашкото оро* во оригиналната снимка меѓу секое пеење се појавува ритмизиран дел со тапани, од кој јас овде искористив да ја формирам придружната фигура **Ф$_3$** (**пр. 283**).

Пр. 283: **Ф$_3$** како придружна фигура на **Т$_3$** и **Т$_4$**, т. 219–220
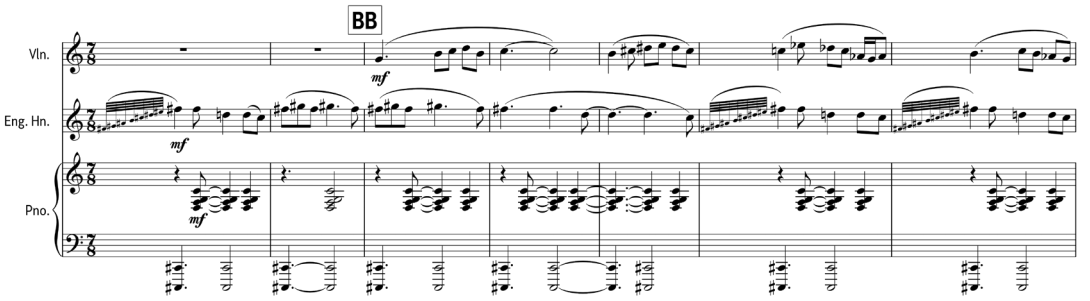


Посебно е интересна структурата на акордот: басовиот тон **cis** и над него кварт-ниот акорд **d-f-g-c** (кварти кои би почнале од **d**, инаку многу често го употребувам)*. Постојат повеќе можности како да се истолкува (педален тон, енхармонски презначувања итн.) чија дискусија ги надминува рамките на трудот. Кога ќе се поврзе со двете теми, уште повеќе до израз доаѓа повеќезначноста на целата тонално-хармонска структура која песните потполно ќе ги оддалечи од нивните изворни варијанти.

Дополнително и во двете теми имам сериозни интервенции. Првата, која во оригиналот има пентатоничка природа, овде со алтерацијата на **c** во **cis** ја смалува тонската низа во рамките на намалена квинта*. Кај втората тема најнапред ја има *прошетката* низ секундно блиските тоналитети*, но уште повеќе – таа е скратена во вториот дел на песната (даден е само почетокот), што одговара на *глич* концептот на делото (**пр. 284**).
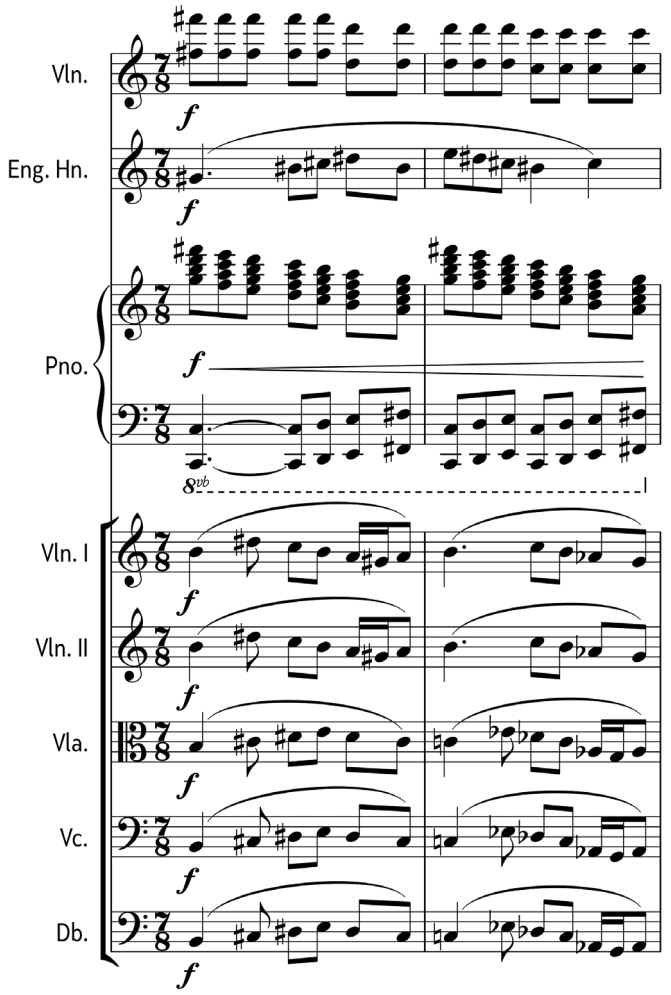
Вакво контрапунктско спојување на две теми од народни песни имам направено на крајот од четвртото ноктурно од оп. 49 „Јовано Јованке“ (споени се „Јовано Јованке“ и „Море сокол пие“).

Формата на овој став има три целини во кои третата има функција на завршна група на ставот и таа се претопува во воведот на почетокот на четвртиот став. Доми-

Пр. 284: Двете теми $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{T_4}$ во контрапунктски однос и $\mathbf{Ф_3}$ во пијаното, т. 219–225



Пр. 285: Низите од септакорди во пијаното како придружба на полифонијата на темите, т. 236–237



нантното решение на ставот е полифонијата меѓу песните и имитациите. Во текот на ставот има повеќе *ѓличови*.
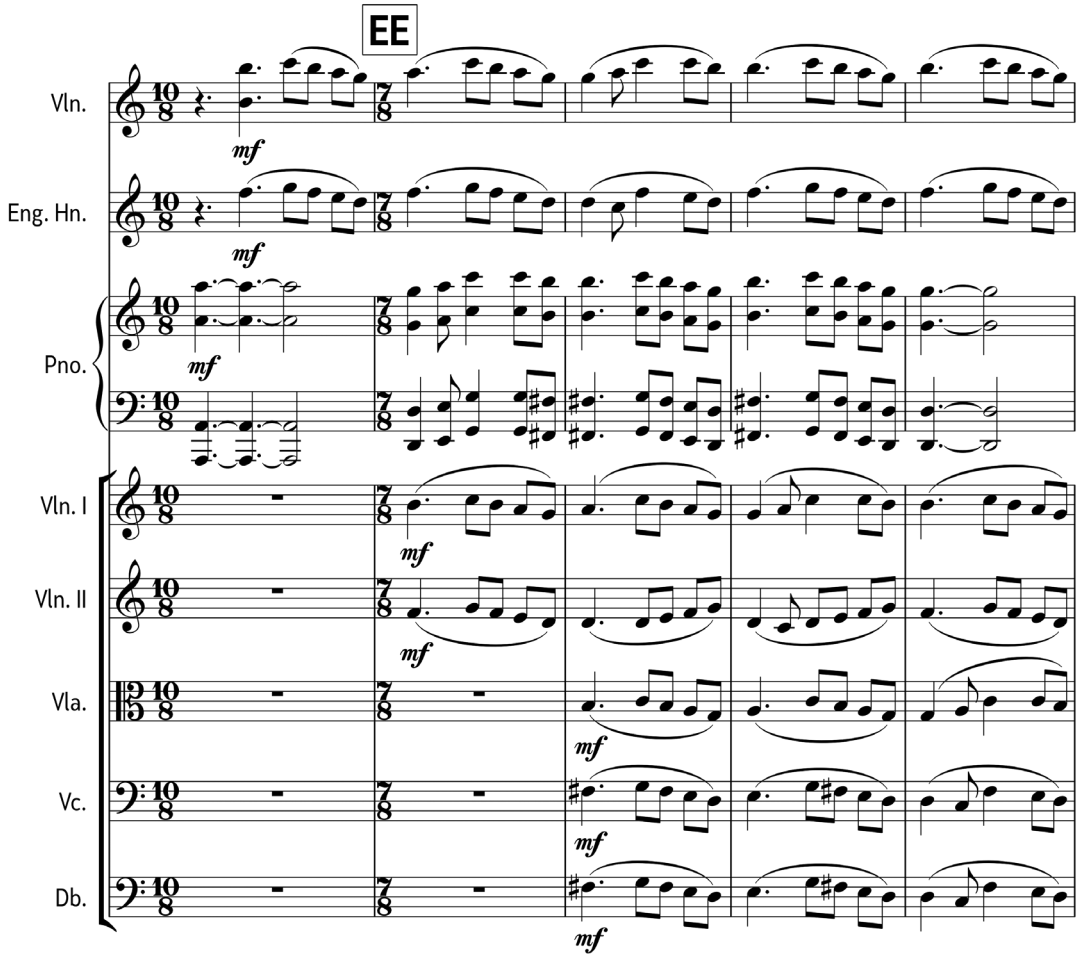
Првата целина (т. 215–248) содржи четири реченици со тематски излагања. Првата (т. 215–218 т.) има воведна функција, а втората веќе ги обединува $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{T_4}$ и $\mathbf{Ф_3}$ (т. 219–225). Во третата реченица (т. 226–237) се променети темите меѓу солистите – виолината и англискиот рог. Во 231. такт $\mathbf{T_4}$ се јавува и во виолините, а во 232. такт со имитации се приклучуваат и виолите. Во 236. такт пијаното започнува со скалично нижење на септакорди, кое во последниот став ќе биде претворено во кластери (**пр. 285**).

Ваква кластерска фактура која се движи по белите клавиши имам употребено во последното ноктурно од оп. 53 „Дали паметвиш Милице“.

Следната, четврта реченица (т. 238–248) го надополнува остатокот од вториот дел на песната *Подиѓни си...* кој беше прекинат при нејзиното прво изведување (**пр. 286**).

Оваа реченица започнува со два такта во соло пијаното (т. 238–239) и завршува со постепено распаѓање во ниските гудачи. Нејзиниот почеток, како и почетокот на

Пр. 286: Имитациите од вториот дел на песната *Подигни си...*, т. 240–244



следната реченица од втората целина, се еден вид *subito* прекини во однос на претходниот и следниот тек.

Втората целина од ставот содржи две реченици (т. 249–256 и т. 257–264) кои кореспондираат на двете реченици од песната „Подигни си бре невесте дулачето“. Со тоа темата изведена од неа ($\mathbf{T_4}$), добива доминантно место во целиот став, додека првата тема $\mathbf{T_3}$ е повеќе нејзин контрапункт. Доминантноста е и во употребата на 7/8 метар (иако на моменти тој преминува и во 4/4). Бинарниот метар на *Влашкоѿо оро*, како што можеше да се види и во претходните примери, е или расфрлан низ неправилниот 7/8 метар, или целосно модификуван. Во втората реченица на средината и на крајот се појавуваат и генерал-паузи во функција на *ѓлич*.

Тоналниот центар **cis**, кој се појавува на почетокот на двете први целини, е поместен на **es** во третата. Оваа последна целина (т. 266–292) има функција на завршна група и за разлика од претходните има фрагментарна структура и не формира заокружена реченица. Започнува со неколку испрекинати повторувања од почетокот од $\mathbf{T_3}$ во унисоно во гудачкиот корпус. Во 273. такт во соло виолината се појавуваат брзи (32-ки) пасажи врз основа на **Es-dur** скала во виолината соло, додека во гудачите и пијаното се распаѓа тематскиот материјал од $\mathbf{T_4}$. Од 278. до 286. такт

остануваат само соло виолината и англискиот рог; виолината со пасажите, а англискиот рог со долги издржани тонови (асоцијација на вториот став). Во 287. такт ќе се појави и пијаното со септакорд врз основа на зголемен дурски квинтакорд и голема септима (од **es**).
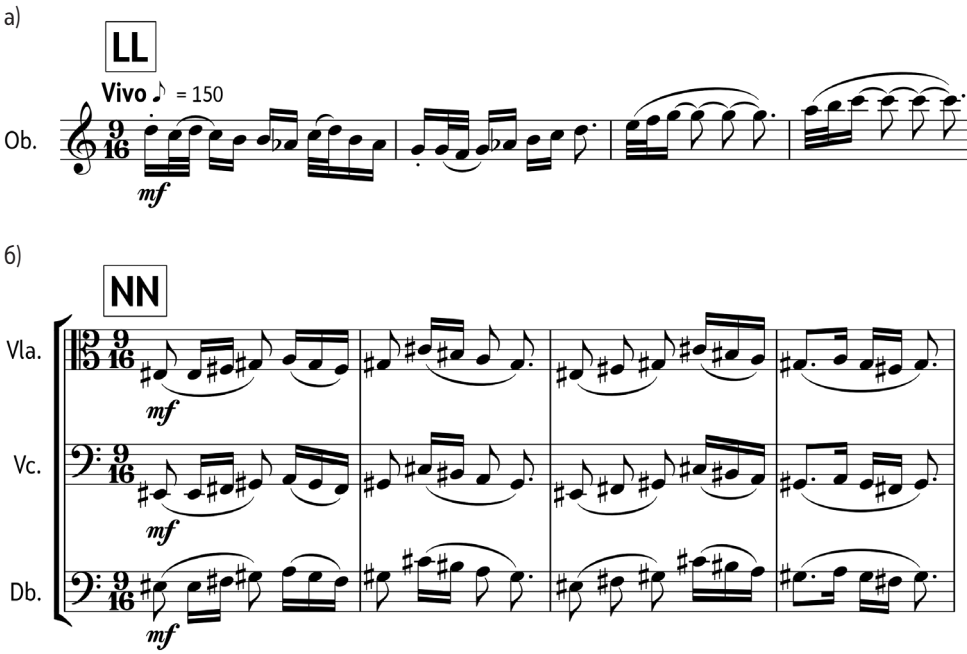
Во 292. такт настанува преминот од едниот во другиот став. Тоа е направено преку завршниот тон во виолината **f** кој во 293. такт почнува да се движи нагоре и од 295. такт во широки нотни вредности ја изложува основната тема $\mathbf{T_6}$ од последниот став.

Четврти став

Четвртиот став има функција на финале на *Рапсодијата*. Од скерцозниот ведар почеток, во втората половина на ставот повторно ќе нè врати на драматичноста од вториот став, со што треба да се направи едно поголемо заокружување во рамките на целината на формата на *Рапсодијата*.

Од песната „Изникнало бадем дрво“ се изведени две теми: една од припевот и една од самата песна (**пр. 287**).

Пр. 287: $\mathbf{T_5}$ изведена од припевот на песната „Изникнало бадем дрво“, т. 313–316, и $\mathbf{T_6}$ изведена од пеаниот дел на „Изникнало бадем дрво“, т. 329–332



Ставот има изразено различни два дела, иако преминот од едниот во другиот дел е повторно направен спонтано, односно тие се надоврзуваат и претопуваат незабележливо.

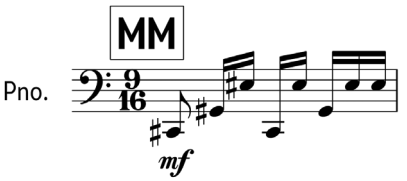
Ставот започнува со вовед кој повторно има два дела. Како што кажавме, ставот почнува во 292. такт и од 295. такт започнува излагањето (антиципација) на бавната верзија на $\mathbf{T_6}$. До 305. такт има уште едно повторување на тематскиот материјал на $\mathbf{T_6}$ во соло виолината. Од 306. до 311. такт се појавува бавната варијанта на $\mathbf{T_5}$ во обоата.

По генерал-паузата започнува брзиот дел на воведот исто така во соло обоата со две излагања на $\mathbf{T_5}$ и повторна генерал-пауза.

Следниот прв дел на ставот (по воведот) го следи шаблонот припев/песна. Оваа комбинација е употребена три пати, со тоа што во првата појава (т. 322–343) припевот $\mathbf{T_5}$ е изложен самостојно целосно, во втората појава (т. 345–366) $\mathbf{T_6}$ навлегува по само два такта од припевот, и во третата појава (т. 368–383) започнуваат заедно. Всушност, во овој став, исто како и во третиот став, припевот ($\mathbf{T_5}$) и песната ($\mathbf{T_6}$) се поставени во контрапунктски сооднос.

Почетоците на овие излагања се проследени со $\mathbf{Ф_4}$ која го потенцира основниот 9/16 метар со тринарниот дел на крајот на метричката единица (**пр. 288**). Во првата варијанта ќе ја донесе пијаното, но во третата е разложена низ гудачите. Оваа фигура ќе се појавува низ различни варијанти, а во првата појава при повторувањата дури се појавува и линија со внатрешно движење (**gis**, **a**, **h**, **a**).

Пр. 288: $\mathbf{Ф_4}$ со карактеристичниот ритам кој ќе ги следи излагањата на тематските материјали, т. 322



Првото заедничко излагање на темите (т. 322–343) започнува со два такта од фигурата $\mathbf{Ф_4}$ по што следува излагањето на припевот $\mathbf{T_5}$ во соло виолината (т. 324–328). Во 326. такт во имитација во кварта на тематскиот материјал ќе се појави и соло обоата. Бидејќи уште во воведот беше препознатлива хиџаз низата на тематските материјали, фигурата $\mathbf{Ф_4}$ сугерира дека основната макамска низа ќе биде изведена од тонот **cis**. Но почетокот на $\mathbf{T_5}$ во виолината е поставен во хиџаз од **g** (натаму ќе се помести и за полустепен нагоре), а имитацијата на обоата во хиџаз од **c**. На овој начин се добива паралелизмот во блиските секундни тоналности, кој ја дава спецификата на мојот музичкиот израз. Во истата смисла е и полифонијата која се надградува и со појавата на $\mathbf{T_6}$ во следната реченица (**пр. 289**).

Сепак, од примерот се гледа дека доминантно ќе звучат ниските гудачи ($\mathbf{T_6}$) додека солистите со нивните имитации на $\mathbf{T_5}$ се полифони орнаменти.
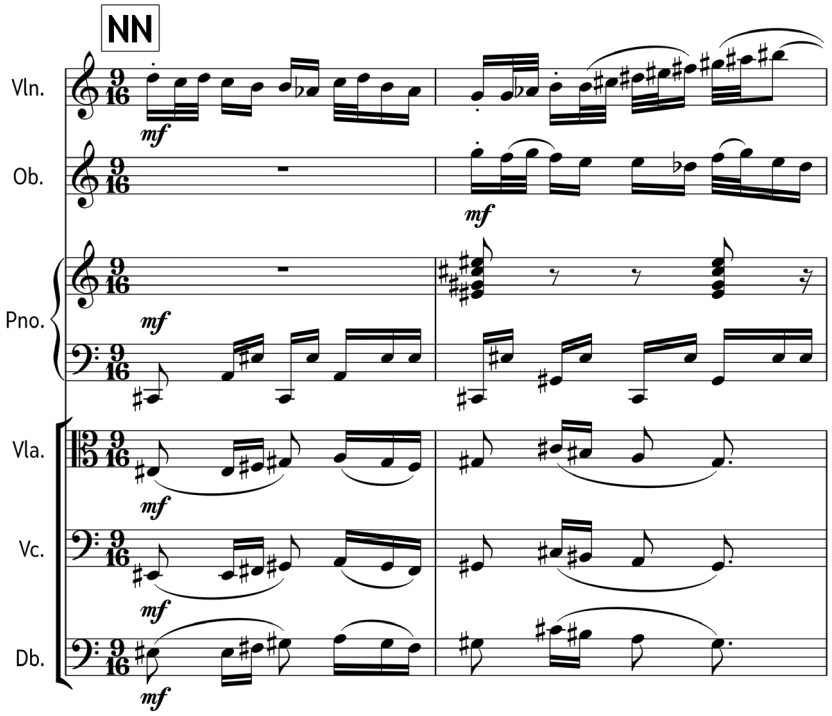
При претставувањето на $\mathbf{T_6}$ ние ја дадовме само првата реченица од песната. Како и со случајот со $\mathbf{T_4}$ кога вториот дел од песната недостасуваше, и овде ќе се случи истото. Виолините ќе го започнат тој втор дел, но не го довршуваат (**пр. 290**). Тоа е *фалинката – гличот* што треба да придонесе кон спецификата на делото.

Како што може да се види во примерот, ниските гудачи продолжуваат со сегменти од темата $\mathbf{T_6}$. Оваа реченица има значителни проширувања и од прикажаниот почеток трае вкупно 11 такта (т. 333–343). Кон повторувањето на сегментите во втората половина на реченицата се вклучуваат и скаличните движења надолу, и посебно кластерите во пијаното кои беа најавени во претходниот став (**пр. 291**).
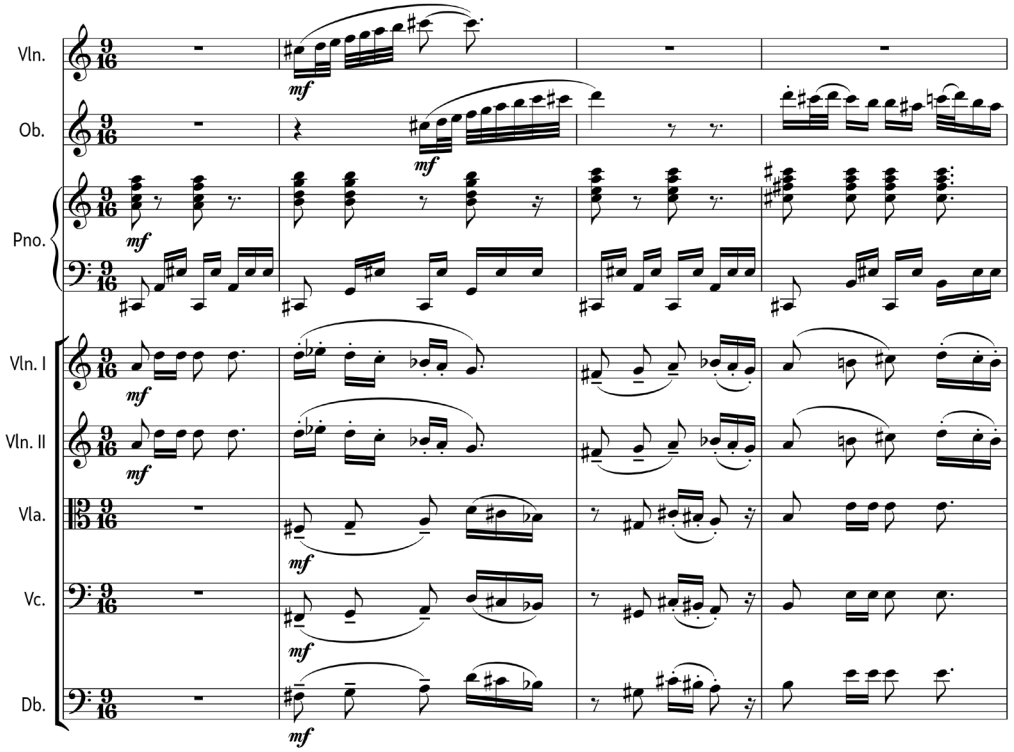
Пред второто излагање на темите $\mathbf{T_5}$ и $\mathbf{T_6}$ (т. 345–367) се наоѓа генерал-пауза. Тоа започнува со басово движење кое треба да нè пренесе во новиот тонален центар **ges** (во пијаното **fis**) (**пр. 292**).

Во ова второ излагање на темите (овие излагања би требало да одговараат на изворното повторување на песната), ниските гудачи остануваат со главната мелодиска линија, додека интервенциите се правени кај солистите, и преку уфрлувањето на *secco* акордите*.
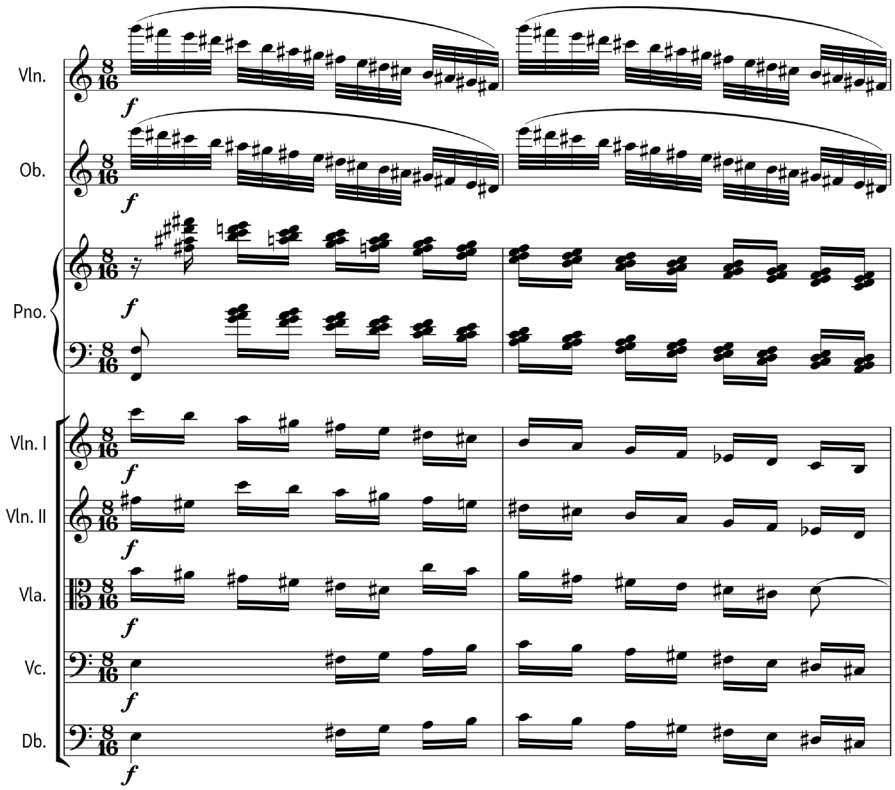
Пр. 289: Полифонијата меѓу двете теми $\mathbf{T_5}$ (ниски гудачи) и $\mathbf{T_6}$ (соло виолина и обоа) придружени од $\mathbf{\Phi_4}$ во пијаното, т. 329–330
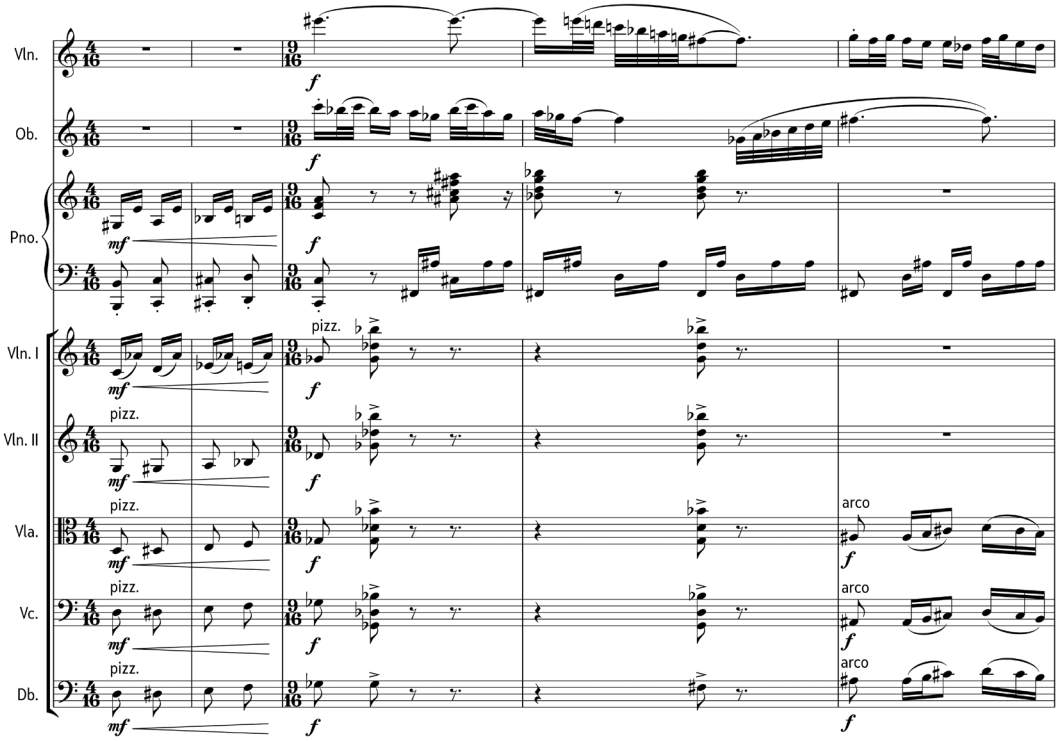


Пр. 290: Почетокот на вториот дел од песната „Изникнало бадем дрво“ во виолините во три такта по што следува прекин, т. 333–336
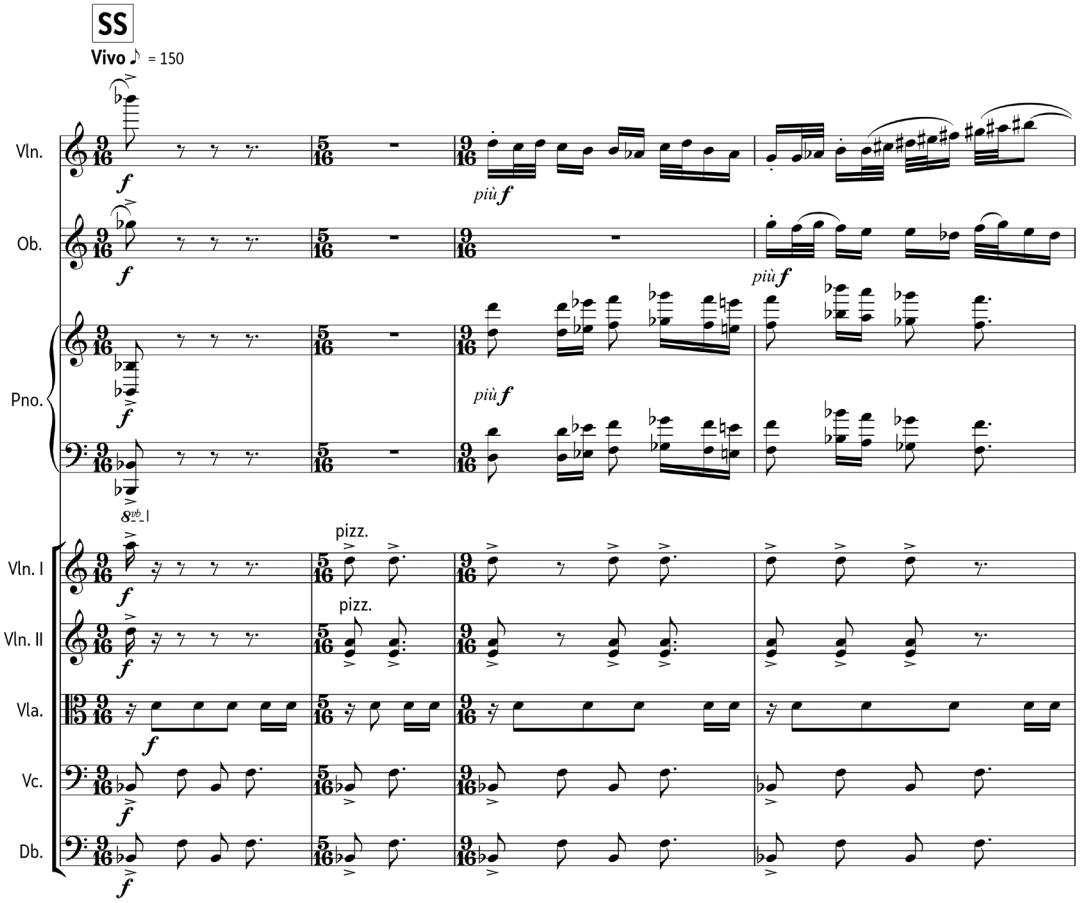


Пр. 291: Кластерите во пијаното на крајот од првото излагање на темите, т. 340–341



Пр. 292: Преминот кон новиот тонален центар и почетокот на второто излагање на темите, т. 345–349



Пр. 293: Почетокот на третото излагање на темите од песната, т. 367–370



Но во средината на втората реченица која и овде е проширена, се јавува генерал-пауза (прекин, *ѓлич*). По паузата повторно продолжуваат комбинации од сегменти на темата и скалични движења нагоре и надолу, за да се каденцира во 367. такт во новиот тонален центар **b** за третото излагање на двата тематски материјали.

Како што кажавме, во ова трето излагање (т. 367–383), по двата воведни такта веднаш почнува спротивставувањето на двете теми (**пр. 293**).
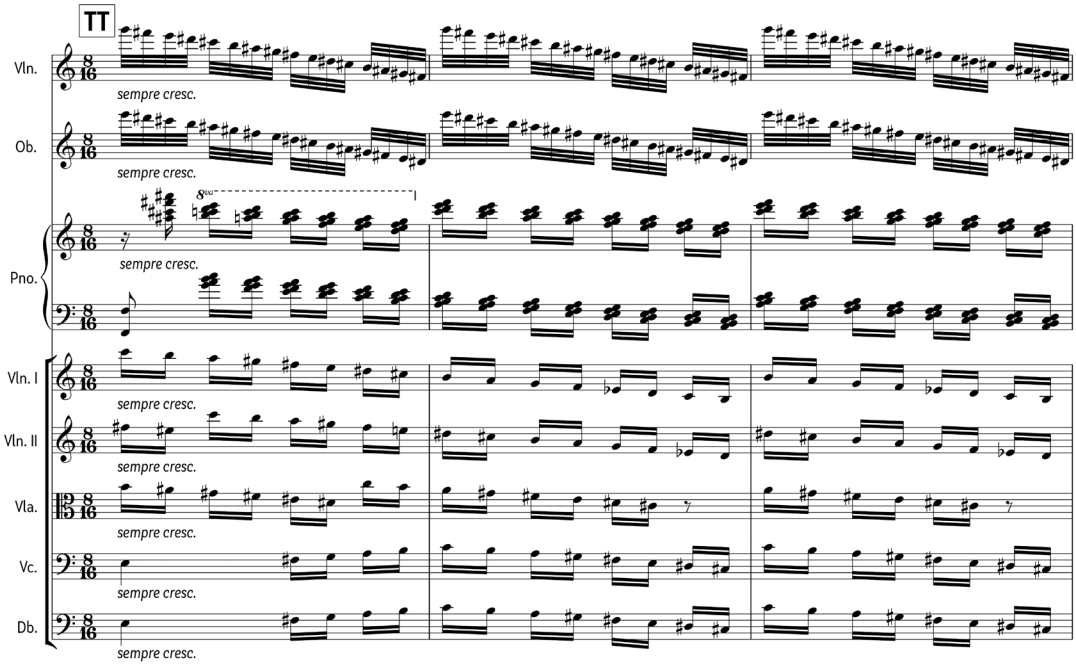
Во него е видна промената на улогите: пијаното ја презема $\mathbf{T_6}$ во октави, а $\mathbf{\Phi_4}$ ја изведува гудачкиот ансамбл. Виолината и обоата и натаму се носители на материјалите од $\mathbf{T_5}$. Втората реченица во која беше донесен делот од втората реченица од песната почнува во 373. такт и по три такта со секвенци, во 376. такт започнува со репетиции со скалични движења надолу (**пр. 294**).

Овие репетиции треба да доведат до првата кулминација во ставот во која ќе се појават сегменти од $\mathbf{T_2}$.

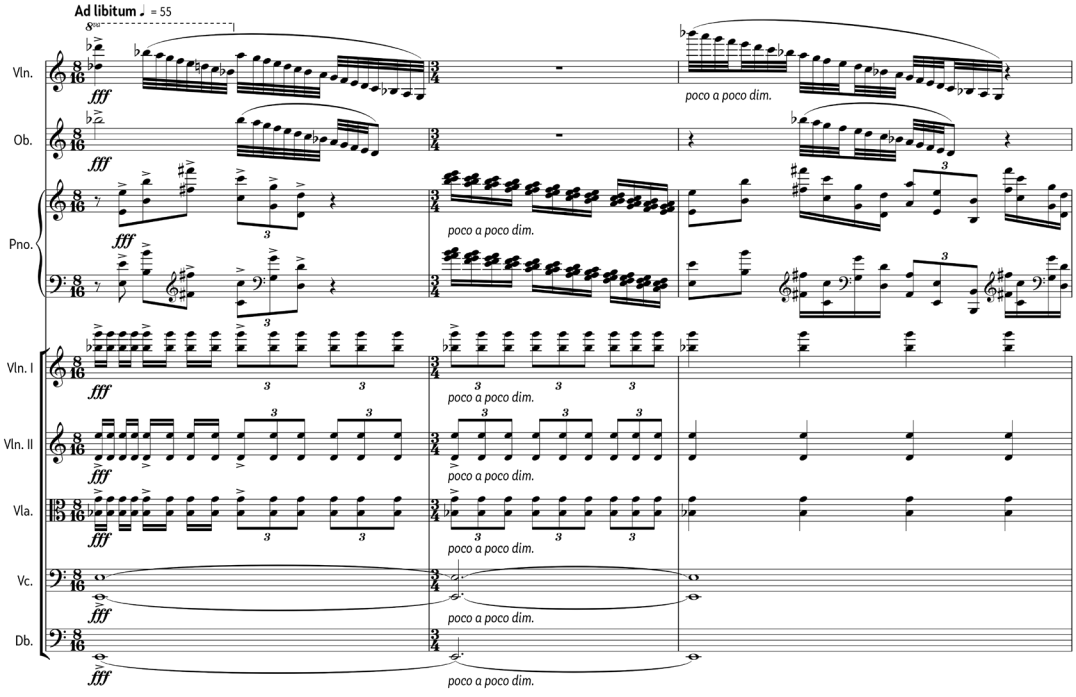
Овој завршен дел на ставот и воедно на целата *Рапсодија* содржи две реченици (т. 384–392 и т. 392–402), со најголемата кулминација на почетокот на втората реченица, односно во 392. такт (**пр. 295**). Ако првата реченица е изградена од сегменти од $\mathbf{T_2}$, втората е изградена од $\mathbf{M_2}$.

Иако во неа се јавуваат и кластерите и скаличните движења надолу и репетираните тонови, доминантен е овој мотив и неговите квинтно-квартни движења*.
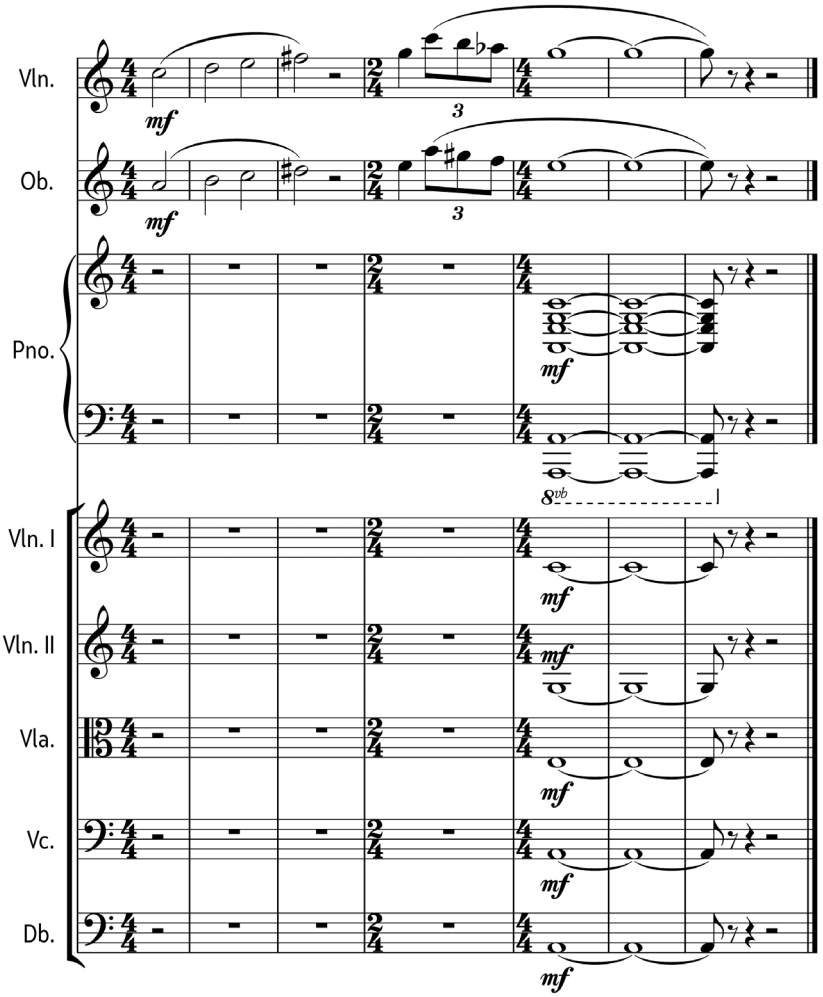
Пр. 294: Почетокот на репетиции во третото излагање на темите, т. 376–378



Пр. 295: Кулминацијата на ставот и на *Раи́содијаа̄* со појавата на **M**$_2$, т. 392–394



Пр. 296: Крајот на ставот со $\mathbf{T_6}$, т. (402)–408



Хармонски во оваа кулминација доминира полунамалениот септакорд (**e-g-b-d**)* без разлика на движењето на пијаното со споменатиот мотив.

По смирувањето во текот на реченицата и нејзиниот *secco* крај, се појавува уште едно смирување со изложување на $\mathbf{T_6}$ во широки нотни вредности во соло виолината и обоата (**пр. 296**).

Во овој крај посебно се издвојуваат паралелните зголемени секунди во триолата и секако – крајниот мал молски септакорд.

И во оваа *Рапсодија* се вкрстуваат повеќе линии од моето претходно творештво: преземањето готови материјали и нивно поставување во нов контекст, користењето на фолклорот и посебно нерамноделните метри, користењето на комбинацијата гудачки оркестар и солисти, крајно проширениот тоналитет во кој се чувствуваат макамите и на крајот, грижата за единствена драматургија од почетокот до крајот на делото.

Место заклучок

Со пишувањето на секоја следна од овие книги почнува да се формираат сликите од мозаикот на моето творештво. Со вметнувањето на ѕвездичките за нешто што веќе било кажано, се олеснува мојата задача да не повторувам работи за кои веќе сум зборувал. Воедно, дигресиите во текстот имаат своја радијација на она што се случило не само во овие дела, туку и во целокупниот опус.

Очекувам дека со следната книга во која ќе ги обработам ораториумите и кантатите ќе се заокружи потешкиот дел од задачата, бидејќи потоа ќе се премине кон солистичките и камерните дела. Сепак и таму има и поголеми дела со сложени форми, така што имајќи го предвид и нивниот број ќе треба да се изоди уште доста пат.

Од почетокот на пишувањето на овој циклус пред повеќе од една година, се случија многу нешта (пандемијата) што имаа најдиректно влијание врз музичката култура во сите нејзини сегменти. Светот веќе воопшто не е како што беше пред короната, и никогаш и нема да се врати, бидејќи се случија тектонски промени. Нешто што тлееше во последната деценија во кое се наѕираше огромната криза која ја зафаќа светската музичка култура во сите жанрови, без разлика на постојано растечката продукција, излезе на површината со изминатата година во која беа „уништени“ јавните настапи. Дека човештвото не може без музика, нема дилеми. Дека огромната диверзификација го збогати музичкото творештво како никогаш досега, исто нема дилеми. Единствено имам дилеми дали постојаното разредување и разводнување има и негативни консеквенци во смисла на губење на некои вредности.

Големиот број концерти во моето творештво, во кои во најголемиот дел сум учествувал и во изведбата (односно не сум учествувал само во последните три), се напишани со поводи и изведени (или неизведени) со поводи. Како и сето мое друго творештво, сум ги пишувал со големо задоволство и ентузијазам. Сега, кога напорот на создавањето, кој на моменти може да биде исцрпувачки, е заборавен, пријатно е навраќањето на нивните содржини, посебно кога тоа се прави со повеќе преслушувања. Ова ми беше убава можност уште еднаш да се потсетам на многу детали околу нивното создавање и одново да ја доживеам и нивната музика и настаните со кои се поврзани.
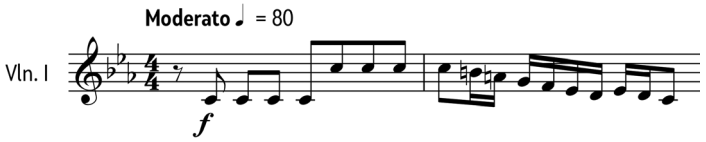
Скопје, 19 мај 2021 година

Содржински материјали (попис)
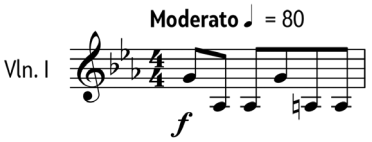
Барокно кончер̄тино оп. 27

Мотиви

M$_1$, прв став, т. 1–(2)
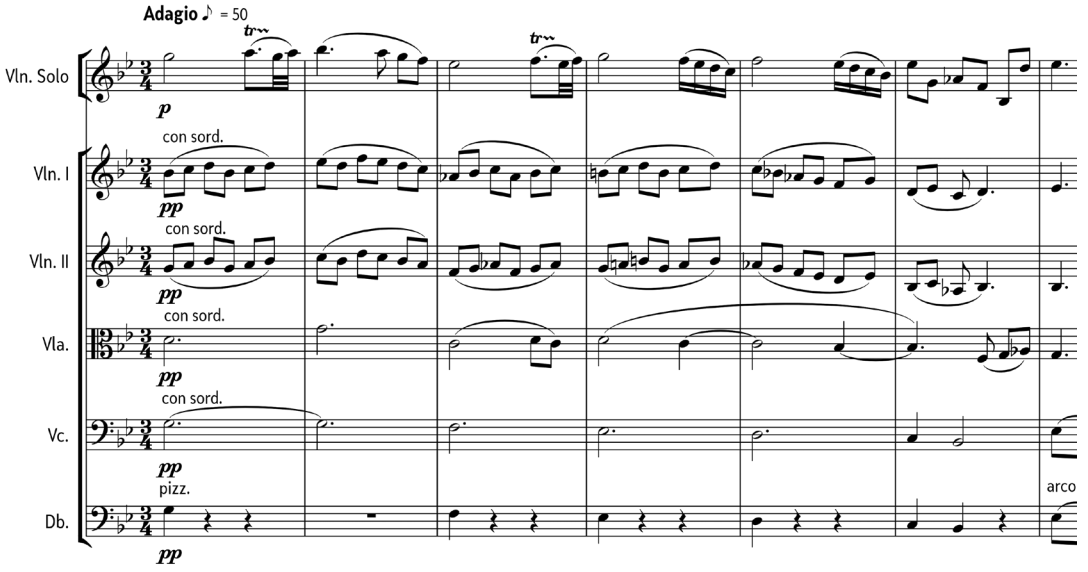


M$_2$, прв став, т. (3)
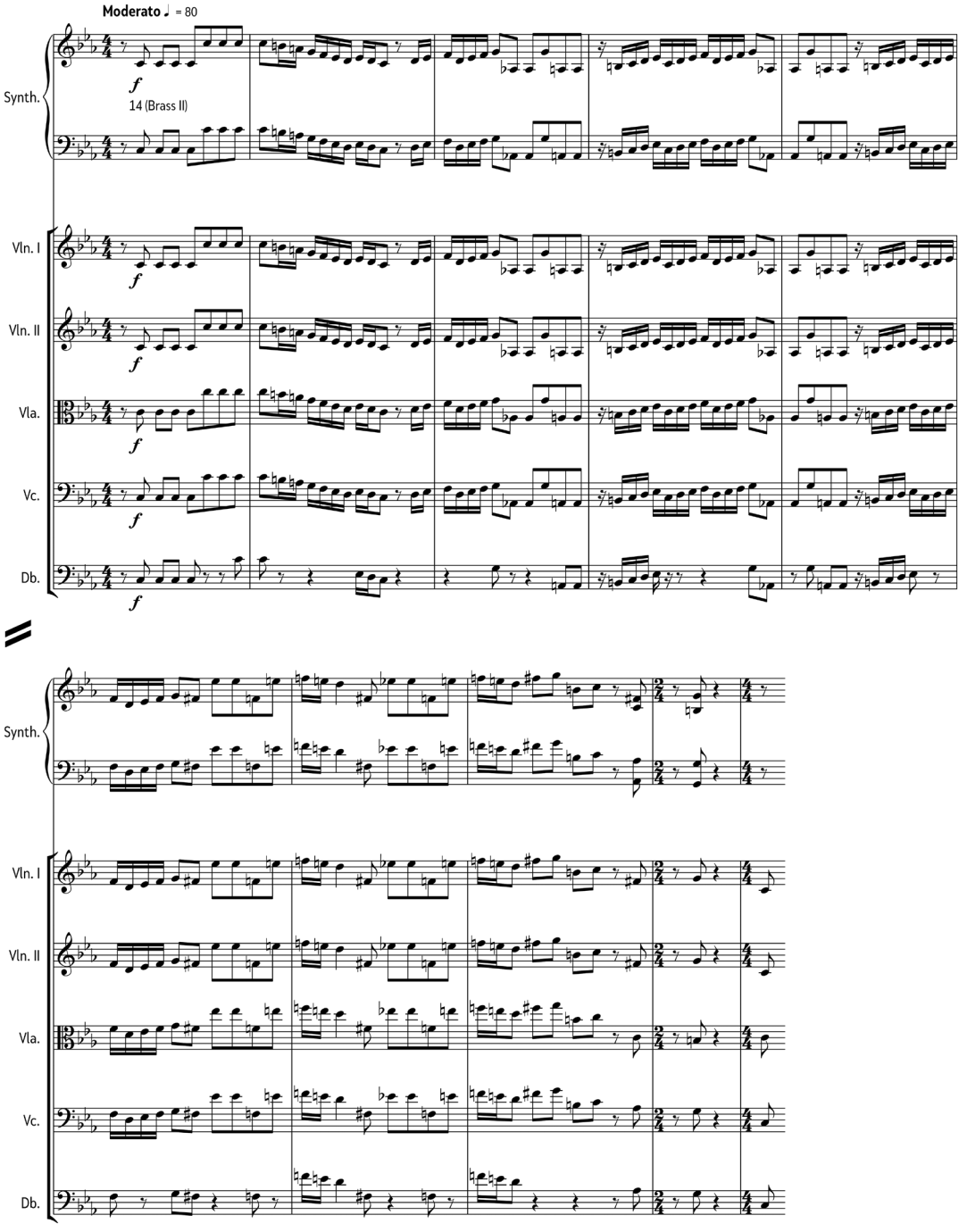


Теми

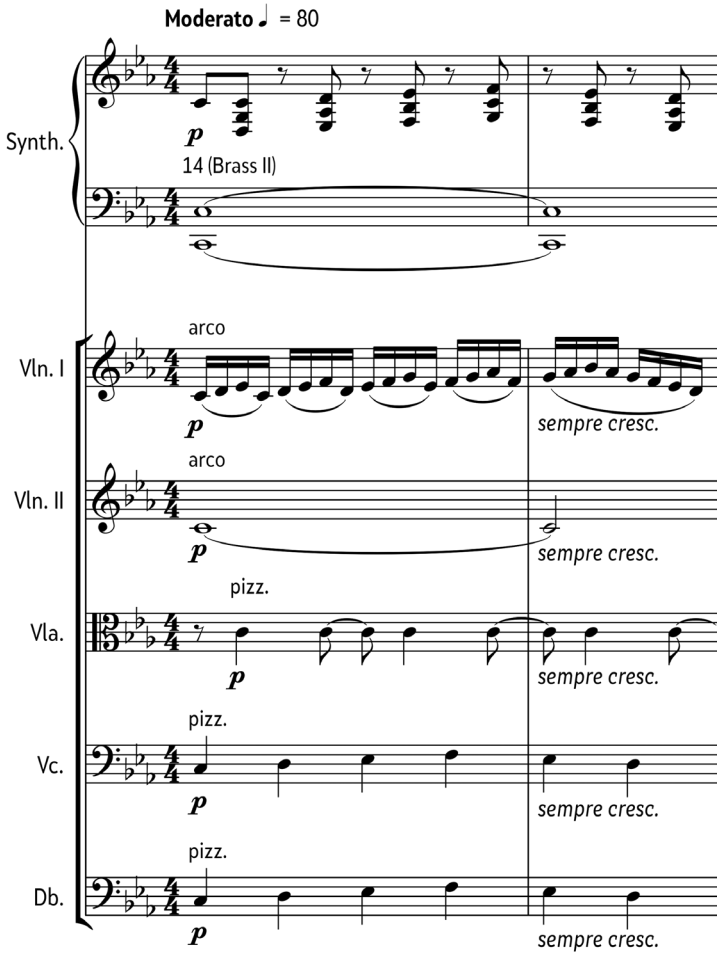
T$_2$, т. 5–(11)



T$_1$, први став, т. 1–(10)

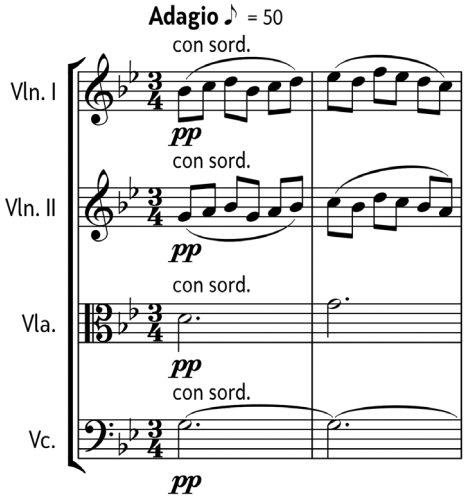


Секвентен модел, т. 18–(19)
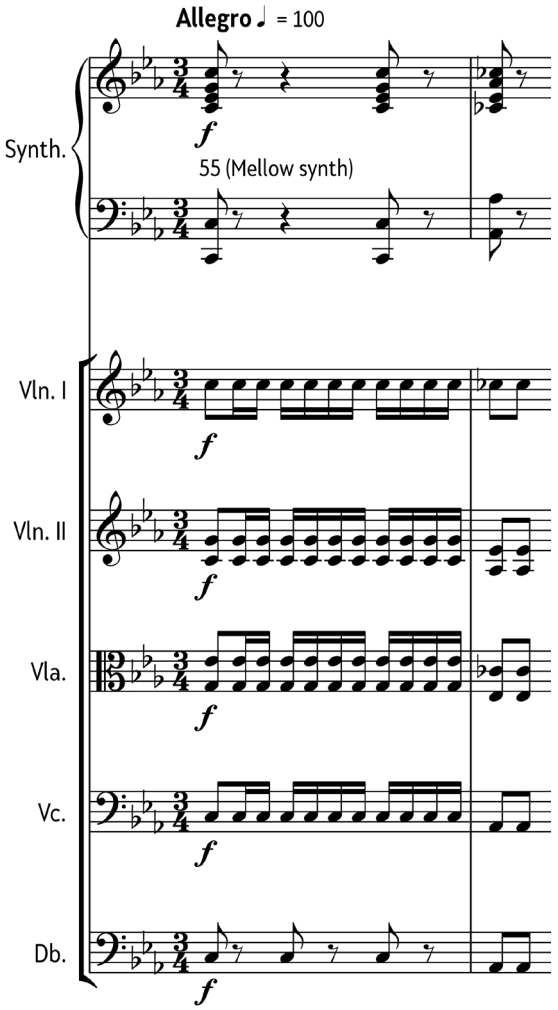


Фигури

Ф$_1$, втор став, т. 1–4
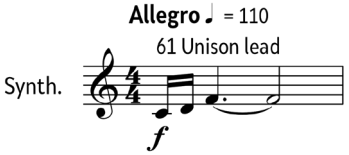


Ф$_2$, трет став, т. 1–(2)
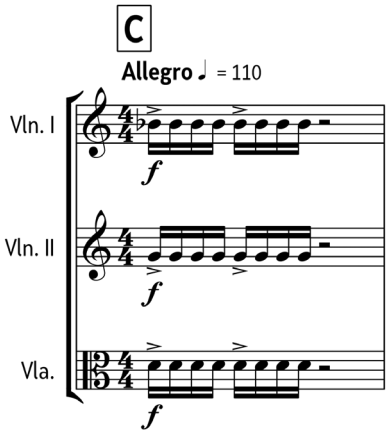


Musurgia ecclectica оп. 29
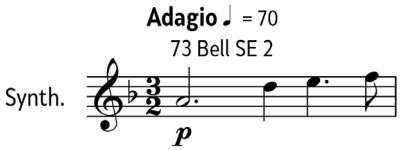
M1, прв став, т. 2



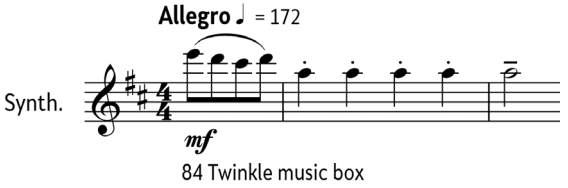
M2, прв став, т. 36
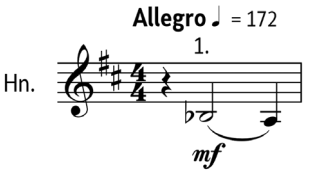


M3, втор став, т. 5



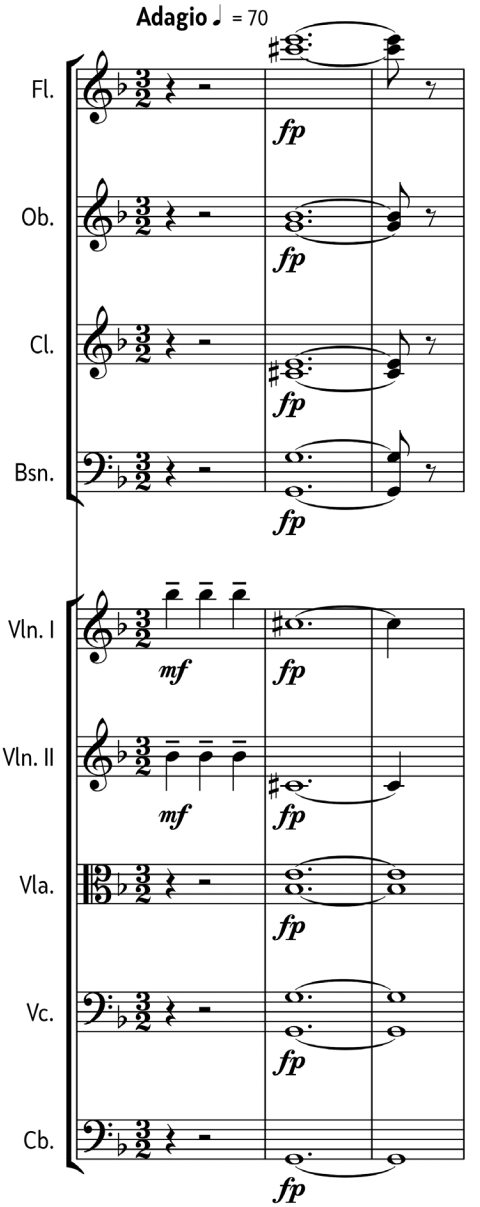
M5, трет став, т. (1)–(3)
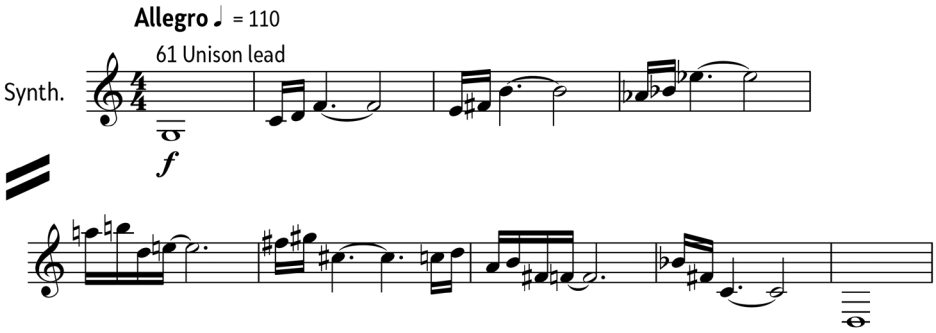


M6, трет став, т. 19
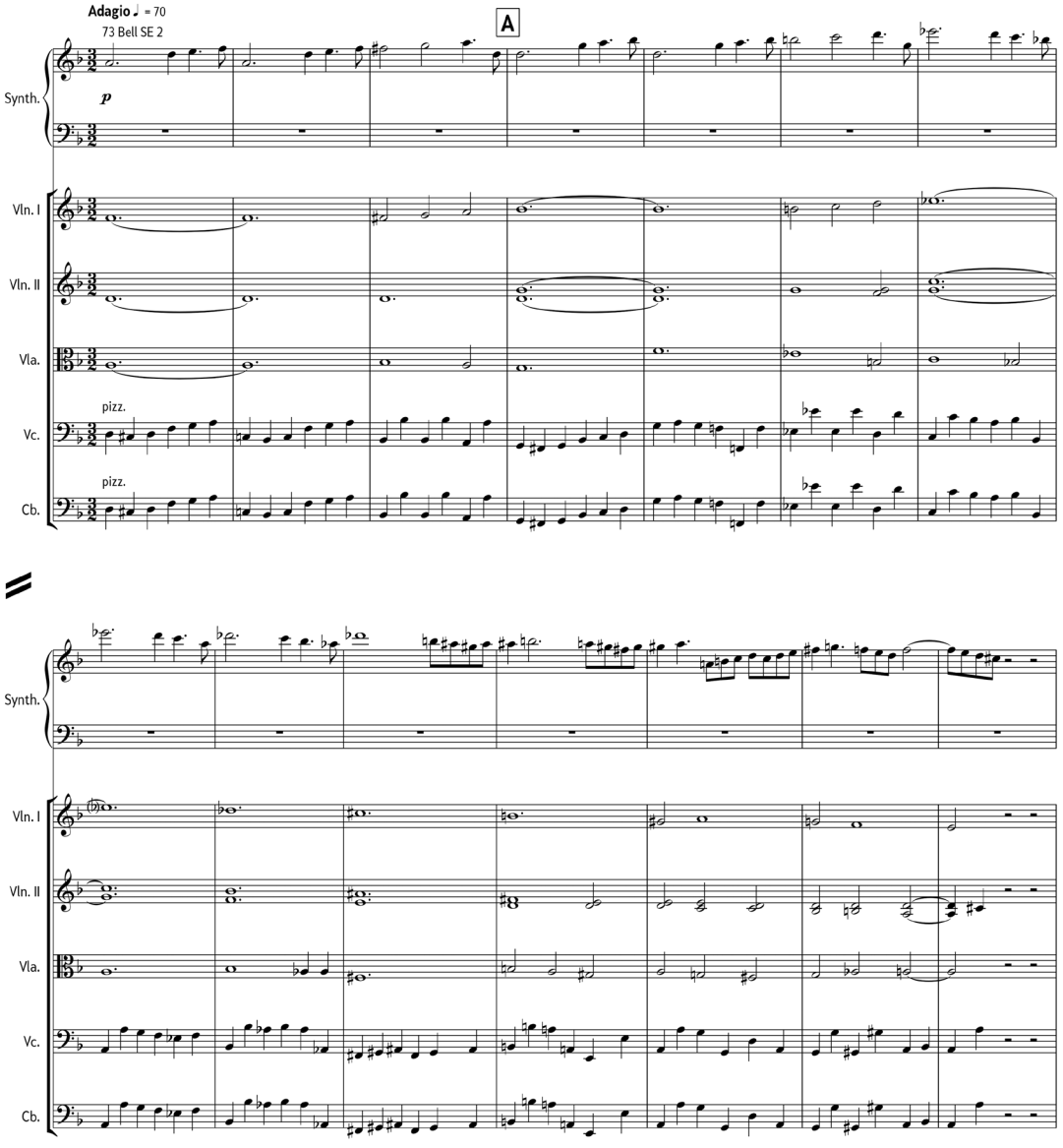


M4, втор став, т. (33)–(35)
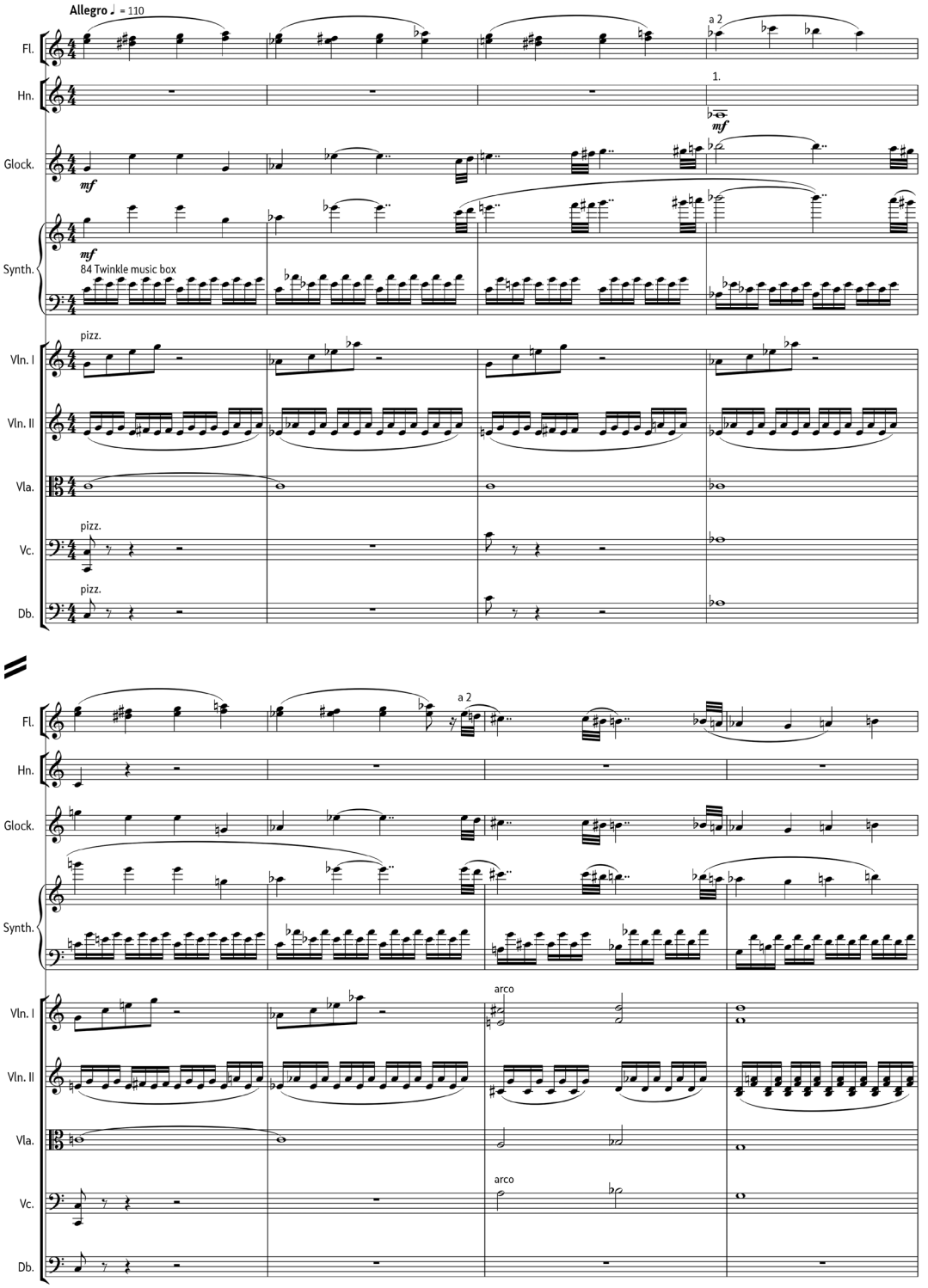


1T$_1$, први став, т. 1–9
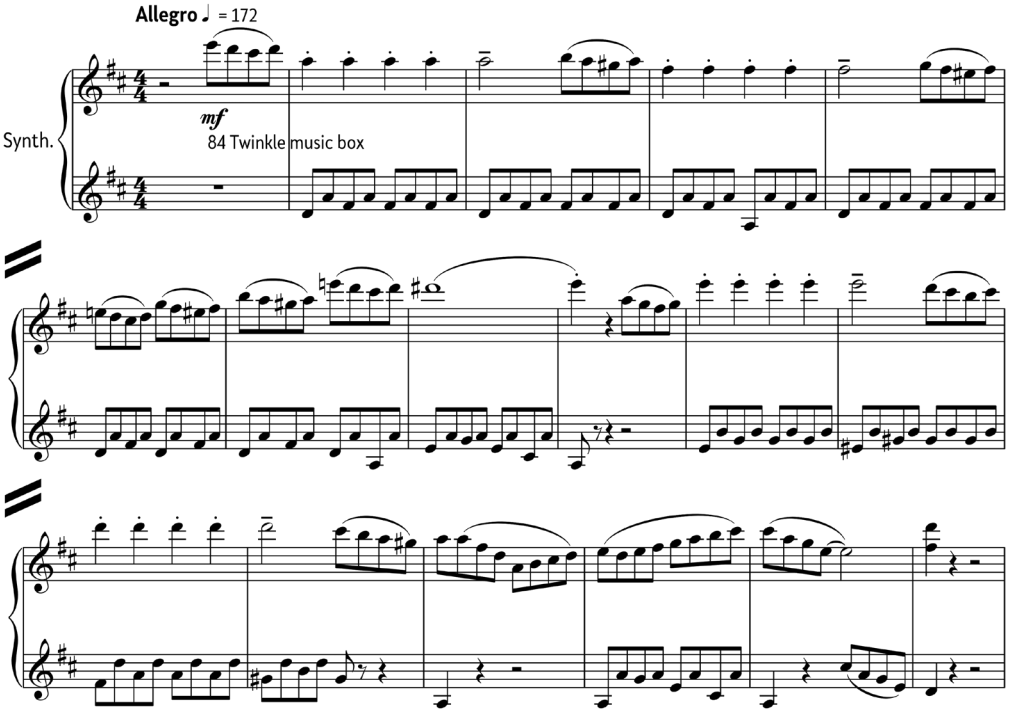


T$_3$, други став, т. 5–18



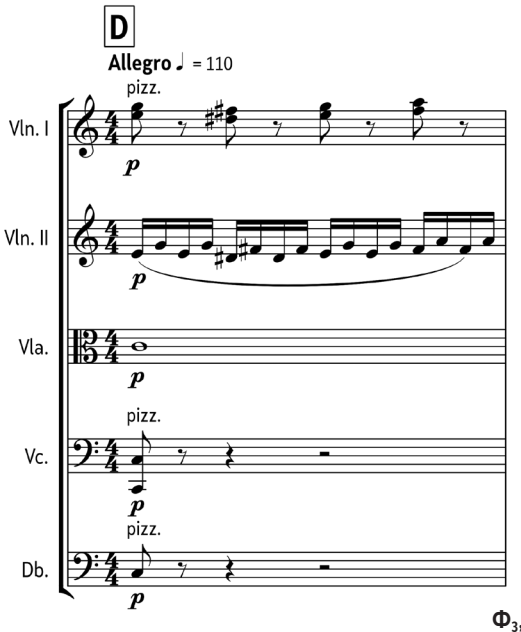
2T$_2$, прв став, т. 51–58



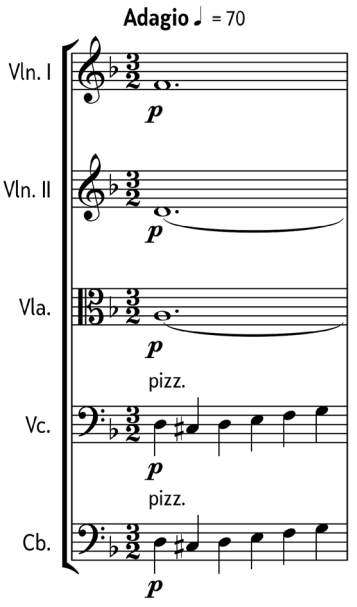
T_4, трет став, т. 1–17



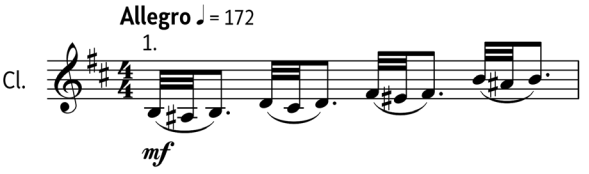
$Ф_1$, прв став, т. 50



$Ф_2$, втор став, т. 1
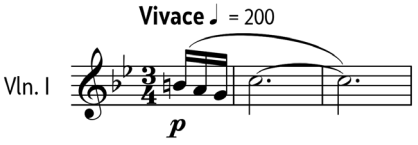


$Ф_3$, трет став, т. 37
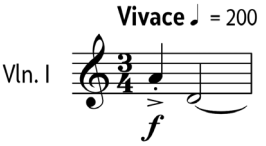


Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33
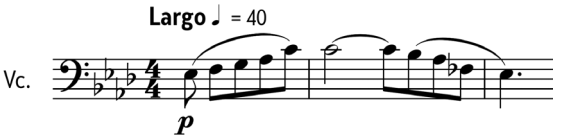
M$_1$, прв став, т. (4)–6
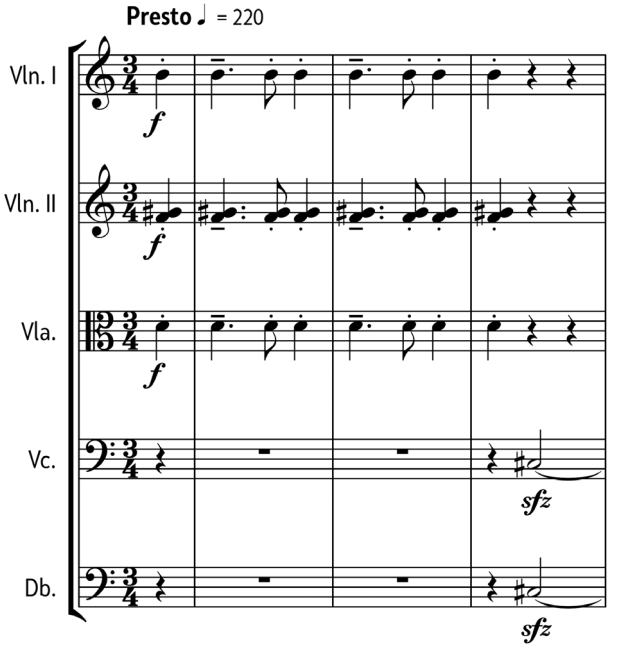


M$_2$, прв став, т. 171
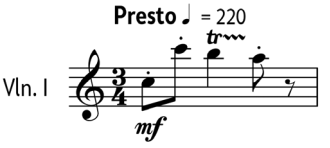


M$_3$, втор став, т. (6)–(8)
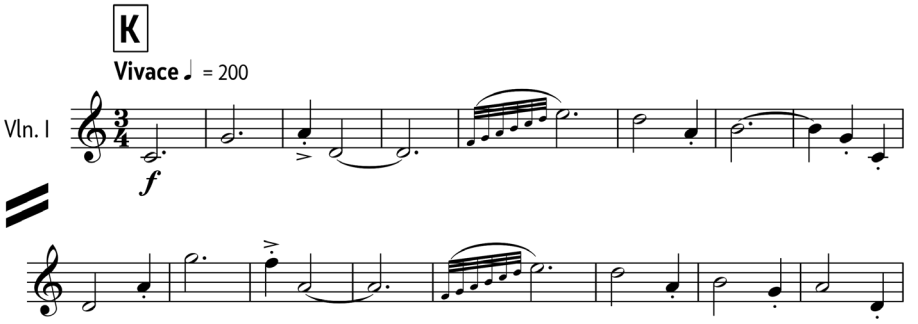


M$_4$, трет став, т. 1–3
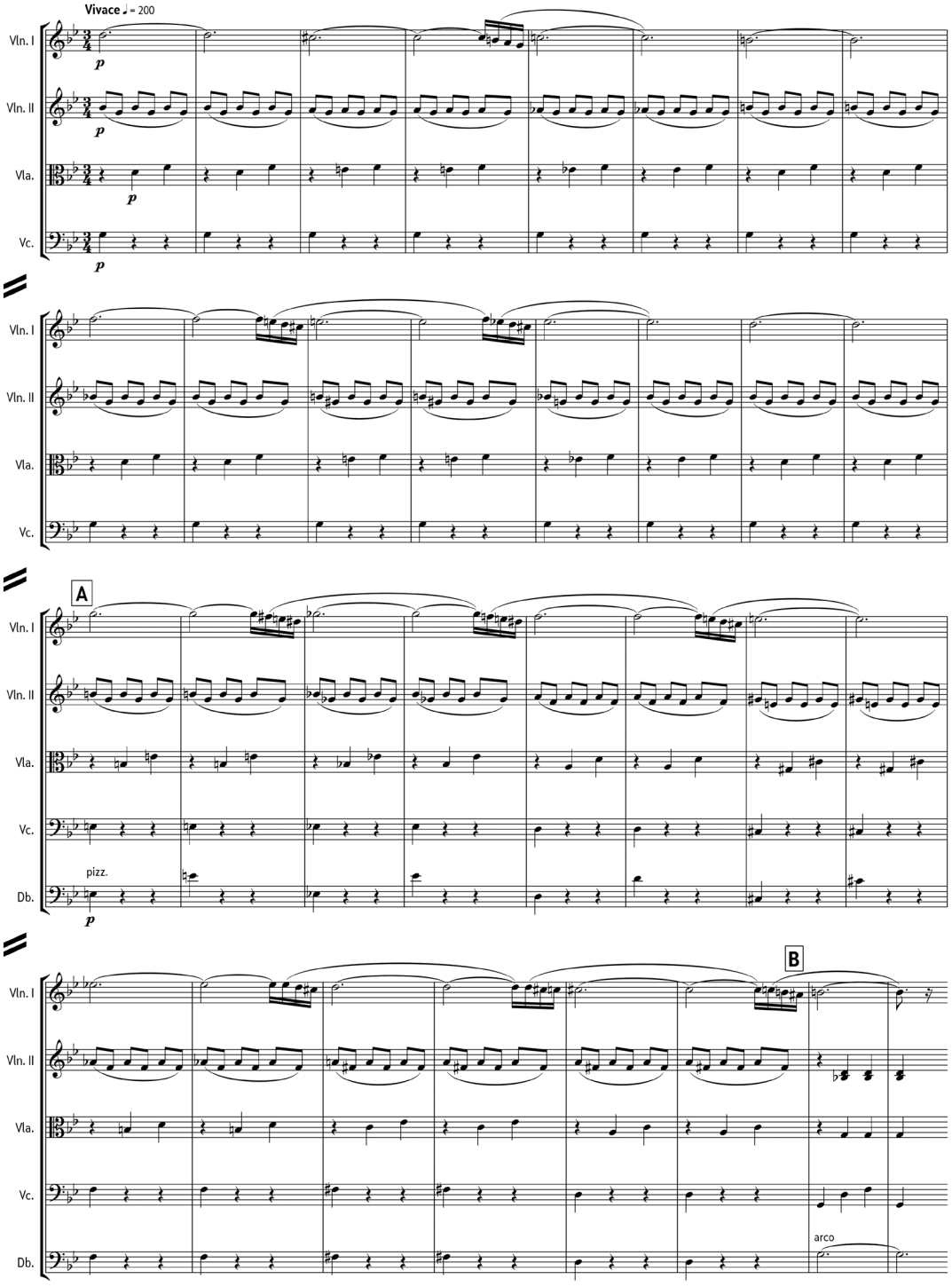


M$_5$, трет став, т. 23
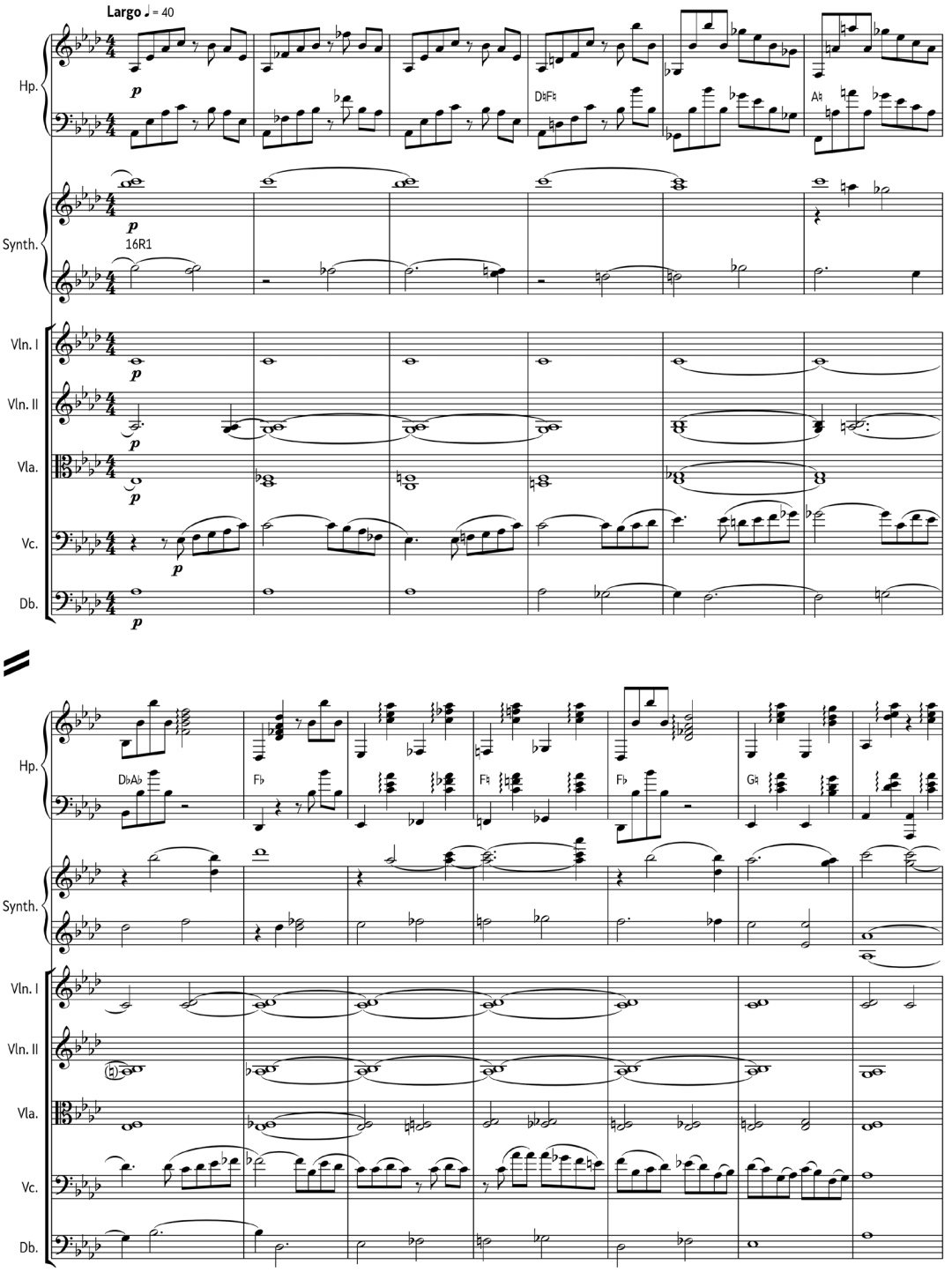


2T$_2$, прв став, т. 169–184
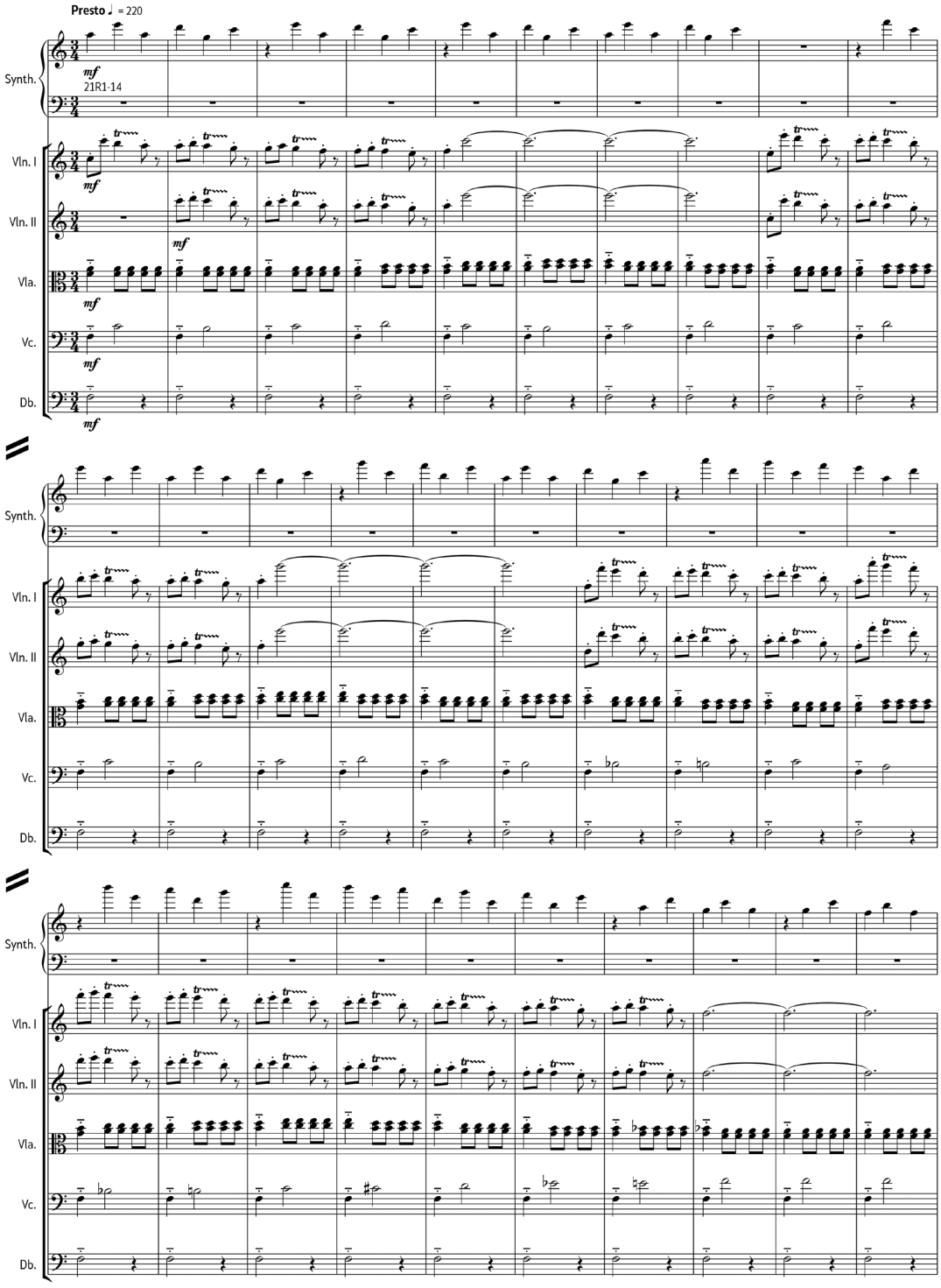


1T$_1$, прв став, т. 1–(32)



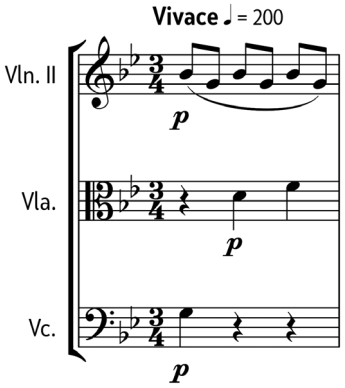
T$_3$, втор став, т. 6–18
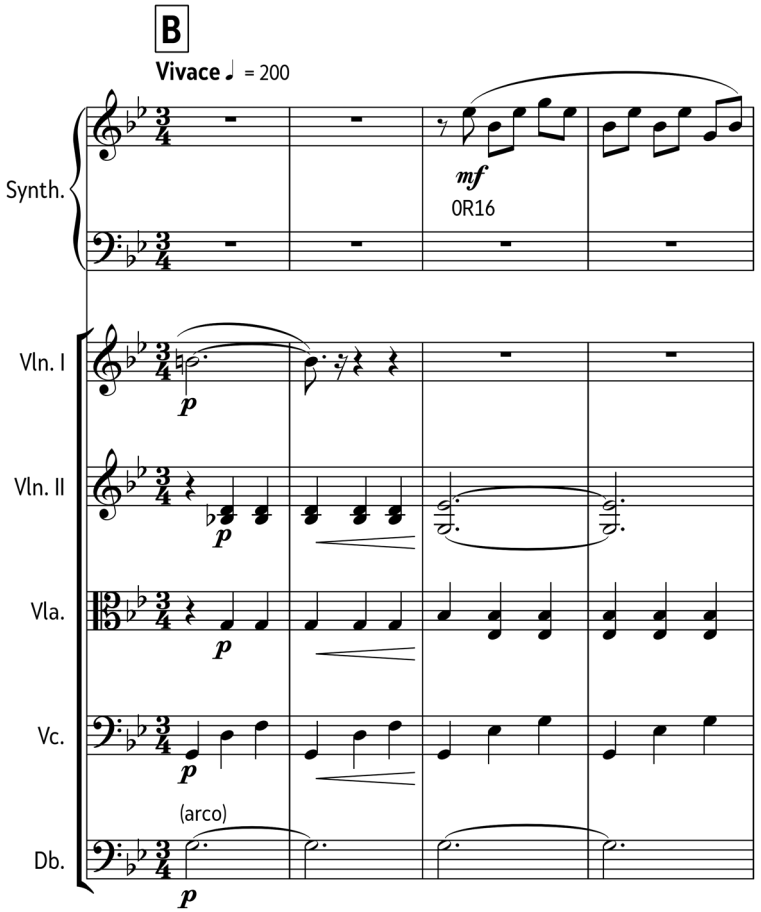


T$_4$, трет став, т. 23–52



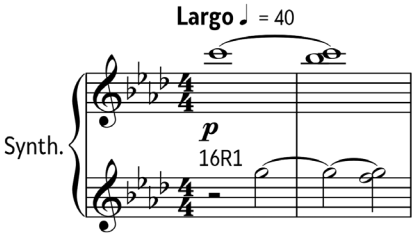
Ф$_1$, прв став, т. 1



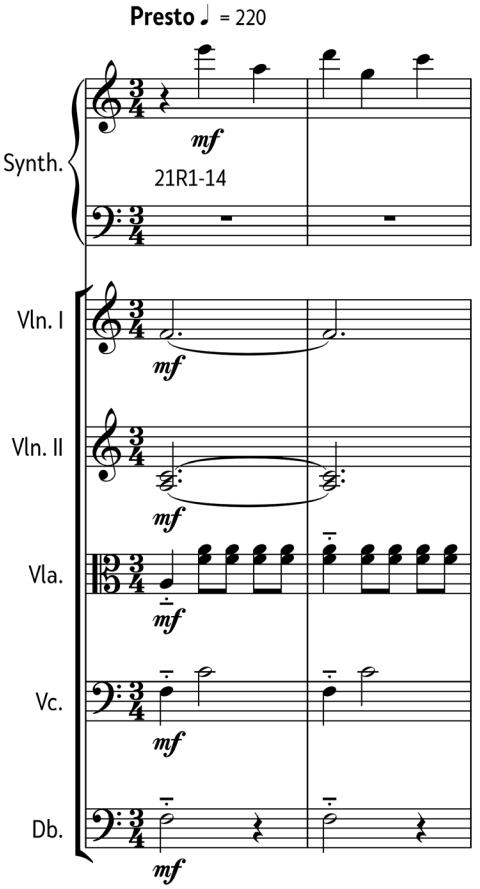
Ф$_2$, прв став, т. 31–34



Ф$_3$, втор став, т. 1–2
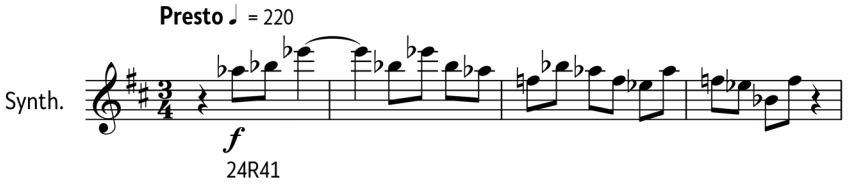


Ф$_4$, трет став, т. 21–22



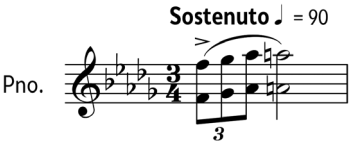
Пасажи

П$_1$, трет став, т. 178–181
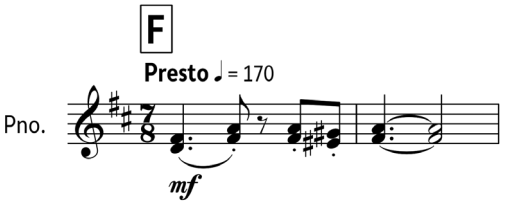


Концерт за пијано оп. 46
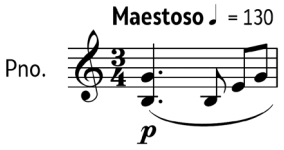
M1, прв став, т. 1



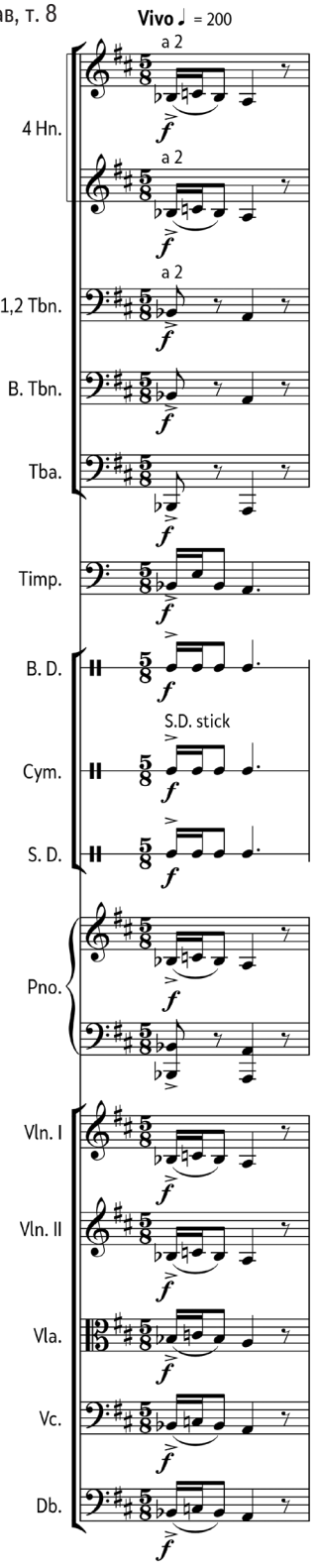
M2, прв став, т. 71–72
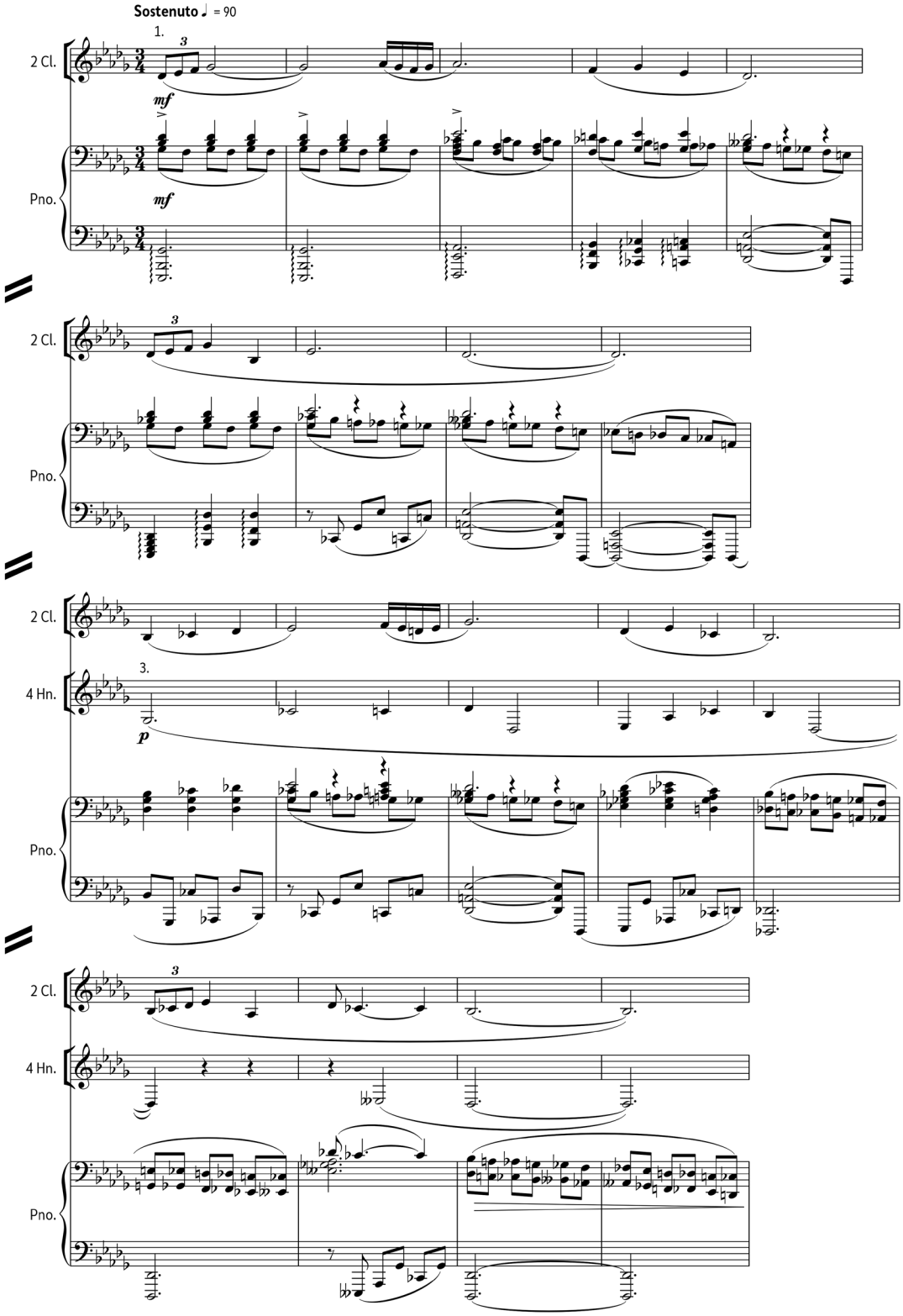


M4, трет став, т. 231
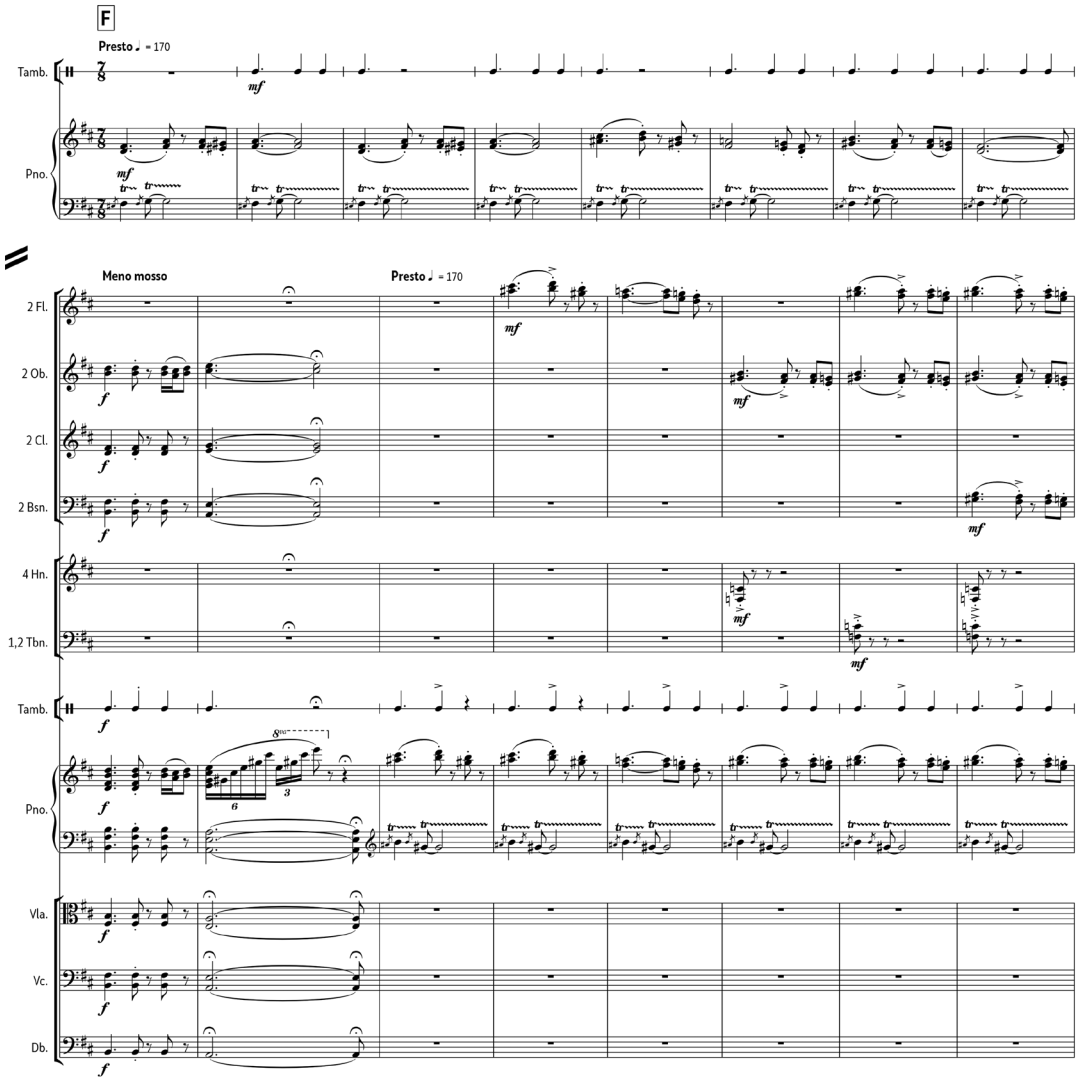


M3, трет став, т. 8
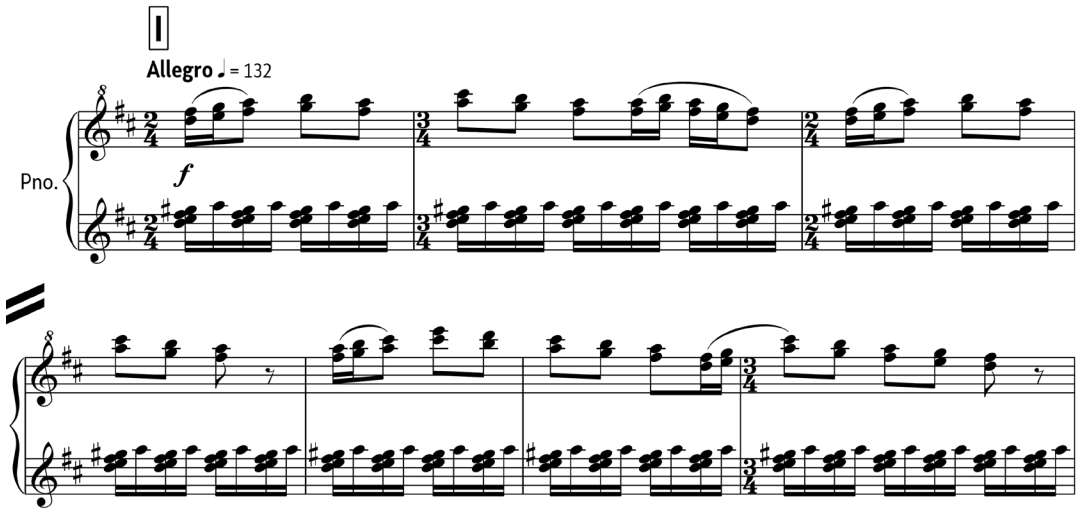


1T$_1$, први став, т. 7–24



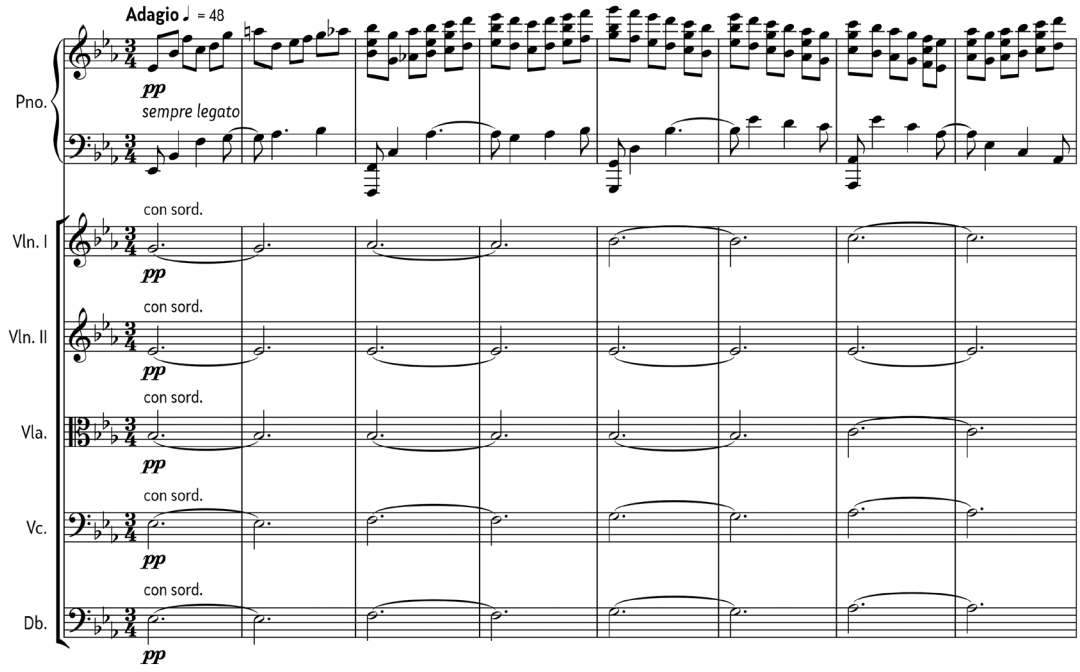
2T$_2$, прв став, т. 71–86
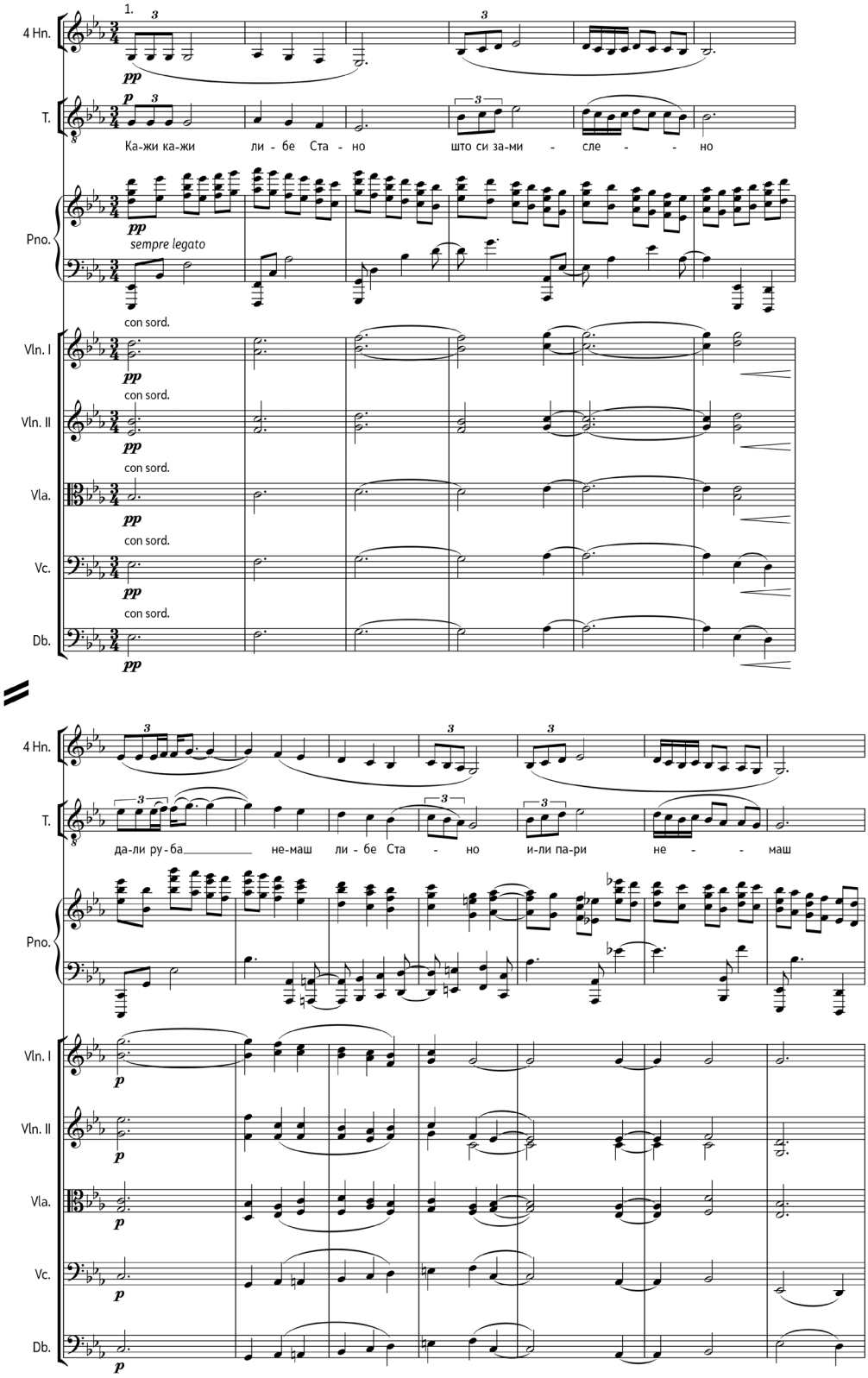


3T$_3$, прв став, т. 115–121
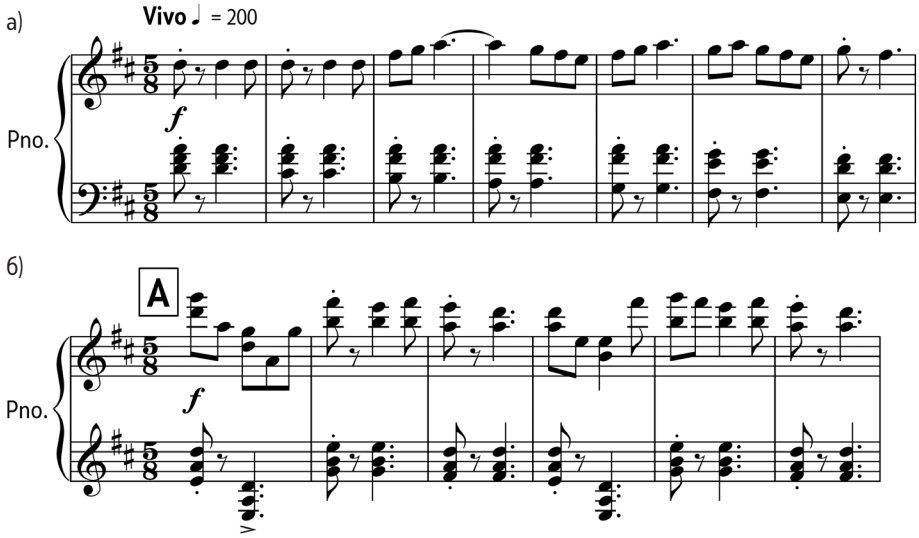


T$_4$, втор став, т. 1–8
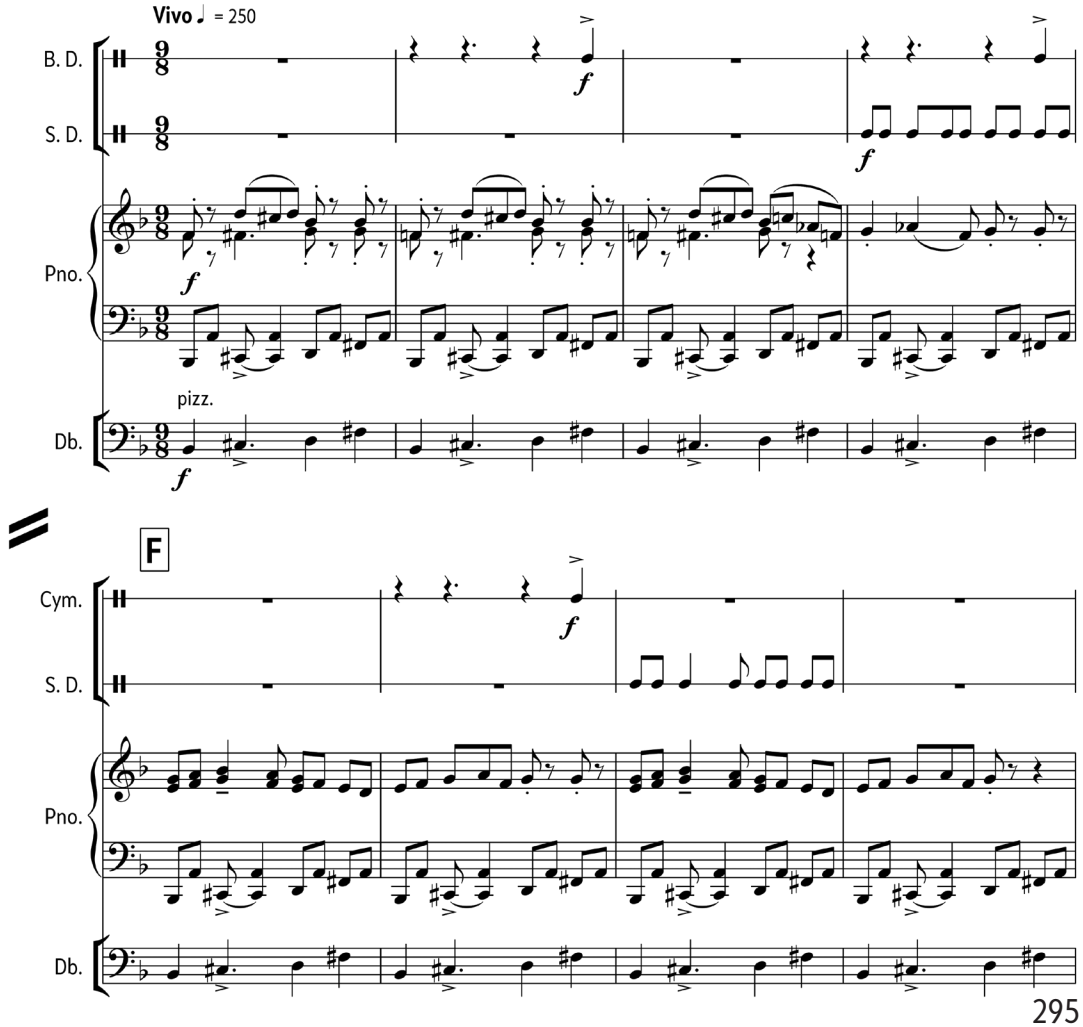


T_5, втор став, т. 9–21
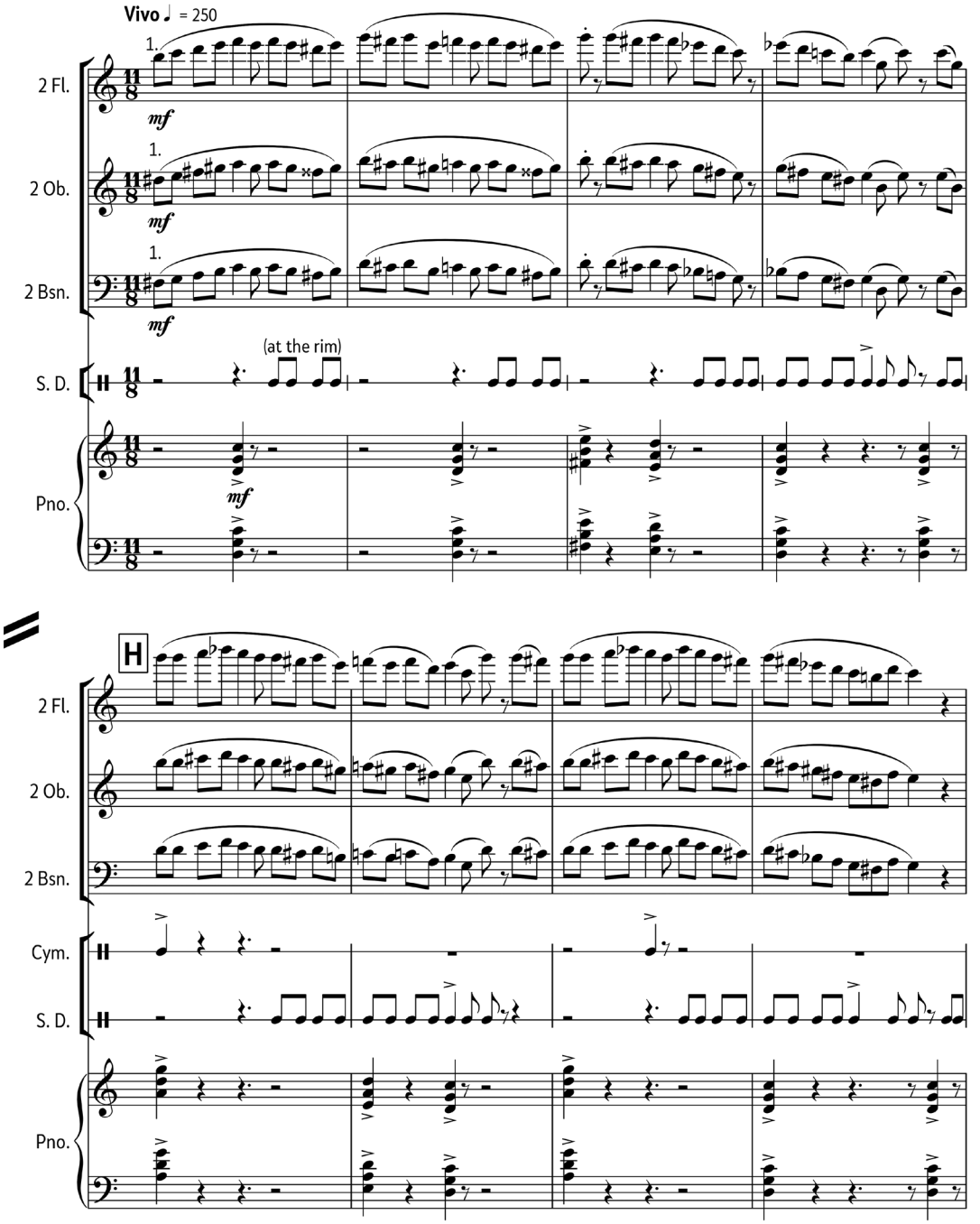


T_6, трет став, т. 1–7 и т. 19–24
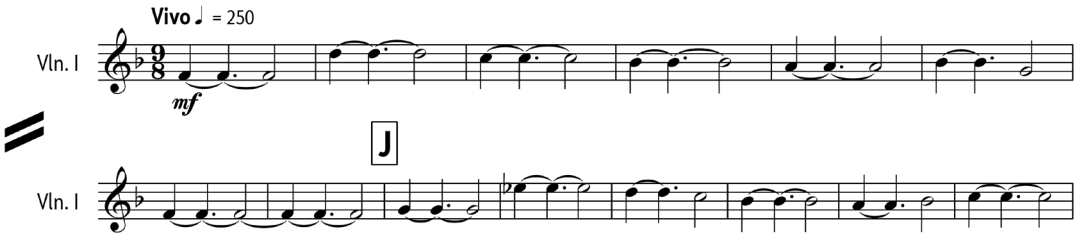


T_7, трет став, т. 105–112



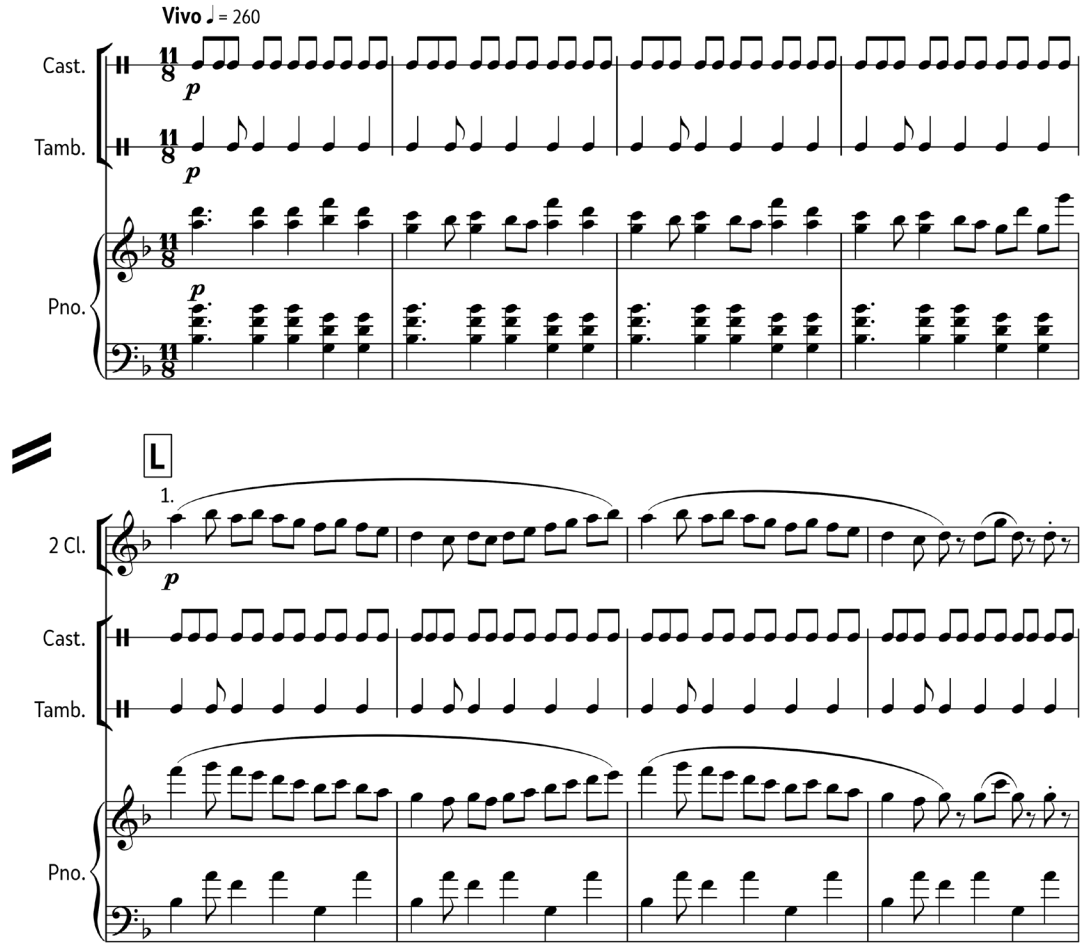
T_8, трет став, т. 121–128



T_9, трет став, т. 135–148

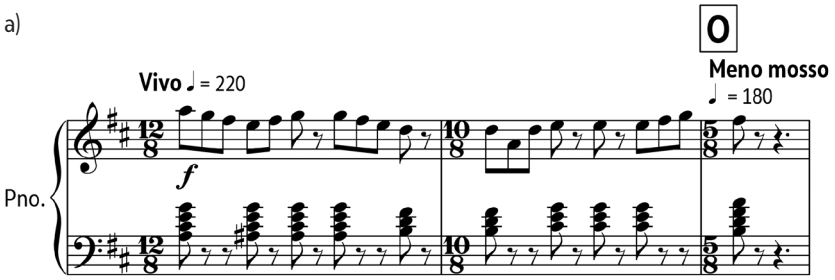


T_{10}, трет став, т. 155–162
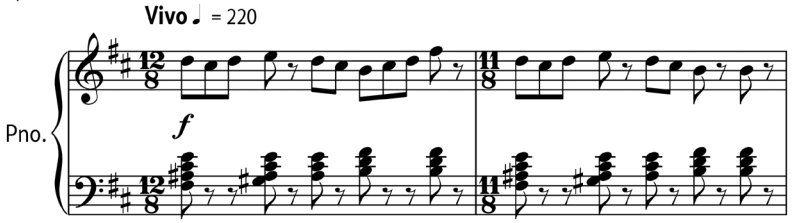


T_{11}, трет став, т. 188–190 и т. 204–205
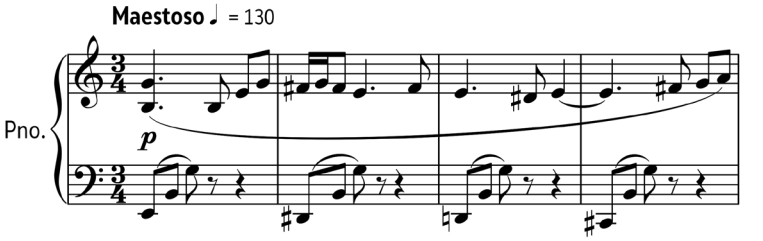
а)



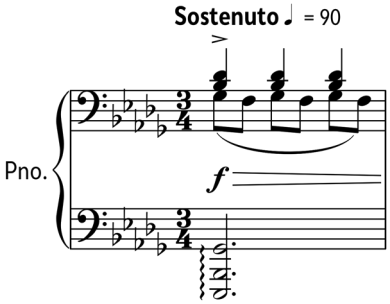
б)
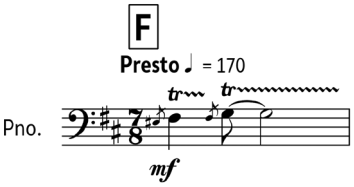


T_{12}, трет став, т. 231–234
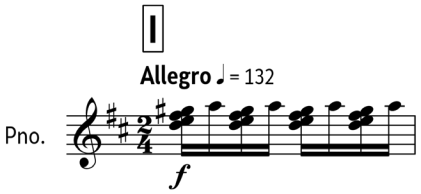


Ф$_1$, прв став, т. 5



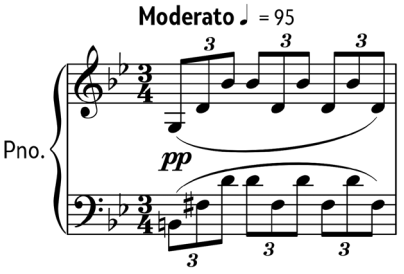
Ф$_2$, прв став, т. 71
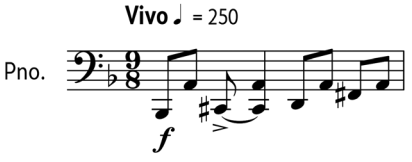


Ф$_3$, прв став, т. 115
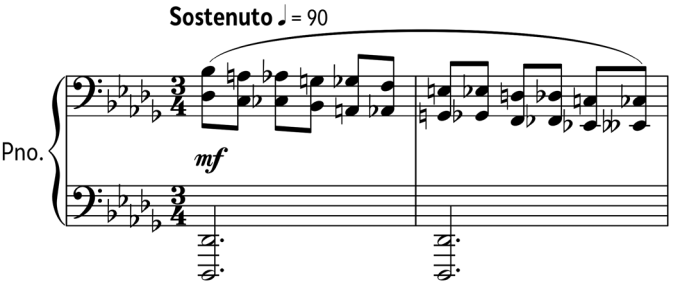


Ф$_4$, прв став, т. 169
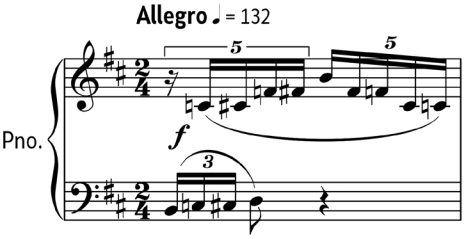


Ф$_5$, трет став, т. 99
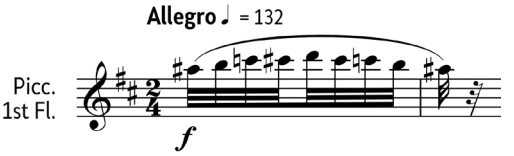


П$_1$, прв став, т. 20–21



П$_2$, прв став, т. 134
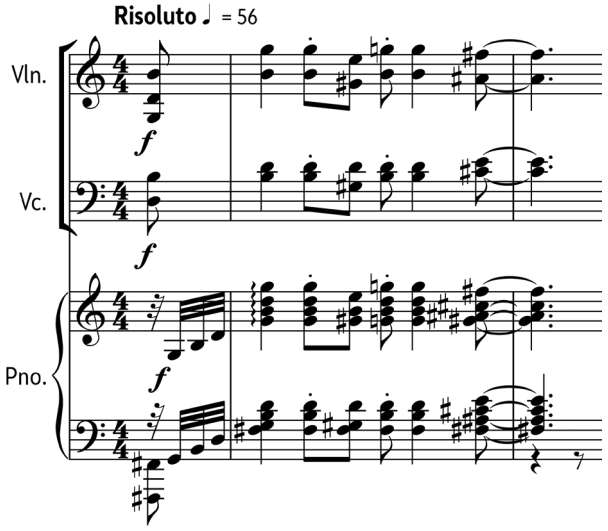


П$_3$, прв став, т. (134)–(135)

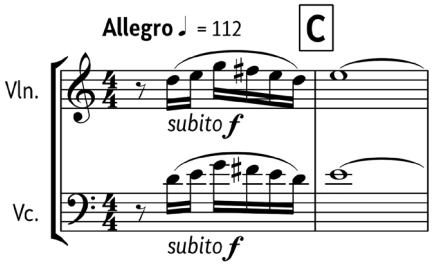


Concerto grosso оп. 48
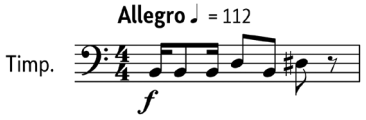
M1, прв став, т. 1–(2)



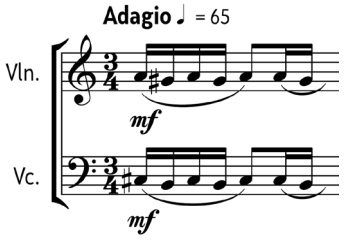
M2, прв став, т. (30)–31
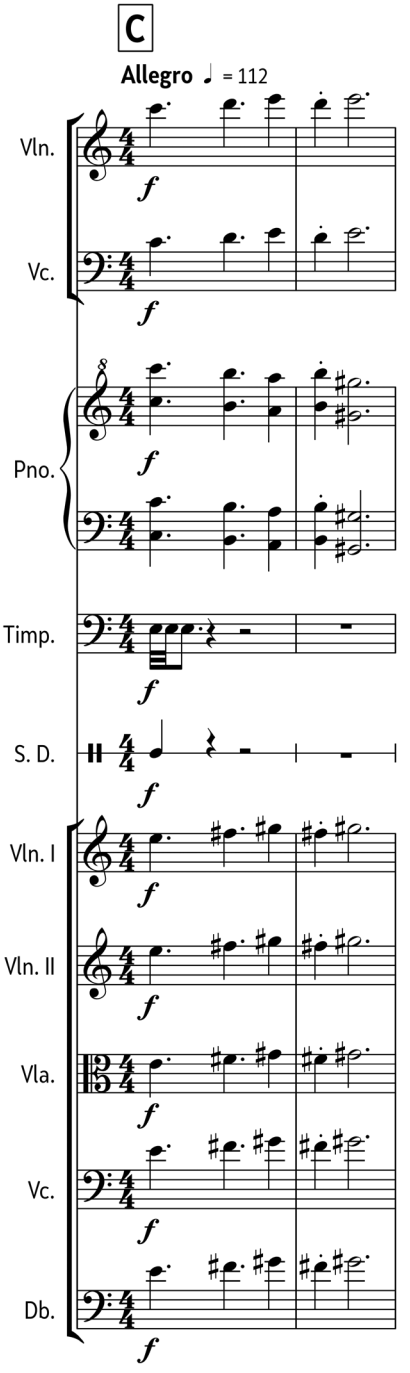


M3, прв став, т. (26)
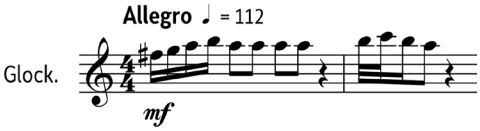


M4, втор став, т. (25)
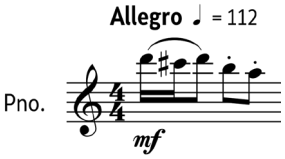


M8, т. 28–29
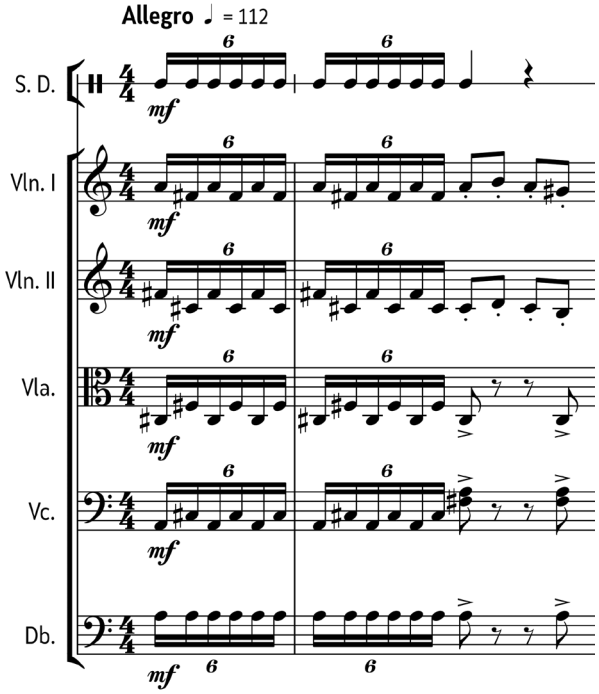


M$_5$, трет став, т. 1–(2)
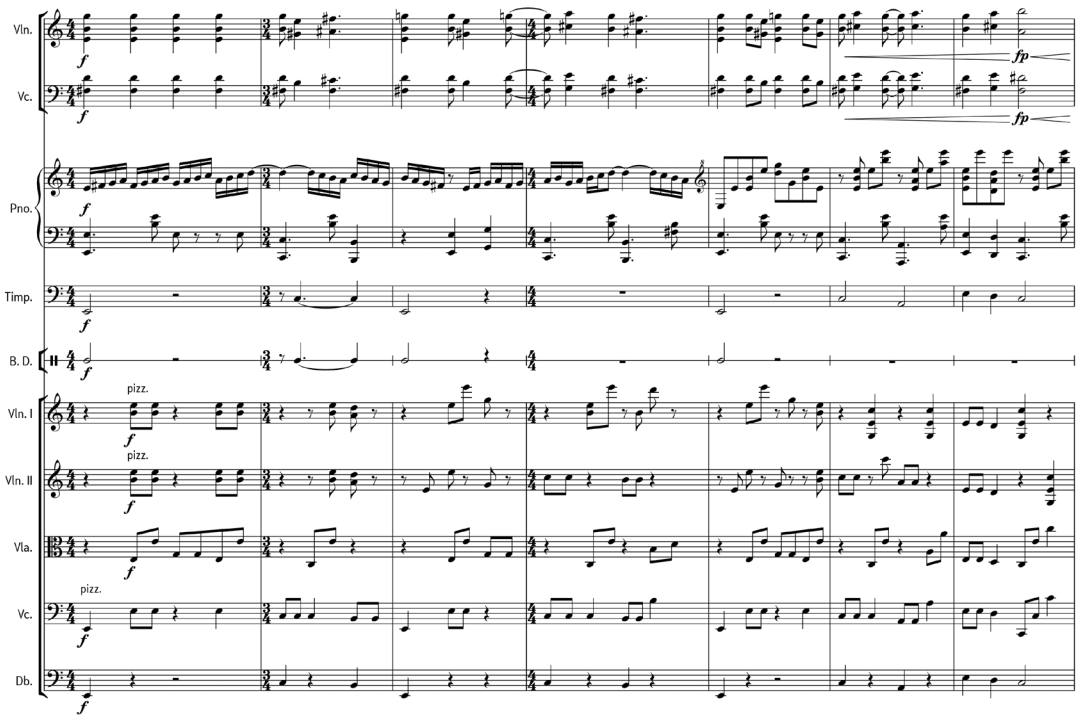


M$_6$, трет став, т. (10)
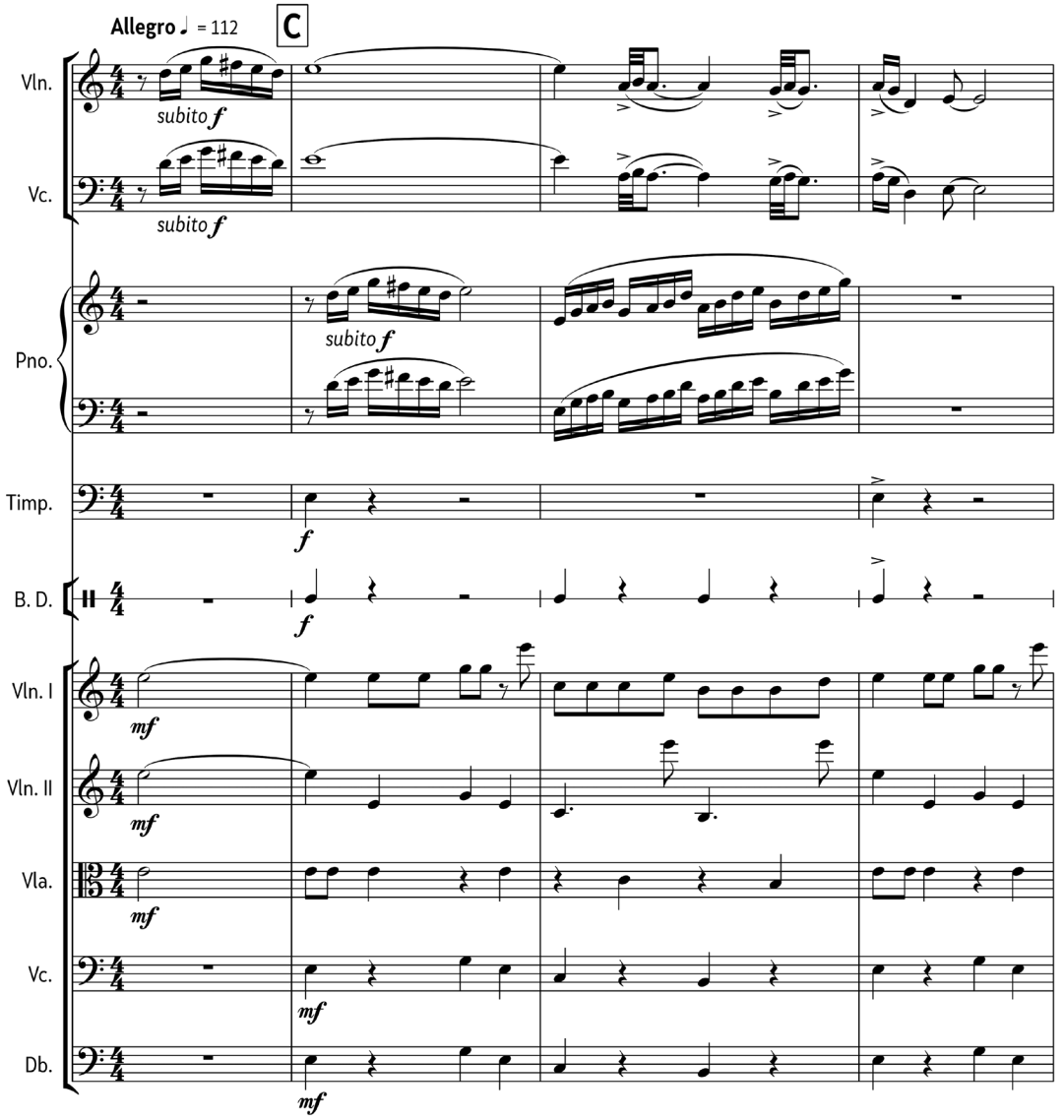


M$_7$, трет став, т. (11)–(12)
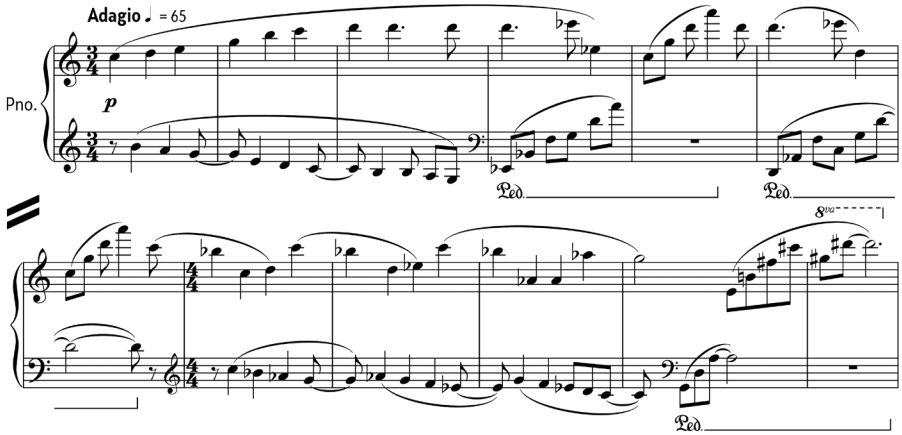


1T$_1$, прв став, т. 13–19
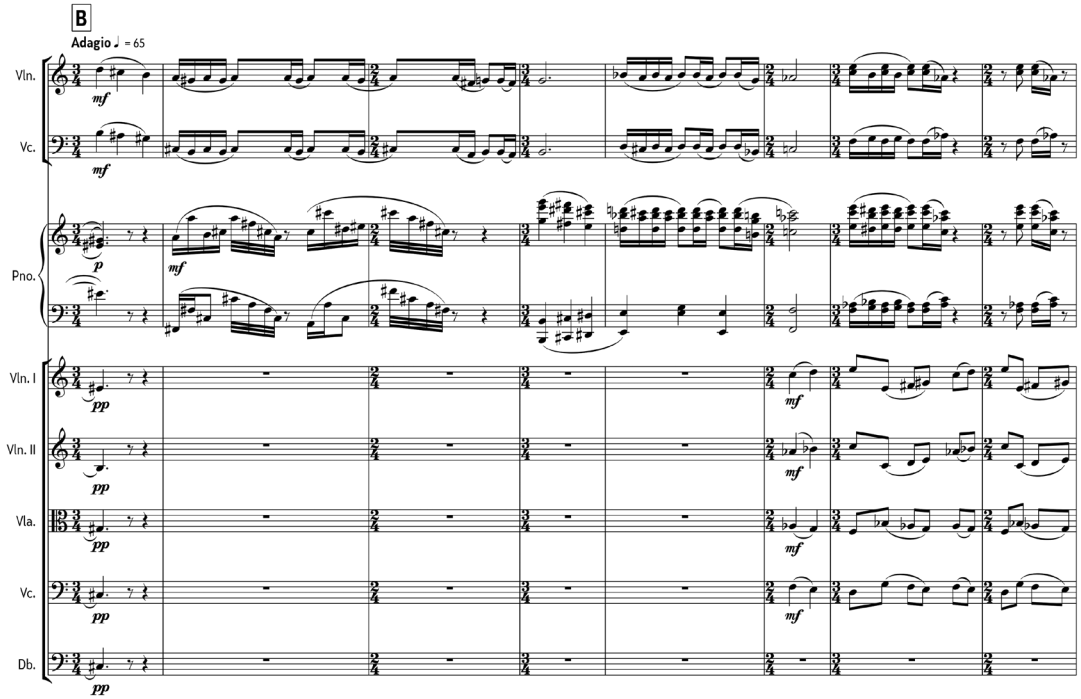


2T$_2$, прв став, т. (30)–33
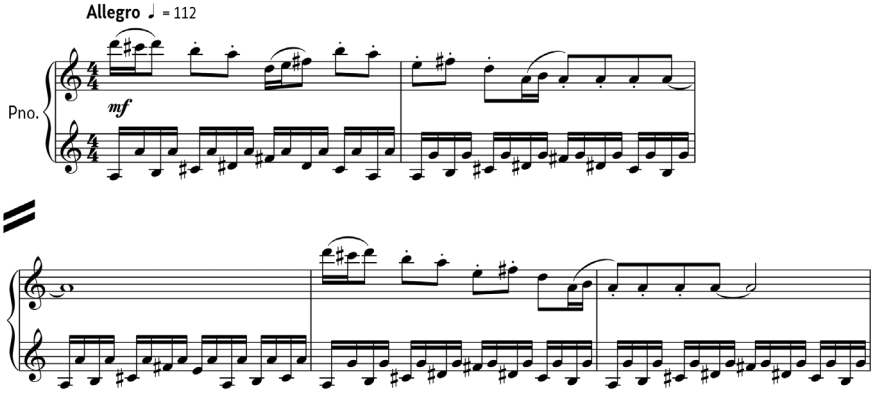


1T$_3$, втор став, т. 1–12
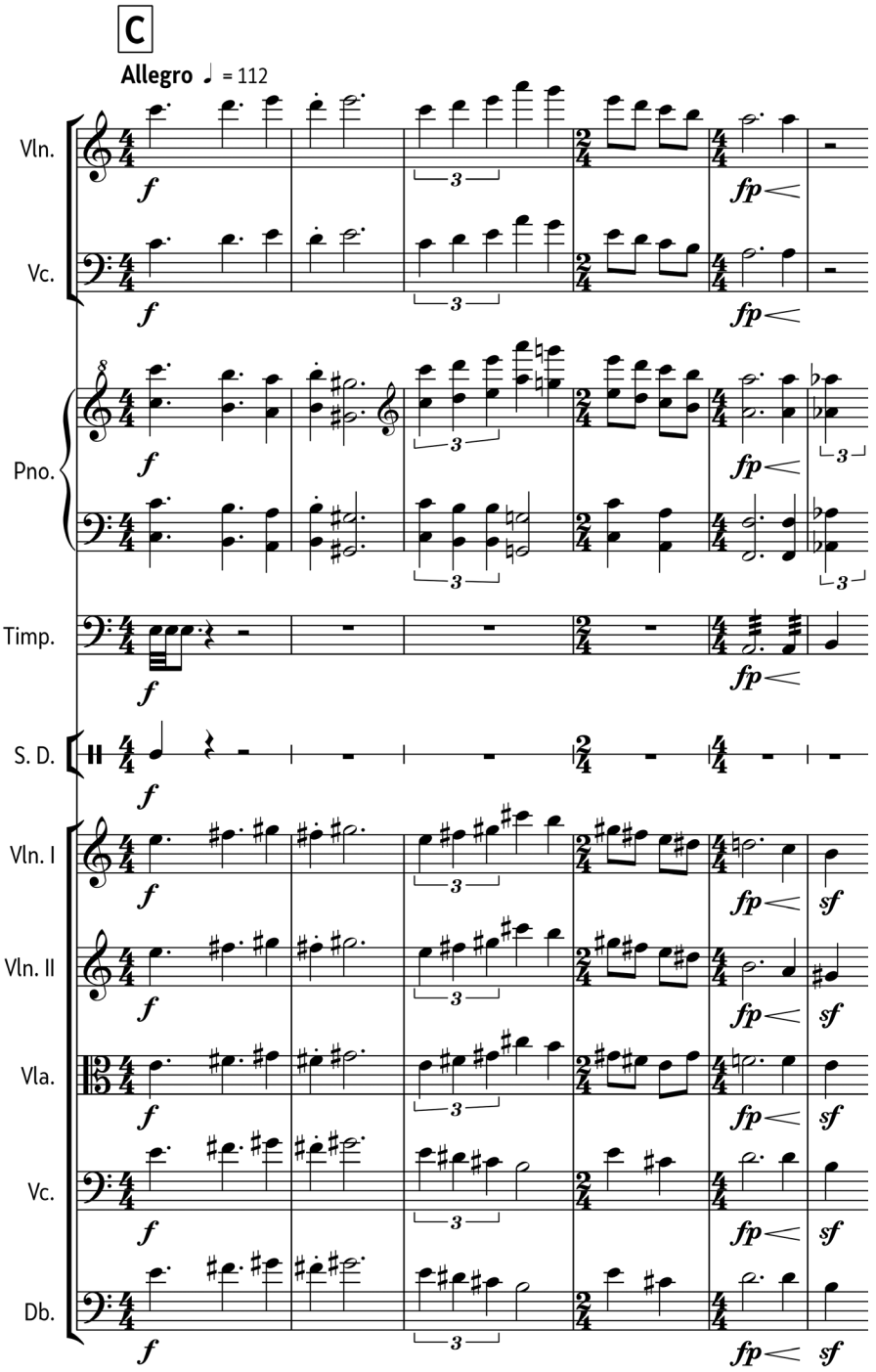


2T$_4$, втор став, т. 24–31
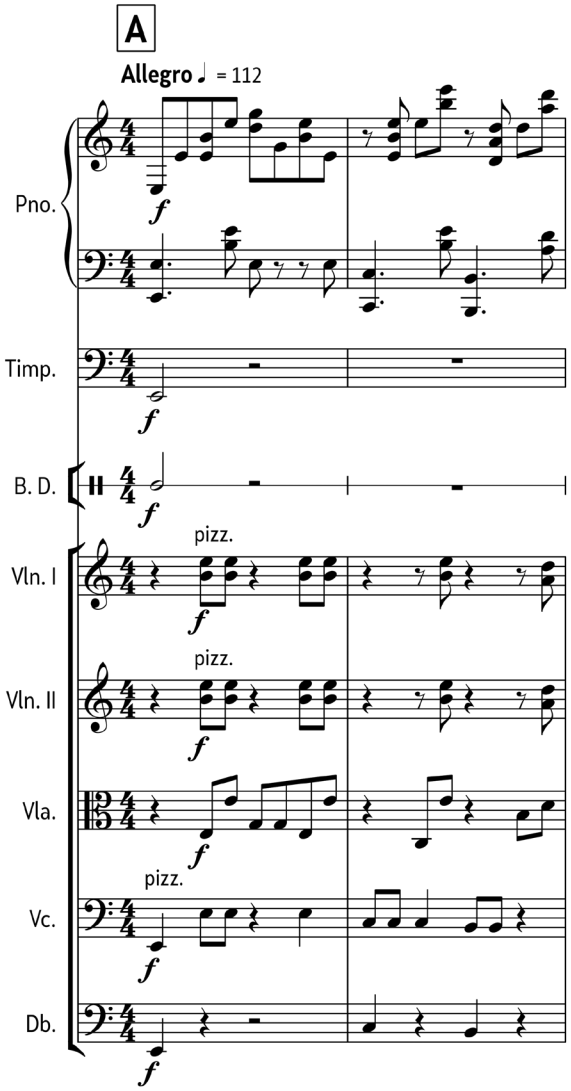


T$_5$, трет став, т. 10–14
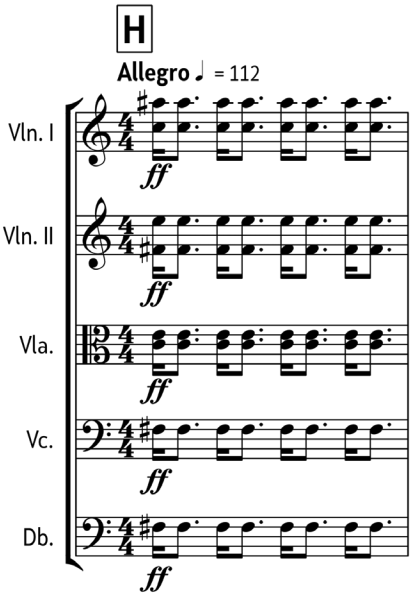


T_6, трет став, 28–(33)
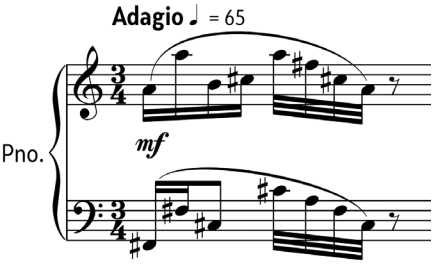


Ф$_1$, прв став, т. 9–10



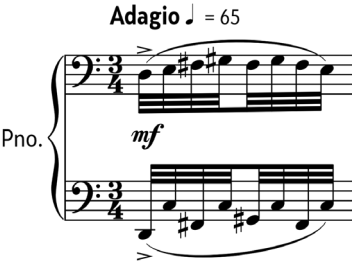
Ф$_2$, прв став, т. 82



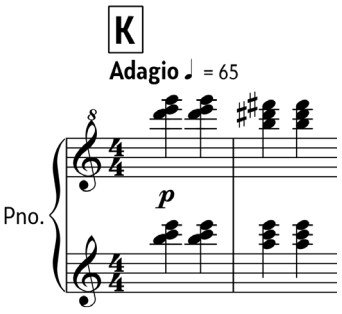
Ф$_3$, втор став, т. (25)
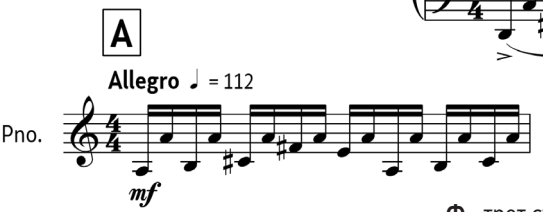


Ф$_4$, втор став, т. (55)
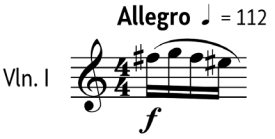


Ф$_5$, втор став, т. (93)–(94)
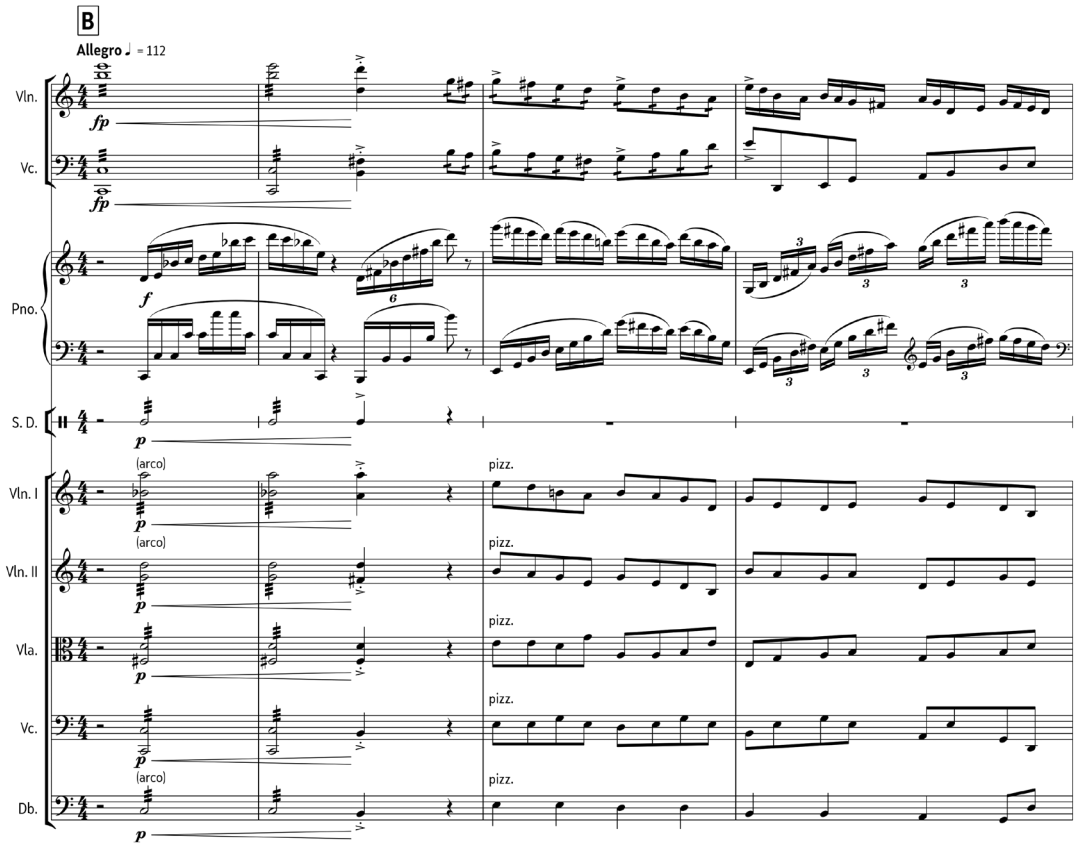


Ф$_6$, трет став, т. 9



Ф$_7$, трет став, т. (71)
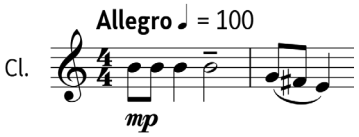


П$_1$, прв став, т. 20–23

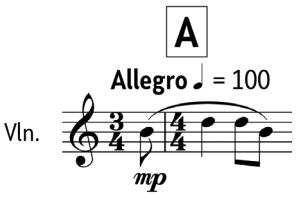


Нонет концерт оп. 51
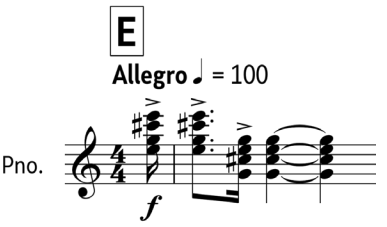
M$_1$, прв став, т. 3–(4)



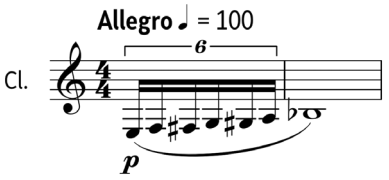
M$_2$, прв став, т. (6)–(7)
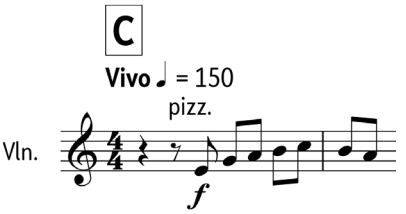


M$_3$, прв став, т. (29)–(30)



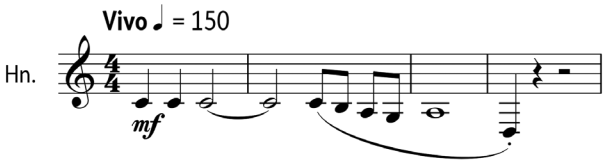
M$_4$, прв став, т. (112)–113
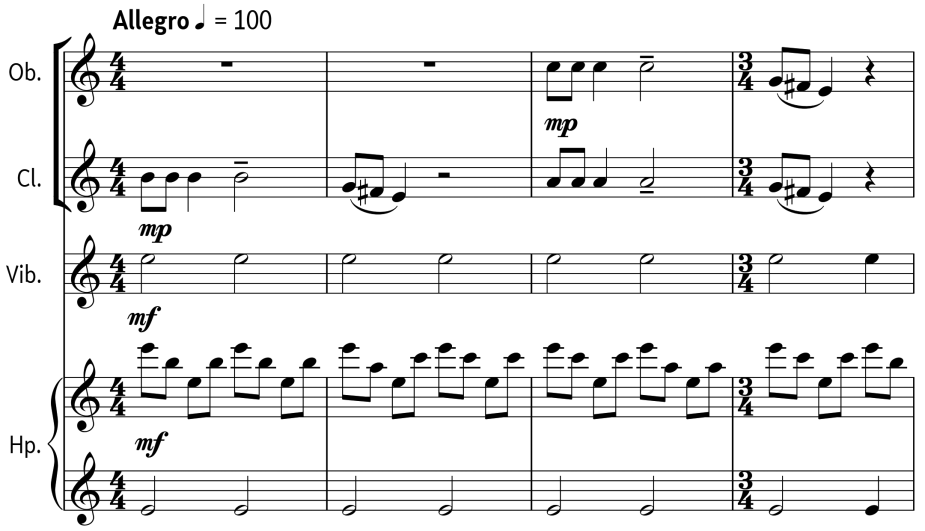


M$_5$, трет став, т. 17–(18)
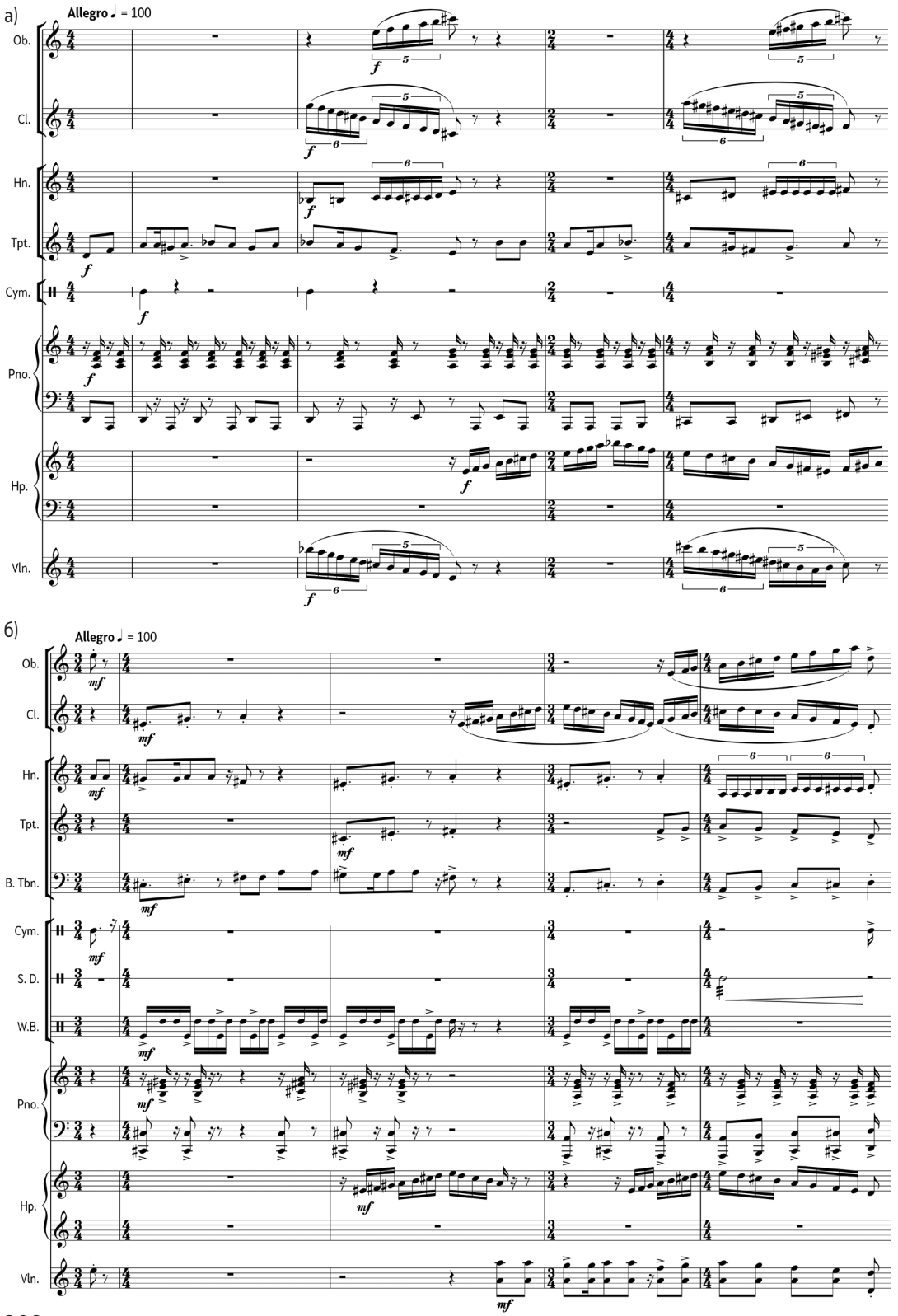


M$_6$, трет став, т. 166–169
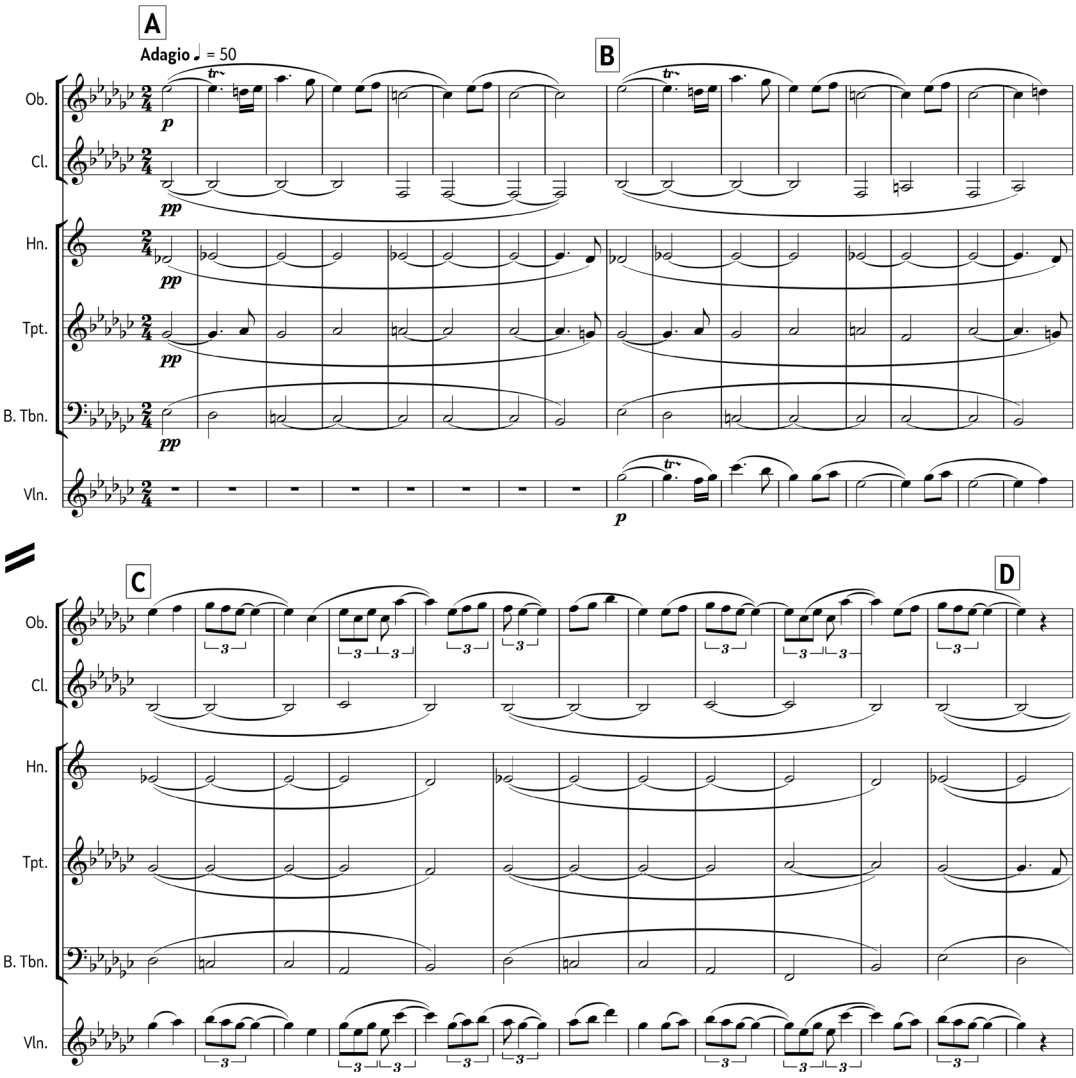


1T$_1$, прв став, т. 3–6
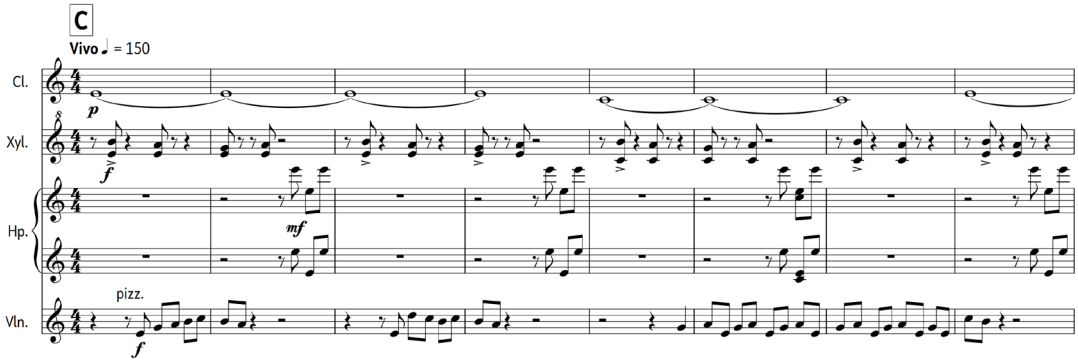


2T$_2$, прв став, а) т. (43)–(47), и б) т. (52)–(56)
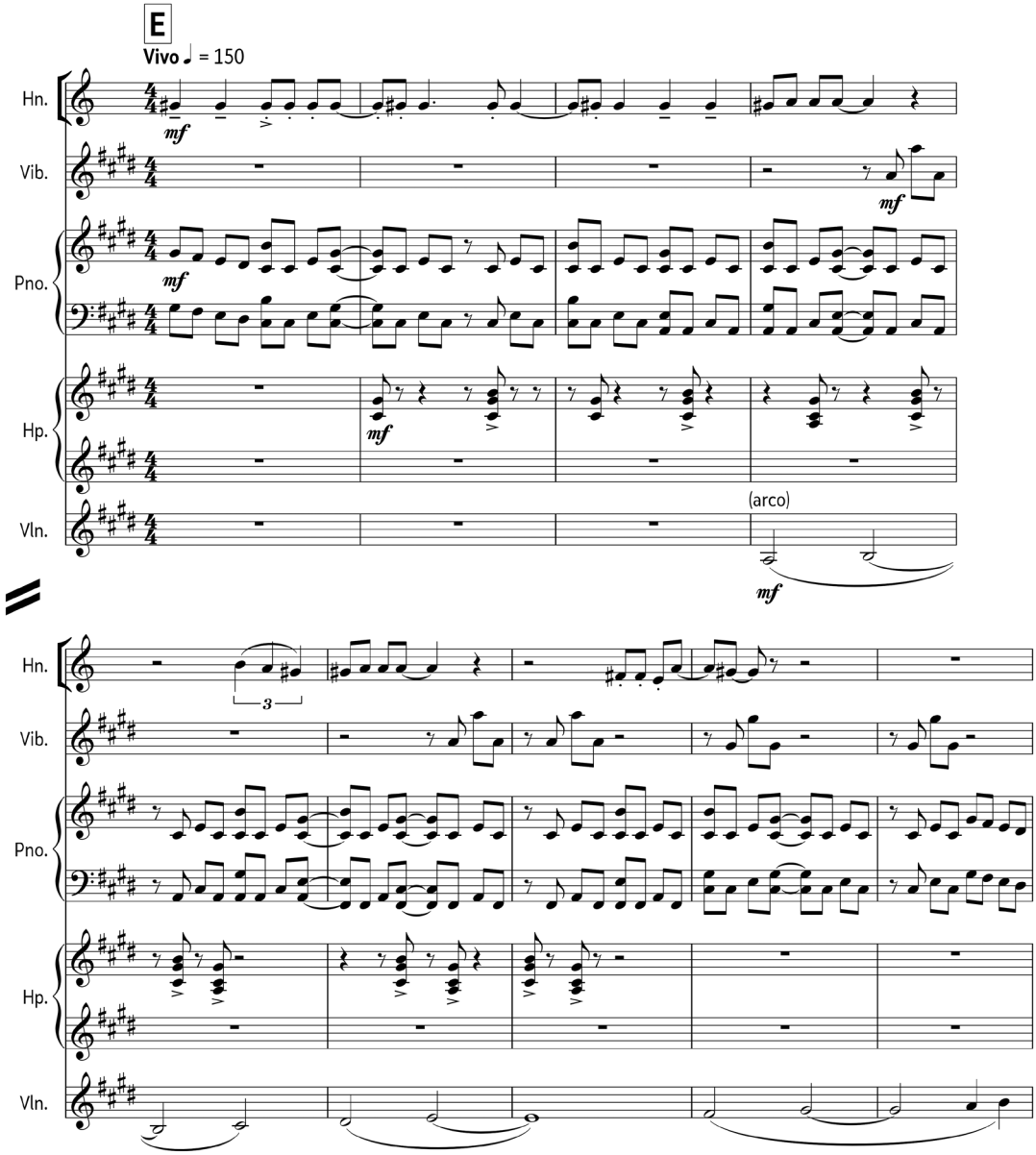


T$_3$, втор став, т. 9–37
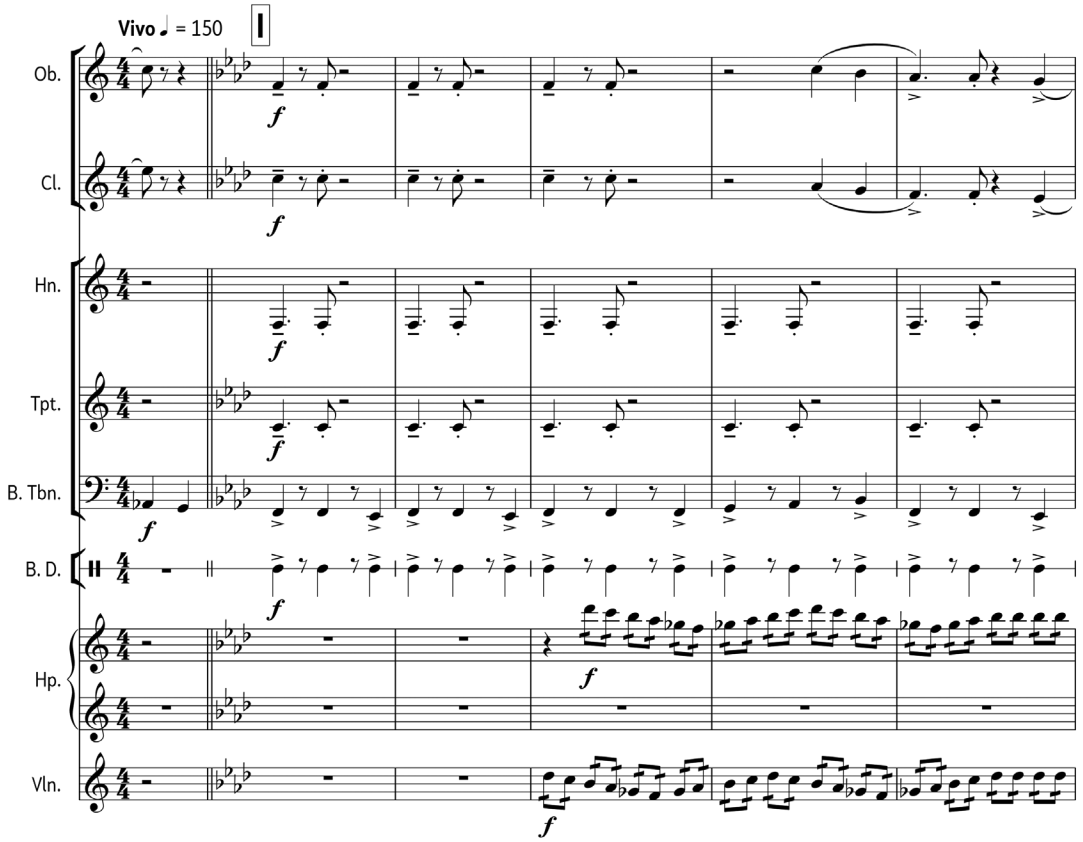


$T_{4(1)}$, трет став, т. 17–24



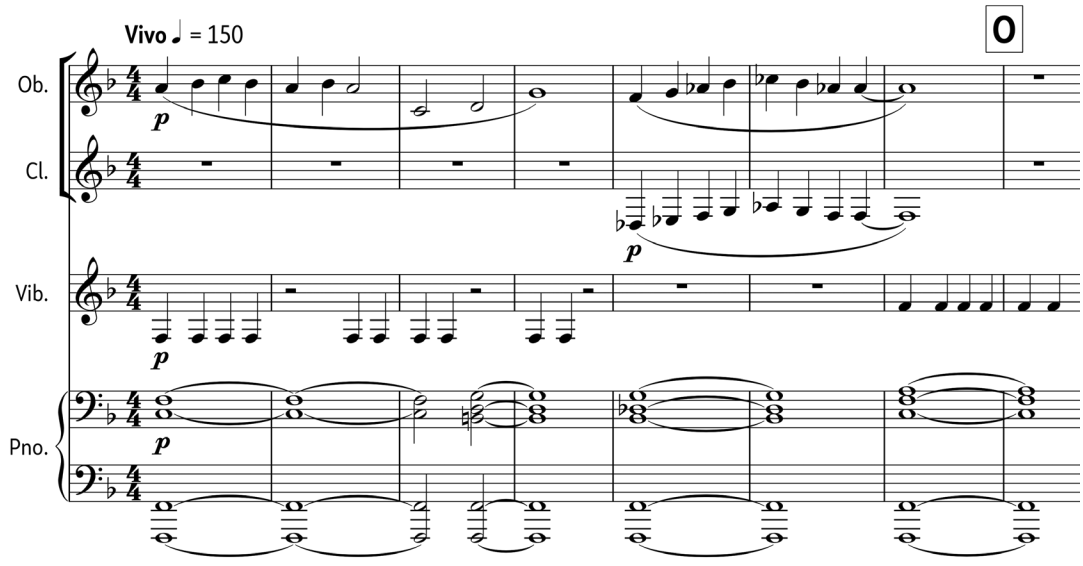
$T_{4(2)}$, трет став, т. 34–42
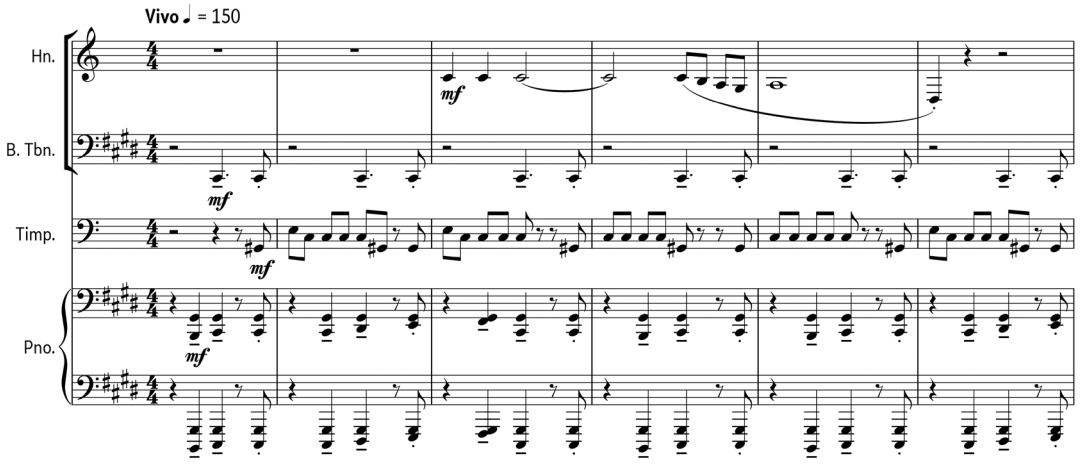


T_5, трет став, т. (65)–70



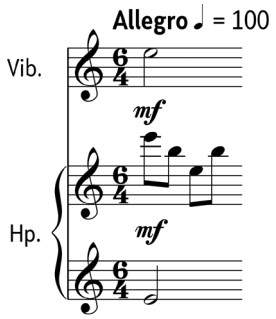
T_6, трет став, т. 104–(111)



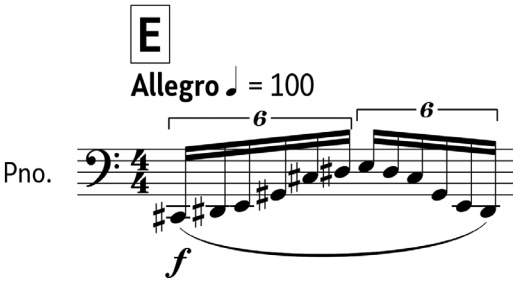
T_7, трет став, т. 164–169
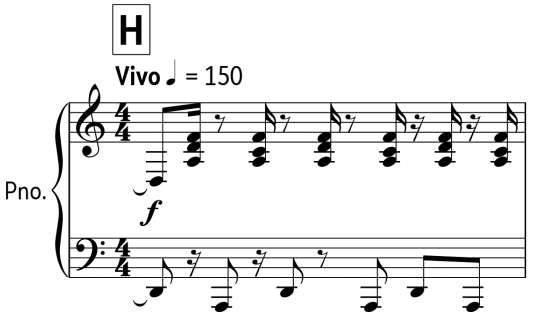


$Ф_1$, прв став, т. (1)



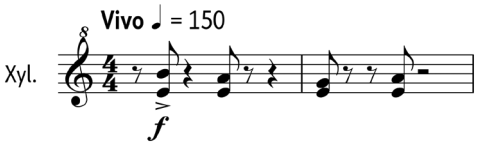
$Ф_2$, прв став, т. (29)



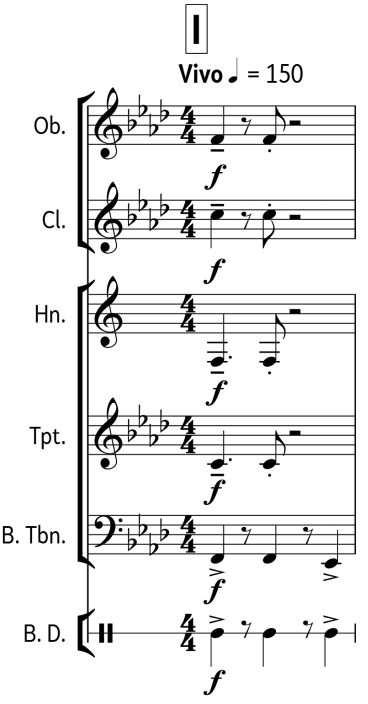
$Ф_3$, прв став, т. 41



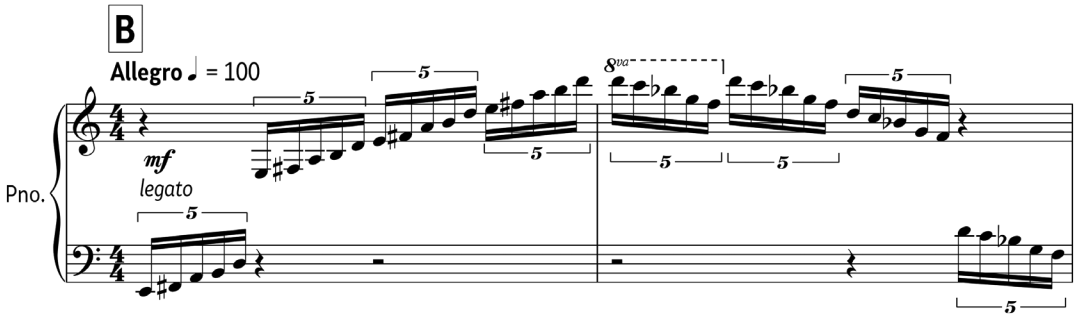
$Ф_4$, трет став, т. 1–2



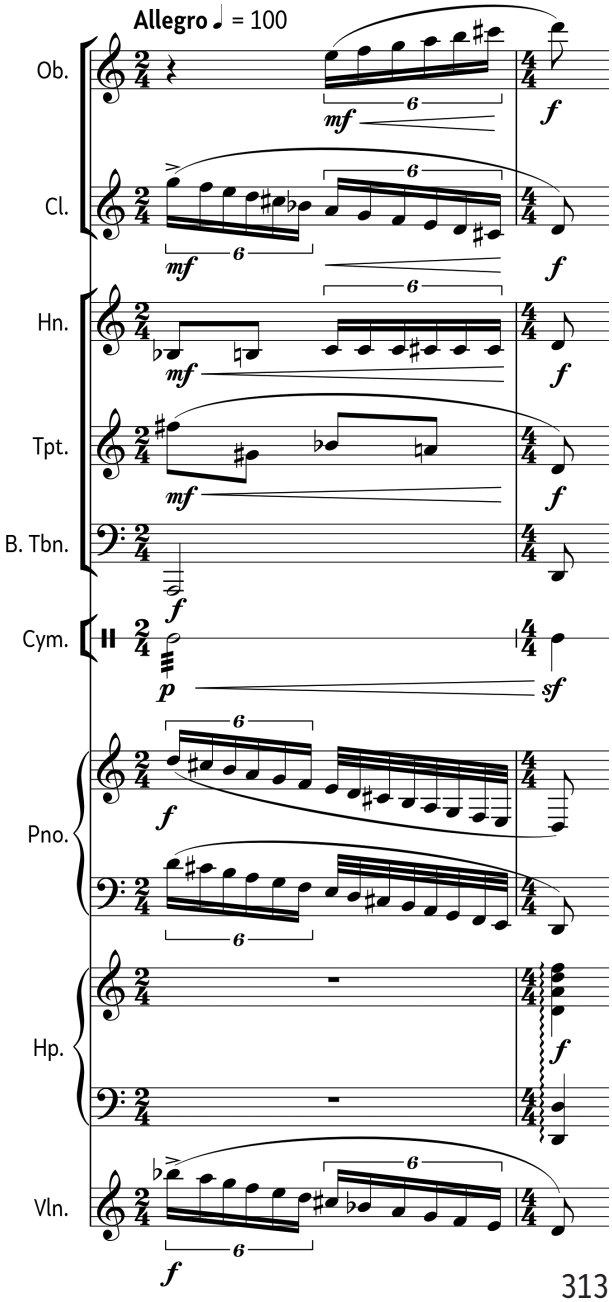
$Ф_5$, трет став, т. 66



П$_1$, прв став, т. 11–12
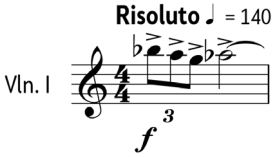


П$_2$, прв став, т. 42–(43)
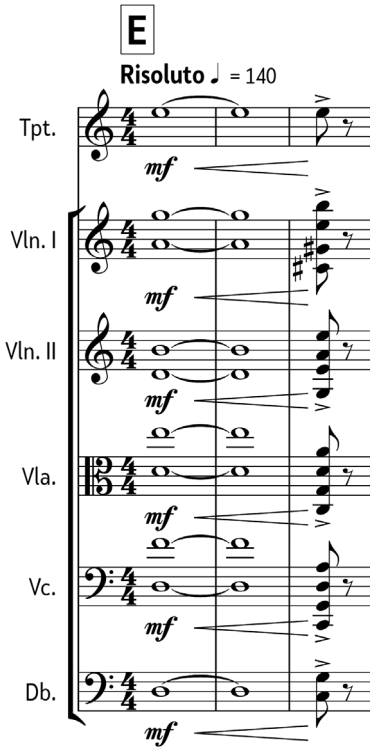


Концерт за труба и гудачки оркестар оп. 58

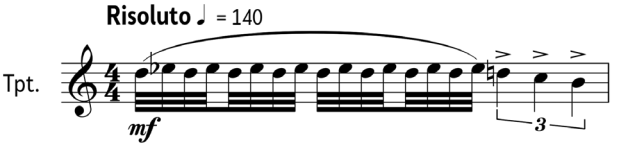
M1, прв став, т. (12)
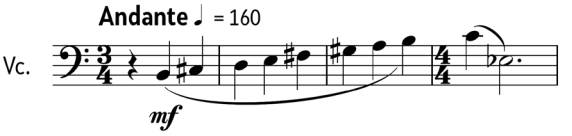


M2, прв став, т. 32–(34)
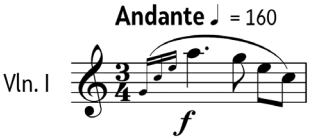


M3, прв став, т. 84



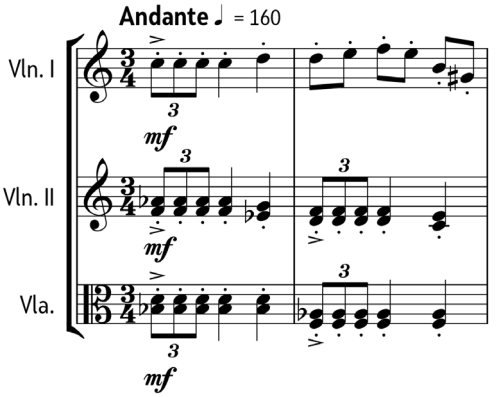
M4, втор став, т. 1–4



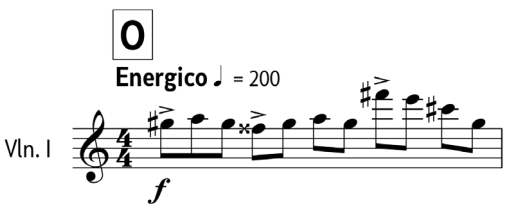
M5, втор став, т. 17
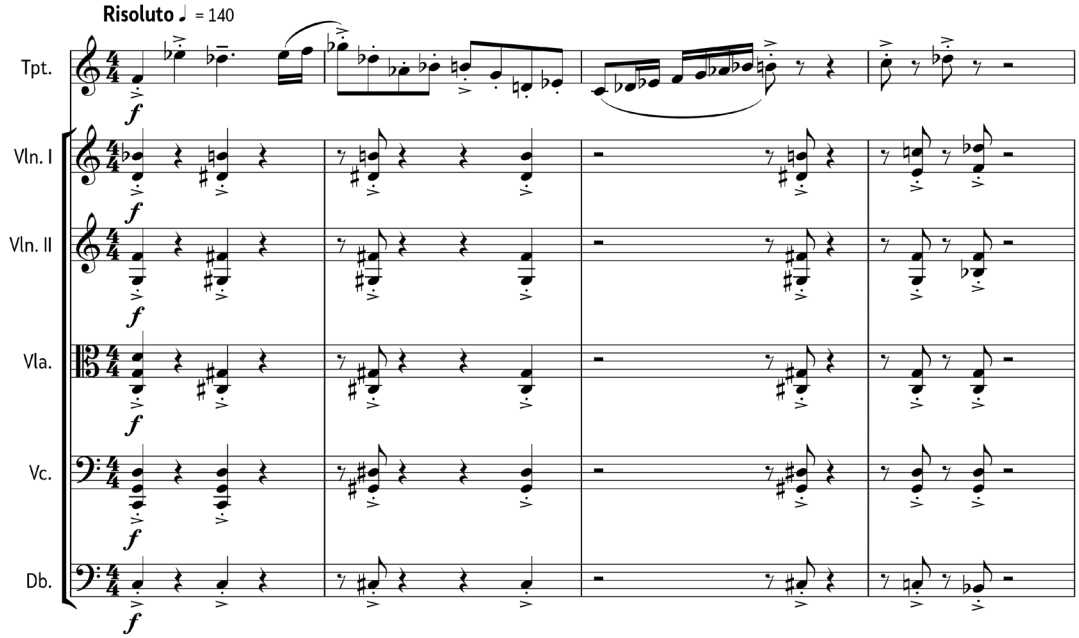


M6, втор став, т. 82–83
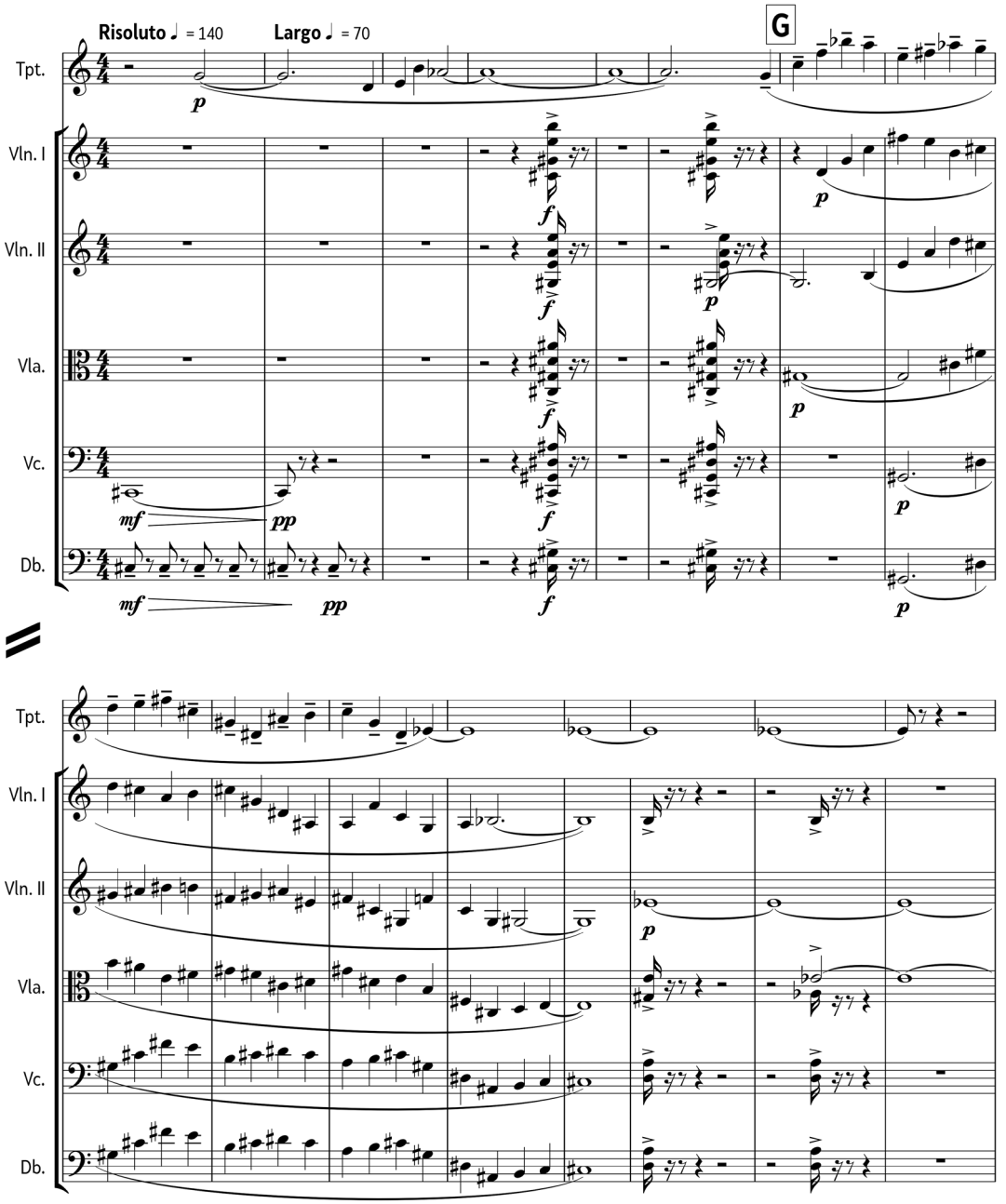


M7, трет став, т. 133
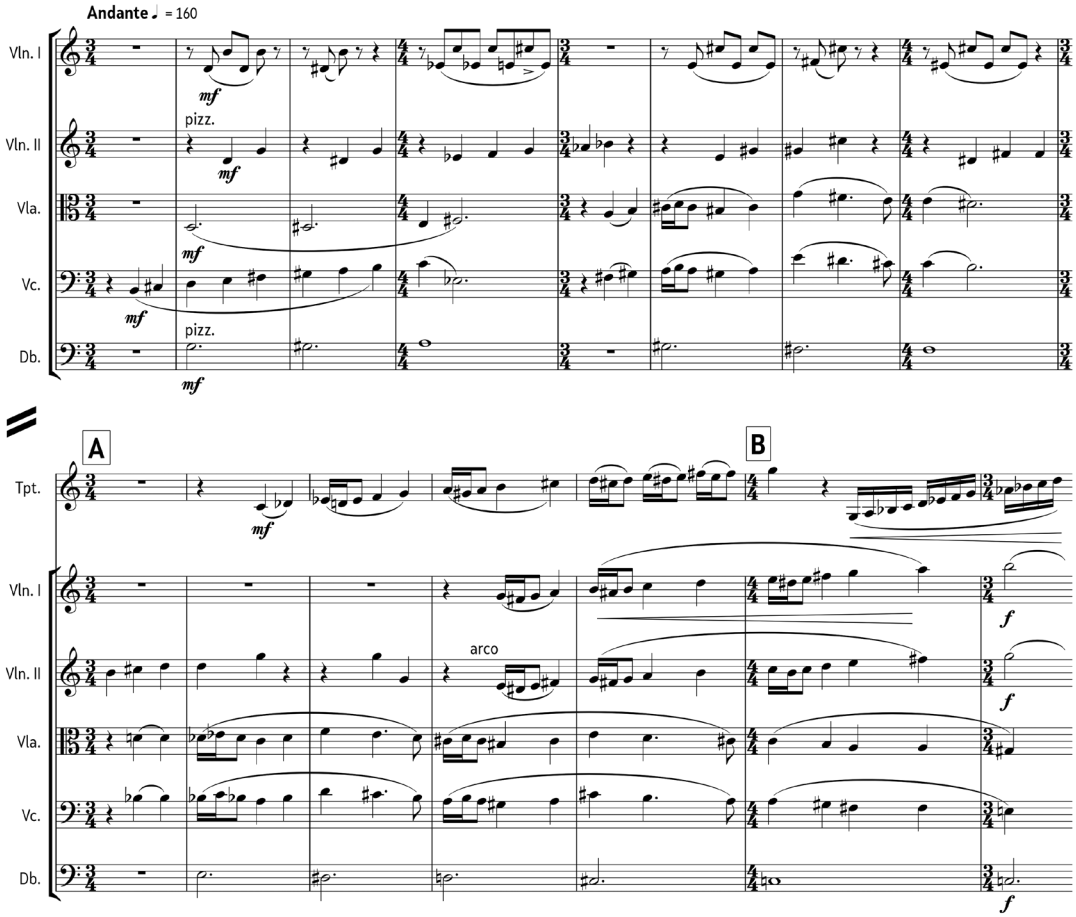


1T$_1$, прв став, т. 1–4
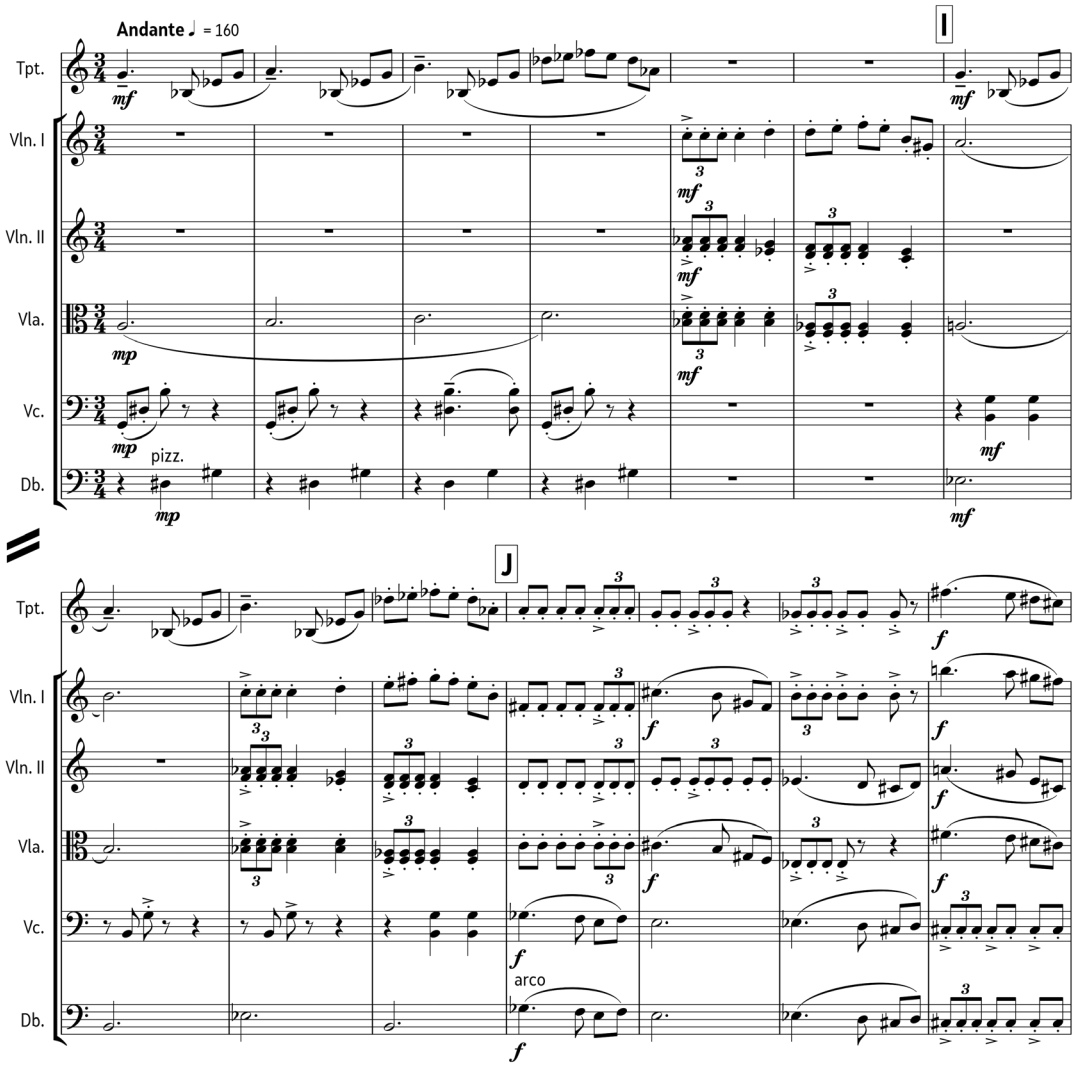


2T$_2$, прв став, т. 42–57
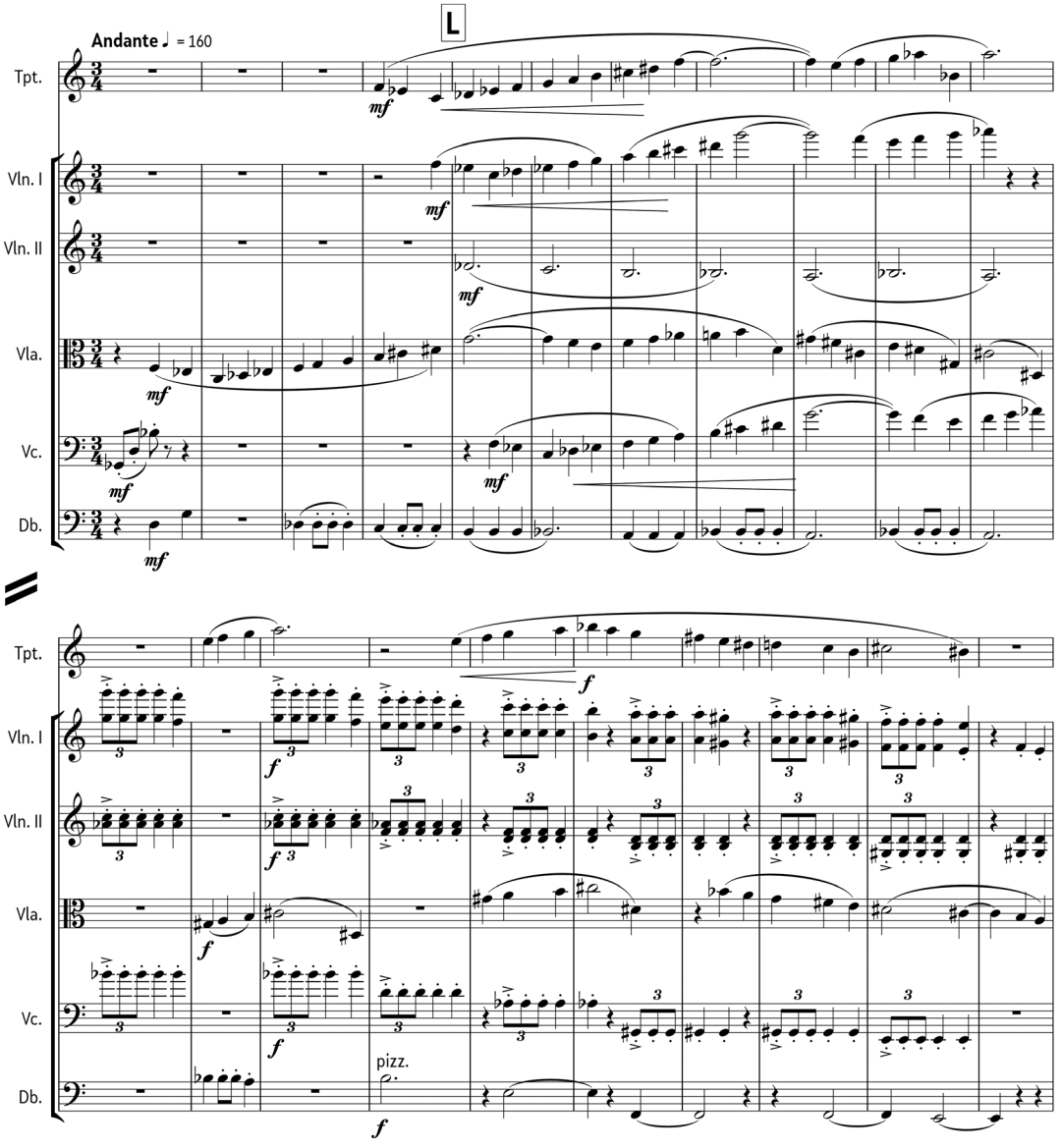


T$_3$, втор став, т. 1–(15)
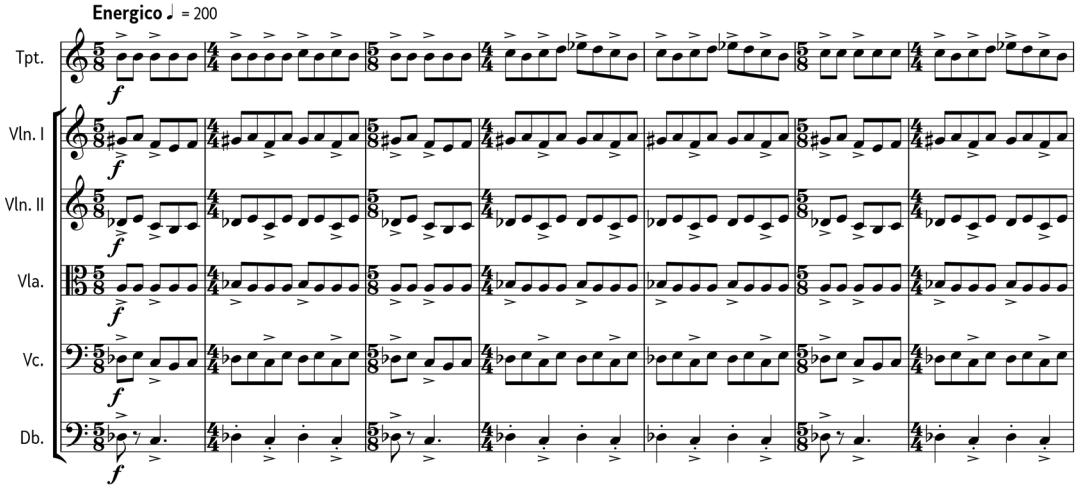


T$_4$, втор став, т. 78–91
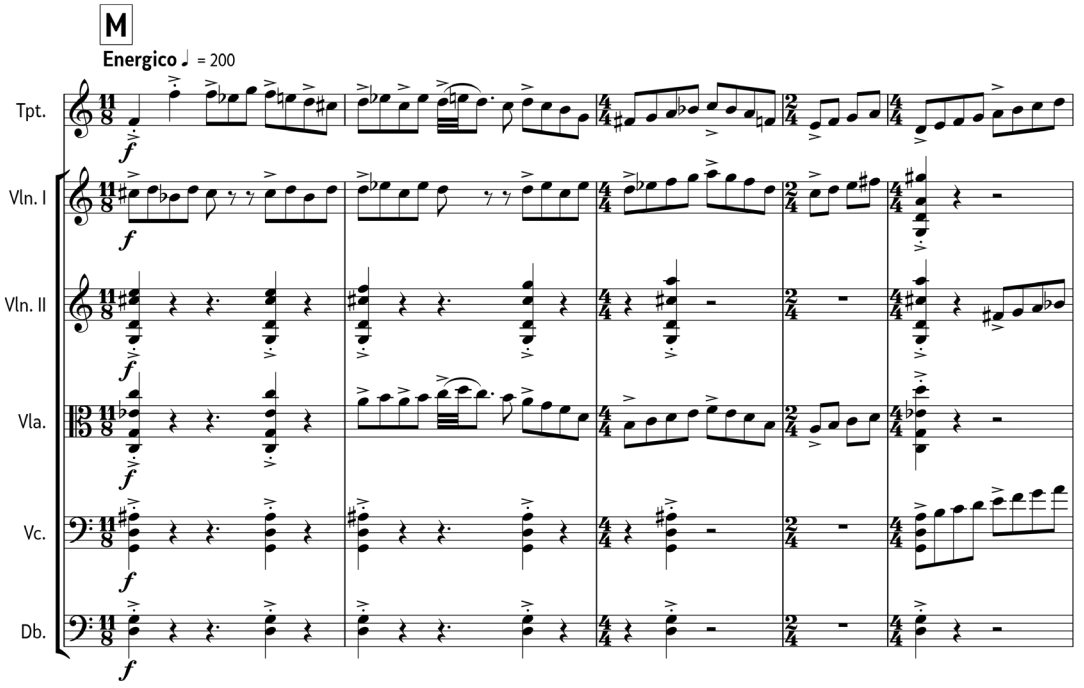


T$_5$, втор став, т. 110–130
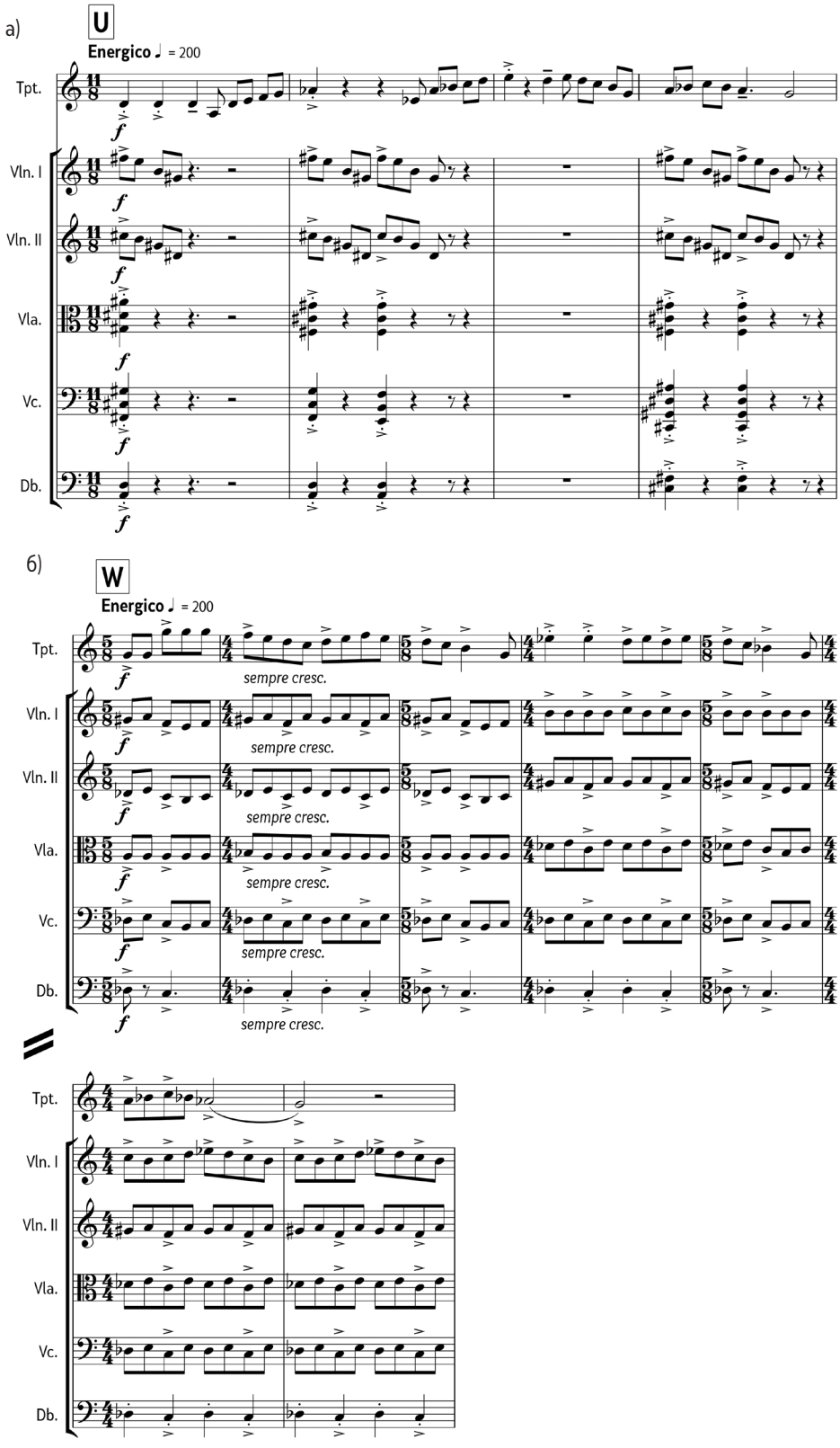


T$_6$, трет став, т. 57–63



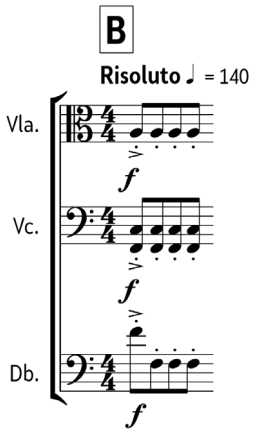
T$_7$, трет став, т. 122–126
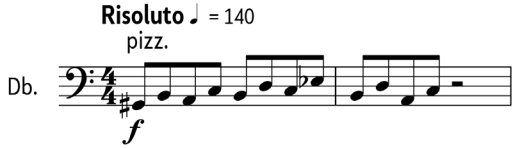


T$_{8}$, тре став, а) т. 168–171, и б) т. 182–188



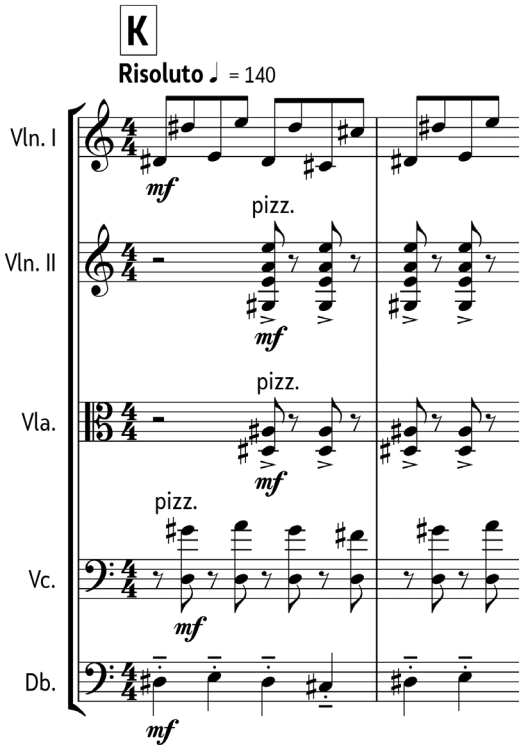
Ф$_1$, прв став, т. (11)



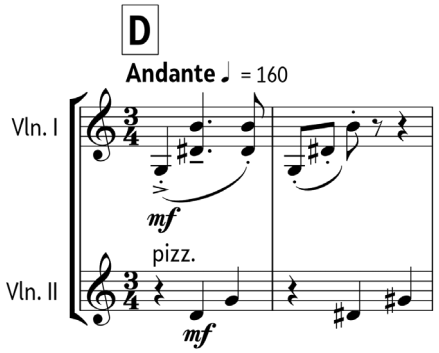
Ф$_2$, прв став, т. 21–22



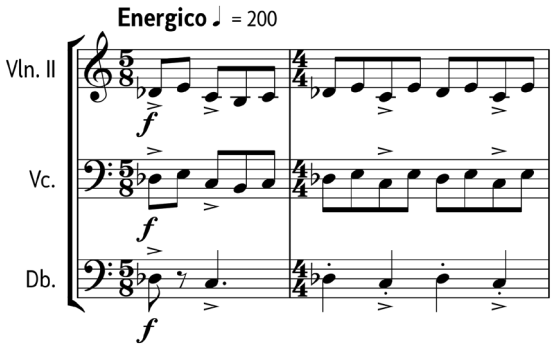
Ф$_3$, прв став, т. 82–(83)



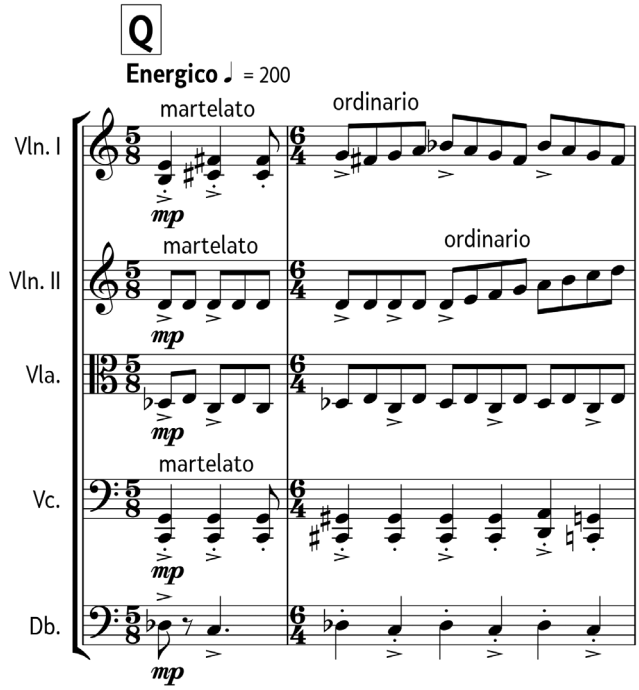
Ф$_4$, втор став, т. 32–33
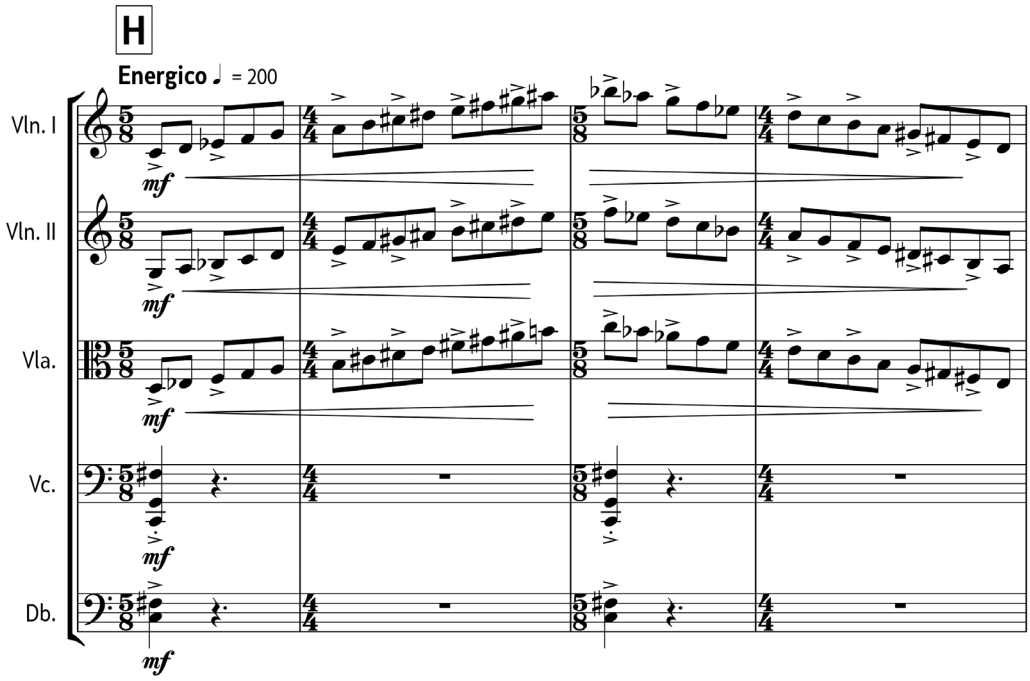


Ф$_5$, трет став, т. 1–2



Ф$_6$, трет став, т. 144–145

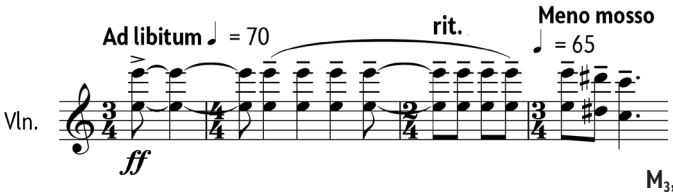


П$_1$, трет став, т. 77–80
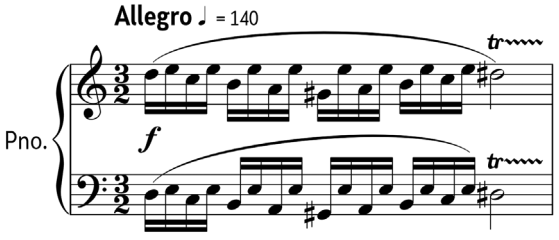


Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар оп. 61

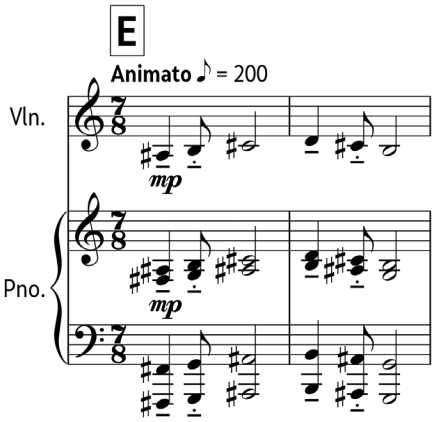
M1, прв став, т. (4)–(7)
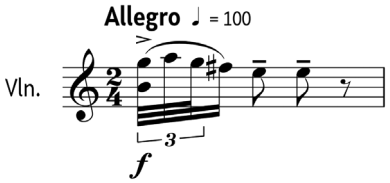


M2, прв став, т. 48



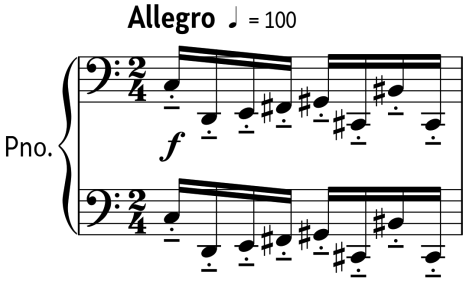
M3, втор став, т. 55–56



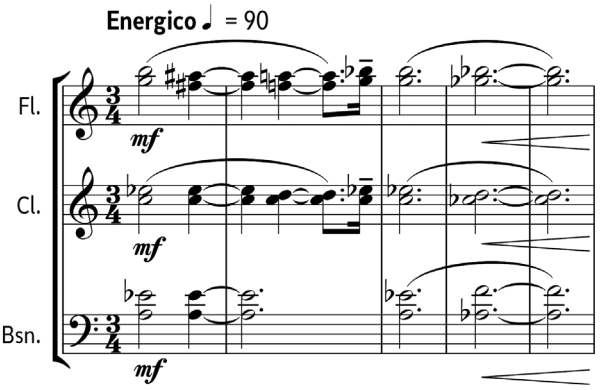
M4, втор став, т. 79



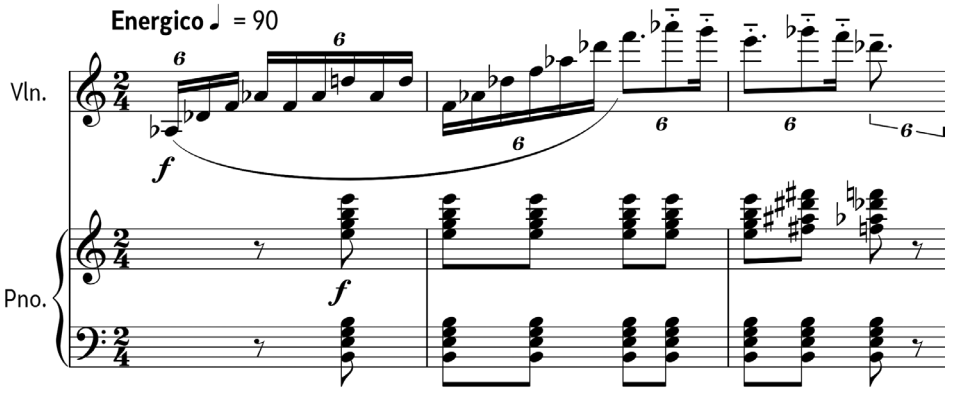
M5, втор став, т. 80



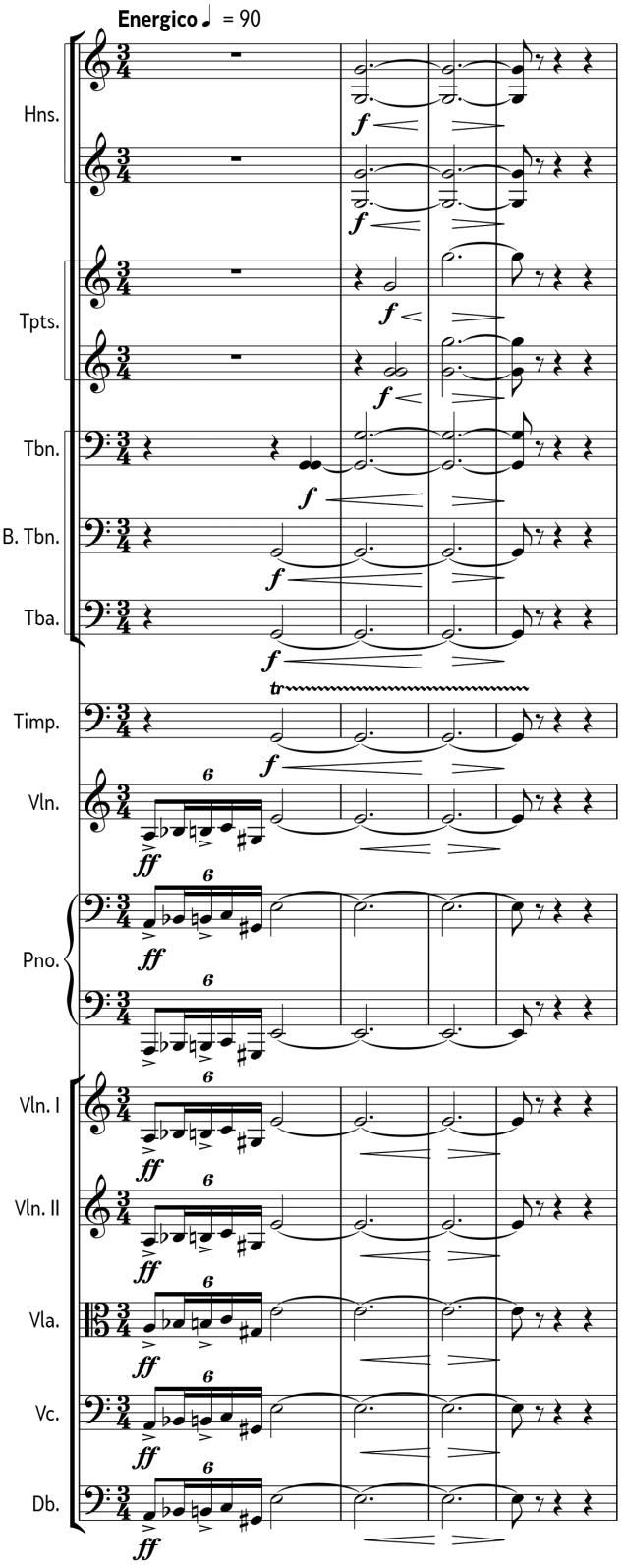
M7, трет став, т. 4–8
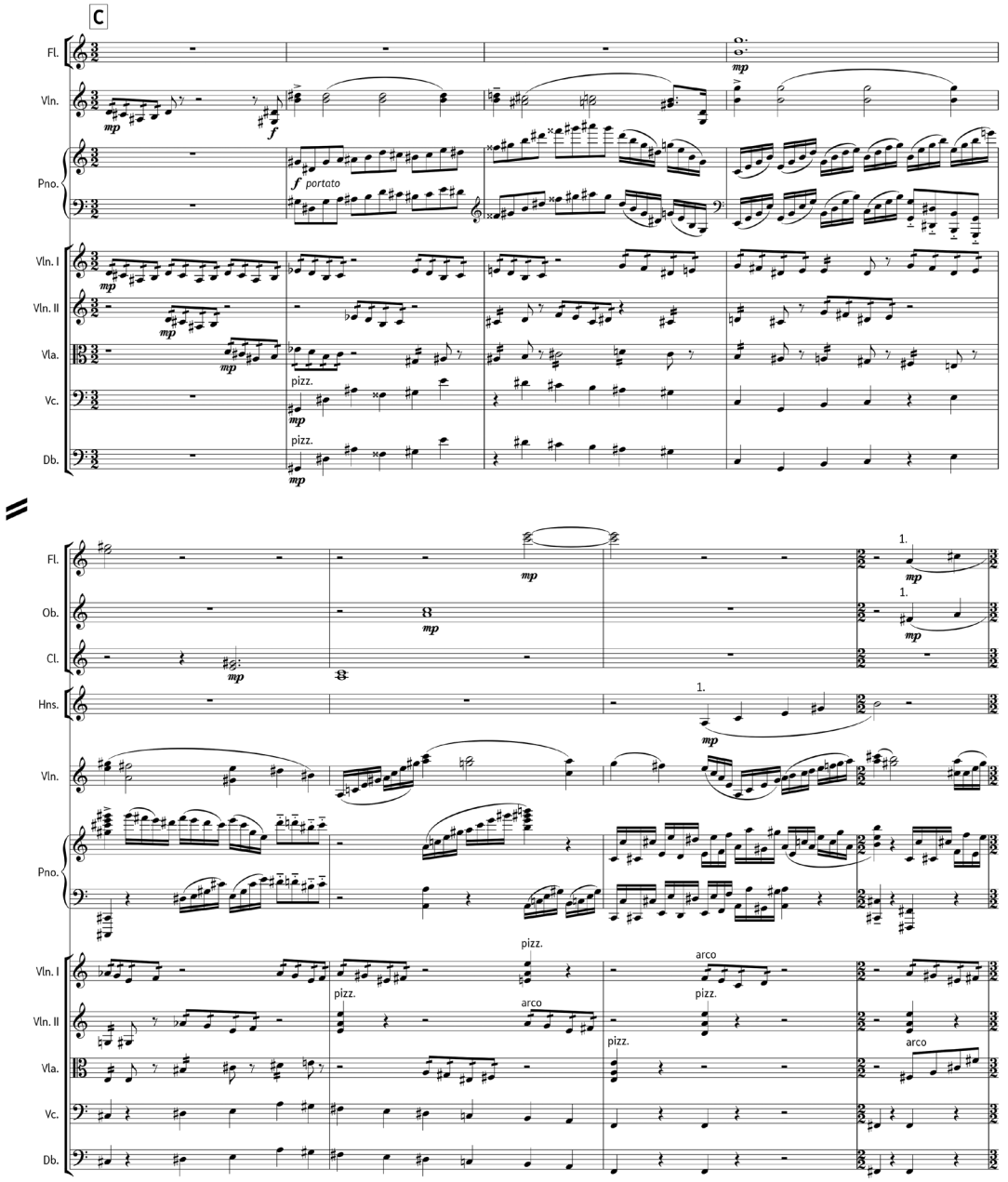


M8, трет став, т. (40)–(42)
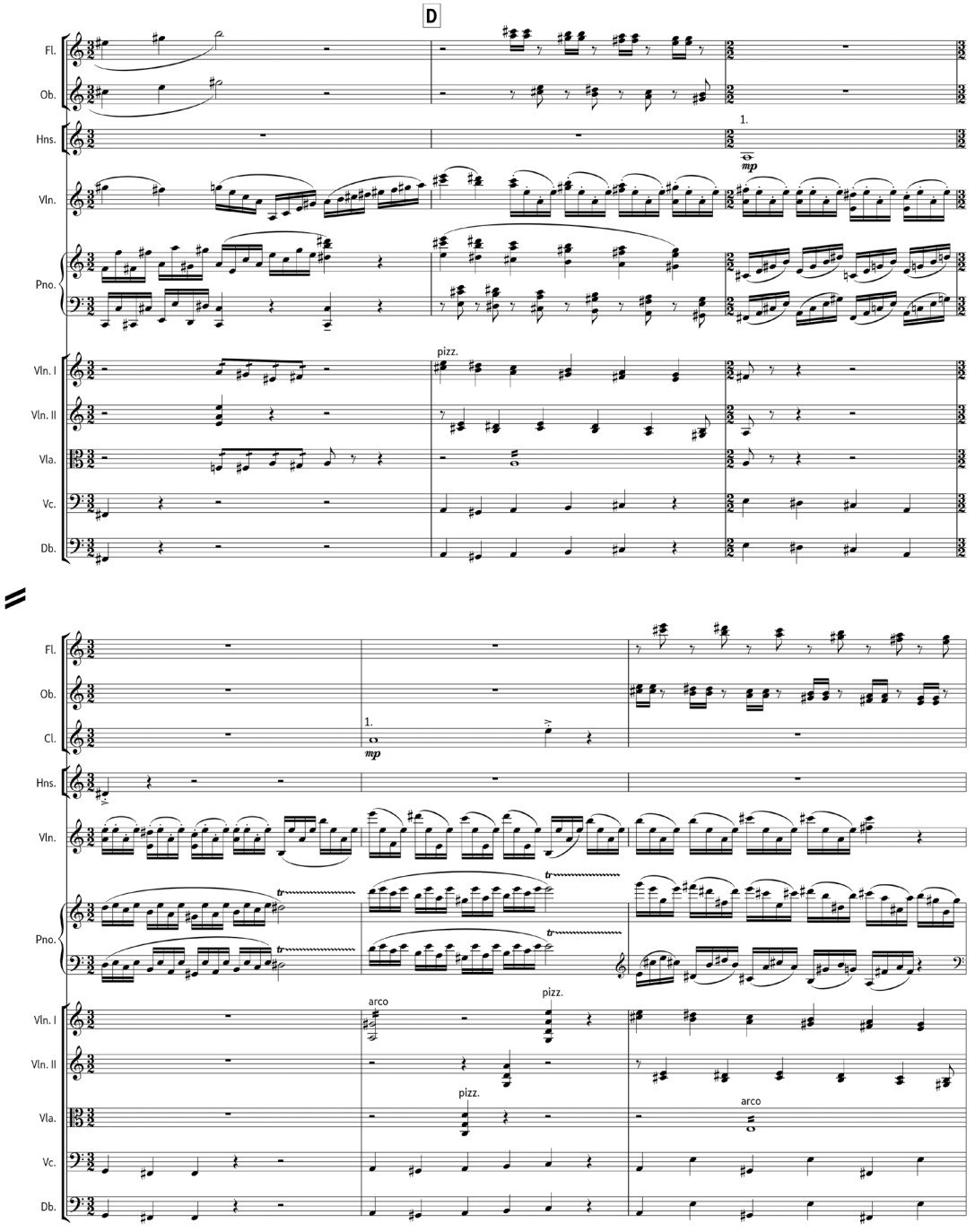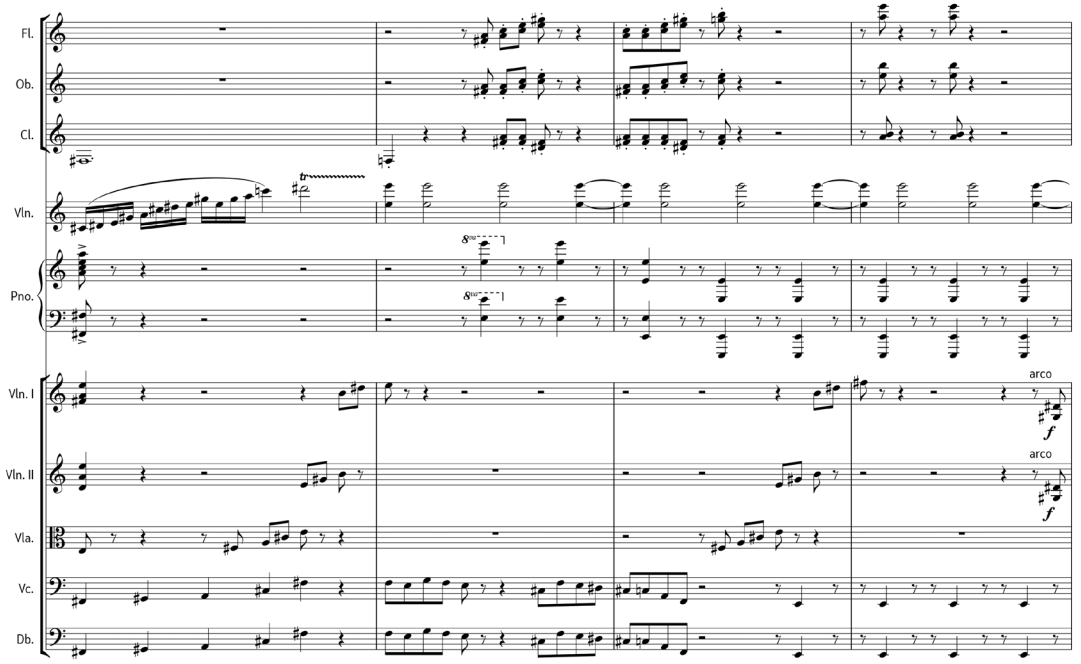


M$_6$, трет став, т. 1–4
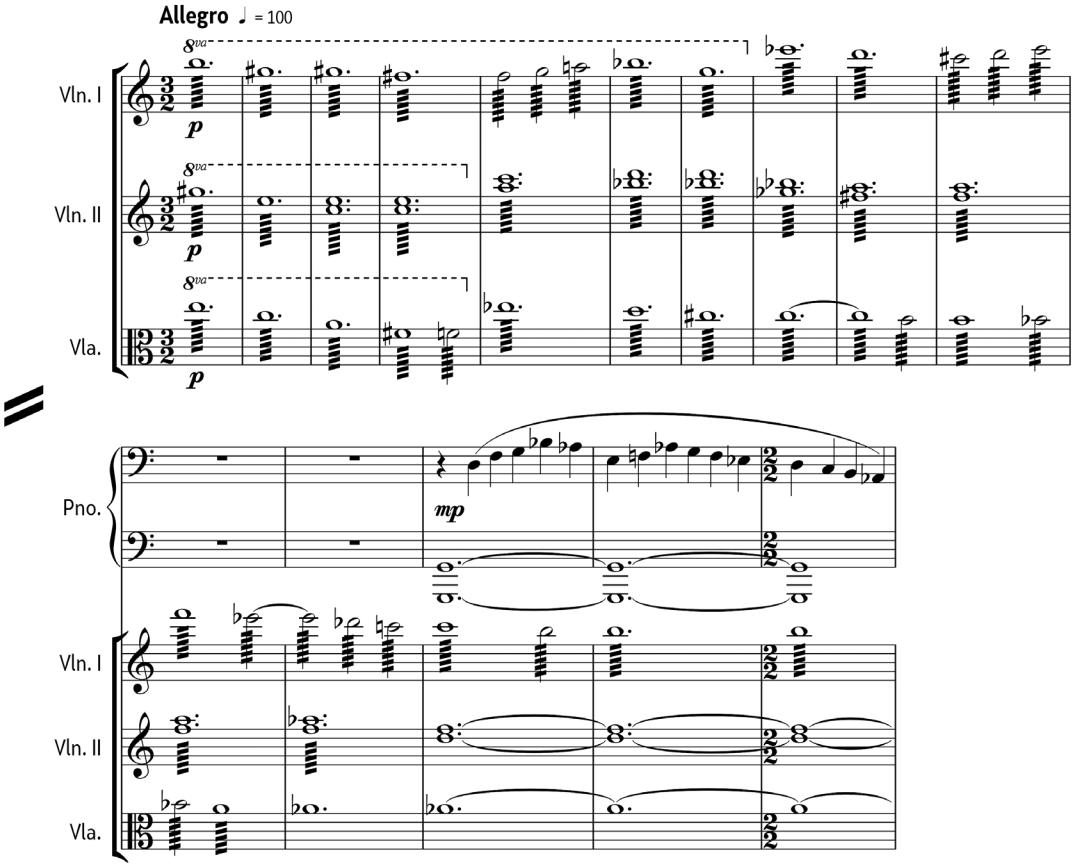


1T$_1$, прв став, т. 37–54
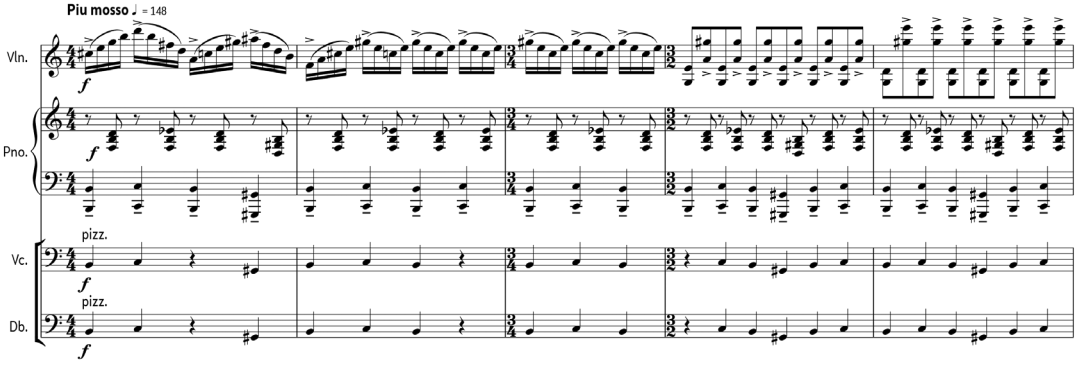



D
Fl.
Ob.
Hns.
Vln.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
1.
mp
pizz.
Cl.
arco


Fl.
Ob.
Cl.
Vln.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
arco
f
f
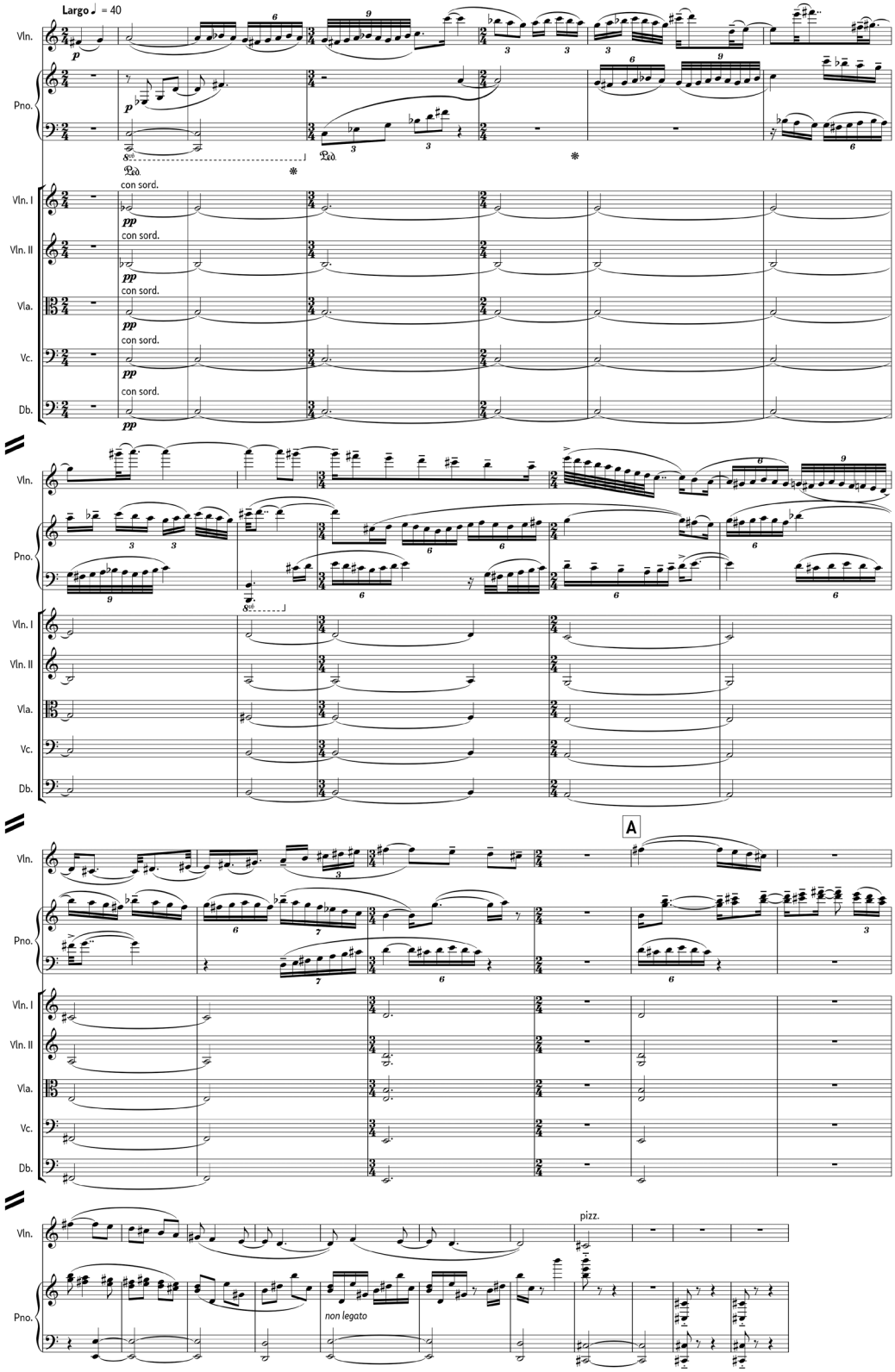
2T$_2$, прв став, т. 86–100
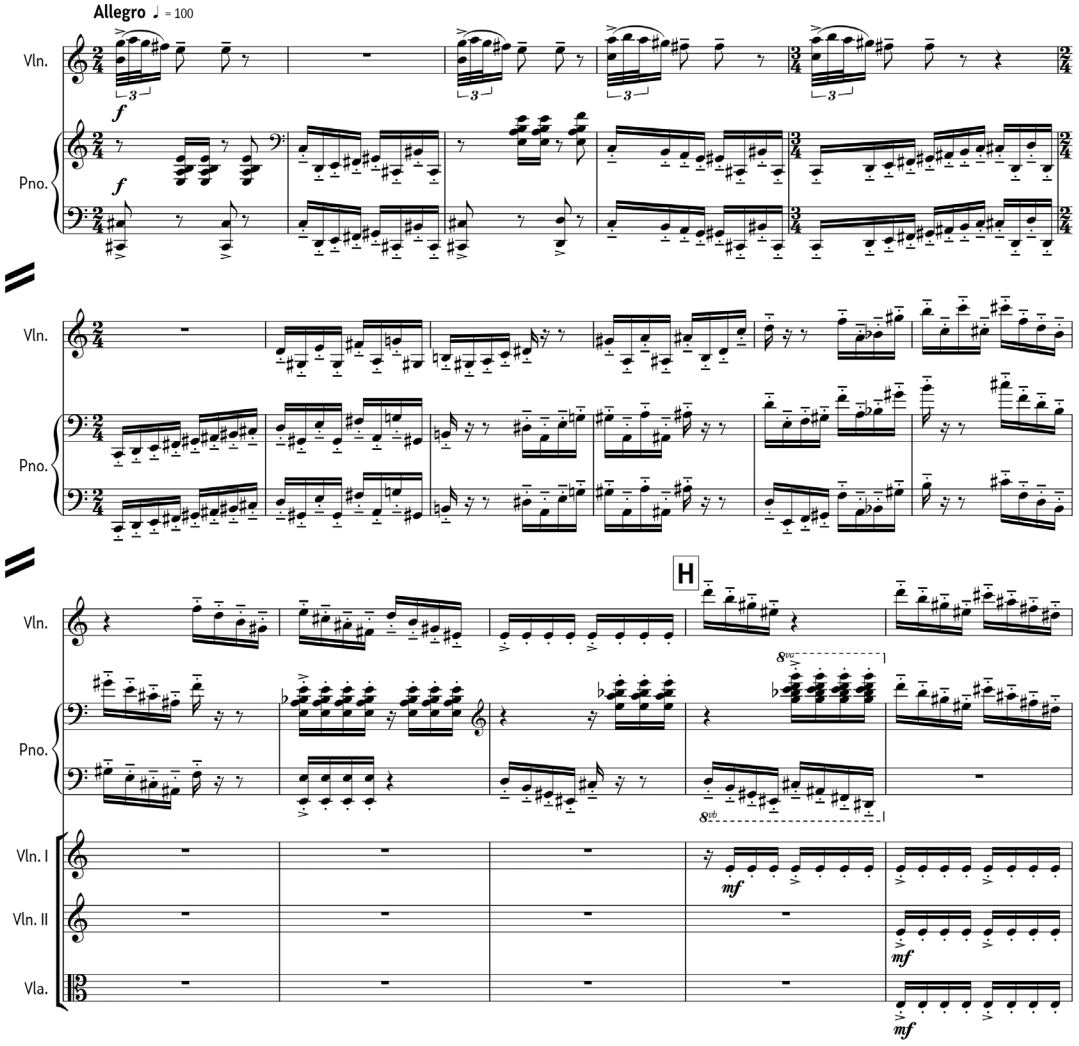


3T$_3$, прв став, т. 154–158
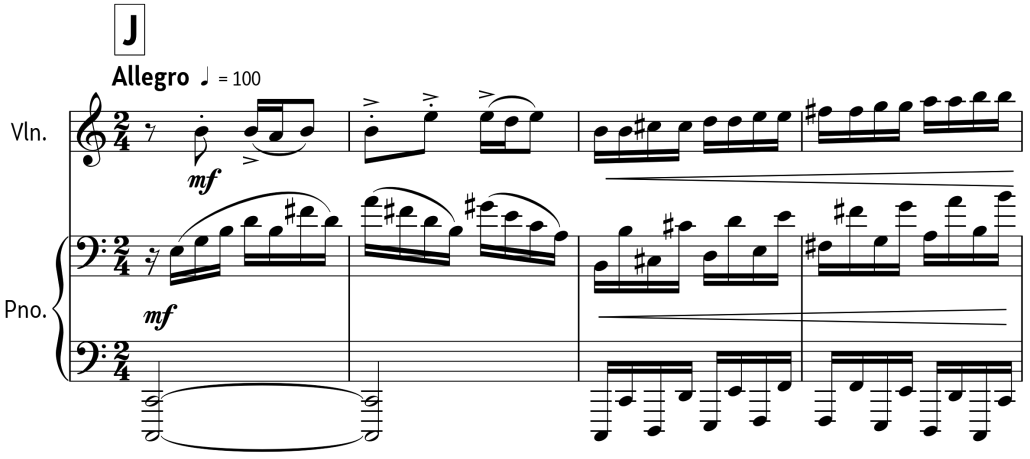


T_4, втор став, т. 1–29
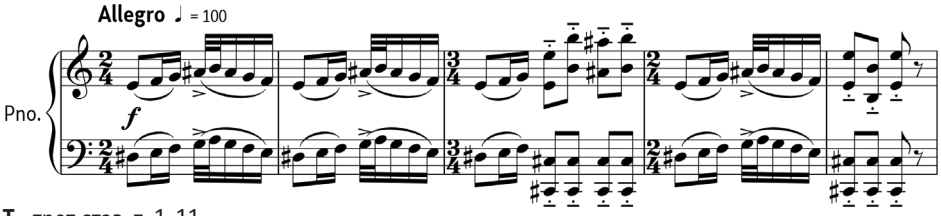


T$_5$, втор став, т. 79–94
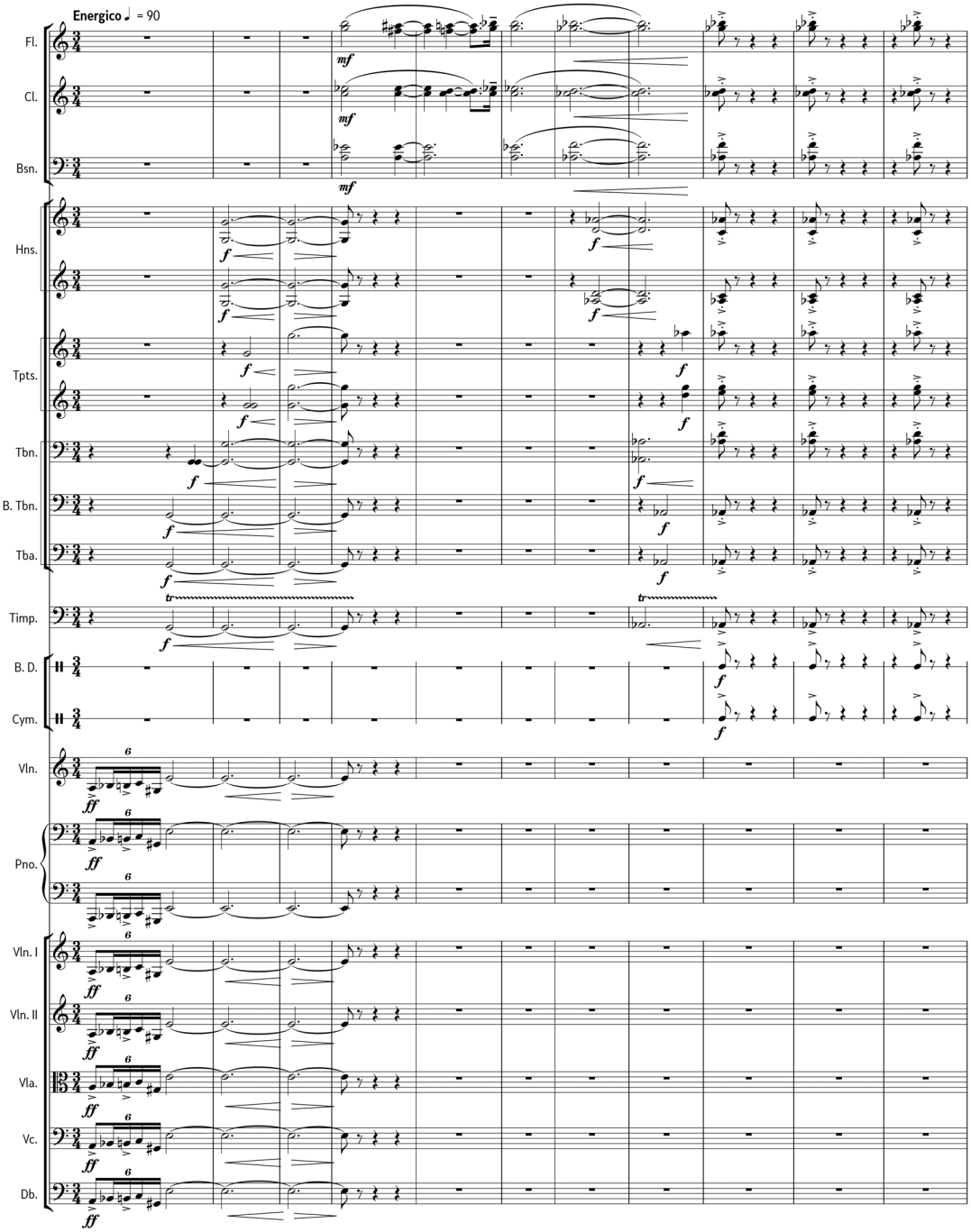


T$_6$, втор став, т. 111–114
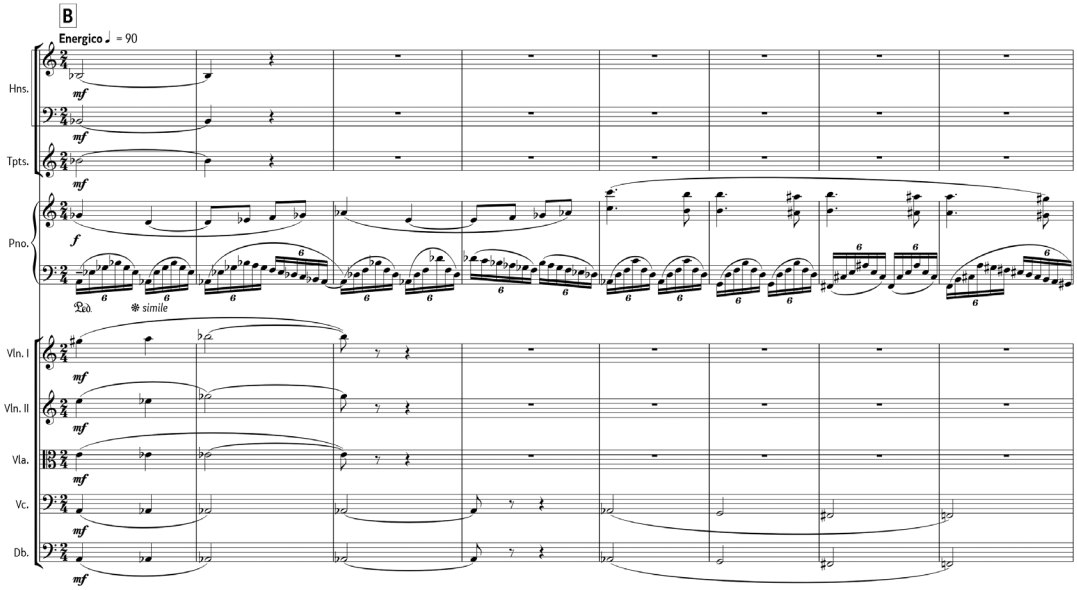


T_7, втор став, т. 142–146
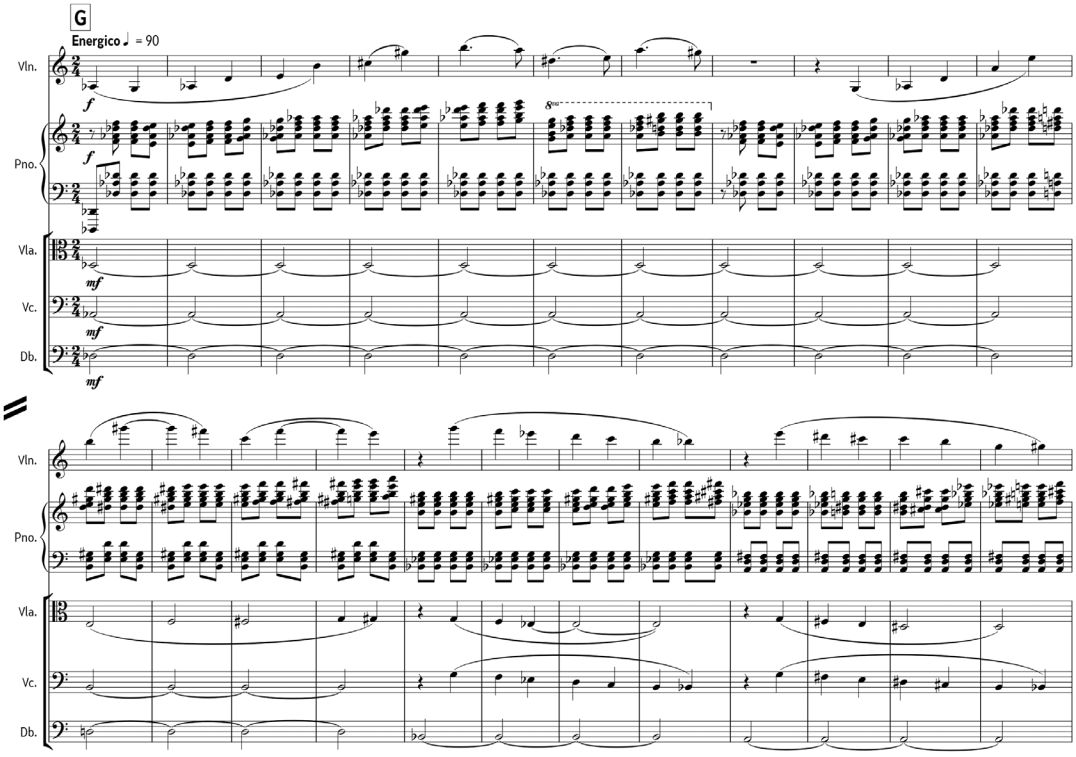


T_8, трет став, т. 1–11



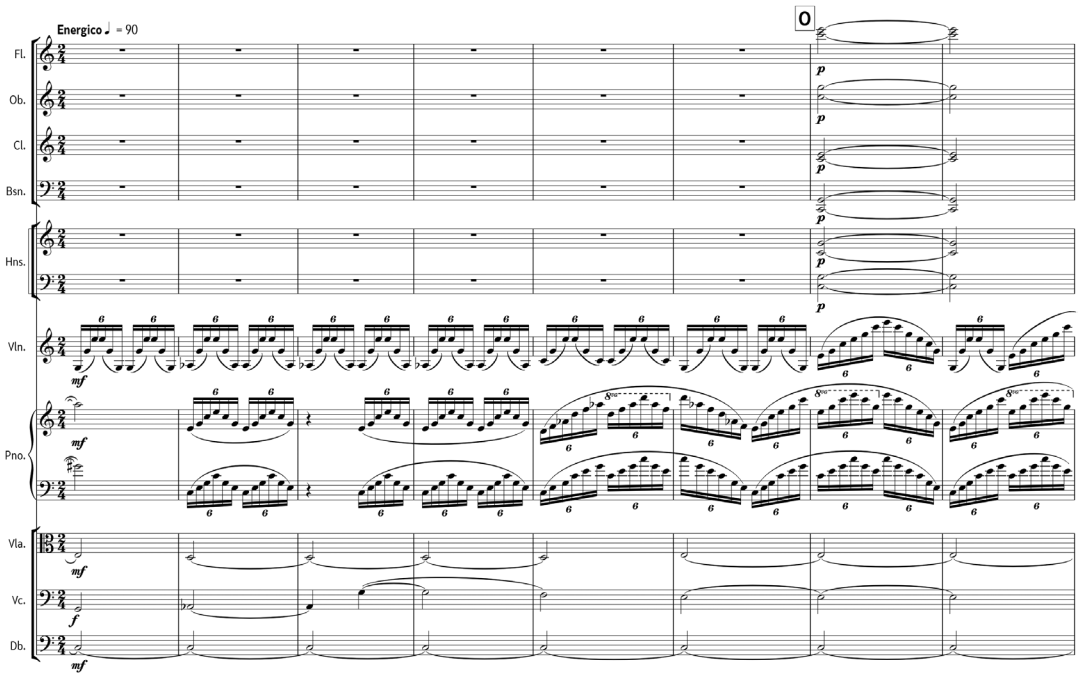
T$_9$, трет став, т. 25–32
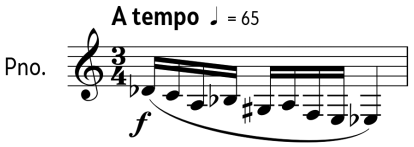


T$_{10}$, трет став, т. 81–103



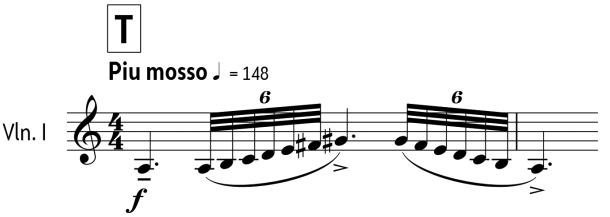
T_{11}, трет став, т. 173–180



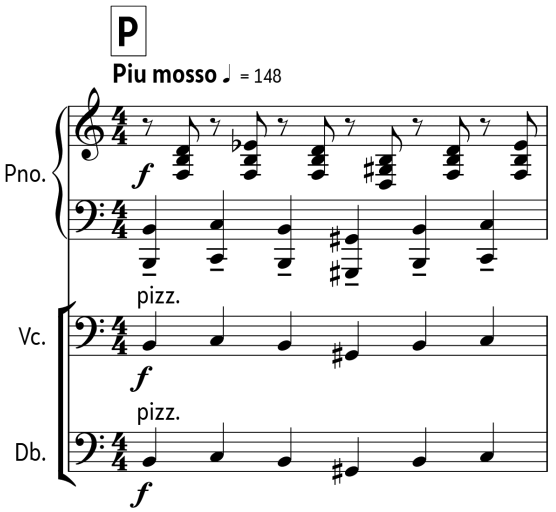
$Ф_1$, прв став, т. 32



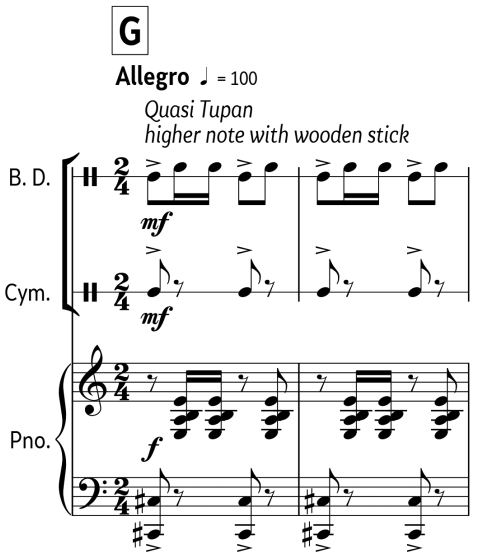
$Ф_3$, прв став, т. 177–(178)



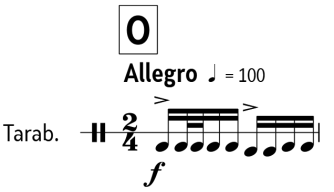
$Ф_2$, прв став, т. 152
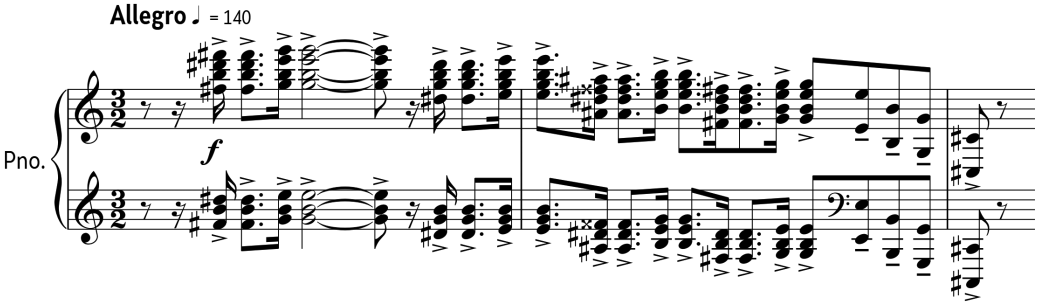


Ф$_4$, втор став, т. 76–77



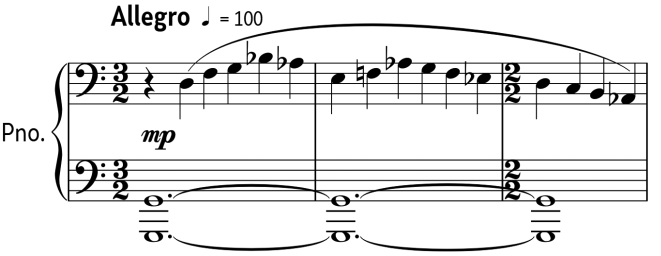
Ф$_5$, втор став, т. 152
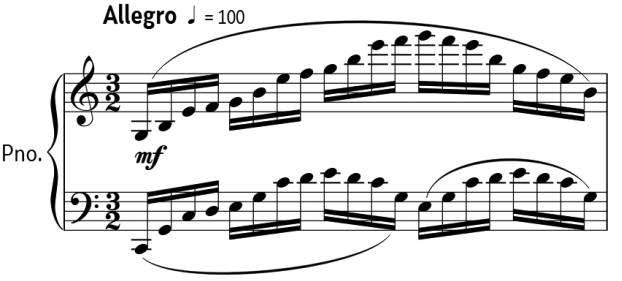


П$_1$, прв став, т. 57–(59)



П$_2$, прв став, т. 98–100
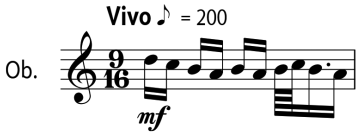


П$_3$, прв став, т. 107

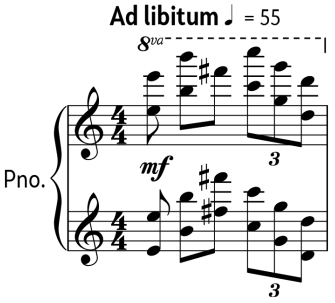


Глич райсодија оп. 65
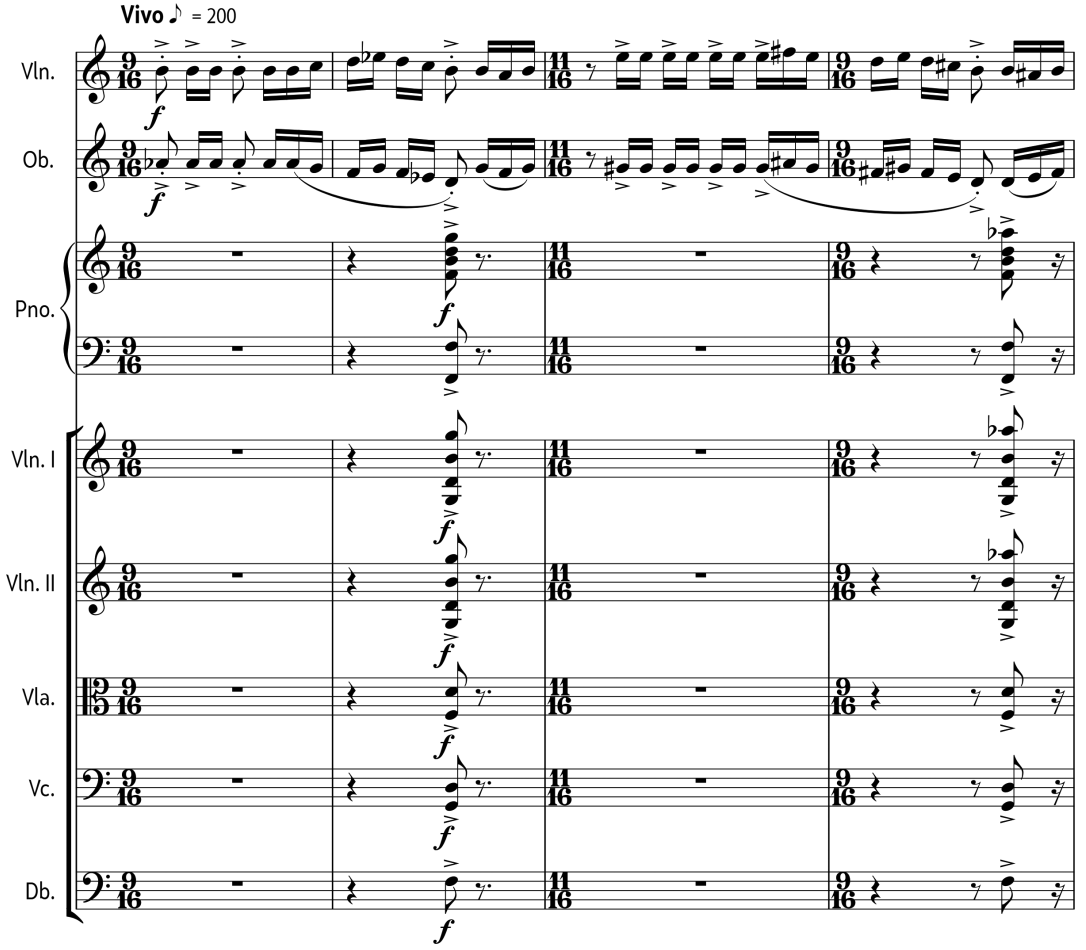
M$_1$, прв став, т. 64
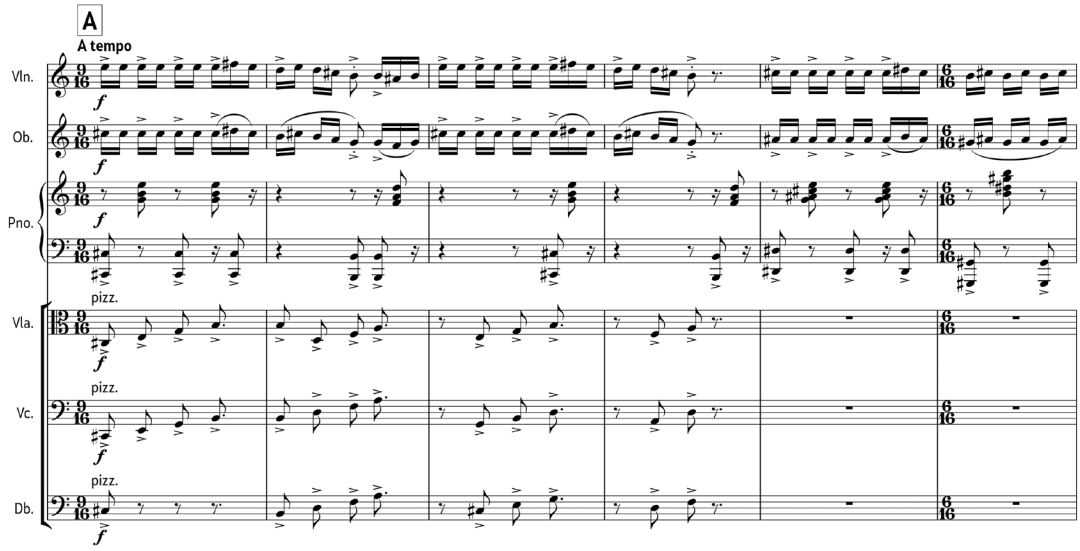


M$_2$, втор став, т. (182)
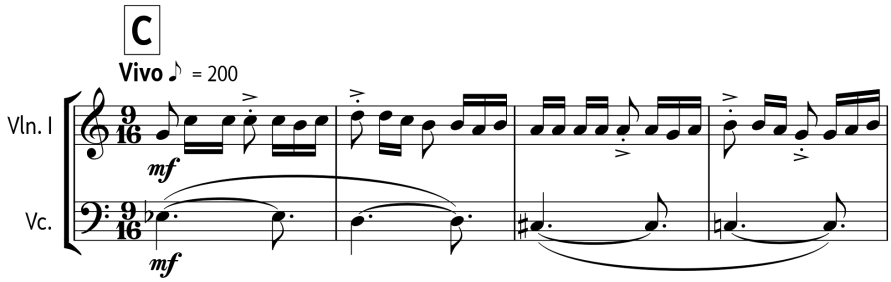


T$_{1(1)}$, прв став, т. 6–9
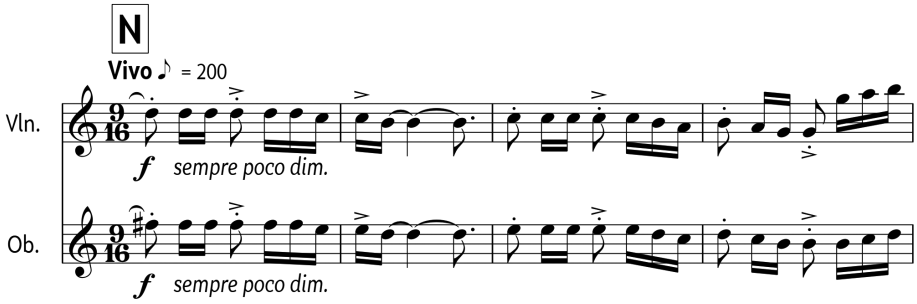


T$_{1(2)}$, први став, т. 15–20
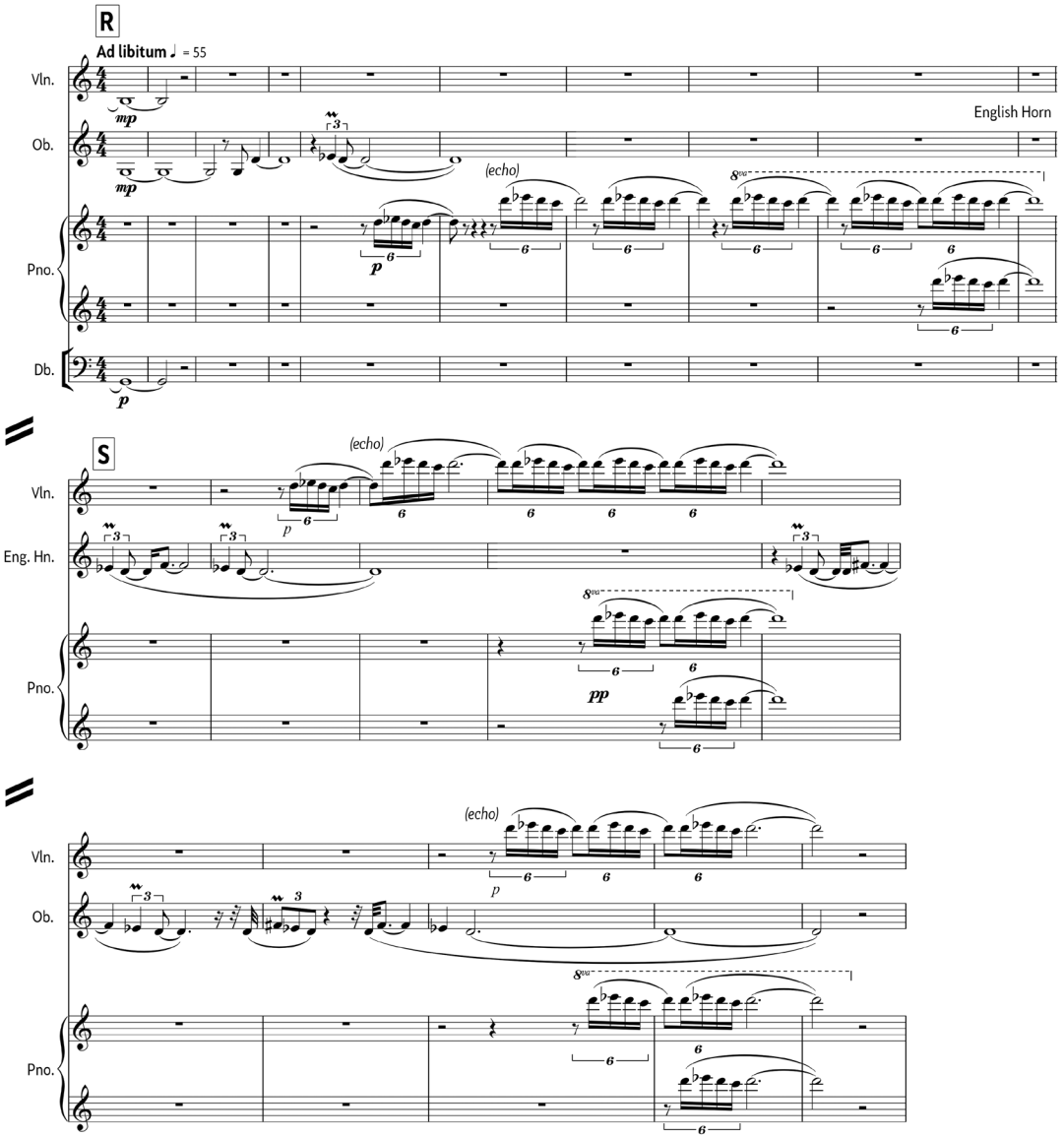


T$_{1(3)}$, први став, т. 33–36
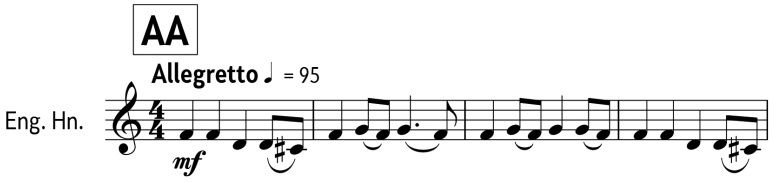


T$_{1(4)}$, први став, т. 100–103
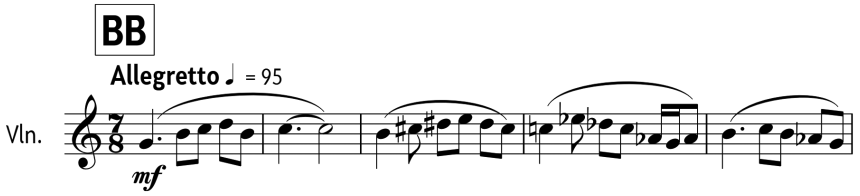


T_2, втор став, т. 146–165
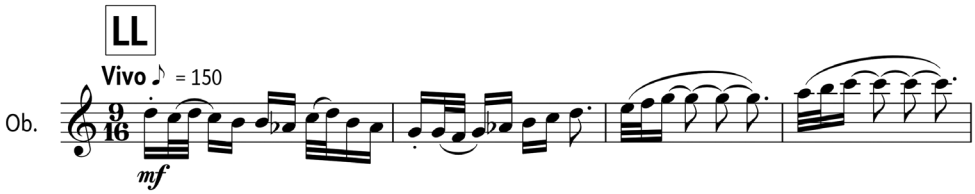


T_3, трет став, т. 215–218
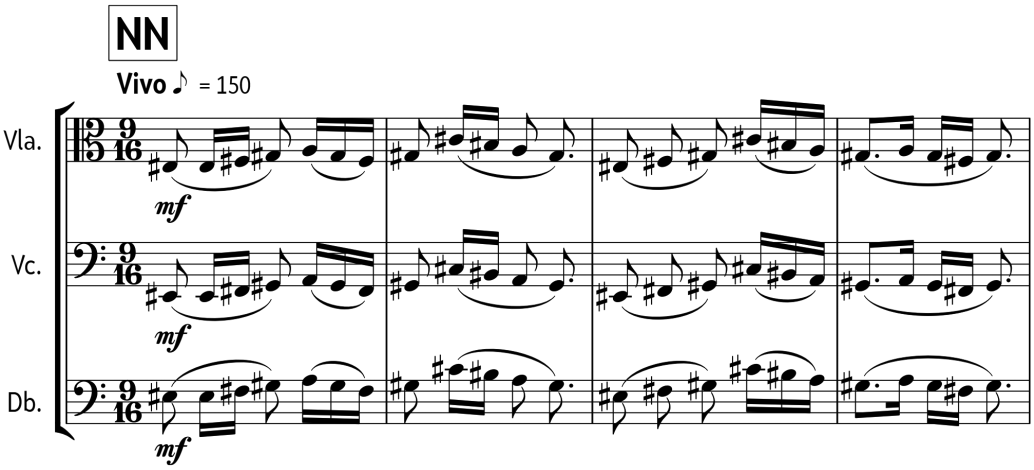


T_4, трет став, т. 221–225



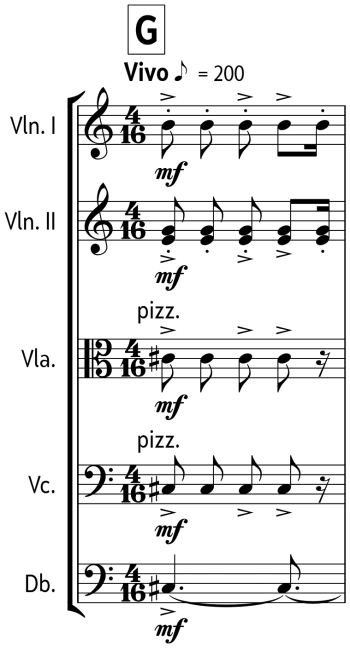
T_5, четврти став, т. 313–316



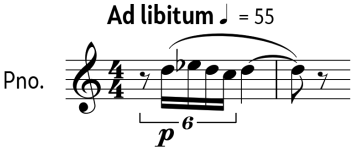
T_6, четврти став, т. 329–332
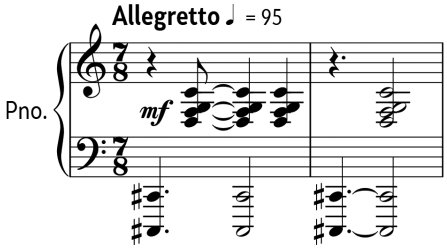


$Φ_1$, прв став, т. 52



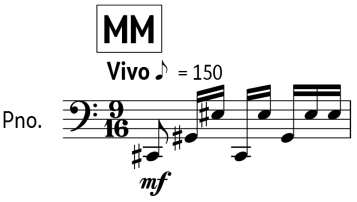
$Φ_2$, втор став, т. (150)–(151)



$Φ_3$, трет став, т. 219–220



$Φ_4$, четврти став, т. 322



Содржина

Предговор vii

Историјат и анализи 1

Барокно кончертино оп. 27 2
Анализа 11

Musurgia ecclectica оп. 29 22
Анализа 26

Концерт за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33 49
Анализа 54

Концерт за пијано оп. 46 76
Анализа 83

Concerto grosso оп. 48 119
Анализа 126

Нонет концерт оп. 51 157
Анализа 161

Концерт за труба и гудачки оркестар оп. 58 189
Анализа 191

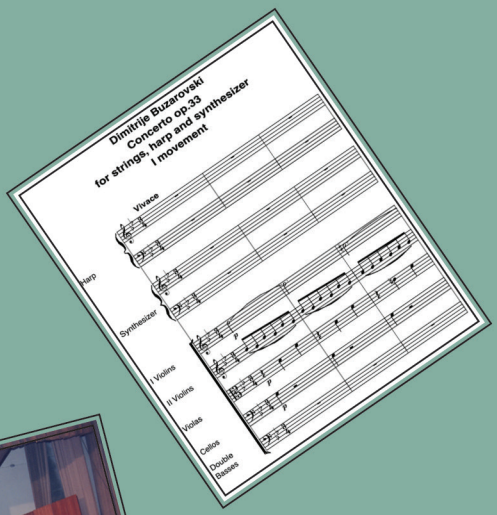
Двоен концерт за виолина, пијано и симфониски оркестар оп. 61 218
Анализа 220

Глич рапсодија оп. 65 254
Анализа 254

Место заклучок 275

Содржински материјали (попис) 276



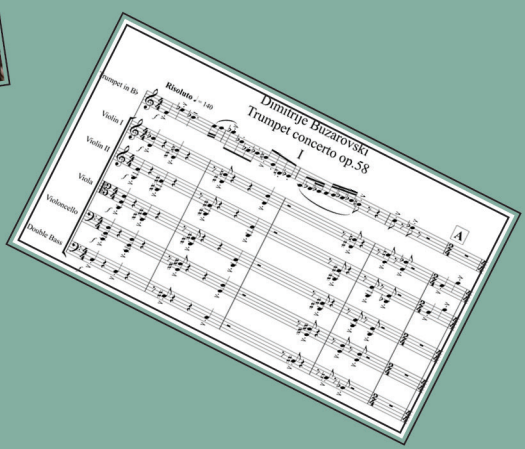












ISBN 978-9989-2381-3-0