Димитрије Бужаровски

Дела за пијано и две пијана



Сонатина оп. 1

Соната оп. 2

Соната оп. 17

Соната оп. 25

All That Dance оп. 39

9 Вечеринки оп. 49

4 Вечеринки оп. 52

Димитрије Бужаровски

Дела за пијано и две пијана

Сонатина оп. 1, Соната оп. 2, Соната оп. 17, Соната оп. 25,
All That Dance оп. 39, *9 Вечеринки* оп. 49, *4 Вечеринки* оп. 52

Скопје, 2021 година

Димитрије Бужаровски

Дела за пијано и две пијана
Сонатина оп. 1, Соната оп. 2, Соната оп. 17, Соната оп. 25, *All That Dance* оп. 39, *9 Вечеринки* оп. 49, *4 Вечеринки* оп. 52

Скопје, 2021 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
ДЕЛА ЗА ПИЈАНО И ДВЕ ПИЈАНА
СОНАТИНА ОП. 1, СОНАТА ОП. 2, СОНАТА ОП. 17, СОНАТА ОП. 25,
***ALL THAT DANCE* ОП. 39, *9 ВЕЧЕРИНКИ* ОП. 49, *4 ВЕЧЕРИНКИ* ОП. 52**

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:[780.8:780.616.433(497.7)Бужаровски, Д.
78.071.1+78.072]:929(497.7)Бужаровски, Д.

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Дела за пијано и две пијана [Електронски извор] : Сонатина оп. 1, Соната оп. 2, Соната оп. 17, Соната оп. 25, All That Dance оп. 39, 9 Вечеринки оп. 49, 4 Вечеринки оп. 52 / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2021. - 198 стр. : илустр. ; 27 см

Начин на пристапување (URL): http://buzar.mk/. - Текст во PDF формат. - Наслов преземен од екранот

ISBN 978-9989-2381-8-5

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Композиции за пијано -- Композиции за две пијана -- Историја -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 55940357

Предговор

Четвртата книга од оваа серија со која го обработувам моето творештво заврши со констатацијата дека веќе се назираат главните контури на мојот композиторски развиток, стилистиката и носечките дела. Со оваа петта книга ќе се направи уште еден голем исчекор натаму. Во неа ќе бидат обработени делата за пијано и две пијана, кои претставуваат една поголема група, посебно затоа што се работи за циклични и поголеми форми. Со нив нема да се исцрпи употребата на пијаното во моето творештво (делумно беше прикажано и во третата книга за концертите). Во поголемиот број циклуси за глас и воопшто соло-песни пијаното ќе игра многу важна улога. Исто така и во повеќе камерни дела за различни состави повторно ќе се сретнеме со употребата на пијаното, така што за оваа тема уште ќе се говори.

Она што е посебно важно за оваа група дела се условите во кои се настанати. Таа ќе ми овозможи да прикажам повеќе значајни настани директно или индиректно поврзани со овој репертоар. Како што може да се види, овде се застапени и првите опуси (1 и 2) што самото по себе веќе говори за нејзиното значење.
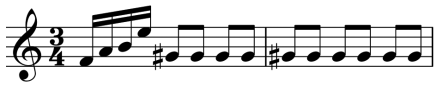
Во анализите ќе го задржиме системот што го изградивме во претходните дела, а на крајот повторно ќе се најдат издвоени и градежните материјали, освен за циклусот од 13 ноктурна, во кои се користени познати народни песни. И овде поединечно ќе ги разгледувам делата, најнапред нивната врска со опкружувањето, по што ќе следува анализата.

Заради поекономично користење на просторот, а од друга страна и честите референци кон претходните книги од овој *циклус*, отсега натаму референците кон книгите ќе бидат само со римски броеви според редоследот на појавување по што ќе следува бројот на страницата (на пример, IV, стр. 22).

Сонатина за пијано оп. 1 (1970)
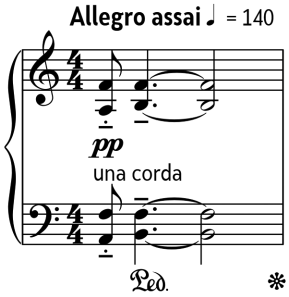
Ознаката опус 1 сама по себе говори за значењето на ова дело. Во првата година од студиите (1968/1969) напишав повеќе композиции – според програмата изработив суита за пијано, соло-песна, хорска композиција, композиција за некој инструмент (напишав суита за фагот чиј назален звук секогаш ми оставаше посебен впечаток), но сето тоа по некоја година го уништив како безначајни вежби (в. и II, стр. 4). Иако со професорот Томислав Зографски пред првата година работевме скоро година ипол, ниту тој, а ниту јас не бевме задоволни од резултатите. Јас всушност се барав себеси, му носев најразлични материјали и слушавме многу музика (посебно неокласична), покрај вежбите од полифона композиција. Од материјалите што му ги носев ги напишав споменатите композиции. Меѓу нив еден мотив посебно му се допадна, но не го искористивме, иако тој на најразлични начини подоцна ќе провејува во моето творештво (**пр. 1**).

Пр. 1: Изворната верзија на мотивот кој ќе ги одреди контурите на идниот композиторски јазик



Интересно е дека на тој мотив ќе му се навратам по деценија ипол, во Втората соната за пијано оп. 17. Знаејќи ги материјалите од претходните книги, веднаш во него ќе ја препознаеме и лидиската кварта, и септимата и зголемената секунда*. Иако не го искористив во тој момент, тој сепак ќе се трансформира во мотивот кој ќе го означи карактерот на новото дело, Сонатината за пијано (**пр. 2**).

Пр. 2: $\mathbf{M_1}$ од $\mathbf{1T_1}$ од првиот став на Сонатината за пијано, т. 1



На професорот Зографски му ја однесов целата тема ($\mathbf{1T_1}$) за првиот став на Сонатината и нему, а уште повеќе мене ми беше јасно, дека сум ја погодил златната жица. Натаму веќе сè одеше многу полесно и во текот на годината Сонатината беше готова и очекувано ја свирев на самиот испит.

Иако во тоа време студирајќи пијано минував најразличен репертоар, некаде на крајот на средното музичко образование, со Лепша Пиперковска ја изработивме Сонатината во **C-dur** бр. 1, оп. 13 на Дмитри Кабалевски. Тоа искуство целосно е одразено во оваа Сонатина (посебно употребата на паралелните септакорди).

Во тие години уште ни самиот не бев на чисто во која насока ќе ставам акцент – пијанизмот или композицијата. Од друга страна, бидејќи Средното музичко училиште го завршив кога паралелно ја завршив и првата година во гимназијата „Георги Димитров“, ме примија на Високата музичка школа, но јас не престанав и со гимназиското образование. (Бидејќи почнав со музичко образование од пет години, настан кој е опишан во првата книга *Од Шеќерна до Десйина*, I, стр. 51, кога завршив петто одделение завршив и нижо музичко. Продолжив во Средното музичко училиште, при што не ги посетував предметите од општото образование, како на пример македонски јазик, историја итн.). Продолжувајќи паралелно со гимназијата и ВМШ ни самиот не знаев дали по завршувањето на гимназијата ќе продолжам и на некој друг факултет. Дури тоа формално и се обидов да го направам подготвувајќи ги документите за да се запишам на Филозофскиот факултет. Но кога отидов во објектот кој во тоа време беше во

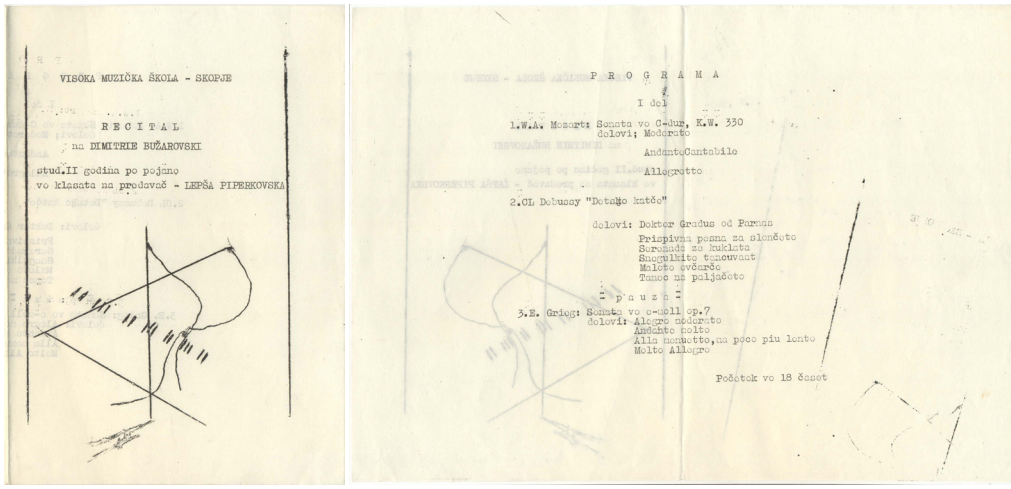
Автокоманда, имаше толку голема *гужва* (посебно мразев турканици), што се вратив и одлучив моето дружење со филозофијата (во тоа време ги имав напишано и првите есеи) да продолжи преку читање и пишување, што и ќе се случи; подоцна, по десетина години ќе докторирам на Филозофскиот факултет. Филозофијата ме интересираше многу и во гимназиските години читав сè што ќе ми паднеше под рака, имав матурска тема од филозофија, а на часовите водев долги расправи со професорката по филозофија, посебно за проблемот на крајниот детерминизам, во кој на одреден начин верувам и денес (случајност не постои).

Сепак, композицијата ми беше во центарот на интересот, но во мене се кршеше жанровскиот проблем. Ми се допаѓаа и ги свирев сите жанрови – од народната музика со која пораснав, свирејќи ја и на хармоника, до популарната музика и посебно џезот. Со денови дома слушав џез и кога во гимназијата пронајдов еден тенор саксофон *Супрафон* кој наставникот ми го даде да го земам дома, сам без ничија помош за една година почнав да свирам поедноставни џез-композиции. Бидејќи саксофонистите беа многу ретки, повеќето од рок-групите ме бараа да свирам со нив, но тоа никогаш не го направив. Во гимназијата направивме и еден бенд и организиравме неколку игранки на кои свирев и пијано и гитара и бас-гитара, во зависност од тоа што требаше. Но постепено моите композиторски интереси се филтрираа, и сфатив дека ниеден жанр не може да ја достигне длабочината на она што условно го нарекуваме сериозна музика. Без разлика што и денес ме воодушевуваат сите жанрови, и со задоволство и возбудување ги слушам и им се воодушевувам на многу композитори и изведувачи од нив, дилеми каде се кријат најголемите музички вредности немам. Се разбира, како што веќе можеше да се види, речиси сите популарни жанрови, народната музика и џезот директно и индиректно ќе ги вклучам во моето творештво.

Првите три години од студиите ми беа посебно тешки, бидејќи буквално трчав меѓу гимназиските часови и ретките предавања што ги посетував, иако заради студирањето на двата оддела имав по 11-12 предмети годишно. Имав големо разбирање и во гимназијата, каде што имав слобода да напуштам часови кога ќе ми беше потребно, и од моите професори за главните предмети со кои најмногу работев – Лепша Пиперковска и Томислав Зографски. Но морам да истакнам дека уживав и во гимназијата и на факултетот. Спиев по неколку часа и сите обврски ги исполнував и во двете институции бидејќи со голем ентузијазам буквално го голтав морето од информации што секојдневно ги добивав. Во гимназијата по завршувањето бев избран и за првенец во генерацијата во општествено-хуманистичката насока, а и просекот на Високата музичка школа и на двата оддели кои паралелно ги студирав ми беше висок (не се сеќавам, но сигурно над 9.5).

Но наспроти гимназијата, во која навистина мораше да се учи, на ВМШ освен кај двајцата мои професори, наставата во тие почетоци (бев трета генерација) беше импровизација и на многу малку предмети имаше солидни предавања. Така и покрај многубројните годишни испити (тогаш немаше семестрални испити), нив ги полагав уште во јуни. Со кондицијата за учење и меморирање што ја имав од гимназијата, ми беа потребни три-четири дена да подготвам испит. Се разбира, за толку денови и ќе ми *испареше* знаењето од тој предмет и затоа кога дипломирав, уште години (цела деценија) самостојно ја повторував, учев, читав и проширував материјата од клучните предмети: хармонија, полифонија, форми, историја на музиката, за да ја меморирам на ниво на секојдневна употреба. Гимназијата ми ја даде солидната основа во природните науки (посебно ги сакав математиката и физиката), филозофијата, психологијата, социологијата итн., така што немаше проблем сам да се надоградувам натаму, што ќе има директно влијание врз мојот теориски опус.

Но како што ја започнав оваа дигресија, враќајќи се на точката од која тргнав, во тие први години сè уште се немав одлучено што ќе правам натаму, посебно со пијаното. По



VISOKA MUZIČKA ŠKOLA - SKOPJE

R E C I T A L

na DIMITRIE BUŽAROVSKI

stud.II godina po pojčno
vo klasata na predavač - LEPŠA PIPEREKOVSKA

P R O G R A M A

I del

1.W.A. Mozart: Sonata vo C-dur, K.W. 330
delovi; Moderato
Andante Cantabile
Allegretto

2.Cl. Debussy "Detsko kutče"

delovi: Doktor Gradus od Parnas
Pripivna pesna za slončeto
Serenada za kukleta
Snegulčite tsmevuvat
Maloto ovčarče
Tanec na paljačeto

- p a u z a -

3.E. Grieg: Sonata vo e-moll op.7
delovi: Allegro moderato
Andante molto
Alla menuetto, un poco piu lento
Molto Allegro

Početok vo 18 časot

Сл. 1: Програмата и плакатот за првиот рецитал на Димитрије Бужаровски, воедно прв рецитал од студент на Високата музичка школа



ВИСОКА МУЗИЧКА ШКОЛА – СКОПЈЕ

НА ДЕН:_____ ВО _____ЧАСОТ

РЕЦИТАЛ

ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ

– ПИЈАНО –

На програмата: МОЦАРТ, ДЕБИСИ ГРИГ Сала: _____

првата година од студиите со професорката Пиперковска подготвивме рецитал, кој беше и првиот рецитал од студент на ВМШ. Настапив во малата сала на Сојузот на композиторите, која беше на најгорниот кат во зградата на ул. „Максим Горки“. Сами си го отпечативме плакатот (за печатењето на плакатот веќе пишував во втората книга за симфониите и Увертирата, II, стр. 12), и на шапирограф размноживме и една програма отчукана на машина, со некои шарки што директно ги врежавме во матрицата за размножување за да изгледа поинтересно. Како што се гледа на плакатот (**сл. 1**) тој беше оставен без сала, час и датум, да може да се користи и во други пригоди. Така со истата програма настапив и во салата на Музичкото училиште во Битола (директор беше Михајло Николовски). Во печатената програма има повеќе грешки, и нема да ме изненади сам да сум ја отчукал на машината на мајка ми (таа беше латинична, кириличните машини беа многу ретки). Мислам дека и двата настани беа во октомври 1969 година.

По испитот по композиција во јуни 1970 година, Сонатината станува неизоставно дело во повеќе мои настапи. Бездруго таа е и од моја страна, но и од редица пијанисти од сите генерации, најизведуваното мое дело. Затоа со неа и го започнав *Ретроспективниот концерт* со моето творештво на 15 октомври 2012 година (**сл. 2**).

Првата јавна изведба беше на мојот испит по пијано во јуни 1971 година.

Иако јас уживав во јавните настапи, и секако програмата подготвена за испит ќе ја изведував и јавно, јавноста на моите испити во третата година (а подоцна ќе видиме и дипломскиот



Сл. 2: Од изведбата на Сонатината на *Ретроспективниот концерт*, 15 октомври 2012 година

испит), беше наметната од конфликтот кој на ВМШ се разви меѓу моите професори (Пиперковска, Зографски) со тогашниот декан Властимир Николовски. Ситуацијата посебно ескалираше кога бев избришан од еден од јавните групни настапи на ВМШ. Ќе ги прескокнам сите детали, бидејќи навистина по повеќе од пет децении, ниту за мене, а сигурен сум и за останатите веќе нема никакво значење. Но, за да се избегне манипулацијата со оценките (не знам зошто во сите конфликти со децении најнапред во ВМШ, а потоа и во ФМУ, посебно средство за да се нападне *противничката* страна беа оценките на нивните студенти), испитот од третата година и дипломскиот испит по пијано ги организиравме како јавен настап. И тоа не помогна многу, бидејќи комисиите ги составуваше деканот, па така јас за дипломскиот испит добив оценка 8. Се разбира, тоа не ми пречеше активно да настапувам со децении натаму.

Во тоа време популарно беше да се употребуваат латинските синтагми. Мојот професор Зографски одвреме-навреме на наставничките совети во дискусијата ќе употребеше по некоја крилатица која често другите не можеа ни да ја знаат. Така, се сеќавам дека на еден *наставнички* употреби *ad oculum* за да укаже на произволноста на дискусијата, но веднаш доби одговор од посочениот наставник дека *тој не зборувал одоколу туку кажувал сè директно*. Јас на наставничките совети присуствував како претставник на студентите (бев претседател на студентската организација) и се сеќавам на цела низа импровизации во тие почетни денови на ВМШ. Така на пример, некој го запраша деканот да објасни што е тоа *хабилитација*. Бидејќи никој од наставниците во тоа време немаше ни магистерски, а уште помалку завршен докторски степен, при секој избор во наставно звање се вршеше *хабилитација* (веројатно законска норма) која беше сведена на простото прашање на деканот Николовски *кој е за* (ни трага од процесот на *хабилитација* посебно во германските образовни системи од каде што и доаѓа). Деканот објасни дека *хабилитација* доаѓала од латинскиот збор *хаберe* што значел *имам чест*. Се разбира, никој не коментираше натаму (дури и јас си преќутев и се поднасмеав, иако во гимназијата бевме *утепани* од учење напамет конјугации и деклинации, во кои *habeo/habere* беше еден од првите и најлесните) и *хабилитациите* си продолжија по истиот терк.

Јавните изведби на Сонатината во следните три години придонесоа да се пречисти до последната верзија од 1973 година која натаму ја сметав за финална. Сепак, при препишувањето на партитурата за оваа книга, јас направив уште неколку мали интервенции, главно во продолжувањето на траењата на некои нотни вредности во првиот став, за да одговараат на моите изведби. Сонатината е и првата моја снимка за Продукцијата на Радио Скопје (во студиото во Нерези, каде што водев битка со педалите бидејќи многу се слушаа во снимката). Претпоставувам дека беше направена некаде во 1973 година.



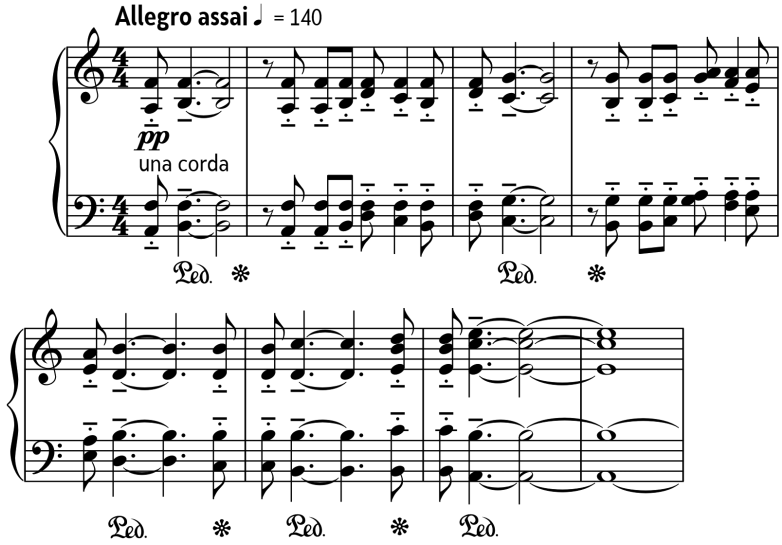
Сл. 3: Од настапот на „Струшка музичка есен“ со изведба на Сонатината (1975)

Анализа

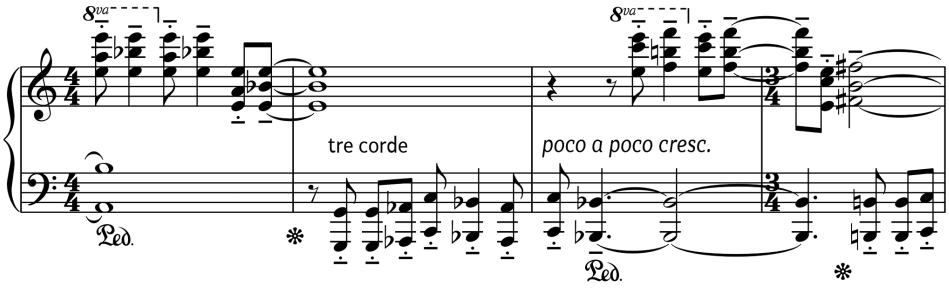
Избраниот наслов – Сонатина укажува на композиторскиот зафат, односно обемот на формата. Иако трите става се замислени да се изведуваат без прекин, односно во континуитет, тие ги имаат стандардните – сонатна форма, песна и рондо, но во помал обем.

Првиот став е заснован на мотивот кој веќе го наведовме (**M_1**) и од кој ќе се развие **првата тема** (**$1T_1$**) (**пр. 3**). Во неа е виден акцентот на намалената квинта (лидиската кварта)*, но во двогласот кој подеднакво го содржат двете раце на задржаните тонови следува чиста квинта, па секста, и од крајот на петтиот такт ќе се појават септимите и ноните, кои ќе се задржат на непотполниот нонакорд на првото стапало во **a-moll** (недостасува септимата).

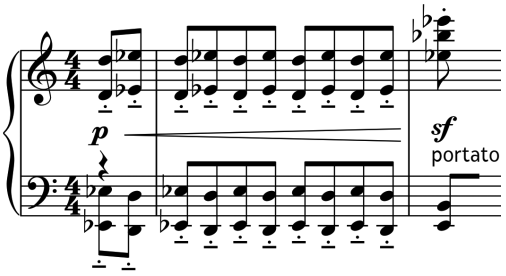
Пр. 3: **$1T_1$** заснована на **M_1**, т. 1–8
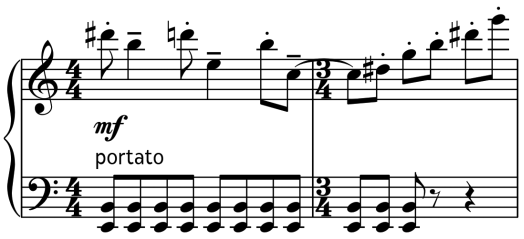


Пр. 4: Почетокот на мостот со работа со мотивот, т. 9–12



Пр. 5: Крај на мостот со судири на малите секунди, т. (20)–(22)



Пр. 6: Доминацијата на големите (молски) септакорди во $\mathbf{M_2}$, т. 23–24



Мостот се надоврзува во деветтиот такт и трае до 22. такт. Тој е изведен од тематскиот материјал, односно веднаш започнува работа со мотивот. Содржи две реченици (т. 9–16 и т. 16–22) (**пр. 4**).
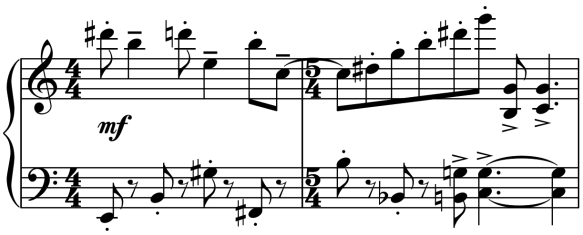
Како што се гледа од примерот, дисонанцата доминира, и тоа преку судирите на малите секунди (во погорниот пример, во третиот такт, **b** во басовата линија и **h** во дискантот). Оваа игра со дисонанците кои овде се дел од проширениот тоналитет* се одвива до крајот на мостот (**пр. 5**).

Втората тема треба да го направи контрастот/судир со првата тема преку скерцозниот карактер. Основата ќе ја даде нов мотив $\mathbf{M_2}$ кој се заснова на разложен голем молски септакорд, но во еден момент ќе се појави и 13-ката* и тоа како синкопа во која се влегува со скок од голема септима (**пр. 6**).

Всушност, овде на крајот од првиот такт од мотивот се појавува уште еден голем молски септакорд (со основа од тонот **c**, **dis** е енхармонски еднакво на **es**, што кај пијаното воопшто не игра улога).

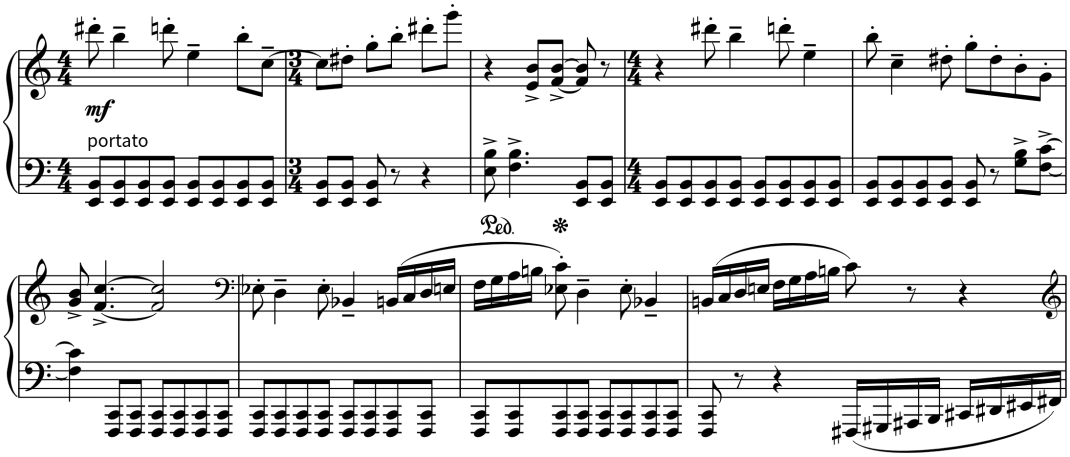
Овој мотив е носечки во $\mathbf{2T_2}$ која содржи две реченици (т. 23–28 и т. 28–31). Тие се меѓусебно контрастни (поставени во различни регистри – инструментациски план), втората реченица воведува и шеснаесеттински пасажи, но и таа започнува со клучниот ритмички сегмент на $\mathbf{M_2}$ (**пр. 7**).

Пр. 8: Поврзување на $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ во завршната група, т. 32–33



$\mathbf{2T_2}$ е поставена на V стапало од основниот тоналитет **a-moll**, со што првиот став строго ги следи шемите на тоналниот план од сонатната форма. Тоа ќе се случи и во **завршната група** (т. 32–40) во која се споени двата мотива $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ (**пр. 8**).

Пр. 7: **2T$_2$** со користење на сегмент од **M$_2$** и пасажни структури во нискиот регистар на пијаното, т. 23–31



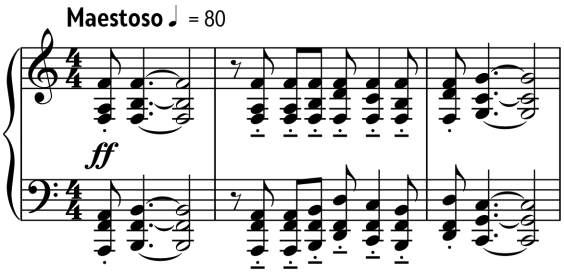
Експозицијата завршува со оваа завршна група со истакнување на **M$_1$** на петтото стапало од **a-moll**.

Развојниот дел содржи четири пократки реченици (т. 41–45, т. 45–48, т. 49–53 и т. 54–62) во кои продолжува комбинирањето на двата основни мотиви. Целиот дел води кон кулминацијата на крајот во 60. такт.

Репризата ги прави соодветните интервенции за да одговара на шемата на стандардната сонатна форма. Така, **мостот** е скратен и трае само три такта (т. 71–73) и повеќе звучи како надворешно проширување на репризата на **1T$_1$**. **Втората тема** (т. 74–83) е поместена на тоничното стапало, и се појавува нова **завршна група** (т. 84–87) исклучиво составена од пасажните елементи на **2T$_2$**.

Кодата (т. 88–98) ја повторува **1T$_1$** како кулминација на целиот став, но сега во *тријлиран* формат преку октавите во двете раце (**пр. 9**).

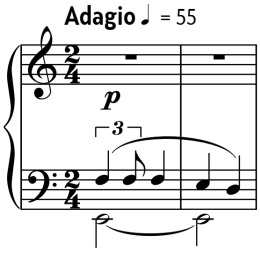
Пр. 9: Почетокот на кодата со *тријлирање* на двојните созвучја на **1T$_1$**, т. 88–90
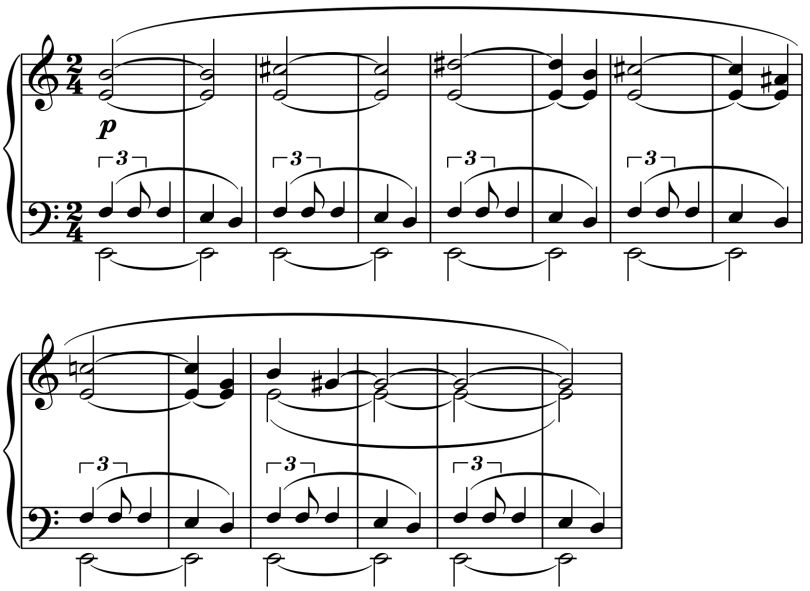


Како што кажавме и на почетокот, изборот на името на ова дело *сонатина* секако треба да укаже на нејзината пократка кондензирана сонатна форма. Сепак во неа значајна е работата со мотивот и користењето на сложен хармонски план.

Вториот став, како што најавивме, е изведен како триделна песна во која доминира придружната фигура **Ф$_1$**, која со својата маркантност се наметнува и е над тематскиот материјал (може да се третира и како мотив) (**пр. 10**). Нејзината маркантност произлегува најнапред од бурдонскиот **е** над кој се движи мелодиска линија која почнува од мала нона и тоа со четвртина во триолска поделба (како да е пунктирана). Со тоа од **e-moll** кој природно би се надоврзал на првиот став, се влегува во фригиски модус.

Пр. 10: **Ф$_1$** како остинатна основа на ставот, т. 99–100



Пр. 11: **T$_3$** со бурдонскиот **e** и мелодиската линија над него, т. 103–116
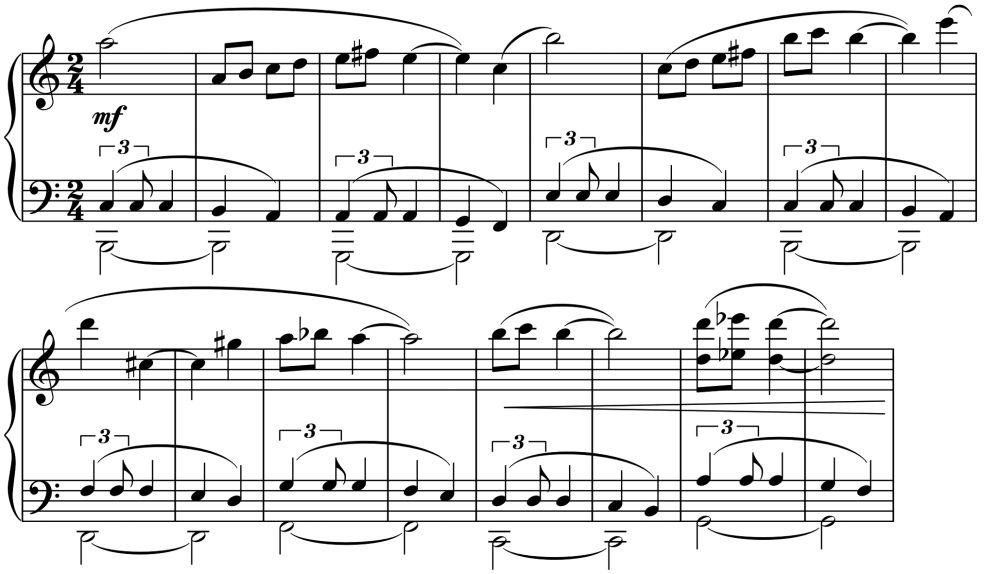


Целиот втор став е во знакот на нејзината остинатна основа која подеднакво ги покрива трите дела на песната **a b a$_1$**.

Деловите **a** и **b** содржат две сосема различни теми кои ги поврзува придружбата (**Ф$_1$**).

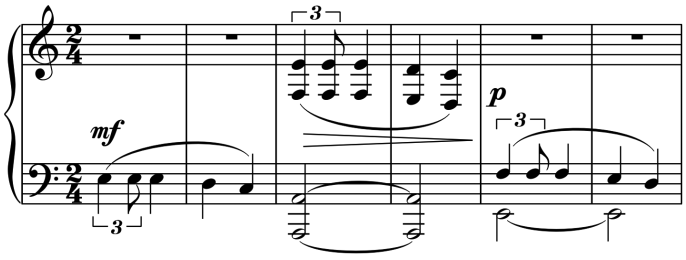
T$_3$ која е основа за делот **a** има во десната рака дискантна мелодиска линија врз бурдонскиот **e** со што се поврзува и со остинатната фигура во левата рака (**пр. 11**). Како што се гледа, таа тргнува од квинта до големата септима и потоа хроматски се враќа назад на големата терца што почнува да нè внесува во макамска низа (хиџаз)*.

Со **T$_4$** која го гради делот **b** се раздвижува и фигурата **Ф$_1$**, и оваа тема веќе има развиена мелодиска линија (**пр. 12**).

Пр. 12: **T$_4$** со раздвижување на остинатната фигура и развиена мелодиска линија, т. 119–134



Пр. 13: Преминот кон $\mathbf{a_1}$ со играта со остинатната фигура, т. 135–140
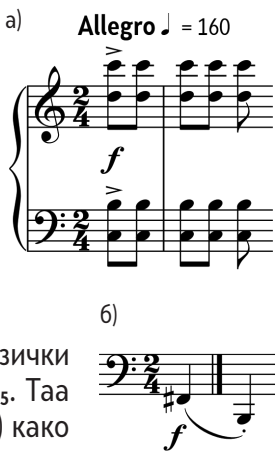


Веќе оваа тема ги содржи неоромантичарските нитки кои ќе имаат посебно место во моето натамошно творештво. Тоа најмногу се чувствува во 127. такт кога наместо од нона остинатната фигура започнува од децима, алудирајќи на молски квинтакорд. Хармонското кршење е во десната рака каде што најнапред има голема септима, па алтерирана 13-ка (се добива зголемена кварта кон басовиот тон*).

Овде шематски не ги прикажавме дополнителните сврзни ткива, воведот пред темата $\mathbf{T_3}$ и преминот кон **b** (соодветно кратки целини). Но заради посебното решение би го прикажале преминот кон $\mathbf{a_1}$ (**пр. 13**). Во него најнапред остинатната фигура останува без своето *исо* и хармонски нè враќа во некој **a-moll** што се гледа во следните два такта. Но врз остинатното **a** во десната рака се појавуваат септимите во кои ќе се појави и изворната линија на $\mathbf{Ф_1}$, што ќе се случи и во следните два такта кои се вовед за $\mathbf{a_1}$.

Иако овој став е многу едноставен по својата форма, неговите интервалско-мелодиски и ритмички решенија и остинатната фигура секогаш ме инспирираа да го изведувам со посебно задоволство.

Дури, при една изведба во Салонот 19,19 ми се случи толку да се занесам и *да се заслушам*, и наместо да го завршам ставот се вратив на неговиот почеток. Никогаш не ми беше проблем да импровизирам нешто и да се вратам назад (што го имав направено и со други дела за време на концертите), и мислам дека никој ништо не забележа. Подоцна, за време на третиот став толку ми беше смешно тоа што се случи, што во себе се смеев низ целиот став. Според мене, мемориските киксови се случуваат во моментот кога од изведувач се претворате во слушател. Како изведувач вие се движите во делото напред и го антиципирате тоа што ќе се случи, како слушател го доживувате она што веќе се случило. Таа *изведувачка* позиција секогаш ме импресионираше кога во забавите придружував популарни песни кои ми доаѓаа сами по себе кога ќе почнев да ги свирам, а инаку не ми текнуваа (барав од присутните некој да ме потсети на почетокот). Требаше само да почнам и потоа изведувачката меморија сама ќе антиципираше што ќе се случува натаму.
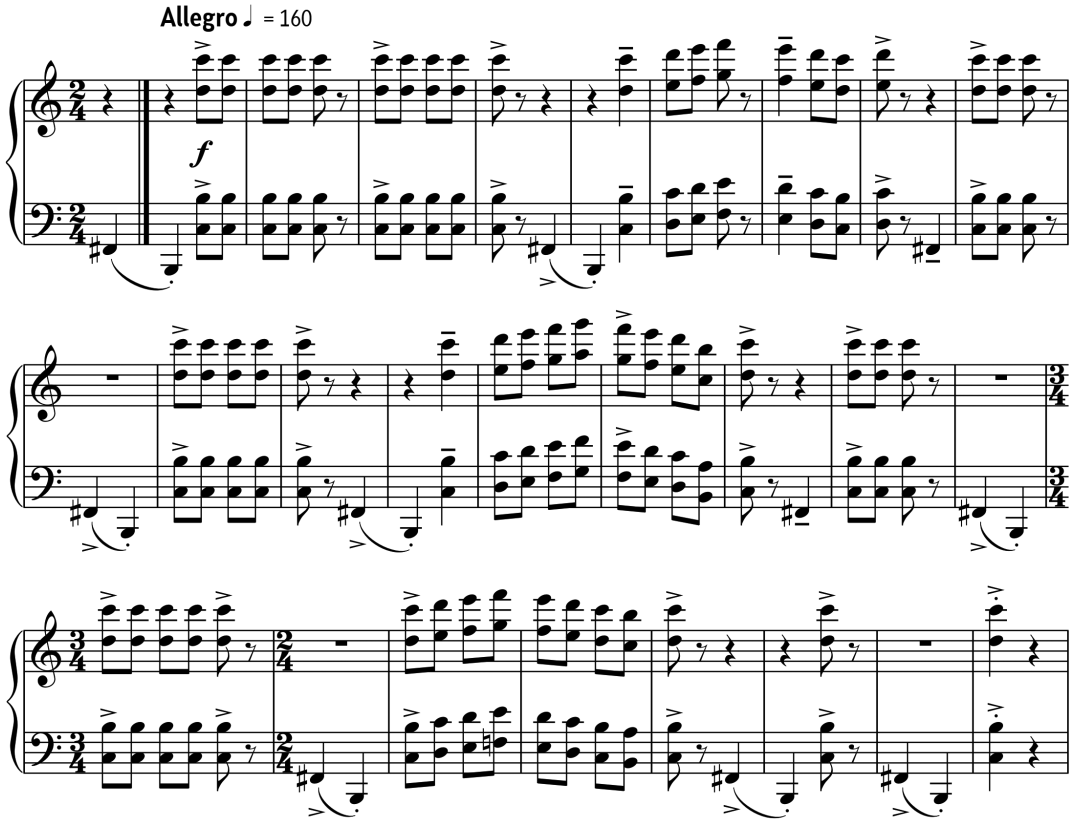
Пр. 14: Издвоените $\mathbf{M_3}$, т. (156)–(157), и $\mathbf{Ф_2}$, т. (155)–(156), како основа за градба на $\mathbf{1T_5}$ и целата тема



Но овој став, како и првиот, содржи една техничка пречка бидејќи бара *голема* пијанистичка рака. Воопшто за моите дела за пијано е потребна голема рака (овде се води линија во нони), често има децими, многу октави, акорди со тонови над октавата итн. Во изведувачка смисла делото е наменето за пијанисти со одредено искуство (од студенти, па нагоре), бидејќи во него гледаме дека се кондензирани многубројни елементи и во содржинска и во техничка смисла.

Третиот став со рондовската структура ќе внесе нови музички материјали. *Рондо*-темата е направена од септимната тема $\mathbf{1T_5}$. Таа ги содржи септимниот мотив $\mathbf{M_3}$ и басовата фигура $\mathbf{Ф_2}$ (**пр. 14**) како основа за бројните репетиции и игра со метарот (**пр. 15**).

Пр. 15: **1T$_5$** со карактеристичните репетиции од септими и басовата фигура **Ф$_2$**, т. (155)–181
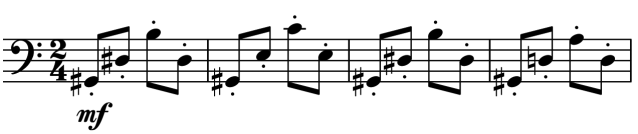


Септимниот мотив е бездруго далечен дериват, односно преработка во мојата свест од споменатата Сонатина од Кабалевски. Дуплирањето на басовиот тон во дискантот ја истакнува како основна таа линија, додека **b** и **h** формираат основа да ги толкуваме како тонови од непотполн нонакорд. Од друга страна, како што ќе се случи натаму во ставот, од овие септими ќе се формираат независни септакорди, со што почнува низата двозначности кои се кријат зад овие септимни структури. Но во ова прво излагање на **1T$_5$** паралелните септакорди само остваат простор за натамошни латентни хармонски толкувања.
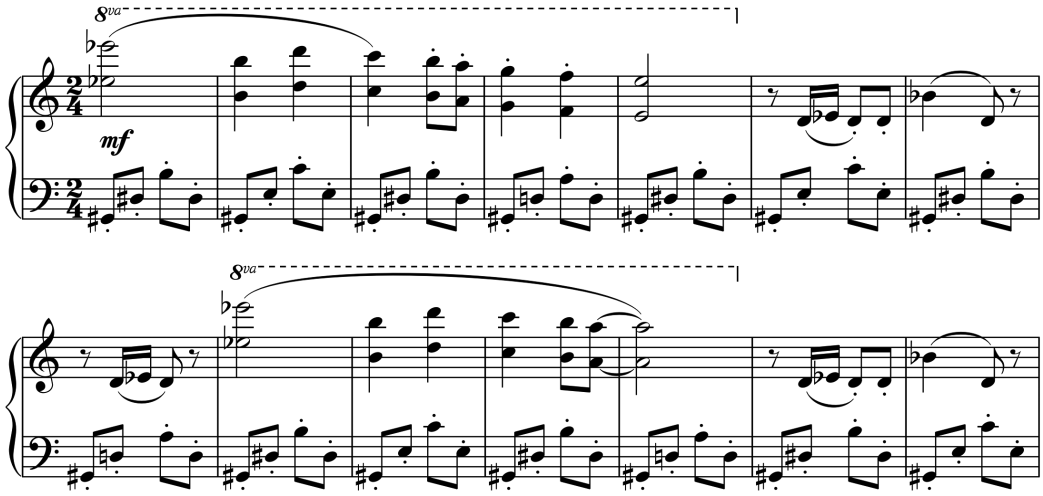
Комбинацијата со **Ф$_2$** уште повеќе го усложнува хармонскиот план, бидејќи место **C-dur**, кој е присутен во дијатонската низа на темата, во басот се појавува движењето **fis-h** (дополнето со легатура и стакато за истакнување на **h**) што упатува на битоналност.

Рондото употребено во овој став е рондо со три теми, иако сите тие се релативно минијатурни, соодветно на сонатинскиот формат. Пред втората тема **2T$_6$** се појавува четиритактен вовед од **Ф$_3$** составена од разложени акорди кои се движат хроматски околу тоналниот центар **gis** (енхармонски еднаков на **as**, односно појава на хроматската терцна сродност кон основниот тоналитет*) (**пр. 16**).

Пр. 16: **Ф$_3$** составена од разложени акорди хроматски водени околу тоналниот центар **gis**, т. 185–188
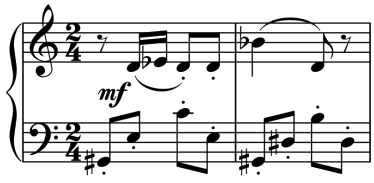


Пр. 17: **2T$_6$** со двете реченици поврзани и заокружени со појава на **M4**, т. 189–202



Темата **2T$_6$** содржи сложена реченица-период составена од две реченици во кои се повторува развиена мелодиска линија, со низа алтерации кои даваат модален впечаток на низата, која не е докрај јасна во кој тонален центар се движи. Во првата реченица (т. 189–193) по легатото на почетокот следуваат стаката (скерцозниот карактер на целиот став), а втората реченица (т. 197–200) е скратена и завршува со синкопа (т. 200) (**пр. 17**).

Скерцозниот мотив **M$_4$** служи и како сврзно ткиво и како заокружување на крајот. Тој прави контраст со двете реченици, посебно со неговата орнамент-структура (двете шеснаесеттини) (**пр. 18**).

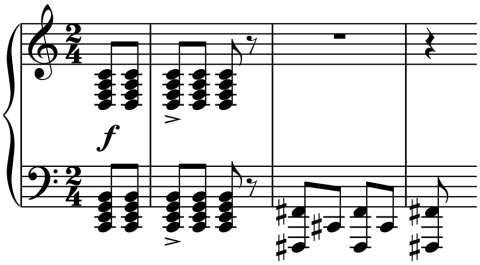
Пр. 18: **M$_4$** како контраст на двете реченици од **2T$_6$**, т. 194–195



Од **M$_4$** ќе биде направен и **преминот** (т. 203–211) кон појавата на *рондо̄то*, при што во последните три такта се појавува шеснаесеттински пасаж, кој асоцира на пасажот од развојниот дел на првиот став.
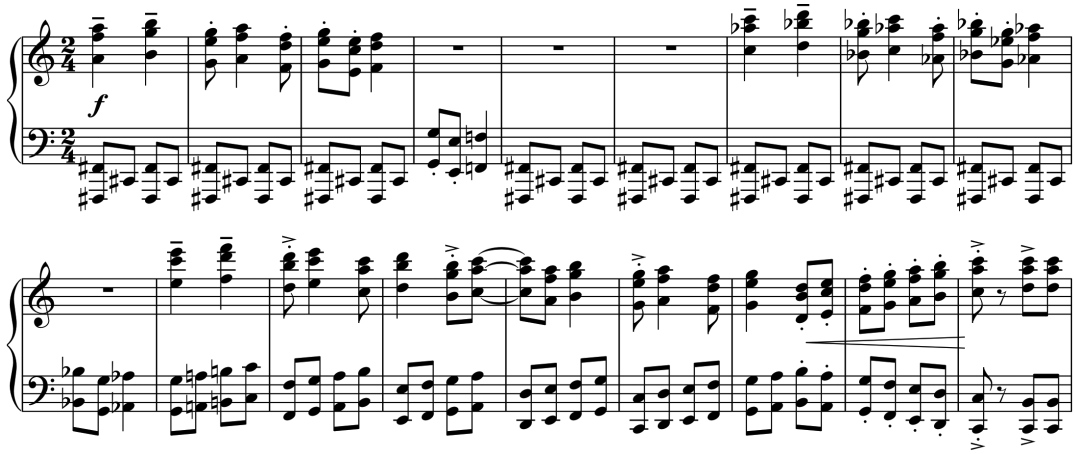
Повторувањето на **1T$_5$** (т. 211–227) поминува со вообичаени промени, при што во септимите се јавуваат терци што оставаат впечаток на непотполн 11-ка акорд (недостасува квинтата). Во **преминот** (т. 227–233) кон следната трета тема (**3T$_7$**) септимите во левата и во десната рака ќе ги добијат сите терци, (со други зборови – стануваат септакорди) кои здружени заедно звучат и како 13-ка акорд (**пр. 19**).

Пр. 19: 13-ката во **M$_3$** по која следува скок во поларниот центар **fis**, т. (227)–(230)

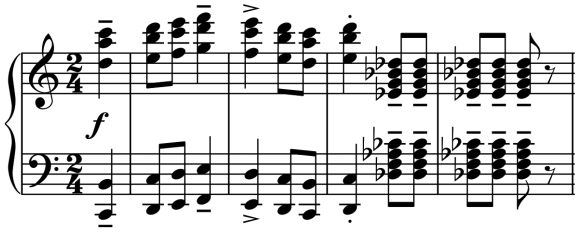


И третата тема **3T$_7$** започнува со два и половина такта вовед (т. 233–235) со модифицирана варијанта од **Ф$_3$**. Содржи три реченици (**1** – т. 236–239, премин/вовед, т. 240–241, **2** – т. 242–245, **3** – т. 246–253). Основата ја дава првата реченица која се повторува и во следното повторување (**3**) е двојно секвентно проширена. На тој начин **3T$_7$** одговара на класичарскиот шаблон 2 + 2 + 4, се разбира со соодветните разлики и поместувања во тактовите* (**пр. 20**).

Пр. 20: **3T$_7$** со триреченичната структура која одговара на класичарскиот шаблон 2 + 2 + 4, т. 236–253



Пр. 21: Внесување на поларната врска преку 13-ка акорд, т. (258)–262



Последното враќање на рондото, **1T$_5$** (т. 253–269) повторно ја вклучува поларната врска (овде како поместување од мала секунда) со појавата на 13-ка акорд (**пр. 21**).

Ставот, а со тоа и Сонатината, завршува со три такта (т. 269–271) од поларниот акорд и разложен **M$_3$** во шеснаесеттини.

Од анализата се гледа дека се работи за дело кое е исклучително *стегнато*, со многу прецизна разработка на секој елемент и во содржинска и во временска смисла. За ова, покрај работата со професорот Зографски, секако придонесоа и неколкуте кратки ревизии, кои следуваа по моите изведби, преку кои јас ја *рафинирав* првобитната верзија.

> Може да се каже дека во огромниот број обврски што ме следеа во животот, често оставав некои работи *недовршени* за да им се навратам подоцна и да ги *рафинирам*. Ова посебно се однесуваше на композициите што ги изведував, оставајќи простор низ изведбите да произлезе финалната варијанта. Од моментот кога почнав да користам и компјутер за пишување на делата, ова уште повеќе беше олеснето, а ситни промени правев кај некои дела и при ова префрлање во Sibelius. Секогаш сметав дека треба да има баланс во инвестицијата со времето и очекуваните резултати. Никогаш не бев задоволен од ниеден мој производ и при секое ново читање, изведување итн., гледав по некој недостаток кој го коригирав. Претераното задржување на некој производ (кој никогаш не може да биде совршен) го *кочи* индивидуалниот растеж и треба да се знае моментот кога ќе се каже – доста.

Но, она што е најважно за ова дело е констатацијата која беше веќе споменувана и во претходните книги, дека во него се антиципирани контурите на композиторските постапки кои ќе го карактеризираат моето творештво до денес. Композициите што следуваат: Сонатата за пијано оп. 2, Гудачкиот квартет, *Фантазијата* (првата симфонија), *Шекерната приказна*, двата циклуса соло-песни (*Хумористични*, *Љубовни*), сите црпат од врутокот што беше отворен со ова дело.

Соната за пијано оп. 2 (1971)

Сонатата за пијано оп. 2 се надоврзува на Сонатината и ја завршив во јуни 1971 година како испитен материјал за третата година од студиите по композиција. Како што се гледа од концертната програма на дипломскиот испит (**сл. 4**), веќе сум ја свирел и на јавна изведба во 1972 година (покрај, се разбира, изведбата за време на испитот). Иако во 1971 година сум настапил на концертот по повод доделувањето на првите дипломи на Високата музичка школа, сигурен сум дека во програмата е грешка и сум ја изведувал Сонатината, а не Сонатата, посебно што е згрешена и годината на студии на композиција (пишува дека сум трета, а тогаш бев четврта година).

> Грешките во програмите беа многу честа појава. И во програмата за првиот став пишува *Тема на варијации*. Многу често ми беше пишувано погрешно името и/или презимето, вклучувајќи го и првото печатено издание на Сонатината во СОКОМ.

Сонатата оп. 2 има помал број на изведби од Сонатината, и доминантно ја вклучував во програми кои беа авторски концерт. Изведбите на Сонатината беа почести бидејќи беше пократка и одговараше да се уфрли во кој било концерт. Покрај мене, Сонатата оп. 2 ја изведуваа и други пијанисти, како на пример, Јасминка Чакар и Мери Кавкалевска-Стоилкова.

По трасирањето на композиторската патека во Сонатината, пишувањето на Сонатата ми беше многу поедноставно. Како што ќе видиме подоцна, во неа ќе се измешаат и импресионистичката стилистика во вториот став, и неоромантичарската во третиот став.


ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ НА ГРАД СКОПЈЕ

КОНЦЕРТ

НА

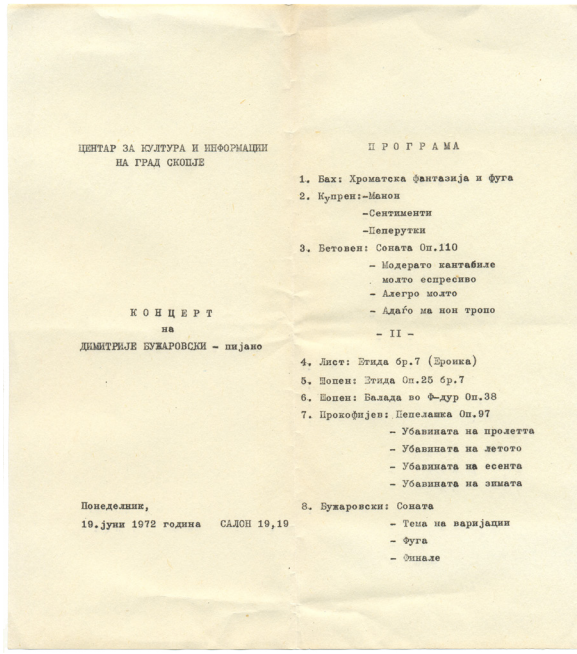
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

- пијано - дипломски испит

На програмата: БАХ, КУПРЕН, БЕТОВЕН, ЛИСТ, ШОПЕН, ПРОКОФИЈЕВ И БУЖАРОВСКИ

Понеделник, 19 VI 1972 год.
Почеток во 19.19 часот

Салон 19.19
Влез слободен


ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ
НА ГРАД СКОПЈЕ

КОНЦЕРТ
на
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ – пијано

Понеделник,
19.јуни 1972 година САЛОН 19,19

ПРОГРАМА

1. Бах: Хроматска фантазија и фуга
2. Купрен:-Манон
-Сентименти
-Пеперутки
3. Бетовен: Соната Оп.110
- Модерато кантабиле молто еспресиво
- Алегро молто
- Адаџо ма non тропо
- II -
4. Лист: Етида бр.7 (Хроника)
5. Шопен: Етида Оп.25 бр.7
6. Шопен: Балада во Ф-дур Оп.38
7. Прокофијев: Пепеланка Оп.97
- Убавината на пролетта
- Убавината на летото
- Убавината на есента
- Убавината на зимата
8. Бужаровски: Соната
- Тема на варијации
- Фуга
- Финале

Сл. 4: Плакатот и програмата од дипломскиот испит со праизведбата на Сонатата оп. 2

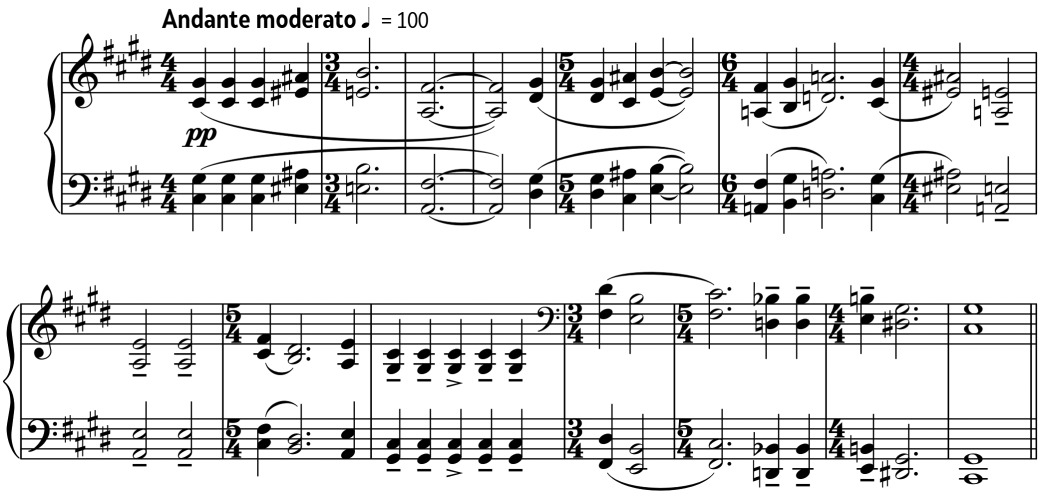
Анализа

Оваа соната повторно е замислена како триставна, но сега со појава на сонатната форма во последниот став. Големата новина во тој момент е изборот првиот став да биде тема со варијации, форма која натаму многу често ќе се среќава во моето творештво. Вториот став во првобитната верзија беше само фуга (односно повеќе фугато), но по испитот чувствував дека нешто ми недостасува и го додадов бавниот дел како еден вид прелудиум кон фугата.

Прв став
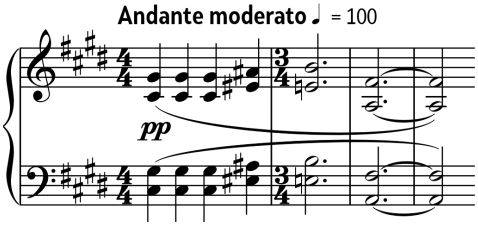
Првиот став по својата форма е тема со варијации. Има вкупно седум варијации кои спаѓаат во групата на карактерни варијации. Формата е интегрирана преку премини и воведи меѓу варијациите, а последната варијација содржи и завршна група за целиот став. Изработени се врз тема која произлегува од концептот на првата тема од Сонатината (**пр. 22**).

Пр. 22: **T$_1$** за варијациите изградена врз концептот од првата тема во Сонатината, т. 1–14



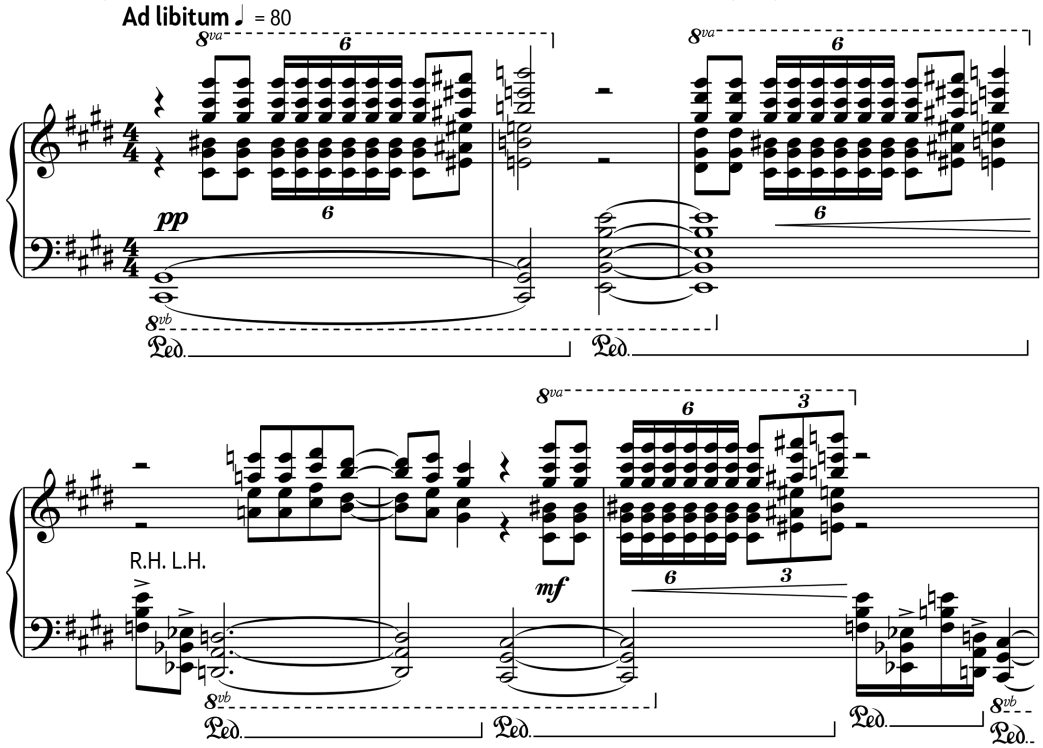
Оваа врска со материјалите од Сонатината започнува најнапред со удвојувањето на тематскиот материјал во двете раце со растојание од октава. И овде основата е двоглас кој останува до крајот на темата. Квинтите и квартите доминираат во интервалската структура на созвучјето, а впечатливи се и терцните сродности. Хармонскиот план е многу раздвижен и во него како тонален центар латентно звучи **cis-moll**. Во ритмичкиот план доминираат четвртинските движења. Почетниот материјал **M$_1$** веќе во повторувањето е разработен и од него со варирање до крајот се гради темата која и во временската структура треба да добие архаичен призвук (како да е *cantus firmus* без внатрешни повторувања) (**пр. 23**).

Пр. 23: **M$_1$** како основа за градба на **T$_1$**, т. 1–(4)



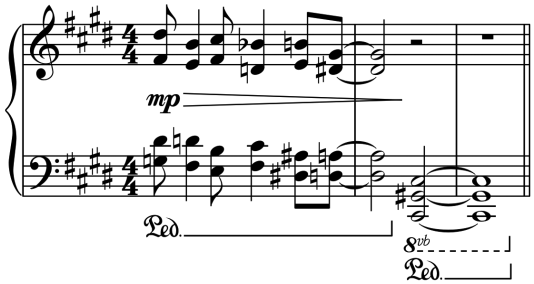
Во формалната структура, посебно од втората варијација натаму, започнува ритмичко уситнување и забрзување на

Пр. 24: Појавата на септакорди и квартно/квинтни акорди во првата варијација, т. 15–20
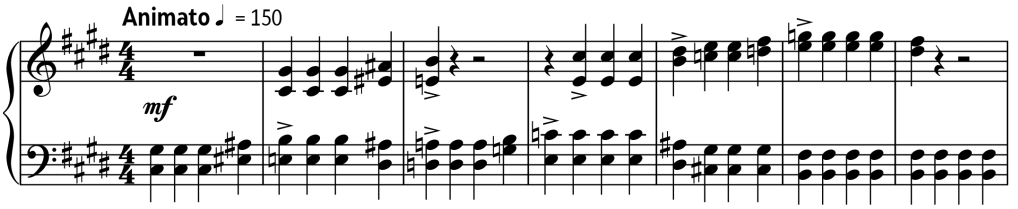


темпото, кое дури на крајот во **Maestoso**-делот од последната седма варијација ќе ја достигне кулминацијата, враќајќи го темпото назад. Со забрзувањето и дополнително со задржување на тоналниот центар **cis** низ сите варијации, до крајот на ставот, варијациите наликуваат и на полифоните варијации.

Пр. 25: Модифицираниот крај на првата варијација, т. 23–25
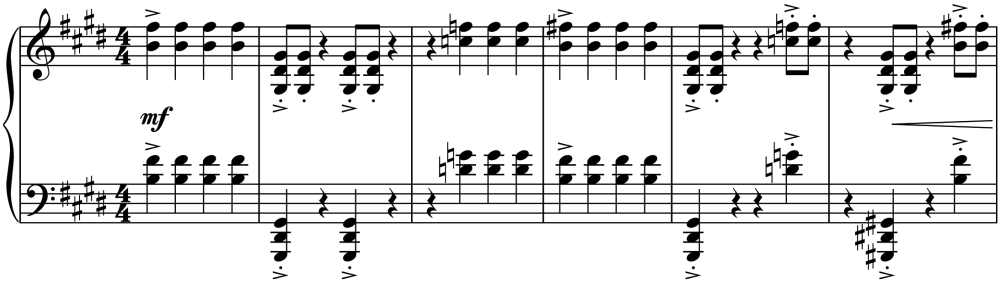


Со **првата варијација** (т. 15–25) по смиреniот почеток со излагањето на темата, значително се подига тензијата, преку користењето на ритмичкиот, хармонскиот и инструментацискиот план (**пр. 24**). Во неа, како што може да се види, најнапред има непотполни големи септакорди (латентно се претпоставува дека се молски), по што следуваат созвучја од кварти/квинти. Во 18. такт во левата рака се јавува и потполн квартен акорд (една од квартите е зголемена **f-h-e**). На тој начин и претходните квартно/квинтни созвучја можат да имаат двојно толкување, и како непотполни терцни и како непотполни квартно/квинтни акорди. Крајот на оваа варијација, по бурниот развиток во кој се користат екстремните инструментациски регистри на пијаното, носи привидно смирување со модификации во однос на основното излагање на темата. Во него во левата рака, наместо паралелните движења, се јавува самостојна хроматска линија со повеќе дисонантни секундни судири. На овој начин е добиен привиден контрапункт, бидејќи двете линии се движат во однос 1:1, со што повторно има можност за двојно толкување и како хомофона низа акорди, и како самостојно спротивставено движење (**пр. 25**).

Пр. 26: Појавата на имитации во третата варијација, т. 26–32



Пр. 27: Појавата на осминските фактури во преминот кон третата варијација, т. 45–50



Втората варијација (т. 26–54) изминува во знакот на четвртинскиот пулс и дури во преминот кон третата варијација (т. 46) се воведени осмините, како најава за структурата на третата варијација (**пр. 26**).

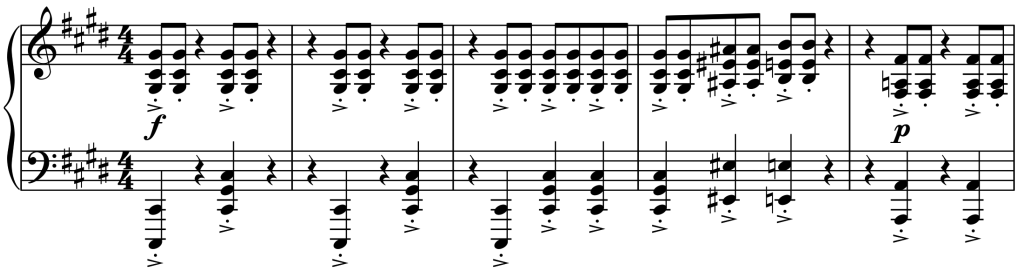
Во неа настанува ново раздвижување со појавата на првите имитации, со што повторно се добива привидна полифонија, бидејќи ритмичкиот план е во однос 1:1. И натаму се чувствува хармонскиот костур на темата во која во почетокот акцентот е на терцната сродност **cis-e** која латентно звучи како хроматска терцна сродност (**cis-moll** – **e-moll**).

Како што споменавме, во 46. такт ќе се појават осминските фактури, кои ќе доминираат во третата варијација (**пр. 27**).
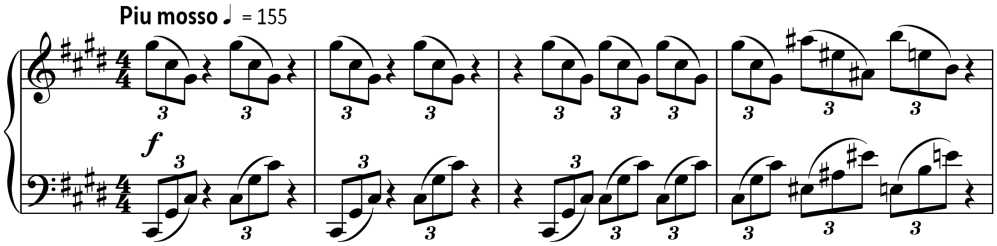
Од примерот може да се видат повторно квартните акорди (т. 47) и раситнувањето на фактурата во осмини. Од друга страна, осминските упади ги најавуваат *secco* акордите*, кои понатаму стануваат едно од идентификациските обележја на моето творештво. Со квартните акорди и *secco* акордите, всушност оваа соната отвора нова значајна страница. Таа надоградува и заокружува низа постапки дефинирани во Сонатината.

Од 46. такт натаму во оваа варијација е интегриран и преминот/вовед во следната трета варијација. **Третата варијација** (т. 55–75) е во почетокот орнаментирана варијанта на втората (без имитации) (**пр. 28**).

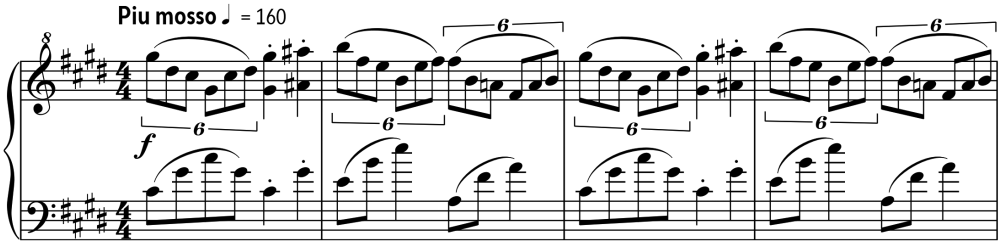
Пр. 28: Почетокот на третата варијација како орнаментирана варијанта на втората (без имитации), т. 55–59



Пр. 29: Уситнување на ритмичките вредности со употреба на осминski триоли, т. 76–79



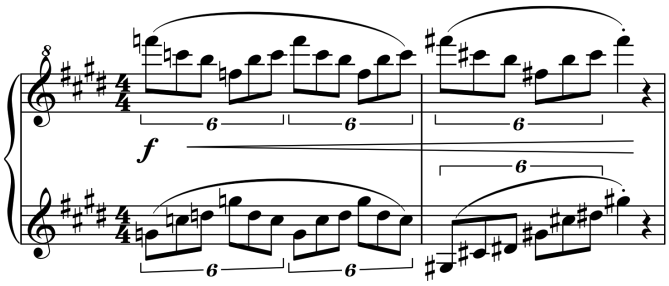
Пр. 30: Забрзување со промена на темпо и паралелна модификација на **M$_1$**, т. 94–97



На неа директно се надоврзува **четвртата варијација** (т. 76–93) и во неа настанува натамошно уситнување на ритамот (како во пасакаљите) (**пр. 29**).

Ова *забрзување* продолжува и во следната, **петта варијација** (т. 94–104). Таму е забрзано темпото и е направена модификација на излагањето на мотивот **M$_1$** (**пр. 30**).

Пр. 31: Двотактот на крајот на петтата варијација со хармонските двозначности, т. 103–104
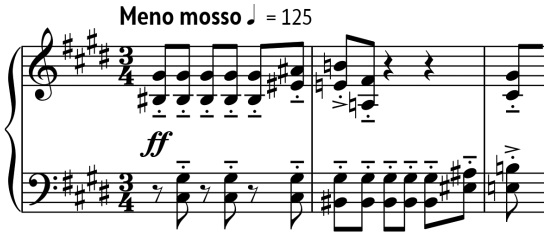


Како што може да се види, оваа варијација, имајќи го предвид и бројот на тактови, но и забрзаното темпо, е најкратка во однос на претходните. Во неа темата не е изложена во целост туку е искористен само почетниот дел, односно преработениот **M$_1$** – најнапред како повторен двотакт, по што следува низа од три *едноtакти* (т. 98–100) во кои уште повеќе се потенцирани хроматско терцните врски, и на крајот два повторени двотакти во кои е присутна и *поларноста* (заради блискоста од полустепен на двете созвучја од двотактот)* (**пр. 31**). Созвучјата употребени во двата последни двотакти исто така навестуваат нешто што натаму ќе стане карактеристика на акордските структури од моето творештво.

Така, ако ги погледнеме одвоено созвучјата кои ги прават разложените акорди во левата и во десната рака, тие без дилеми може да се третираат како квартни акорди. Но кога ќе ги поврземе заедно, тогаш тие прават 13-ка акорд (непотполн со испуштена нона).

Шестата варијација е воедно и најкратка (т. 105–111) и во неа главната структура ја даваат двотактите во кои се имитира новата варијанта на **M$_1$** (**пр. 32**). Она што ќе се случи понатаму го издвојува овој дел како варијација, инаку таа лесно би можела

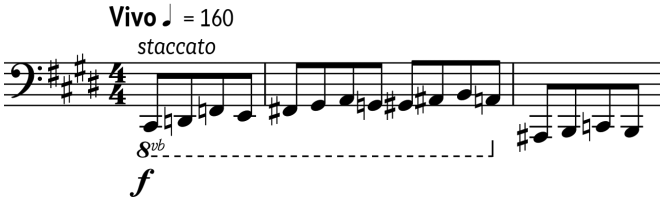
Пр. 32: Имитациите на **M₁** како основа за шестата варијација, т. 105–(107)



да се третира како премин кон следната варијација. Паузата и појавата на сосема нова фигура **Ф₁** со која почнува седмата варијација ја одвојува оваа варијација како посебна. Тоа воедно е и во духот на карактерните варијации.

Со половината пауза во 112. такт и појавата на **Ф₁** одвоена е и групата од петте варијации (од втората до шестата варијација) кои формираат една целина. На тој начин во формата се гради триделност – темата со првата варијација како дел **А**, од втората до шестата варијација како дел **В** и седмата варијација како реприза на **А** и воедно завршна целина.
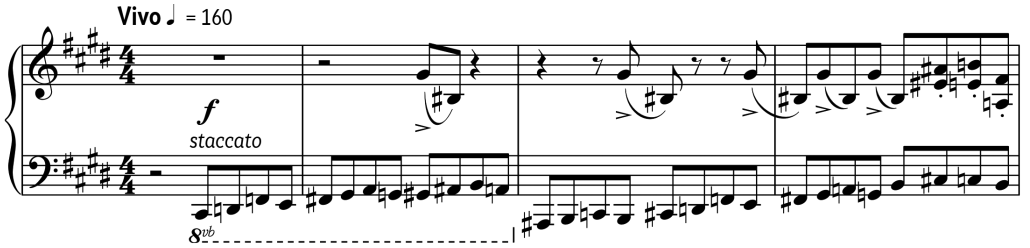
Пр. 33: **Ф₁** во воведниот дел на седмата варијација, т. (112)–(114)



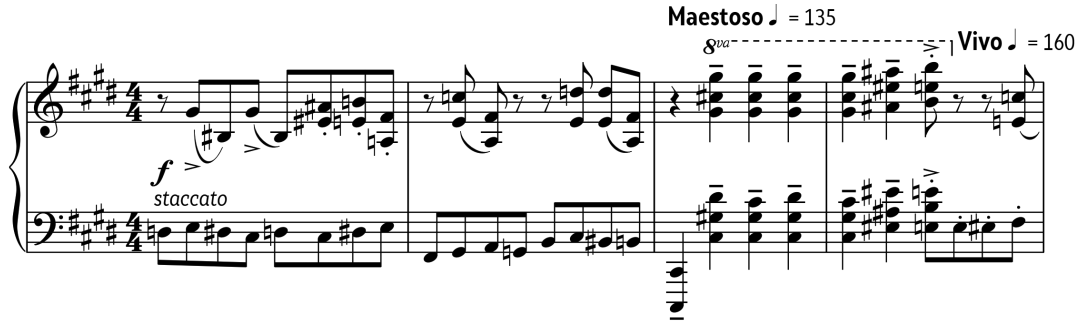
Оваа репризно/завршна функција на **седмата варијација** е нејзината главна карактеристика (т. 112–144). Таа ја прави последната и најголемата кулминација, пијаното се движи во октавни структури по целата клавијатура, засилени со педалот, со што се добива и најголемата сонорност на ставот. Започнува со воведен дел во кој се јавува фигурата **Ф₁** (**пр. 33**).

Како што се гледа, таа содржи многу алтерации што ѝ даваат хроматски карактер, посебно заради блиските мали секунди. Таа служи како основа за нова варијанта на **M₁** со што се добива впечаток дека во овој звучен амбиент ќе се одвива новата варијација (**пр. 34**).

Пр. 34: **Ф₁** и **M₁** во воведот на седмата варијација, т. 112–115



Пр. 35: Почетокот на излагањето на **T₁**, т. 118, во седмата варијација, т. 116–119



Но по уште едно повторување на $\mathbf{M_1}$ во 118. такт следува *вистинскиот* почеток на излагањето на темата во седмата варијација (**пр. 35**).

Иако оваа воведна структура ($\mathbf{Ф_1}$ + $\mathbf{M_1}$) ќе се уфрли уште два пати меѓу излагањето на почетниот мотив на $\mathbf{T_1}$ (односно варијантата на $\mathbf{M_1}$), во натамошниот тек остануваат широките акордски (октавни) структури кои ја прават кулминацијата на ставот. Заокружувањето и најголемата кулминација е на крајот со квинтното созвучје **cis-gis-dis**.

Во моето творештво ова е еден од поретките примери каде што тониката е од почетокот до крајот непроменета. Од 1980-тите години наваму, во најголемиот број дела, ставовите ќе започнуваат од еден тонален центар и ќе завршуваат во друг.

Пробивот во подрачјето на темите со варијации секако имал посебно значење и во процесот на моето композиторско образование. Таа форма натаму многу често ќе ја користам, посебно во делата со циклични форми.

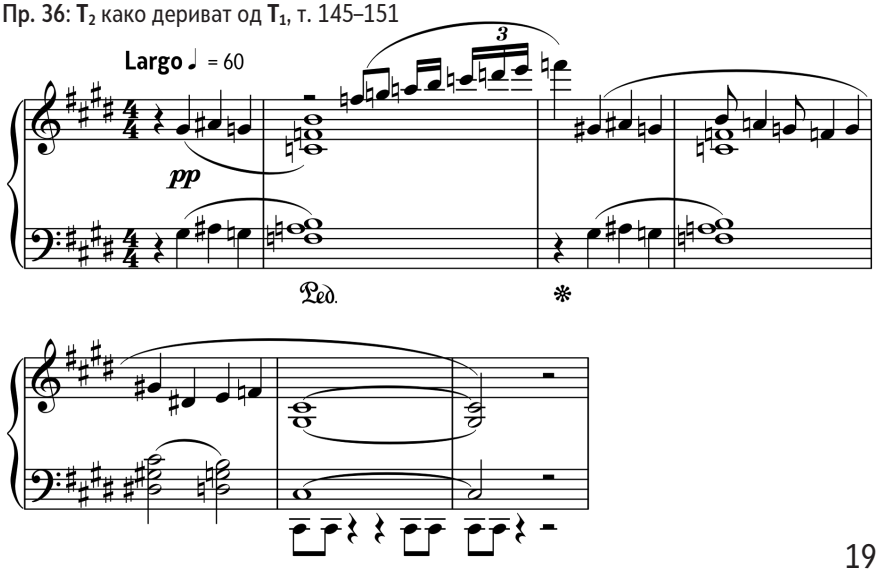
Втор став

Вториот став директно се надоврзува на првиот како и во Сонатината, односно не е замислена подолга пауза. Со тоа и броењето на тактовите продолжува до крајот на делото. Но во првобитната верзија на Сонатата, фугата која следуваше како втор став, беше замислена како посебна целина одвоена од првиот и од третиот став со поголема пауза. Сепак, веднаш по испитот од композиција, бидејќи ми недостасуваше бавен став, пред и по фугата, додадов нов дел кој делумно ја има функцијата и на бавен став. На тој начин и фугата доби ново значење како трет, скерцозен став пред финалето.

Во оваа финална верзија ставот има шема **A B** $\mathbf{A_1}$. Како што споменав, **A** може да се третира и како прелудиум кон фугата, а $\mathbf{A_1}$ како кода на ставот.

A има две јасно разграничени целини. Првата е изградена од темата $\mathbf{T_2}$, додека втората целина ја антиципира темата на фугата, $\mathbf{T_3}$. Со движењето **gis-ais-h**, $\mathbf{T_2}$ недвомислено покажува дека е дериват од $\mathbf{T_1}$ (**пр. 36**). Во играта со двозначностите таа може

Пр. 36: $\mathbf{T_2}$ како дериват од $\mathbf{T_1}$, т. 145–151

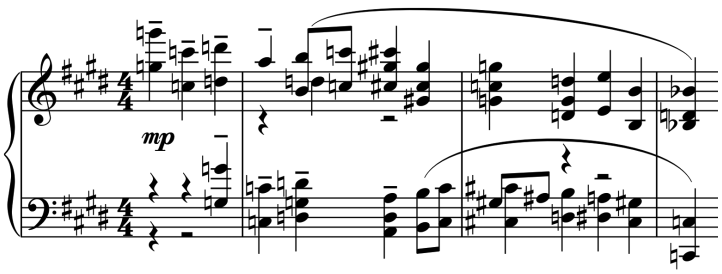


да се најави и како нова карактерна варијација. Задржувањето на тоналниот центар **cis** кој беше стожерот на првиот став, уште повеќе придонесува кон впечатокот на врската на оваа тема со првиот став. Пасажот со лидискиот модус во вториот такт се надоврзува на квартниот акорд (кој може да се третира и како непотполна 11-ка, без септимата и нонатa) во кој исто така доминира зголемената кварта*. На овој начин веќе со ова дело зголемената кварта трајно се устоличува во моето творештво.

На крајот на темата (т. 150–151) се појавува уште еден елемент – пулсирачки осмини, поделени со паузи – кој ќе стане основа на придружната фигура на темата и посебно во последните четири варијации (од петтата до осмата) на вториот став од Првата симфонија (*Fantasia quasi una Sinfonia*, в. II, стр. 44, 47–50).

По ова прво излагање на $\mathbf{T_2}$ следува уште едно излагање (т. 152–160) кое на крајот го поместува тоналниот центар на **c** во кој ќе се појави новата тема $\mathbf{T_3}$ (**пр. 37**). Таа најдиректно ја антиципира темата на фугата што ќе следува во која *главата* на темата ја сочинува движењето **g**, **c**, **d**, **a**, (со други зборови: квартен акорд). Квартите се карактеристика и на движењето во третиот такт од темата (т. 163), а имитацијата на почетокот е уште една потврда за врската со фугата. Повеќето алтерации влијаат врз повеќе дисонантни судири (од мали секунди), при што последните два акорда се непотполн септакорд (со зголемена квинта) и нонакорд (во кој недостасуваат клучните тонови – терцата и квинтата).

Пр. 37: $\mathbf{T_3}$ како антиципација на темата за фугата од вториот став, т. (161)–(164)



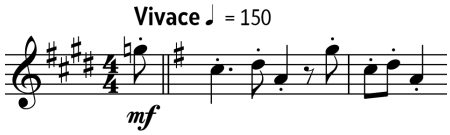
Во изведбите овој дел секогаш го третирав како дел на *камбани* користејќи го педалот и артикулацијата да го добијам тој ефект.

$\mathbf{T_3}$ се повторува секвентно (за терца погоре, т. 164–167), по што следува скратена варијанта на $\mathbf{T_2}$ (т. 167–169). На овој начин делот пред фугата има триделност во формата:

a (T_2 2 пати) b (T_3 2 пати) a_1 (T_2 скратена)

Почетниот мотив на $\mathbf{T_3}$ – **g**, **c**, **d**, **a**, во ова ново излагање добива функција на *глава* на темата. Променета му е артикулацијата (стакато) и поставен е во една линија во средниот регистар (**пр. 38**).
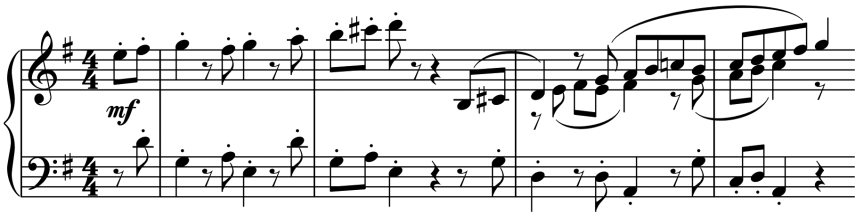
Пр. 38: Главата на темата на фугата како дериват од $\mathbf{T_3}$, т. (169)–(171)



Натамошниот тек одговара на *школскиот* систем за првото излагање на темата, односно, бидејќи се работи за тригласна фуга, тема – одговор – тема, при што одговорот е проследен со контрасубјект (**пр. 39**).
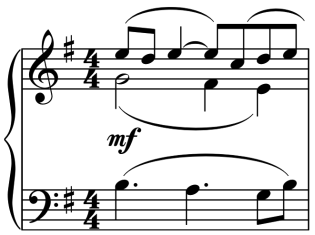
Во појавата на темата во третиот глас е направена и интервалска промена: наместо

Пр. 39: Одговорот на темата и темата во третиот глас во првото излагање од фугата, т. (171)–(175)



скокот од квинта се појавува кварта. Во остатокот од 175. и 176. такт се појавува слободен контрапункт кој треба да води кон појавата на меѓуставот.

Пр. 40: Секвентниот модел со ритмичката структура 3,3,2, т. 177
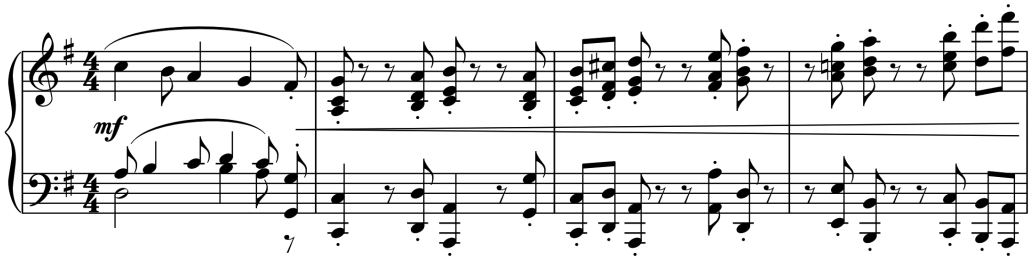


Меѓуставот (т. 177–181) е заснован врз секвентен модел кој преку синкопите добива ритмичка структура 3,3,2 (8/8) (**пр. 40**). И оваа ритмичка структура е многу честа во целото мое творештво*.
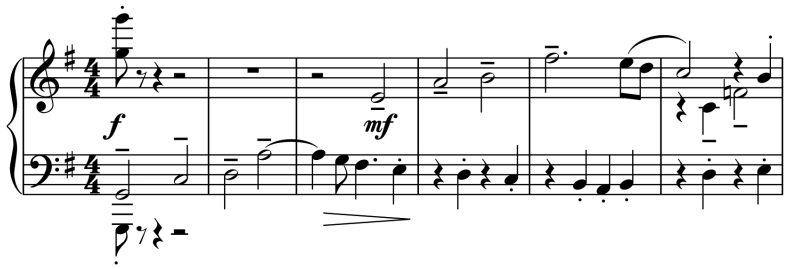
И наместо секвенците да водат кон нов тонален центар, тие повторно завршуваат во основниот **G-dur**, при што се појавува хомофона варијанта од темата, повторена два пати (т. 181–183 и т. 183–185) во октави во левата рака, додека десната користи скалично движење од септими (со терци, еден вид непотполни септакорди)* (**пр. 41**).

На овој начин се заокружува првиот дел **a** од фугата, по што следува дел **b** во кој темата ќе се појави во инверзија и аугментација (**пр. 42**). Примерот покажува дека веќе не е задржан системот тема – одговор, туку имитациите се појавуваат најнапред во дискантот за секста нагоре (од **e**), по што следува имитација во средниот глас за терца надолу (од **c**). Овој средиштен дел на фугата (т. 181–194) нема меѓустав,

Пр. 41: Излагање на темата на крајот од делот **a** од фугата придружен од скалично движење во паралелни септакорди, т. 181–184



Пр. 42: $\mathbf{T}_2$ во инверзија и аугментација, т. 185–190



туку со слободен контрапункт исполнет со синкопи се поврзува со *репризата* во која ќе се јави повторно делот **a_1**. На овој начин во делот **B** на ставот повторно е добиена триделност (**a b a_1**) што веќе отстапува од концептот на фугата во која би имало повеќе излагања на тематскиот материјал од различни центри поврзани со меѓуставови.

Делот **a_1** во целост одговара на делот **a** со соодветни измени, но ги содржи и меѓуставот и завршниот октавно/септимен дел.

Следува **A_1** каде што се направени измени (скратено е првото **a** кое завршува директно на центарот **c** итн.). На крајот, ставот повторно ќе се врати на тоналниот центар **cis** кој, како што видовме, доминира од почетокот на првиот став.

Овој втор став со интервенцијата во која беше додаден овде означениот дел **A**, доби многу поголема тежина од едноставната фуга во првобитната верзија. Фугите натаму многу често ќе се среќаваат во моето творештво, но тие ќе бидат многу посложени, како на пример двојната (со две теми) хроматска фуга во Жигата од втората суита во композицијата *All That Dance* (која подоцна ќе биде обработена во оваа книга). Во претходната назнака на ставот јас дури делот на фугата го означив дополнително и како *фугато* со оглед на тоа што овде не е изведена докрај концепцијата на стандардната форма на фугата.

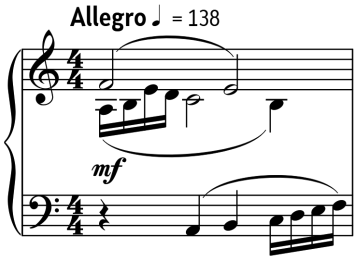
Трет став

Третиот став е направен во сонатна форма (за да може циклусот да се нарече соната), но формата е крајно шематска и едноставна.

Експозиција: $1T_4$ (т. 231–239) мост ($1T_4$, т. 240–248) $2T_5$ (т. 249–257) завршна група ($2T_5$, $1T_4$, т. 258–267)
Развоен дел: $1T_4$ (3 реченици, т. 268–275, т. 276–282, т. 283–287), $2T_5$, $1T_4$, (т. 288–296)
Реприза: $1T_4$ (т. 297–306), $2T_5$ (т. 306–315) завршна група (T_1, $2T_5$, т. 316–232)
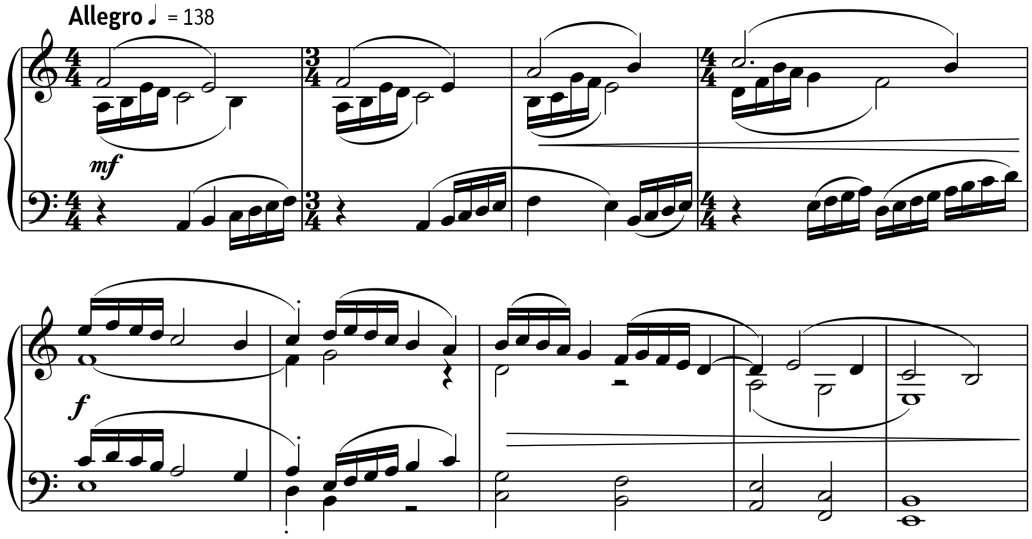
Експозицијата започнува директно со првата тема **$1T_4$** (**пр. 43**). Од примерот се гледа дека водечката линија е во средниот глас додека останатите две линии се изведени како контрапункт. Овој вид полифонија се среќава во Шумановото творештво (за пијано) од кое бев под посебно влијание (Шуман многу го сакав и го свирев). Воопшто, темата има романтичарски призвук, делумно разбиен со употребата на природниот мол кој му дава модален карактер. Целата е заснована на еднотактниот мотив **M_2** (**пр. 44**) кој со една длабинска анализа може да го поврземе и со **T_1**.

Пр. 44: **M_2** како основа за градба на **$1T_4$**, т. 231
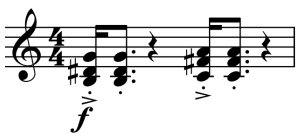


Неговата основна карактеристика е во шеснаесеттинската фигура во средниот глас, надополнета со полифоните движења на дискантот и басот. **$1T_4$** има раздвижена структура во која повторувањата на **M_2** водат кон кулминацијата во средината на темата каде што шеснаесеттинското движење ќе го преземе дискантот.

Пр. 43: **1T$_4$** со водечка линија во средниот глас, т. 231–239
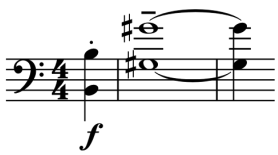


Мостот започнува како повторување на оваа тема, но наместо смирување, на крајот се прави премин во воведот во втората тема **2T$_5$** составен од репетирани осмински фигури во басот. Осминските репетиции во басот директно се поврзани со фигурата од осминските репетиции во втората тема во Сонатината. Врз таа основа ќе бидат поставени пунктираните акордски структури во десната рака, со што се прави врска и со варијациите од првиот став. Тие го формираат првиот мотив од кој е изградена темата **M$_3$**. Неговата карактеристичност ја дава и стакатото и секако акцентот на првото време (**пр. 45**).

Пр. 45: **M$_3$** основан врз пунктирани акордски структури, т. 249



Пр. 46: **M$_4$** со карактеристичен стакато *оштскок* како предудар, т. (249)–(251)



За да ги избегнам сличностите со претходните ставови и од оваа композиција, но и од Сонатината, јас внесувам уште една карактеристична линија формирана од **M$_4$**. Нејзината карактеристика е стакато *оштскокот* во секста кон задржаниот тон (**пр. 46**).

Овие два мотиви ќе станат композиторско средство и повторно ќе ги сретнеме во двете симфонии што следуваат.

Од овие два мотиви и осминските репетирани стаката е заокружена втората тема од ставот **2T$_5$** (**пр. 47**).
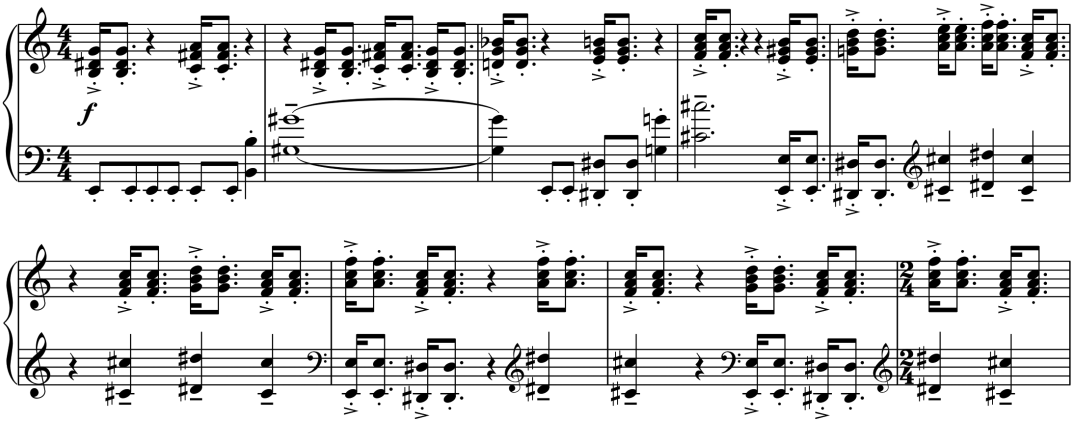
Завршната група во експозицијата ќе ги комбинира мотивите од двете теми движејќи се хармонски во петтото стапало во однос на почетниот **a-moll**, односно во **e-moll**, во кој беше поставена и втората тема **2T$_5$** според стандардните правила.

Развојниот дел содржи две целини. Првата е изградена од реченици во кои **M$_1$** се појавува во аугментација и во неговата основна шеснаесеттинска форма (**пр. 48**).
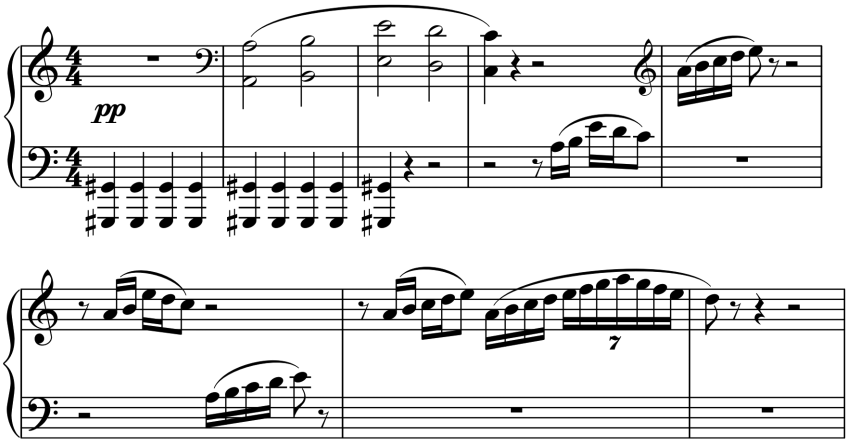
Следува втората целина во која се појавува и пунктираниот мотив **M$_2$** кој во комбинација со **M$_1$** води кон кулминацијата по која директно започнува репризата.

Во **репризата** изоставен е мостот, и втората тема е делумно транспонира за квинта

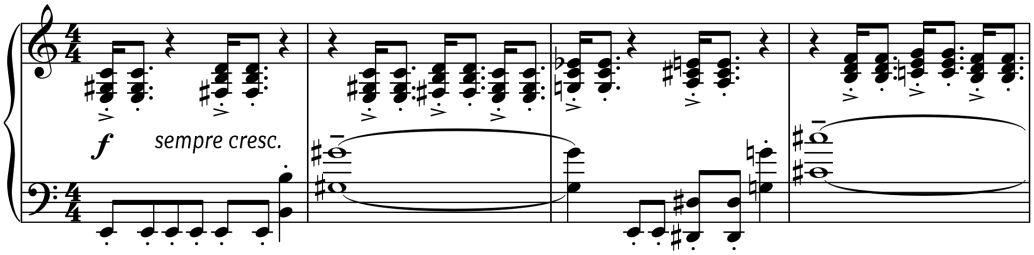
Пр. 47: **2T$_5$** составена од осмински репетиции и мотивите **M$_3$** и **M$_4$**, т. 249–257



Пр. 48: Почеток на развојниот дел со реченица изградена од **M$_1$** во аугментација и во основната форма, т. 268–275



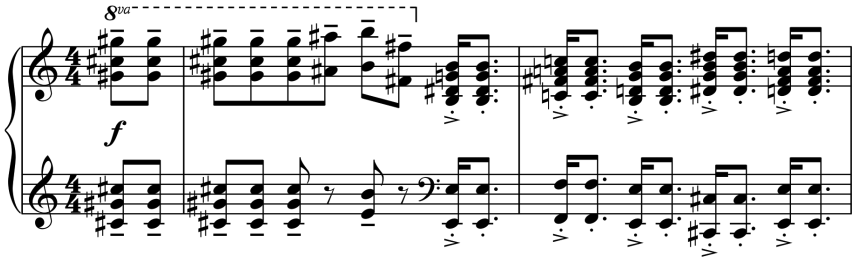
Пр. 49: Репризата на **2T$_5$** со транспозиција за квинта на **M$_3$** и задржување на **M$_4$** во изворната варијанта, т. 307–310



надолу (да одговара на стандардниот образец), но придружните репетиции и **M$_4$** се останати исти како во излагањето во експозицијата, со што е добиена уште една двозначност (**пр. 49**).

Завршната група започнува со уфрлување на **M$_1$** во модифицираната форма од варијациите, со што треба да се направи уште едно заокружување на целината на ставот (**пр. 50**).

Пр. 50: Завршната група на третиот став со внесување на $\mathbf{M_1}$, т. (315)–317



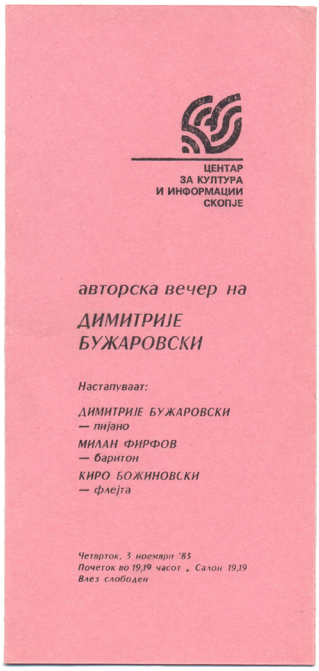
Иако и ова дело е изработено во рамките на студиите по композиција и тоа си има своја тежина. Токму затоа јас повеќепати го изведов во следните две децении од неговото создавање, макар што помалку од честите изведби на Сонатината. Тоа се потпира на искуството и моделите што сум ги поставил во Сонатината, но има и новини, посебно во првиот став кој по сложеноста на формата се искачува на едно ниво погоре од Сонатината. Најмалку бев задоволен од третиот став. Во него покрај едноставниот третман на сонатната форма (всушност, тој е на ниво на сонатина), имав проблеми и со креирањето на втората тема, која повеќе звучи како некоја епизода, одошто тема која ќе контрастира и ќе има сопствена заокруженост. Сепак, оваа соната ја одигра својата транзициска улога која преку Гудачкиот квартет води кон Првата симфонија. Таа по својот обем одговара на потребите на првиот циклус студии од композиција во кои треба да се совлада занаетот.

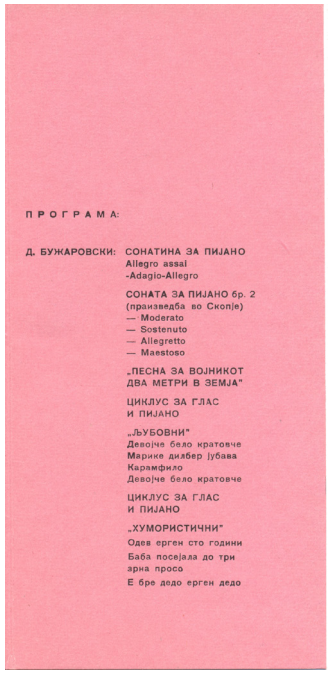
Соната за пијано оп. 17 (1983)

Помеѓу пишувањето на Сонатата оп. 2 и Сонатата оп. 17 ќе помине повеќе од една деценија. Тој период е исполнет со изработката на првите две симфонии, *Шеќерната ѝриказна*, кантатата *Очи*, неколку циклуси соло-песни и неколку камерни дела, што покажува дека мојот композиторски акцент бил на другите делови од моето творештво. Треба да се има предвид дека и двете симфонии се испитни програми и на нив се посветени неколку години работа. Тука е и *Шеќерната ѝриказна*, за која зборував во првата книга, но и кантатата *Очи*, за која исто така пишував во четвртата книга.

Моето целокупно творештво е со некој надворешен повод. Во овој случај поводот беше да се стигне до целовечерна програма која би можел да ја изведувам сам. Затоа не е изненадување што премиерната изведба на оваа соната се случи на авторската вечер во Салонот 19,19 одржана на 3 ноември 1983 година (**сл. 5**).

Следната соната за пијано ќе ја напишам по неколку години, и таа ќе биде првото дело испишано со нотен процесор на компјутер (за ова веќе пишував во книгата за деветте концерти, III, стр. 6). Од тој момент ќе започнам да ги обележувам трите сонати како прва, втора, трета, издвојувајќи ја Сонатината. Претходно ја броев Сонатината како прва соната, па во некои програми од моите и од туѓите изведби Сонатата оп. 17 се води како трета соната. Од моментот кога ќе ги додадам опусите веќе не се случуваат грешки во обележувањето за кое дело станува збор. Соодветно кај оваа Соната може на почетокот да се јави и бројот два (втора соната), односно II Соната оп. 17.





Сл. 5: Програмата од премиерната изведба на Сонатата оп. 17 на 3 ноември 1983 година

Децениското растојание со претходната соната ќе придонесе во неа да се појават многу нови елементи, кои дијаметрално ја разликуваат од претходните две. Ако за првите две се гледа една ученичка стегнатост во третманот на композиторските постапки, оваа соната веќе раскажува поинаква приказна. Најнапред формата е многу поразвиена, што се гледа во нејзиниот обем, вклучувајќи го и бројот на ставовите (четири). Искуството со двете симфонии и другите дела во меѓувреме, овде се актуализира не само во сложеноста на формата (особено во првиот став, но подеднакво и во вториот), туку и во композиторските постапки, кои навлегуваат и во други стилистики (минимализмот), и истражување на можностите на инструментот (екстремните регистри во првиот став, немото држење на клавишите заради звучење на хармониците во третиот став).

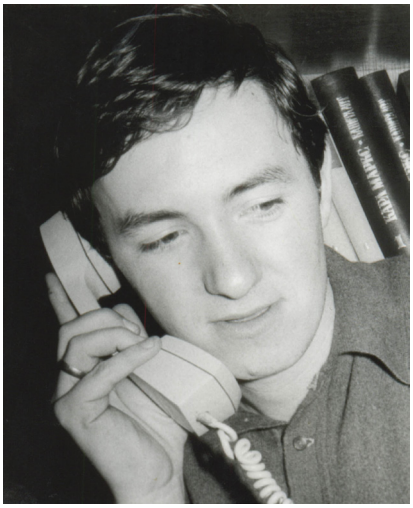
Првиот посериозен контакт со минимализмот го имав на фестивалот „Варшавска есен" во 1981 година. Преку размените на композитори и музиколози на СОКОЈ (Сојузот на композиторите на Југославија) на фестивалот отидовме заедно со музикологот Ана Котевска (која живее и работи во Белград). Во Варшава бевме непосредно пред воениот удар во Полска во истата година. Ситуацијата беше исклучително напната, не се знаеше дали фестивалот воопшто ќе се одржи (следната година нема да има фестивал и тој ќе продолжи во 1983 година). Сепак за мене тој одигра исклучително важна информативна функција. Дотогаш главните информации за состојбите на современата композиторска сцена главно ги добивав(ме) преку „Загрепското (Загребачко) биенале", кое беше извонреден фестивал вклучувајќи широка лепеза на експериментални и авангардни струи. Во Варшава имав можност во живо да ги видам Ксенакис, Кагел, Пендерецки, Лутославски итн. (интересна беше најавата за промените во концертот на Кагел/Mauricio Kagel бидејќи му биле украдени музичките инструменти за време на патувањето од Аргентина). На програмата беа и неколку минималистички дела од кои едно од композиторот Војцех Килар – *Ексодус* (Wojciech Kilar, *Exodus*) посебно ми го привлече вниманието (се работеше за оркестарско дело кое траеше околу 40 минути со непрестајно повторување на исти едноставни тонални обрасци).

Сонатата оп. 17 само го допира минимализмот преку повторувањето на обрасците, посебно во првиот и во третиот став. За мене, многу позначајна беше можноста да се вратам на тоналитетот (од кој избегав во кантатата *Очи*), постапка која ќе експло-

дира во балетот *Возови* во 1984 година. Оваа соната воопшто не може да се нарече *минимали̇стички*, особено првите два става кои имаат сложена форма, исполнета со развиток и сложена работа со мотивот. Елементи на минимализмот ќе сретнеме и во *Техносимф* напишана по повеќе од една деценија подоцна, но и таму тие се репетиции на шаблони произлезени од *техно* и *ди-џеј* насоките во популарната музика.

Во периодот помеѓу пишувањето на Сонатата оп. 2 и Сонатата оп. 17 се случија и многу други настани, кои секако влијаеја и врз моето творештво. За некои од нив пишував во претходните книги (на пример, околу изведбата на Втората симфонија, одењето на отслужување на воениот рок во ЈНА и создавањето на кантатата *Очи* итн.). Сепак, суштинските настани беа поврзани со моето вработување. По дипломирањето на одделот за пијано (1972 година) и одделот за композиција (1973 година) бев одбиен на неколку конкурси за вработување (во Средното музичко училиште и дури на три конкурси во Високата музичка школа), а во разговорот во Радиото и Телевизијата ми рекоа дека немаат место. Парадоксално, во време кога во Македонија имаше вкупно седум композитори со дипломи (вклучувајќи ме и мене) од кои шест беа професори на ВМШ, мене ми беа затворени сите потенцијални врати. Композиторските дипломи во тоа време посебно се ценеа, односно се рангираа на највисоко рамниште во хиерархијата на музичките професии. Композиторите ги предаваа сите теориски музички предмети, а приемниот испит беше далеку потежок од оние за наставно-теориската насока. Музикологијата ќе влезе во програмите на ФМУ дури во 1980-тите години. Затворањето на вратите за вработување беше резултат на судирот со Властимир Николовски за кого веќе пишував погоре во оваа книга. Властимир Николовски беше најмоќната личност во тој момент во македонската музичка култура. Финансиски немав проблеми да опстојам, бидејќи хонорарите од пишувањето критики, и од настапите и снимањата во Радиото и Телевизијата беа доста големи, а и дополнително добивав и стипендија за постдипломските студии во Белград. Во пролетта 1976 година кај мене дома дојдоа Винченц Џини (Vinçenc Gjini) и Марк Качинари (Mark Kaçinari), кои беа професори во Високата педагошка школа во Приштина и ми понудија да започнам да работам кај нив, со идеја музичката насока на педагошката школа подоцна да прерасне во факултет за музичка уметност. Условите беа фантастични, требаше еднаш неделно да патувам по еден ден за настава (немаше граници) и имав обезбедено отворено сместување во хотелот „Божур“. Со нив се запознав на нивните дополнителни студии во Скопје (Џини студираше композиција кај мојот професор Зографски), а во 1972 година го придружував како пијанист хорот “Collegium Cantorum” на фестивалот во Ланголен (веќе споменато во книгата II, стр. 19). Се распиша конкурс, беа напишани и рецензиите и во последен момент, случајно еден ден (на улица) го сретнав Мориц Романо. Тој одигра значајна улога во издигнувањето на Музичката младина на Македонија, која во почетокот на 1970-тите западна во криза до распаѓање. Тој беше високо позициониран во македонската политика и имаше огромна љубов спрема музиката. Така, неговото волонтерско вклучување во организирањето на МММ, која беше на работ на пропаѓање, беше од посебно значење. Институционализирањето на МММ кое ќе следи потоа (вклучувајќи го и првиот вработен – Пантелеј Кочовски) означи нова фаза, која МММ ќе ја претвори во многу значаен чинител во изградувањето на музичката култура во Македонија. Подоцна во книгата за вокалното творештво подетално ќе се осврнам за активностите од тоа време и мојата поврзаност со МММ.

Така, во тој случаен разговор, тој ме запраша што правам со вработување, и јас му кажав дека ќе одам во Приштина, бидејќи во Македонија ме одбиваат на сите можни конкурси. Ми рече дека веднаш ќе го реши проблемот, привремено со професионално вработување во Сојузот на социјалистичката младина на Македонија (ССММ), со кој јас веќе години сора-





Сл. 6: Димитрије Бужаровски во канцеларијата на ССММ (тогаш сместена во зградата *Шкајерда*) во ноември 1977 година и примопредавање на Штафетата на младоста во Прешево во мај 1977 година

ботував и бев избиран во повеќе тела. Буквално преку ноќ се реши моето вработување и во декември 1976 година започнав да работам како професионален член на Претседателството на ССММ задолжен за подрачјето на културата и уметноста. На тоа работно место останав до следниот конгрес на ССММ во 1978 година. И покрај големите работни обврски, за мене тие две години беа од огромно значење, бидејќи преку нив стекнав едно поинакво искуство и увид во реалната политика во СФРЈ во тоа време. ССММ без проблем добиваше средства за која било предложена активност во која, се разбира, раководев со културно-уметничкиот дел. Многу ми е жал што не сочував материјали за некои од активностите што ги организирав и кои од денешна перспектива имаат посебно значење. Така, најнапред во 1977 година организиравме Конгрес на културата во Македонија, во кој учествуваа најистакнатите културни работници и кој имаше конференциски карактер. Следната 1978 година ги организирав „Деновите на младата македонска култура“ заедно со Естетичката лабораторија од Филозофскиот факултет, кој беше најголемиот културен фестивал на сите млади што во тој момент работеа нешто во македонската култура и во кој учествуваа повеќе илјади млади уметници од Македонија од сите подрачја. Фестивалот беше отворен за сите заинтересирани без ограничувања и обезбедувавме превоз и храна за учесниците, а се одржуваше во аулата на Филозофскиот факултет. На платото пред факултетот (во универзитетскиот кампус), имаше огромно платно на кое сите заинтересирани ликовни уметници можеа да сликаат по свој избор (знам дека меѓу нив беше и Петар Мазев, како своевиден координатор). Од Естетичката лабораторија посебен придонес за организацијата на фестивалот имаше Кирил Темков, кој со својот постојан ентузијазам го поткреваше целокупното позитивно расположение и секогаш беше полн со интересни идеи. Над аулата се растегна огромна инсталација од весници, која студентите ја нарекоа *Пелиστерски очи*. Настапи и Македонската филхармонија, а пијаното го донесовме буквално на раце со поголема група студенти од Домот на младите. Се надевам дека по завршувањето на овие книги ќе изработам и една за моите менаџерски активности која подетално би го обработила овој период за кој навистина има што да се зборува.

Кога ми заврши мандатот, јас не сакав да продолжам со професионална политичка кариера која ќе ме оттргнеше комплетно од мојот музички ангажман. Според тогашните прописи, добивав *апанажа* во висина на претходната плата и во следната половина година имав доволно време да им се посветам и да се вратам на моите музички обврски. Но моето



Сл. 7: Разговор со композиторот Јозеф Патковски за телевизиските хроники на „Охридско лето“ во 1981 година

вработување и натаму остана проблем, и Џини и Качинари следејќи што ми се случува, еден ден во пролетта 1979 година повторно се појавија кај мене дома (во „Волгоградска“ 9/4). Ми рекоа дека ќе ми простат што сум ги *извисил*, но дека сум им потребен бидејќи се во финализација за отворањето на Факултетот. Повторно се распиша конкурс, се напишаа рецензии и некаде во јуни, повторно случајно на улица го видов Мориц како оди некаде и му понудив превоз со моето *фиќо*. Се повтори истиот разговор, и тој беше стаписан дека сум без работа и повторно се подготвувам да одам да работам во Приштина. Ме праша каде сакам да работам, и јас реков дека сум заинтересиран да работам во Телевизијата. Веќе следниот ден утрото ме викна директорот на Телевизија Скопје, писателот Благоја Иванов, и така започна мојата работа во ТВ Скопје, која траеше до октомври 1987 година, кога преминав на работа во ФМУ. (Делумно за работата во ТВ Скопје пишував во претходната книга IV, стр. 77, како и во II книга, стр. 16). Во тие осум години поминати во Телевизијата (освен периодот 1985/1986 кога бев во САД) повторно имав огромни обврски. Не само што ја водев Редакцијата за сериозна музика, а од 1983 и целокупната музичка програма, туку имав и свои емисии (пишував за *Хроникиште*), во кои директно учествував и како водител (**сл. 7**). Истовремено го пишував и докторатот, а не помала обврска беа и син ми Стефан (роден 1977 година) и Румена (1981) кои си ги предававме еден на друг со сопругата Елени Бужаровска, која во тоа време работеше во Центарот за странски јазици и имаше настава во попладневните и во вечерните часови. Повторно спиев само по неколку часа и секое утро во 4 часот одев во СОКОМ каде што имаше електрична машина за пишување за да го пишувам докторатот. Во СОКОМ останував до 8 часот кога доаѓаше вработената *Данче* (таа беше идентификација за администрацијата на СОКОМ во текот на неколку децении) и оттаму директно одев на работа во Телевизијата. Електричната машина ми беше важна бидејќи со неа многу побрзо работев и на крајот на неа ги изработив и матриците (таа многу подобро ги перфорираше од обичните машини) кои ги искористив за размножување на финалната верзија на шапирограф. Од денешна перспектива воопшто не ми е јасно како сум успеал во такви услови да ја напишам Сонатата оп. 17, бидејќи паралелно секоја вечер одвојував по неколку саати за читање литература која ми беше потребна за докторатот. Во изработката на докторатот многу ми помогна системот кој го развив уште во





Сл. 8: Од концертот во Музејот Фог во Харвард 6 февруари 1986 година

1970-тите да правам *фиши* за прочитаната литература. Во нив имав издвоено четири категории: библиографски податоци, кратко прераскажување на содржината, поважни цитати, референтни забелешки организирани според научни области и теориски проблеми (ова последното многу ми помагаше кога требаше да ги најдам сите текстови посветени на пример на проблемот – перцепција на музиката). Дополнително, како што се гледа, јас настапував и како пијанист со своите дела и како пијано придружба на Милан Фирфов.

По авторската вечер, во истиот месец, на 25 ноември 1983 година следи и авторската вечер во Загреб. Тогаш е направена и аудиоснимката во музичката продукција на Радио Загреб. Од повеќето останати изведби се издвојува и концертот одржан во Музејот Фог во Харвардскиот универзитет (**сл. 8**).

Овој концерт беше организиран од Фулбрајтовиот комитет во Бостон, кој организираше редовни (речиси секоја недела) средби на големата група фулбрајтови постдокторски стипендијанти, најчесто во Факултетскиот клуб на Харвардскиот универзитет. Средбите беа комбинирани со предавања на истакнати професори од САД (меѓу нив и нобеловци) и во една таква средба, еден од колегите стипендијанти, кога разбра дека сум музичар и композитор, предложи да се организира и концерт, бидејќи не се случува меѓу фулбрајтовците да има музичари (стипендијата се доделуваше во научните области). Бидејќи претседателката на комитетот воедно беше и директор на Музејот Фог, концертот се одржа во прекрасниот амбиент на ликовни дела од италијанската ренесанса, по што следуваше коктел.

Во текот на 1990-тите од оригиналната партитура Сонатата оп. 17 ја префрлив и во нотниот процесор Mosaic, а во текот на изработката на оваа книга во Sibelius. При префрлањето во Sibelius забележав повеќе промени од оригиналната партитура, кои очигледно со сите обврски кои ме следеа и во следните години не беа внесени во партитурата во Mosaic. Во последниот препис во Sibelius ги внесов сите измени според снимката од Загреб, во која (слично како кај Сонатината и Првата соната) вежбањето на делото ми наметнало некои попогодни пијанистички решенија. Она што ме изненади кога го споредив овој препис со изведбата на Пасакаљата (вториот став од Сонатата) од 2012 година (на *Ретроспективниот концерт*) е дека таа е

идентична со снимката од 1983 година (според која беше правен преписот), иако јас повеќе од две децении не ја имав изведувано (имајќи предвид и дека јас знам да правам промени на моите дела во текот на самиот концерт). Очигледно некои дела длабоко се втиснуваат во изведувачката меморија.

Анализа
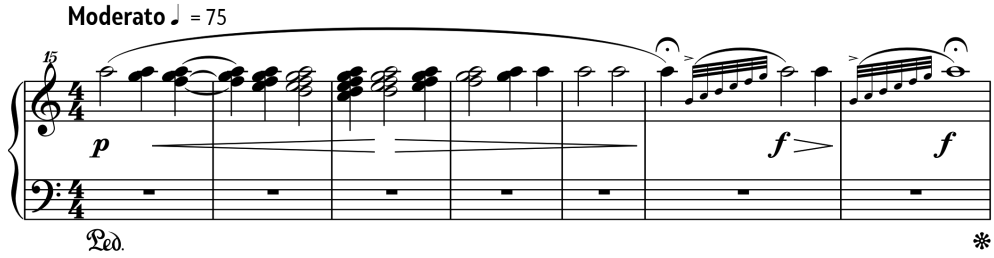
Втората соната е многу поголем зафат од првите две пијанистички дела (Сонатината оп. 1 и Сонатата оп. 2). Ударниот дел се првите два става: првиот во сонатна форма, вториот како полифони варијации (Пасакаља). Третиот ја има скерцозната функција, пред **Maestoso**-финалето во кое по драматичниот почеток и средишниот дел настанува смирување со реминисценции на тематските материјали од претходните ставови. Иако не ѝ недостасува виртуозитет, сепак таа по својата техничка тежина не спаѓа во групата на пијанистички дела што следуваат (Соната оп. 25, *All That Dance*, 13-те ноктурна). Во неа инструментот се истражува во екстремните регистри (првиот став), што подоцна ќе биде користено во следните пијанистички дела, како и во однос на користењето на хармониците (аликвотите) преку немо притискање и држење на одредени тонови (третиот став). Како во останатите дела, и овде делумно е испишан педалот (онаму каде што инсистирам), иако генерално јас во изведбите секогаш користев многу педал. Постојано имав стремеж звукот уште повеќе да го раширам и да го збогатам и во динамичка, но и во смисла на обојувањето кое го даваат хармониците. На тој начин се добива и контраст со деловите во кои нема педал, односно звукот е *сув*.

Прв став

Сонатната форма на првиот став ги содржи основните три дела: експозиција, развоен дел, реприза, при што развојниот дел според обемот е најголемиот дел во ставот. Експозицијата ги содржи стандардните делови на првата тема, мостот, втората тема и завршната група. Она што го издвојува овој прв став е дека очекуваниот судир е далеку помал од судирот меѓу првата тема и новиот материјал кој ќе се јави во мостот. Втората тема е далечен дериват на првата тема со што уште повеќе се зајакнува претходната констатација.

Експозицијата започнува со излагањето на **1T$_1$** (**пр. 51**). За **1T$_1$** е употребен највисокиот регистар на пијаното во кое често последните тонови се и висински непрепознатливи и остават впечаток на удари (користен е виолински клуч со ознака [15]

Пр. 51: **1T$_1$** во екстремно високиот регистар на пијаното со кластерска структура, т. 1–7
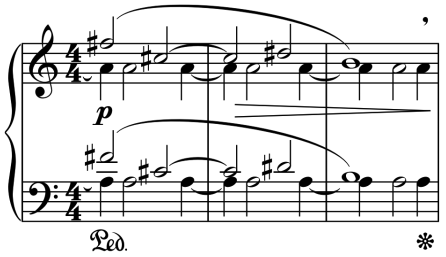


што значи две октави над прикажаната висина). Од почетниот **a** постепено се гради кластер, во центарот со шест тона, кој повторно се разредува и на крајот се појавува пасаж (започнува од **h** и завршува на септимата **a**). Темата започнува во ***p*** со крешендо кон центарот на кластерот и потоа декрешендо, за да се појави во *subito* ***f*** во предударот од пасажот. Целата тема е под еден педал, кој во однос на регистарот навидум не игра улога, бидејќи овие тонови во пијаното немаат *денфери*. Но отворањето на педалот овозможува резонирање на хармониците од останатите жици. Не е јасно кој е тоналниот центар на темата, бидејќи таа започнува со **a**, но во неа латентно звучи тоналниот центар **d**. Пасажите на крајот на темата (почнуваат со **h**) уште повеќе ја усложнуваат нејзината нејасност, иако во неа се искористени дијатонски тоновите на **C-dur**.

Во продолжение ќе ја прикажеме шемата на целата експозиција.
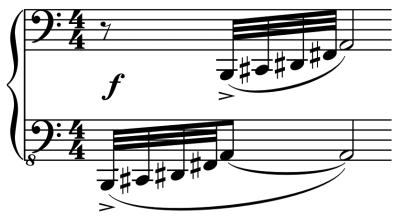
Дел на $1T_1$ ($1T_1$, т. 1–7, $1T_{1(вар)}$, т. 8–15, $1T_{1(имит/вар)}$, т. 9–27)
Мост 1р. (M_1, т. 28–40) 2р. (M_1, т. 41–49) 3р. ($1T_{1(сер)}$, т. 49–51) 4р. ($1T_{1(сер)}$, т. 53–57)
Дел на $2T_2$ ($2T_2$, т. 59–69, 2 т. вовед, $2T_{2(имит/вар)}$, т. 69–72, $2T_{2(имит/вар)}$, т. 73–77)
Завршна група 1р. ($2T_2$, т. 79–86) 2р. ($2T_2$, т. 88–96) 3р. ($1T_{1(сер)}$, т. 97–100)

Пр. 52: Антиципација на M_1 во втората појава на $1T_1$, т. 13–15



Во неа се гледа дека до мостот има уште две повторувања на темата кои се променети. Во првото повторување (т. 8–15) таа е префрлена во централниот регистар на пијаното и во неа (т. 13–15) се антиципира интервалската структура на M_1 кој е основа за градењето на мостот (**пр. 52**). Воедно овде се појавуваат и првите алтерации и поставување во нов контекст на тонот **a** околу кој беше организиран тематскиот материјал.

Пр. 53: Трансформација на пасажот од првото излагање на темата во $Ф_1$, т. (16)



На крајот на ова излагање на темата имаме и трансформација на пасажот во арпежиран акорд, повторно како антиципација на $Ф_1$ во мостот (**пр. 53**). Основата на акордот е малиот дурски септакорд во кој со додадената голема секунда ја има и двозначноста на нонакорд. Во следното повторување овој акорд ќе ја добие основата од полунамален септакорд со додадена мала секунда (мала нона).

Со овие интервенции веќе се најавува дека во ова дело ќе се појават сложени и елаборирани композиторски постапки.
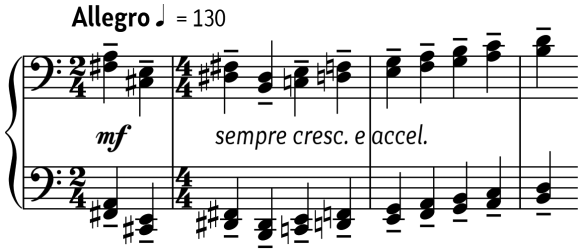
Третата појава на $1T_1$ во овој нејзин почетен блок (т. 19–27) ќе донесе и имитации меѓу левата и десната рака и воведување на октавно повторување на почетниот тон во левата рака. Со тоа минималистичкиот почеток во излагањето на првата тема веќе дефинитивно е напуштен, бидејќи видовме дека во овие две повторувања направени се повеќе интервенции, односно работа со материјалот.

Мостот го користи веќе антиципираниот M_1, но во едно движење во паралелни терци во двете раце (**пр. 54**). Мостот го забрзува и темпото и енергичноста на фразата
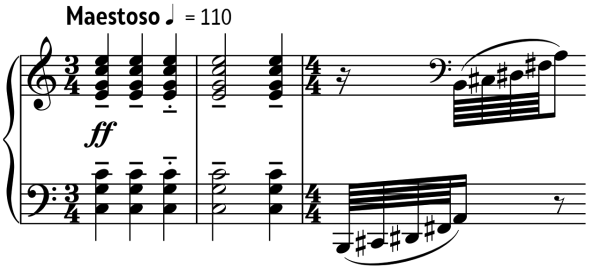
која ќе води кон мала кулминација на крајот од првата реченица во која ќе се појави дурски квинтакорд од **c** и по него **Ф$_1$**. Тие му даваат на овој дел една покачена тензија во однос на **1Т$_1$** која инаку, според правилата на сонатната форма, би требало да биде драмска. Овде таа е смирена и *драмскаша* улога ја презема **мостот** (**пр. 55**).

Во втората реченица (т. 41–51) **Ф$_1$** станува заднина за **М$_1$** во кој терците се збогатени со дуплирана октава (надолу од горниот тон на терцата), фактура која често натаму ќе се среќава во моето творештво* (**пр. 56**). Воедно темпото е забрзано натаму со што уште повеќе е подигната драматичноста по бавното кластерско излагање на темата **1Т$_1$**.

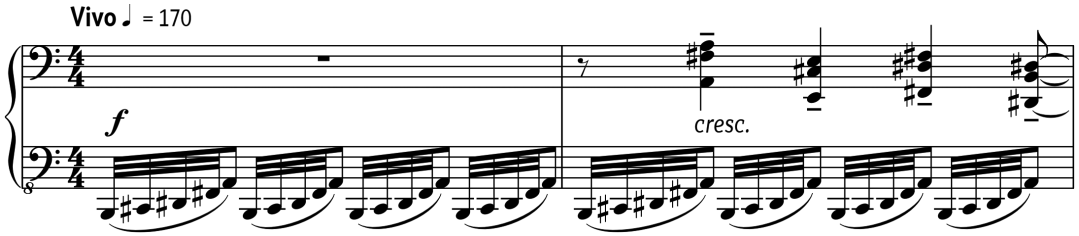
Пр. 54: Основата на мостот **М$_1$**, т. 28–(31)



Пр. 55: Кулминацијата во првата реченица од мостот со дурските квинтакорди и **Ф$_1$**, т. 37–(39)



Пр. 56: Втората реченица од мостот со **Ф$_1$** и **М$_1$** со додадена октава, т. 41–42
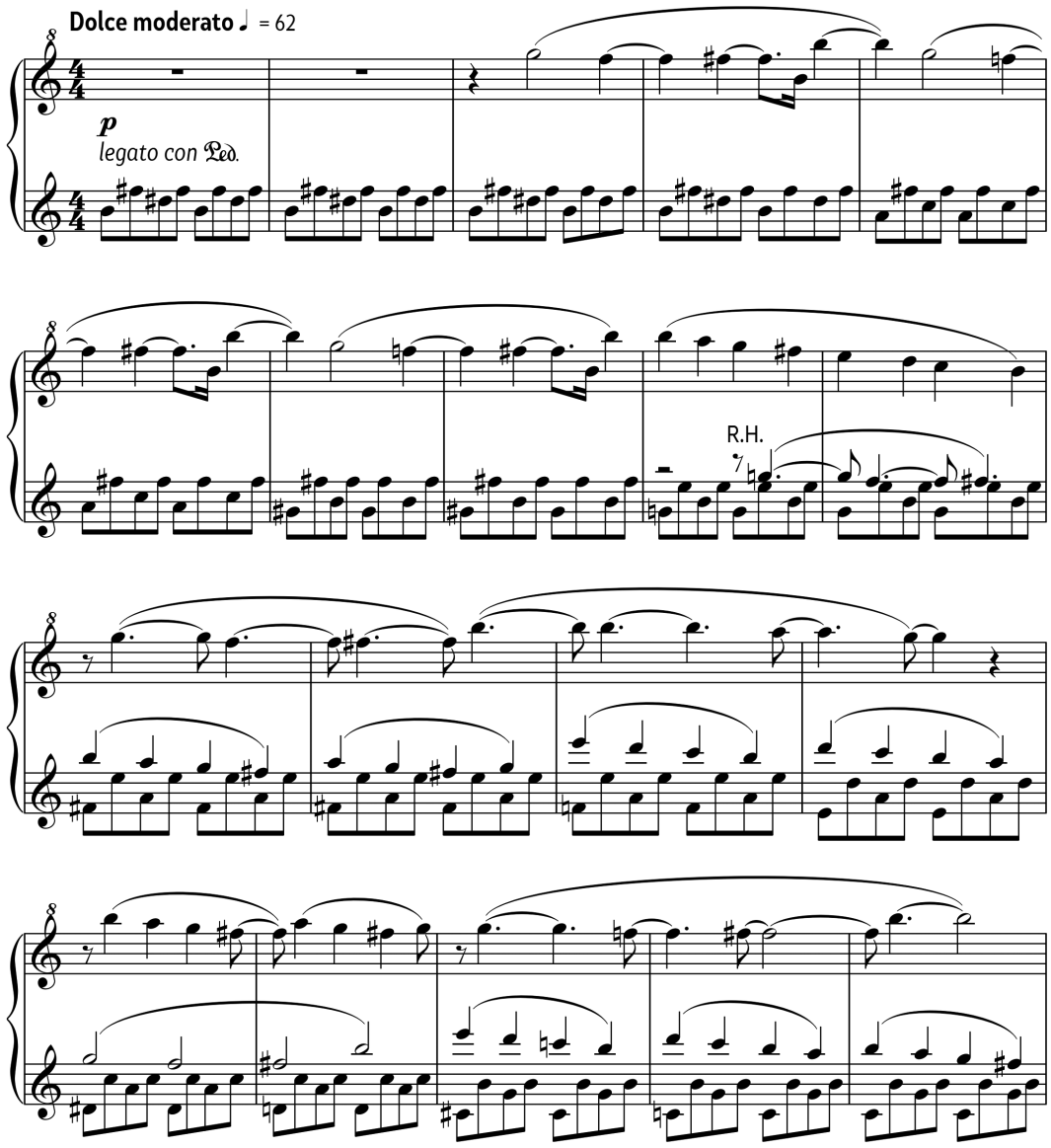


Можеше да се забележи дека во досегашните анализи кај некои реченици, како и овде во мостот, има испуштен такт кој всушност е генерална пауза. Такви ги има повеќе со нивната основна функција на генерален застој. По втората реченица започнува нова варијанта на **1Т$_1$** која е значително скратена и го содржи само првиот дел до формирањето на кластерот по што следува прекин изграден од **Ф$_1$**. Оваа трета реченица веќе има јасен тонален центар **h**, при што градењето на кластерот содржи и алтерации (на крајот преку хроматика). Во крајот на втората реченица и во почетокот на третата е кулминацијата на мостот, но и воопшто во целиот претходен дел. Се повторува уште еднаш (левата рака слегува за октава долу) со проширување (вториот нонакорд од темата).

По генерал-пауза од еден такт започнува двотактниот внатрешен вовед за излагањето на темата **2Т$_2$** составен од наједноставниот класичарски образец за хармонска придружба – албертински бас. Неговата крајна симплифицираност овде е третирана како минималистички елемент (**пр. 57**).

Во оваа многу едноставна придружба од разложени акорди која започнува со квинтакорди кои понатаму ќе преминат и во септакорди, а во еден момент ќе се

Пр. 57: **2T$_2$** составена од хроматското движење на придружната хармонска фигура, т. 59–77



Пр. 58: **M$_2$** како далечен дериват од **1T$_1$**, т. (61)–(63)



појави и квартен акорд (т. 72), басовата линија има хроматско движење надолу (прескокната е само првата мала секунда). Над неа се појавува мотивот кој постојано ќе се повторува – **M$_2$**, и кој е далечен дериват од **1T$_1$** заради движењето надолу на првите три тона (**пр. 58**).

Делот на **2T$_2$** може да се подели на две реченици во кои првата содржи три повторувања на **M$_2$** и скалично движење надолу (т. 61–68, не се вклучени двата воведни такта како внатрешно повторување). Оваа целина ја прави и басовото движење кое потсетува на *ламент басот*, и кое ќе продолжи во втората реченица со хроматско движење надолу. Во примерот може да се види дека на крајот од првата реченица во

67. такт веќе се вклучува имитација на **M_2** која натаму ќе прерасне во една полифона игра до крајот на темата.

Завршната група има два дела: првиот од две реченици изграден од **$2T_2$** (1р., т. 79–86, 2р., т. 88–96) и вториот од една реченица од **$1T_{1(сер)}$** (т. 97–100). Во нив се зацврстува тоналниот центар на **H-dur**.

Развојниот дел има четири целини: вовед, прв, втор дел и завршен дел.

Вовед (M_1, т. 101–115)

Прв дел 1р. (алб. б. $1T_{1(сер)}$ $П_1$ M_1, т. 117–130) 2р. (алб. б. $1T_{1(инв/сер)}$ $П_1$ M_1 $Ф_1$, т. 131–149) 3р. (алб. б. $1T_{1(сер)}$ $П_1$ M_1 $Ф_1$, т. 151–161) премин ($M_{1(вар)}$, т. 161–164) 4р. ($Ф_1$ M_2, т. 164–171)

Втор дел 1р. (алб. б. $1T_{1(сер)}$ $П_1$ M_1, т. 173–190) 2р. (алб. б. $1T_{1(инв/сер)}$ $П_1$ M_1 $Ф_1$, т. 192–202) премин ($M_{1(вар)}$, т. 203–205) 3р. ($Ф_{1(инв)}$ M_2, т. 206–216)

Завршен дел (алб. б. $1T_{1(инв/сер)}$ $П_1$ M_1 $Ф_1$, т. 217–232)
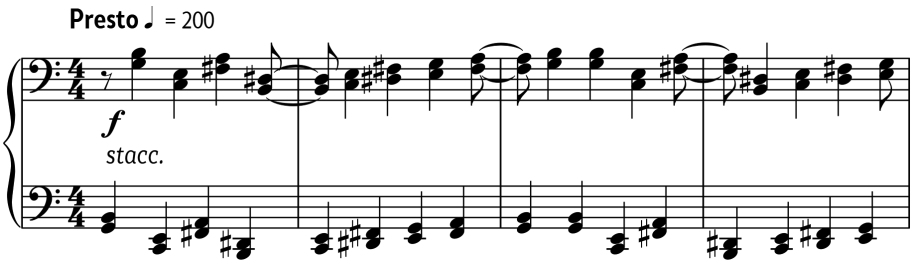
Воведот е изграден исклучиво врз **M_1** со тоа што наместо паралелните терци овде е искористен *contretemps* (**пр. 59**). До крајот на воведот во 115. такт следуваат повеќе повторувања и распаѓање на **M_1**.

Клучната организација на целиот останат дел од развојниот дел е албертинскиот бас. Со него започнуваат реченициите и тој, поместувајќи се од различни тонални центри, води кон кулминациите на крајот од двата дела и во завршниот дел, кој ќе доведе до најголемата кулминација на ставот по што се јавува репризата на **$1T_1$**.
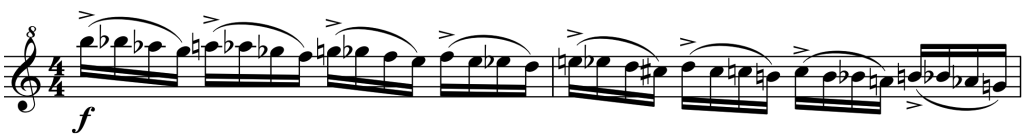
Но, како што се гледа од шемата, во неа се појавува и еден нов елемент **$П_1$** (**пр. 60**). Овој пасаж го издвоивме бидејќи како фактура ќе се јави и во ноктурното „Калеш Анѓо“. Овде е прикажана неговата втора појава, која е инверзија во однос на првата во која шеснаесеттинските групи одат нагоре, онака како што ќе го сретнеме и во „Калеш Анѓо“.

Инаку, неговата структура е директно произлезена од *Бумбаровиот лет*, кој го свирев како испитна програма за време на студиите и потоа често го повторував, бидејќи ми се допаѓаше. Така таа фактура ми влезе под прсти, иако јас, како што се гледа и од целокупното пијанистичко творештво, многу ретко употребувам ситна прстна техника.
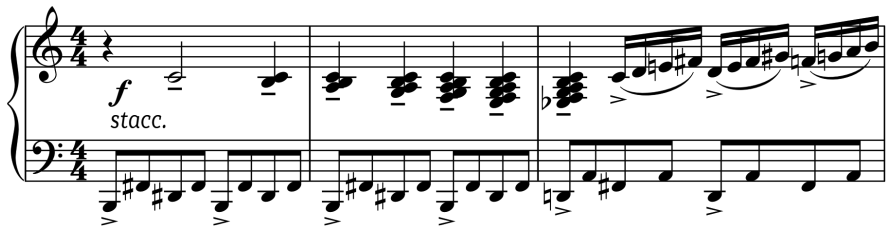
Пр. 59: Воведот на развојниот дел со *contretemps* во десната рака, т. 101–104
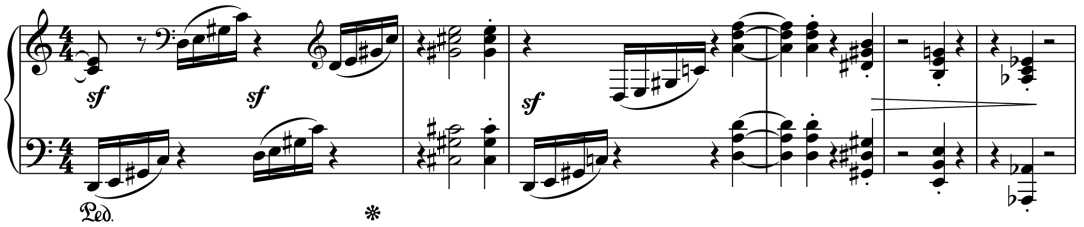


Пр. 60: **$П_1$** кој ќе се појави и во ноктурното „Калеш Анѓо“, т. 155–156



Пр. 61: Тонската низа со тоналниот центар **h** на почетокот од реченицата и скокот во хроматска терцна сродност за појавата на **П$_1$**, т. 119–121



Пр. 62: Подготовката за тоналниот центар **as** на третата реченица, т. 144–149



Овој пасаж може да го третирам и како дериват од **Ф$_1$**, но неговото движење и групирање во два такта му дава самостојност.

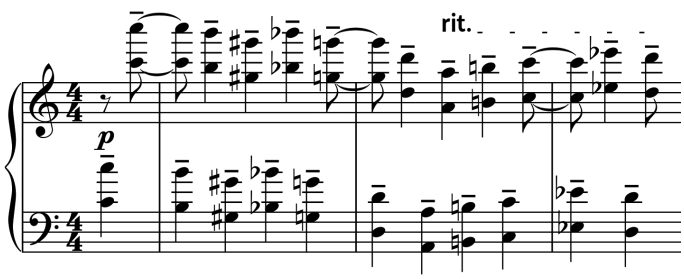
Двете први реченици од првиот дел на развојниот дел ја поврзуваат придружната фигура – албертинскиот бас со материјалите од **1Т$_1$** кои во првата реченица се дадени во основната форма, а во втората во инверзија. Дополнително како вид одговор меѓу излагањата на тематскиот материјал се појавува **П$_1$** и на крајот реченицата се заокружува со сегменти од **М$_1$**, по што следува цезура.

Во хармонскиот план почетокот на првата реченица се надоврзува на крајот од експозицијата, но со појавата на елементите од **1Т$_1$** веднаш настанува презначување (на почетокот како да ќе почне **e-moll**, но набрзо се претвора во алтерирана тонска низа со центар **h**). Албертинскиот бас кој го придружува **П$_1$** кој следува, се поместува во хроматската терцна сродност* (**пр. 61**).

Втората реченица започнува од тоналниот центар **d**, кој веќе беше присутен во погорниот пример, и во неа повторно следува скок во хроматска терцна сродност* од **f**.
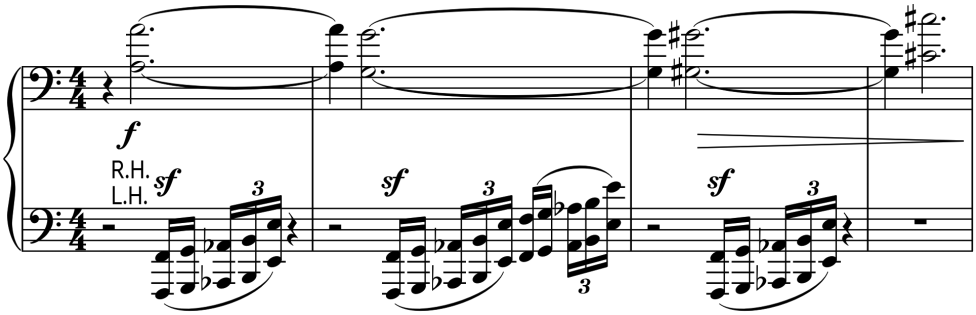
Крајот на втората реченица го подготвува тоналниот центар за третата реченица од **as**, што значи повторно кон делот со центар **f**, во хроматска терцна сродност. Но, гледајќи го низ призмата на почетокот на втората реченица се појавува поларниот однос, односно намалената квинта (**d-as**)* (**пр. 62**).

Пр. 63: Преминот кон четвртата реченица со **М$_1$** во *contretemps* октави без терци, т. (161)–(164)



Третата реченица која се сели во високите регистри на пијаното го прави и динамичкиот цик-цак, при што со **М$_1$** во *contretemps* октави без терци, е направен премин кон четвртата реченица (**пр. 63**).

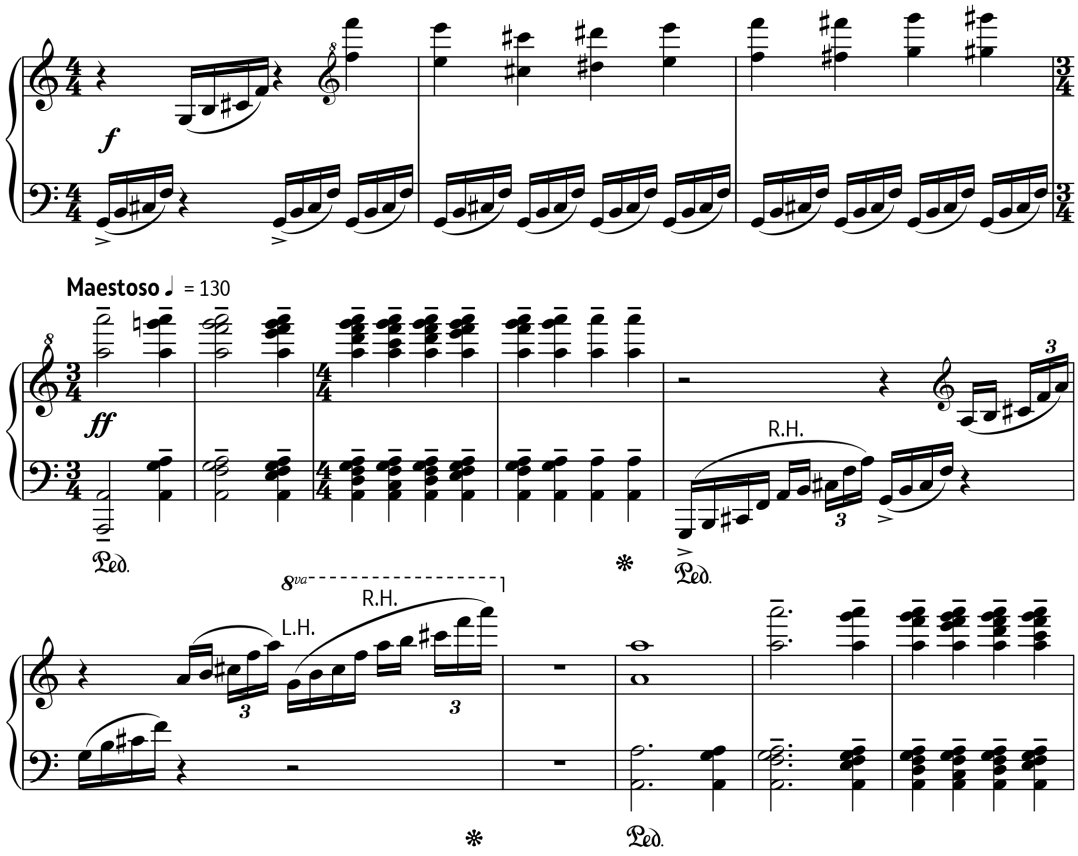
Пр. 64: Кулминацијата на првиот дел со $\mathbf{M_2}$ и $\mathbf{Ф_1}$, т. 166–169



Четвртата реченица ја претставува кулминацијата на **првиот дел** од развојниот дел и во неа се појавува $\mathbf{M_2}$ придружен од $\mathbf{Ф_1}$ (**пр. 64**).

Вториот дел од развојниот дел прави повторување на првиот со тоа што е скратен за една реченица. Во ова скратување е избегната првата реченица од првиот дел, па е започнато со втората со материјалите од $\mathbf{1T_1}$ во инверзија; следува реченицата во високиот регистар во која материјалите од $\mathbf{1T_1}$ се дадени во основната верзија. Во овие две реченици има промени во тоналните центри (првата реченица почнува од тоналниот центар **fis**, а втората од **g**) и низа други интервенции и во останатите планови и работата со материјалите ($\mathbf{П_1}$). Промени има и во третата реченица во која $\mathbf{Ф_1}$ е во инверзија.

Пр. 65: Крајот на развојниот дел, т. 230–232, и почетокот на репризата, т. 233, (прикажано до 242. такт)



Завршниот дел содржи една реченица која фрагментарно се проширува за да стигне до кулминацијата на ставот во почетокот на репризата во која **1T$_1$** е донесена во ***ff*** динамика (**пр. 65**).

Во овој кулминативен почеток **Ф$_1$** се развива во арпежо низ целата клавијатура (т. 237–238). **Репризата** ја следи структурата на експозицијата, со скратување во мостот и почеток на **2T$_2$** од новиот тонален центар **c**, по кој **завршната група** повторно ќе се врати во центарот **h**, преку кој на крајот со завршниот квинтакорд, кој по правило е тоничен, се потврдува **H-dur**.
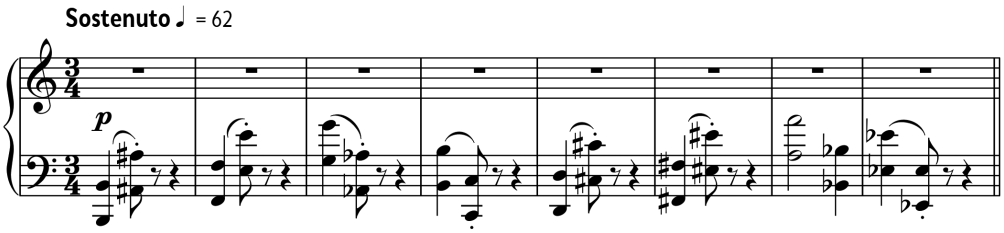
Дел на 1T$_1$ (1T$_1$, т. 233–238, 1T$_{1(имит/вар)}$, т. 240–246, 1T$_{1(2сег.)}$ Ф$_1$, т. 248–252)
Мост 1р. (М$_1$, т. 253–263) 2р. (1T$_{1(сег)}$, т. 264–266) 3р. (1T$_{1(сег)}$, т. 267–271)
Дел на 2T$_2$ (2T$_2$, т. 273–282, 2 т. вовед, 2T$_{2(имит/вар)}$, т. 283–286, 2T$_{2(имит/вар)}$, т. 287–291)
Завршна група 1р. (2T$_2$, т. 293–300) 2р. (2T$_2$, т. 302–306) 3р. (1T$_{1(сег)}$, т. 307–312)

И од бројот на тактовите се потврдува констатацијата која веќе ја истакнавме во однос на оваа соната, дека се работи за дело во кое е развиена формата и во кое се појавуваат повеќе стилистички елементи кои не беа присутни, не само во претходното пијанистичко творештво, туку и воопшто во целокупното мое дотогашно творештво.
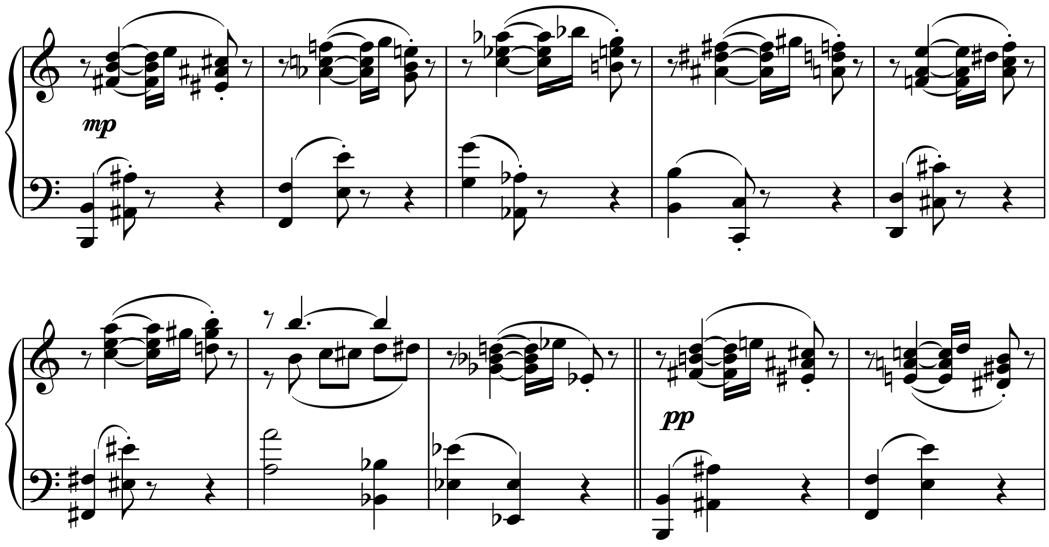
Втор став

Вториот став е *пасакаља* во која на остинатната тематска линија се надоврзуваат 17 полифони варијации и на крајот уште едно повторување на темата (што значи дека е изложена вкупно 19 пати) (**пр. 66**). Осумтактовната структура со поделба на две полуреченици од по четири такта, ѝ дава јасно симетрично обележје, и е во континуитет со повеќето симетрични излагања на материјалите во првиот став (на пример **2T$_2$**, албертинскиот бас итн.), кои делумно беа резултат на асоцијациите со минимализмот. Оваа полуреченична поделба има пред сè хармонска организација – првиот дел каденцира кон вториот кој започнува од **d**, односно за мала терца нагоре од основниот **h** на почетокот од темата (повторно терцна сродност)*. Септимниот еднотактен мотив од кој е изградена, директно асоцира на темата од кантатата *Очи* (в. IV, стр. 4). И овде се чувствува хроматиката заради малите секунди кои како и во кантатата *Очи* се претворени во септимни скокови, но за разлика од таму, овде не се следи хроматиката, туку хармонската прогресија која уште од темата латентно се чувствува, и околу која ќе се понуди една цела низа од различни хармонски решенија*. Уште на почетокот меѓу првиот и вториот такт забележлива е намалената квинта* и латентните поларни големи септакорди* изградени меѓу двата такта.

Пр. 66: **T$_3$** која е основа за пасакаљата од вториот став, т. 1–8



Пр. 67: Првата и почетокот на втората варијација со алузија на Баховата Пасакаља и фуга во **c-moll**, т. 9–18
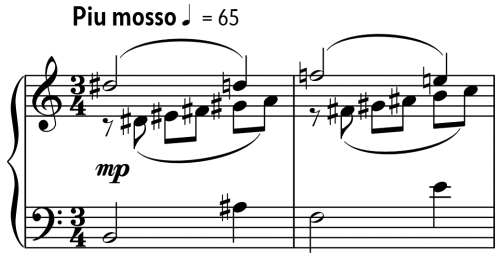


Хармонскиот карактер на темата, односно доминацијата на хармонијата врз полифонијата е карактеристика на целиот став. Овој навидум парадокс влече корени од Баховото творештво во кое полифонијата се гради околу и врз основа на хармонските прогресии. Воодушевен од Баховата Пасакаља и фуга во **c-moll** овде целосно го користам нејзиниот 3/4 образец (само од пасакаљата, без фугата) (**пр. 67**).

Но и покрај јасната асоцијација, овде има доста разлики во однос на споменатата Бахова Пасакаља. Најнапред, промените се во ритмичка смисла, бидејќи кај Бах, таа почнува со предудар, а овде основниот мотив почнува на првото време со стакато на второто (и кај Бах има мотивска структура и повторување). Задржан е синкопираниот упад на десната рака што го има и кај Бах, но сега тој добива нов контекст со оглед на ритмичките промени во левата рака. Во Баховата Пасакаља хармонската прогресија е проширена автентична каденца. Овде хармонската прогресија е многу посложена, се движи во многу поширок круг на алтерирани стапала и каденцира на намалена кварта во однос на почетниот тоналитет. Богатството на хармонски решенија продолжува и со втората варијација во која повторно се завршува со каденца на тоналитетот на намалената кварта (почетен **h-moll**, краен **es-moll**). Покрај ова, квартсекстакордите од десната рака често прават септакорди со основната линија, се појавуваат хроматски типови на акорди итн.

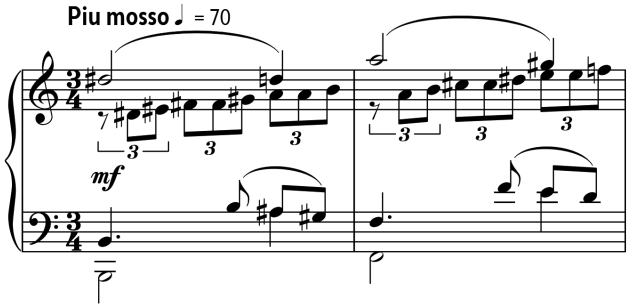
Во поширока ритмичка смисла оваа пасакаља ги следи барокните обрасци на постојано уситнување на ритамот. Така, во третата варијација се воведени осмини ноти, а во четвртата осмински триоли. Третата и четвртата варијација прават и промена во ритмичката структура на темата (мотивот добива форма половина со четвртина), но и двете се изградени врз полифонијата меѓу басот и дискантот, внатрешно осминско движење како трета линија, а во четвртата е додадена уште една средна линија (во левата рака) која им контрастира на триолите со бинарните осмини. Големата промена е и во воведување на дурскиот почетен **H-dur**, кој ќе продолжи сè до десеттата варијација (**пр. 68**).

Пр. 68: Почетоците на третата и на четвртата варијација со сличноста на структурите, т. 25–26 и т. 33–34

а)

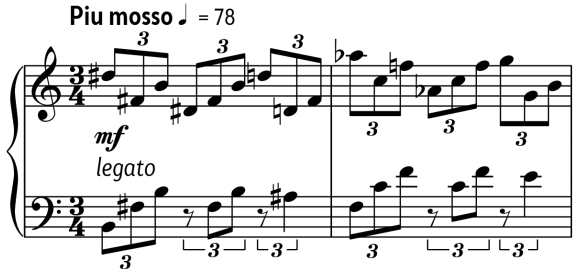


б)

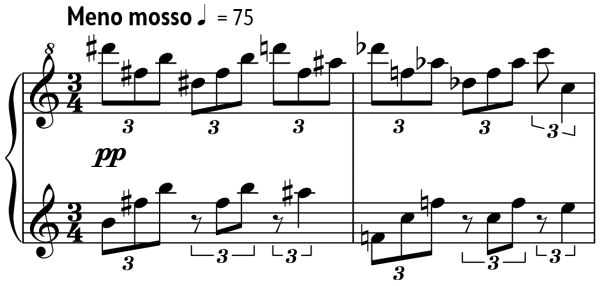


Пр. 69: Почетоците на петтата и на шестата варијација со хомофоно решение. т. 41–42 и т. 49–50

а)



б)



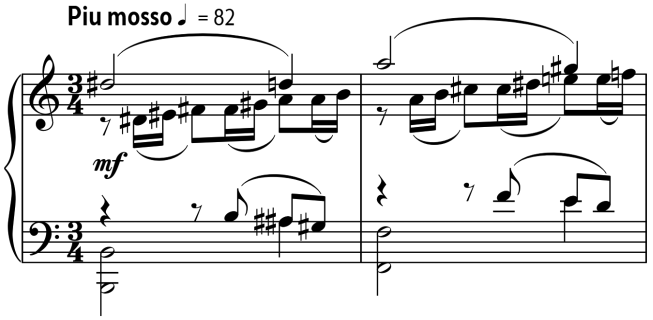
Спарувањето на варијациите кое започна со првата и со втората варијација, продолжува и овде, без разлика на промените во ритмичките структури. Тоа е една од основните карактеристики кои ќе следат до крајот на ставот. Така, петтата и шестата варијација, кои се доминантно хомофоно решени (разложени акорди), прават нова целина (**пр. 69**).

Седмата и осмата варијација ќе ја воведат типичната баховска ритмичка фактура – две шеснаесеттини кои почнуваат на слабо време и завршуваат на јако време со осмина (поврзани и со легатура) (**пр. 70**).

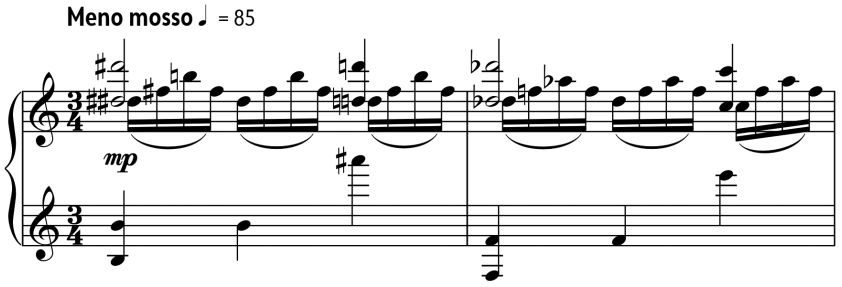
Седмата варијација со осминското движење во левата рака, повторно ја потенцира полифоната структура, која во осмата варијација ќе ја преземе и ритмичката фактура од десната рака. На тој начин постојано се добива ефектот на забрзување, кое, како што се гледа од прикажаните примери, се случува и на планот на поголемите вредности на метрономските единици.

Во деветтата варијација која се сели во високиот регистар (слично беше направено и во шестата варијација со што покрај другите средства е внесен и инструментацискиот план како модул за варирање), шеснаесеттините се во континуитет и се употребени како разложени акорди, со што настанува мало смирување во однос на тензијата која ја имаше ритмичката структура во претходните две варијации (**пр. 71**). Таа со движењето надолу со претходните две варијации прави нова целина од три варијации (со што се крши претходниот модел). Овде е забележливо и префрлувањето на септи-

Пр. 70: Почетокот на осмата варијација со типичната баховска ритмичка фактура во средниот глас, т. 57–58



Пр. 71: Деветтата варијација со континуирано шеснаесеттинско движење во високиот регистар, т. 73–74

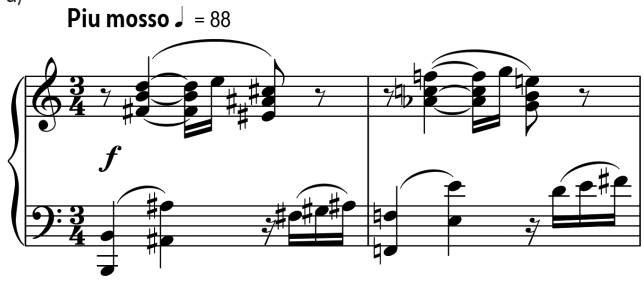


мата од мотивот над линијата на десната рака (вкрстување на рацете), со што привидно се добива уште една линија.
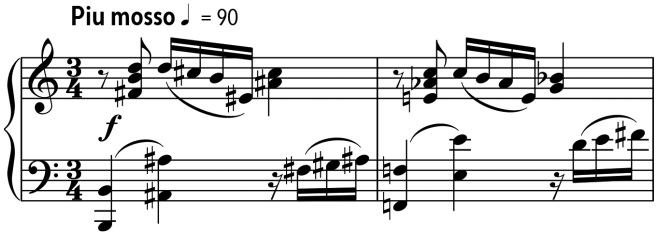
Десеттата и 11. варијација прават нова целина во која е зголемена драматичноста со додаденото шеснаесеттинско движење во левата рака, кое се развива и во шеснаесеттинско движење во десната рака во 11. варијација. Драматичноста е подигната и со враќањето на почетниот **h-moll** (**пр. 72**).

Пр. 72: Десеттата и 11. варијација со враќање на почетниот **h-moll** и додадени шеснаесеттински движења, т. 81–82 и т. 89–90

а)
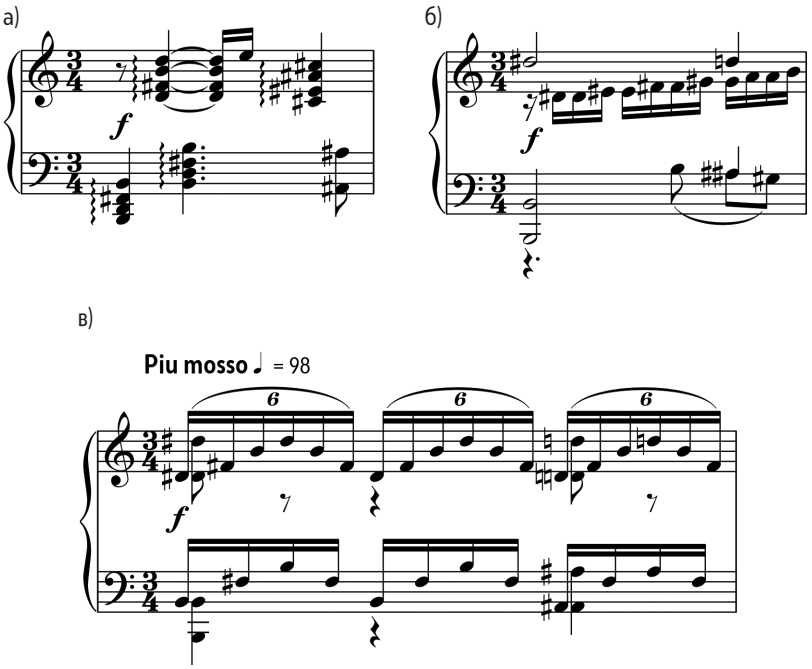


б)

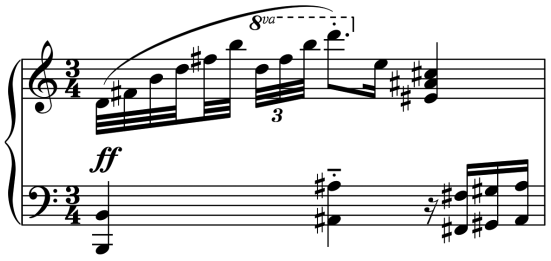


Промената на почетниот тоналитет од дурски во молски во 10. варијација, придонесува и кон групирањето на варијациите и во тонална смисла. Оваа игра и групирање мол/дур ќе продолжи и натаму, а мене секогаш ми беше мемориска помош да знам точно до каде сум стигнат во изведбата.

Пр. 73: Варијациите 14., 15. и 16. со различни фактури кои доведуваат до кулминацијата на ставот, т. 113, 121 и 129



Пр. 74: Фактурата на 17. варијација, т. 137



Двете следни варијации (12. и 13.) започнуваат во **H-dur** и имаат изразена хомофона структура, со задржано пулсирање на шеснаесеттините. Тие се контрастни меѓу себе и во однос на регистарот (низок/висок), во фактурата (13. варијација е решена со скалични движења) и во динамиката која се враќа назад во ***p*** за да остави простор за натамошен растеж.

Од 14. до 16. варијација треба да се *набилда* драматичноста до кулминацијата во 17. варијација. Секоја од нив содржи некоја посебност: првата, со разложените акорди (посебно дисонантни во нискиот регистар), втората, со шеснаесеттините организирани во репетирани групи по две, и третата, со воведување на шеснаесеттинските триоли (**пр. 73**).

Во последната, 17. варијација кулминацијата е постигната преку арпежите во десната рака и октавното движење во шеснаесеттини на крајот од тактот во левата, со што покрај употребената динамика е добиена и густина во звукот (**пр. 74**).

Навраќајќи се на идентичноста на изведбите на оваа Пасакаља од 1983 година и 2012 година, секако фактор е и остинатниот бас, но и полифонијата која не дозволува отстапувања (веднаш би се забележало дека некој тон не ѝ припаѓа на линијата).

Трет став

Третиот став експериментира со градењето на посебни низи хармоници, преку немо притискање на клавишите. На тој начин се подигнуваат *денферите* и се овозможува резонирање на слободните жици (додавањето жици на кои не се свири и само резонираат, е практика присутна кај жичените инструменти низ различни култури). Ставот има форма на рондо со две теми кои се контрастни меѓу себе.

Првата тема **T_4** (т. 1–16) е заснована врз осминска пулсирачка фактура во левата рака во која повремено со *форшлази* и синкопи се разбива нејзината монотоност. Нејзината фактура е надополнета со немо држење на квинтата и октавата над оваа линија (**пр. 75**).

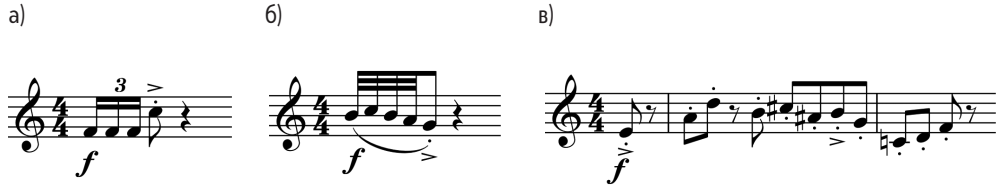
T_4 е составена од три целини (т. 2–8 , т. 9–11 и т. 12–16) во кои во првата и во втората се појавуваат три карактеристични мотиви **M_3**, **M_4** и **M_5** (**пр. 76**).

Првиот мотив **M_3** има триолска репетиција која се совпаѓа со немо држаните тонови, вториот (**M_4**) започнува со лидиската кварта во однос на репетираните тонови во басот*, а третиот мотив (**M_5**) започнува со тоновите на разложениот квартен акорд*. Во нив доминира стакато артикулацијата дополнета со акценти, што уште повеќе ќе го потенцира кластерот од хармоници кој останува зад нив. (Затоа многу важно е пијаното да е добро наштимано, инаку и најмали отстапувања значително ќе го намалат бројот на хармониците).

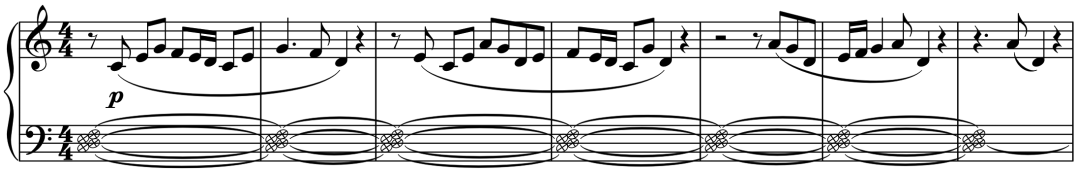
Втората тема **T_5** веќе развива певлива мелодиска линија (како да е извлечена од некоја народна песна), поставена во дијатонски хексакорд (различен од алтерациите во **M_5**), со легато фрази (**пр. 77**).

Во нејзината придружба е немо притиснатиот кластер (дијатонски од **c-g**) со што на почетокот се добива впечаток дека сме во **C-dur**, но на крајот завршува во тоналниот центар **d**. Со оглед на почетокот на следниот дел **A_1** од тоналниот центар **g**, се појавува една двозначност дали се работи за доминанта за него (во последниот 24. такт латентно звучи дурски квинтакорд иако недостасува големата терца **fis**) или е крај на еден дел, повторно во некој условен **D-dur**.
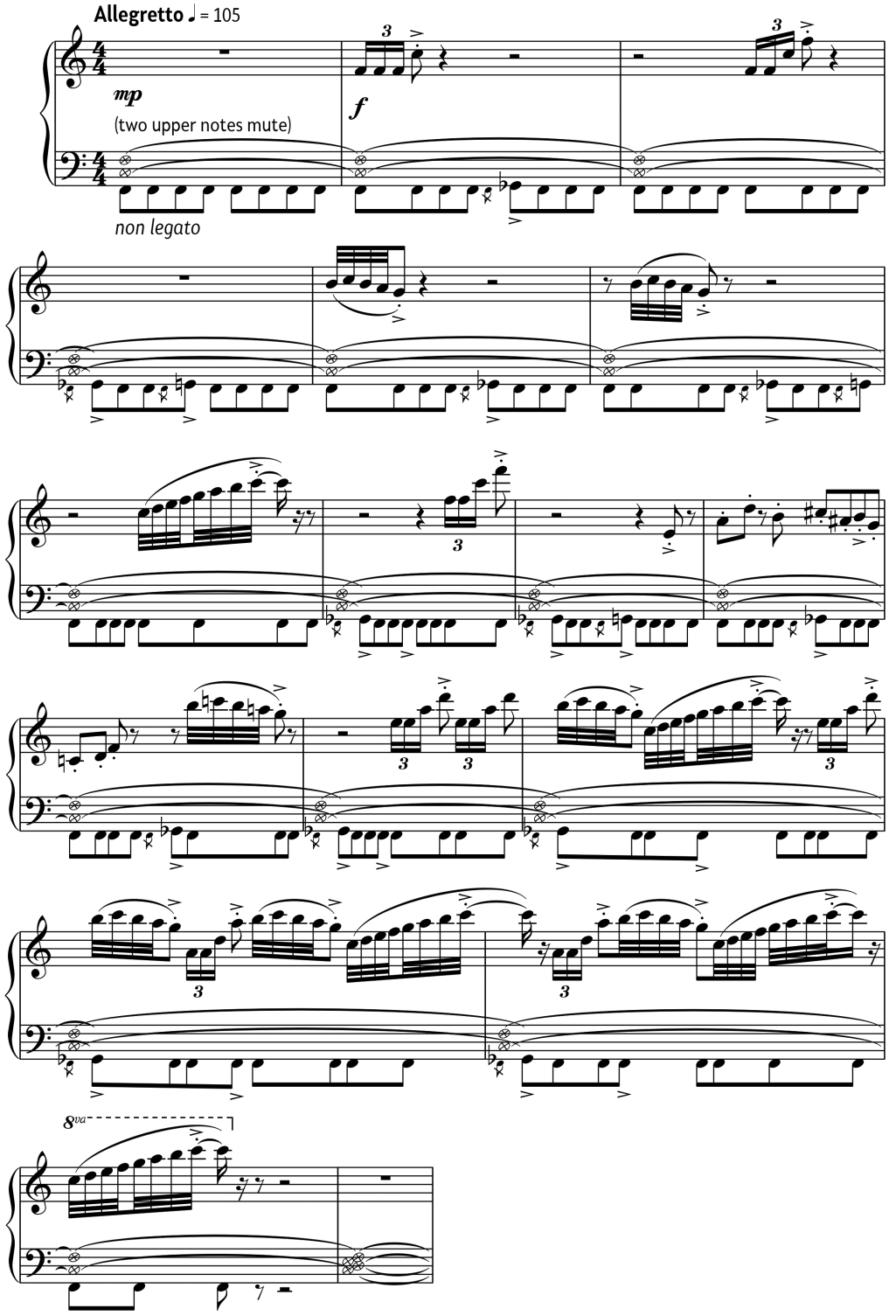
Пр. 76: **M_3**, **M_4** и **M_5** како основа за градбата на **T_4**, т. (2), т. (5) и т. (9)–(11)



Пр. 77: **T_5** како кантилена во дијатонски хексакорд, т. 18–24



Пр. 75: Основата на $\mathbf{T_4}$ со нему држаните тонови и осминското пулсирање, т. 1–17



Следува шемата на целиот став во кој во рондовска смисла темите ги означивме како делови **A** и **B** со што во нив влегуваат и внатрешните воведи, но и повторувањата на двете погоре прикажани теми $\mathbf{T_4}$ и $\mathbf{T_5}$ (ова е посебно забележливо во $\mathbf{B_2}$).

A (T_4, т. 1–16) B (T_5, т. 17–24) A_1 (T_4, т. 25–31) B_1 (T_5, т. 32–39) A_2 (T_4, т. 39–47) B_2 (T_5, т. 48–52, $T_{5(имит)}$, т. 53–57, $T_{5(битонал)}$, т. 58–61, $T_{5(инв)}$, т. 61–64) A_3 (T_4, т. 64–72)

Од прикажаната шема се гледа дека токму $\mathbf{B_2}$ претставува една поголема целина во која ги нема немо држаните тонови, со што формата добива на генерален план и триделност.

Првите три **A** (рондото) се со последователно поместување на тоналните центри (првото **f**, второто **g** и третото **a**) со што, имајќи го предвид системот на штимање на пијаното, се претпоставува дека ќе се добијат три различни боења. Последното $\mathbf{A_3}$ кое доаѓа по проширениот дел $\mathbf{B_2}$ почнува од тоналниот центар **e**.

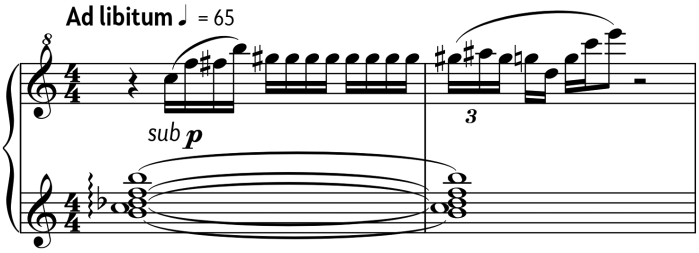
Поголемата целина на $\mathbf{B_2}$, по првото едноставно октавно излагање на $\mathbf{T_5}$, содржи реченица со имитации во секунди (т. 53–57) и тоа на растојание од голема секунда*, со што се крши чистиот дијатонски тек на претходните делови. Оваа битоналност станува многу јасна во третата реченица (т. 58–61) во која левата и десната рака паралелно ја изведуваат темата на растојание од голема секунда (**D-dur**/**E-dur**). Последната реченица од овој дел повторно има имитации, но темата е во инверзија и растојанието на почетокот е мала секунда. По првата вака поставена битонална имитација се јавува како одговор уште една во која имитацијата е поставена во квинта, со што уште повеќе се усложнува судирот кој ја донесува најголемата тензија во овој став и треба да води кон кулминацијата во почетокот на $\mathbf{A_3}$.

Иако многу едноставен (што треба да потсети на минимализмот), за мене овој став секогаш беше интересен во однос на финесите употребени и со хармониците, или во интервенциите во фугато-делот.

Четврти став

Четвртиот став прави рекапитулација на трите претходни. Во таа смисла тој повеќе звучи како кода на сонатата, одошто самостоен став. Во него ништо ново нема да се случи освен посебно впечатливиот $\mathbf{M_8}$ (**пр. 78**) кој, како што кажав (стр. 1), го означува моментот во кој е донесена одлуката каде и како ќе се движам во моето творештво. Тој не е развиен и по неговата прва појава само ќе се повторува (минималистички) како (само)цитат од претходното сопствено творештво (иако тој прв пат е објавен преку оваа соната). Очигледно е дека тој сам по себе е толку моќен, што не сум сакал да го разработувам натаму (иако тој веќе има разлики од првата верзија создадена деценија ипол пред него). Мислам дека можеби и го имав некаде запишано, но тој ми стоеше во меморијата, и без проблем можев да го реконструирам.
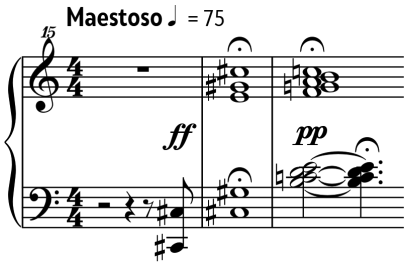
Пр. 78: $\mathbf{M_8}$ како (само)цитат, т. 27–28



Ставот има две целини, првата (**A**) како *нова* и втората (**B**) како реминисценции од содржинските материјали од претходните ставови.

A: вовед (M_6, M_1, 1р., т. 1–6, 2р., т. 6–11) a (T_6 1р., т. 12–21, M_6, M_1, 2р., т. 12–26) b (M_8 1р., т. 27–34, M_6, M_8 2р., т. 34–38) a_1 (T_6 1р., т. 39–47, M_6 2р., т. 48–50)
B: Рем. $2T_2$ (1р., т. 53–63, 2р., т. 64–69, 3р., т. 70–76) Рем. T_4 (1р., т. 76–81, 2р., т. 82–85) премин (M_6, т. 85–89)
Кода: M_8, т. 90–99, M_6, т. 100–104

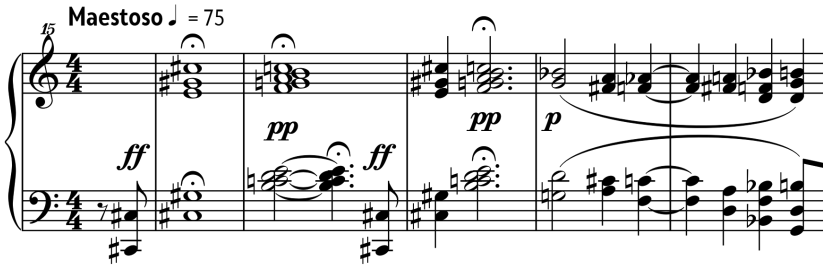
Пр. 79: Почетокот на четвртиот став со **M_6**, т. 1–(3)



Првата целина **A** започнува со вовед составен од нов мотив **M_6**, но во кој кластерот поврзува и со првиот и со третиот став. Првиот такт е испишан целосно, а не како предудар заради намерата да се избројат паузите на неговиот почеток (**пр. 79**).
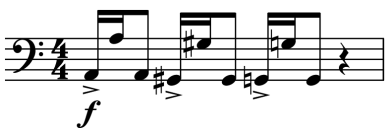
Мотивот **M_6** е комбиниран со далечна варијанта од **M_1** за да се формираат двете реченици на воведот (**пр. 80**).

Пр. 80: Првата реченица од воведот со комбинација на **M_6** и вариран **M_1**, т. (1)–(6)



Во делот што следува се појавува нова тема **T_6**, која посебно со дериватот од придружната фигура **$Ф_1$**, ја продолжува традицијата од завршните ставови на двете први симфонии, но и сличната фактура од мостот во првиот став (**пр. 81**).
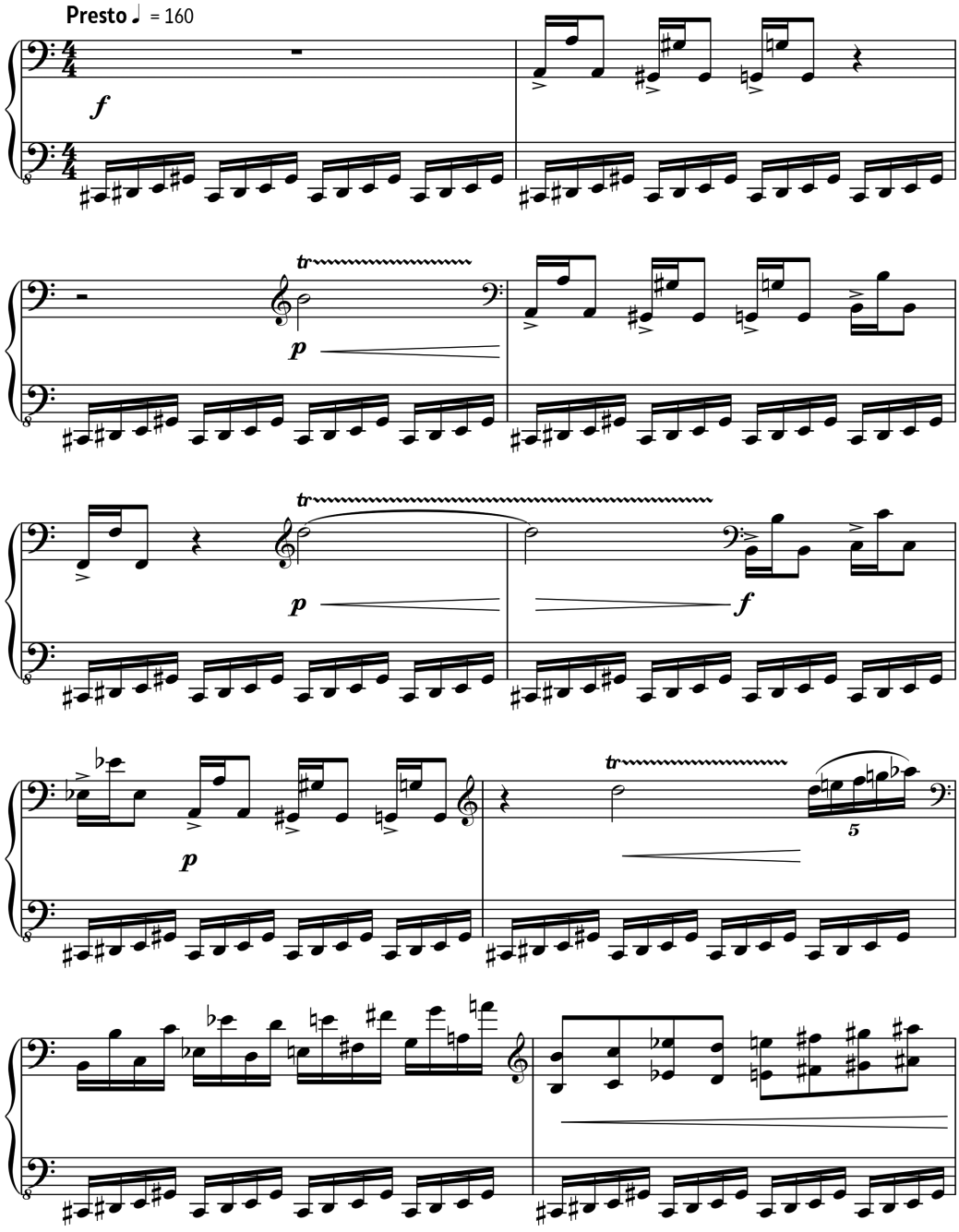
Пр. 82: **M_7** со движењето од две последователни мали секунди во разложени октави, т. 13



Основата на оваа тема ја гради мотивот **M_7**, кој движењето од две мали секунди го разработува со разложени октави во соодветна ритмичка фактура (**пр. 82**). Од примерот во кој е дадена и придружбата се гледа дека мотивот во ова прво излагање (понатака ќе биде прошируван и ќе се појави имитација, т. 17–18) се задржува на интервалот намалена квинта во однос на основниот тон на придружбата*.

Следниот **b** дел (средишен дел на **A**, со што оваа прва целина формира триделна песна) прави огромен контраст со делот **a** воведувајќи го веќе прикажаниот **M_8**. Тој има две реченици, првата исклучиво составена од повторувања на **M_8**, а втората во комбинација со **M_6**.

Пр. 81: **T_6** изградена од **M_7** и варијанта на **$Ф_1$**, т. 12–21



Репетицијата на **а** е означена како **$а_1$** затоа што има многубројни промени. Најнапред првата реченица е транспонирана за мала секунда надолу, меѓу појавите на **M_7** е вметнат **M_8**, и во втората реченица, која се заснова на **M_6**, се појавува повторно варијанта на **$Ф_1$**.

Вториот дел **В** е дел на рекапитулации, односно повторувања на материјалите од претходните ставови. Во шемата го означивме со **Рем.** за да укажеме дека се

работи за реминисценции. Тој содржи два дела по кои, на крајот, за да се поврзат со крајната **кода**, се појавува и краток премин. Првиот дел во три реченици ја враќа $\mathbf{2T_2}$, а вториот во две реченици $\mathbf{T_4}$. Направени се мали промени во основните материјали, во придружбата, и – се разбира – на хармонскиот план.

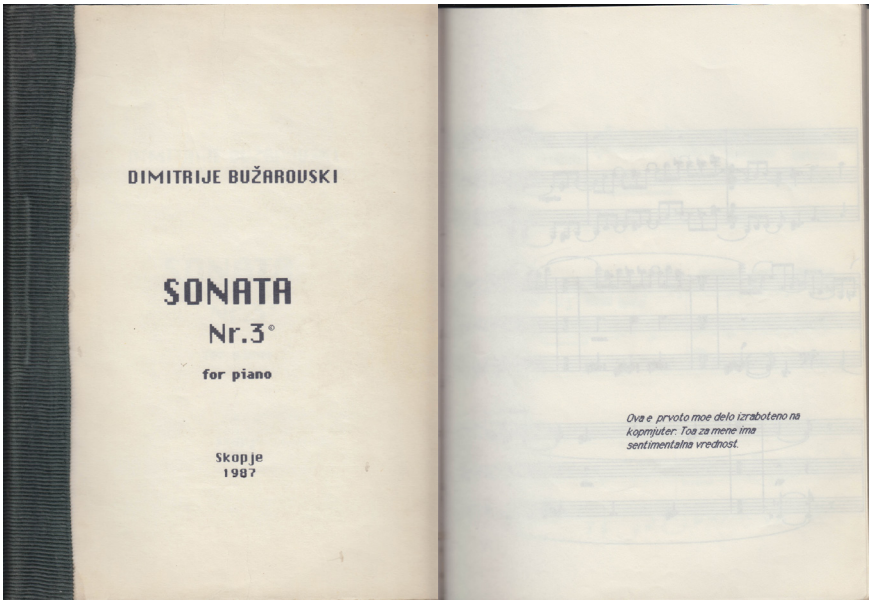
Ставот завршува со **кода** составена од повторувањата на $\mathbf{M_8}$ и потврдување на крајот со *тониката* во **C-dur** преку мотивот $\mathbf{M_6}$.

Очигледно е дека по бројните новини во претходните ставови не сум се трудел да измислам нешто ново и за четвртиот став, и повеќе сум го оформил колажно. Затоа, пак, претходните три става содржат многу новини кои на оваа соната ѝ даваат посебно место во моето творештво.

Соната бр. 3 оп. 25 (1987)

Оваа соната беше спомената како првото дело што сум го испишал со компјутер (в. III, стр. 2, 6). Напишана е во летото 1987 година со големо воодушевување од новите можности. Притоа јас не сум се ограничувал, односно приспособувал кон софтверот, туку сум се обидувал да ги искористам неговите можности до крајните граници. Тоа е посебно забележливо во првиот став, во кој понекогаш се среќаваме дури и со четири групи музички материјали, кои паралелно се движат. Иако Professional Composer овозможуваше полифони линии во едно петолиние, сепак, посебно поради големите растојанија меѓу одделните групи, јас многу често сум употребувал и три петолинија.

Како што може да се види од скенираната прва и втора страница на партитурата (**сл. 9**), сè уште не сме го изработиле македонскиот фонт (в. III, стр. 5). Интересен е текстот од втората страница: *Ова е првото мое дело изработено на компјутер. Тоа за мене има сентиментална вредност.*



Сл. 9: Првата и втората страница од првото печатено дело со нотен процесор



Сл. 10: Извадок од видеоснимката од изведбата на Соната бр. 3 оп. 25

Овој текст го презедов од некој од софтверите што ги користев во тоа време (не се сеќавам кој, но најверојатно се работи за текстуален или графички процесор). Видлива е и печатната грешка во зборот *комӣјӯтер*. Исто така, партитурата ја укоричив сам, со тоа што користев жица за поврзување на страниците која потоа е покриена со платно. За печатачот ImageWriter (Apple) користев перфорирана хартија која овозможуваше синхронизирано движење при печатењето. Тогаш најдов и комбинација со три листа, од кои два се копираа со индиго, така што можеше веднаш да се добијат три копии (тоа подоцна ќе го користам за печатење на штимовите). На тој начин жицата за поврзување минуваше низ перфорациите од лево, додека десните перфорации се отстранети.

Премиерното претставување беше на „Деновите на македонска музика“ во 1987 година (**сл. 10**) на 30 октомври. На истите ДММ јас имам уште два настапи со синтесајзери, едниот на 28 октомври со ансамблот за современа музика „Света Софија“, на кој ги изведувам Петте прелудиуми за синтесајзер и камерен оркестар оп. u06, и еден самостоен концерт на 27 октомври со композициите Експеримент 1 оп. 18, Tema con repetizioni оп. 19 и суита од балетот *Снежана* оп. 24. (Меѓу другото, на 29 октомври бев и модератор на трибината на тема *Македонскӣо музичко ӣворешӣво денес – ӣредизвици и крсӣойаӣи*.)

> Од денешна перспектива не ми е јасно како и кога сум ја подготвил Сонатата, посебно што е технички доста сложена. Требаше да се подготвувам за три концерти од кои посебно беше тежок синтесајзерскиот концерт. Во синтесајзерскиот концерт се издвојува суитата од балетот *Снежана*, која заради координацијата на двата синтесајзери и ритам-машината, и нивната поврзаност со МИДИ секвенцерот, лесно би можело да се случат грешки со непредвидливи и непријатни последици. Ако се има предвид дека од октомври 1987 преминав на работа во ФМУ, со што ми започна и наставата по хармонија (освен естетиката на музиката, која веќе ја предавав), имав и многубројни обврски околу подготовката за часови.

Промените што ќе ги направам во текот на вежбањето (ако воопшто може да се каже така, бидејќи секогаш вежбав многу малку) нема да стигнам да ги внесам во првичната верзија и дури по 10 години, кога повторно ќе ја изведам на ДММ (9 април 1997 година) ќе ја префрлам во софтверот Mosaic, при што ќе направам и одредени корекции. Оваа верзија ја користев за подготовка на финалната верзија во Sibelius (во текот на подготовката на оваа книга). Но, преслушувајќи ја снимката од првата

изведба, забележав некои разлики, така што оваа последна верзија е соодветна на изведбата од 1987 година. Причината зошто ја зедов предвид таа изведба лежи во фактот што таа е најблиску до идејата, односно до концепцијата што ме водела при изработката на ова дело. Се разбира, најголемите разлики се во однос на првата Composer-партитура. Борејќи се со совладувањето на софтверот, а од друга страна имајќи можности за брзи корекции во кое било време и препечатување на партитурата, сум се решил да оставам некои од спорните детали за расчистување при подготовката на изведбата. За жал, освен изведбата во 1997 година и ТВ снимката, ова дело нема други изведби. Тоа што сум го подготвил одново во 1997 година само говори дека (како и кога ја напишав) сум имал идеја од Сонатината и трите сонати да направам целовечерен концерт, што, ете, не се случи. Од моментот кога ќе ги напишам Ноктурната, тие го земаат приматот во моите следни изведби.

Анализа

Третата соната се придвижува уште еден чекор натаму во однос на претходните две сонати и Сонатината. Најнапред, таа има доминантно неоромантичарска структура (во градбата на материјалите и посебно хармонијата, започнува со јасна алузија на Шопеновата Прва балада), во композиторска смисла има развиена форма на ниво на Втората симфонија (посебно во првиот став), но и во пијанистичка (техничка смисла) го искористува пијаното до неговиот максимум. Елементите на минимализмот кои се присутни во претходната соната ги нема (освен со мали исклучоци во вториот став). Иако тоналитетот се чувствува во некоја крајно раширена варијанта, дисонанцата е постојано присутна давајќи му едно експресионистичко боење.

Прв став

Првиот став традиционално треба да ја содржи сонатната форма (за да може и делото да се нарече сонатен циклус). Така, тој ги содржи трите основни делови: експозиција, развоен дел и реприза, по што следува и поголема кода.

Уште во **експозицијата** е внесена една двозначност во која во воведот се појавува материјал кој е обликуван како тема, со што постојат две варијанти на објаснување на експозицијата: првата, традиционалната, како вовед и излагање на две теми со мост и завршна група, и втората, како експозиција составена од три дела (комплекси) на три теми, која ја сметам за помородавна во овој случај. Во текстот натаму подетално ќе ги образложиме овие двозначности. Со тоа експозицијата ја има следната шема:
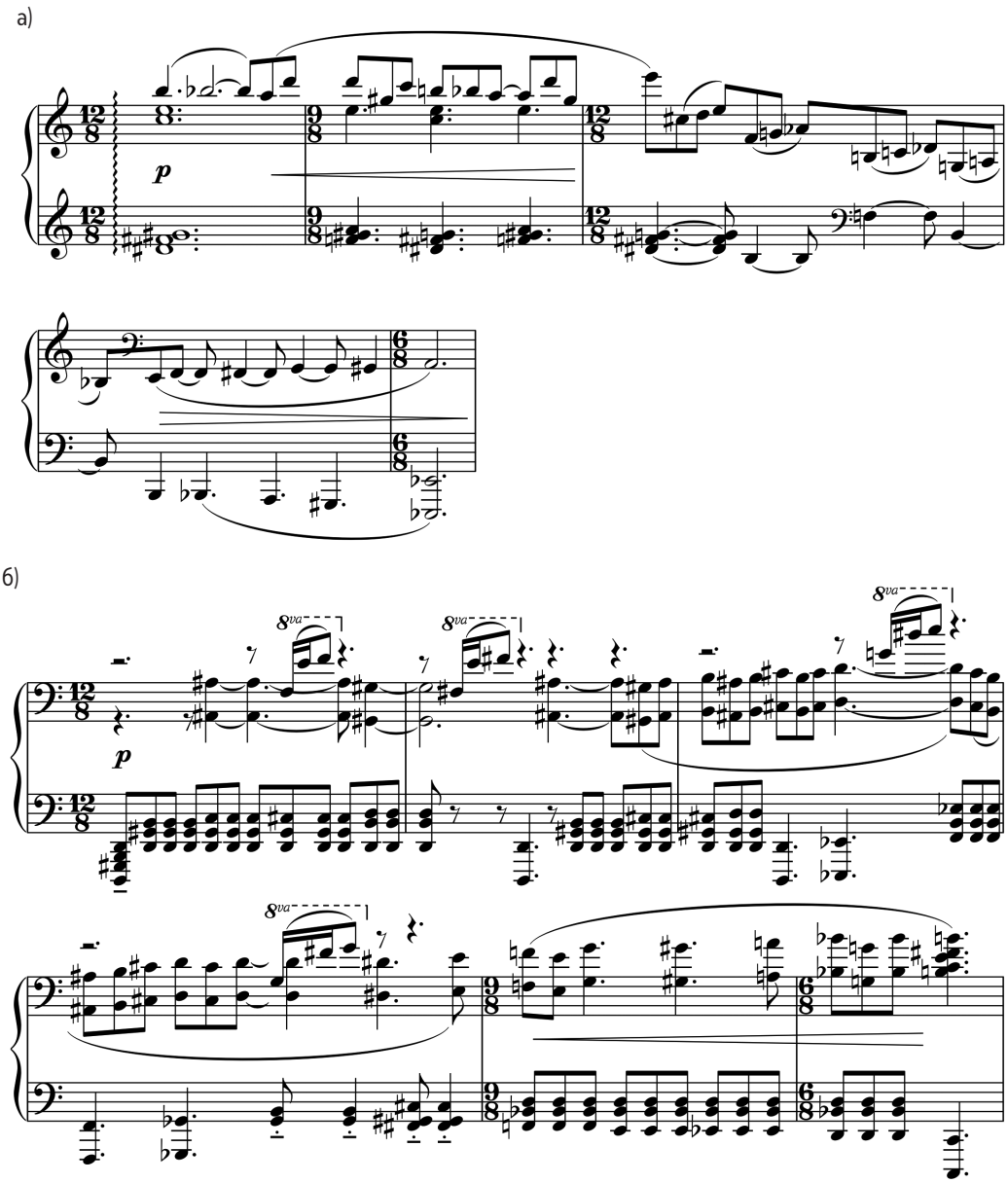
Комплекс $Т_1$ – вовед ($П_1$, т. 1–3) $Т_1$ (т. 4–8) премин/завр. група ($П_2$, т. 9–11) вовед ($П_1$, т. 13–14) $Т_1$ (т. 15–21)

Комплекс $1Т_2$ – $1Т_2$ (т. 21–27) премин ($П_2$, т. 28–29) $1Т_2$ (т. 30–36) премин ($П_2$, т. 36–40)
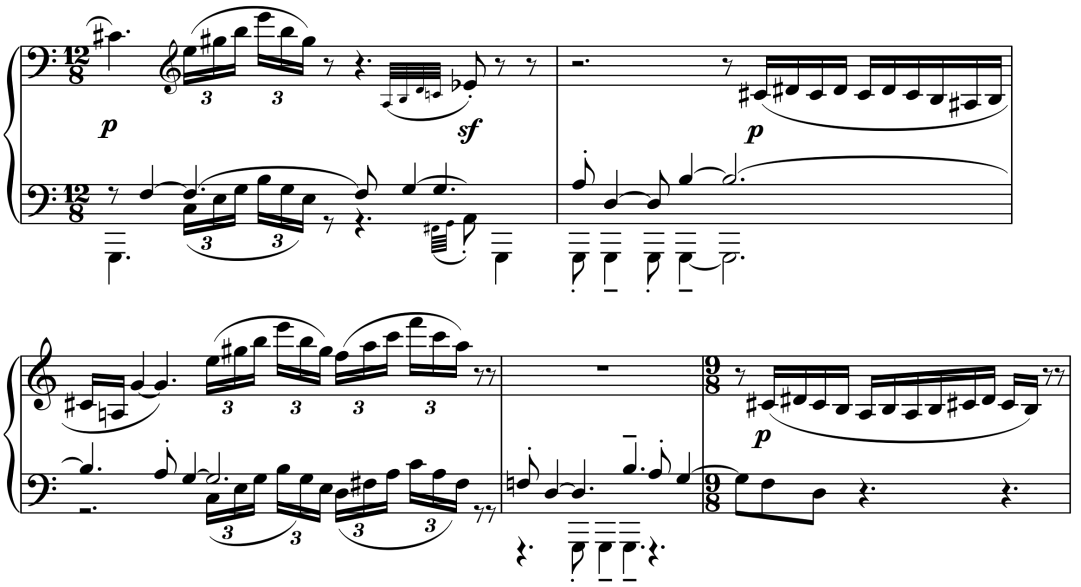
Комплекс $2Т_3$ – вовед ($Ф_2$, $М_2$, т. 40–42) $2Т_3$ (т. 42–46) премин (т. 47–51) $2Т_3$ (т. 52–54) премин (т. 55–56) $2Т_3$ (т. 57–62) премин ($П_2$, т. 63–67)

Втората значајна карактеристика на овој став е неговиот монотематизам. Иако трите теми на прв поглед изгледаат сосема различни, посебно во опкружувањето (придружбата), двете последователни теми, се далечни деривати на јадрото на првата тема (**пр. 83**). Оваа врска на темите ја прави почетниот сегмент (главата на темата) со движење од секунда надолу, односно во третата секунда нагоре (**h-b** кај првата тема, **f-g** кај втората и **ais-gis** кај третата; кај втората и третата тема, таа се јавува во средниот глас). Задржувањето на вториот тон ја открива и ритмичката сличност кај овие три теми. Подоцна ќе го претставиме и нивното окружување, кое, како што беше споменато, го менува звучниот ефект, но не и нивната длабинска поврзаност.

Пр. 83: Трите теми на ставот, т. 4–8, т. 22–27 и т. 42–46
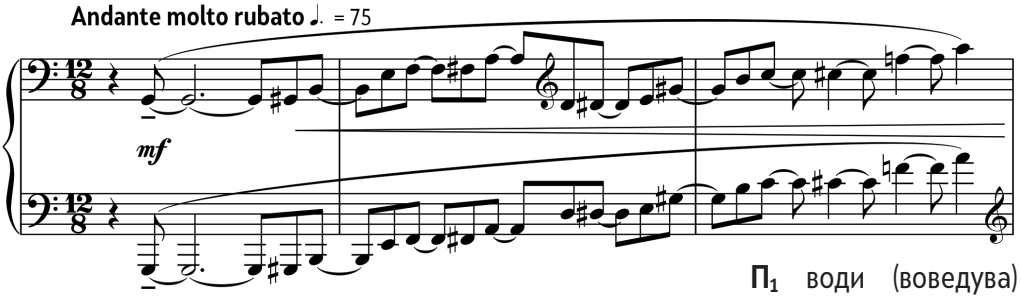


в)



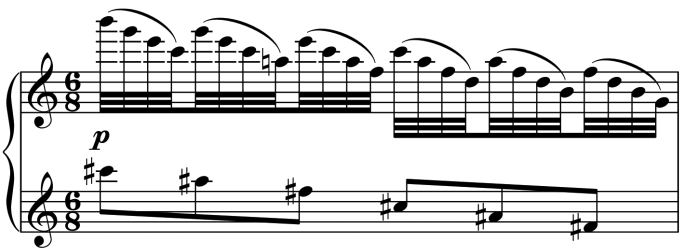
Првиот комплекс на $\mathbf{T_1}$ делува како еден голем вовед во излагањето на следната тема. Тој започнува со пасажот $\mathbf{П_1}$ – јасна алузија на Шопеновата Прва балада, но со видоизменета интервалска структура (**пр. 84**).

И $\mathbf{П_1}$ спаѓа во групата на **протомодели**, термин кој го употребувам за обрасците кои кога ќе се појават еднаш, провејуваат низ натамошното творештво. Овој протомодел доаѓа од придружбата на првата песна на циклусот *Љубовни* и веќе се појавуваше низ различни дела. Тој, како и во првата појава, во основа е разложен акорд низ целата клавијатура. Во овој случај се добива кластерско созвучје.

Пр. 84: $\mathbf{П_1}$ како вовед со алузија на Шопеновата Прва балада, т. 1–3
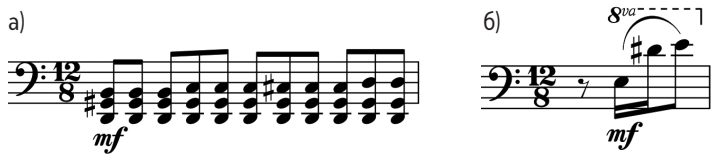


Пр. 85: $\mathbf{П_2}$ составен од разложени септакорди, т. 9



$\mathbf{П_1}$ води (воведува) во почетокот на $\mathbf{T_1}$, која ја прикажавме погоре и која го продолжува кластерскиот пристап во придружбата, додека мелодиската линија се развива околу квартите и во вториот дел околу септимите*. Заедно со пасажот што следува $\mathbf{П_2}$ прави една целина (т. 1–11) (**пр. 85**).

Пр. 86: **Ф$_1$** и **М$_1$** како придружни елементи на **1Т$_2$**, т. (21)



Тој е составен од разложени септакорди (во дијатонската низа на **C-dur**) спротивставени на низата од дурскиот квинтакорд од **fis**, варијанта на поларно спротивставување (*Петрушка*-мотив).* Во шемата овој пасажен дел го означив како **премин/завршна група**, бидејќи тој и го заокружува овој дел, но отвора и простор за повторување на воведниот пасаж. Целиот комплекс на првата тема се заокружува со уште едно повторување на **П$_1$** и **Т$_1$** без **П$_2$**.

Комплексот на **1Т$_2$** започнува со еден воведен такт (внатрешен вовед*) во кој ќе се појават двата сегменти кои ќе ја придружуваат темата, **Ф$_1$** и **М$_1$** (**пр. 86**). **Ф$_1$** за основа повторно ја има намалената квинта*, со што е замаглен тоналниот центар меѓу **d** и **gis**. Мотивот **М$_1$** кој е организиран околу разложената октава, уште повеќе ја разлева оваа нејасност, иако подоцна, при повторувањето на **1Т$_1$** (т. 30), таа ќе се дефинира со тонот **gis**.

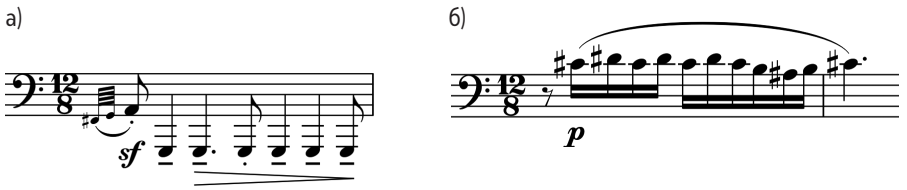
И **1Т$_1$** во својот мелодиски развиток ќе биде поставена на линијата **d** и **gis**, а во вториот дел, преку хроматиката ќе се заокружи со квартниот акорд* **c-f-h**. **Преминот** кон повторувањето на **1Т$_1$** го дава пасажот **П$_2$**, при што поларноста е добиена преку скалично движење во левата рака. Веќе рековме дека постои двозначност како ќе се третира ова излагање на **1Т$_1$**. Во него започнува одредено движење кое се доживува и како премин (мост) кон втората тема, но од друга страна, за разлика од мостовите кои би имале фрагментарна структура, овде има јасно заокружена тематска целина. Таа со својата драматичност одговара на функцијата на прва тема и затоа овде е обележана со додавката **1**. Со повторувањето (т. 30–36) уште повеќе се зацврстува оваа нејзина позиција.

Крајот на овој дел го разработува **П$_1$** во кој се антиципира сегментот што ќе стане дел од следната фигура **Ф$_2$**.

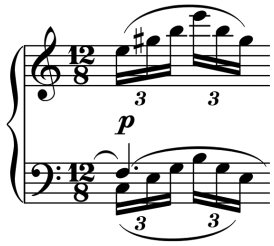
Комплексот на 2Т$_2$ започнува со два воведни такта во кои се јавуваат придружните елементи на темата, **Ф$_2$** и **М$_2$*** (**пр. 87**).

М$_2$ има посебно значење кај **2Т$_2$** уште при првата појава, бидејќи делува како *тема*. Но, мотивот не е заокружен, развиен во тема, туку повеќе е поставен како контрапункт на темата која се јавува во внатрешниот низок глас. Таа носи сличност во почетокот со претходните две теми, но со стакато скокот во квинта во 43. такт, треба да се одвои од претходните две. Таа се одвојува и со дијатоничноста (поста-

Пр. 87: Придружната фигура **Ф$_2$** и **М$_2$** како дел од опкружувањето на **2Т$_2$**, т. 40 и т. (41)–(42)



Пр. 88: **П$_3$** со акорди поставени во хроматска терцна сродност, т. (42)



вена е како миксолидиски модус од **g**). Поддржана е од **Ф$_2$** со пулсирачка структура по ударниот (наликува на *secco* акордите*) скок во нона со предудар од неколку тона (беше антиципиран на крајот од претходниот дел). Во однос на репетираното **g**, **М$_1$** започнува од **cis** (лидиската кварта)*. Но и со ова не е завршена структурата на елементите на овој тематски комплекс во кој се јавува и уште еден пасаж **П$_3$** (**пр. 88**).

Во него големиот септакорд во левата рака е спротивставен со хроматски терцно сроден квинтакорд во десната.
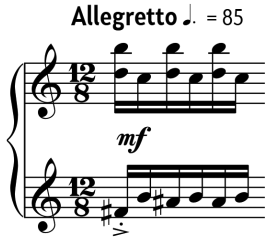
Оваа сложена фактура на темата (дури четири различни елементи) го илустрира третманот на пијаното како оркестар, односно овде и како да се работи за еден сложен извод од оркестарска партитура. Од друга страна, со сите претходно кажани карактеристики на темата, јас сум се обидел да ја направам различна од претходните две теми, и спротивна по карактерот (посветла и лирска).

Овој дел со втората тема содржи уште две нејзини повторувања кои се врзани со премини (изведени од **М$_2$**). Второто повторување на **2Т$_3$** (т. 57–62), без разлика на динамиката, треба да ја донесе кулминацијата во овој дел, по што следува **премин** составен од **П$_2$** (т. 63) и потоа од движење изведено од **1Т$_1$** (т. 64–67). Последните четири такта треба да ја заменат завршната група од традиционалната сонатна форма, но како што се гледа, тие се интегрирани во делот на втората тема.

Развојниот дел има почетен вовед составен од почетниот **П$_1$** и низа од делови со разработка на материјалот од **1Т$_1$** и **М$_2$**.

Вовед (П$_1$, т. 67–69) 1 р. (1Т$_{2(вар)}$, т. 69–73) 2 р. (1Т$_{2(инв)}$, т. 73–78) 3 р. (1Т$_{2(вар)}$, т. 78–84) 4 р. (1Т$_2$, т. 84–91) 5 р. (1Т$_2$, т. 91–98) 6 р. (1Т$_2$, т. 98–108) 7 р. (М$_2$, т. 108–116) 8 р. (1Т$_{2(вар)}$, т. 117–122)

Пр. 89: **Ф$_3$** како придружба на вариранот дел на **1Т$_2$**, т. (69)

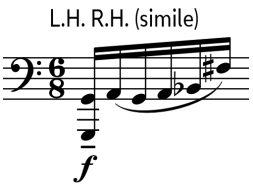


Иако овде ги означивме како реченици, тие често се фрагментарни и во нив се вклучени кратки премини кон следната реченица. Од нив посебно се издвојува првата реченица (т. 69–73) во која материјалот од **1Т$_2$** е преработен до ниво да изгледа како нова тема. Тој е придружен и со нова фигура **Ф$_3$** (**пр. 89**).

Молскиот квартсекстакорд, кој е основа на оваа фигура, е дополнет со уште два тона (кои би биле голема септима и мала нона во основниот акорд)*.

Темата припаѓа на групата од протомоделите и директно е поврзана со првата тема од првиот став од Првата симфонија (употребата на септимите)* (**пр. 90**).

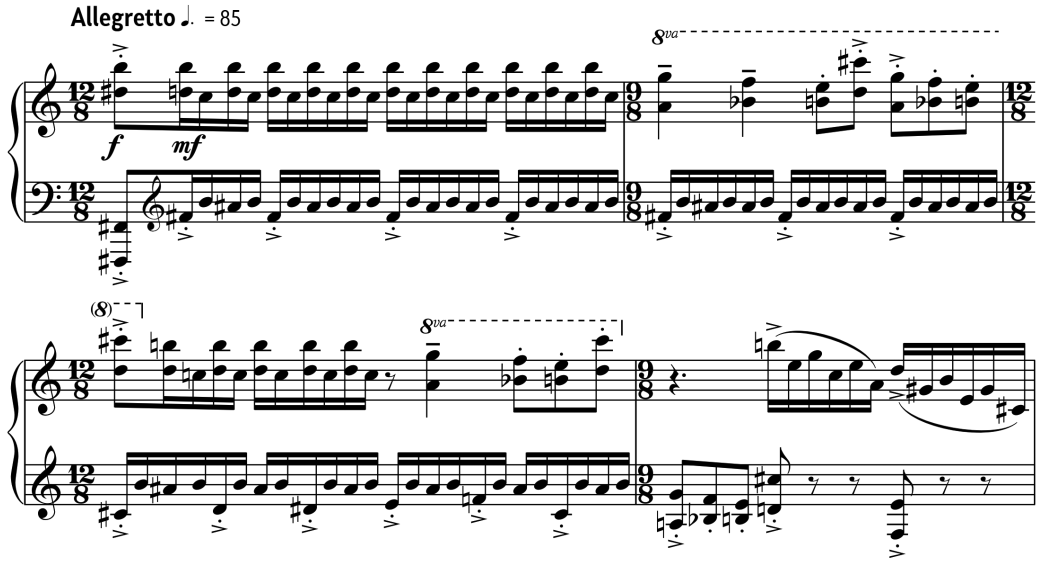
Пр. 92: **Ф$_4$** како придружба на **1Т$_2$**, т. (91)



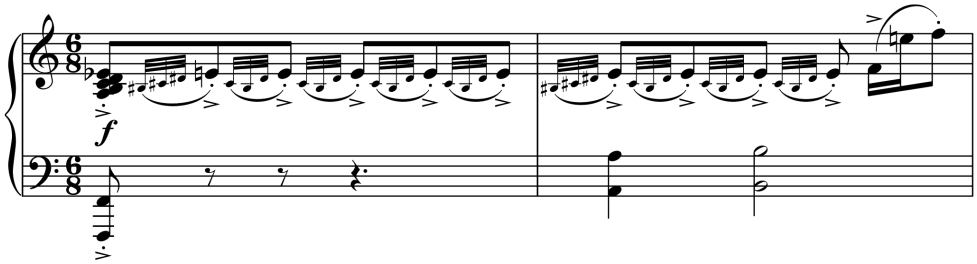
Воведниот дел од следната, втора реченица во која **1Т$_{2(инв)}$** се јавува во инверзија, користи сегмент од **Ф$_2$** и **М$_1$** (**пр. 91**).

Третата реченица повторно е изградена од **1Т$_{2(вар)}$**, по која следуваат уште три реченици со работа со **1Т$_2$** слични на изворната варијанта. На овој начин **1Т$_{2(вар)}$** станува некој граничник во развојниот дел (како да почнува нова целина). Во петтата реченица (т. 91–98) е додадена уште една фигура **Ф$_4$** (**пр. 92**).

Пр. 90: **1Т$_{2(вар)}$** поврзана со протомоделот од *Fantasia quasi una Sinfonia*, т. 69–72



Пр. 91: Почетокот на втората реченица во развојниот дел со **1Т$_{2(инв)}$** и сегментот од **Ф$_2$** и **М$_1$**, т. 73–74



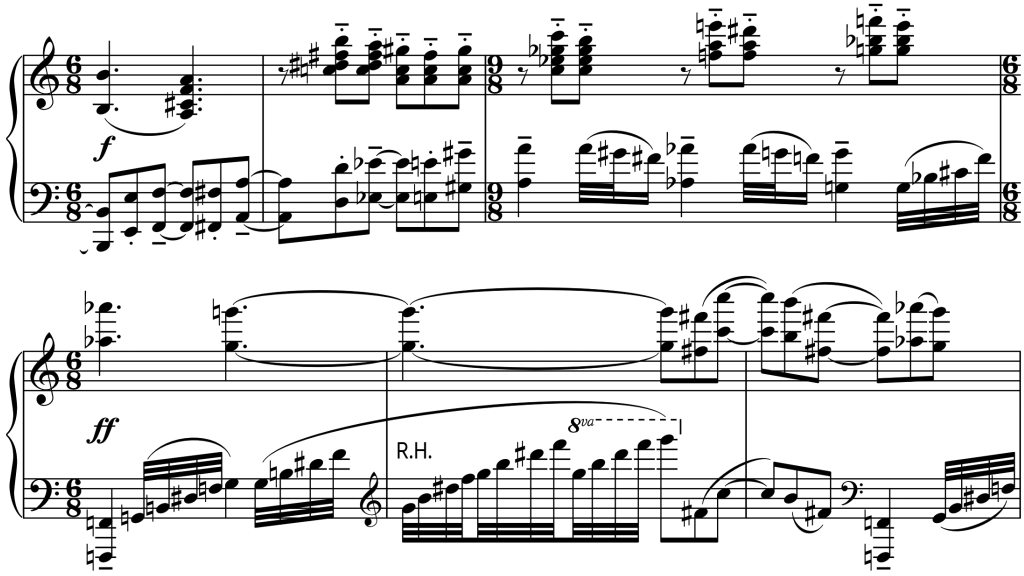
И таа во основа е изградена од непотполн молски нонакорд со голема септима и мала нона. Со оваа фигура натаму се поткрева тензијата на развојниот дел која треба да доведе до кулминацијата на почетокот на репризата. Но пред неа, во шестата реченица (т. 98–108) се појавува кулминацијата на развојниот дел со пасажи низ целата клавијатура и имитација во октави во двете раце на основниот тематски материјал.

Во седмата реченица настанува мало смирување преку работата со **М$_2$**, по што развојниот дел се заокружува со уште една реченица со користење на **1Т$_{2(вар)}$**. Хармонскиот план на развојниот дел е извонредно сложен со промени на центрите на почетокот од секоја реченица, со што и тој станува дел од работата со материјалот (ниедна реченица не е повторена).

Репризата ја следи шемата од експозицијата со одредени промени. Најнапред првиот дел од комплексот на **Т$_1$** (првите три реченици) се надоврзува на развојниот дел и наликува како да е негова кулминација (**пр. 93**). На овој начин тесно се поврзани развојниот дел и репризата.

Враќањето кон изворната реприза се случува во четвртата реченица (материјалот на воведот), со што дури и се добива впечаток дека претходниот дел е лажна реприза, што не е точно, бидејќи тој ја следи структурата и материјалите од експозицијата со

Пр. 93: Почетокот на репризата со промени кои треба да го произведат ефектот на кулминација на развојниот дел, т. 125–130
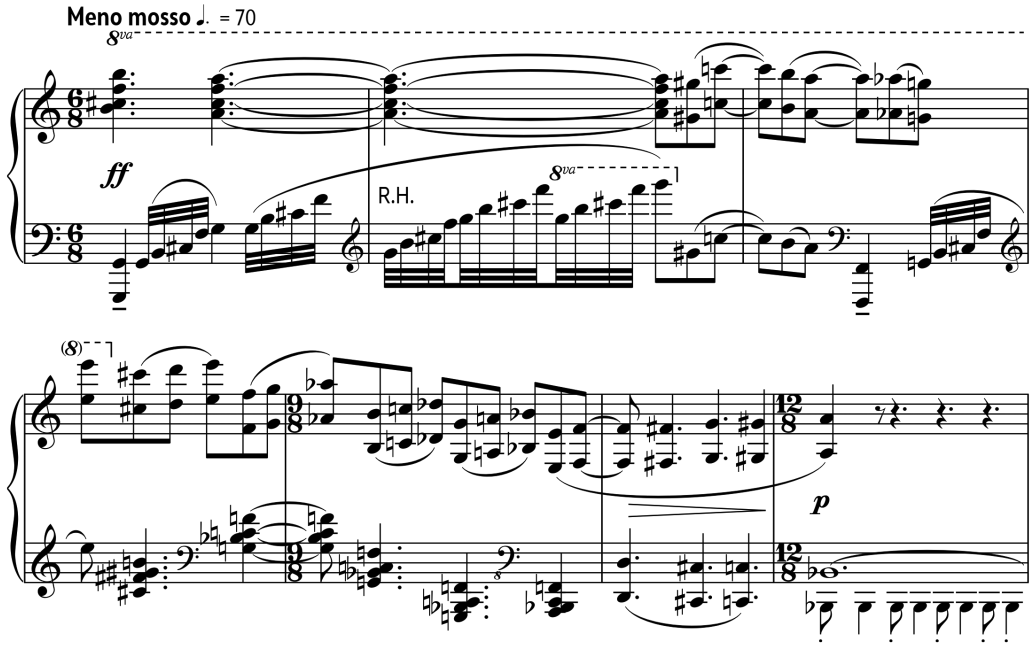


соодветни модификации. Четвртата и петтата реченица (т. 139–147) нè враќаат кон почетокот содржејќи го потребното смирување.

И во следниот дел комплексот на **1T$_2$** (т. 147–162) има мали интервенции, повеќе за да нè однесе во новиот тонален центар за втората тема **2T$_3$** (**cis**). Овде е направено скратување со само едно излагање на **2T$_3$** (т. 162–170).

Кодата се надоврзува на репризата како одново да ќе следува развојниот дел. Таа содржи четири реченици кои со својата содржина прават сумарум на ставот.

Пр. 94: Кулминацијата на ставот во кодата со комбинацијата на **1T$_2$** и крајот од **T$_1$**, т. 183–189



Првата наликува на реченицата од почетокот на развојниот дел, **1Т$_{2(вар)}$** (т. 170–177), а во втората се спојуваат **П$_1$** и дел од **1Т$_2$** (т. 177–182). Третата реченица (т. 183–189) е кулминација на ставот и во неа има уште еден спој, сега од **1Т$_2$** и крајот од **Т$_1$** (**пр. 94**).

Последната реченица е изградена од **М$_2$** и **Ф$_2$**, доведувајќи до целосно смирување на крајот од ставот. Појавата на варијантата на **1Т$_{2(вар)}$** во кодата, вклучувајќи ги и материјалите од сите три теми од експозицијата, остава впечаток дека **1Т$_{2(вар)}$** е четврта тема. Но, како што видовме, темите кружат околу едно јадро, а она што ги прави различни е нивниот внатрешен развиток и различните фигури кои ги придружуваат. На тој начин е задржан принципот на економичност во големите форми. Од друга страна, ваквиот пристап во кој има многу работа со материјалот ми одговарал за да можам да истражувам во некои територии кои не беа присутни во дотогашното мое творештво – и соодветно – во моето пијанистичко творештво.

Втор став

Вториот став има многу поедноставна структура организирана околу три тематски материјали кои ги нарековме **Т$_4$**, **Т$_5$** и **Т$_6$** (**пр. 95**).

Првите две теми (**Т$_4$** и **Т$_5$**) се *сӣарени* и со три последователни повторувања и со четврто повторување на **Т$_4$** го оформуваат делот **А**. Делот **В** е формиран од **Т$_6$**, која има уште три повторувања. Кодата ја повторува само **Т$_4$**.
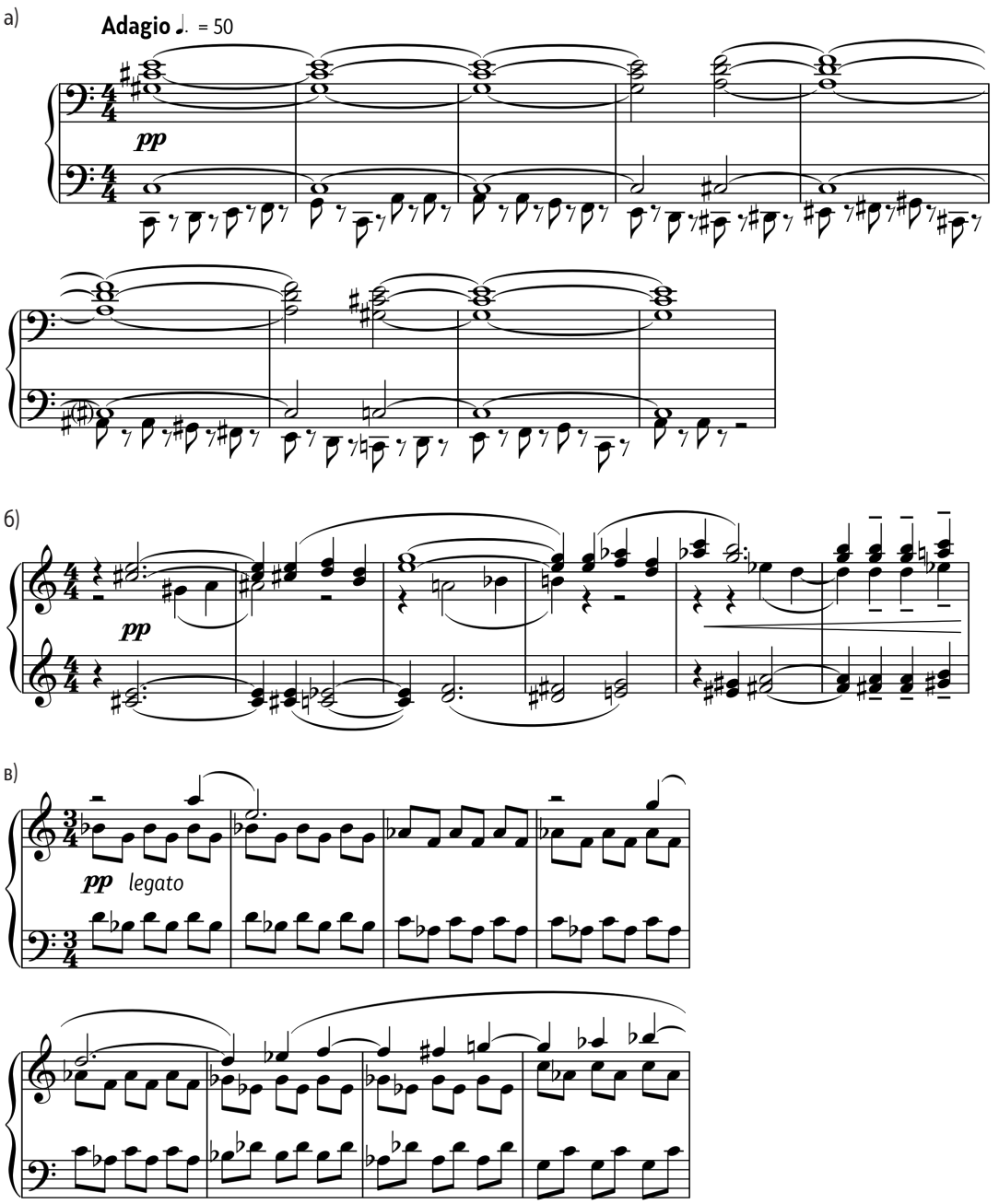
А: 1 (т. 1–9) 2 (т. 10–15) 1$_1$ (т. 16–20) 2$_1$ (т. 22–28) 1$_2$ (т. 29–35) 2$_2$ (т. 36–42) премин (т. 43–44) 1$_3$ (т. 45–50)
В: 3 (т. 51–61) 3$_1$ (т. 62–67) 3$_2$ (т. 68–77) премин (т. 78–80) 3$_3$ (т. 81–86) 3$_4$ (т. 87–93)
Кода: 1$_4$ (т. 94–100)

Ваквиот распоред упатува кон формата на сложена песна (во една поширока смисла). Кон ова има и дополнителни аргументи, излагањата на темите се јасно ограничени, работата со материјалот е сведена на минимум, и во делот **В** неговиот развиток се темели на вметнување на нови полифони линии. Од друга страна, трите тематски материјали се забележително различни и контрастни, со тоа што најголемиот контраст е меѓу деловите **А** и **В**. Хармонскиот план има клучна функција во движењето на формата низ ставот. Првиот дел **А** има нагласена неокласична структура, додека делот **В** е неоромантичарски.

Во погорната шема внатрешните временски единици ги означивме со бројки кои одговараат на трите употребени тематски материјали (**1 – Т$_4$, 2 – Т$_5$, 3 – Т$_6$**). Бројките се однесуваат на реченици или на сложени реченици. Така, на пример, делот **1** содржи дури три реченици со повторување на темата **Т$_4$**.

Темата **Т$_4$** е необична по тоа што водечката линија е во басот додека над неа се појавуваат издржани акорди. Иако на прв поглед ова би можело да се прогласи како минимализам, меѓу левата и десната рака постои јасна битоналност (**C-dur** – **cis-moll**) карактеристични за неокласичарските манири. При повторувањето на темата (т. 4–7) таа е транспонирана за полустепен нагоре, и при следното повторување, кое е непотполно (т. 7–9), вратена во основните тонални центри (во лева и десна рака). Со тоа делот **1** добива внатрешна триделна структура.

Пр. 95: Тематските материјали (**T_4**, **T_5** и **T_6**) од кои е изграден вториот став, т. 1–9, т. 10–15 и т. 53–60



Делот **2** започнува со комплетно нов и контрастен тематски материјал (**T_5**). Тој во целост е потпрен на легато движења во терци и во двете раце со нагласена хроматика. Во десната рака се појавува уште една линија (исто хроматска) со што посебно кон крајот, целиот дел добива полифон статус. Меѓу терците во двете раце често се наоѓаат судири од мали секунди (тренд започнат уште со придружните акорди од **T_4**) кои на крајот (т. 15) ќе се претворат во разложени кластерски звуци (односно созвучја добиени со суперпозиција на терци), на пример **fis-g-a-h-d** (исто во 15. такт).

Следува нова целина од **1** и **2** со соодветни промени: **1** е скратено на првите две реченици, а **2** е транспонирано за мала секунда нагоре и проширено со уште еден такт во кој се расчистува кластерското созвучје и се преминува на акорди со суперпозиција на терци (т. 28).
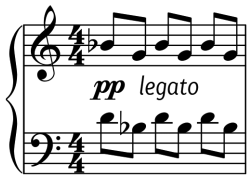
Следната, трета целина од **1** и **2** содржи повторно интервенции во тонално/хармонскиот план. $\mathbf{T_4}$ е транспонирана за кварта надолу (условната доминанта) и повторно ги содржи само првите две реченици. И **2** продолжува со транспозиција од кварта надолу и проширување од еден такт на крајот, како во претходниот дел.

Следува краток премин од два такта (т. 43–44) кои ја претставуваат и кулминацијата на делот **A**. Во нив се појавува пасаж составен од 11-ка акорд од тонот **f**, со зголемена квинта, изоставена септима, голема нона и зголемена 11-ка (во однос на основниот тон лидиска кварта*): **f-a-cis-g-h**. Овој акорд, кој е многу често застапен во моето творештво во различни варијанти (енхармонски транспонирани тонови, хроматски типови на акорди итн.) ме привлекувал и заради неговата двозначност, затоа што лесно може да се преведе и во квартно созвучје (во случајов од **g**).

Крајот на **A** ја донесува $\mathbf{T_4}$ од новиот центар **f** (одговара на субдоминантата), но како **f-moll** без битоналноста на претходните делови и во него нема транспозиција за полустепен, односно содржи две повторувања (второто скратено) на $\mathbf{T_4}$ (т. 45–51).
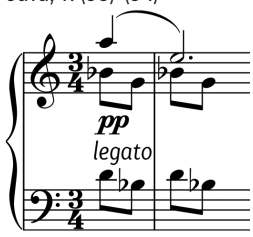
Делот **B** започнува со два такта од фигурата $\mathbf{Ф_5}$ (внатрешен вовед)* која ќе ја придружува $\mathbf{T_6}$ (**пр. 96**). Таа има типично минималистичка фактура (паралелните сексти формираат молски секстакорд). Нејзиниот натамошен развиток (посебно со полифоните движења) и почетниот мотив на темата ќе ја преведат во кругот на неоромантизмот. Од смиреният почеток со првото излагање на $\mathbf{T_6}$ постепено се подигнува тензијата, за да се достигне кулминацијата во третото повторување на $\mathbf{T_6}$ (започнува во 86. такт). Оваа кулминација е воедно и кулминацијата на ставот.

Пр. 96: $\mathbf{Ф_5}$ како минималистичка фактура, т. 51



$\mathbf{T_6}$ започнува со $\mathbf{M_3}$, кој во однос на акордот од придружбата се движи на релацијата голема нона – голема сексta (**пр. 97**).
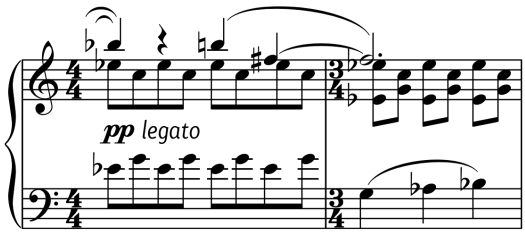
Пр. 97: $\mathbf{M_3}$ како движење голема нона – голема сексta во однос на акордот на придружбата, т. (53)–(54)



Целата структура на оваа тематска линија е со застои (романтичарските воздишки) и очекувано во второто појавување на темата ќе се јават респонзоријални полифони движења (Чајковски)* (**пр. 98**).
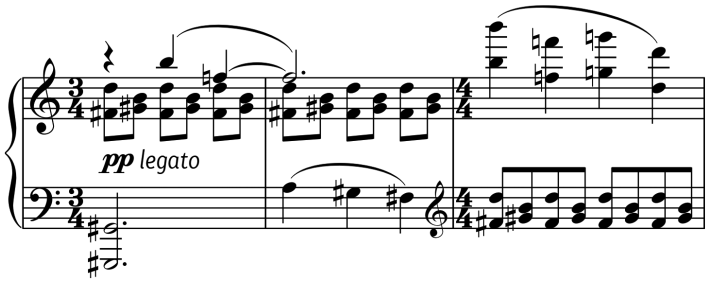
Првото повторување на темата го задржува тоналниот пристап и започнува (т. 61) со четвртото стапало **c** во однос на почетниот центар **g** на делот **B** (како да се движиме во почетен **g-moll**). Но веќе со следното, второ повторување кое започнува со полунамален септакорд (т. 68) веќе е загрозена позицијата на *главен* тонален центар (**пр. 99**).

Пр. 98: Респонзоријална полифонија меѓу дискантот и басот, т. 61–62



Овој дел додава уште една линија во дискантот, повторно со принципот на респонзоријална полифонија. На него

Пр. 99: Почетокот на **3_2** со полунамален септакорд и појавата на дополнителна полифонија во дискантот, т. 68–70



се надоврзува краток премин (т. 78–80) изграден од сегменти на **T_5**.

Веќе следниот дел натаму се раздвижува со појава на шеснаесеттини и нов пасаж **$П_4$**, кој е варијанта на **M_3** (**пр. 100**).
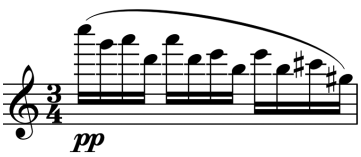
Но од друга страна, тој е употребен како одглас од **M_3**, со што се добива впечатокот на респонзоријалност. Составен од квартни движења, тој добива на значење и како созвучје со суперпозиција на кварти* (**пр. 101**).

3_3 води кон кулминацијата и на делот и на ставот, и затоа **T_6** се појавува во скратена варијанта.
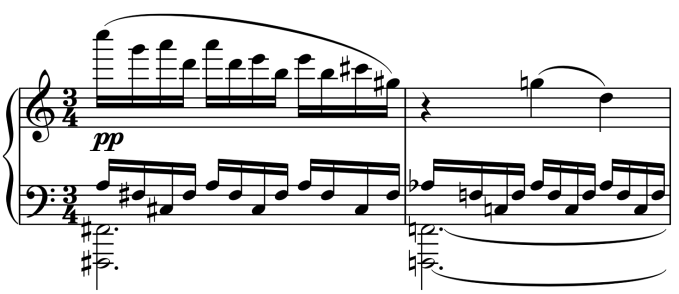
Последната појава на **T_6** како **3_4** користи октавни имитации на **M_3** комбинирани со **$П_4$** повторно во респонзоријална функција, дуплирано во октави (со додадена лева рака) (**пр. 102**). Од примерот се гледа дека **M_3** е поставен како лидиска кварта*. По овие четири такта станува смирување со вториот дел од **T_6** по што настапува **кодата**. Таа ја повторува **T_4** најнапред од тоналниот центар **gis**, па во скратеното второ повторување од тоналниот центар **g**. Битоналноста се расчистува со појавата на молскиот квинтакорд од **gis**.

По сложениот прв став, едноставните решенија со хармонските интервенции и скратувањето на реченицте се употребени со цел да се смири тензијата од првиот став, и да се направи подготовка за новата бура во третиот став.

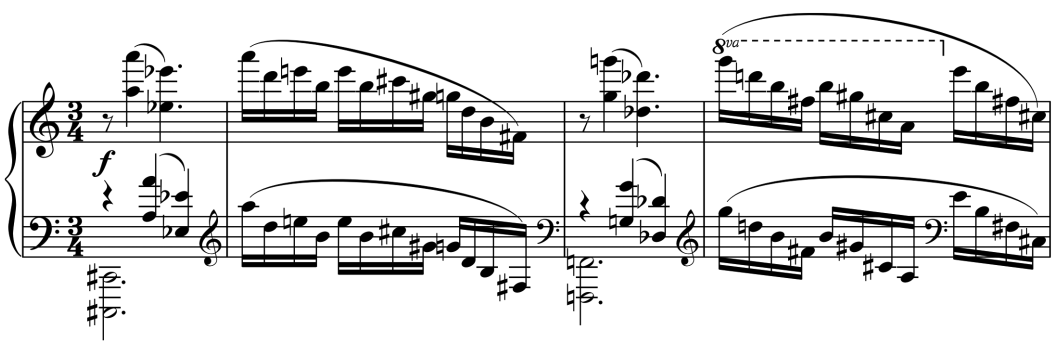
Пр. 100: **$П_4$** варијанта на **M_3**, т. 82



Пр. 101: Респонзоријалноста меѓу **M_3** и **$П_4$**, т. 82–83



Пр. 102: **3_4** со октавни имитации на **M_3** и респонзоријално **$П_4$**, т. 87–90
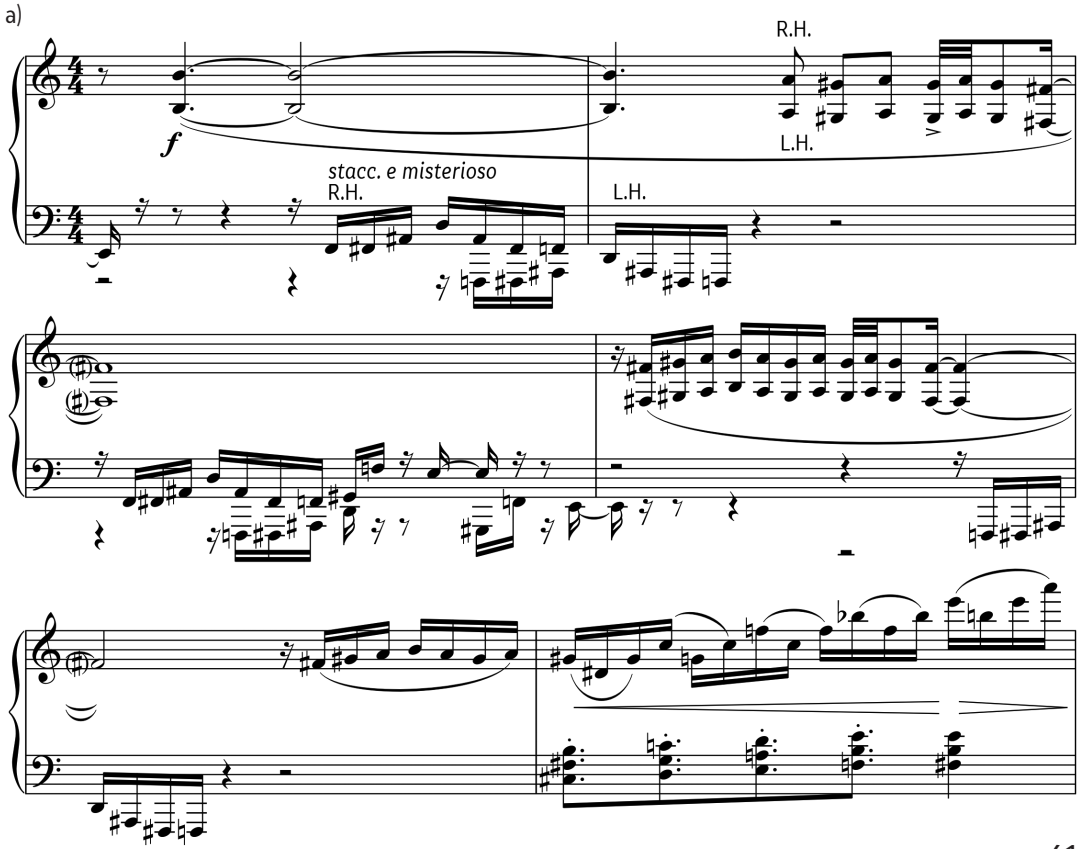


Трет став

Последниот став е, очекувано, рондо (најчеста форма за моите сонатни циклуси)*. Рондото е со три теми, при што делот на третата тема е најкраток и повеќе наликува на епизода, иако носи сосема нов материјал. Имајќи предвид дека вообичаено кај рондото се говори за *теми* и притоа се мисли на делови, овде, како и во претходните ситуации, го задржавме нашиот систем на теми (кој започнува од првиот став), а деловите ги означивме со букви. Трите теми за деловите се посебно контрастни, односно носат нови и потполно различни материјали (**пр. 103**).

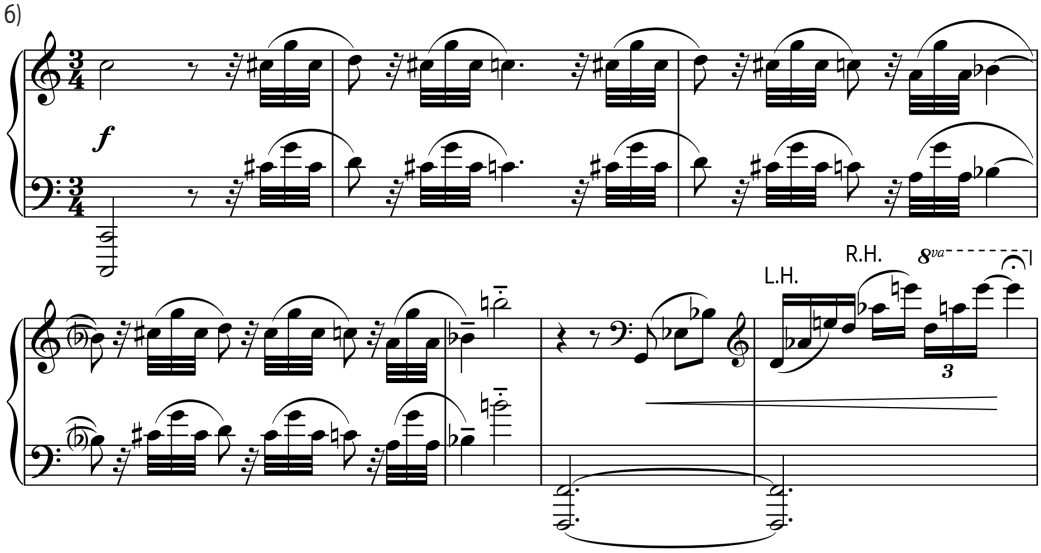
Од нив најразвиен е делот **A** во кој е искористена **T_7**, додека во делот **C** е најкратката **T_9**.

A: вовед ($Ф_6$, т. 1–4) 1 р. (T_7, т. 5–10) 2 р. (T_7, т. 11–14) премин (т. 15) 3 р. (T_7, т. 16–19) премин ($Ф_6$, т. 21–25)
B: 1 р. (T_8, т. 26–32) 2 р. (T_8, т. 33–41) 3 р. (T_8, т. 42–46) 4 р. (T_8, т. 47–48)
A_1: вовед ($Ф_6$, т. 49–54) 1 р. (T_7, т. 55–58) премин (т. 59–61) 2 р. (T_7, т. 62–67)
C: 1 р. (T_9, т. 68–72) 2 р. (T_9, т. 73–74) 3 р. (T_9, т. 75–77) премин (T_7, т. 78–79)
A_2: вовед ($Ф_6$, т. 80–83) 1 р. (T_7, т. 83–89) 2 р. (T_7, т. 90–93) премин ($Ф_6$, т. 94–98)
B_1: 1 р. (T_8, т. 99–104) премин (т. 105–106)
A_3: вовед ($Ф_6$, т. 107–112) 1 р. (T_7, т. 113–116) завршна група ($Ф_6/П_1$, т. 117–125)
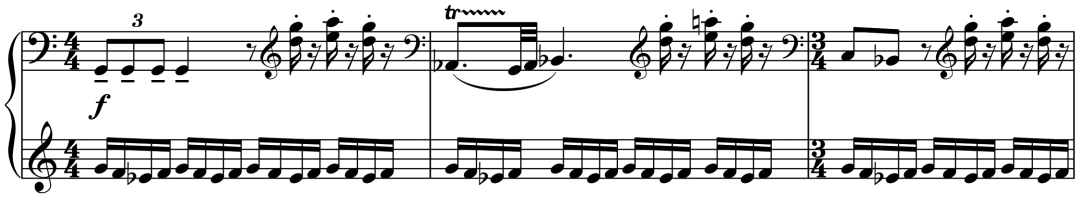
Пр. 103: Трите основни теми во рондото **T_7**, **T_8** и **T_9**, т. 5–10, т. 26–32 и т. 70–72



б)



в)



Воведниот дел во **А** е изграден од материјал кој подоцна ќе стане придружна фигура за $\mathbf{T_7}$ (**пр. 104**).

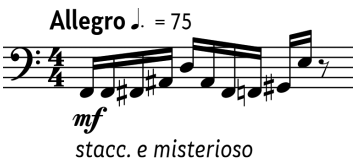
Овој материјал и неговата појава во финалниот став може да ги третираме како уште еден од протомоделите од моето творештво (в. II, стр. 111; III, стр. 246). Иако тој во првото повторување се развива со дополнителни карактеристични синкопи, сепак тој останува во доменот на фигура (**пр. 105**).

Неговата функција е клучна во поврзувањето на деловите и, се разбира, повторувањата на **А** до крајот на ставот.
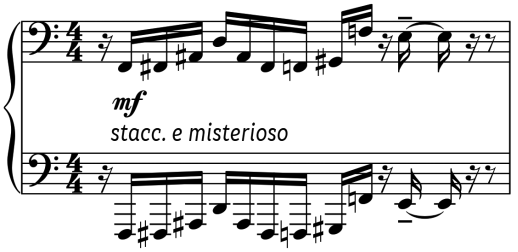
Првиот мотив, $\mathbf{M_4}$, од темата $\mathbf{T_7}$ е дериват од еден од носечките материјали во вториот став од балетот *Возови* – Канон (**пр. 106**). Со тоа и таа е еден од материјалите кои се појавуваат повеќе пати во моето творештво и ќе влезат во категоријата на протомоделите.

Тој е развиен во следното повторување, а темата $\mathbf{T_7}$ се заокружува со разложени квартни акорди (**пр. 107**).

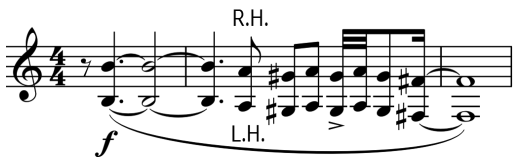
Пр. 104: $\mathbf{Ф_6}$ од која е изграден воведниот дел за делот **А**, т. (1)
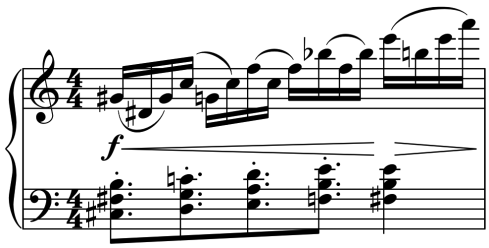


Пр. 105: $\mathbf{Ф_6}$ проширен со синкопи, т. 2



Пр. 106: $\mathbf{M_4}$ како дериват од материјалите од Канонот од балетот *Возови*, т. 5–7



Пр. 107: Квартните акорди на крајот од $\mathbf{T_7}$, т. 10



Следуваат уште две варијанти на $\mathbf{T_7}$. Првата е во високиот регистар, поставена е во левата рака и придружена со разложени октави во ритмичката поделба 3,3,2,2,2 која посебно ќе се истакне во второто повторување на $\mathbf{T_7}$. Играта со тринарно/бинарни комбинации и соодветните синкопи е најчесто присутниот елемент низ целото мое творештво и повторно може да се постави во групата на протомоделите. Со ваквиот третман на акцентите (синкопите) се воспоставува врската со популарните жанрови, што повеќе пати го истакнав и во анализите во претходните книги (**пр. 108**).

Во придружбата забележлив е хроматскиот терцквартакорд добиен од тврдонамален квинтакорд и мала септима, и кога ќе се има предвид и тонот **c** во разложената тематска линија во десната рака се добива и нонакорд*.

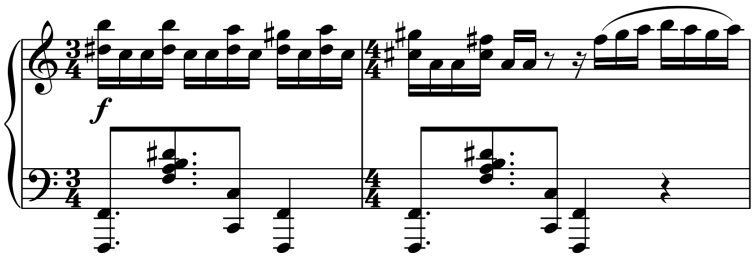
Делот е заокружен со **премин** кој повторно произлегува од воведната фигура $\mathbf{Ф_6}$ кој овде е транспониран за голема секунда нагоре.

И темата $\mathbf{T_8}$ е дериват од протомоделите. Таа се развива преку користењето на мотивот $\mathbf{M_5}$ (**пр. 109**). Во украсниот дел од овој мотив (32-ките) доминира намалената квинта која подоцна се заменува со септима*. Оваа тема ќе се повтори уште три пати. Второто излагање е од почетниот тон **d** (првото излагање беше од **c**) и во првиот момент изгледа дека од првите две реченици ќе се изгради сложена реченица-период. Но нејзиниот натамошен развиток и крајот го отвораат просторот за третото излагање на темата $\mathbf{T_8}$ во нова скратена варијанта од тонот **c**. Последната, четврта реченица е уште поскратена и има функција на кулминација на делот **B** (почнува од тонот **g**).
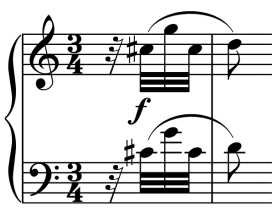
Она што следува натаму во 49. и 50. такт е уште една од постапките кои сум ги презел од долговековната композиторска практика – претопување преку мешање на материјалите од претходниот и од следниот дел (**пр. 110**).

$\mathbf{A_1}$ најнапред има две појавувања на темата (во првото **A** имаше три), и направена е инверзија во редоследот од првото појавување: третата реченица од првото **A** овде станува прва, при што структурата и тоналниот центар се задржани, (втората рече-

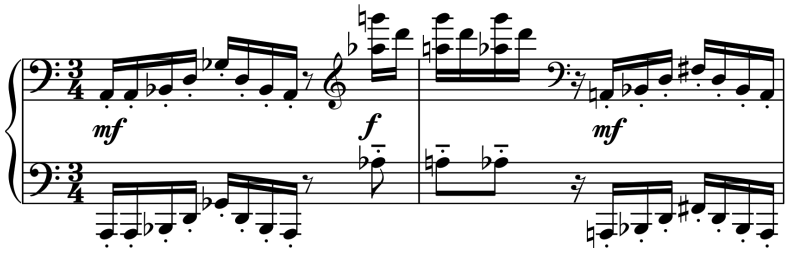
Пр. 108: **3 р.** од **A** со синкопираната фактура 3,3,2,2,2, т. 16–17



Пр. 109: $\mathbf{M_5}$ како дериват од $\mathbf{M_1}$ од Втората симфонија, т. (26)–(27)
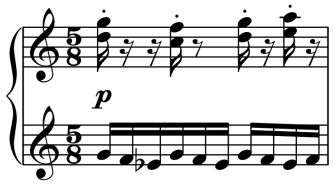


Пр. 110: Претопување преку мешање на претходните и следните материјали, т. 48–50
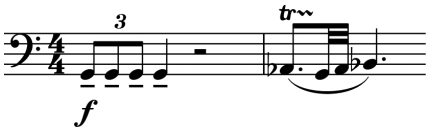


ница и овде останува втора). Во преминот од два такта се јавуваат квинтни акорди, кои треба да донесат нов тонален центар за втората реченица (**cis**, во претходната појава тоналниот центар беше **h**).

Пр. 111: **Ф$_7$** во функција на придружба на **Т$_9$**, т. 68



Задржувањето во високиот регистар во оваа втора реченица од **А$_1$** треба да ја подготви појавата на новата фигура **Ф$_7$** која е во средниот регистар и е дел од придружбата на следната тема **Т$_9$** (**пр. 111**). **Ф$_7$** е дериват од ритмичката структура со комбинациите на тринарните и бинарните единици која е најавена во последните два такта од претходното **А$_1$** (т. 66–67) и во кои се јавува посебно интересна комбинација во 5/8 метар: 3,3,2,2.

Пр. 112: **М$_6$** како основа за **Т$_9$**, т. 70–(71)

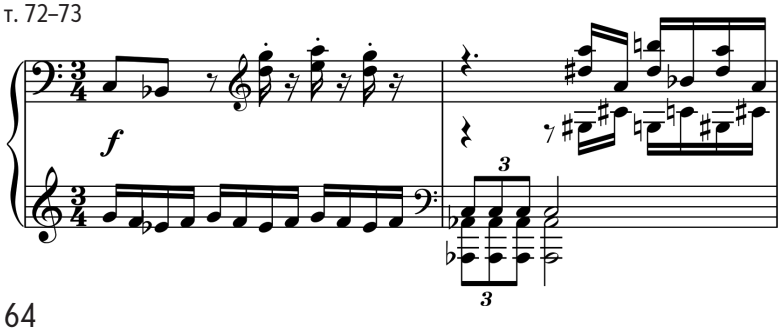


Оваа рационализација (економичност на материјалите) се чувствува и во следната тема **Т$_9$**, која почива на еден мотив **М$_6$** (**пр. 112**). Овој мотив преку *судбинската* триола на почетокот и трилерот кој води кон малата терца, не е развиен во поголема тема, со што и реченициите што следуваат се повеќе низа од двотакти, одошто реченици во вистинска смисла (иако овде во шемата ние ги издвоивме заради промените на тоналните центри). На тој начин и овој дел не изгледа како дел со јасно обликуван тематски материјал, туку повеќе како епизода. Сепак, заради контрастот со **А** го дефинираме како дел на третата тема.

Инаку, тој е основа за почетокот на тенорската арија во *Радомировиот псалтир* (в. IV, стр. 84). Сигурен сум дека ќе се најде и во некое друго дело, затоа што има потекло од македонскиот фолклор.
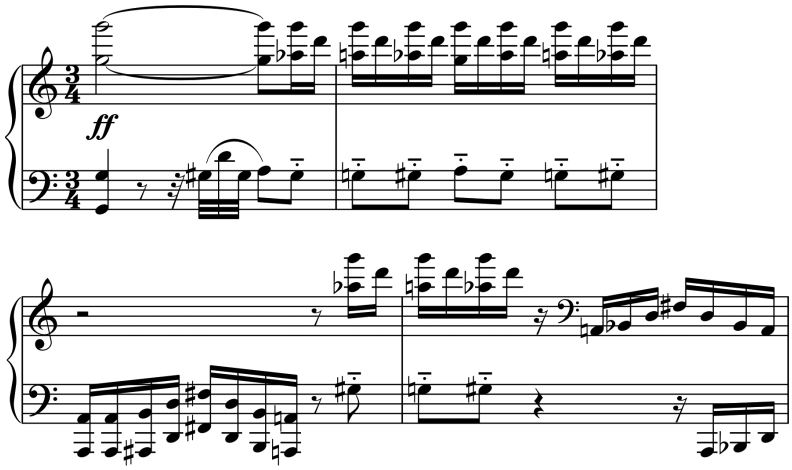
Оваа епизодност уште повеќе ја истакнуваат елементите од придружбата, односно **Ф$_7$**, која во еден момент во потполност потсетува на крајните делови од **В** (**пр. 113**).

Пр. 113: Претворање на придружбата на **Т$_9$** во елементи од крајот на делот **В**, т. 72–73



Оваа рационализација ќе продолжи и до крајот на рондото во кое деловите што ретроградно следуваат (од шемата се гледа дека се работи за рондо **ABACABA**) ќе почнат соодветно да се скратуваат во

Пр. 114: Претопувањето на $\mathbf{B_1}$ во $\mathbf{A_3}$, т. 105–108



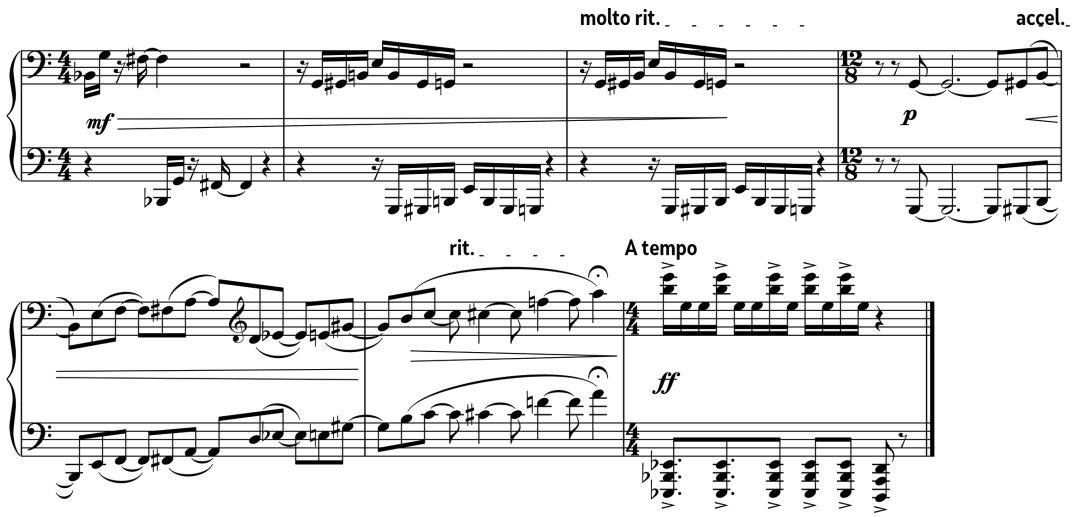
однос на нивните први појави. Така $\mathbf{A_2}$ (исто се гледа во шемата) ја нема третата реченица (**3**) од првото **А**, која ќе се појави самостојно во последното $\mathbf{A_3}$ (остава впечаток дека репризата на почетното **А** е поделена со појавата на $\mathbf{B_1}$).

Скратувањата ќе се случат и во $\mathbf{B_1}$ каде што има само една реченица, а веќе втората во која ги има почетните елементи од $\mathbf{T_8}$ се претопува во почетокот на воведот на $\mathbf{A_3}$ (**пр. 114**).

Затоа овие последни два такта од $\mathbf{B_1}$ во шемата ги означивме како премин. Ваквиот пристап на одреден начин го разбива концептот на рондото во кое појавата на тематските целини има поголем степен на заокруженост.

Во последното $\mathbf{A_3}$ крајот го одредивме како **завршна група**, а не како кода. Причината е што тој беше прекраток и во него продолжува играта со $\mathbf{Ф_6}$. Но, бидејќи постојано бегам од едноставни решенија, во тој крај ќе се уфрли и почетниот пасаж од целата соната $\mathbf{П_1}$ (**пр. 115**). Ова уфрлување потврдува дека и $\mathbf{Ф_6}$ е дериват од $\mathbf{П_1}$ (низата **g-gis-h-e**).

Пр. 115: Завршната група од $\mathbf{A_3}$ со појавата на $\mathbf{П_1}$, т. 119–125



Оваа соната е предвесник на поголемиот дел покрупни дела што ќе следуваат, најнапред во сложеноста на композиторските постапки, односно градењето на формата, но и во пијанистичката фактура. До следното дело за две пијана *All That Dance* ќе помине речиси една деценија исполнета со дела за други различни состави (од камерни, вокални до оркестарски, како и синтесајзери и компјутерска музика) и паралелно уште цела низа други обврски, од музиколошки до менаџерски. Затоа главната идеја да направам рецитал исклучиво со мои дела за пијано (за кој претходно немав доволно минутажа, па постојано дополнував со нешто друго) односно трите сонати и Сонатината, никогаш не се реализира. Кон ова ќе придонесе и пишувањето на Ноктурната, кои конечно формираа рецитална програма која ќе ја изведам во 2004 година.

All That Dance оп. 39 (1995)

Во пролетта 1995 година ми пристапи Тодор Светиев и ме замоли да направам дело за две пијана кое тој и Евушка Трпкова-Елезовиќ би го извеле на есенската конференција на ЕПТА (закажана за 24–26 ноември во Намур, Белгија). Со оглед на тоа што деканството ми започнуваше од 1 октомври, јас се нафатив на работа врз делото кое го нарековв *All That Dance*. Името дојде од филмот *All That Jazz* (ми се допаѓаше и филмот и насловот) иако содржински немаат никаква врска.

Најнапред одлучив дека ќе го искористам материјалот од музиката што ја изработив за претставата *Арлекин слуѓа на двајца ѓосйодари* која беше поставена во Велешкиот театар во април 1995 година (**сл. 11**).

Ова, како што напоменав и во книгата за деветте концерти (в. III, стр. 22), не ми беше прв пат, и беше резултат на мојата желба да им го продолжам животот на *музиките* од овие претстави, кои исчезнуваа од моментот кога веќе немаше да бидат на репертоарот. Освен тоа, како дел од претставите многу често беа *незабележливи* за разлика од ваквата самостојна изведба.



Сл. 11: Програмските листови од премиерите во Велес (8.4.1995) и во Скопје (9.7.1999)

Всушност, првото вакво дело произлезено од музика за драмско дело е *Детската фантазија Шлем* оп. 13 (според настаните од истоимената радиодрама за деца од Ристо Давчевски) изработена во 1981 година. Но тој случај е поразличен од оние од споменатите примери од книгата за деветте концерти во втората половина на 1980-тите. За *Шлем* јас имав направено партитура која се користеше при снимањето со изведувачи во живо и потоа само финално ја преуредив во едно дело. Кај *Зојкиниот стан*, *Татко*, *Арлекин* итн., не постоеја испишани партитури. Правев МИДИ запис со основните тематски материјали (вообичаено две-три различни и контрастни теми), од кои потоа оформував повеќе верзии со различни должини и повторувања според потребите на претставата (всушност ги смирував, забрзував, транспонирав, им додавав линии итн. директно преку интервенциите во МИДИ копиите) и потоа правев финална снимка со одреден број музички делови, која ја предавав во театарот. Од поголемиот дел од овие претстави ги имав сочувано МИДИ записите, кои и тогаш и денес лесно може да се конвертираат во партитури. Но, јас не ја користев таа постапка, туку изработував целосно нови партитури, посебно што беа и за поинакви изведувачки состави.

Од *Арлекин* музиката ми беше уште свежа и одлучив да искористам два (од трите) материјали од претставата за обликување на двете теми кои ќе бидат основа на *All That Dance*. Следната одлука беше дека овие две *теми* ќе бидат теми за *варијации* и тоа надоградени во една нова форма: стилски варијации. За да го постигнам тоа решив делото да го организирам во пет суити со различна стилска и жанровска провениенција. Терминот суити овде е употребен условно, бидејќи вистинска суита е само втората (Барокот); првата суита треба да асоцира на двоецот павана – гаљарда, последната (XX век) е сплет од повеќе стилови од популарната музика, а третата и четвртата се интегрирани ставови (рондо и валцер).

Првата суита, која спаѓа во танцувачкиот ренесансен репертоар, и чии павана и гаљарда се сметаат за извор на инструменталните (танцувачки) суити од XVII век, преку нагласениот концепциски избор на *играта*, го одредува и карактерот на целото дело и оттаму неговиот наслов *All That Dance*.

Но во мојот интелектуален пристап кон градењето на концепцијата на делото, пред да започнам со работата врз музичкиот материјал, додадов уште една многу важна компонента. Ова дело треба да претставува и една мини музичка енциклопедија за развојот на западната музичка култура од ренесансата до XX век. Така, првите четири суити ќе се движат од ренесансата, преку барокот, класицизмот до романтизмот, а последната ќе ја претстави популарната музика од XX век.

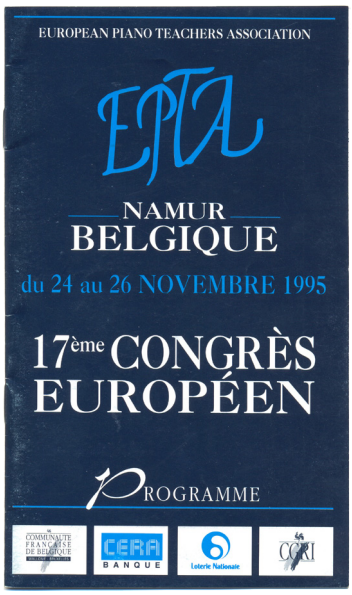
Многу години во себе ја носев идејата да направам звучна музичка енциклопедија – енциклопедија во која единиците наместо во текст ќе бидат претворени во музика. На тој начин место текстуалните објаснувања ќе говореше музиката. Оваа идеја ми беше посебно поткрепена и со можностите што ги даваше електрониката. Но се работеше за голем проект кој ќе бараше повеќегодишна работа, и затоа го трансформирав во оваа мини варијанта на *All That Dance*. Идејата за ваква музичка енциклопедија недвосмислено потекнува и од мојата активност како *аниматор* во МММ во 1970-тите.

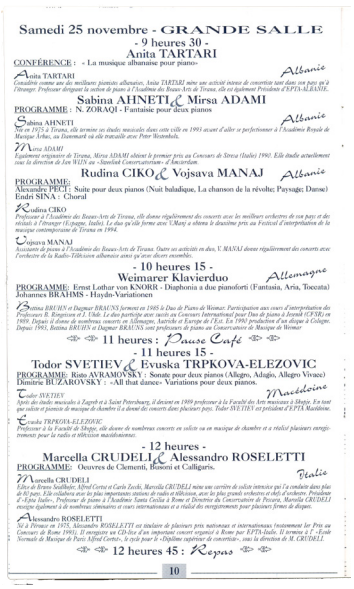
Употребата на терминот стилски варијации исто така значеше дека ќе биде користен само еден материјал кој ќе се трансформира (варира) во стилистиката на следниот период преку промените во сите седум планови на музичкото дело, бидејќи преку нивниот развиток се оформуваат стилските карактеристики на секој период.

Тоа овозможува хоризонтално следење на поединечните планови низ овие стилски периоди од кои основата ја даваат интервалско-мелодиската структура, ритмиката и хармонијата. Дополнително, изборот на инструменталниот состав – две пијана, отвори и уште една можност – низ него да се проследи развитокот на пијанистичката техника (инструментацискиот план). Исто така, одлучив дека нема да има прво и второ пијано; двата инструменти ќе добијат еднаков солистички третман. Ова шетање лево/десно низ инструментите овозможи при секое повторување на фразите тие да се пренесуваат во другиот инструмент и на тој начин да се добие и различна боја, но уште поважно –различна интерпретација. Секако, и временската организација на материјалот – формата (односно употребата на различни историски форми) соодветно ја следи оваа концепција, за што подетално ќе зборувам подоцна.

Користењето на еден основен музички материјал (двете теми) за мене овде имаше и уште едно филозофско значење – најдлабоките слоеви, феноменолошката редукција на одреден начин, ги откриваат пракорените на музичкото создавање. Тие може да се реализираат површински на најразлични начини, но со феноменолошката редукција повторно се сведуваат на основни модели.

Се разбира, добро е ако ваквиот интелектуален пристап кон делото може однапред да ѝ се предочи на публиката, со што таа натаму ќе може во текот на слушањето да препознава што се случува во музичка смисла. Но на крајот, и таа мини енциклопедиска концепција не е од одлучувачка важност за некој да може да го слуша делото, бидејќи неговата допадливост, која произлегува од преземените композиторски постапки од соодветните периоди, сама по себе надвладува. Затоа делото во сите изведби секогаш имаше многу добар прием кај публиката, која, кога ќе чуе дека се работи за дело од современ автор, лесно подигнува барикади. Овде тоналноста, консонантноста, хармонијата, мелодиските линии, ритмиката; сè заедно требаше да го врзе сензибилитетот на современата реалност со онаа од минатото.

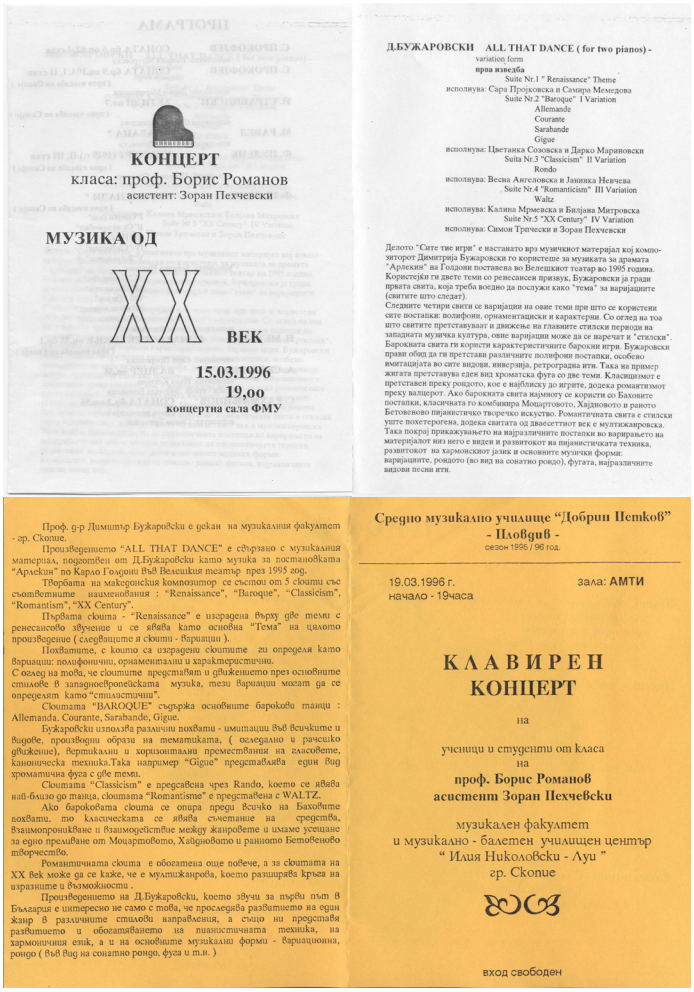



Samedi 25 novembre - GRANDE SALLE
- 9 heures 30 -
Anita TARTARI
CONFÉRENCE : - La musique albanaise pour piano-
Albanie
PROGRAMME : N. ZORAQI - Fantaisie pour deux pianos
Albanie
Sabina AHNETI & Mirsa ADAMI
Albanie
Rudina CIKO & Vojsava MANAJ
Albanie
PROGRAMME:
Alexandre PECI : Suite pour deux pianos (Nuit baladique, La chanson de la révolte; Paysage; Danse)
Endri SINA : Choral
- 10 heures 15 -
Weimarer Klavierduo
Allemagne
PROGRAMME: Ernst Lothar von KNORR - Diaphonia a due pianoforti (Fantasia, Aria, Toccata)
Johannes BRAHMS - Haydn-Variationen
11 heures : Pause Café
- 11 heures 15 -
Todor SVETIEV & Evuska TRPKOVA-ELEZOVIC
PROGRAMME: Risto AVRAMOVSKY : Sonate pour deux pianos (Allegro, Adagio, Allegro Vivace)
Dimitrie BUZAROVSKY : «All that dance» Variations pour deux pianos.
Macédoine
- 12 heures -
Marcella CRUDELI & Alessandro ROSELETTI
PROGRAMME: Oeuvres de Clementi, Hensoti et Calligaris.
Italie
12 heures 45 : Repas
10

Сл. 12: Плакатот и дел од програмата на 17. конгрес на ЕПТА со настапот на Тодор Светиев и Евушка Трпкова-Елезовиќ

Делото го завршив пред почетокот на академската година, но Евушка и Тодор, разбирливо, немаа доволно време да го подготват, и на Конгресот на ЕПТА ги изведоа само првите три суити (Ренесанса, Барок и Класицизам) (**сл. 12**).

Првата комплетна (премиерна) изведба на *All That Dance* ќе се случи на концертот на класата на студенти пијанисти на професорот Борис Романов, и веднаш потоа ќе уследи и реприза во Пловдив (**сл. 13**).



КОНЦЕРТ
класа: проф. Борис Романов
асистент: Зоран Пехчевски

МУЗИКА ОД
XX
ВЕК

15.03.1996
19,00
концертна сала ФМУ

Д.БУЖАРОВСКИ ALL THAT DANCE (for two pianos) -
variation form
прва изведба
Suite Nr.1 " Renaissance" Theme
исполнува: Сара Пројковска и Сонија Мемедова
Suite Nr.2 "Baroque" I Variation
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue
исполнува: Цветанка Созовска и Дарко Мариновски
Suite Nr.3 "Classicism" II Variation
Rondo
исполнува: Весна Ангеловска и Јаника Неичева
Suite Nr.4 "Romanticism" III Variation
Waltz
исполнува: Калина Мрмевска и Биљана Митровска
Suite Nr.5 "XX Century" IV Variation
исполнува: Симон Трпчески и Зоран Пехчевски

Делото "Сите тие игри" е настанато врз музичкиот материјал кој композиторот Димитрије Бужаровски го користеше за музиката за драмата "Аргекин" на Голдони поставена во Велешкиот театар во 1995 година. Користејќи ги двете теми со ренесансен призвук, Бужаровски ја гради првата свита, која треба воедно да послужи како "тема" за варијациите (свитите што следат).
Следните четири свити се варијации на овие теми при што се користени сите постапки: полифони, орнаментациски и карактерни. Со оглед на тоа што свитите претставуваат и движење во главните стилски периоди на западната музичка култура, овие варијации може да се нарекат и "стилски". Барокната свита ги користи карактеристичните барокни игри. Бужаровски прави обид да ги претстави различните полифони постапки, особено имитацијата во сите видови, инверзија, ретроградна игра. Така на пример жигата претставува еден вид хроматска фуга со две теми. Класицизмот е претставен преку рондото, кое е најблиску до игрите, додека романтизмот преку валцерот. Ако барокната свита најмногу се користи со Баховите постапки, класичната го комбинира Моцартовото, Хајдновото и рановото Бетовеново пијанистичко творечко искуство. Романтичната свита е стилски уште похетерогена, додека свитата од двесетиот век е мултижанровска. Така покрај прикажувањето на најразличните постапки во варирањето на материјалот низ него е видена и развиткот на пијанистичката техника, развиткот на хармонскиот јазик и основните музички форми: варијациите, рондото (во вид на сонатно рондо), фугата, најразличните видови песни итн.

Проф. д-р Димитър Бужаровски е декан на музикалния факултет - гр. Скопие.
Произведението "ALL THAT DANCE" е свързано с музикалния материал, подготвен от Д.Бужаровски като музика за постановката "Арлекин" по Карло Голдони във Велешкия театър през 1995 год.
Творбата на македонския композитор се състои от 5 сюити със съответните наименования : "Renaissance", "Baroque", "Classicism", "Romantism", "XX Century".
Първата сюита - "Renaissance" е изградена върху две теми с ренесансово звучене и се явява като основна "Тема" на цялото произведение (следващите и сюити - вариации).
Появите, с които са изградени сюитите ги определя като вариации: полифонични, орнаментални и характеристични.
С оглед на това, че сюитите представят и движението през основните стилове в западноевропейската музика, тези вариации могат да се определят като "стилистични".
Сюитата "BAROQUE" съдържа основните барокови танци : Allemanda, Courante, Sarabande, Gigue.
Бужаровски използва различни похвати - имитации във всичките и видове, производни образи на тематиката, (оследално и ракциско движение), вертикални и хоризонтални премествания на гласовете, каноническа техника.Така например "Gigue" представлява един вид хроматична фуга с две теми.
Сюитата "Classicism" е предсавена чрез Rando, което се явява най-близо до танца, сюитата "Romantisme" е представена с WALTZ.
Ако барокоата сюита се опира преди всичко на Баховите похвати, по класическата се явява сочетание на средства, взаимопроникване и взаимодействие между жанровете и имаме усещане за едно преливане от Моцартовото, Хайдновото и раниото Бетовеново творчество.
Романтичната сюита е обогатена още повече, а за сюитата на XX век може да се каже, че е мултижанрова, което разширява кръга на изразните и възможности .
Произведението на Д.Бужаровски, което звучи за първи път в България е интересно не само с това, че проследува развитието на един жанр в различните стилови направления, а също ни представя развитието и обогатяването на пијанистичката техника, на хармоничния език, а и на основните музикални форми - варијационна, рондо (във вид на сонатно рондо, фуга и т.н.)

Средно музикално училище "Добрин Петков"
- Пловдив -
сезон 1995 / 96 год.

19.03.1996 г.
начало - 19часа

зала: АМТИ

КЛАВИРЕН
КОНЦЕРТ

на

ученици и студенти от класа
на
проф. Борис Романов
асистент Зоран Пехчевски

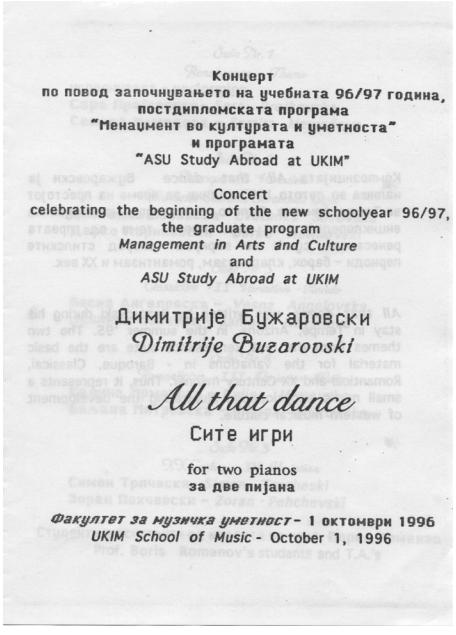
музикален факултет
и музикално - балетен училищен център
" Илия Николовски - Луи "
гр. Скопие

вход свободен

Како што може да се види од програмата, петте суити беа поделени на пет парови пијанисти. Покрај тоа, посебно атрактивно беше костимирањето на учесниците со стилски костими од секој период, кој произведе бурни реакции кај публиката (костимите беа земени од МОБ). Последната од трите изведби на студентите од класата на проф. Романов беше на концертот по повод започнувањето на новата академска 1996/97 година и воедно започнувањето на програмата за постдипломски студии *Менаџмент во културата и уметноста* и програмата *ASU Study Abroad at UKIM* (**сл. 14**).

Сл. 13: Интегралната премиера на *All That Dance* (15.3.1996) и репризата (19.3.1996)

И двете програми за постдипломските студии *Менаџмент во културата и уметноста* и програмата *ASU Study Abroad at UKIM* заслужуваат многу повеќе простор, бидејќи ја одразуваат интернационалната клима која владееше на ФМУ во тој период. Во книгата *Музикономија* во предговорот јас кратко се осврнав на програмата за културен менаџмент која остана уникатна до денес, посебно имајќи предвид дека во неа предаваше екипа од многу истакнати професори од САД и од Европа. Сепак, овие теми ќе ги оставам за некој друг труд кој би ги опфатил моите менаџерски активности надвор од музичкото подрачје.



Концерт
по повод започнувањето на учебната 96/97 година,
постдипломската програма
"Менаџмент во културата и уметноста"
и програмата
"ASU Study Abroad at UKIM"

Concert
celebrating the beginning of the new schoolyear 96/97,
the graduate program
Management in Arts and Culture
and
ASU Study Abroad at UKIM

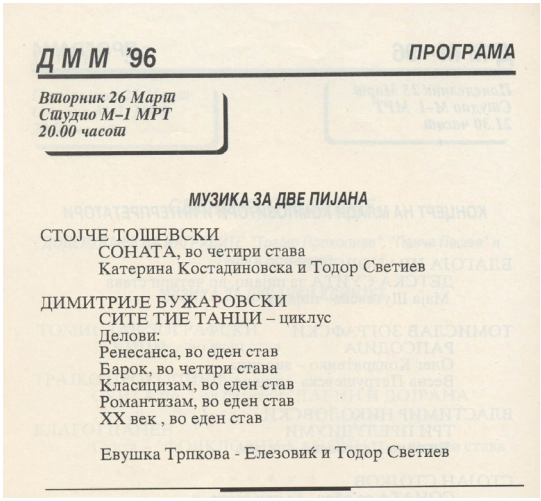
Димитрије Бужаровски
Dimitrije Buzarovski

All that dance
Сите игри

for two pianos
за две пијана

Факултет за музичка уметност - 1 октомври 1996
UKIM School of Music - October 1, 1996

Сл. 14: Концертот по повод започнувањето на академската година на ФМУ на 1 октомври 1996 година



ДММ '96 ПРОГРАМА

Вторник 26 Март
Студио М–1 МРТ
20.00 часот

МУЗИКА ЗА ДВЕ ПИЈАНА

СТОЈЧЕ ТОШЕВСКИ
СОНАТА, во четири става
Катерина Костадиновска и Тодор Светиев

ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ
СИТЕ ТИЕ ТАНЦИ – циклус
Делови:
Ренесанса, во еден став
Барок, во четири става
Класицизам, во еден став
Романтизам, во еден став
XX век , во еден став

Евушка Трпкова - Елезовиќ и Тодор Светиев

Сл. 15: Програмата од изведбата на ДММ (26.2.1996)

Во истата година во март следува и интегралната изведба на *All That Dance* со пијанистите Евушка Трпкова-Елезовиќ и Тодор Светиев на „Деновите на македонска музика“ (**сл. 15**).

Делото пет пати во Штип, Скопје, Ниш, Нови Сад и Шабац го изведоа и Емилија Попивода и Татјана Џорлева во периодот 2009–2010 година (**сл. 16**).

Во 1998 година го преработив за едно пијано последниот став (XX век) за да можам да го изведам како бис за време на праизведбата на Концертот за пијано во 1998 година (в. III, стр. 79). Во 2012 година за мојот *Ретроспективен концерт* (15 октомври) го преработив и го изведов и првиот став, односно првата суита (Ренесанса). Размислував за преработка и на останатите ставови, повторно заради зголемување на бројноста на изведбите, но проблем се јавуваше кај барокната суита во која има премногу линии кои би се изгубиле во ваква варијанта, нешто што не сакав да жртвувам.





Сл. 16: Постери и фотографии од изведбите на *All That Dance* од Татјана Џорлева и Емилија Потевска









Анализа

Во делото, согласно со идејата да се направи пресек низ основните форми на музичките дела, во првата суита е застапена сложената песна, во втората се употребени формите карактеристични за инструменталната полифонија од барокниот период, третата и четвртата суита се изработени како ронда, од кои во третата е употребено сонатно рондо (со што се покриваат и сонатната форма и рондото), додека последната суита е сплет од стилски различно поставени варијации. Но целосно земено формата е повторно варијации во кои се покриени сите три основни категории: полифони, орнаментални и карактерни варијации (секако, доминантно оваа последната). Треба да се споменат и јасните алузии на одредени композитори како на пример: Бах, Моцарт, Шопен, Лист и Џоплин.

Изборот на формата на варијациите одговара и на насловот на делото, бидејќи токму игрите (танците) ги втемелуваат варијациите во музичката култура.

Формите во целото дело на основен план се јасни и едноставни следејќи ги основните обрасци на стилистиката на која ѝ припаѓаат. Кон ова придонесува и генералната рамка на формата – варијации, што очекувано и води кон јасно заокружување во рамките на секоја варијација одделно. Развојноста најмногу се чувствува на макроплан, односно целината на петте суити, кои на крајот формираат едно единствено и компактно дело. На микроплан развојноста е во драматичните промени што материјалот ги минува од суита во суита.

По некоја година ми падна во раце книгата *Стилски вежби* на Рејмон Кено (Raymond Queneau) која често ја користев и во наставата. Се разбира, веднаш го препознав принципот (стилски вежби) кој е водечки и во моето дело, но ова извонредно книжевно дело има и значајна нитка на ирониja и пародија, која воопшто не може да се спореди во случајот со *All That Dance*. Во *All That Dance* најсериозно се однесував кон материјата која ја преработував во стилските вежби.

При изработката на делото свесно навлегов на многу опасен терен. Пишувајќи во манирот на одредени композитори значи дека најмалку треба да се направи достојна копија на нивно ниво. Тие зад себе оставаат доволна и достојна трага која укажува на нивната композиторска техника. Сè што ќе биде пониско од тоа ниво го ризикува прашањето кому и зошто му се потребни вакви композиции (кога има подобри). Ако во претходните случаи (на пример, балетот *Возови*, кој е посветен и напишан во манирот на Бах), тој манир е само појдовна точка. Натамошната преработка донесува сосема различен финален производ во кој има сериозни интервенции во сите планови на музичкото дело (на пример, во *Возови* се користени електронски инструменти). Но во овој случај тоа не беше така. Овде манирот е следен до крајните граници, и исклучително малите интервенции се непрепознатливи при вообичаеното слушање на делата. Но, ако се појават грешки и недоследности, тие веднаш ќе *испливаат* на површината; овде грешки не се дозволени.
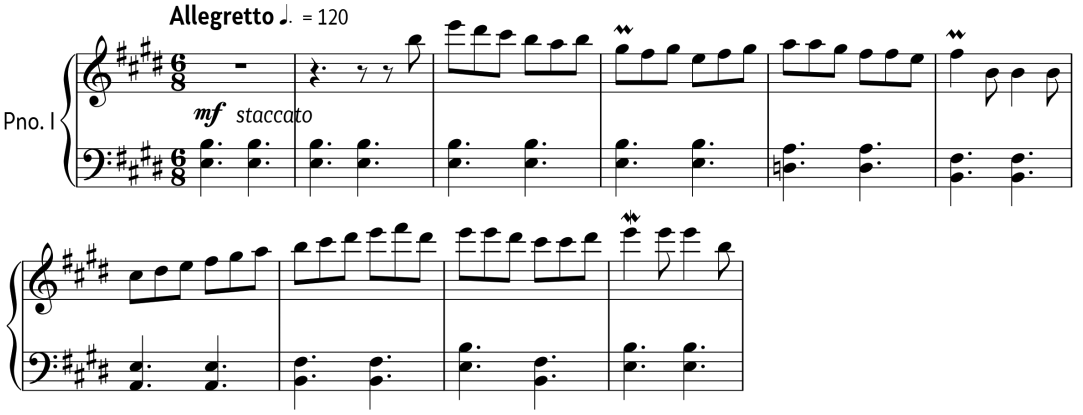
Прва суита (Ренесанса)

Првата суита во партитурата е означена и со додавката – Тема. Во неа се изложени двете теми и тоа целосно преземени од музиката за претставата *Арлекин* (**пр. 116** и **пр. 117**).
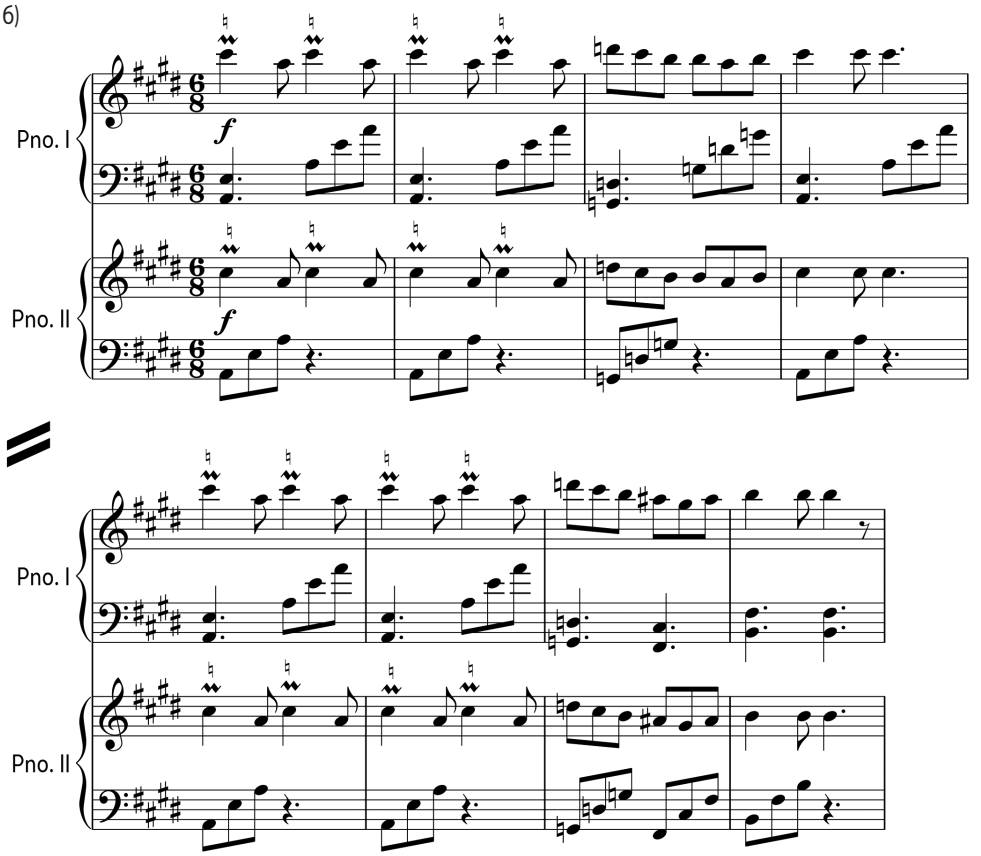
Иако суитата е наречена Ренесанса, таа по својот хармонски план припаѓа и на доцната ренесанса, но и на раниот барок. Како што ќе се види натаму, суштинската асоцијација на материјалите ќе ја даде хармонскиот план. И во двата дела на првата тема тоа е движењето за степен надолу од почетниот тоналитет (започнува во јасен **E-dur**, но со алтерацијата надолу на VII стапало добива модален призвук; во делот $\mathbf{1T_b}$ ова е направено преку движењето во басовата линија од **a** во **g**, придружено со соодветните квинтакорди). Во делот на темата $\mathbf{1T_a}$ се јавува доминантата **h**, но отсуствува терцата за која не знаеме дали е мала или голема, а дадена е само квинтата. Потоа во хармонскиот план следуваат IV и V стапало како јасна автентична каденца. Целосно оваа прогресија дава обоеност на скаличното движење во десната рака. Прогресијата е уште поинтересна во делот $\mathbf{1T_b}$ каде што во претпоследниот такт

Пр. 116: Првата тема **1T** со двата дела (**a** и **b**) како основа за варијациите низ целото дело, т. 1–10 и т. 19–26
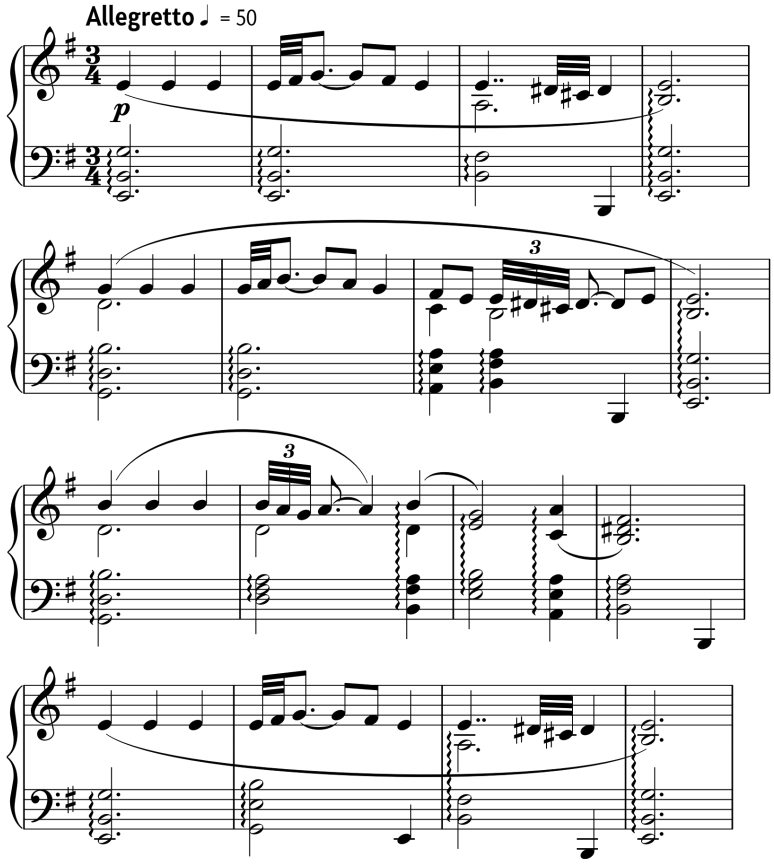
а)



б)



Пр. 117: Втората тема **2T** прикажана според верзијата за едно пијано, т. 50–65
(во основната верзија за две пијана тактовите се од 48. до 63.)



алтерираниот тон **g** учествува во каденцата за доминантата на **E-dur** преку доминантата на доминантата (**fis**). Овие алтерирани движења во кои се употребени или квинтакорди, или придружба од квинти, се потенцирани и со пулсирачкиот ритам во пунктираните четвртини (метарот е 6/8). Врз нив е изградена релативно едноставна скалична мелодиска линија во која украсите кои водат во барокот, ја прават асоцијацијата со моделите од минатото.

Хармонскиот план на втората тема е изграден врз движењата меѓу роднинските мол и дур и соодветниот регистар на нивните субдоминанти и доминанти, што го има и во ренесансата, но доминира во раниот барок, во кој хармонијата е новото откритие околу кое ќе се изградуваат и хомофоните и полифоните дела. Таа има развиена мелодиска линија, исто така придружена со многу орнаменти, во која преодните и задржаните тонови ја збогатуваат хармонската придружба во која повторно доминира квинтакордот, но почнуваат да се јавуваат и септакордите. Наликува на пејачките нумери придружувани од лаута која овде е имитирана со разложените акорди. Поставена во паралелниот мол на почетниот тоналитет (**e-moll**) гради дополнителен судир кој отстапува од стилските шаблони на времето.

Како и во музиката од драмата, од двете теми е направена сложена песна, со веќе споменатиот поголем контраст помеѓу делот **A** и делот **B**. Делот **A** е изграден како

триделна песна, додека делот **B** како преодна дводелна песна. Формата користи репетиции кои се испишани и во кои секогаш има некоја промена. Всушност, уште по излагањето на темите почнуваат нивните први варијации.
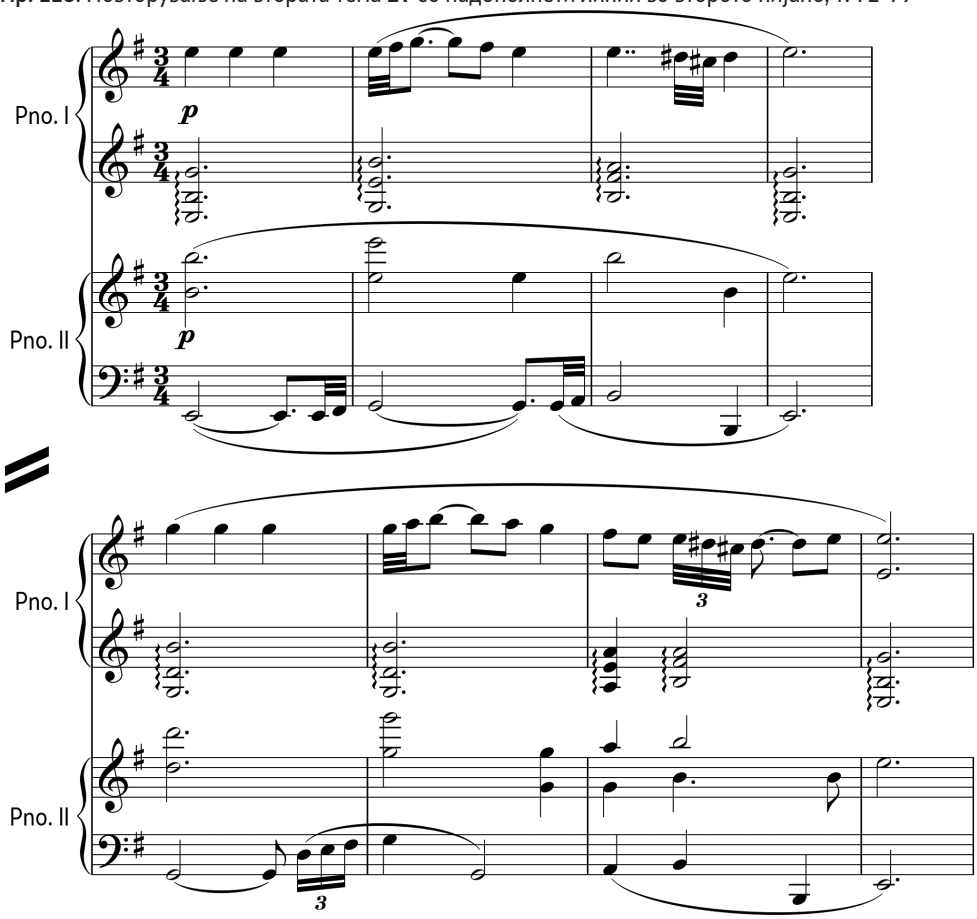
A: a – вовед (т. 1–2) 1 (1T$_a$, т. 2–10) 1$_1$ (1T$_a$, т. 10–18), b – 2 (1T$_b$, т. 19–26) 2$_1$ (1T$_b$, т. 27–34), a$_1$ – 1$_2$ (1T$_a$, т. 34–42) завршна група (т. 43–46)

B: 2T – 1 (т. 48–51) 1$_1$ (т. 52–55) 2 (т. 56–59) 1$_2$ (т. 60–63) 2 (т. 64–67) 1$_2$ (т. 68–71), 2T$_1$ – 13 (т. 72–75) 1$_4$ (т. 76–79) 2$_1$ (т. 80–83) 1$_5$ (т. 84–87) 2$_2$ (т. 88–91) 1$_6$ (т. 92–95)

A$_1$: a$_2$ – вовед (т. 96–97) 1$_3$ (1T$_a$, т. 97–105) 1$_4$ (1T$_a$, т. 105–113), b$_1$ – 2 (1T$_b$, т. 114–121) 2$_1$ (1T$_b$, .т 122–129), a$_3$ – 1$_4$ (1T$_a$, т. 130–137) завршна група (т. 138–141)

Од приложената шема најнапред се гледа строго симетричната структура на реченициите (четири и осум такта, некаде има и преттактови). Промените на реченициите означени со малите бројки некаде може да бидат помали (удвојување, премин од еден на друг инструмент итн.), но и поголеми, како што е случајот во делот **B**, каде што во повторувањето на преодната дводелна песна (т. 72–95) се внесени и суптилни движења кои на прв поглед изгледаат како полифонија, но повеќе се надополнување и проширување на основната линија (**пр. 118**).

Пр. 118: Повторување на втората тема **2T** со надополнети линии во второто пијано, т. 72–79



Од ова повторување може да кажеме дека веќе се појавуваат првите варијации, кои ќе продолжат и во репризата на првиот дел од триделната песна (**A_1**).

Со поставувањето на темата/темите со следната суита треба да започнат и првите варијации со посериозни интервенции.

Втора суита (Барок)

Втората суита се потпира на Баховата инструментална полифонија и неговите француски суити. Посебно во ова се издвојува првиот став од оваа суита, Алемандата, која го следи концептот од алемандата од првата француска суита од Бах. Другата основна карактеристика на целата втора суита од *All That Dance* е воведувањето на барокната дводелност, но како што ќе видиме, во неа нема да се следат дословно хармонските шеми на дводелноста од барокот. Сепак, тоа ќе биде направено толку суптилно, што поместувањата што сум ги направил поминуваат незабележано. Главната карактеристика на оваа суита натаму се драматичните промени на *темите* изложени во првата суита.

Алеманда

Првиот став од Барокната суита го користи скаличното движење од **1T** од кое се изградени првите два такта. Со оглед на тоа што ќе се формира нова тема, за да може да ги разграничуваме натамошните теми, кои воедно се и варијации, ќе го примениме системот на обележување со означување на темата од која потекнуваат и потоа ознаката Вар со *подскрипт* според редоследот на појавување, во случајов **$1TBap_1$** (**пр. 119**).
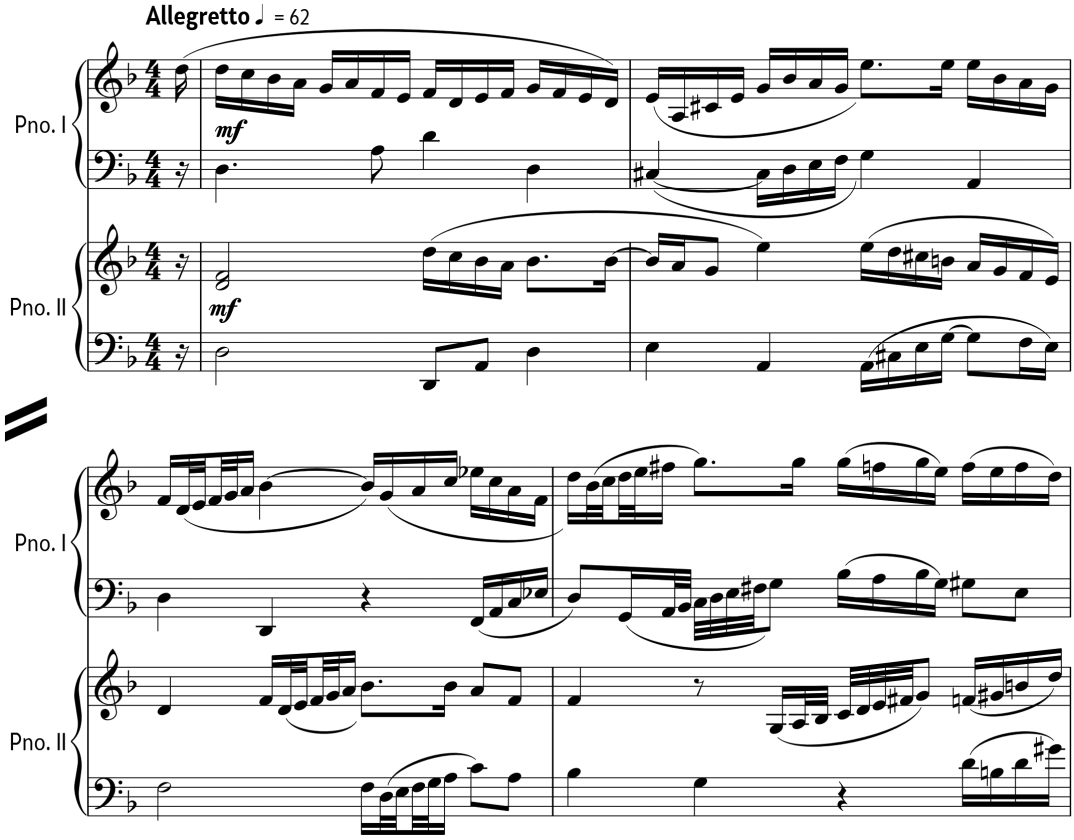
Во она што натаму ќе се развива од почетниот преземен материјал, посебно е изразено скаличното движење во 32-ки (т. 3). Како што се гледа, следните три гласа изведуваат или имитации или слободен контрапункт. Имитациите не се целосни во согласност со концепцијата на алемандата.

Нејзината дводелна (барокна) структура е *оградена* со каденцата на доминантата (основниот тоналитет е **d-moll**) во 12. такт. Слично на споменатата Бахова Алеманда, и оваа нема разграничени тематски делови (освен првото излагање, т. 1–4), по што изгледа дека ќе започне ново излагање од доминантата (во 5. такт), но тоа веќе во шестиот такт преминува во секвенца која во својата кулминација во средината на осмиот такт почнува да застанува и да кружи околу хармонската прогресија **DD-D**, која има каденцна функција, но која создава до крајот на првиот дел (т. 12) впечаток дека е застанато на педал на доминантата.

Вториот дел започнува со инверзија на **$1TBap_1$**, но само низ еден такт (т. 13) и веќе во следниот почнуваат послободни имитации исполнети со слободни контрапункти, сите околу хармонската шема која се движи во кругот до роднинскиот тоналитет (**F-dur**, т. 17) по што следуваат вообичаените хармонски прогресии од доминантата, па доминанта за субдоминанта (т. 19). Очекувано, сè завршува со автентичната каденца и педалот на тониката.

Иако полифонијата изгледа доста сложена со бројни движења меѓу гласовите, таа целосно ѝ е подредена на хармонијата.

Пр. 119: Првите два такта од темата на Алемандата **1TBар$_1$** како дериват од почетокот на **1T**, т. 1–4
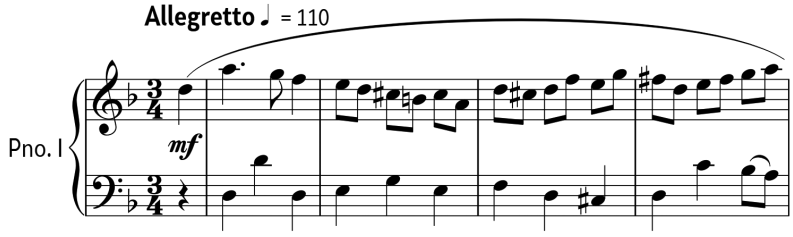


Куранта
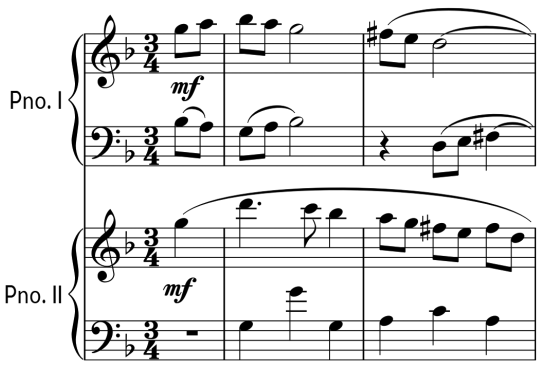
Веќе со Курантата имитациите на темата изложена на почетокот се јасни и заокружени (за разлика од слободниот третман во Алемандата). Низ неа веќе извира концептот на излагања на темата и меѓуставови промовиран во барокот. Но тој не е изведен стриктно како во фугата, така што ние постепено од првиот кон вториот став, преоѓаме сè поблиску до структурата на фуга, што ќе се случи во последниот став, жигата. Третиот став ќе биде целосно хомофон и со тоа е направено уште едно ниво на контраст во рамките на оваа суита.

1TBар$_2$ повторно е изведена од почетокот на првата тема (делот **а**), посебно и со предударот (**пр. 120**). Басовата линија во четвртини треба да го одржи *течниот*

Пр. 120: **1TBар$_2$** за Курантата од Барокната суита, т. 1–4



Пр. 121: Одговор на **1TBap$_2$** на IV стапало, т. (4)–6
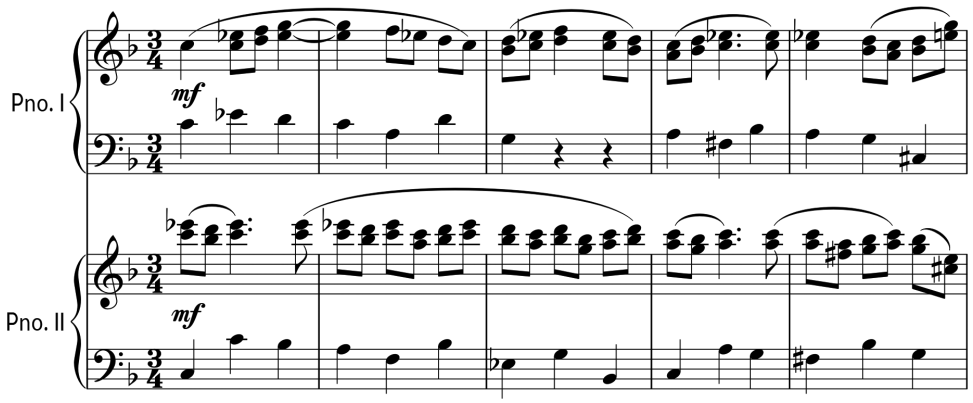


ритам на курантата. По ова излагање директно се надоврзува одговор (имитација), но на IV стапало (тоналитетот во целата куранта не се менува, останува **d-moll**) (**пр. 121**).
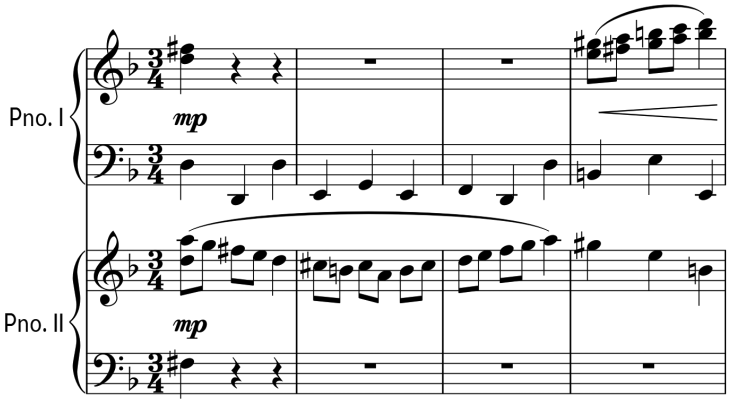
По завршувањето на овој дел се јавува дел со функција на меѓустав **MC$_1$**, во кој е изложен тритактен модел (во второто пијано) со само едно скратено повторување, и оттаму целиот дел трае пет такта (**пр. 122**).

Новото излагање на темата е од паралелниот дур (целосно во дурска варијанта) и со одредени измени во **1TBap$_2$** (**пр. 123**). На него повторно му одговара првото пијано со **1TBap$_2$**, но сега од доминантниот тоналитет во молска варијанта (**a-moll**, т. 18–21). Ова спојување на имитациските излагања во парови по два, кога ќе се поврзе со почетокот и меѓуставот добива и едно ново значење: како да се работи за четиригласно излагање **тема – одговор – тема – одговор**, во кое меѓуставот има функција на враќање (модулирање) на материјалот по одговорот во вториот глас, кон излагањето на темата во третиот глас. Во
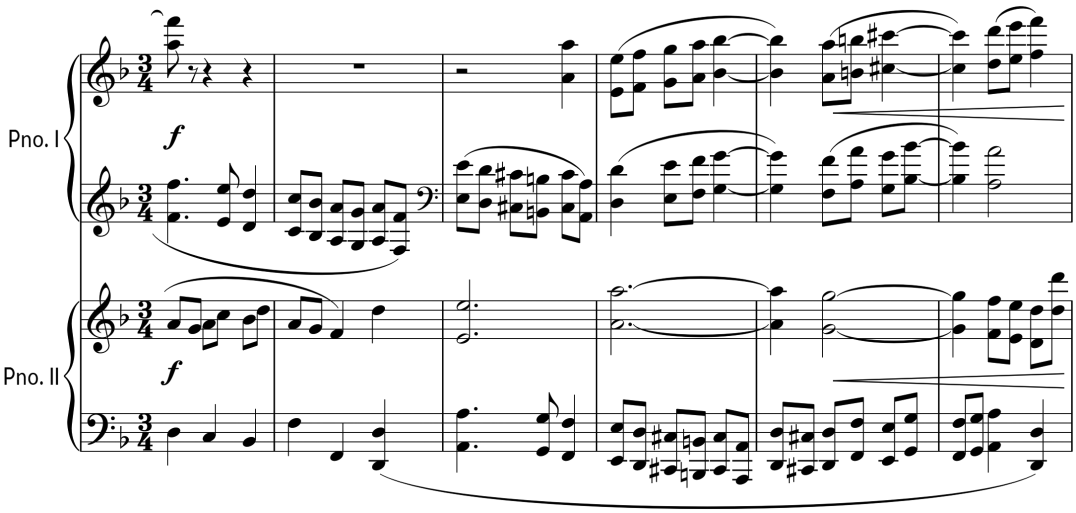
Пр. 122: Првиот меѓустав **MC$_1$** со моделот (во второто пијано) и скратеното повторување, т. 9–13



Пр. 123: **1TBap$_2$** во изменето излагање од паралелниот дур, т. 14–17



Пр. 124: *Stretto* меѓу темата **1TBap$_2$** и одговорот, т. 45–50



ова уште повеќе ќе биде замешана и шемата на излагањата **T-S-T-D**, која и овде е изведена со споменатите отстапувања за кои веќе говоревме. Така, во навидум едноставните имитации сум играл со повеќезначноста, во јасно одредените шеми.

Во следното **MC$_1$** првото пијано се јавува со едно целосно повторување (т. 22–27), по што следува завршниот дел со потребните каденци, но на доминантата на доминантата. Всушност, по одговорот кој започнува во 18. такт целиот дел натаму со сите хармонски прогресии му е подреден на **a-moll**, и оттаму и овој краен резултат кој отстапува од шемите на барокот.

По цезурата, вториот дел на Курантата започнува од роднинскиот **F-dur** (со предудар во 32. такт) кој очекувано би се јавил во барокната дводелност. Неговиот одговор е за секунда погоре од субдоминантата на основниот тоналитет (предудар во 36. такт). **MC$_1$**, кој следува по ваквите спарени излагања сега има четири такта (тука ја следам Баховата шема, никогаш да не се повтори дословен **MC**, и затоа овде најнапред имаше пет, па шест и сега четири такта).

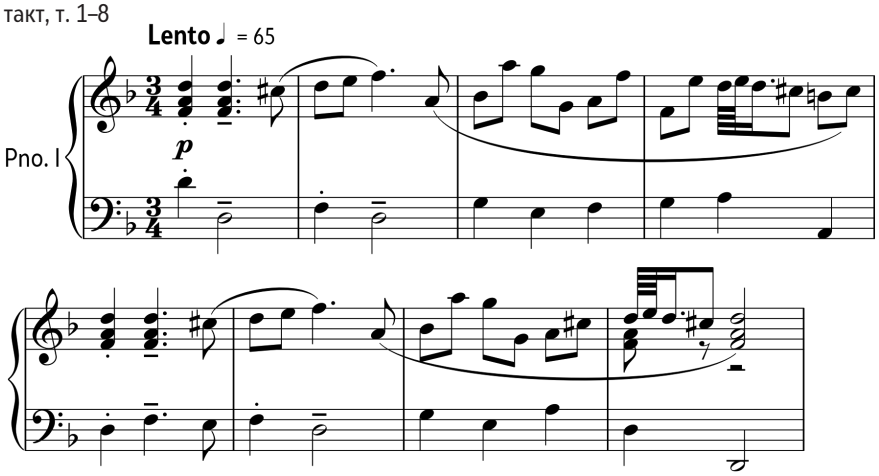
Следното излагање на **1TBap$_2$** (преттакт во 44. такт) е повторно од III стапало, но сега во октави во првото пијано и во басовата линија, на што следува одговор во *stretto* по два такта (преттакт во 46. такт), исто во октави во второто пијано на тониката, со што се зацврстува тоналната шема на ставот (**пр. 124**).

И овде ќе се јави завршен дел, најнапред од низа од намалени септакорди (од **gis** и од **cis** и повторно од **gis**), секој организиран во два такта од елементите од **MC$_1$** (т. 51–56). Тие го даваат привидот на вообичаено импровизаторските делови на педални тонови со кои се утврдува последната каденца во ставот. По автентичната каденца во 57. такт, до крајот следува уште едно излагање на **1TBap$_2$** на тониката (т. 57–62) со што дефинитивно се заокружува и овој став.

Сарабанда

Во Сарабандата ќе бидат употребени нејзините препознатливи карактеристики: триделен метар и кратко прво време со задржување (тенуто) на второто време. На

Пр. 125: **2TBap$_1$** со карактеристичните ритмички фактури на сарабандата во првиот такт, т. 1–8



овој начин ќе биде обликувана темата за оваа варијација која потекнува од втората тема **2TBap$_1$** (**пр. 125**).

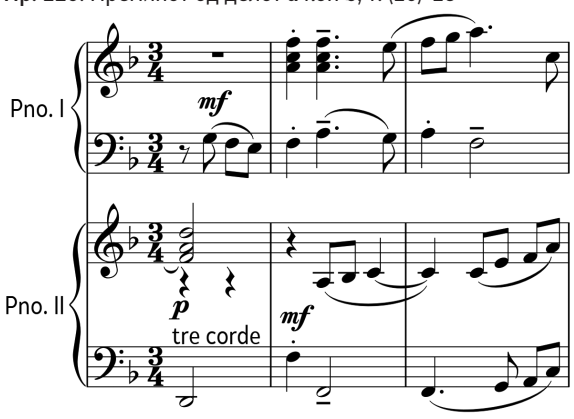
Овој став нема дводелна (барокна) форма и во него е употребена триделна песна чии повторувања се поставени меѓу двете пијана (повторувањата ги означивме во заградите.

a (a$_1$) b a$_2$ (b$_1$ a$_3$)

Додавките со малите броеви ги означуваат промените, кои во првиот случај се исклучиво на инструментациски план (второто пијано).

Од погорниот пример може да се види дека темата која го формира делот **a** е сложена реченица-период од осум такта. Во осмиот такт влегува второто пијано во una corda со воведна линија од три осмини, по што следува дословно повторување на **a**. Делот **b** се сели во роднинскиот дур (**d-moll**/**F-dur**) со соодветните хармонски промени (**пр. 126**). Во овој дел се гледа и полифоно раздвижување во вториот инструмент, иако хомофонијата останува доминантна карактеристика на овој став. Следното **a$_2$** со кое се заокружува триделната песна и во кое повторно останува само првото пијано, има интервенции кои треба да го назначат крајот на песната.

Пр. 126: Преминот од делот **a** кон **b**, т. (16)–18



Во повторувањето на вториот и третиот дел од триделната песна (т. 32–48) сега во второто пијано како водечко, првото продолжува со полифоните движења, преземајќи ја на крајот во втората реченица од последното **a$_3$** водечката улога.

Многу едноставното решение на овој став треба да подготви за последниот став од оваа суита, во кој ќе бидат користени најсложените инструментални полифони постапки од барокот.

Жига
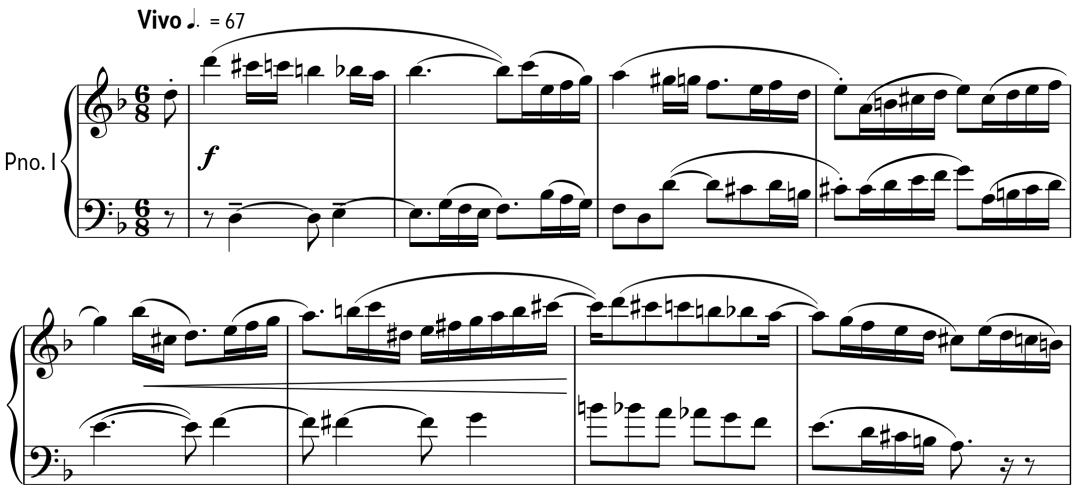
По својата формална структура жигата треба да биде најблиску до фугата (иако таа сепак не е фуга од повеќе причини). Нејзината тема **1TBap$_3$** е нова варијанта на основната тема, но сега движењето надолу е комбинирано со хроматика (**пр. 127**). Таа веднаш е проследена со контрапункт (во левата рака) кој одговара и на концептот за контрасубјект, но и на концептот за дополнителна тема, со што овде добиваме двојна хроматска тема. Фугите со двојни хроматски теми вообичаено се поставуваат во врвот на хиерархијата на инструменталната полифонија и затоа и јас овде сум ја избрал оваа варијанта.

Сличностите со фугата следуваат и натаму, бидејќи на темата доаѓа одговор на доминантата (т. 9, не земајќи ги секаде предвид предударите од претходниот такт). Она што е веднаш воочливо е дека темата има осум такта, што ќе се повторува и натаму. На тој начин третото излагање на темата (сега во внатрешен глас во првото пијано во 17. такт) на тониката и одговорот што ќе следи на субдоминантата (27. такт) во басовата линија, треба да формира асоцијација на четворогласна фуга. Како што се гледа од бројот на почетниот такт од субдоминантниот одговор, пред него има два дополнителни такта, кои треба да ја овозможат модулацијата во субдоминантата. Последните четири такта се завршна група на првиот дел (т. 35–39) и тие се изведени како педал на субдоминантата (со што е добиена плагална каденца која завршува во дурска варијанта – пикардиска терца).
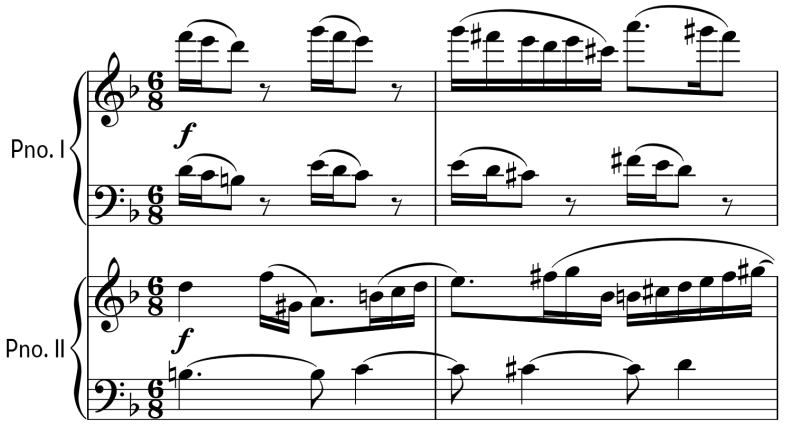
Со четирите излагања на **1TBap$_3$** во низата **тема – одговор – тема – одговор** се добива една пообемна експозиција. Но, од друга страна, треба да се има предвид дека темата има осум такта (предолга за фуга), и дека во самата тема, во вториот дел е вклучена и секвенца. Таа внатрешна секвенца во темата е доволна компензација за отсуството на меѓуставот (**пр. 128**).

Вториот дел се состои од пет излагања на **1TBap$_3$** по принципот **тема – одговор – тема – одговор – тема**. Во првите четири излагања **1TBap$_3$** е скратена на половина, односно трае само четири такта (**пр. 129**).
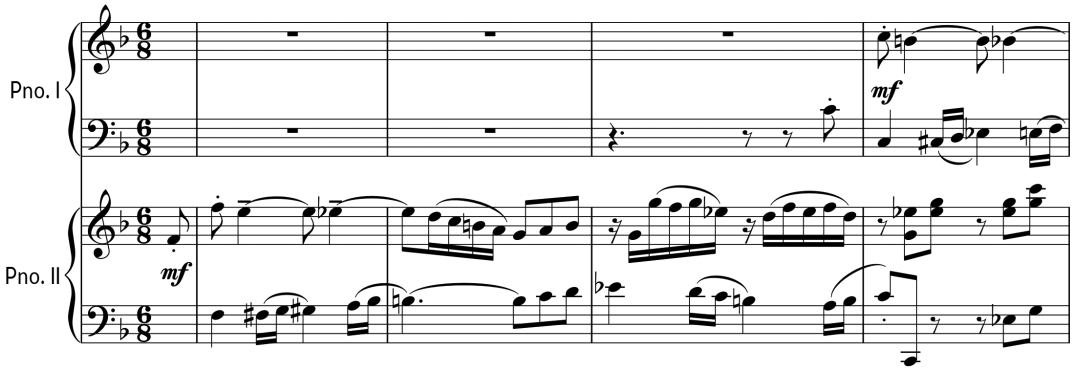
Пр. 127: **1TBap$_3$** како двојна и хроматска тема, т. 1–8



Пр. 128: Секвенцата во рамките на **1TBар$_3$**, т. 13–14



Пр. 129: Почетокот на вториот дел со скратени излагања на **1TBар$_3$**, т. (38)–42



Ваквото скратување остава впечаток дека е користено *stretto*, иако тоа не е направено. Три од овие четири излагања користат инверзија на темата, и во смисла на движењето, и во смисла на инверзијата на двете теми во распоредот на гласовите. Веќе во четвртото излагање темата ќе се појави во својата основна форма (со скратувањето).
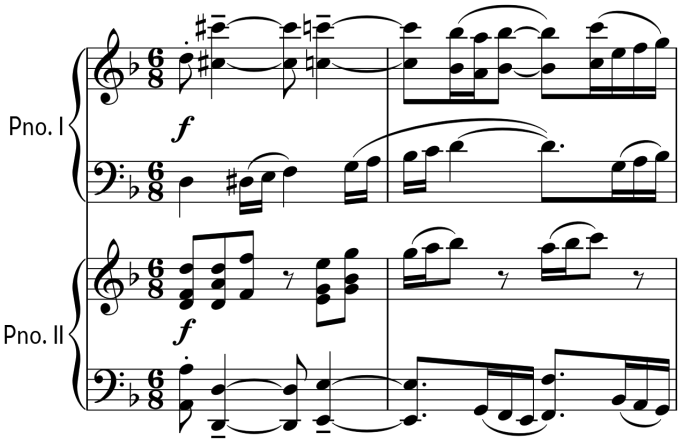
Примерот погоре покажува дека овој дел започнува од роднинскиот дур, но веднаш, веќе во вториот такт, се прави доминанта за неговата доминанта и тоа во молска варијанта. Овој принцип ќе продолжи до крајот на третото излагање за да се добие низата **F-dur**, **c-moll**, **g-moll** во првите три излагања. Во четвртото настанува поместување во модулацијата и се појавува **a-moll**, кој на крајот се презначува како доминанта за основниот тоналитет (**d-moll**). Со ова двете излагања пред финалната појавата на **1TBар$_3$** прават една поголема автентична каденца (субдоминанта, доминанта, тоника).

Ова петто излагање на **1TBар$_3$** е веќе во неговата интегрална целина бидејќи ја има функцијата на завршница и на ставот, но и на целата суита. Засилено е со октави за да се зголеми масата на звук (**пр. 130**).

Последното излагање ќе биде проширено уште со два такта во кои неизбежно ќе се појави намалениот септакорд (во функција на доминанта на доминантата, т. 61). Од 63. такт започнува педалот на тониката кој ќе се заокружи со пикардиската терца на крајот во 66. такт.

Жигата е замислена како финално заокружување на оваа суита во која веќе е тешко да се препознае (освен со ваква анализа) трансформацијата на материјалот од двете основни теми. Видливо е дека со материјалот е работено подеднакво на сите планови за да биде внесен во стилистиката од времето на кое треба да одговара. Според концепцијата, секоја нова суита треба да донесе натамошно изненадување.

Пр. 130: Последното излагање на **1TBap$_3$** засилено со октави во двете пијана, т. 53–54
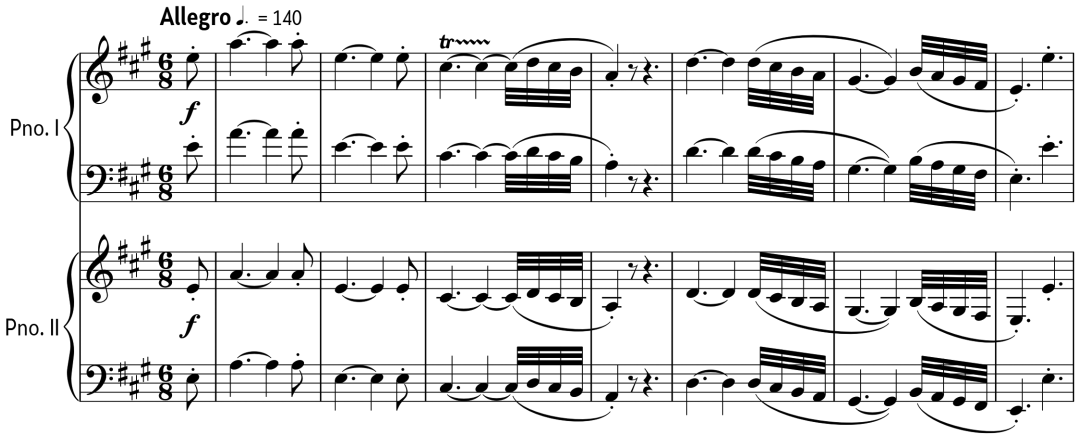


Трета суита (Класицизам, Рондо)

Во третиот дел од *All That Dance* немаме класична суита, и деловите треба повеќе да бидат изразени преку рондото и неговите три теми. Кон нив треба да се додаде и материјалот од воведот, кој без разлика што има само воведна функција, е обликуван како дериват од **1T**. Рондото ја има традиционалната шема **ABACABA**, но со оглед на тоа што второто **B** се враќа на тоничното стапало (иако во молска тоналност), воспоставен е и хармонскиот сооднос меѓу првата и втората тема карактеристичен за репризата на сонатната форма, со што се добива сонатно рондо.

Вовед: 1TBap$_4$ (т. 1–7)
A: 2TBap$_2$ (т. 9–24, т. 25–40) завршна група (TAл, т. 40–43, т. 44–47, т. 48–53)
Премин: 1TBap$_4$ (т. 54–60)
B: 2TBap$_3$ (т. 61–68, премин, т. 68–69, т. 69–76)
Премин: 1TBap$_4$ (т. 76–69, т. 80–83, т. 84–89)
A$_1$: 2TBap$_2$ (т. 90–105) завршна група (TAл, т. 105–108, т. 109–112, т. 113–119, т. 119–122, т. 123–125, т. 125–128, т. 129–138)
Премин: т. 138–141
C: 2TBap$_4$ (т. 142–170, т. 170–193)
Премин: 1TBap$_4$ (т. 194–209)
A$_2$: 2TBap$_2$ (т. 120–226, т. 226–241) завршна група (TAл, т. 241–244, т. 245–248, т. 249–250)
Премин: 1TBap$_4$ (т. 251–254)
B$_1$: 2TBap$_3$ (т. 254–261, премин, т. 261–262, т. 262–269)
Премин: 1TBap$_4$ (т. 269–276, т. 277–282)
A$_3$: 2TBap$_2$ (т. 283–298) завршна група (TAл, т. 298–301, т. 302–305, т. 306–312, т. 312–315, т. 316–318, т. 318–322, т. 322–330, т. 331–339)

Пр. 131: **1TBap$_4$** како вовед во рондото, т. 1–7



Бројот на тактови на рондото (340 со предударот) по себе говори за големината на овој став. Следната воочлива карактеристика е дека овде е доминантна втората тема (**2T**) чии деривати се сите три основни теми за деловите **A**, **B** и **C**. Но затоа во воведот и подоцна во премините (кои всушност го репризираат воведот), ќе се појави дериват од првата тема (**1T**).

Посебна карактеристика на ова рондо е бинарната метрика, со внатрешна тринарна поделба (6/8). Оваа метричка игра која започнува уште со првата суита ќе продолжи и со валцерот во кој во кулминацијата ќе се појави бинарен ритам (наспроти строгата карактеристика на тринарноста на валцерот). Ова мое тежнеење кон тринарноста, која често се среќава низ моето творештво, е различно од доминацијата на бинарноста од втората половина на XX век наваму (особено во популарните жанрови).
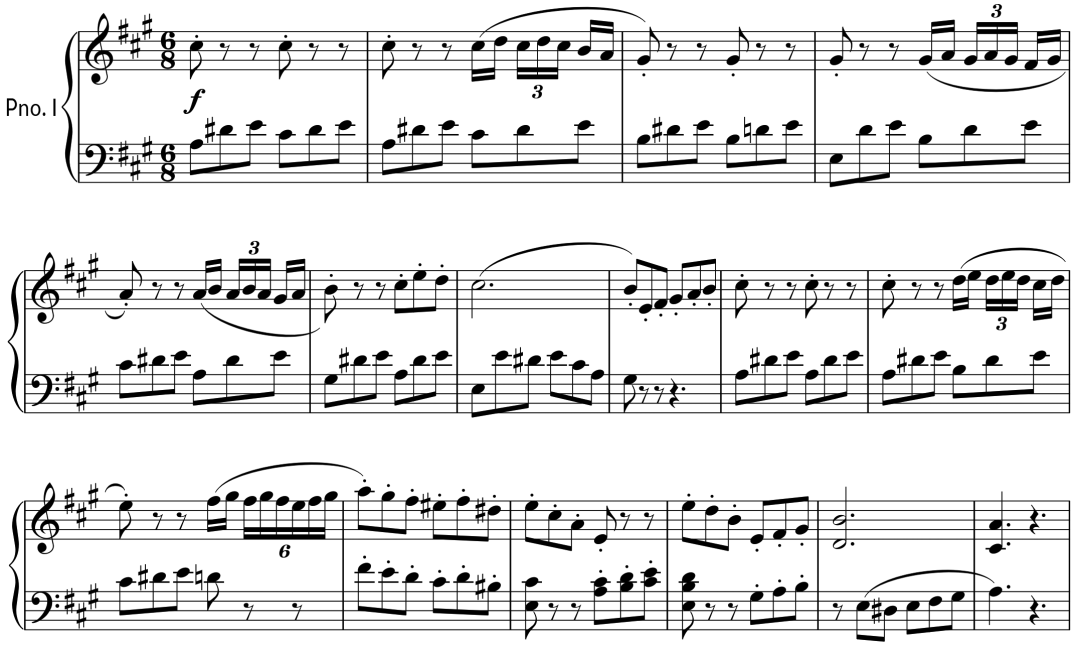
Воведниот дел во рондото од **1T** изведува варијанта во разложен квинтакорд (што како постапка треба да асоцира на материјалите од класицизмот) (**пр. 131**). Оваа тема и воопшто целото рондо има доминантно моцартовски манир, иако јас би го поставил и на линијата Моцарт – Росини, посебно што лично Росини секогаш го доживував и го гледав во континуитет со Моцарт. Рондото уште во воведот прави директна алузија на Моцартовата Соната за две пијана во **D-dur** K. 448.

Во текот на студиите јас ја изведов оваа Соната со некој од колегите (не можам да се сетам кој). Иако потоа никогаш не настапив ни четирирачно, ниту со две пијана, некаде во потсвеста цело време ми се вртеше (без разлика што оттогаш, по толку децении, дури при работата врз оваа анализа ја преслушав прв пат). При преслушувањето на YouTube бев шокиран дека воведот е речиси идентичен. Кога го пишував *All That Dance* воопшто не ми ни падна напамет да ги проверувам материјалите.

За мене е интересно и траењето на темата од седум такта, која природно ми се наметна, без да се чувствува отстапувањето од симетријата карактеристична за класицизмот. Веројатно осмиот такт кој е генерал-пауза ја компензира симетријата.

Темата за делот **A**, **2TBap$_2$**, почнува директно и нејзината врска со втората тема за варијациите се репетициите на почетокот (**пр. 132**).

Пр. 132: Репетициите на почетокот на **2TBap$_2$** како врска со **2T**, т. 9–24

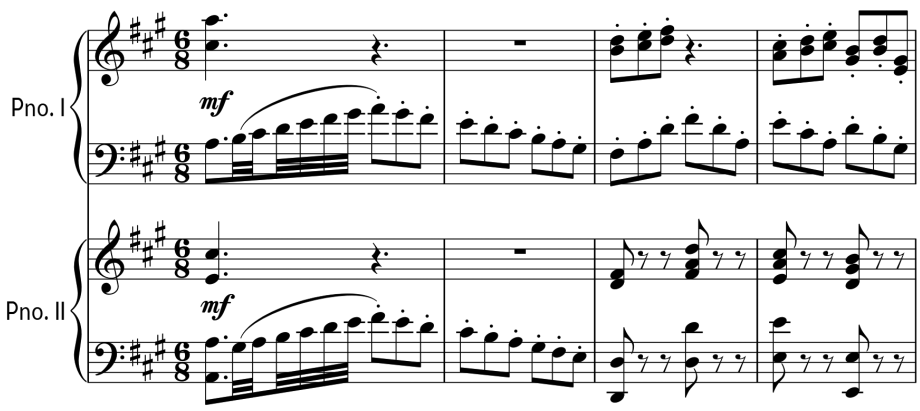


Придружната фигура треба да асоцира на албертински бас, а стакато карактерот на темата и орнаментите треба да помогнат во градењето на стилистичката компонента. Како што може да се види, орнаментите се испишани бидејќи не сакав да остане отворено како да се изведуваат (подолг или пократок трилер). Движењето во придружбата (**a-dis-e**) не е во функција на истакнување на лидиската кварта*, туку **dis** е преминлива водилка кон **e**. Со посебна интерпретација оваа лидиска кварта може да се постави и во друга конотација.
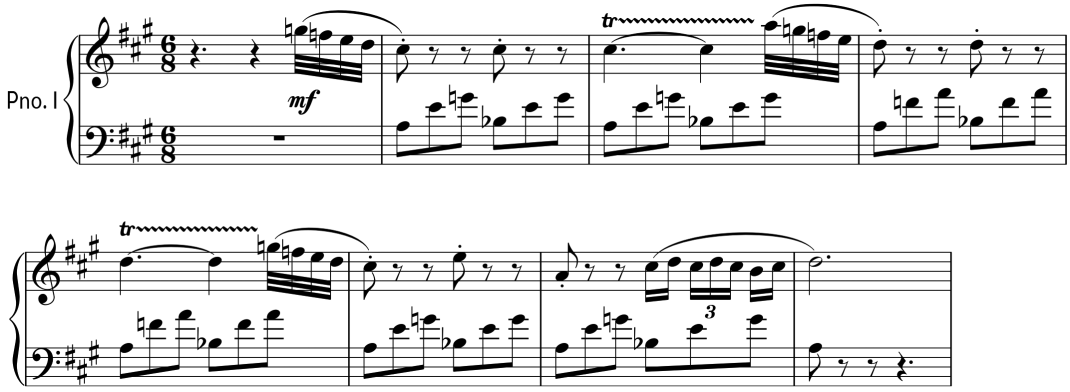
Моцартовската фактура (искуства од изведбата на споменатата соната) е уште поистакната со повторувањето на темата (т. 25–40) во кое двете пијана во октави ја водат основната линија.

Делот **A** (формално првата тема на рондото) се заокружува со завршна група, која се состои од три реченици (т. 40–43, т. 44–47 и т. 48–53) во кои е искористен материјалот од Алемандата, **1TBap$_1$**, односно скаличното движење во 32-ки (**пр. 133**).

Пр. 133: **1TBap$_1$** искористен за градба на завршната група на **A**, т. 40–43



Пр. 134: **2ТВар$_3$** со слична фактура како **2ТВар$_2$**, т. 61–68
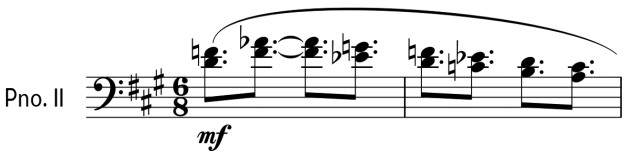


Пред почетокот на делот **В** повторно се јавува воведот, сега во функција на **премин**. Во него е направен тонален скок во **F-dur** и во втората половина во неговиот роднински тоналитет **d-moll** во кој ќе продолжи следната тема **2ТВар$_4$**.

Делот **В** во кој се јавува **2ТВар$_3$**, продолжува со истата фактура (албертински бас, користење на репетициите од почетокот на втората тема). Тоа дава впечаток дека продолжил делот **А** со варијација на неговата тема (**пр. 134**).

Сепак, овој материјал е контрастен, почнувајќи од хармонскиот, па и натаму на останатите планови. Не може да не се забележи и неговата врска со **1ТВар$_4$** од воведот, со што се добива и во економичноста на користењето на материјалите, но и во нивната интеграција во целината на ставот.

Во преминот од два такта меѓу првото и второто излагање на **2ТВар$_3$** се појавува и движење во терци кое е повторно преземено од Моцартовата стилистика. Го означивме како **П$_1$** (**пр. 135**).
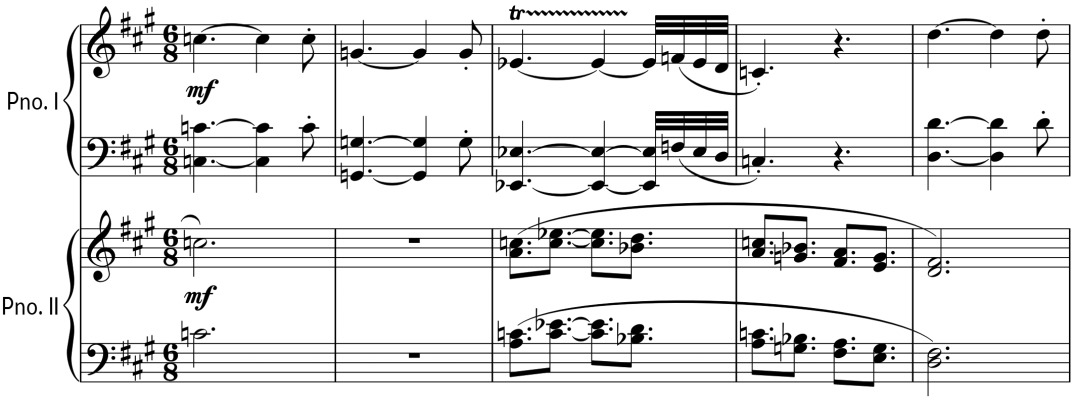
Пр. 135: Преминот **П$_1$** меѓу двете излагања на **2ТВар$_4$**, т. 68–69



Оваа фактура ќе биде искористена и за следниот премин кон **А$_1$** (т. 76–89) во кој ќе се поврзат воведниот материјал со **1ТВар$_4$** и **П$_1$** (**пр. 136**).
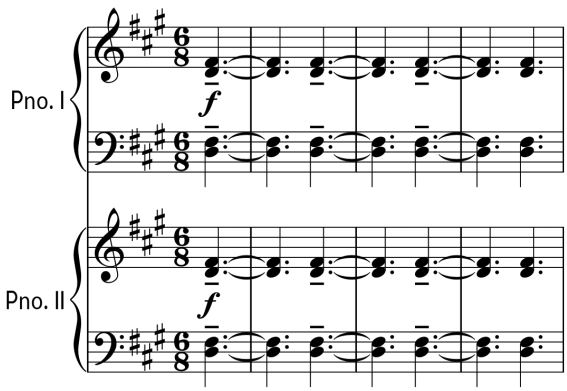
Во следното **А$_1$ 2ТВар$_2$** е изложена само еднаш (т. 90–105)

Пр. 136: Респонзоријално внесување на **П$_1$** во **1ТВар$_4$**, т. 76–80



со доста голема завршна група (т. 105–138). Во завршната група се појавува уште еден елемент од издржани репетирани терци (**пр. 137**). Иако многу едноставен, има посебна функционалност бидејќи прави голем контраст на движењето од *доминанти за...* (т. 114–119), по што настанува застој со репетираните терци (т. 119–122), и повторно движење (т. 123–125), па повторно застој (т. 125–128).

Пр. 137: Застојот со репетираните терци, т. (119)–122



Овие репетиции можеме да ги врземе и со почетните репетиции од втората тема, но уште повеќе како антиципација на **2TBap$_4$** која следува во делот **C** (**пр. 138**).

Пред почетокот на овој дел има уште еден краток премин (т. 138–141), повторно составен од движење на паралелни терци надолу со каденцна функција.

2TBap$_4$ прави голем контраст не само кон **A**, туку и во однос на претходната целина која, кога би ја издвоиле, би звучела како триделна песна.
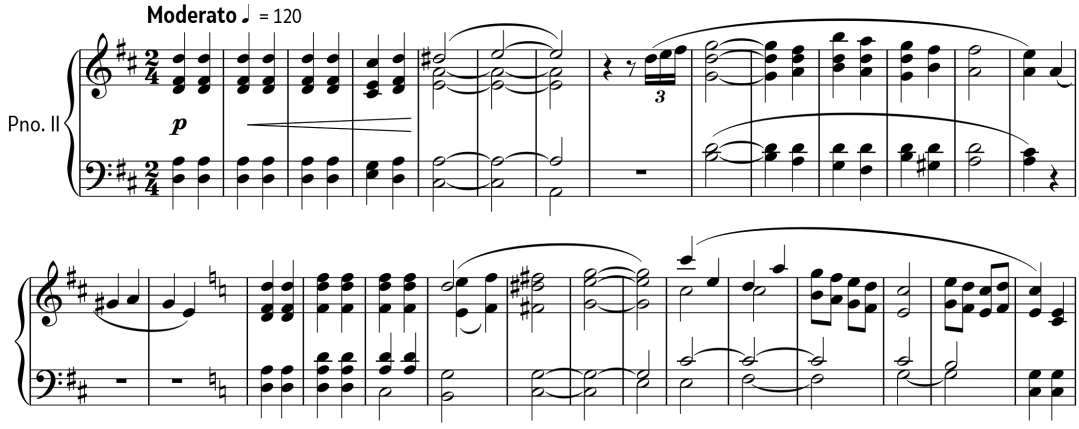
Оваа преодност на формите и нивните толкувања со можност за двозначности ја истакнувавме повеќе пати досега. Колку повеќе значења – толку повеќе можности за различни доживувања; постојан стремеж во совладувањето на композиторскиот занает.

2TBap$_4$ е повторена уште еднаш, но сега, повторно во духот на моцартовската традиција, со украсена контрапунктска шеснаесеттинска линија (придружба) во првото пијано (**пр. 139**).
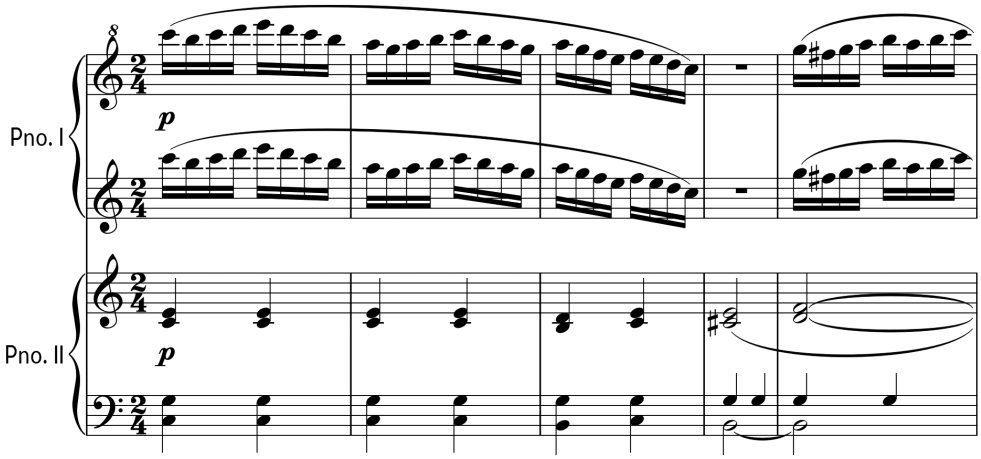
Во преминот што следува кон **A$_2$** (т. 194–209) **1TBap$_4$** ќе биде комбинирана со ова шеснаесеттинско движење во вид на пасажи од скали.

Репетициите на **A** и **B** ќе изминат во знакот на молската тоналност. По првото излагање на **2TBap$_2$** (т. 120–226), второто излагање на **2TBap$_2$** (т. 226–241, исто во **A$_2$**) е поставено во **a-moll**. Во **a-moll** останууваат и завршната група (т. 241–250) и преминот,

Пр. 138: **2TBap$_4$** како нова варијација од почетниот материјал на **2T**, т. 142–170



Пр. 139: Втората појава на **2ТВар$_4$** со контрапунктско движење во првото пијано, т. 171–175



со што се отвора пат за појавата на делот **B$_1$** во **a-moll**. На тој начин е направена корекцијата на тоналитетот на втората тема како во репризите на сонатната форма, и е добиено сонатно рондо.

Последното **A$_3$** ќе се состои од само едно излагање на **2ТВар$_2$** (т. 283–298), по што следува проширена завршна група како кај **A$_1$**. Кулминацијата е на крајот на ставот со росиниевските форшлази во ***sf***.
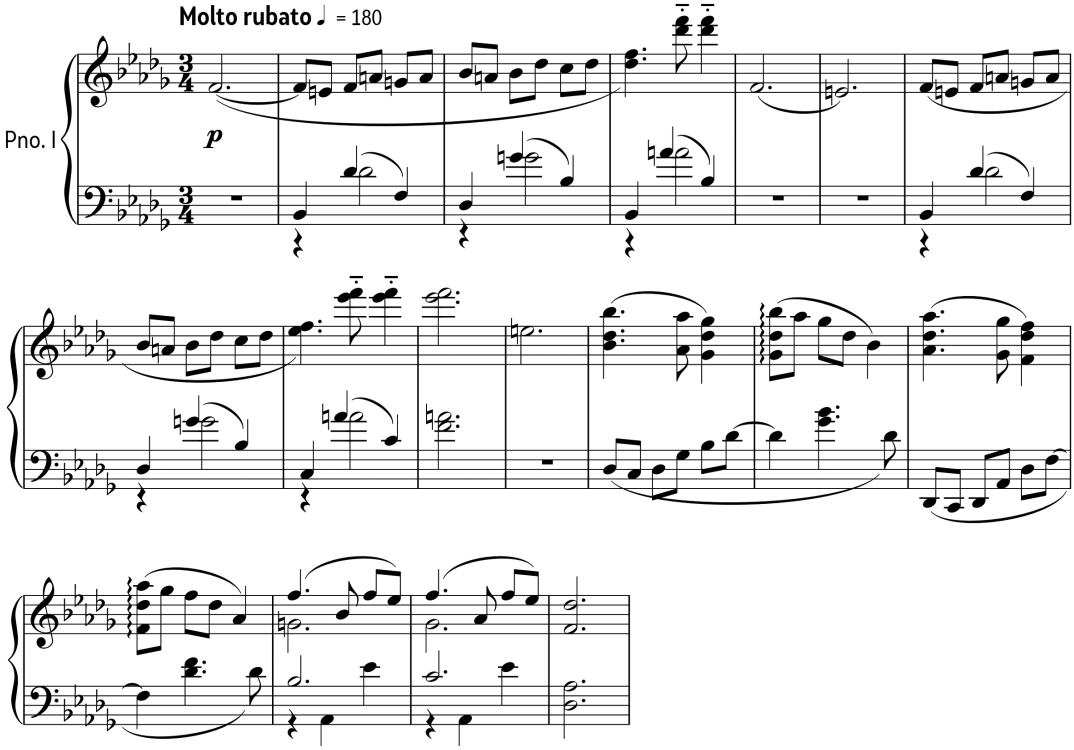
Целината на стилистичкото поместување во овој став посебно е изразена и преку употребената пијанистичка техника. Сепак, врвот на *All That Dance* во пијанистичко-техничка смисла ќе го даде следниот став, *Валцерот*, во кој се проследени моделите од врвовите на пијанизмот поставени од Шопен и Лист.

Четврта суита (Романтизам, Валцер)

Структурата на овој став одговара на вообичаената форма на валцерот во која околу основниот материјал се градат различни **B** делови. И овде, слично како и во претходниот став, постои една целина **ABA** (што може да се прогласи и како триделна песна), по што следува средниот дел **CD** (кој одговара на дводелна песна) и повторување на **A**, со што се добива сложена песна (преодна, скратена итн.). Но имајќи го предвид континуитетот со игрите, кои уште од почетокот во својата главна гранка ги поставуваат основите на рондото (следната гранка води кон варијациите), овде сепак се работи за рондо со три теми (употребата на две различни ронда уште повеќе ја потенцира концепцијата која произлегува од насловот *All That Dance*). Делот **D** тематски е дериват од делот **C** и со тоа прави една целина со него (што ќе биде објаснето подоцна). И преку ваквиот третман на формата сум се обидел да го проширам тесниот простор околу стандардизираните основни форми. Ставот завршува со виртуозна кода во согласност со стилистиката на овој став (суита).

A: 1ТВар$_5$ (т. 1–18) премин (M$_1$, т. 19–22) 1ТВар$_5$ (т. 23–43) премин (M$_1$, т. 43–46)
B: 2ТВар$_5$ (т. 46–68) премин (M$_1$, т. 68–70) 2ТВар$_5$ (т. 70–88)
Премин: 1ТВар$_{5(сег)}$ M$_1$ (т. 89–110)
A$_1$: 1ТВар$_5$ (т. 111–130)

Пр. 140: **1TBар$_5$** со задржаниот тон од преттактот, инверзија на материјалот од **1T** и педалната функција на големиот молски септакорд на тониката, т. 1–18



Премин: 1TBар$_{5(cer)}$ (т. 131–146)

C: вовед (т. 147–150) 2TBар$_6$ (т. 158–164, т. 165–172, т. 173–180, т. 181–190, т. 191–203)

D: 2TBар (т. 204–221) премин (т. 222–224)
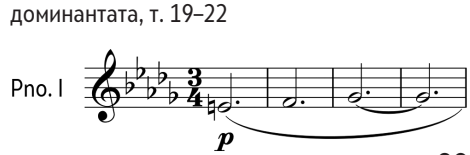
A$_2$: 1TBар$_5$ (т. 225–242)

Завршна група: П$_2$ (т. 243–263)
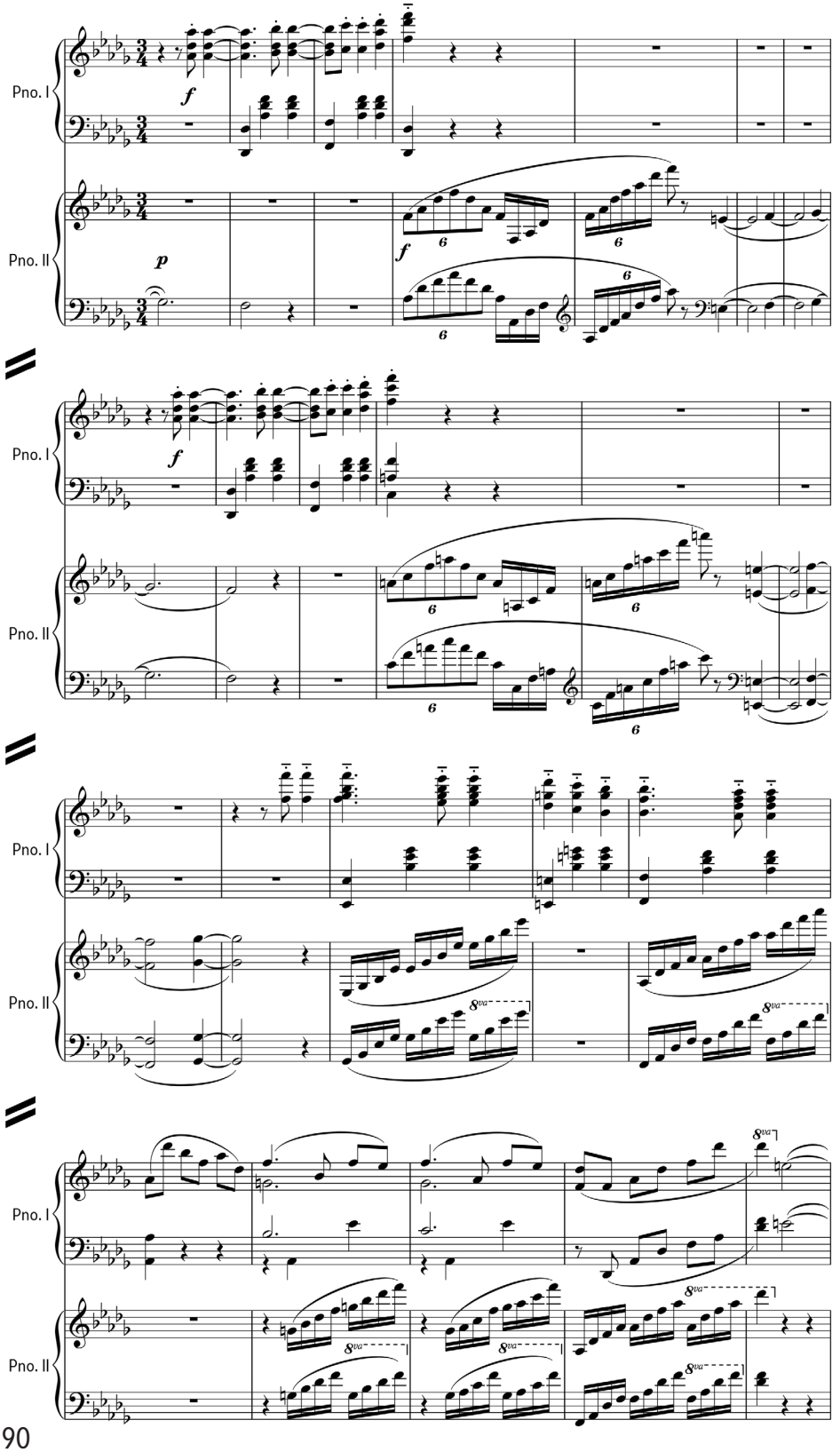
Делот **А** се заснова на нова варијација на првата тема **1TBар$_5$**. Тонот од преттактот овде го исполнува целиот прв такт, додавајќи на рубато агогиката испишана дури и во одредбата за темпото. Осминското движење е поставено во инверзија во однос на основната тема **1T**, при што уште во првиот такт се појавува големиот молски септакорд кој е во педалната основа во првите осум такта (**пр. 140**). Во првиот такт се јавува и алтерацијата на IV стапало (**e**), која овде не е во функција на лидиската кварта, туку настапува како водилка кон доминантата (функцијата **DD**).

Меѓу првото и второто излагање на **1TBар$_5$** се јавува краток премин од четири такта во кој двете мали секунди околу основниот тон на доминантата (долната и горната водилка), самостојно (без дополнителна придружба, акордски тонови итн.), со издржани тонови ја подигнуваат тензијата меѓу излагањата на тематските материјали и нè враќаат во основниот тоналитет (**1TBар$_5$** завршува на роднинската дурска тоника). Појавувајќи се дури и во самите теми, овој мотив **M$_1$** добива посебно значење низ целиот став (**пр. 141**).

Пр. 141: **M$_1$** изграден од двете водилки околу доминантата, т. 19–22
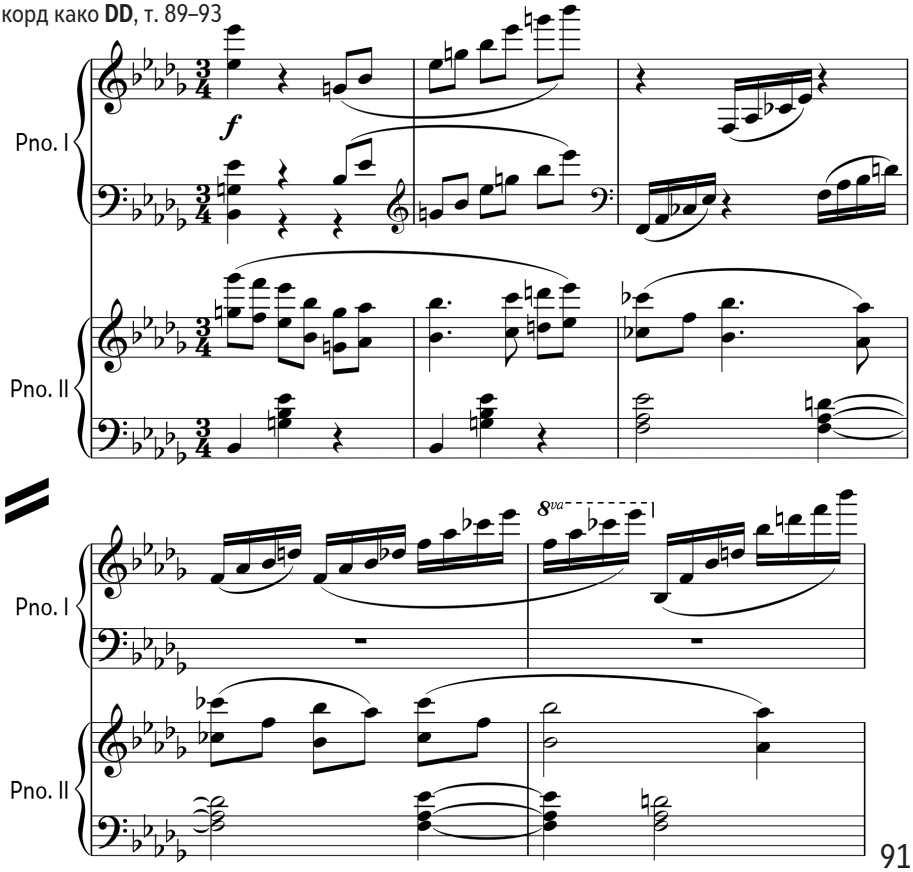


Пр. 142: 2ТВар$_5$ со пунктираната фактура придружена од пасажи во второто пијано, т. 46–68



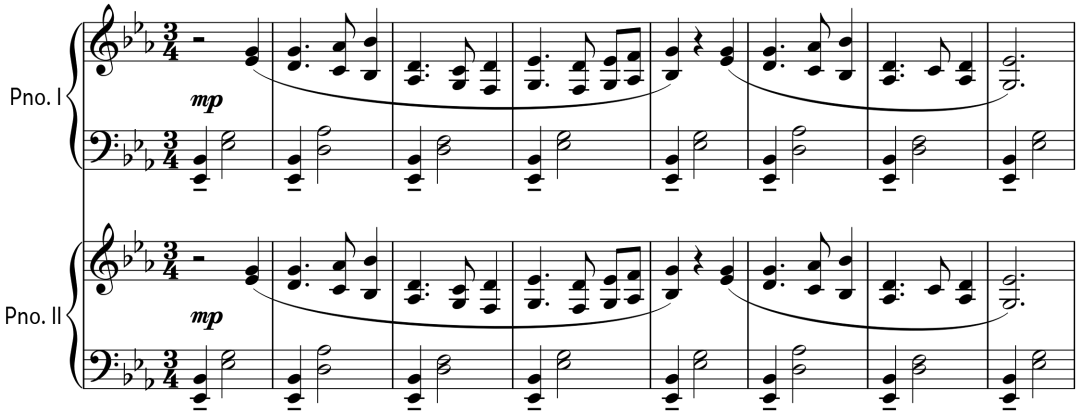
Второто излагање на **1TBap$_5$**, кое преминува во второто пијано, е придружено со кратки хроматски пасажи во првото пијано, со што полека почнуваат да се јавуваат и првите пасажи кои натаму ќе станат една од главните карактеристики на ставот (во духот на пијанизмот на романтизмот). И по ова излагање на темата **1TBap$_5$** следува преминот повторно изграден од **M$_1$**.

Делот **B** донесува варијанта на материјалот од **2T** и со оглед на неговото поставување во роднинскиот дур, наликува на поместувањето мол – роднински дур од почетокот на **2T** (**пр. 142**). Главната карактеристика на оваа тема е пунктираната ритмичка фактура на почетокот на која ѝ се спротивставуваат разложените акордски пасажи, комбинирани со **M$_1$**. Ваквата фактура во целост одговара на танцувачкиот карактер на валцерот. Новото хармонско опкружување треба да го даде и скокот во хроматската терцна сродност* (56. такт), по што следува проширената прогресија на автентичната каденца. И од оваа тема има уште едно повторување подготвено со премин. Пасажите во пијаното се комбинирани со хроматиката што се појави во придружбата на повторувањето од делот **A**, со што и пасажниот материјал има свој внатрешен развиток, но и функција во поврзувањето на деловите. Како што веќе споменавме, деловите **A** и **B** имаат една своја внатрешна заокруженост, што уште повеќе ќе биде потенцирана со следниот поголем премин, кој треба да се врати во **A$_1$**. Во него се појавува варијанта на материјалот од вториот дел на **1TBap$_5$** (т. 89–90). Во духот на романтизмот е и употребата на полунамалениот септакорд (**f-as-ces-es**) кој има каденцна функција на заменична **DD**, и на кој хармонската прогресија се задржува дури два такта (т. 91–93) (**пр. 143**).

Пр. 143: Дел од преминот со варијанта на **1TBap$_5$** и користењето на полунамалениот септакорд како **DD**, т. 89–93



Пр. 144: **2TBар$_6$** со синкопираниот придружен ритам, т. 150–157



A$_1$ содржи само едно излагање на **1TBар$_5$** (т. 111–130) кое е видоизменето на крајот за да овозможи модулација во **E-dur** во преминот што следува. Но и овде **E-dur** е задржан само во една фраза (т. 131–135) и веќе во 136. такт до крајот на преминот се подготвува тоналитетот за следниот **C**-дел во **Es-dur**.

Делот **C** е изграден од нов тематски материјал произлезен од **2T**, **2TBар$_6$** (**пр. 144**).
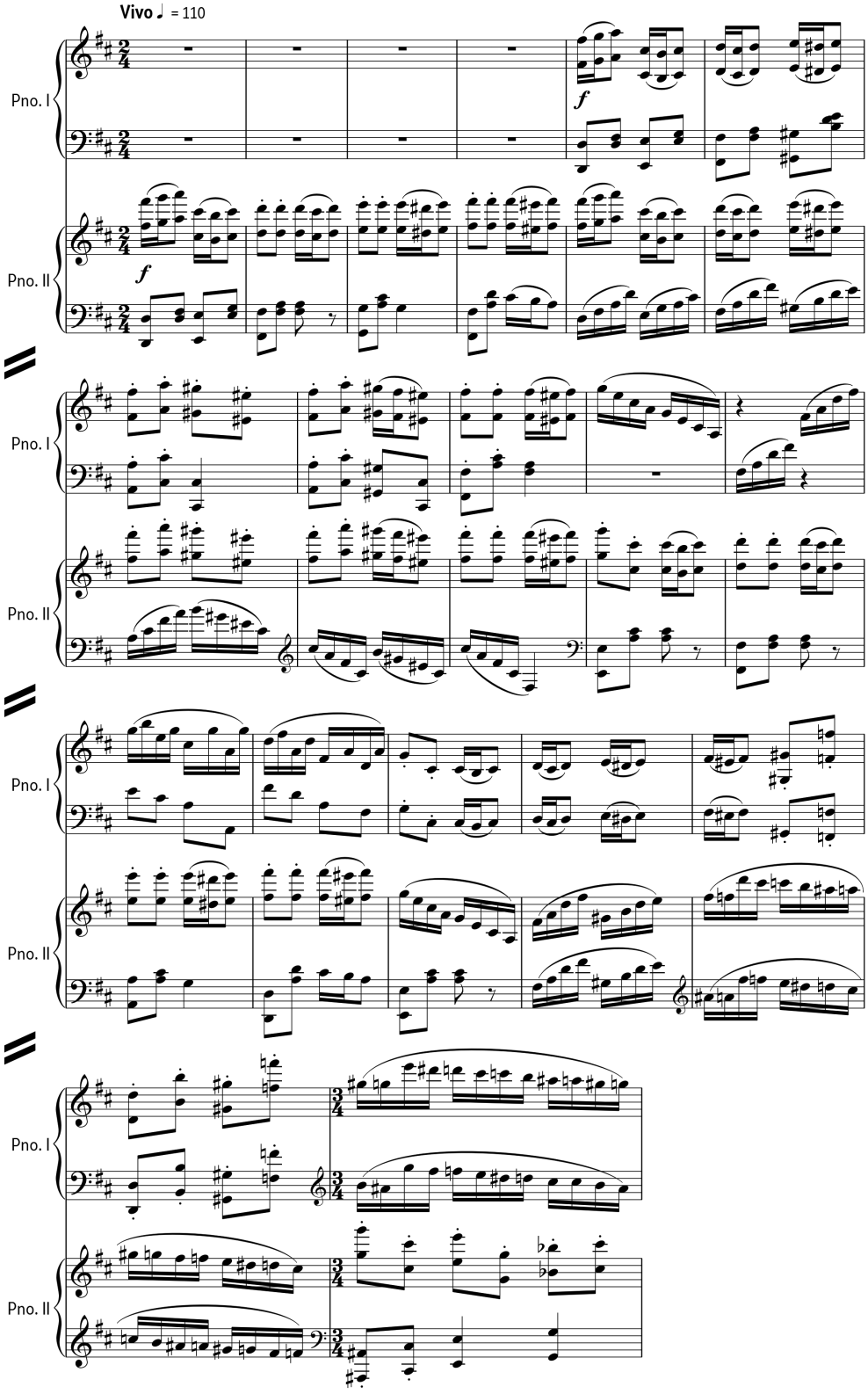
Оваа тема веќе значително отскокнува од првите две енергични теми. Подготвена е со вовед од четири такта (т. 147–150) од придружната фигура во која е забележителен синкопираниот валцерски ритам, кој го имаше и претходно, но таму имаше и движење на третото време. Застојот на второто време ја дава карактеристиката на оваа придружба. Мирната мелодиска линија со пунктираната четвртина на првото време (која ја имаше во делови од претходните теми) со своето повторно појавување низ целата тема дава еден нов карактер, па дури и пошироко значење, врзувајќи ја кон целата група на тричетвртински игри. Овде не сум можел без интервенции кои треба да ја избегнат баналноста на симетријата, и во повторувањето четиритактната фраза е скратена на три такта*. Овие скратувања ќе бидат применети и во натамошните излагања на **2TBар$_6$** кои ги има повеќе: најнапред за октава погоре (т. 158–164), со полифоно осминско движење во второто пијано (т. 165–172), со промена во молска тоналност (т. 173–180), со пасажна придружба (т. 181–190) со проширувања за да се искористи и како премин кон следниот дел **D** (т. 191–203). Оваа последна појава има и промена во почетокот од темата **2TBар$_6$**.

Но она што ќе го направи најголемиот контраст во целиот став е секако промената на метарот во 2/4, нешто што ја руши метричката концепција на валцерот. Следниот дел **D** е поставен во овој метар, што е првата голема промена во поставувањето на материјалот кој произлегува од **2TBар$_6$**. Но во него се направени и други интервенции кои го обликуваат како различна нова тема **2TBар$_7$** (**пр. 145**).

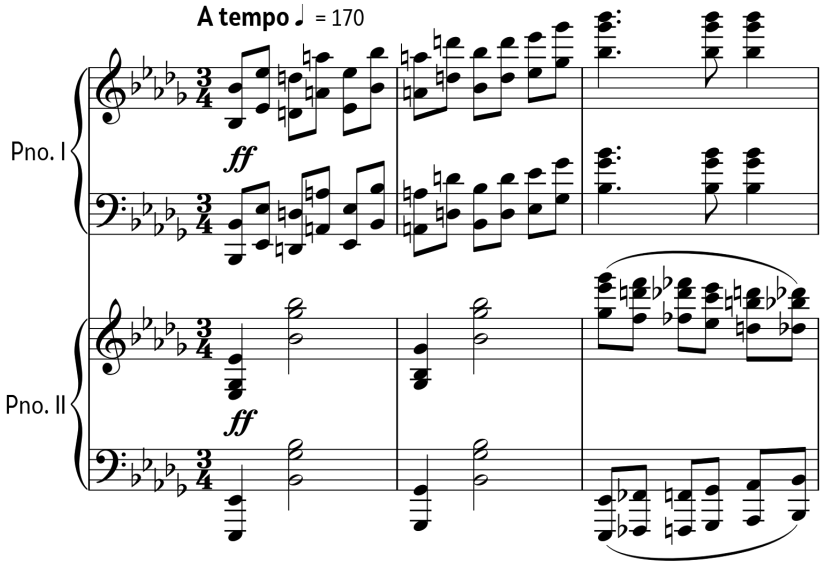
2TBар$_7$ содржи две реченици во кои од игривиот карактер во првата (т. 204–211), во крајот на втората реченица, фактурата се згуснува со хроматските пасажи и разложените намалени септакорди во октавни пасажи (т. 219–221).

Ваквото згуснување продолжува и во краткиот премин кон **A$_2$** (т. 222–224) веќе поставен во нов тоналитет **es-moll** (субдоминантен во однос на основниот **b-moll**) (**пр. 146**).

Пр. 145: **2TBap**$_7$ како дериват од **2TBap**$_6$, т. 204–221
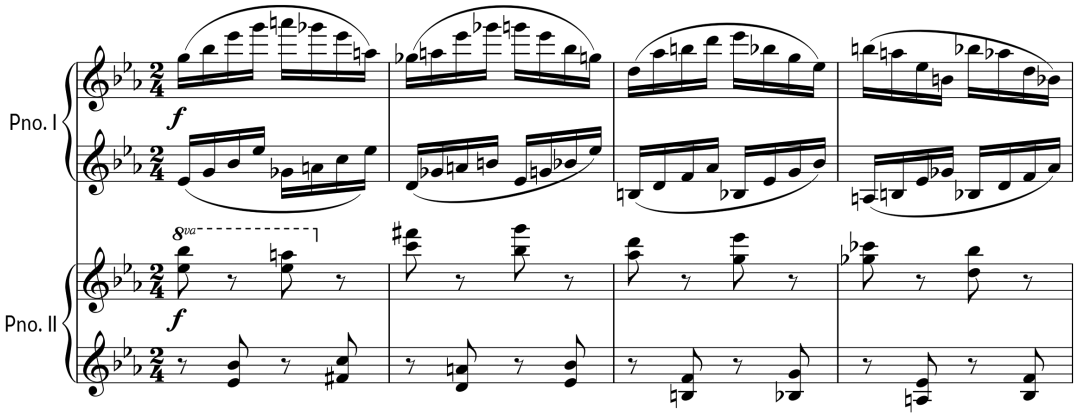


Пр. 146: Почетокот на $\mathbf{A_2}$ со дуплирани октави од основниот материјал на $\mathbf{1TBap_5}$, т. 225–227



Ова повторување на **A** ($\mathbf{A_2}$) е своевидна кулминација на ставот. На дуплираните октави со основниот материјал на $\mathbf{1TBap_5}$ одговара второто пијано исто во октави со хроматските пасажи. На крајот на овој тематски дел настанува интервенција со задржување на педален тон на доминантата како подготовка за кодата што следува (т. 238–242). На тој начин, како и во претходните делови се прави и згуснување со двојна функција на тематските делови и како премини кон следните делови. Целиот дел $\mathbf{A_2}$ е во постојано крешендо, по што настанува прекин за да започне **завршната група** која е составена од пасажи од разложени акорди (вклучувајќи ги и акордите меѓу двете раце во второто пијано). Иако обележена со доста алтерации, завршната група во првите три такта прави каденца кон тониката (со заменични акорди), а во последниот кон доминантата (со што се отвора простор за појава на тониката во следната група) (**пр. 147**).

Пр. 147: $\mathbf{П_2}$ од разложени акорди со каденцна функција, т. 243–246



Овој последен дел не го нарековме кода, туку го означивме како завршна група, бидејќи тој нема некој изразен градежен материјал, кој би му дал посуштинско значење во однос на претходните делови. Составен е исклучиво од пасажи типични за романтичарската пијанистичка школа, особено оние завршните со многу октави по целата клавијатура.

Со овој став (суита) се направи и најголемиот пијанистичко-технички исчекор. Во него беа впечатливи и хармонските поместувања, а секако паѓа во очи и завршниот тоналитет **es-moll** наспроти почетниот **b-moll**. Користењето на тоналитети со бемоли, со многу предзнаци, уште повеќе го врзува со омилените Шопенови и Листови тоналитети. Бројните алтерации, хроматски типови на акорди исто така асоцираат на ширењето на романтизмот на просторот на тоналитетот, но секако и на изразноста (експресивноста) во користењето на хармонијата.

Последната суита – XX век – ќе го напушти овој жанр и ќе се пресели во подрачјето на популарната музика, каде што се префрлуваат танците и со тоа го продолжуваат својот живот.

XX век (Ragtime, Swing, Boogie-woogie, Rap)

Последната суита користи избор од четири стилистички (некои ги категоризираат и како жанровски) насоки од популарната музика и џезот: Ragtime, Swing, Boogie-woogie и Rap. Тие се споени во една поврзана целина по која се јавува завршната група (слично како кај Валцерот). Со тоа тие формално одговараат на *сплетовите* од народната музика, потпури/*медли* од популарната итн. Штом ќе се премине во следниот стил, веќе нема реминисценции и се појавува сосема нов материјал. Секоја стилска целина има своја внатрешно заокружена форма (во првите три – триделни песни).

Првиот дел **Регтајм** прави директна алузија на Џоплиновите регтајми.

Мојата врска со регтајмот има и една своја сторија. Во 1986 година на почетокот од мај, на покана на моите пријатели Стивенс (Robert и Joyce Stevens) отидов во Форт Колинс, Колорадо, каде што живееја и предаваа на тамошниот универзитет (Colorado State University). Таму имав предавања и авторски концерт (го повторивме и во Ларами, Вајоминг, на тамошниот универзитет, University of Wyoming). Во еден од слободните денови Боб ми рече дека ќе ме води на многу значаен настан за неговите колеги, во кој голема група професори се собираат секоја година кај еден професор, каде што ја гледаат коњската трка Кентаки дерби и се обложуваат на некој од коњите. Облогот беше многу мал, 25 центи (квортер), но со бројот на луѓето, а некои се обложуваа и на неколку коњи, се собираа стотина долари за победникот, кој имаше обврска идната година да го организира собирањето. На тој начин и добивката беше повеќе церемонијална. Кога стигнавме, јас немав квортер и Боб ми позајми еден затоа што рече дека морам и јас да се обложам (инаку, никогаш во животот не сум се *кладел* на ништо). Како што викаат, *йоштамина* избрав некое име, и додека сите навиваа го студирав четириметарскиот долг сендвич во дворот којшто по трката ќе се сечеше на кришки. Бев изненаден како ли бил испечен толку наполнет и се разбира, транспортиран без да се искрши толку долга векна. Трката заврши и сите нешто возбудено викаа бидејќи не можеше да се најде добитникот. Ме прашаа и мене, јас за прв пат погледнав на ливчето и може да се претпостави дека мојот коњ ја доби трката. Така, станав добитник на една голема кеса со квортери. Откако излеговме предложив да одиме со





Сл. 17: Со Џојс пред влезот на една од универзитетските згради во Форт Колинс, и јас на преминот на границата со Вајоминг (како што се гледа, во темен костум, подготвен за настап)

Боб некаде на јадење и пијачка и да ги потрошиме, но тој инсистираше дека тие се мои пари и не доаѓа предвид таква комбинација. Така влеговме во продавницата за ноти и со сите пари купив една одлична збирка од регтајми, кои, откако се вратив во Скопје, често ги просвирував. (Можам да замислам дека многу беа разочарани бидејќи идната година немаа организатор за настанот).

Џојс (пијанист и универзитетски професор) ја запознав во Скопје во 1984 година кога заедно со својот сопруг Боб (беше познат ентомолог) беа во негова работна посета на регионот. Таа отишла во СОКОМ и побарала партитури од македонски композитори и така ѝ ја дале Сонатината (која беше една од ретките мои печатени партитури), ѝ се допаднала и побара да се види со мене. Така започна нашето повеќедеценискo пријателство со размена на посети во САД и во Македонија (дури и за време на нашите престои во САД разменувавме средби).
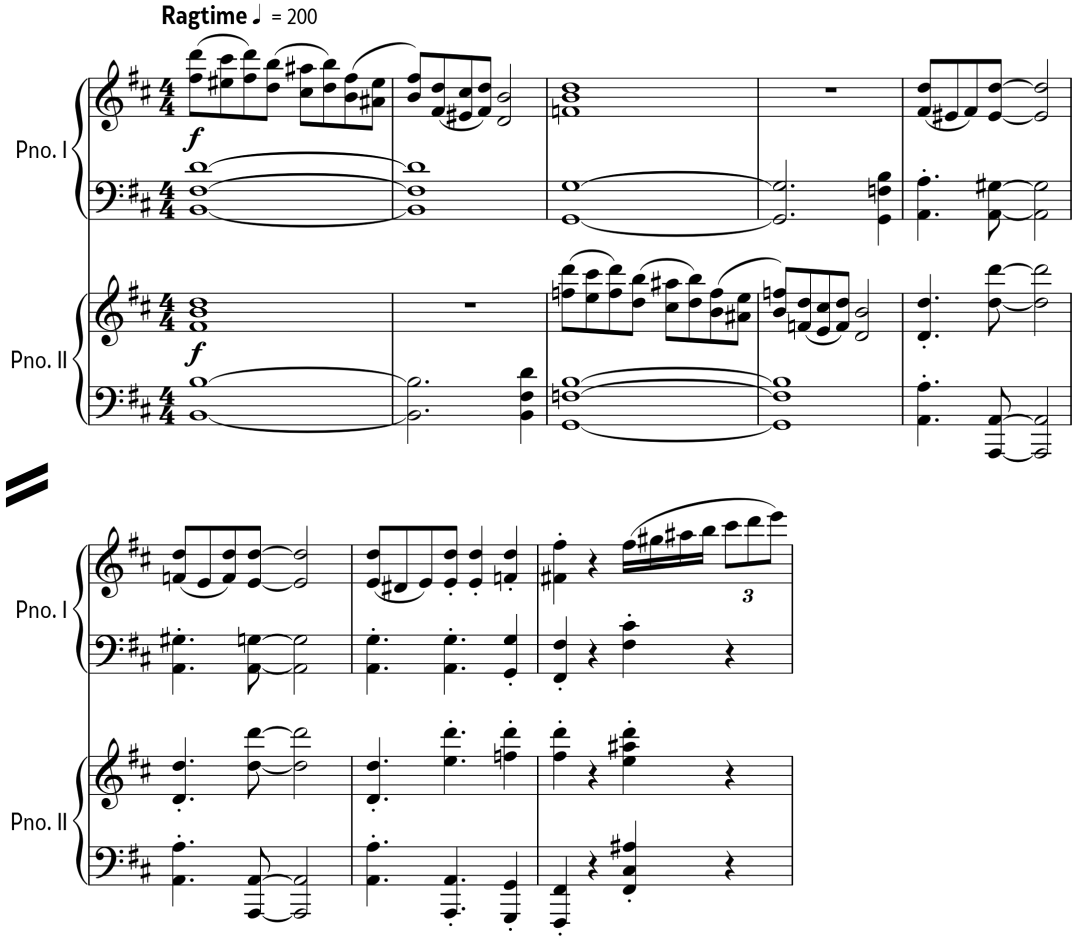
Џојс ја изведуваше повеќепати Сонатината, а ми остана во сеќавање по писмата кои беа прекрасно калиграфски испишани и во кои ги опишуваше нашите средби и нивните патувања. Сега ми е криво зошто не зачував ниту едно од нив (едноставно, постојано ми се трупаа најразлични материјали од сите настапи, патувања, средби итн., така што постојано се ослободував од дел од нив, за да можам да оставам простор за други).

Во Регтајмот ќе се јават две варијанти од **1T**: **1TBap$_6$** и **1TBap$_7$**. Од првата (**1TBap$_6$**) ќе биде направен воведот и крајот на Регтајмот, додека централното место го зазема втората варијанта (**1TBap$_7$**).

Вовед (1TBap$_6$, т. 1–8, т. 9–16), 1TBap$_6$ (т. 17–30, т. 31–39, т. 40–52), завршна група (1TBap$_6$, т. 53–60)

Воведот е обликуван во вид на период од две излагања на **1TBap$_6$** (**пр. 148**). Веднаш е препознатлива структурата преземена од **1T**. Преработката најнапред е во внесувањето на тринарните ритмички единици во бинарниот ритам (во првите четири такта) и во синкопите (во следните три). Хармонската структура I-VI-V (VI стапало како мал дурски септакорд со алтерираната септима) треба да го даде впечатокот на регтајмот. Стилистичкото обележје треба да го дадат и движењата во сексти со свртници од мали секунди (во популарната музика посебно од 1960-тите често се јавуваат вакви сексти инструментирани со два саксофони).

Пр. 148: **1TBap$_6$** од која е изграден периодот од воведот, т. 1–8
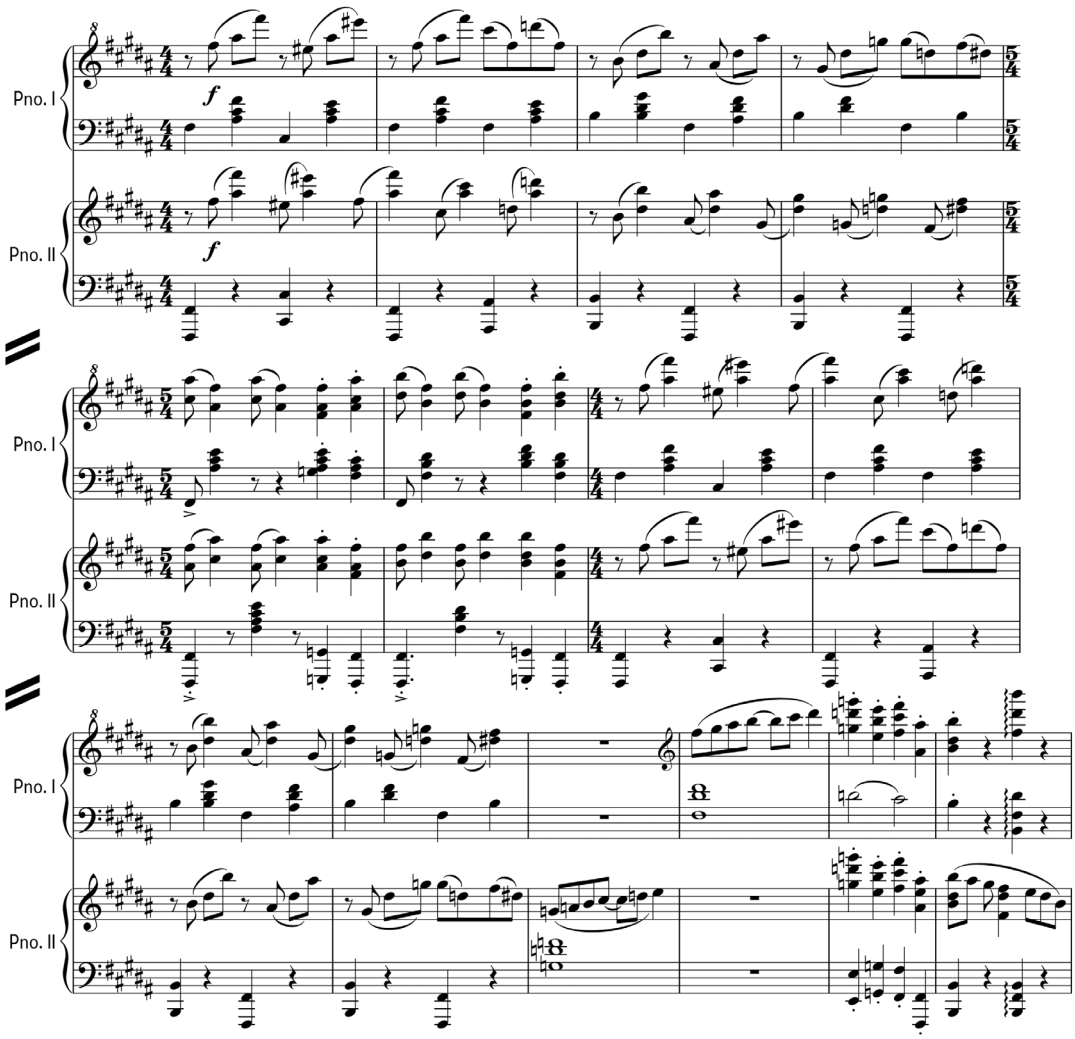


Во претходните книги (посебно во првата) јас ја споменував мојата длабока поврзаност со Радио Скопје. Може да се каже дека таму беа и моите први *уметнички* почетоци. Некаде на четиригодишна возраст (приближно во 1956/57 година сум отишол во зградата на Радио Скопје која беше многу близу до станот во кој живеевме на улицата „Народен фронт“, всушност имаше само две мали завртувања). Бидејќи тогаш слободно игравме надвор по цел ден, често се оддалечував од нашата зграда, дури без да забележат моите. Од моите бегли сеќавања и раскажувањето од други, сум влегол внатре и сум побарал да играм во детската радиодрама. Бидејќи им требаше мало гласче, почнаа да ме ангажираат да кажувам по некој збор и тоа не само во детските програми, туку и во радиодрамите за возрасни кои беа многу значаен дел од радиопрограмата. Во детската радиодрама главните ѕвезди беа Зафир Хаџиманов, Коле Ангеловски и Љупка Димитрова (скоро десетина години постари од мене), а во радиодрамата Таска Балабанова, Цветанка Трпкова, Спасе Нелов, Божо Софрониевски и други. Истото сум го направил одејќи и до Куклениот театар, каде што сум побарал да играм во куклените претстави (мајка ми ме носеше и посебно бев импресиониран од нив). Веројатно и ним сум им бил интересен, па ми дозволуваа да ги носам понекогаш марионетите до сцената (беа буквално колку мене). Еден од актерите (Црвенковски, не се сеќавам на името) ме одведе и на аудицијата во Вардар филм, каде што ја добив улогата на Васе, во играниот филм *Виза на злото*, кој е секако првото поголемо и вистинско уметничко остварување (в. I, стр. 2–4). Во тие предземјотресни години ќе почнат и настапите во *Оџачарчето Сејм* за кои исто пишував во првата книга.

Доста време проведував во Радиото, без разлика дали учествував или едноставно одев таму да седам на пробите и да слушам и да гледам што се случува. Така се запознав и со Драган Ѓаконовски-Шпато, кој често пробаше со различни групи музичари (на пример, останат ми е во сеќавање саксофонистот Чарли). Јас ги молев да ми покажат различни хармонски шаблони (стандарди, како што сега ги викаат) на пијаното и тоа беа моите први влезови во популарната музика и во џезот. Оттаму и погоре споменатата хармонска прогресија во регтајмот. Во 1962 година татко ми ми купи и гитара, а во меѓувреме ми купија и една помала хармоника со која можев сам да свирам (да ја држам) и со која ќе настапувам често на школските приредби (во тоа време учев во Основното училиште „Гоце Делчев“). Гитарата и хармониката многу ми помогнаа во обликувањето на хармонското слушање и врзување на различни стапала, модулации итн.

И *главната* тема **1TBap$_7$** ќе ги има споменатите карактеристики (**пр. 149**).
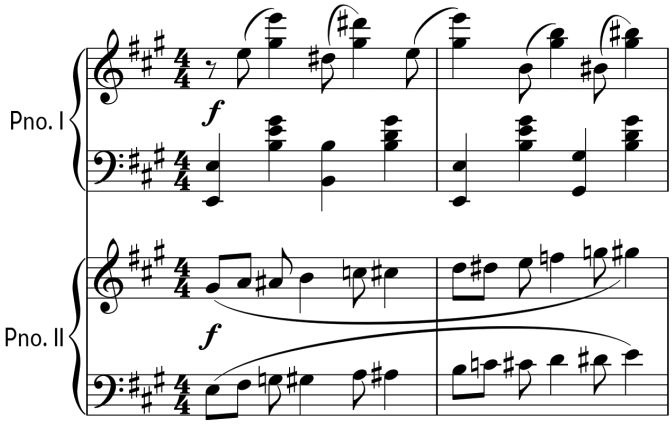
Во левата рака на првото пијано се јавува шаблонот на придружбите од регтајмот и фокстротот, а карактеристично е и разбивањето на мелодиската линија низ разло-

Пр. 149: **1TBap$_7$** со синкопираната ритмика и стандардната придружна фигура, т. 17–30



жените акорди со што се добива не само збогатување на целата фактура, туку и континуирано пулсирање на осминиите. **1TBap$_7$** е повторена уште два пати при што се појавуваат и полифони елементи. Во нив прв пат директно се чувствува регтајмската ритмика (3,3,2) (**пр. 150**).

Пр. 150: Полифонијата и регтајмскиот шаблон 3,3,2 во првото повторување на **1TBap$_7$**, т. 31–32

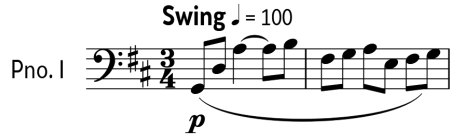


Но, како и вообичаено, јас сум правел некои ситни интервенции во мојот манир. Првата можеше да се види уште во темата **1TBap$_7$** каде во 21. такт се појавува 5/4 ритам, а во првото повторување и 3/4 такт (т. 38–39). Во второто повторување темата е прекршена, односно модулира во два дела од различни центри (почнува во **D-dur** во 40. такт и од 43. до 45. такт модулира во субдоминантата, односно **G-dur**).

Оваа прва целина со Регтајмот се заокружува со уште едно повторување на **1TBap$_6$**.

Свинг-целината започнува со една лирска фигура **Ф$_1$** во левата рака на првото пијано (**пр. 151**).

Пр. 151: Придружна лирска фигура **Ф$_1$** на темата од Свингот, т. 61–62



Од мелодиските линии кои ги вежбав дома со саксофонот, за кој веќе говорев на стр. 2, беше и еден свинг кој и до денес го памтам, но не знам ни од кого е ни како се вика. Во него, како и во темата, постојано се надоврзуваше нов материјал што заедно правеше доста голема целина. Исто така, тој свинг беше нетипичен и по својот 3/4 ритам, што е употребено и овде. Свинг слушав многу во тоа време, но дури и полифонијата која ќе се јави во оваа тема ми беше преземена од тоа што го преслушував (преку грамофонски плочи).
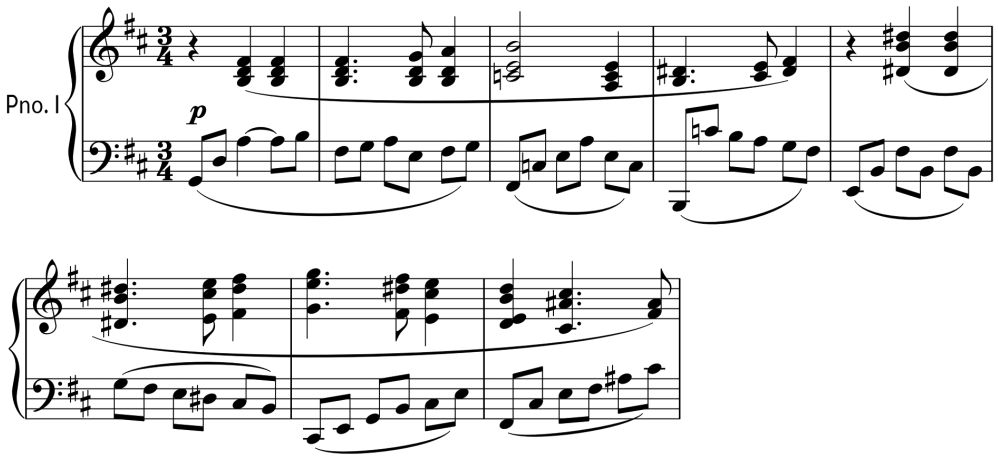
Втората целина има структура на триделна песна и е изградена од две теми кои се варијации на двете основни теми.

a (вовед, т. 61–62, 2TBap$_8$, т. 63–70) b (1TBap$_8$, т. 70–75, т. 76–82) a$_1$ (2TBap$_8$, т. 83–88) завр. група (т. 89–95)
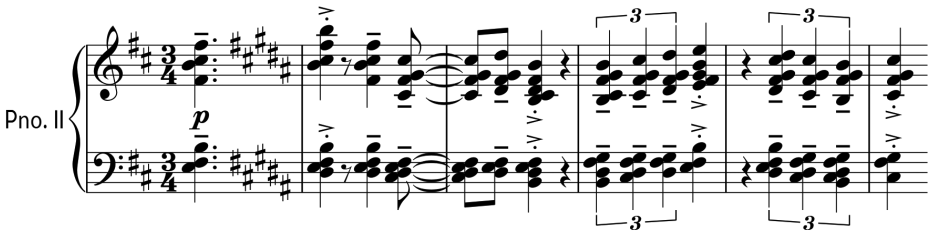
Првата **2TBap$_8$** е лирска и распеана (како и втората тема) со полифонијата од придружбата во фигурата **Ф$_1$** (**пр. 152**). Веднаш е забележлива и новината со употребата на големите септакорди, нонакорди и развиената хармонска прогресија.

Вториот дел **b** е контрастен на првиот со испрекинатата ритмика, со густи акордски структури (13-ки) и четвртински триоли (**пр. 153**) (кои всушност ја даваат суштината на доцнењата во џезот и популарните жанрови, кои во поширока смисла повторно се синкопи).

Пр. 152: **2TBap$_8$** со ново хармонско опкружување од септакорди и нонакорди, т. 63–70



Пр. 153: **1TBap$_8$** со густи акордски структури, испрекинат ритам и употреба на четвртински триоли, т. (70)–(75)



Во целиот став посебен проблем беше испишувањето на ритмиката, бидејќи таа во овие жанрови е само ориентациска и треба да се знае за секој стил кои се микро поместувањата од оние што се испишани. Тоа, се разбира, се префрлува во подрачјето на интерпретацијата во која изведувачите сами треба да го најдат шаблонот за толкувањето на испишаната ритмика. Од друга страна, и ако не се *йогоди* оригиналната стилистика, се добива една нова симбиоза која може да звучи многу интересно и оригинално.
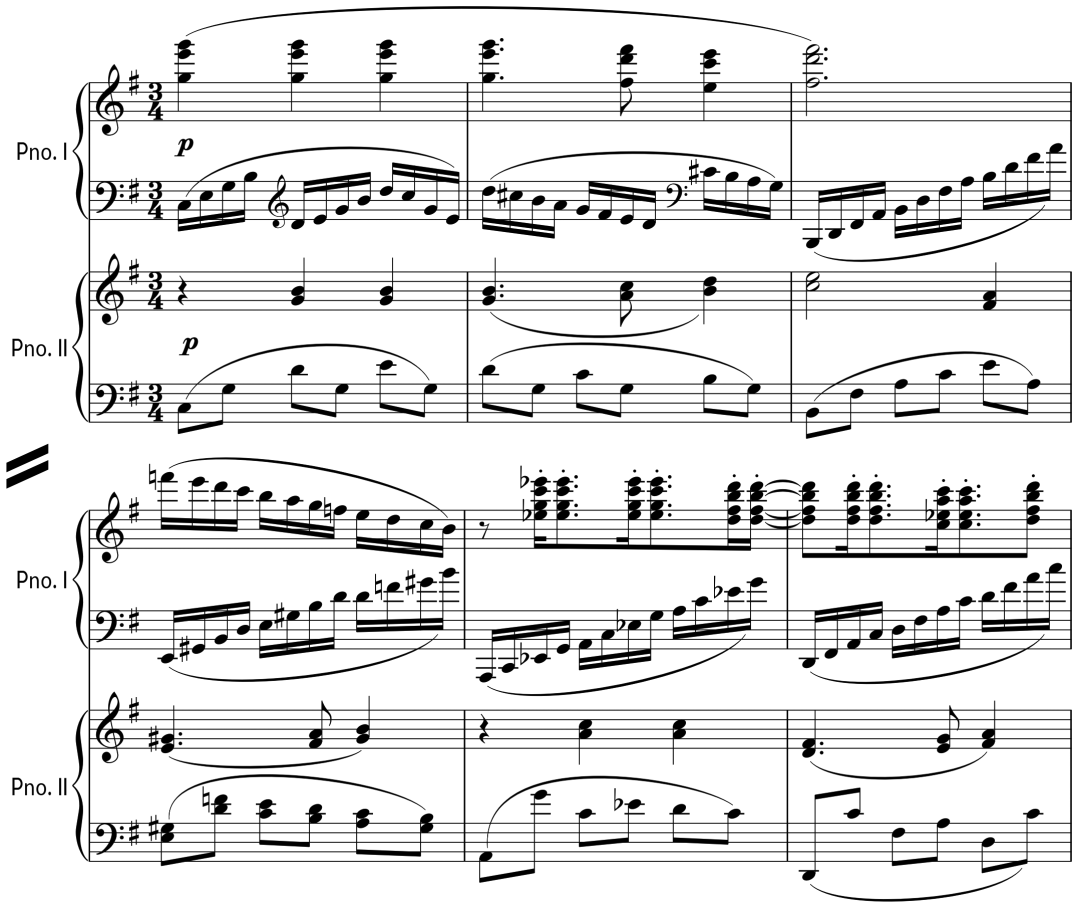
Многу ми се допаѓаа типичните густи акордски структури во кои двете раце ја водат мелодиската линија, но вообичаено преку растојание од минимум една октава. Во второто повторување на темата **1TBap$_8$** веќе имаме и поместување во рамките на хроматската терцна сродност (од **H-dur** во **G-dur**).

Враќањето на **a** (триделната песна) носи уште една нова линија во првото пијано, што на целината ѝ дава призвук како да се работи за триделност **a b c**. Но сепак, второто пијано ја изведува **2TBap$_8$** и на тој начин е добиена уште една нова двозначност (**пр. 154**).
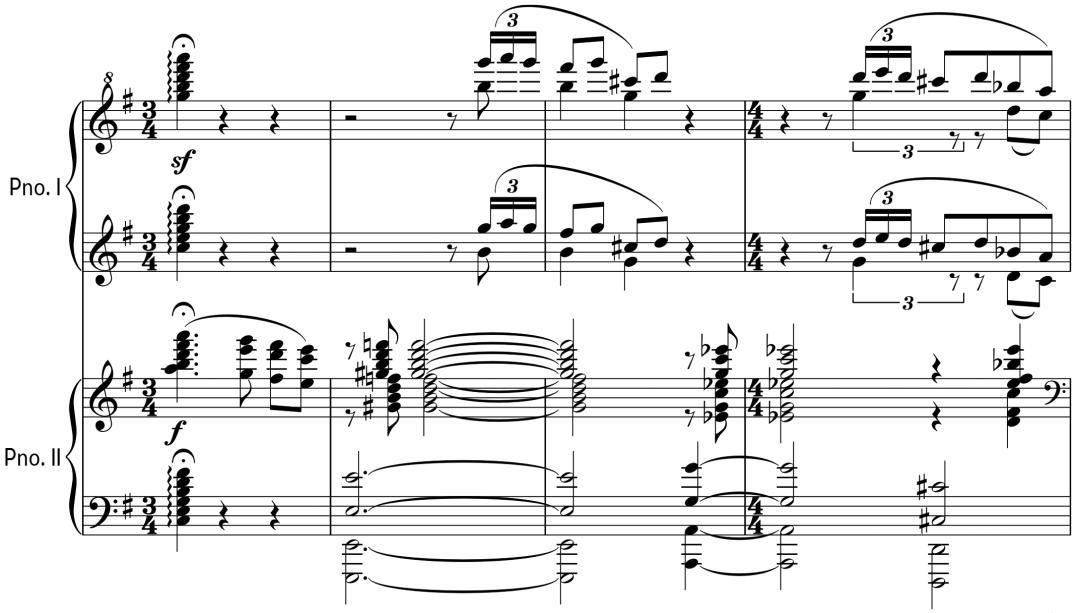
Новиот материјал внесува и една драматика со пунктираните акорди на крајот од ова излагање (т. 87–88) кое ќе подготви за драматичноста во завршната група од Свингот (**пр. 155**).

Како што може да се види, овој крај на вториот дел води кон своевидна кулминација со употреба на 13-ка акорд во второто пијано (т. 92).

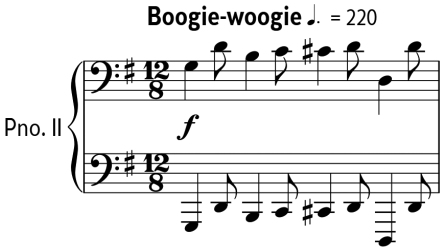
Пр. 154: Појавата на нова линија во $\mathbf{a_1}$ во првото пијано, т. 83–88



Пр. 155: Крајот на завршната група на Свингот, т. 91–94
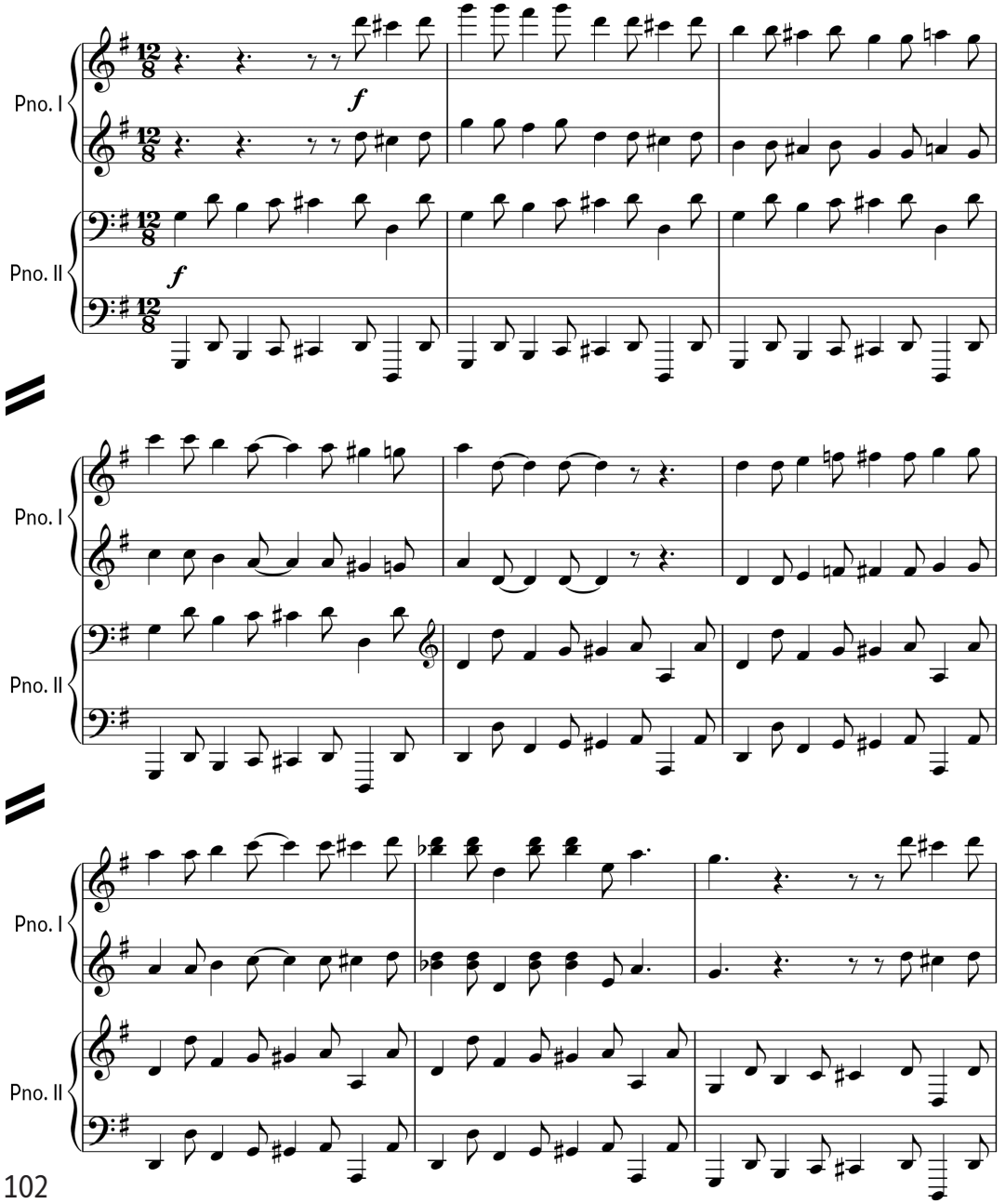


Пр. 156: Карактеристичната придружна фигура **Ф$_2$** на Буги-вуги, т. 95
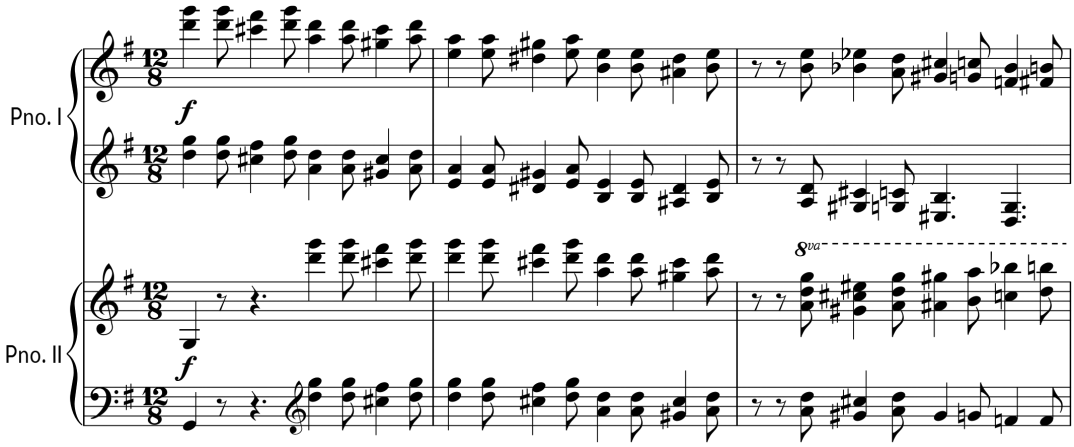


Третиот дел, **Буги-вуги**, започнува со карактеристичната фигура **Ф$_2$** (**пр. 156**).

По двата воведни такта* започнува излагањето на темата **1ТВар$_9$** (**пр. 157**). Веднаш е забележливо дека оваа тема може да се води и како варијација на **1ТВар$_6$** од воведот, со адаптацијата во соодветниот ритам на буги-вуги. Во 105. такт е внесена карактеристичната алтерација на третото стапало надолу за популарните

Пр. 157: **1ТВар$_9$** и како варијација на **1ТВар$_6$**, т. 98–106



Пр. 158: Преминот меѓу **a** и **b** со употреба на квартни акорди, т. 107–109



жанрови, која не се однесува на тониката, туку на доминантата правејќи водилка кон нејзината квинта (**b>a**).
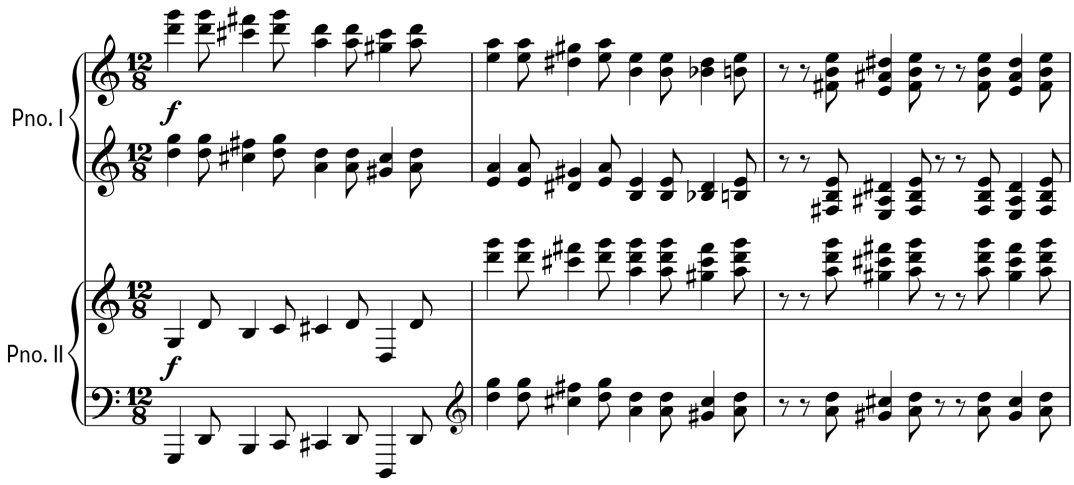
Формата е триделна, со тоа што второто **a**, односно $\mathbf{a_1}$ е скратено и од него е изграден преминот кон следниот дел. Во оваа песна двата дела **a** и **b** се идентични со излагањата на темите. Меѓу **a** и **b** има краток премин во кој ќе се јават квартните акорди (најава за следниот дел) (**пр. 158**).

2TBap$_9$ започнува на субдоминантата (типично за буги-вуги) со варијација на втората тема **2T**. Карактеристично е и дуплирањето на мелодиската линија со малите секунди (во второто пијано) уфрлено како своевидна *музичка ироније* (**пр. 159**). Во 116. такт во левата рака во второто пијано повторно ќе се јават квартните акорди.
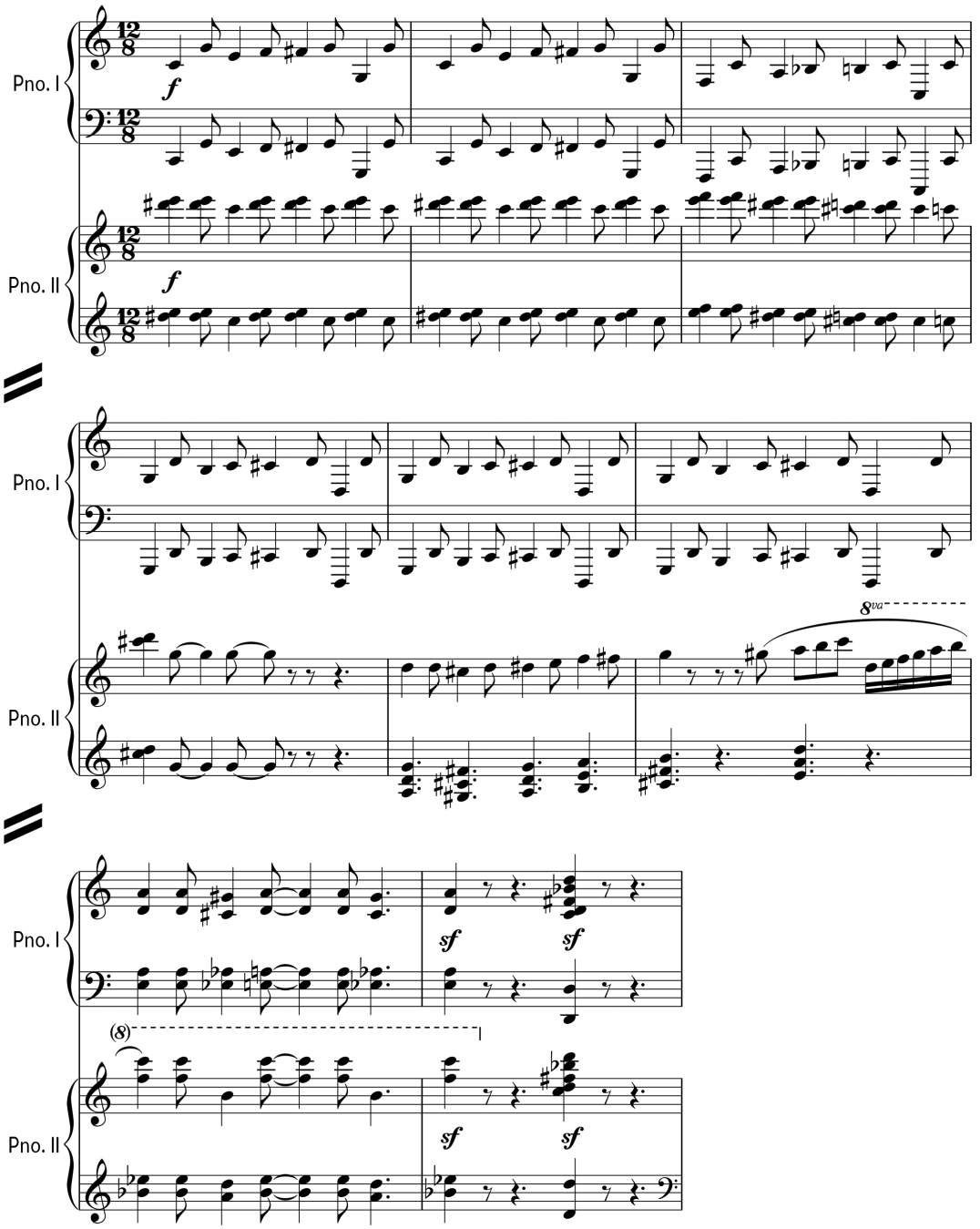
Како што споменавме, второто **a** е скратено и веднаш преминува во квартните акорди како вовед за Рапот (**пр. 160**).

Насловот на овој дел – **Рап**, треба да се сфати условно. За да има рап треба да има текстуално рапување кое овде не е дадено ни како инструментална имитација. Дури и ритмичката структура што го придружува припаѓа на едно пошироко подрачје и се

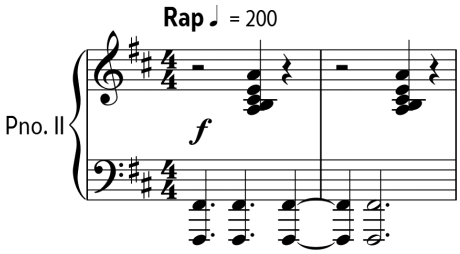
Пр. 160: Делот $\mathbf{a_1}$ со квартни акорди како премин за Рапот, т. 121–123
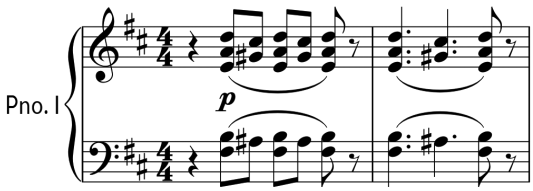


Пр. 159: **2TBap$_9$** како дел **b** поставен на субдоминантата и со *иронични* секунди, т. 112–119
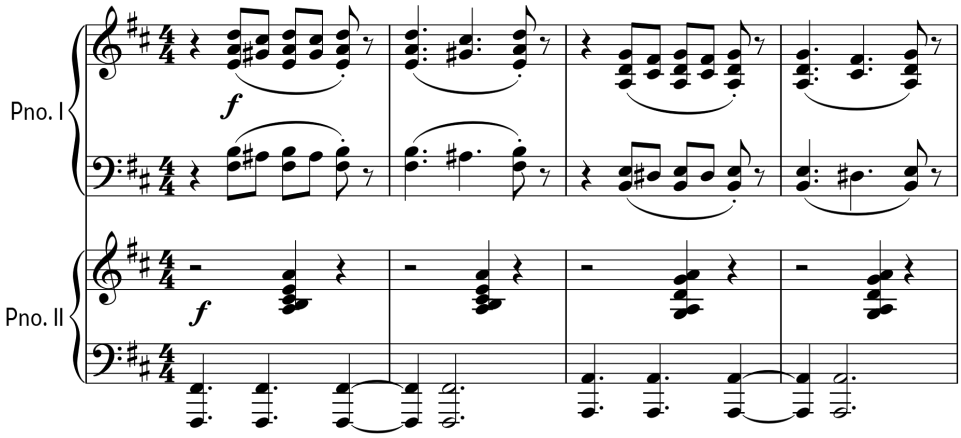


Пр. 161: Ритмичката фигура **Ф**$_3$ како основа за четвртиот дел, т. 125–126



Пр. 162: Надградбата со **Ф**$_4$, т. 129–130



Пр. 163: Хармонската основа на повторувањата во Рапот, т. 133–136



среќава кај различни популарни жанрови од 1990-тите наваму. Но, во секој случај, се работи за многу експлоатирана ритмичка фигура (**пр. 161**).

Целиот дел е изграден од квартни акорди. Со надградба (како во ди-џеј композициите) е додадена уште една фигура **Ф**$_4$ (**пр. 162**).

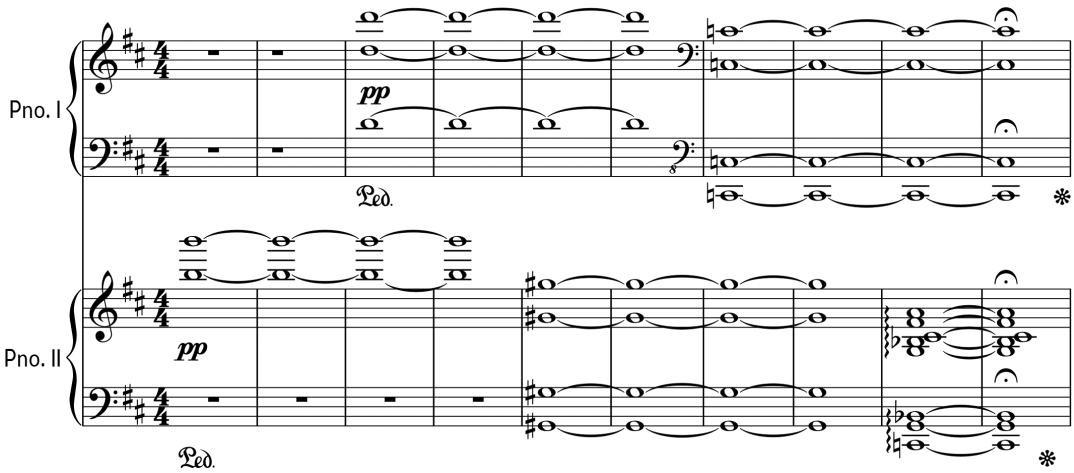
Нејзината прва појава (по првите четири воведни такта со **Ф**$_3$, т. 125–128) е исто така поставена во четири такта, и исто е самостојна, со тоа што во повторувањето се поместува за кварта надолу (т. 131–132). Ова поместување на **Ф**$_4$ ќе биде хармонизирано со поместување за мала терца нагоре на **Ф**$_3$, со што е добиена основната хармонска фактура на сите повторувања натаму (**пр. 163**).

Натамошниот тек на целиот Рап е решен преку минималистичките повторувања кои постепено се распаѓаат и исчезнуваат за да се заокружат со кластерски акорд во кој доминира непотполн 13-ка акорд во кој недостасува терцата, а сите останати тонови имаат мали секунди околу себе (**c-g-gis-b-h-cis-d-fis-a**, т. 161–170). Финалниот кластер се добива збирно од сите тонови, во кој низ разложениот акорд се движат двете пијана во октавни позиции во двете раце со отворени педали (**пр. 164**).
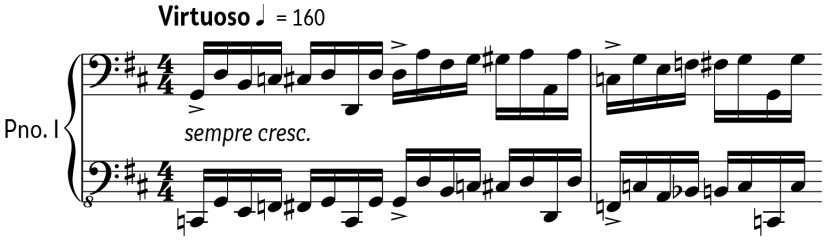
Завршната група на ставот е варијанта на **Ф**$_2$, поставена во шеснаесеттини ноти и во паралелни квинти во двете раце (**пр. 165**).

Искачувањето нагоре за да се добие кулминативно движење е надоградено со скалични пасажи кои на крајот ќе преминат во глисандо (**П**$_3$) (**пр. 166**). Овој кулминативен крај со големо глисандо низ клавијатурата, по кое следува кластерско тремоло во најнискиот регистар и уште едно кратко глисандо, со неговата ефектност

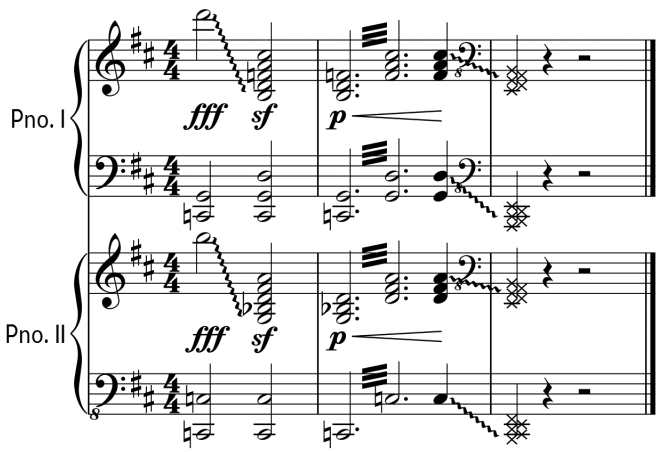
Пр. 164: Кластерот на крајот од Рап-делот, т. 161–170



Пр. 165: Почетокот на завршната група со Φ_2 во шеснаесеттински движења, т. 171–(172)



Пр. 166: Π_3 со глисандо, тремоло и повторно глисандо, т. 178–180



и огромен звук ќе го искористам и на крајот од циклусот Ноктурна.

Крајот во целост одговара и на кулминативните завршетоци во популарната музика комбинирани со тремола (вирбл) во тапаните.

Во овој последен став свесно избегнував да го разработувам материјалот преку повеќе повторувања (иако тоа делумно беше направено во Регтајмот), за да не се продолжи неговото траење и да не се забави динамиката на драматургијата на целото дело, која секогаш на крајот треба да се згуснува.

Следењето на стилистиките од минатото, односно ова дело да биде еден вид *стилистички етиди* значително го разликува од сите останати дела од моето творештво, со што и *All That Dance* има посебна нитка во него.

13 Ноктурна (*Вечеринки*) оп. 49 (2000) и оп. 52 (2004)

Тринаесетте ноктурна (9 Ноктурна оп. 49 и 4 Ноктурна оп. 52) се напишани во периодот од 1999 година до 2004 година. Првите четири ноктурна се напишани во есента 1999 година, следните пет во пролетта 2000 година и последните четири ноктурна во есента 2003 година и во зимата 2004 година. Идејата за првите четири ноктурна беше поврзана со една веселба која се одржа во есента 1999 година во домот на адвокатката Ајлин Лашински (Ilene Lashinsky) во Феникс, Аризона. За овој настан на кој ќе се изведат првите четири ноктурна веќе пишував (в. III, стр. 119–123; во тој текст се опишани и условите во кои работев и компонирав во тој едногодишен престој во САД). Од друга страна, Ноктурната произлегоа од една долга низа вечеринки (веселби) уште од моето детство (во куќата на дедо ми Стефан во Битола, каде што придружував на хармоника), подоцна низ собирањето (седенките) со пријателите и на крајот, на забавите во вечерните часови по пробите со Меѓународниот студентски оркестар (1996–1998 година) (**сл. 18**), настани кои исто така се опишани во претходните книги (в. II, стр. 157).

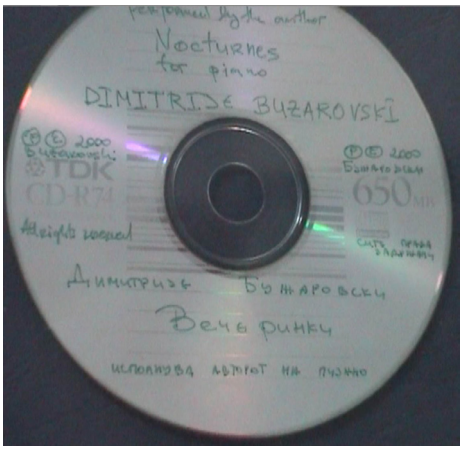
Деветте ноктурна на јавен настап ги праизведов на концертот одржан во ФМУ на 4 септември 2000 година. Во истиот ден ја направив и првата дигитална снимка од овие ноктурна во новото студио во ФМУ, со што официјално започна работата на архивот ИРАМ/БузАр. Од нив се отпечати и првиот компакт-диск кој симболично го означи и почетокот на дигиталното архивирање во ИРАМ/БузАр (**сл. 19**). Снимката ја правев сам, трчајќи нагоре-надолу по скалите во ФМУ од вториот на четвртиот спрат (од студиото до концертната сала), а вечерта пред настапот, исто така ја вклучив опремата да снима и ги оставив во студиото син ми Стефан Бужаровски и Ристе Стојаноски (кој подоцна ќе се вклучи и во програмата за сонологија), само да следат да не се појави некој проблем со презагревање на опремата.

Во ноември 2001 година се одржа и праизведбата на Ноктурната оп. 49 и во Тринити колеџот во Лондон во рамките на ИРАМ-овата конференција *Reflections on Macedonian Music – Past and Future* (22 ноември 2001 година). Тринити колеџот тукушто се пресели во новиот објект на Гринич, и мојот настап беше првиот во малата концертна сала (мислам дека името ѝ беше Camden Hall) (**сл. 20**).

Ако репертоарот од првите девет ноктурна произлегуваше од вечеринките со моите пријатели во 1980-тите и 1990-тите, во втората група од четири Ноктурна оп. 52, првото ноктурно беше резултат на песните од диги-



Сл. 18: Забавата во вечерните часови во хотелот „Дрим“ при подготовката на *Ваѓнероваша вечер* во декември 1997 година, кога се придружи и познатиот тенор Артуро Серги (Arturo Sergi) кој ги подготвуваше пејачите





Сл. 19: Првиот компакт-диск отпечатен на ФМУ во септември 2000 година и Бужаровски во студиото на ФМУ во март 2001 година



Сл. 20: Од праизведбата на Ноктурната во Тринити колеџот во Лондон (22 ноември 2001 година)

тализацијата на *Колекцијата Фирфов* и групите Бапчорки и Костурчанки. Ги напишав за да имам целовечерна програма само со ноктурна, иако така интегрално ги изведов само еднаш на „Деновите на македонска музика“ во март 2004 година (**сл. 21**).

Во поединечни изведби Ноктурната уште од моментот на нивното создавање станаа популарен репертоар меѓу пијанистите и имаа поголем број изведби.

За Ноктурната Трена Јорданоска изработи поголем текст од кој овде ќе биде преземен целосно делот со анализите. Во почетниот дел од текстот се наведени и сите изведувачи кои настапиле со Ноктурната.

Всушност, мене идејата и ми беше да можат да се изведуваат и интегрално и посебно. Во интегралната верзија повеќе пати ги изведе Ема Попивода, која сними и компакт-диск и направи неколку самостојни видеа. Посебно интересни се и трите видеоанимации кои ги направи Снежана Младеновска на: „Во Влашкото мало“, „Јовано Јованке/Море сокол пие“ и „Деспина“. Во 2009 година од Ноктурната оп. 52 направив и верзија за две пијана која во периодот 2009/2010 година Татјана Џорлева и Ема Попивода ја изведоа на повеќе настапи во Македонија и во Србија (в. погоре

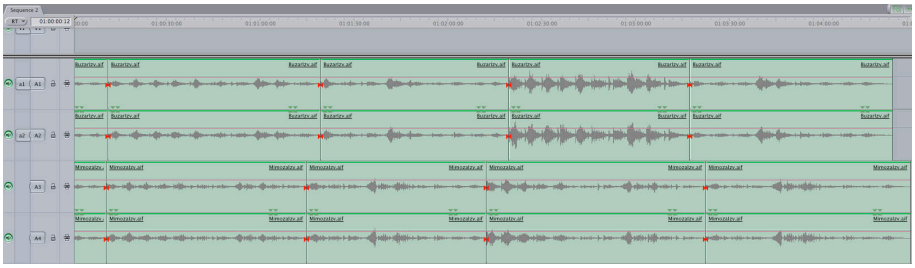
стр. 70–71) во целовечерната програма заедно со *All That Dance*, која беше и дел од нивната докторска дисертација од областа на музичката интерпретација. Оваа верзија има минимални интервенции во структурата на ноктурната, со одредени додавања на нови придружни материјали, така што во смисла на анализите, таа не би променила ништо.

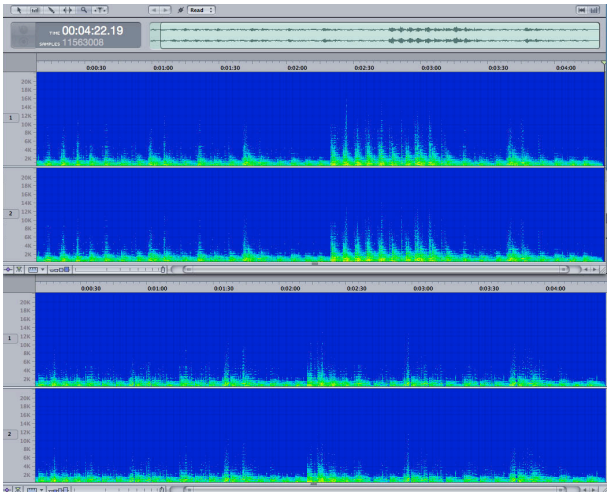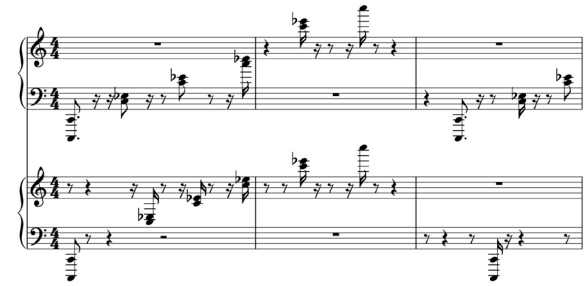


Сл. 21: Интегралната праизведба на Ноктурната оп. 49 и оп. 52 на 27 март 2004 година во Музејот на град Скопје

Во 2019 година во рамките на теориските труд на докторската дисертација од областа на интерпретацијата на Мимоза Ќека, направена е кај нас првата поопсежна анализа на интерпретацијата на првиот дел од 11. Ноктурно „Не си го продавај Кољо“. Во неа се користени дигитални алатки: МИДИ, амплитудна и спектрална анализа и видеоснимка. Споредбите беа направени врз основа на две аудио-/видеоснимки и две МИДИ снимки на Димитрије Бужаровски и Мимоза Ќека на првиот дел од ова ноктурно. Воедно тогаш е направено и комплетно видео од целото ноктурно во изведба на Мимоза Ќека. Мене како ментор ми беше посебно драго што успеавме преку оваа дисертација да ги прикажеме можностите кои ги дава современата дигитална технологија. Со МИДИ записот, амплитудната и спектралната енвелопа, во комбинација со видеозаписот се отвориј нови видици во недопирливите делови од интерпретацијата, преку мерливи (подложни на квантификација) параметри (**сл. 22**).

Ноктурната беа и еден вид решение за целовечерна самостојна пијанистичка програма. Претходно со трите сонати и Сонатината, имав доволно *минутажа* за целовечерен настап, но таа програма ќе беше претешка за восприемање кај една поширока публика. Вака, во секое време кога ќе имаше потреба, можев да отсвирам и некое посебно ноктурно, што во повеќе поводи го направив. Некаде до *Ретроспективниот концерт* во октомври 2012 година, ги држев сите Ноктурна како репертоар, и често дома ги просвирував од почеток до крај. Иако до денес тие ми се останати *под прсти* и веројатно брзо би ги обновил, престанав со практиката на неколку месеци да ги отсвирам сите. При пишувањето на овие книги увидов дека најголемиот дел од мојот композиторски репертоар сè уште ми е добро останат во меморијата, што, се разбира, многу ми помогна во брзината на пишувањето на книгите, поврзувањето на различните музички материјали и хронологијата на нивното појавување. Инаку, пребарувањето напред/назад со олку обемен музички материјал, навистина многу ќе го усложнеше и ќе го забавеше процесот на работа врз овие книги.









Сл. 22: Компаративен приказ на двете изведби преку (а) амплитудните енвелопи, (б) спектралните енвелопи, (в) МИДИ записот претворен во нотен запис и (г) видеозаписот

Анализа

Намената на овие ноктурна да бидат прифатливи за една поширока публика, посебно во балканските простори каде што дел од песните се познати и надвор од Македонија, го одреди нивниот финален формат и стилските карактеристики.

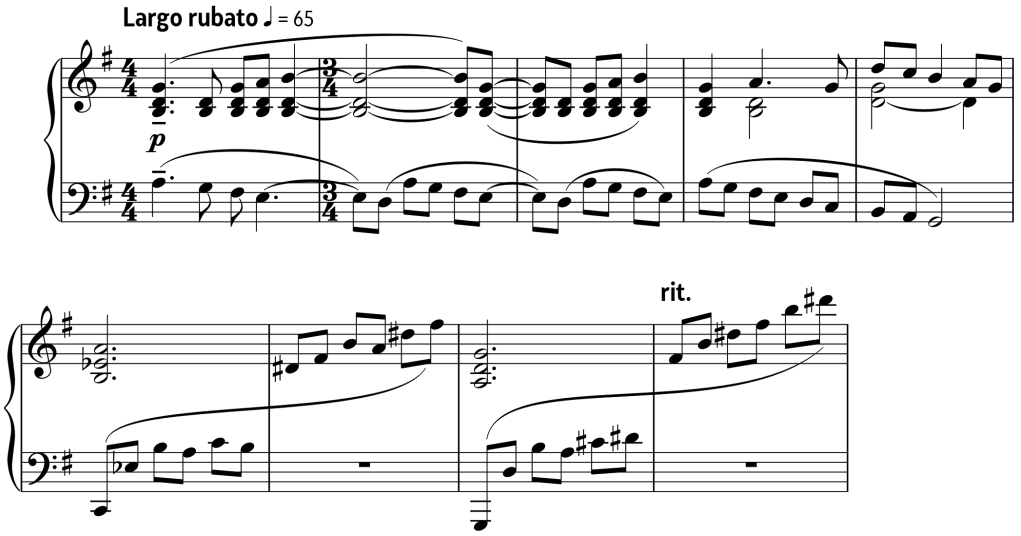
Најнапред, во нив целиот изворен материјал – песните, е јасно препознатлив. Песните (вклучувајќи ги и нивните припеви, посебно онаму каде што се станати нивен нераздвоен идентификациски дел) се главната структура на секое ноктурно. Всушност, сите ноктурна се засновани на една песна (и некаде нивните припеви) со исклучок на четвртото (две песни) и 10. Ноктурно (три песни). Целата формална структура е организирана околу неколку повторувања на *песната* со што на прв поглед може да се добие впечаток дека се работи за обработки. Меѓутоа, промените што се внесени, кои навлегуваат во интервалската, метричко-ритмичката структура, темпата и посебно во тонално-хармонската структура, ги оддалечуваат од категоријата *обработки* и ги преведуваат во категоријата *варијации*. Овие ноктурна се поставени некаде на линијата помеѓу орнаменталните и карактерните варијации, имајќи ги превид големите трансформации кои ги доживуваат основните материјали.

Втората генерална карактеристика е неоромантичарската стилистика. Иако во шестото („Деспина“) и во 8. Ноктурно („Се посврши сербез Донка“), се употребени импресионистички, односно неокласичарски фактури, неоромантизмот е доминантната црта на целината на циклусот. Оваа стилистика е остварена низ тонално-хармонскиот план и низ пијанистичката техника.

Тонално-хармонскиот план е вториот столбовник (првиот е изворниот материјал, односно повторувањата на песната) кој ја изградува формалната структура на овој циклус. *Варијантноста* на Ноктурната лежи и во вертикалата (употребата на акорди со повеќе суперпозиции на терци, особено септакорди и нонакорди, хроматски типови на акорди, квартни акорди), но и во хоризонталните прогресии во кои се игра со дур/мол комбинации, модулации во нови тоналитети кај повторувањата на песните, и изменети хармонски прогресии од оние вообичаените или очекуваните. Всушност, хармонијата на Ноктурната ја прави врската и преминот кон западната музичка традиција. Облечени во ново хармонско руво, овие ноктурна создаваат нов производ, односно резултат кој треба да придонесе за нивната оригиналност.

Оваа ориентација е очигледна уште од почетокот на 1. Ноктурно кое започнува со задржување на секунда/нона во басовата линија во првиот акорд, а основниот тон ќе се појави дури во петтиот такт. Во првото испишување на ова ноктурно првиот акорд беше во осмина нота, но во моите изведби секогаш се задржував на него, што уште повеќе ја потенцира хармонската компонента, така што во овој препис во Sibelius го поставив со соодветната ритмичка вредност. Молската субдоминанта, многу карактеристична за хармонизациите на оваа *староградска традиција*, овде е дополнета со 13-ка акорд кој и во осмиот такт и во 10. такт добива битонално значење, односно на основниот дурски квинтакорд од **g** се надоградува хроматско терцниот квинтакорд/септакорд од **h***. На овој начин е задржана молската субдоминанта која го карактеризира припевот (тој како и кај многу припеви од оваа традиција е изведен од вториот дел од песната), меѓутоа е хармонизиран со посложени акордски структури, вклучувајќи ги и битоналните акорди* од крајот (воведени кај мене уште со циклусот соло песни *Љубовни*). Таа молска субдоминанта е воедно и главната црта која му го дава експресивниот неоромантичарски карактер на овој вовед (**пр. 167**).

Пр. 167: Почетокот на 1. Ноктурно „Калеш Анѓо“ со хармонските интервенции, т. 1–9

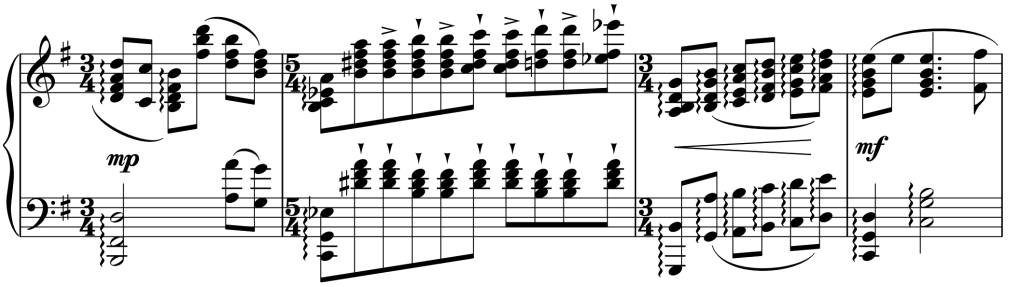


Вториот значаен елемент во градбата на Ноктурната е виртуозната пијанистичка техника преземена од Шопеновата/Листовата традиција. Пијанистичката техника е таа што на Ноктурната треба да им го даде сиот раскош. Големиот број пасажи (доминантно разложени акорди), крупна техника (октави, акорди), преземање на водечката мелодиска линија меѓу двете раце, обилно користење на педалот посебно во постигнувањето на големите динамички разлики, динамиката која постојано расте до големи кулминации и воопшто – звучењето на пијаното во неговото целокупно богатство на бои и хармоници – се втората голема карактеристика која ориенталната музичка практика ја поставува во контекстот на окциденталната традиција.

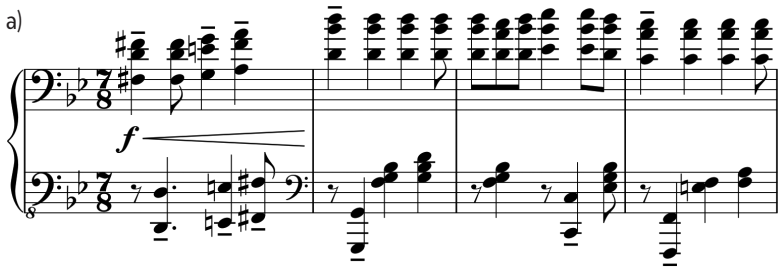
Во следниот пример во 33. такт мелодиската линија преминува од десната во левата рака и во следниот такт повторно во десната рака. Во него е впечатлива и крупната техника, но и низата на нонакорди во 35. такт (**пр. 168**).
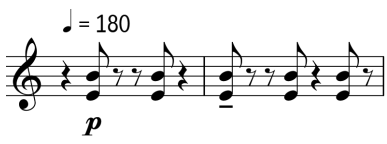
Од хармонијата (како и во погорните примери), но уште повеќе од синкопираниот ритам, во дел од Ноктурната произлегува уште еден слој, карактеристичен и за поголемиот дел од моето творештво – користењето обрасци од популарните жанрови.

Пр. 168: Преземање на водечката линија (33. такт), крупна техника и низа нонакорди во „Калеш Анѓо“, т. 33–36



Пр. 169: Два примера со употреба на синкопи од 4. и од 13. Ноктурно, т. 5–8 и т. 1–2





Во примерот од 4. Ноктурно „Јовано, Јованке/Море сокол пие“ е употребен синкопиран ритам во 7/8 такт. Метарот кој веќе сам по себе го нарушува западноевропскиот бинарно/тринарен систем, сега е дополнително усложнет со овој систем од синкопи (**пр. 169**). Комбинацијата на комплексните метри со *џезерски* синкопи веќе ја имав искористено во третиот став од Концертот за пијано, а целиот *синкопиран* систем го среќаваме во бројни примери уште од 1980-тите. Ова ќе доведе и до дефиницијата на мојот стил како мултистилистички и мултижанровски, што секако е применливо и на Ноктурната. Во примерот од последното Ноктурно „Дали паметвиш Милице“ е употребена особено интересна комбинација 2,3,3,3,3,2. Како и во другите ситуации кај употребата на ритмичките обрасци од популарните жанрови, и овде испишаните ритмички вредности се само ориентири. Ова уште повеќе доаѓа до израз кога овој образец ќе се комбинира со мелодиската линија од песната.

Она што е исто така карактеристика на целиот циклус е дека никаде нема повторување на исти обрасци, односно сум се грижел секое ноктурно да има свој индивидуален образец (да се разликува од другите). Мојата основна идеја во циклусот беше дека не смее да има повторувања на моделите употребени во претходните ноктурна. Една од причините што запрев во пишувањата на уште ноктурна (се разбира, покрај тоа што ја исполнив квотата за целовечерен концерт), беше што не сакав да се повторувам. Наспроти оваа индивидуалност и различност на секое ноктурно, целиот циклус има своја генерална драматургија (покрај внатрешната драматургија на секое ноктурно). Така, првите четири ноктурна прават една целина, по која доаѓа смирување од две ноктурна (петтото и шестото), па нова драматика со седмото, повторно смирување во осмото за да се заокружат со деветтото. Новата група од четири ноктурна започнува со драматичното прво (односно десетто во циклусот), следува долгото но во поголемиот дел многу смирено единаесетто ноктурно, дванаесеттото кое ја користи структурата на Шопеновата харфна етида прави одредено отпуштање пред последното, тринаесетто ноктурно кое треба да ја донесе кулминацијата на целиот циклус.

Во смисла на формата, индивидуалните ноктурна, како што споменавме, ги следат излагањата и повторувањата од песните, некаде со припеви, а некаде без припеви. Така, ако е песната дводелна, тогаш имаме внатрешна дводелна структура. Таа дводелност некаде ќе се оформува и со припевот. Но генерално, секое ноктурно е тема (првото излагање) со две и повеќе варијации. Она што на одреден начин ги

разликува од стандардните варијации е тоа што никаде нема едноставно излагање на темите (изворната варијанта на песните) – како сите да започнуваат со првата варијација. Затоа во текстот на Трена Јорданоска тие дури и не се забележани како тема и варијации (по моја сугестија), туку секое излагање е означено со букви (на пример, **A B C** итн.).

Со оглед на тоа што во трудот на Трена Јорданоска (Trena Jordanoska, Od *Večerinki* do *Nokturna* – Kodifikacija tradicije u savremenost, објавен во списанието *Artefact*, Vol. 5, Br. 1, 1–29. DOI: 10.5937/artefact5-22084 во 2019 година) е направена анализа на сите 13 ноктурна, одлучив во овој текст да не ги повторувам истите анализи, туку текстот во целина (во неговиот оригинал на српски јазик) да го дадам како прилог кон оваа книга (благодарност до проф. д-р Милена Ѓурковиќ-Пантелиќ која ја направи финалната редактура на овој текст). Исто така одлучив овде да не бидат поставени темите бидејќи се работи за преземени музички материјали кои се лесно достапни и препознатливи.

Место заклучок

Со петтата книга за делата за соло и две пијана навлеговме во подрачјето на солистичката и камерната музика. Шесте дела претставени во оваа книга (Сонатината и трите сонати, *All That Dance* и 13-те Ноктурна) исто така прават еден своевиден пресек низ моето творештво бидејќи опфаќаат период од речиси четири децении. Од друга страна, сите претставуваат поголеми композиторски проекти: првите четири како сонатни циклуси, а последните две како големи циклуси со варијации. Од нив и кон нив се упатуваат бројни референци кои веќе беа споменати и во претходните книги, со што продолжува да се заокружува сликата за координатите на моето творештво.

Овој автомузиколошки проект сè повеќе почна да ја потврдува својата важност и преку една друга страна – можноста преку него да се направи ревизија на партитурите и нивно пренесување во програмата Sibelius. Ситните корекции, особено кај овие дела кои беа составен дел од мојот изведувачки репертоар, придонесуваат тие да ја приближат мојата концепција и авторска замисла кон потенцијалните изведувачи. Тоа секако стана комплементарно и со YouTube-каналот на архивот БузАр каде што сите обработени дела сукцесивно беа поставувани.

Со оваа книга ја отворивме и вратата за камерната музика во моето творештво. Имав дилеми дали подрачјето на дела за соло инструменти и камерни состави да го поделам во две книги, со оглед на нивниот број, но на крајот одлучив следната книга да ја опфати оваа категорија на инструментална музика (до секстет). Пишувањето на секоја следна книга е олеснето со тоа што веќе доста податоци се појавени, воспоставени се структурните композиторски модели и постапки, и воопшто мојот начин на музичко размислување, така што останува да се изведе акцентот на новините кои се јавуваат во нив.

Скопје, 7 ноември 2021 година

Trena Jordanoska

Od *Večerinki* do *Nokturna* – Kodifikacija tradicije u savremenost[1]

Sažetak

Stvaralaštvo Dimitrija Bužarovskog je neiscrpna muzikološka riznica deklarisana njegovim stavom multistilizma i multižanrovizma. Tražeći originalnost u ukrštanju i nadgradnji idioma, posebno iz popularnih žanrova – folklora, popularne muzike i džeza, ovaj autor je stvorio dela koja su već nekoliko decenija primer kompozitorskih postupaka koji neoromantično grade nacionalnu školu, ali opet na jednom univerzalnom, globalnom nivou. Zbog toga ona veoma vešto komuniciraju i na lokalnom nivou, ali i u mnogo širem međunarodnom okruženju. Jedno od najizvođenijih dela Bužarovskog – ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu) – tipičan je primer transcendencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnog u višeslojno i jednostavnog u virtuozno.

Ključne reči: Dimitrije Bužarovski; nokturna; klavir; kodifikacija; tradicionalnost

Ciklus *Večerinki* (*Nokturna*) Dimitrija Bužarovskog je unikatan primer spajanja vrhunskog pijanizma, lokalne muzičke tradicije i neoromantizma okcidentalne, a sada podjednako i globalne muzičke kulture. Njihova privlačnost i prijemčivost za veoma široku publiku najrazličitije provenijencije doprinose njihovom čestom izvođenju u Makedoniji i, naročito, van Makedonije, posebno što pijanistima omogućuju da pokažu i vladanje virtuoznom pijanističkom tehnikom, ali i senzibilitet i delikatnost njihove muzičke interpretacije.

Napisana su u tri navrata. Najpre su napisana prva četiri nokturna op. 49, u jesen 1999. godine, izvedena od strane Bužarovskog na malom koncertu u kući njegove prijateljice, advokatkinje Ajlin Lašinski,[2] u Feniksu, Arizoni; onda, inspirisan njihovim uspehom, Bužarovski piše još pet nokturna, i zajedno ih zvodi 4. septembra 2000. godine, u koncertnoj sali Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju, Makedonija.

Godine 2004. Bužarovski piše još četiri nokturna op. 52 i premijerno izvodi svih 13 nokturna na manifestaciji *Danima makedonske muzike* u Skoplju, 27. marta 2004, u Muzeju grada Skoplja. Ovo će biti jedino integralno izvođenje sve do 2017. godine, kada pijanistkinja Ema Potevska Popivoda u više navrata izvodi ceo ciklus u Makedoniji i inostranstvu.[3] Kuriozitetno je i digitalno snimanje prvih 9 nokturna 4. septembra 2000.

---

[1] Muzikološki rad je mnogo lakši kada se bavi sa stvaralaštvom kompozitora sa kojima može da se ostvari lični kontakt. Još kada je kompozitor ujedno i vrhunski teoretičar, odnosno muzikolog, onda je zadatak muzikologa više da postavi prava pitanja, da bi izvukao maksimalne informacije na kojima će se bazirati muzikološke analize i sam rad. Takav je slučaj sa kompozitorom i muzikologom Dimitrijem Bužarovskim, koji veoma precizno definiše svoje ideje i kompozitorsku tehniku pri izradi dela. Ovaj rad u ovom smislu se zasniva na više susreta i razgovora na ovu temu u toku leta i septembra 2017. godine, kao i na ličnom prisustvu u toku njegovog rada sa drugim pijanistima nad istim delom.

[2] Ajlin Lašinski (Ilene Lashinsky) Bužarovski je upoznao u Skoplju 1998. godini. U Makedoniji Lašinski je pomagala na izradi Zakona za stečaj. U leto 1999, posle povratka u SAD, ona je dobila veoma težak akutni pankreatit, i pri poseti u bolnici, u avgustu 1999, Bužarovski joj je obećao da će, kada ozdravi, u velikom salonu u njenoj kući, gde je bio i koncertni klavir, izvesti novo delo koje će napisati za taj povod.

[3] *Večerinke* su doživele veliki broj pojedinačnih izvođenja, od kojih su nama poznata, pored autorovog i od strane Potevske Popivode, izvođenja (i snimci) pijanista Mimoze Kjeke, Emilije Marinove, Ilinke Manove, Lenče Petrove, Biljane Petrovske, Alberta Sassmanna, Meri Kavkaleske Stoilkove, Valerija Stefanovskog i Simona Trpčevskog. Između ostalog, Ema Potevska Popivoda i Tatjana Džorleva su izvodile zajedno poslednja četiri nokturna u verziji op. 52b (urađena 2009) za dva klavira. Nokturna su recenzirana u nekoliko navrata (Nolčeva, 2000; Ruben, 2000; Jordanoska, 2017). Prvi snimak prvih devet nokturna je dostupan na sajtu BuzAr, sa tekstovima pesama na engleskom (BuzAr, 2000).

godine, koje označava početak rada novih audio studija na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, koje je Bužarovski dizajnirao i instalirao i ujedno sam snimio koncert, uključujući snimanje i opremu pre početka koncerta. Kao što stoji i na korici partiture, postoje dva naslova: engleski (*Nocturnes*) i makedonski (*Večerinke*), i oni su potpuni prevodni ekvivalent. U podnaslovu Bužarovski označava da su *Večerinke* bazirane na temama iz makedonskih narodnih pesama. Prema kazivanju Bužarovskog, postojala je tradicija da se tokom praznika u Bitolju sakuplja porodica u kući njegovog dede Stefana Nikolovskog (majka Vera imala je pet sestara i jednog brata) i da se veče provede u pevanju pesama, u duhu narodne muzičke tradicije. Deda Stefan gajio je posebnu ljubav prema muzici, bio je izvanredan pevač sa velikim repertoarom, i još pre Drugog svetskog rata kupio harmoniku svojoj ćerki, Dimitrijevoj majci.[4]

Na toj harmonici, još kao dečak, pratio je Bužarovski pevanje svoje velike porodice u kojoj je bilo dosta lepih i muzikalnih glasova. Tu tradiciju Bužarovski produžava i sa svojim prijateljima u Skoplju, kada uz uobičajeno druženje, opet u vreme praznika i vikenda, uz pratnju njegove harmonike, izvodi uglavnom folklorni repertoar.[5]

Još od studentskih kompozicija, folklor je u kontinuumu prisutan u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. Međutim, za početak stvaranja ovog ciklusa u Americi, postoji još jedna činjenica. Tokom 1992–1993. godine za vreme boravka na Državnom univerzitetu Arizone u Tempiju, SAD, Bužarovski okuplja malu akademsku zajednicu Makedonaca koji su bili doktorandi ili već predavali na istom univerzitetu, sa kojima uz harmoniku produžava tradiciju *Večerinki*. I na kraju, u vreme dekanstva Dimitrija Bužarovskog na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju, 1995–1999, posle proba Internacionalnog studentskog orkestra, koje su bile organizovane u Ohridu (1996), Struzi (1997, 1998) i Popovoj Šapci (1998), Bužarovski je uveče organizovao druženje sa pevanjem uz *džem-sešn* koji je vodio na klaviru, uz pretežni repertoar popularnih makedonskih narodnih pesama, koji će se naći u ciklusu nokturna.[6] Ovi događaji dopunjuju sliku faktora koji su doprineli nastanku ovog ciklusa, jer kao što i sam Bužarovski u više navrata navodi, on prati Britnov princip da stvara za određene izvođače, publiku, prostor i vreme (događaj).

---

[4] Ta harmonika bila je prvi muzički instrument malog Dimitrija, pre nego što je krenuo u muzičku školu sa pet godina. Njegova majka razvlačila je harmoniku dok je on učio da svira različite pesme. Postoji anegdota kako je on sa pet godina otišao do Muzičke škole i direktno tražio direktora, u to vreme Stefana Gajdova. Kako je kasnije pričao Stefan Gajdov, susreli su se u hodniku. Dimitrije ga je povukao za sako, pitao gde može da nađe direktora i rekao mu da želi da uči muziku. Na objašnjenje da je premalen za muzičku školu, on mu je rekao da već zna i da svira i da čita. Onda ga je Stefan Gajdov odveo do svoje kancelarije i zatražio da mu pročita nešto iz novina, koje su stajale na stolu. Dimitrije je odmah odgovorio da je to *Nova Makedonija*, a Gajdov, da bi proverio da li možda zna napamet naslov, pokazao je na sitna slova negde u sredini teksta, što je dečak bez problema opet pročitao. Potom je Gajdov zatražio da mu pokaže šta zna da svira na pijaninu, koji je bio u sobi. Bužarovski ga je upitao da li želi da mu odsvira narodnu, zabavnu ili klasičnu muziku. Impresionirani Gajdov pozvao je sve nastavnike u školi da im pokaže malog genija, i ujedno da pita ko bi radio sa njim, jer kao što je rekao, njemu ujedno treba i dadilja i nastavnik. Prvi nastavnik bila je Nada Kostova (kasnije Gajić), koja je predavala solfeđo i klavir.

[5] Vodeći pevač bio je njegov kum, pneumofiziolog Stavre Nolčev, koji je posedovao lep glas i pamtio tekstove impozantnog broja narodnih pesama.

[6] Kuriozitet je i događaj, koktel i igranka uz muziku različitih žanrova i folklora, koji je počeo *Valcerom cveća* iz baleta *Orašar* Čajkovskog. U znaku Nove 2016. godine, nekoliko dana pre samog dočeka, u Koncertnoj sali FMU-a u Skoplju, pored profesora i studenata, bili su i uzvanici saradnika Fakulteta iz akademskih, kulturnih i državnih institucija. Svim učesnicima podeljene su note pesme „Zašto mi se srdiš libe", koju su svi zajedno uz pratnju Bužarovskog na klaviru, oduševljeno otpevali na kraju ovog druženja.

Izbor osnovnog muzičkog materijala za ciklus *Nokturna*, prema Bužarovskom, jesu pesme koje su najčešće zajednički pevali tokom pomenutih događaja. Očigledna je i ideja Bužarovskog da na ovaj način produži izvođenje repertoara koji za njega ima i posebnu sentimentalnu vrednost. Zato u izboru pesama dominira tzv. starogradska tradicija (urbani folklor), što znači da pesme imaju razvijenije melodijske fakture, sa većim opsezima, standardizovanim harmonijama u tonalnom dur-mol sistemu (akordska pratnja, prema izražavanju narodnih muzičara), i složenijom formalnom strukturom (pojava dvodelnih rečenica).

Ono što je karakteristično za celi ciklus je prepoznatljivost ovih pesama. Međutim, Bužarovski ni izdaleka nije imao nameru da napravi jednostavnu obradu, što ne bi predstavljalo nikakav napor za njega, jer ih je bezbroj puta već svirao, odnosno improvizovao na licu mesta. Zato *Večerinke*, i pored toga što kao osnovnu graditeljsku strukturu sadrže nekolika ponavljanja melodijske linije pesme (što se u realnosti i dešava pri njihovim izvornim izvođenjima), kao rezultat imaju mnogo složeniju formalno-muzičku strukturu i na mikro i na makro planu ciklusa. Za razliku od jednostavnog ponavljanja, svaki nokturno sadrži razvojnost oblika sa velikom kulminacijom prema kraju. I ceo ciklus prati istu dinamiku, koja treba da obezbedi kulminaciju kulminacija u trinaestom nokturnu. To što su nokturna pisana u tri navrata (četiri, pet i četiri nokturna), dovodi i do pojave tri celine, sa svojim kulminacijama, i, razume se, sa pomenutim poslednjim zaokruženjem ciklusa.

I pored toga što su nokturna po sebi manje formalne muzičke celine, u okviru tog oblika Bužarovski ide do krajnjih mogućnosti razvoja. Prema njegovom kazivanju, u ovom smislu uzor mu je bilo Šopenovo Nokturno **Des-dur** op. 27, br. 2, koje, iako nije koncertno izvodio, često ga je svirao kod kuće (za sebe i prijatelje), ili za vreme nastave iz različitih predmeta koje je predavao. Prema njegovim navodima, u *Nokturnima* može indirektno da se izvede i uticaj još nekoliko dela koja je često svirao opet kod kuće ili za vreme nastave: Šopenova Balada br. 1 op. 23, Šopenove Prelide op. 28, Šopenove Etide op. 10 i op. 25, Listov *Mefisto valcer* br. 1, S. 514, i Debisijeve Prelide iz prve sveske (koje je izvodio koncertno za vreme studija na FMU). Veoma interesantan uticaj ne samo kada se radi o nokturnima, nego i o drugim delima u stvaralaštvu Bužarovskog, ostavila je Sonatina za klavir u **C-duru** br. 1, op. 13, Kabalevskog, koju je Bužarovski svirao u trećoj godini srednje muzičke škole i u više navrata javno izvodio. Paralelni septakordi, koji se javljaju na samom početku, i sa druge strane jasan neoklasičan oblik (prema iskazu Bužarovskog) ostavili su poseban utisak koji ima odjeka u njegovom stvaralaštvu i posle četiri decenije.

Kao i u celom ostalom opusu Bužarovskog, sva dela moraju da imaju i neki racionalni smisao, principe prema kojima se vodi muzička inspiracija. Glavni okvir je oblik u kojem treba da se spakuje originalnost, odnosno muzička invencija. Celi ciklus *Večerinki* taj princip nalazi u obliku varijacija. Jedinstvenost principa je što one sintetizuju varijacione postupke i polifonih i ornamentalnih i karakternih varijacija. Najjednostavnije bi bilo da se proglase za karakterne varijacije, pošto najveći deo njih, posebno kroz tretman harmonije, promene tonaliteta i posebno klavirskih faktura, prevazilaze jednostavni nivo ornamentalnih varijacija. I pored toga što su polifone fakture mnogo manje zastupljene, odnosno dominira homofonijski pristup pratnje, polifonost postupka pre svega nalazimo u ostinatnom tretmanu melodijske linije (pesme) na jedan način cantus firmus. Svakako najupečatljiviji polifoni primer je spajanje melodijskih linija pesmama „Jovano, Jovanke" i „More sokol pie", kod četvrtog nokturna (**pr. 4.5**).
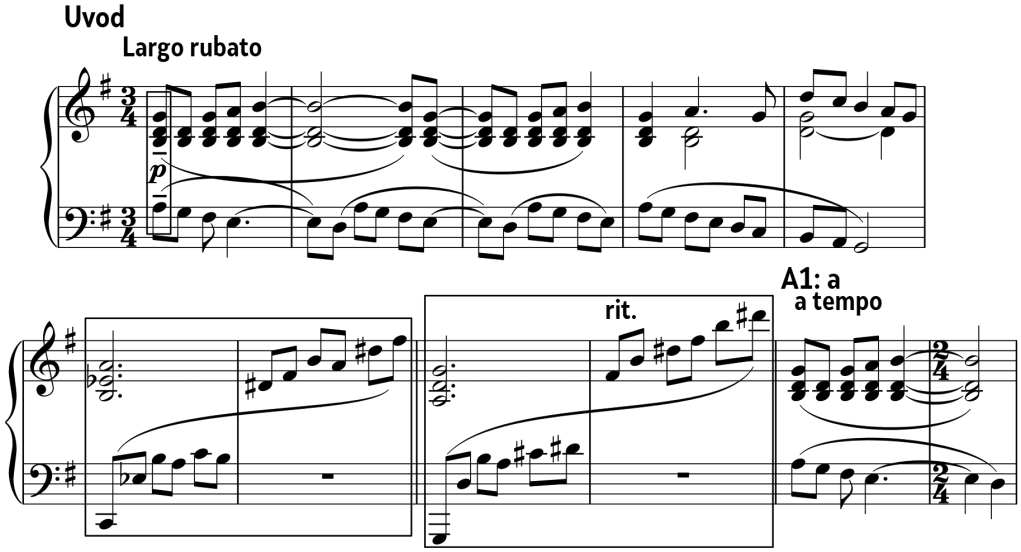
U ostvarivanju svog cilja konvergencije idioma lokalne i svetske muzičke tradicije, kao što ćemo kasnije videti u pojedinačnom osvrtu na svaki nokturno, Bužarovski koristi različita sredstva u kojima ključnu ulogu igra harmonija. Ingeniozno vladanje harmonijom omogućava Bužarovskom neočekivane preokrete i osveženje novim rešenjima koja daju posebno tumačenje jednostavnim muzičkim materijalima.[7] Pored harmonije, Bužarovski isto tako veoma vešto koristi i polifoniju, koja je veoma značajna karakteristika njegovog celokupnog opusa.[8]

U ovom smislu, već **prvi nokturno „Kaleš Angjo"** počinje polifonijom ispod vodeće linije akordske strukture (posebno u levoj ruci), i to poslednjim obrtajem nonakorda (**pr. 1.1**, t. 1). Svojevrsni postupak ornamentirajuće polifonije je protkan kroz ceo ciklus, zadržavajući pre svega homofon tretman osnovnih melodijskih obrazaca. Očigledna dominacija nonakorda u prvim taktovima je usložnjena pojavom molske subdominante (veoma često sredstvo u pripevima, posebno lirskih *ad libitum* starogradskih pesmama) (t. 6–7). Međutim Bužarovski se ne zadovoljava običnom molskom subdominantom, već gradi iz nje razloženi akord 13-ice sa alteriranom povišenom nonom. Taj drugi deo akorda već u tonično razrešenju (koje je opet nonakord) u sledećem taktu (t. 8) se javlja kao suprotstavljeni hromatsko srodni trozvuk (**h-dis-fis**, nasuprot tonici **g-h-d**). Imajući u vidu da je ceo ovaj deo pod pedalom, tonično razrešenje i hromatsko srodni trozvuk daju zvučni utisak bitonalnosti (**G-dur**, **H-dur**).

[7] Najupečatljiviji primer za harmonijsku genijalnost Bužarovskog, koja praktično prati njegov celokupni opus, jeste špica za Makedonsku televiziju koju je izradio i snimio na sintesajzerima samo za jedan dan 1991. godine (Jordanoska, 2014c, str. 293). I pored toga što je ona veoma kratka (samo 52 sekunde) i bazirana na veoma jednostavnoj narodnoj pesmi „A bre, Makedonče", koncentracija promena harmonskih progresija, uključujući i sve modulacije, jeste ekskluzivna ilustracija o moći ove komponente muzičkog izraza. Zato je paradoksalan podatak da Bužarovski skoro uopšte nije posećivao časove harmonije. Primljen je sa pet godina u nižu muzičku školu, koju je završio istovremeno sa petim razredom osnovne škole. Uslovno je upisao srednju muzičku školu, s tim da mu se obrazovanje prizna kada završi osnovnu (što se poklapalo sa završetkom osmog razreda). Pošto je paralelno išao na nastavu u obe škole, skoro uopšte nije pohađao časove harmonije. Po završetku osnovne škole upisao se u opštu gimnaziju, i produžio paralelno obrazovanje. Nakon završenog prvog razreda gimnazije i istovremeno srednje muzičke škole, primljen je na Visoku muzičku školu u Skoplju, današnju FMU. Opet je paralelno pohađao gimnaziju i studirao čak dva odseka: vokalno-instrumentalni – klavir i odsek kompozicije, bukvalno trčeći između dve institucije i preskačući uglavnom predavanja na fakultetu. Trebalo je da Harmoniju sluša kod Vlastimira Nikolovskog, koji mu je umesto nastave u dva navrata dao da rešava zadatke iz zbirke Dejana Despića. Bužarovski bi doneo veliki broj rešenih zadataka i došao direktno na ispit. Slično je bilo i sa Harmonskom analizom, koju je trebalo da sluša kod Tome Proševa. Umesto nastave, dao mu je da analizira harmoniju *Žalobne muzike* Lutoslavskog; Bužarovski je napisao kraći esej, koji je nažalost izgubljen. Sviranje popularne i narodne muzike na harmonici i na gitari očigledno je imalo svoj učinak u razvitku njegovog harmonskog sluha. Kao član dečje radio drame, pre skopskog zemljotresa 1963. (tada je imao deset godina) mnogo vremena je provodio u Radio Skoplju, i posebno išao na probe džez ansambla Dragana Gjakonovskog Špatoa. Muzičari iz ovog ansambla pokazivali su mu i otkrivali različite harmonske obrasce i tako doprineli njegovom shvatanju harmonskih šablona važećih za određeni žanr. Sa jedanaest godina, 1963/64. u Bitolju sporadično je nastupao na igrankama, svirajući harmoniku sa ostalim mnogo starijim učenicima srednje muzičke škole. Kasnije, za vreme prve i druge godine gimnazije, formira rok grupu koja opet u nekoliko navrata organizuje igranke u gimnaziji „Georgi Dimitrov". Široko poznavanje različitih muzičkih žanrova i mogućnost da se u trenutku uključi u bilo koje izvođenje čak i nepoznatog repertoara i improvizuje na bilo koju temu, ključni su elementi u tumačenju njegovog stvaralačkog opusa, lakoće i brzine sa kojom stvara muzička dela do danas. Multižanrovski i multistilstički pristup koji Bužarovski promoviše, posebno u muzičkim delima iz opusa koja nastaju posle sredine osamdesetih godina, bio bi nemoguć bez pomenutog iskustva.

[8] Bužarovski je dobio veoma solidno obrazovanje iz polifonije i polifonih oblika, najpre slušajući nastavu kontrapunkta kod Stefana Gajdova i polifoniju kod Tomislava Zografskog u Srednjoj muzičkog školi, zatim nastavu polifonije i polifonih oblika kod Tomislava Zografskog, koji je bio i njegov nastavnik kompozicije za vreme osnovnih muzičkih studija, i tokom praktičnog rada u pisanju koralnih varijacija sa Enrikom Josifom, koji je bio njegov profesor kompozicije na postdiplomskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu.

Primer 1.1. „Kaleš Angjo", t. 1–11.

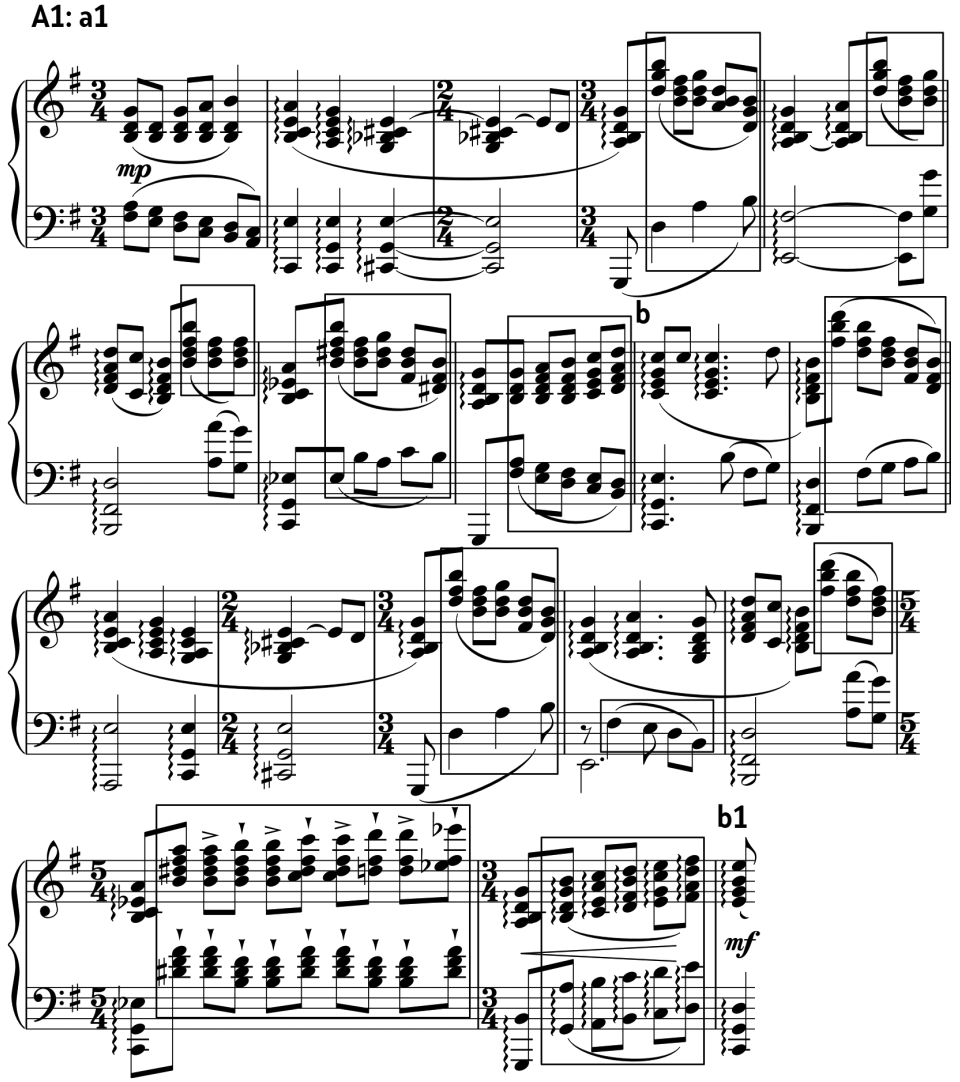


I u ovom kratkom primeru vidljiva je upotreba harmonije u svim njenim funkcijama u muzičkom delu (prema podeli Bužarovskog): i kao sredstva za građu oblika (zaokružavanje, odnosno oivičavanje rečenica i većih delova kadencama), i kao ekspresije (tenzija molske subdominante, i kasnije, u istom nokturnu, tenzija i razrešenje umanjenog septakorda na tonici), ali i kao kolorita (razloženi akordi, vanakordski tonovi i bitonalnost). Ovo je samo ilustracija, odnosno jedan od brojnih primera veoma bogatog harmonskog jezika ovog ciklusa, koji bi mogao da bude i zasebna tema.

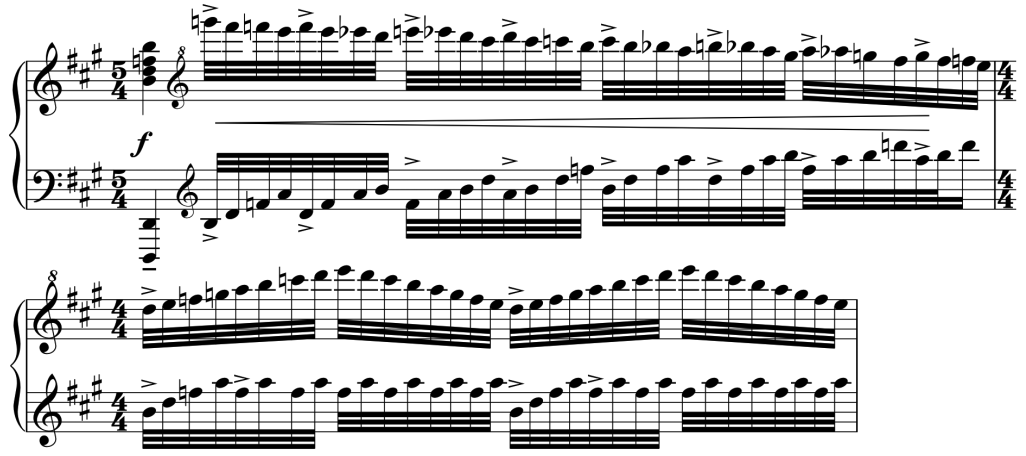
Pošto su pesme iz starogradske tradicije, posebno u novije vreme, standardno imale instrumentalnu pratnju, sastavni deo pesama postaje i instrumentalni uvod, koji se posle toga u vidu pripeva ponavlja posle svakog izlaganja osnovnog materijala. Postojale su dve varijante gradnje ovih instrumentalnih međudelova. Pošto većina ovih pesama ima dvodelnu strukturu **a b**, ili u vidu dve rečenice, ili kao dve polurečenice, jedan način gradnje instrumentalnih delova je varirano ponavljanje drugog dela **b**, dok postoje i originalni uvodi koje su stvarali talentovani pojedinci. Kao što ćemo videti kasnije, Bužarovski koristi oba metoda u oblikovanju finalne verzije, ali sa određenim modifikacijama. Tako već uvod prvog nokturna sadrži fragment prvog dela pesme „Kaleš Angjo" (t. 1–2) i kraj drugog dela (t. 4–9). Prvi dvotaktni fragment je veoma vešto prirodno proširen sa još jednim taktom (spoljno proširenje), što utiče i na suptilnu asimetriju cele uvodne fraze koja traje devet taktova.

Oblik prvog nokturna je uvod i tri ponavljanja pesme: **Uvod A1 A2 A3**. Posebno su različiti delovi **A2** i **A3** koji poseduju veoma raskošnu fakturu arpeđa. Dominacija guste akordske strukture u prvom delu koji je u **G-duru**, modulacija u **As-duru** u drugom delu i onda u **A-duru** u trećem, usitnjavanje notnih vrednosti prema kraju nokturna, i *sempre crescendo* u dinamičkom planu – grade veoma moćnu kulminaciju na kraju nokturna. Još od prvog dela u diskantu, javljaju se nove akordski oblikovane figure, koje kontrapunktiraju liniji osnovne pesme i kontrapunkta u basovoj deonici (**pr. 1.2**). Treći deo takođe donosi nove figure u diskantu, koje se suprostavljaju aprežnoj strukturi u levoj ruci (na primer t. 107, **pr. 1.3**). Imajući u vidu i prenos, odnosno vođenje osnovne melodijske linije u obe ruke, ovaj nokturno predstavlja zahtevan pijanistički komad.
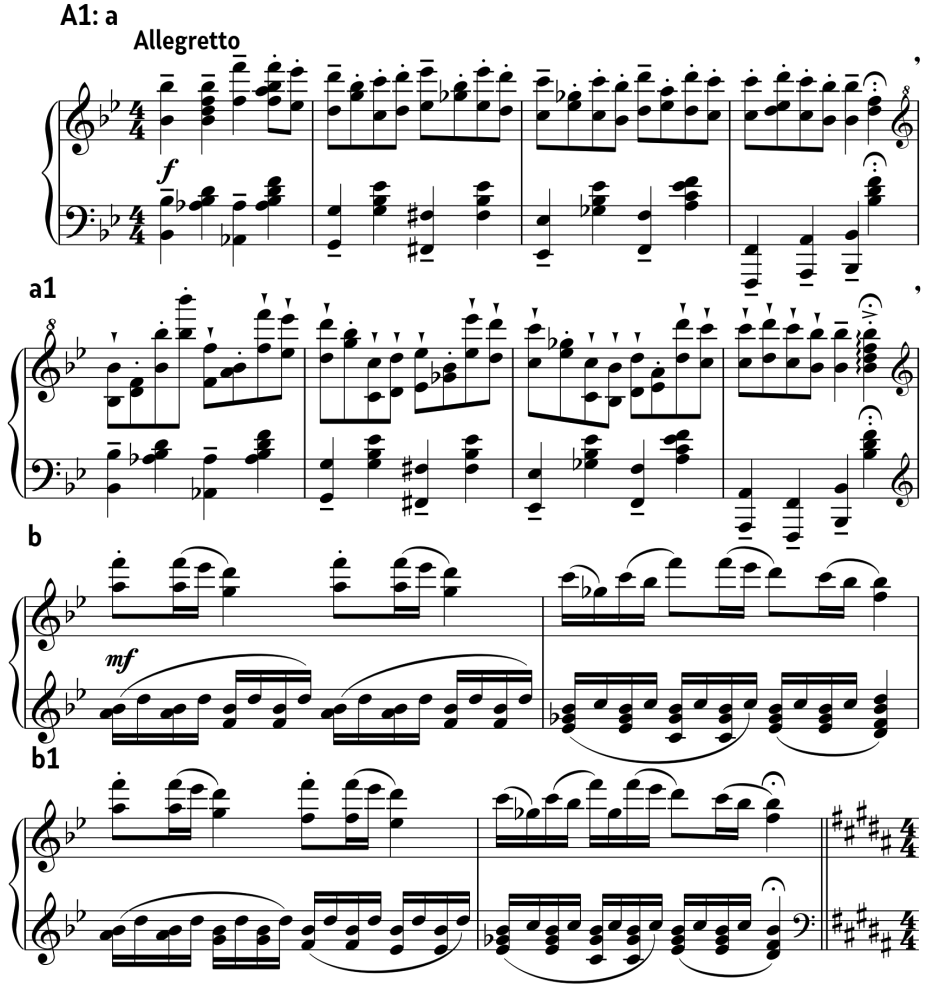
Primer 1.2. „Kaleš Angjo", t. 19–(36).



Primer 1.3. „Kaleš Angjo", t. 107–108.



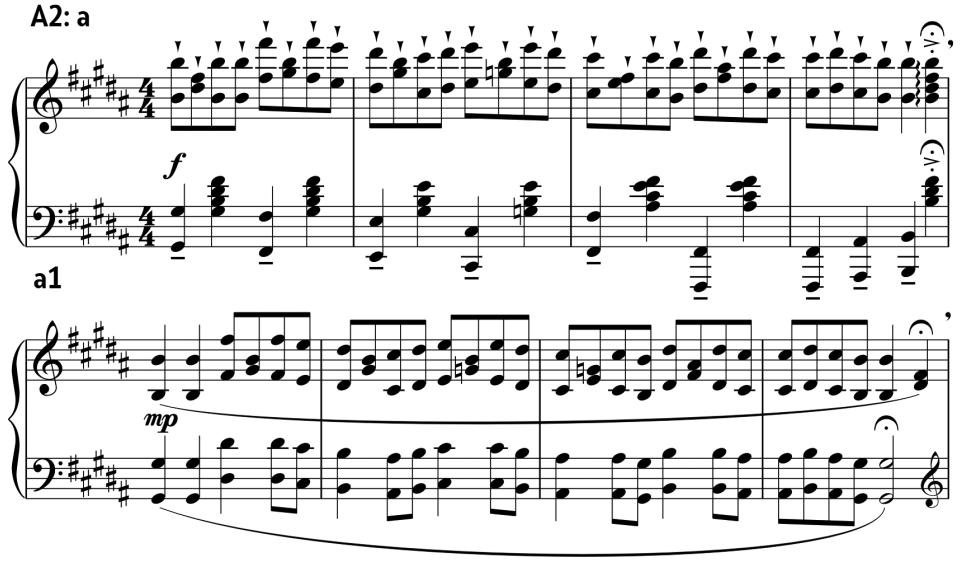
Primer 2.1. „Vo vlaškoto malo", t. 1–12.



Druga večerinka „Vo vlaškoto malo" sadrži tri ponavljanja izvorne pesme: **A1 A2 A3**. Dvodelnost pesme (**pr. 2.1**), u kojoj je deo **b** kontrastan prvom delu sa veoma različitim muzičkim materijalom koji se izvorno izvodi u bržem tempu, omogućava Bužarovskom da upotrebi dve različite fakture (druga faktura je direktno inspirisana *Mefisto valcerom*). Bužarovski ovu dvodelnost dalje deli u dva ponavljaja svakog dela koja uvek daje varirano (**a a1 b b1**). Obilato korišćenje krupne pijanističke tehnike, oktava i akorda, daje posebnu sonornost ne samo ovog, nego i ostalih pijanističkih dela iz stvaralaštva Bužarovskog.[9]

[9] Često korišćenje oktava u obe ruke, posebno u levoj sa velikim skokovima, a da bi se dobila istaknuta basova linija i akordska pratnja, proizilazi iz prirodne pijanističke impostacije Bužarovskog, koji bez problema svira undecime. Radeći uvek paralelno više aktivnosti: kompoziciju, teorijske radove, projekte, menadžment..., Bužarovski nije imao vremena da vežba, tako da je interpretaciju stvarao na licu mesta, najčešće za vreme proba. Na primer, u njegovim partiturama nikad nije ispisan prstored, a i kad bi ga zapitali, trebalo bi na licu mesta da rekonstruiše kako izvodi određeni pasaž, arpeđo i sl. Prema njegovom kazivanju, preterano vežbanje i ponavljanje određenog dela ubija interpretaciju, jer postaje dosadno za samog izvođača. On smatra da interpretacija treba da se stvara na licu mesta, imajući u vidu raspoloženje i okruženje (participaciju ostalih izvođača i publike). Njegova dela pijanistički su prilagođena onome što on poseduje kao urođenu pijanističku tehniku, tako da je sitna tehnika mnogo manje zastupljena. Što se tiče nokturna, Bužarovski smatra da upravo zbog karaktera osnovnog materijala (narodne pesme), izvođač treba da ima punu slobodu u kreiranju interpretacije, pa čak i da promeni ispisani notni materijal.
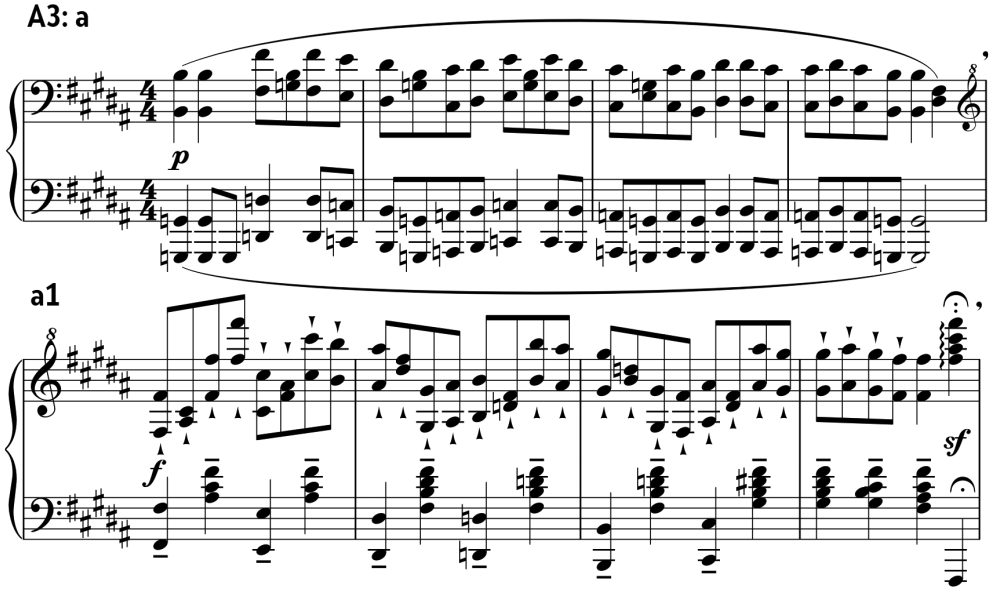
Primer 2.2. „Vo vlaškoto malo”, t. 13–20.
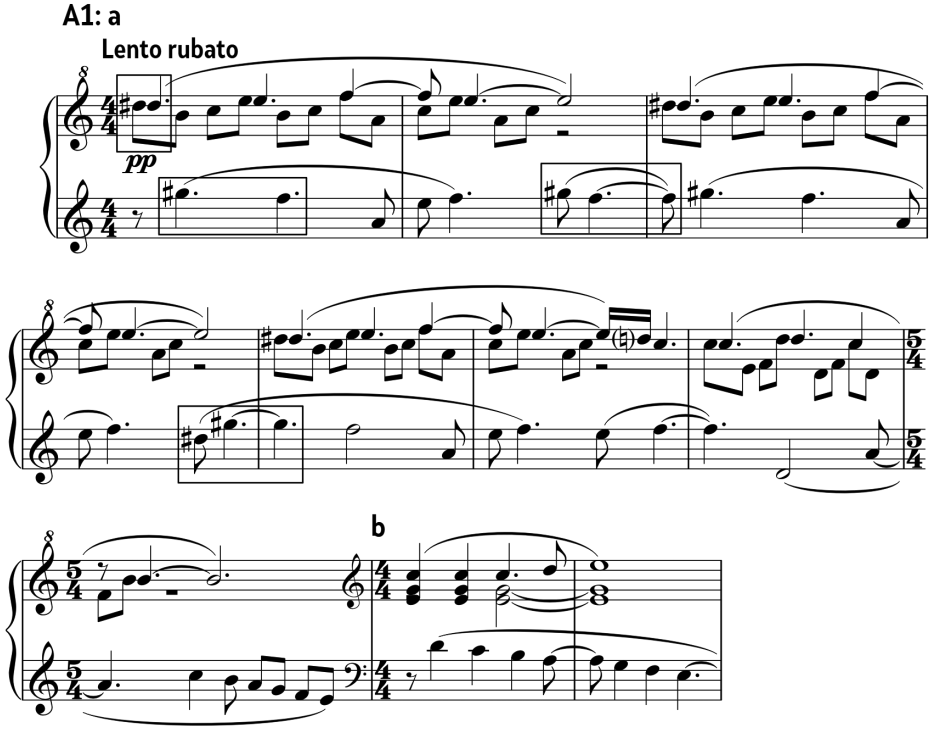


Harmonski plan opet gradi kontrastnost delova i razvitak oblika. Prvo izlaganje teme uglavnom se kreće oko standardne harmonije koja prati ovu pesmu. Međutim, već u drugom izlaganju, koje pravi tonalni skok od male sekunde, basova deonica i septakordi iznad nje odstupaju od redovne prakse, gradeći potpuno novo harmonsko okruženje. U ovom izlaganju izveden je i veći kontrast između **a** i **a1** najpre preko promene registra, diskant i srednji registar, zatim preko uvođenja paralelnih oktavnih kretanja u terci između desne i leve ruke u delu **a1**, i na kraju stišavanje u dinamičkom planu od ***f*** prema ***mp*** (**pr. 2.2**).

Harmonski veoma inovativna je treća pojava teme (**pr. 2.3**) koja vodi još dalje, pomoću bitonalnog udvajanja osnovnog materijala u desnoj ruci koji ostaje u **H-duru** nasuprot levoj ruci koja u tercama prati isti materijal, ali u **G-duru** u delu **a**. Ovaj deo je još tiši za jedan nivo (***p***) da bi se uz *subito* ***f*** skočilo u deo **a1** koji je tonalno za malu sekundu

Primer 2.3. „Vo vlaškoto malo”, t. 25–32.



Primer 3.1. „Seči mome rusi kosi", t. 1–10.
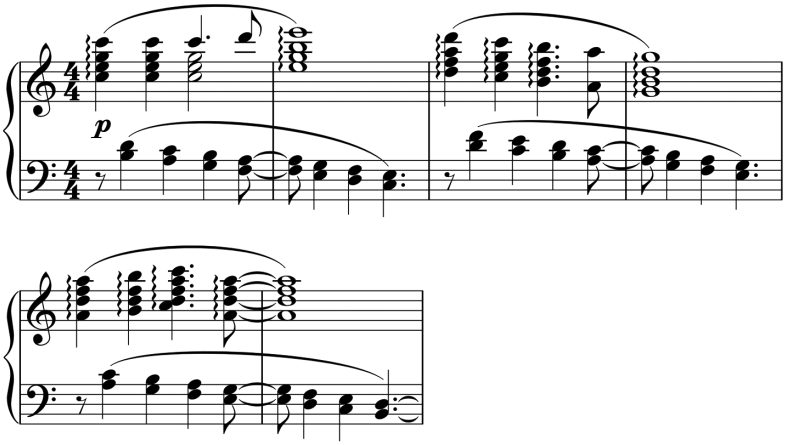


niže (**Fis-dur**, osnovna harmonizacija pesme počinje veoma upečatljivo sa dominantom za subdominantu, koja se zbog kretanja basa pretvara u molsku subdominantu da bi se kadencom potvrdio osnovni tonalitet).

Drugi nokturno ima posebnu skercoznu funkciju, nalazeći se između zvučno impozantnog prvog i lirskog **trećeg nokturna**. U arhitekturi ciklusa on treba da na određeni način relaksira napetost pre pojave trećeg nokturna, koji i pored toga što počinje i završava lirskim delovima, ima ogromnu kulminaciju u srednjem delu koja odgovara tužnom lirskom raspoloženju teksta ljubavne pesme **„Seči mome rusi kosi"**. Nokturno sadrži četiri izlaganja teme sa kodom **A1 A2 A3 A4 koda**. Prvo izlaganje pesme je rešeno u veoma visokom diskantu i ***p*** dinamici, u kojoj leva ruka kontrapunktski prati osnovnu melodijsku liniju (**pr. 3.1**). Posebno vešto je iskorišćen tonski niz ove pesme (sa dvodelnom fakturom **a** i **b**), koja je u prirodnom molu (**a-moll**), ali počinje alteriranim četvrtim stupnjem (**dis**), koji se već na kraju dela **a** vraća u osnovni ton (**d**). Već u prvom taktu Bužarovski odgovara harmonskim molom u levoj ruci koristeći vođicu i prekomernu sekundu **gis-f**, da bi se u četvrtom taktu u levoj ruci pojavilo i intervalsko kretanje **dis-gis**, i to u punktiranoj ritmičkoj fakturi. U sledećim ponavljanjima ova dva kontrapunktska segmenta dobijaju značenje samostalnih motiva (čak i kao neka veoma udaljena asocijacija na *ku-ku* ptičji motiv koja se javlja već na kraju drugog takta). Isto tako ovo je samo jedan od brojnih primera iz ovog dela u kojima se javljaju veoma inovativna rešenja, koja izbegavaju veoma čestu zamku banalnog tretmana prerade folklora.

U delu **b** drugog izlaganja (**A2**), stepenasta kontrapunktska kretanja u levoj ruci, prelaze u paralelne terce, tehnički element koji Bužarovski veoma često koristi (**pr. 3.2**).[10]

[10] Pored paralelnih terci u stvaralaštvu Bužarovskog često se nalaze i drugi dupli grifovi, paralelne kvarte i sekste u legatu, što ponovo govori o pijanističkoj tehnici koja mu je „bila pod prstima".

Primer 3.2. „Seči mome rusi kosi", t. 25–30.
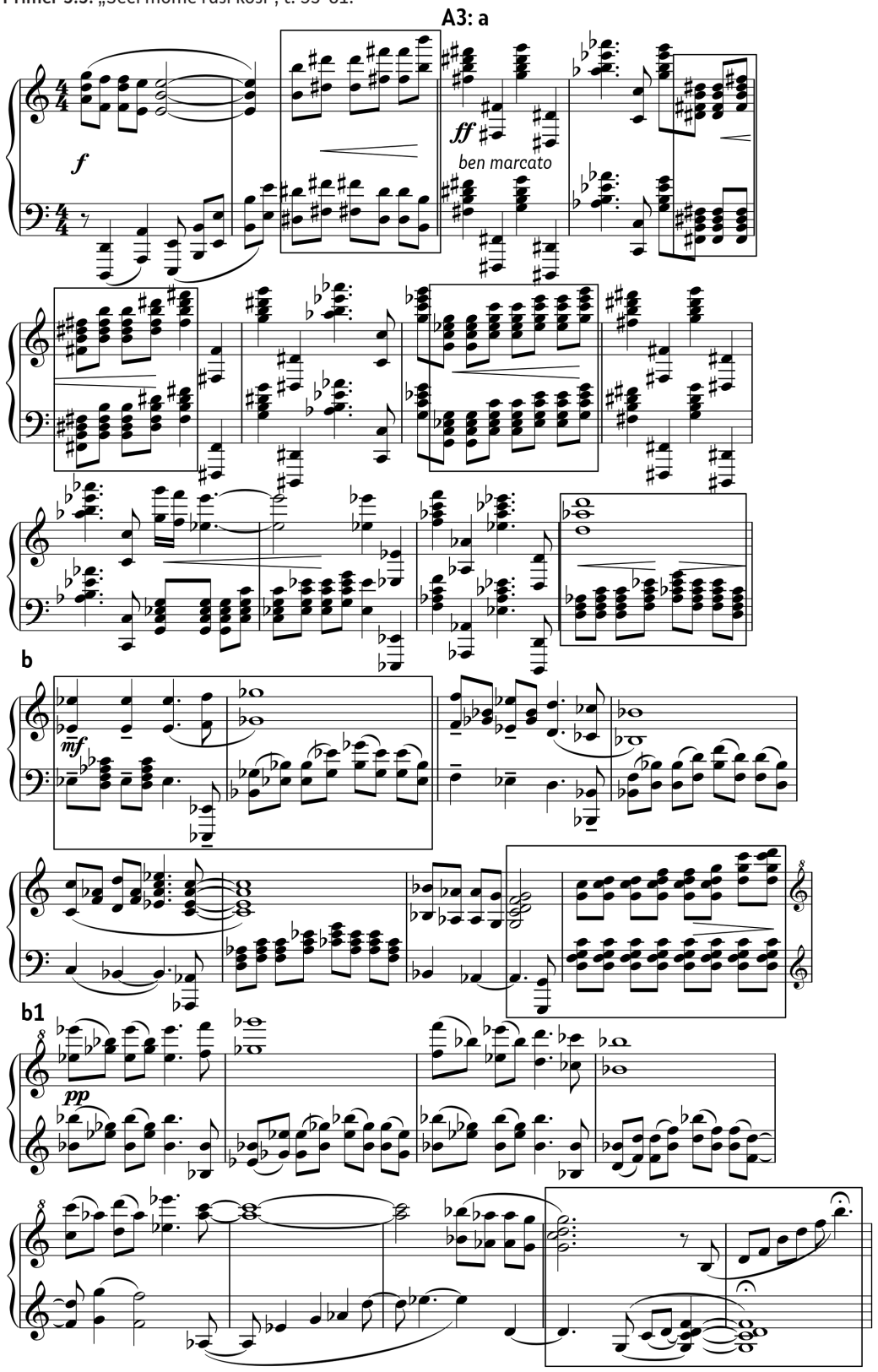


Treće izlaganje (**A3**) dalje podiže dinamiku, koristi još gušće akordske fakture, i pojave skaličnih kretanja u duplim tercama u obe ruke. Impozantno deluje kraj ovog dela (**pr. 3.3**) u kom motiv **dis-fis** prerasta u akord **h-dis-fis** i to u akordskom kretanju po njegovim obrtajima u obe ruke (t. 54). Na taj način dobijena je neuobičajena modulacija u **c-moll** u sledećem izlaganju teme u kom je kulminacija ove pesme (t. 55–56). Ono što harmonski povezuje ovaj prelaz upravo je alterovani četvrti stupanj pesme (**fis** u **c-mollu**), tako da se još jedanput ponavlja moćna akordska faktura **h-dis-fis**, da bi se razrešila u obrtaje toničnog kvintakorda (t. 59). Bužarovski se opet ne zaustavlja na ovom harmonskom rešenju, već na kraju dela a koristi kao modulaciono sredstvo poluumanjeni septakord na drugom stupnju (koji se širi najpre kao nonakord, a onda i kao 11-tica, t. 64) da bi prešao u delu **b** u **es-moll** (t. 65), zatim se veoma vešto vratio natrag u **c-moll** i to sa dominantom kao kvartno sazvučje (kraj **b** t. 71–72).[11] Deo **b** je još jedanput ponovljen u ***pp*** u diskantu opet sa tonalnom igrom **es-moll – c-moll** (t. 73–81). Koda sadrži fragmente prvog izlaganja teme u najvišem diskantu u ***ppp*** sa daljim potpunim *diminuendo*-m motiva **dis-gis**.
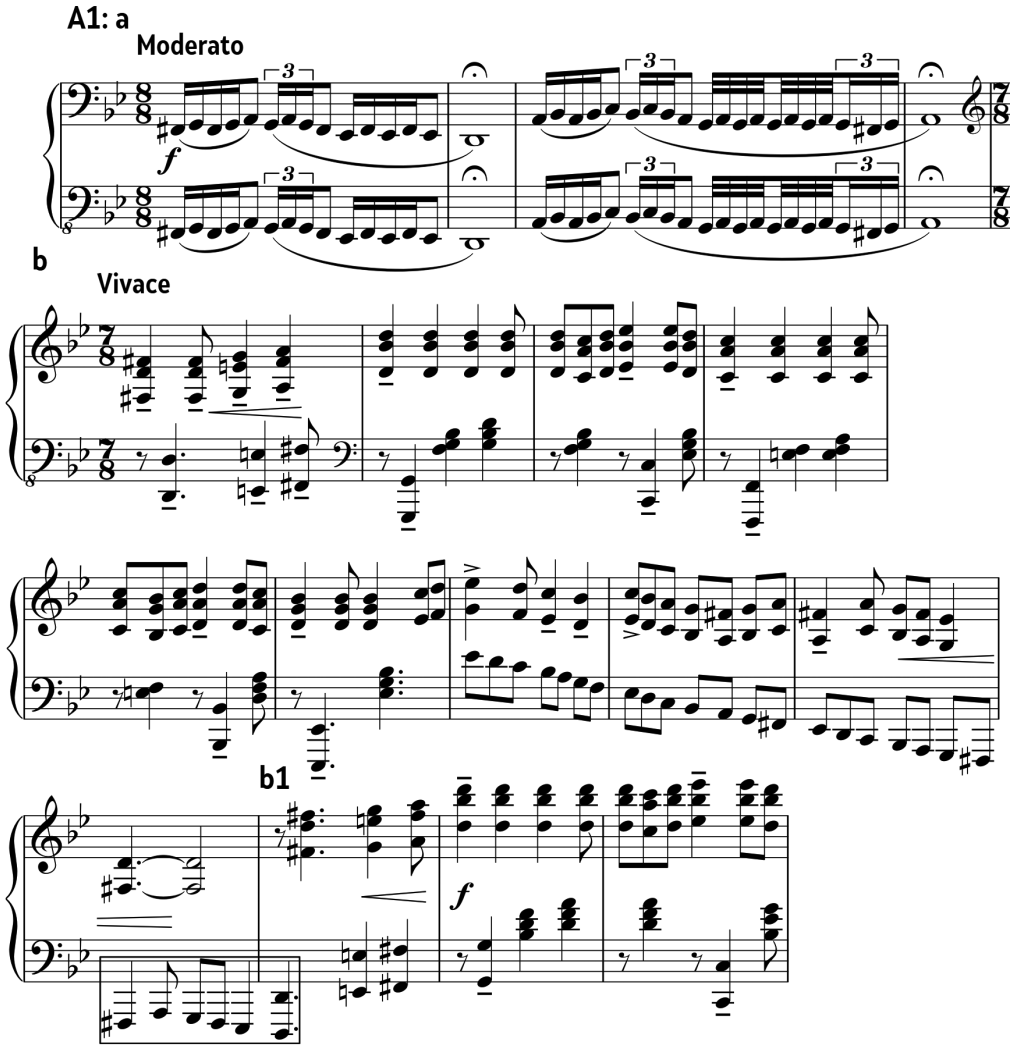
Četvrti nokturno sadrži dve pesme: **„Jovano, Jovanke"** i **„More sokol pie"**. Za „Jovano, Jovanke" Bužarovski kaže da mu je uvek ostavljala posebni utisak i da je jedna od prvih pesama iz njegovog detinjstva koju je zapamtio. Za vreme spomenutih večerinki sa pevanjem, Bužarovski je uvek vezivao ove dve pesme, koje u jednoj dubljoj analizi imaju veoma sličnu strukturu, posebno na harmonskom planu. Formalno četvrti nokturno najpre sadrži delove tri ponavljaja pesme „Jovano, Jovanke": **A1 A2 A3**, onda deo **B** pesme „More sokol pie", onda **A4** samo iz drugog dela pesme **b** i na kraju **koda**. Oblik ove pesme je razrađen na poseban način i razlikuje se od svih prethodnih nokturna. Pošto i pesma „Jovano, Jovanke" sadrži dva segmenta **a** i **b**, početak pesme je ujedno iskorišćen kao uvod u tempu **Moderato**, sa veoma dramatičnim trilerima u dubokom registru. Ovakva dvoznačnost i uvod i početak pesme (deo **a** se ne ponavlja nego odmah produžava deo **b**) predstavlja veoma originalno rešenje u tretmanu oblika. Deo **b** produžava u tempu **Vivace**, i guste septakordske fakture, koje se prepliću u obe

[11] Akord **g-c-d-f** bi mogao da se prevede u nepotpuni dominantni septakord sa dodatkom undecime; međutim Bužarovski i u drugim ovakvim situacijama njega tretira i smatra da je kvartni akord **d-g-c-f**, koji u obrtaju **g-c-d-f** dobija i prividnu, odnosno dvojnu funkciju dominante. Kvartna struktura omogućuje dalja razrešenja u tercnim, ali i kvartnim sazvučjima.

Primer 3.3. „Seči mome rusi kosi", t. 53–81.



Primer 4.1. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 1–17.
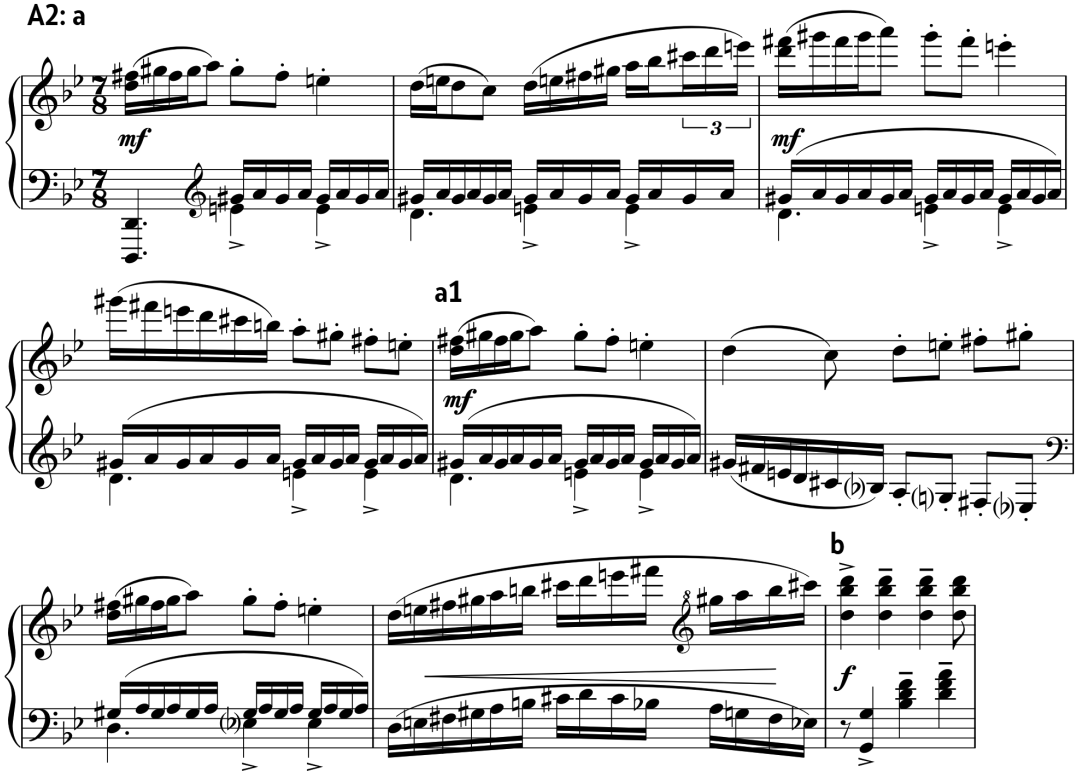


ruke, proizlaze iz sinkopiranog džez ritma (treba da se ima u vidu sedamosminski metar) (**pr. 4.1**). Ovakav tretman ove, veoma popularne i često izvođene pesme, razlikuje se od svih dosadašnjih verzija i u drugim žanrovskim varijantama. Kraj dela **b** je proširen imitacijom u basu (t. 14), i još jedan put ponovljen za oktavu više.

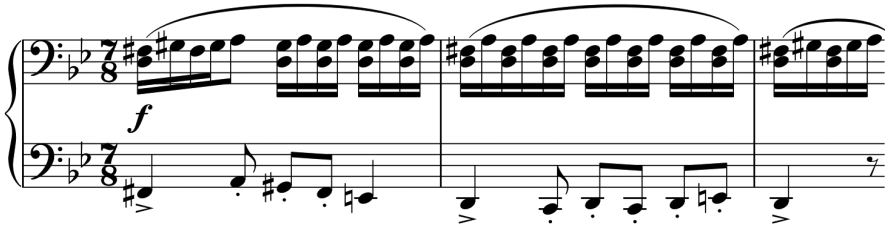
Već **A2** donosi veću transformaciju prvog dela pesme (**a**); najavljeni trileri na početku kompozicije prerastaju u lidijski modus, koji stvara utisak da je materijal transponovan u dursku varijantu, deo je proširen i deluje kao međustav između izlaganja, u ovom slučaju dela **b** pesme (**pr. 4.2**). Na ovaj način deo **b** same pesme ostavlja utisak da je on noseći materijal celog stava. Ovo je još jedna dvoznačnost i modifikacija osnovnog materijala na nivou karakternih varijacija. Pojava dela **b** pesme u **A2** je podignuta za još jednu oktavu u visokom diskantu, opet sa imitacijama na kraju.

Ponovljeno **b** pesme je dalje modifikovano i melodijski i harmonijski, a imitacije na kraju prerastaju u **A3**, u kojem je ponovljen postupak iz početka dela **A2** u lidijskom modusu, s time što je melodijska linija preneta u basu (**pr. 4.3**).

Primer 4.2. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 26–34.
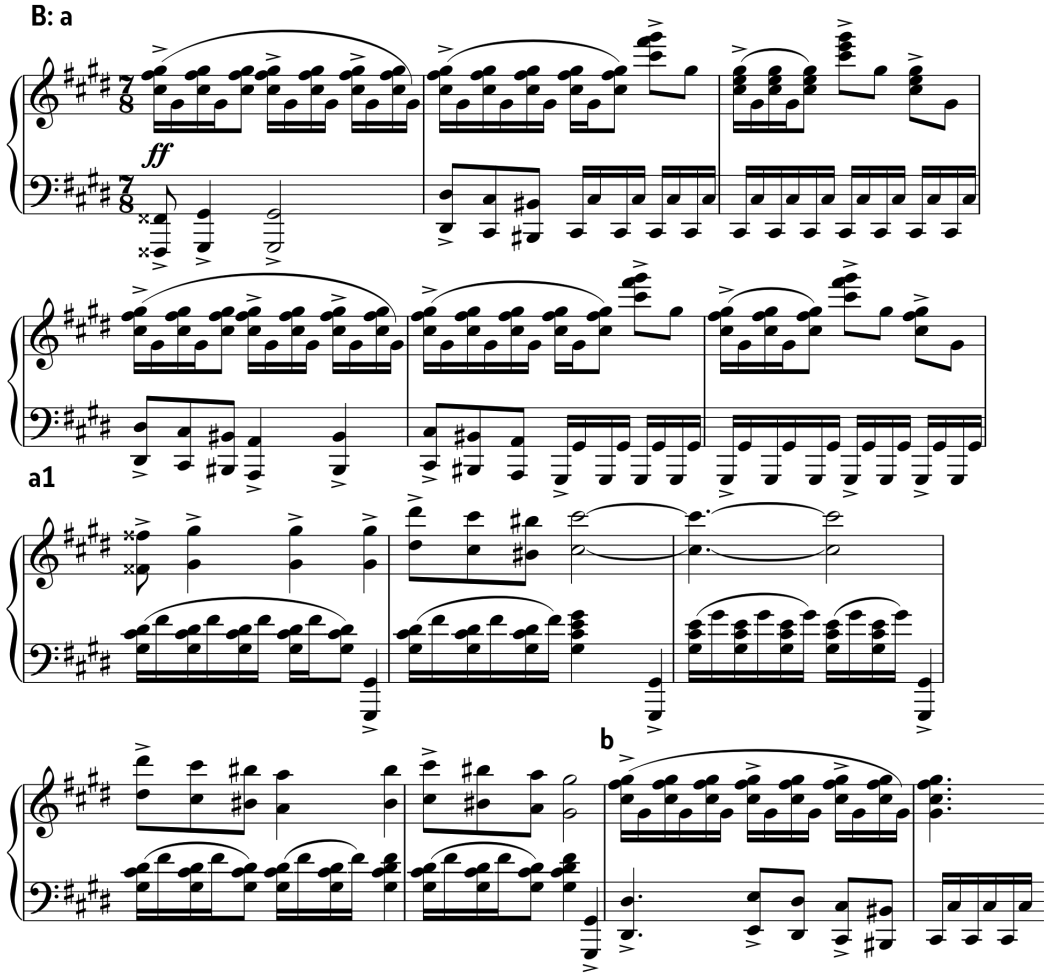


Primer 4.3. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 54–(56).



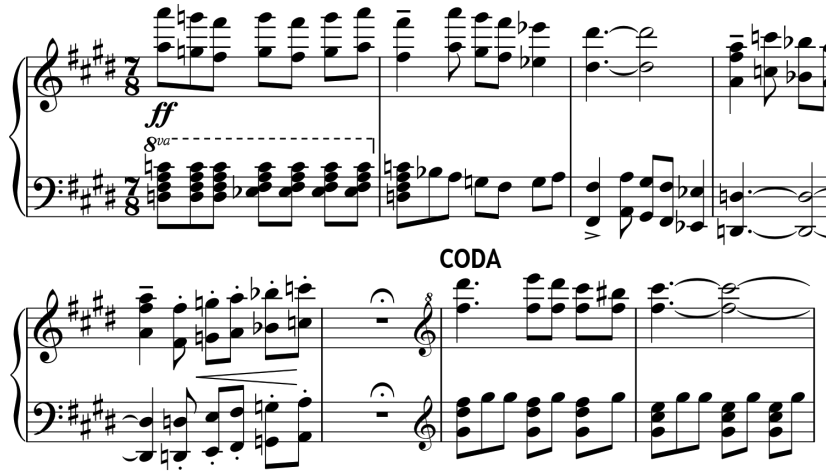
Na kraju dela **a** je izvedena najpre modulacija u **cis-mollu** za prvo **b**, i onda u **e-mollu** za njegovo ponavljanje. Ove šetnje po tonalitetima su veoma karakterističan harmonski manir Bužarovskog. One uvek iznenađuju nudeći neočekivana rešenja, ili, bolje rečeno, razrešenja harmonskih progresija. Tonalitet je postojano prisutan, ali mi ne znamo iz kog tonaliteta smo krenuli, gde se nalazimo i gde ćemo stići. Taj princip neprestanog iznenađenja održava svežinu njegovih kompozicija. Na ovaj način, i uz melodijske promene osnovnog materijala, pesma „Jovano, Jovanke", koja je jedna od najpopularnijih u ciklusu, podignuta je daleko iznad nivoa banalnosti u koji lako može da se upadne pri korišćenju folklora i njegovih prerada.

Tenzija, koja vlada još od prvih taktova ovog nokturna, doživljava kulminaciju pojavom pesme „More sokol pie" (**B**), i to u basovoj deonici, već prvo ponavljanje dela **a** (i ona ima dvodelnu strukturu) preneseno je u desnoj ruci u srednjem registru, da bi se dobio utisak dijaloga (**pr. 4.4**). Deo **b** pesme sadrži imitacije koje se prepliću između leve i desne ruke, a u ponavljanju dela **b** visoke linije su podignute za tercu naviše, što pravi aluziju pevanja u tercama.
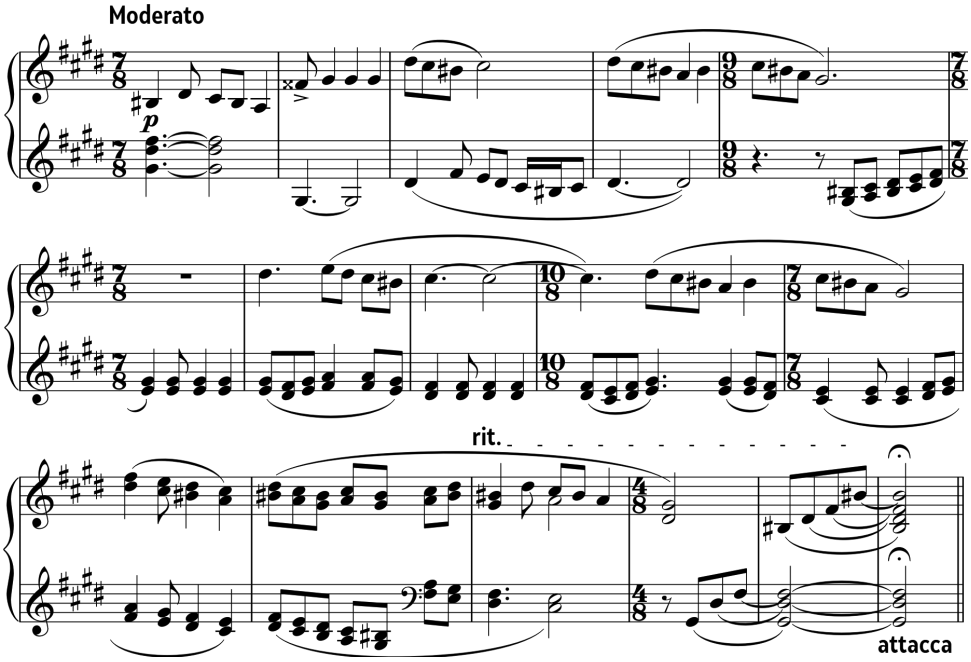
Primer 4.4. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 81–(93).



Primer 4.5. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 107–114.



Primer 4.6. „Jovano, Jovanke, More sokol pie", t. 140–155.

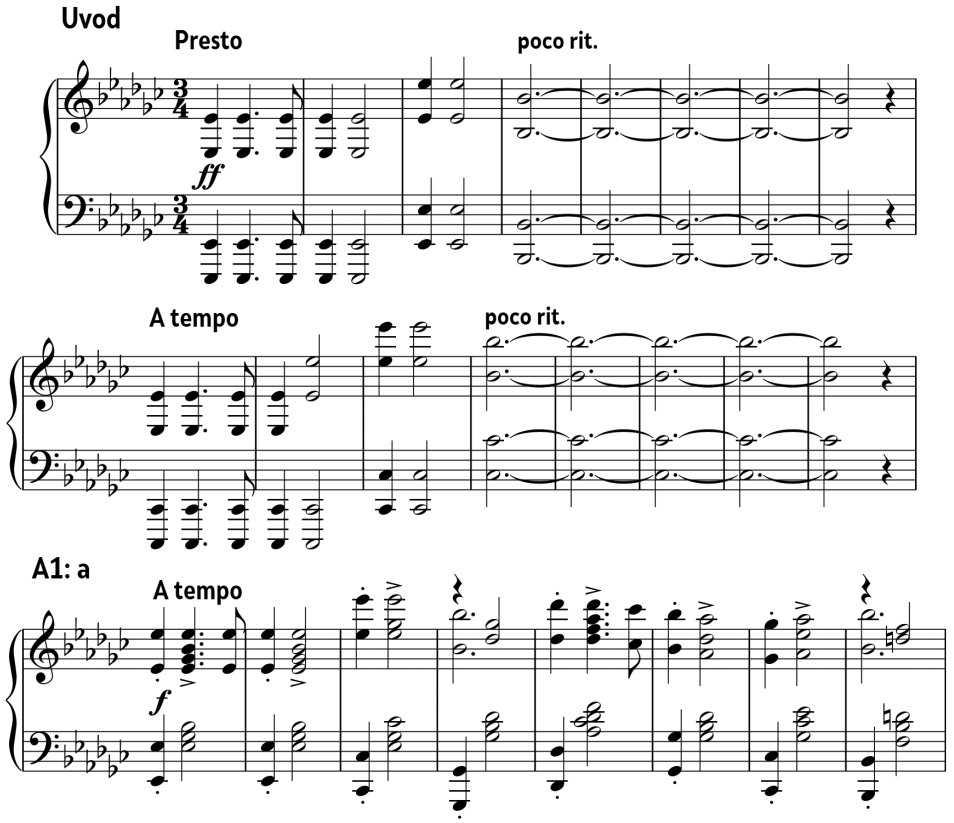


Deo **A4** počinje izlaganjem dela **b** pesme „Jovano, Jovanke" u **e-mollu** (kao da produžava zadnje **b** u **A3**). Sledi modulacija u **g-moll** za još jedno **b** koje na kraju kao i kod zaokruživanja drugih **A** sadrži imitacije koje su proširene i ponovo donose dijalog između visokih i niskih glasova. Njihov sled je naglo prekinut, posle čega sledi korona (**pr. 4.5**).

Koda je, suprotno veoma energičnom ritmu i velikom zvuku, lirska, sa tonalnim skokom u **cis-mollu**, u visokom diskantu, izgrađena reminiscencijom dela **b** pesme „More sokol pie". Tri ponavljanja u *diminuendo*-u uvode u fascinantno kontrapunktsko spajanje obe pesme (t. 140–155), koje se završava, kao što se i same pesme završavaju, na dominanti,[12] ali ovde sa razloženim dominantnim septakordom (**pr. 4.6**). Koda ove pesme je jedan od najlepših lirskih delova celog ciklusa.

[12] Pitanje pesama koje počinju i završavaju na dominanti, što je česta pojava u balkanskoj tradiciji *starogradskih* pesama kao „Jovano, Jovanke", „More sokol pie", ili „Dali pametviš Milice" na kraju ciklusa nokturna, ima teorijske ali i sociokulturne aspekte. Njihovo poreklo je u turskom makamu *hicaz* (kao pentakord **a**, **b**, **cis**, **d**, **e**) (Islam, 2007). Međutim zbog našeg već predeterminiranog slušanja (pre svega zbog muzičkog obrazovanja, a sada i sa jednako temperiranim digitalnim muzičkim instrumentima), da sve ranije obrasce (modusi, makami, tetrahordalni i drugi nizovi) prevodimo u tonalni dur-mol sistem, i u ovoj analizi mi smo primenili taj pristup. Kod pesme „Jovano, Jovanke", tonalitet je još više izražen zbog korišćenja harmonske progresije **D-T-S-VII** (prirodno kao dominanta za III) **III-T-S-D**, čime ceo niz dobija značenje početka i kraja na dominanti. Zato izvorna pesma, koja bi u monodijskoj varijanti bila tretirana kao makamski niz, dobija novo značenje u harmoniziranoj verziji tonalnog sistema. Ceo proces promena ima i veoma važne sociokulturne aspekte, koje ćemo samo ukratko opet pomenuti kod osnovnog muzičkog materijala za šesti nokturno „Despina".

Primer 5.1. „Kaži mi kaži Katinke", t. 1–24.
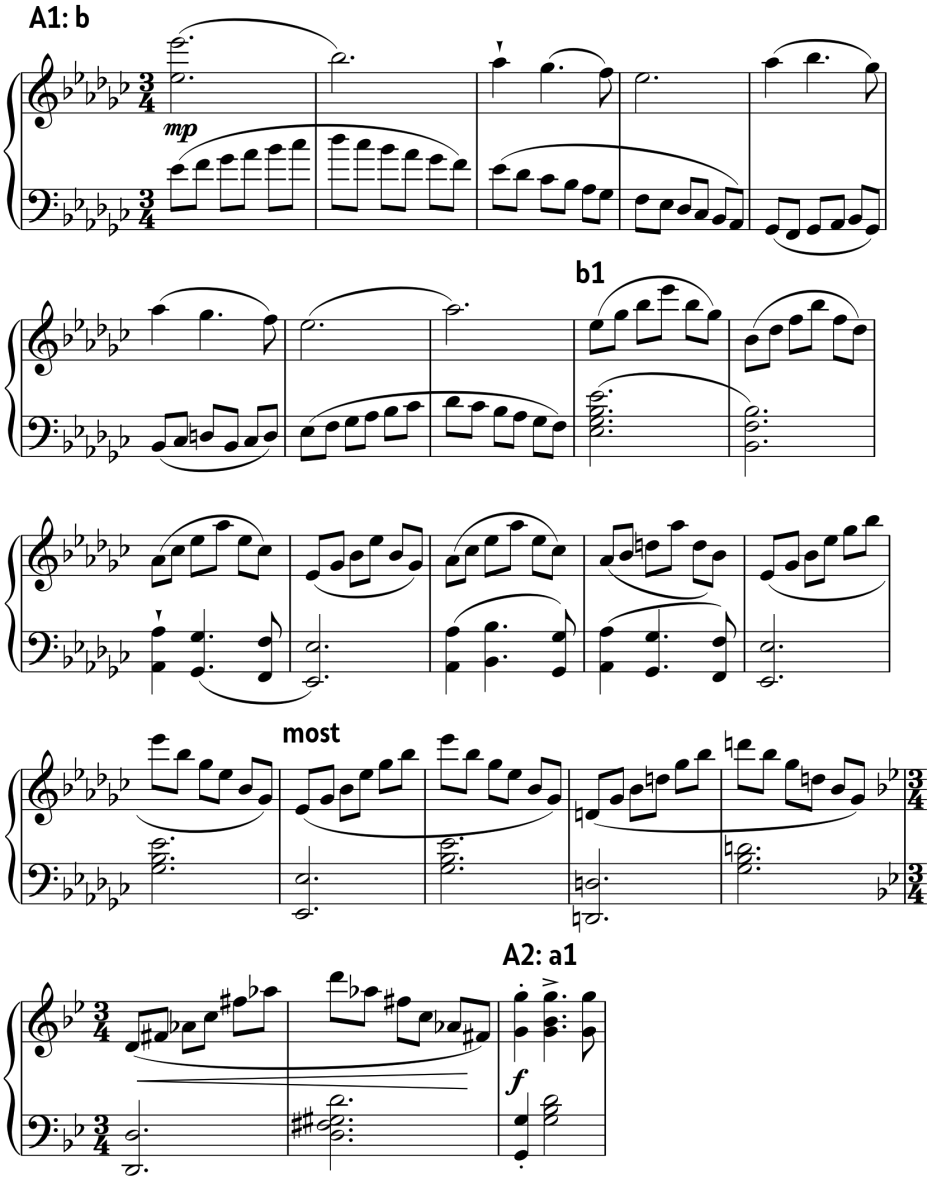


Dominantni septakord u **cis-mollu** na kraju četvrtog nokturna, koji attacca treba da pređe u **peti nokturno „Kaži mi kaži Katinke"**, umesto očekivanog **cis-molla** počinje tonom **es** (odnosno enharmonski **dis**), i koristeći početni motiv ove pesme, najpre u unisonim oktavama u obe ruke, a onda u drugom ponavljanju u levoj ruci, javlja se basova linija koja definitivno potvrđuje **es-moll** (**pr. 5.1**). Neočekivana harmonija na VI stupnju još više postaje kontrastna kada se VI stupanj pedalno zadrži i na kraju motiva, sukobljavajući se sa diskantom u velikoj septimi (t. 12–16).

Ovaj nokturno sadrži tri ponavljanja pesme sa uvodom (o kojem smo govorili) i kodom: **uvod A1 A2 A3 koda**. Javljaju se rešenja koja smo već videli i u drugim nokturnima: akordska pratnja, pratnja od razloženih akorada, pratnja od skaličnih kretanja koja daju utisak polifonije (**pr. 5.2**), prelazak vodeće linije u basove ili srednje glasove (ovo je i pijanističko-tehnički najteži deo nokturna zbog potrebe da se vodeća linija izvodi u levoj ruci isključivo palcem, **pr. 5.3**).

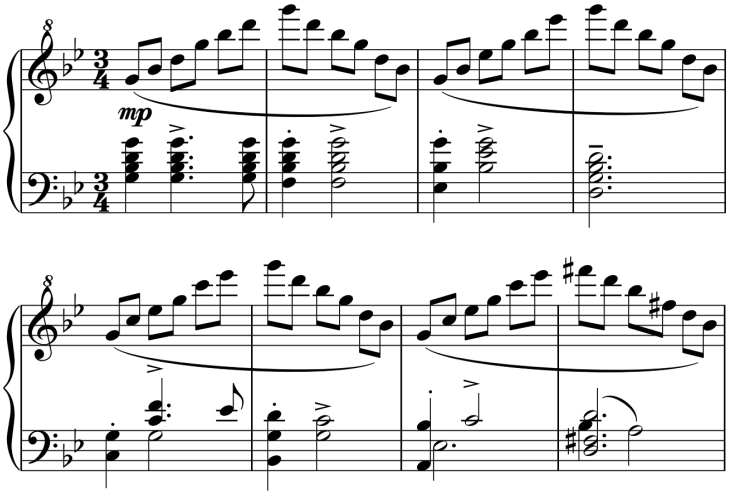
Harmonski plan delova je isto tako složen: **A1 es-moll, A2 g-moll, A3 fis-moll**. Posebno je upečatljiva koda, koja koristeći već pojavljivane razložene akorde, preko hromatske tercne srodnosti i igranjem sa binarnim i trinarnim ritmom (**pr. 5.4**), donosi potpuno novi i relaksirajući tonski pejsaž.

Primer 5.2. „Kaži mi kaži Katinke", t. 33–55.
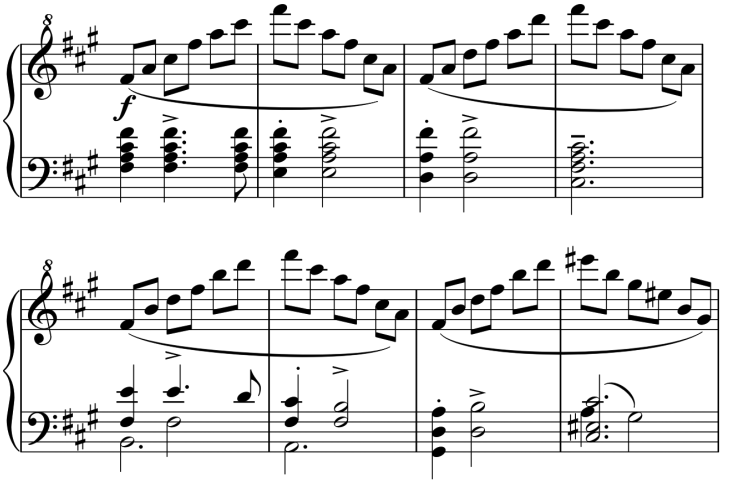


Primer 5.3. „Kaži mi kaži Katinke", t. 63–70, 107–114.

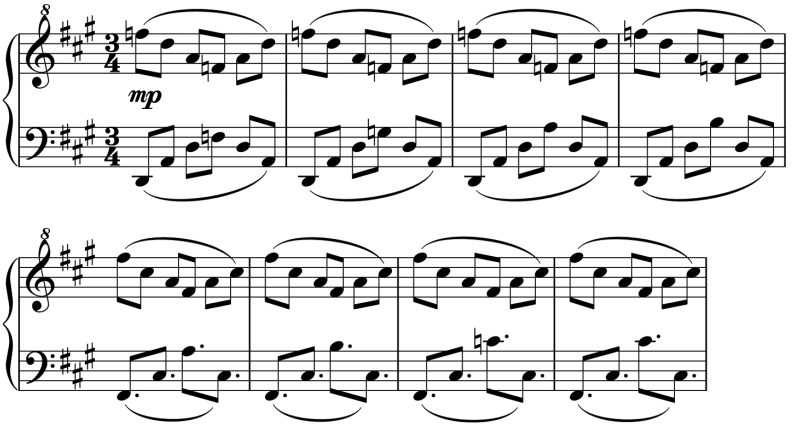
A2: a1



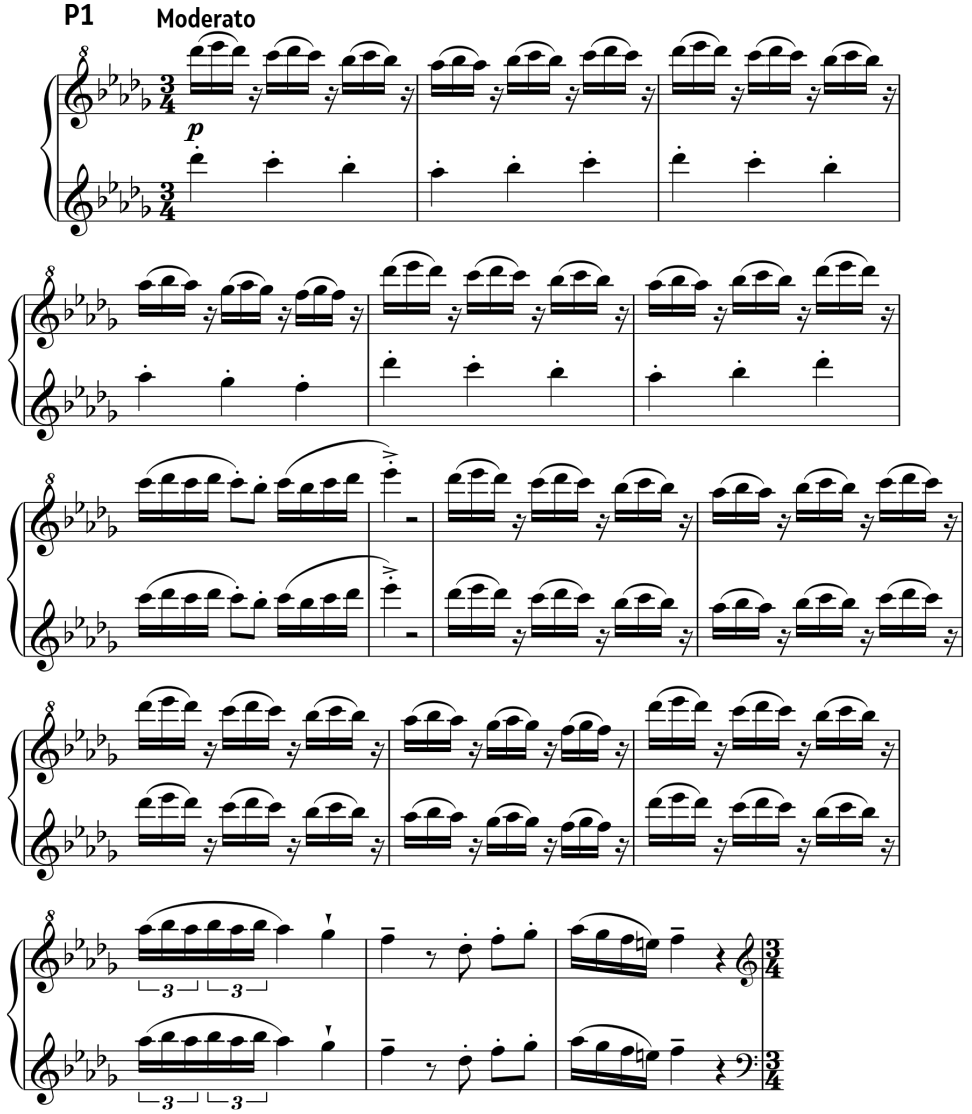
A3: a1



Primer 5.4. „Kaži mi kaži Katinke", t. 133–140.



Primer 6.1. „Despina", t. 1–16.



Šesti nokturno je izrađen prema pesmi **„Despina"**, koja je amblem jednog od poslednjih ansambala gradskih čalgija u Makedoniji, koje su negovale staru čalgijsku tradiciju – Ohridski trubaduri, odnosno Tajfa Klime Sadila, šezdesetih godina prošlog veka.[13] Bužarovski ističe ovu pesmu kao još jednu koju je nosio u sebi još od rane mladosti i, prema njemu, jednu od najlepših u celom ciklusu. Nokturno sadrži i instrumentalni uvod iz originalne verzije Ohridskih trubadura, a mordenti u desnoj ruci koji su ispisani (**pr. 6.1**) jesu aluzija na ornamentaciju koju su koristili posebno violinisti.[14]
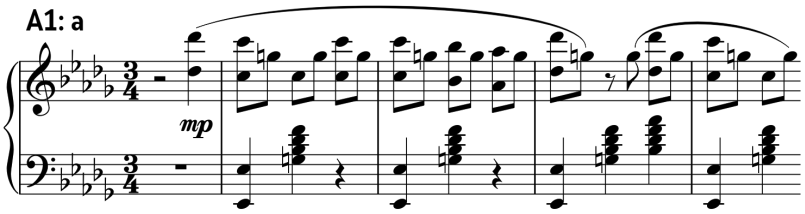
[13] Videti: (Bužarovski, 2014; Džimrevski, 1985, 2005). Pitanje čalgijske tradicije u Makedoniji je izvanredno obrađeno u većem tekstu Sonje Siman „Makedonska *čalgija*: Muzičko preoblikovanje nacionalnog identiteta" (Seeman, 2012). U njemu je predstavljen prelaz iz makamske u tonalnu tradiciju, odnosno prelaz iz orijentalne u okcidentalnu muzičku kulturu, koji je počeo između dva svetska rata, i koji je intenziviran posle Drugog svetskog rata, posebno delovanjem pojedinaca, kao na primer klarinetiste Tala Ognenoskog.

[14] Prema njemu, nažalost, violinski zvuk čalgije je izgubljen, jer današnji violinisti prolaze *zapadno* muzičko obrazovanje. Violinisti koji su svirali u čalgijama su bili uglavno samouki, čak su neki i držali violine na drugačiji

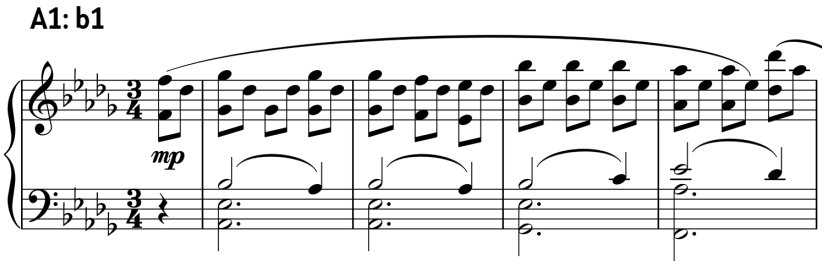
Oblik sadrži tri ponavljanja pesme uokvirene sa četiri pripeva **P1 A1 P2 A2 P3 A3 P4**, tako da, u manjoj ili u većoj meri, sva su ponavljanja varirana. Stilistički ovaj nokturno sadrži mešavinu debisijevskog impresionizma i Šopenovog romantizma. Najpre, harmonski plan, koji u ovom nokturnu ne sadrži modulacije, isključivo je izveden u **Des-duru**. Prema Bužarovskom izbor tonaliteta sa snizilicama stvara posebne boje u klaviru, i nije slučajnost što je Šopen preferirao tonalitete sa snizilicama, i posebno tonalitet **Des-dur**. Prema Bužarovskom, specifična boja tonaliteta[15] kod klavira je i rezultat štimovanja u kojem nužni kompromisi (štimeri uvek počinju i najpreciznije štimaju tonalitete sa malo alteracija) dovode do drugačijeg rasporeda koma kod udaljenih tonaliteta i posebno tonaliteta sa snizilicama. Zato je izabran **Des-dur** da bi bojenje u ovom nokturnu bilo u prednjem planu.

Harmonija u ovom nokturnu je potpuno prilagođena bojenju, i već u prvom **A**, pratnja u levoj ruci sadrži 11-ice (najpre se javlja nonakord, međutim imajući u vidu da se ovde obilato koristi pedal, ostaje da zvuči akord undecime, **pr. 6.2**).

Primer 6.2. „Despina", t. 17–(21).



Primer 6.3. „Despina", t. (29)–33.



Suptilna polifonija u srednjem glasu prati i osvežava **b** deo pesme (**pr. 6.3**, **pr. 6.4**).

Posle unisonog izlaganja pripeva u **P1** (**pr. 6.1**), u **P2** vodeća linija je harmonizovana nonakordima i ornamentovana trilerskim fakturama u šesnaestinama (**pr. 6.5**).

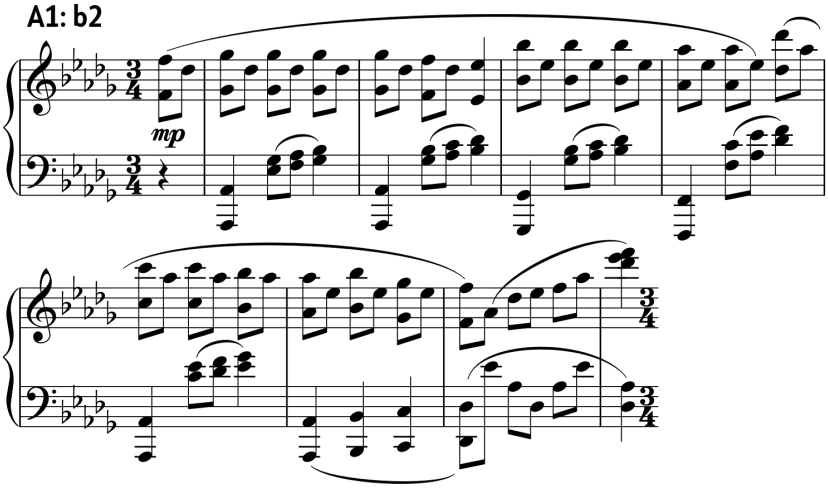
Drugo ponavljanje **A2** još više ima impresionistički prizvuk; međutim, završni bravurozni razloženi akord izveden je u Šopenovom maniru česte upotrebe *pentatonskog* akorda **des-es-f-as** (Skerco br. 2 u **b-mollu**, op. 31). Sledeća verzija pripeva izvedena je u stakato osminama nasuprot usitnjenim ritmičkim fakturama u **A2**, čime se dobija

način, niže na grudima, što je uticalo na šrihove. Violina, prema Bužarovskom, posebno ona koju je slušao u detinjstvu (jer je u Bitolju, često u kući jednog od njegovih rođaka muzicirao zajedno sa jednim od njegovih suseda, koji je bio mnogo stariji i violinu svirao na *stari* način), imala je potpuno različitu boju, a prelazi između susednih tonova ispunjeni glisandima. Ipak, mordenti u uvodnom delu ovog nokturna se razlikuju od izvorne ornamentacije Ohridskih trubadura, koja prema Bužarovskom sadrži glisanda i različitu strukturu.

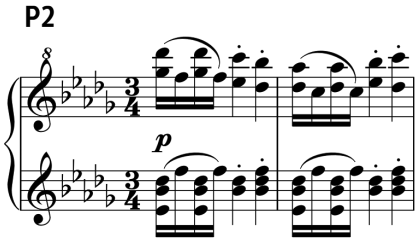
[15] Kompozitor ima apsolutni sluh i prema njegovom kazivanju razlikuje tonalitete i intervalske visine prema njihovim bojama, i zato kada je instrument naštimovan za polustepen naniže ili navies, stvaraju se problemi jer menjaju se alikvoti (harmonici), proizvedeni od zvučnih izvora i njihovih rezonatora (formanti).

још један ритмички контраст. Треће понављање **A3** још више користи Шопенове фактуре (хроматска кретања у секстама), а мелодијска линија је у басовој деоници (**пр. 6.6**). Завршни пентатонски акорд ритмички је уситњенији и обогаћен извођењем преко целе клавијатуре. **P4** заокружује цео став алузијом на крај песама у чалгијској традицији.
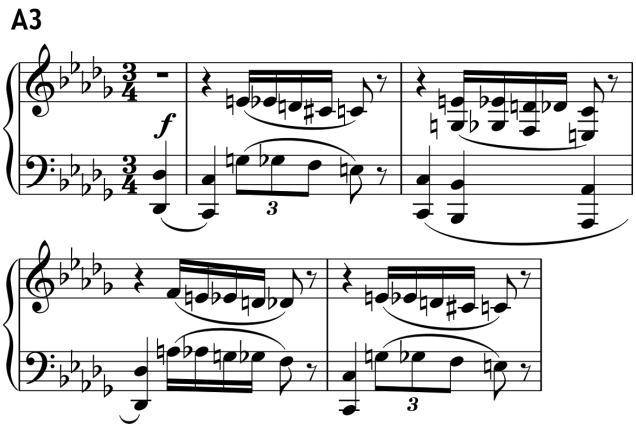
Primer 6.4. „Despina", t. (37)–(45).



Primer 6.5. „Despina", t. 46–47.
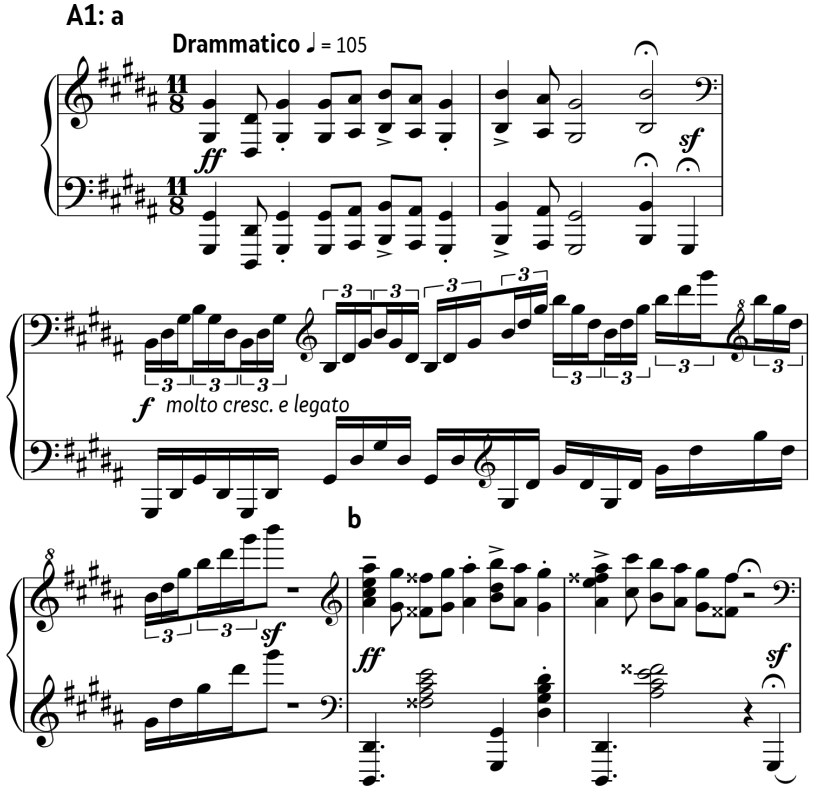


Primer 6.6. „Despina", t. (107)–111.
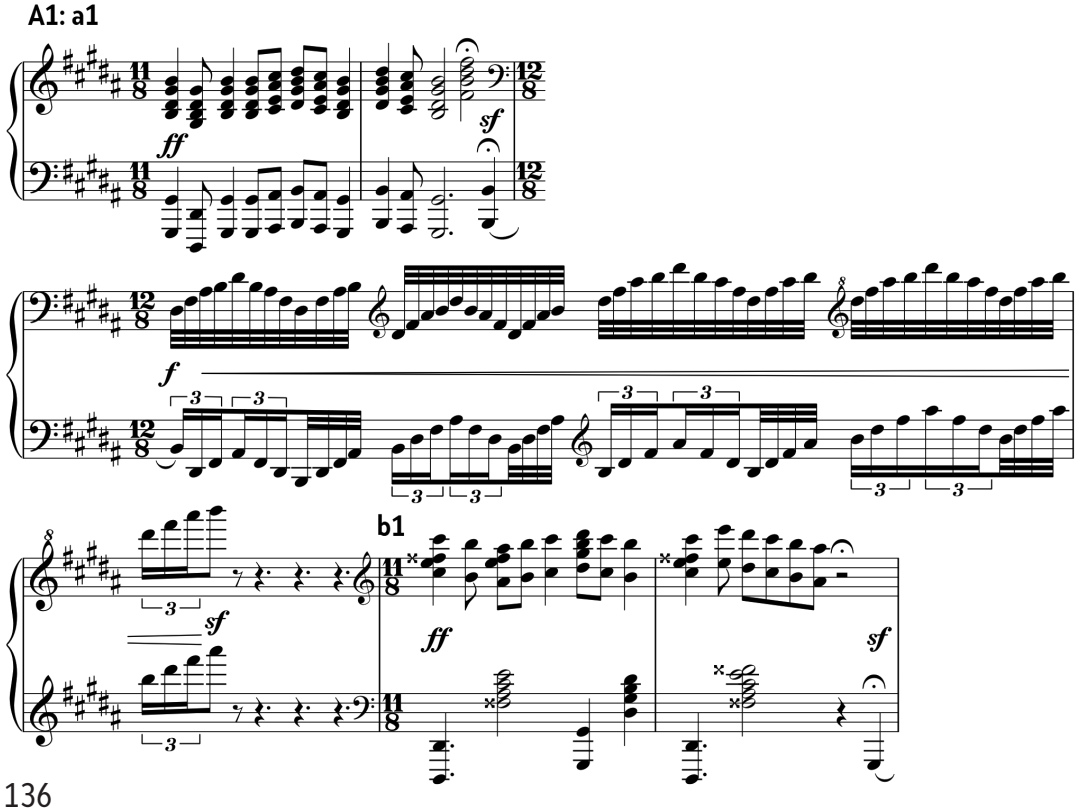


Posle лирског шестог ноктурна долази веома драматични **седми ноктурно „Dafino"**. Unisono oktave u obe ruke u ***ff*** na početku, koje se u drugom ponavljanju motiva (**a1**) javljaju u tercama, propraćene su najpre kvintakordnim arpeđom, a posle drugog ponavljaja motiva, arpeđom velikog durskog septakorda na trećem stupnju (**h**) (**пр. 7.2**). Monumentalnom početku ovog nokturna, pored dinamike i oktavnih udvajanja osnovnog motiva, doprinosi i struktura arpeđa, u kojim desna ruka počinje od terce akorda, dok leva ima isključivo osnovni ton i kvintu. Na taj način arpeđo prati alikvotni niz, čime se do maksimuma pojačava njihov intenzitet i sonornost (**пр. 7.1**).

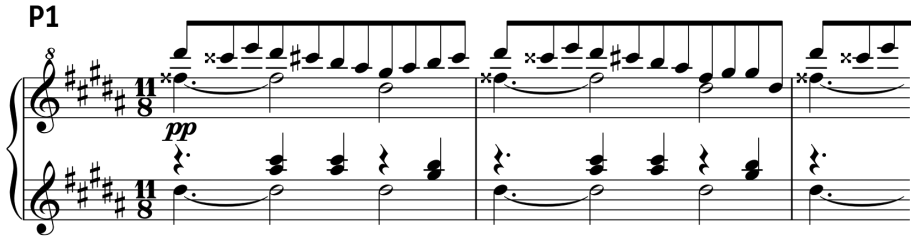
Primer 7.1. „Dafino", t. 1–6.



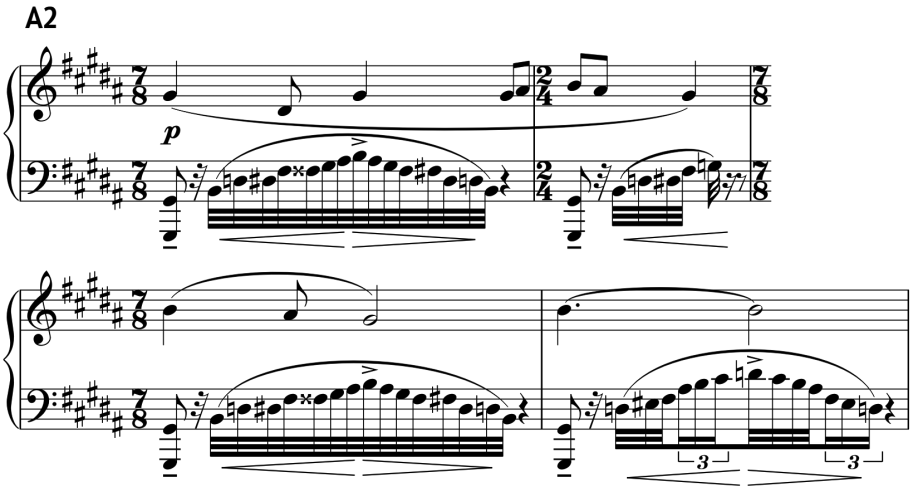
Primer 7.2. „Dafino", t. 9–14.



Primer 7.3. „Dafino", t. 17–(19).



Primer 7.4. „Dafino", t. 22–25.
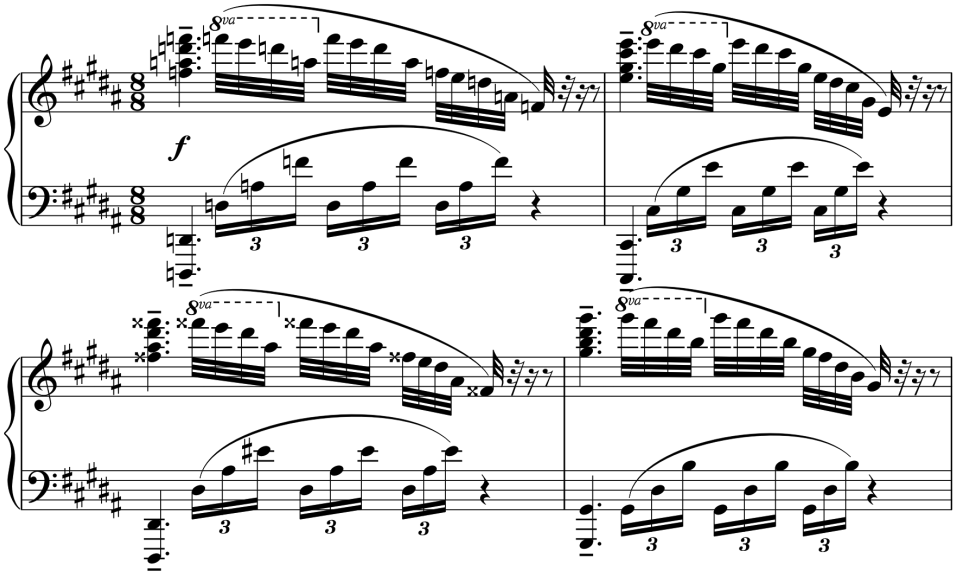


Očekivano, Bužarovski se ne zadovoljava doslovnim ponavljanjem oba dela pesme, tako da gradi unutrašnju strukturu **a b a1 b1** u kojoj promene u delu **a1** prave privremeno skretanje u srodni tonalitet, **H-dur** (osnovni tonalitet je **gis-moll**).[16] Pripev, koji je izveden iz uobičajnog instrumentalnog uvoda za ovu pesmu, ne javlja se na početku, nego posle prvog izlaganja pesme; postavljen u visokom diskantu i dinamici ***pp*** pravi veliki kontrast (**pr. 7.3**). Na taj način dobijamo sledeće delove oblika: **A1 P1 A2 P2 A3 A4 P3**. Pojava novih faktura u delu **A2** utiče na stvaranje potpuno novog tumačenja oblika. Dobija se utisak kao da nokturno počinje od **A2**, a da je deo **A1** imao funkciju uvoda.

Uvodni deo **A2** najavljuje hromatsko/akordsku strukturu u levoj ruci koja postaje veoma važna okosnica u pratnji osnovne melodijske linije (**pr. 7.4**). Ona je, slično kao i u prethodnom nokturnu, kombinacija šopenovskih (skerco) i debisijevskih (klavirski preludijumi) faktura, sa dominantnom impresionističkom funkcijom bojenja.

Deo **A2** sadrži spoljno proširenje sa arpeđima, odnosno razloženim akordima koji počinju molskim nonakordom na umanjenom V stupnju (osnovni ton **d**, dok je osnovni tonalitet koji je zadržan kroz celi nokturno **gis-moll**), posle čega slede razloženi akordi na subdominanti i dominanti. Ovo proširenje je varirano ponovljeno u nižem registru, sa očiglednom namerom Bužarovskog da produži manir bojenja koji je bio najavljen početkom ovog dela (**pr. 7.5**).

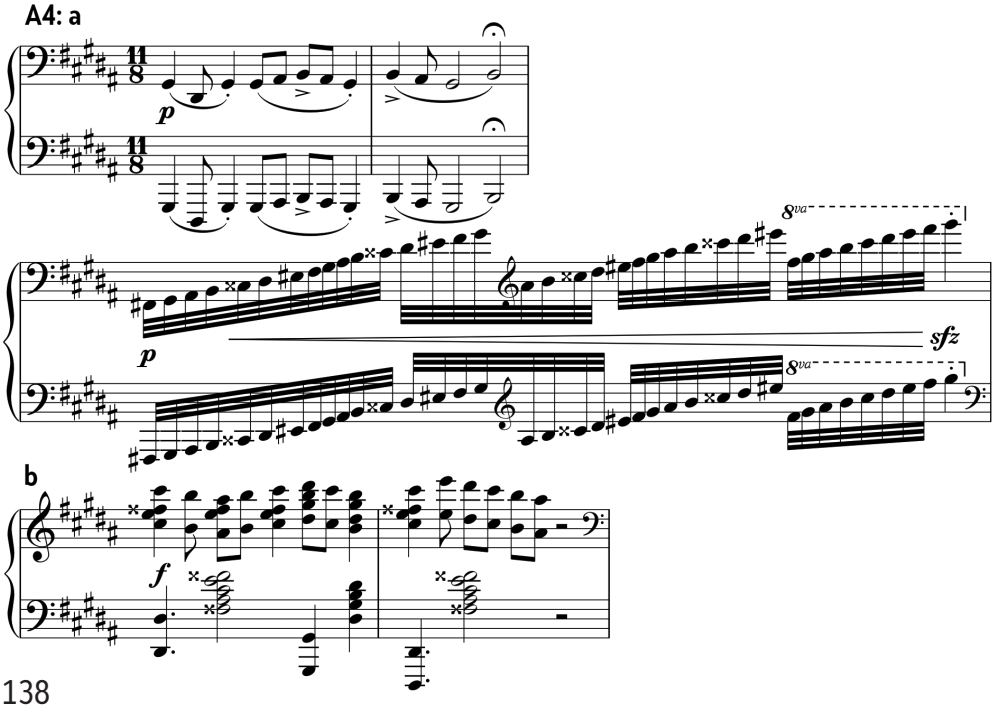
[16] Ovde moramo istaknuti da koristimo englesku nomenklaturu srodnih i paralelnih tonaliteta, *relative/parallel*, kao adekvatniju u odnosu stupnjeva, posebno **TSD** i vođice. Srodni tonaliteti (relative) su **C-dur** i **a-moll**, dok su paralelni **C-dur** i **c-moll**.

Primer 7.5. „Dafino", t. 40–43.
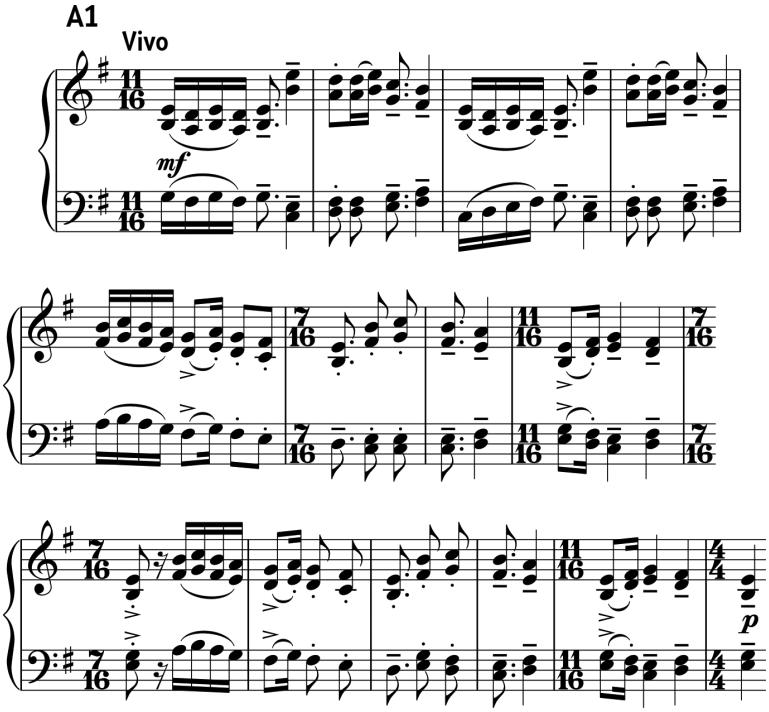


Deo **P2** je naglo prekinut da bi se javila uvodna hromatsko/akordska strukturu za **A3**, koju sada preuzimaju obe ruke. U ovom delu, koji dalje treba da vodi prema kulminaciji u **A4**, širi se prostor u kome se izvode ove fakture koje u proširenju na kraju uz *diminuendo* završavaju u basovom registru. **A4** donosi u unisono prvi deo pesme uz suprotstavljanje skale iz makamskog tonskog niza **gis**, **ais**, **h**, **cisis**, **dis**, **eis**, **fis**, koji dominira kroz celi nokturno. Pojava akorda u delu **b** pesme uz skale naviše čini veoma jasnu aluziju na Šopenov manir iz Balade br. 1 op. 23 (**pr. 7.6**). **P3** ima funkciju kode, posebno uz završnu skalu sa spomenutim tonskim nizom u ***pp***.

Primer 7.6. „Dafino", t. 71–75.
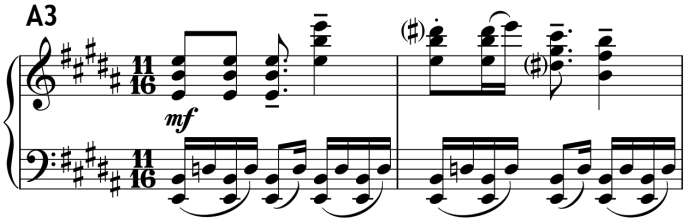


Primer 8.1. „Se posvrši serbez Donka", t. 1–(14).



Osmi i deveti nokturno su povezani u jednu celinu i pored toga što su veoma različiti. **„Se posvrši serbez Donka"** jeste pesma u 11/16 metru, koja je osnova za osmi nokturno, koji sadrži pet ponavljanja, a između trećeg i četvrtog ponavljanja nalazi se prelaz: **A1 A2 A3 prelaz A4 A5**. Ceo nokturno je skercozan, najkontrastniji je deo **A4**, po svom sumornom, tamnom karakteru. Tonalno-harmonski plan i ovde igra posebnu ulogu. Originalna pesma je u molu (**pr. 8.1**), međutim još na početku nokturna, gde se javljaju pomenute septakordske fakture iz Sonatine Kabalevskog, i posebno na završetku dela **A2**, najavljena je transformacija ove pesme u dursku varijantu. Tako u **A3** (**pr. 8.2**) **e-moll** prelazi u **E-dur** sa lidijskom kvartom (da bi izbegnuo pisanje alteracija i u **A3** i u **A5** Bužarovski postavlja pet predznaka na početku redova).
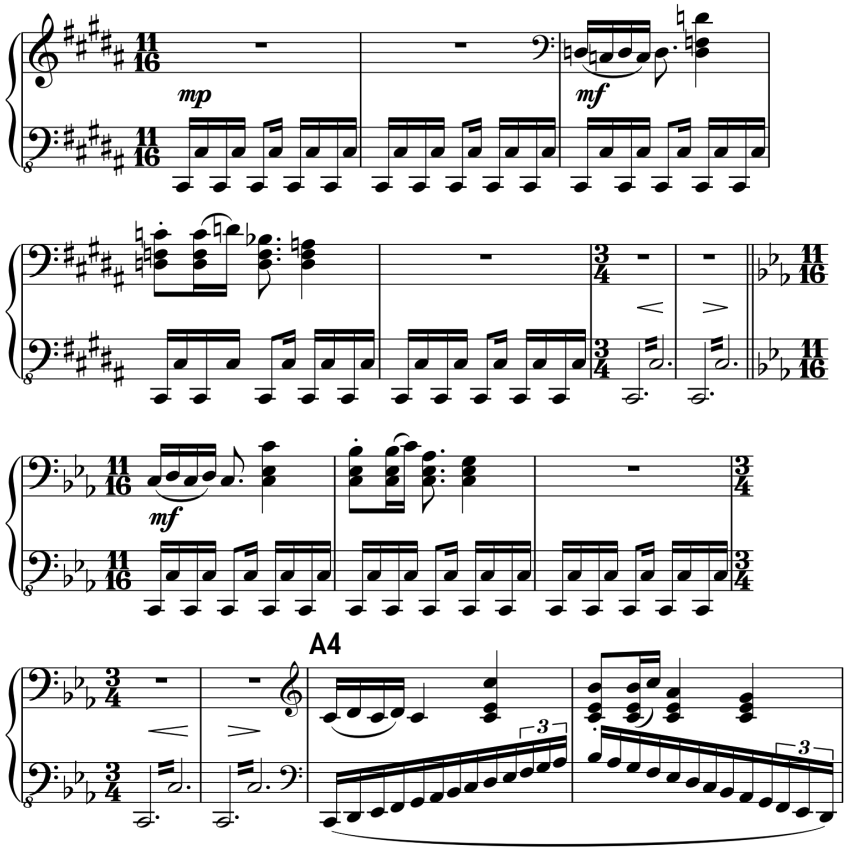
Primer 8.2. „Se posvrši serbez Donka", t. 37–38.
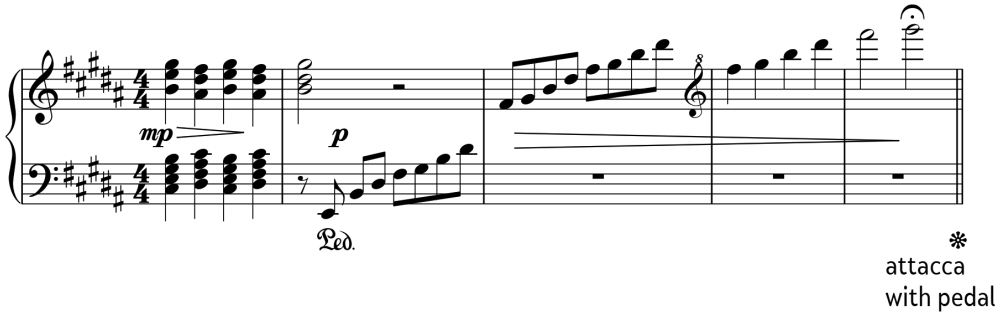


Prelaz koji sledi, koristi početnu ritmičku fakturu da bi se napravio pedal na tonu **cis** u basu, kom je suprotstavljen početni motiv pesme u sekundi (od **d**) (**pr. 8.3**). Bas je dalje pomeren za još jednu sekundu na ton **c** kojim se najavljuje deo **A4** u **c-mollu**. Ovaj deo je veoma inventivno rešen skaličnim kretanjem u levoj ruci, ali u tri četvrtine. Imajući u vidu da je osnovni materijal u 11/16 dobija se biritmija između leve i desne ruke.

A5 još jednom vraća dursku varijantu pesme u **E-duru**, sa proširenjem kraja pesme u četvrtinskom nizu septakorda na VI i VII stupnju. Završni razloženi nonakord, koji je

Primer 8.3. „Se posvrši serbez Donka", t. 51–64.



Primer 8.4. „Se posvrši serbez Donka", t. 84–88.



na jednom pedalu i koji ostaje da zvuči i na početku devetog nokturna, pravi prelaz i spajanje u jednu celinu. Pedal se menja na drugom taktu devetog nokturna sa promenom harmonije (**pr. 8.4**).
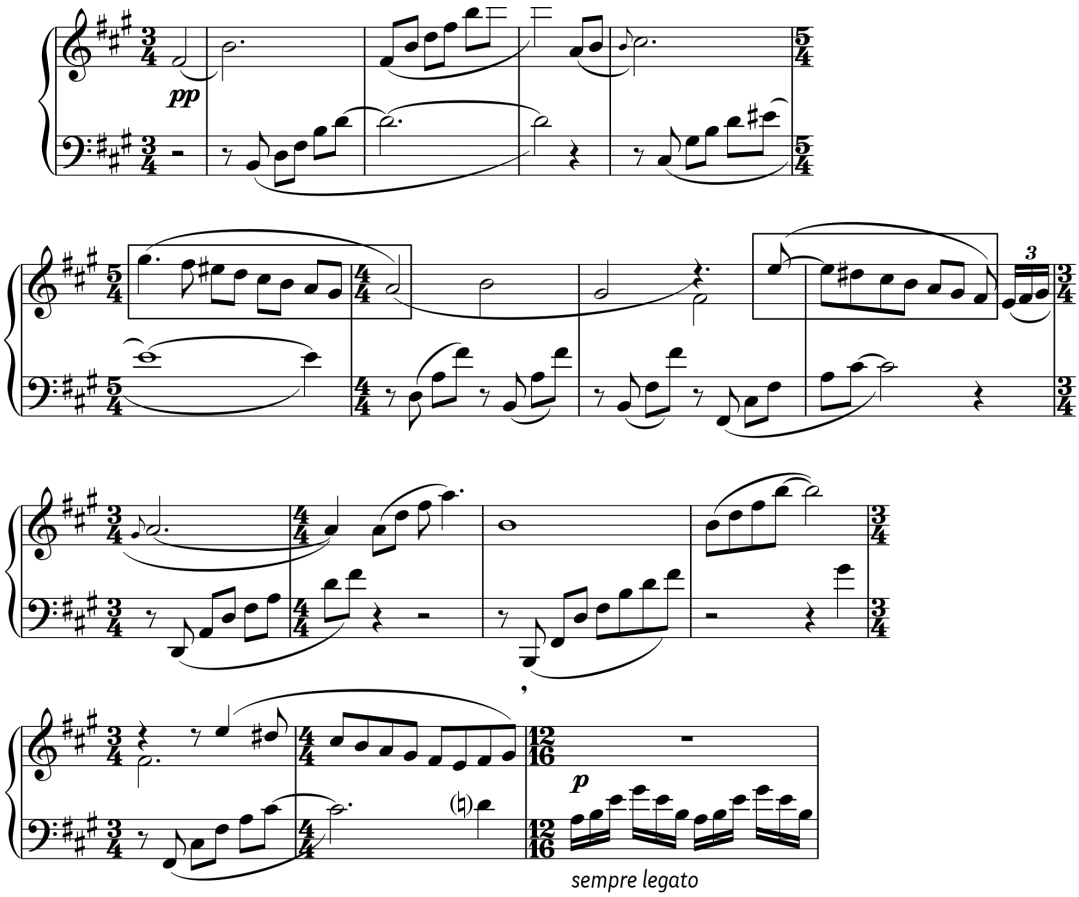
Prema iskazu Bužarovskog, on je dosta razmišljao da li da uključi pesmu **„Zajdi, zajdi"** u ciklus nokturna. On nije bio posebno oduševljen tom pesmom, ali na kraju se odlučio i za nju jer je ona jedna od najpopularnijih starogradskih pesama i često se izvodi i izvan Makedonije. Da bi izašao iz zamke banalnosti, Bužarovski postavlja pesmu *ad libitum* uz ostinatnu pratnju dvanaest šesnaestinskih figura u levoj ruci. Već ovim potezom

dobijena je poliritmija u metričko/ritmičkom planu, ali i u tempu. Pesma koja je izvođena u laganom *ad libitum* tempu, propraćena je kontrastirajućim *perpetuum mobile* u brzom tempu i time je postignuta potpuno nova dimenzija tumačenja osnovnog materijala. I pored toga što je ispod šesnaestinske pratnje u prvobitnoj verziji ispisan *sempre legato*, u izvođenjima Bužarovskog, on koristi *non legato*, jer je kasnije, kroz izvođenje ovog nokturna, došao do varijante u kojoj leva ruka, i pored pedala, treba da zvuči skoro kao čembalo (ili, kao što on kaže, da se izvodi „izoštrenih prstiju").
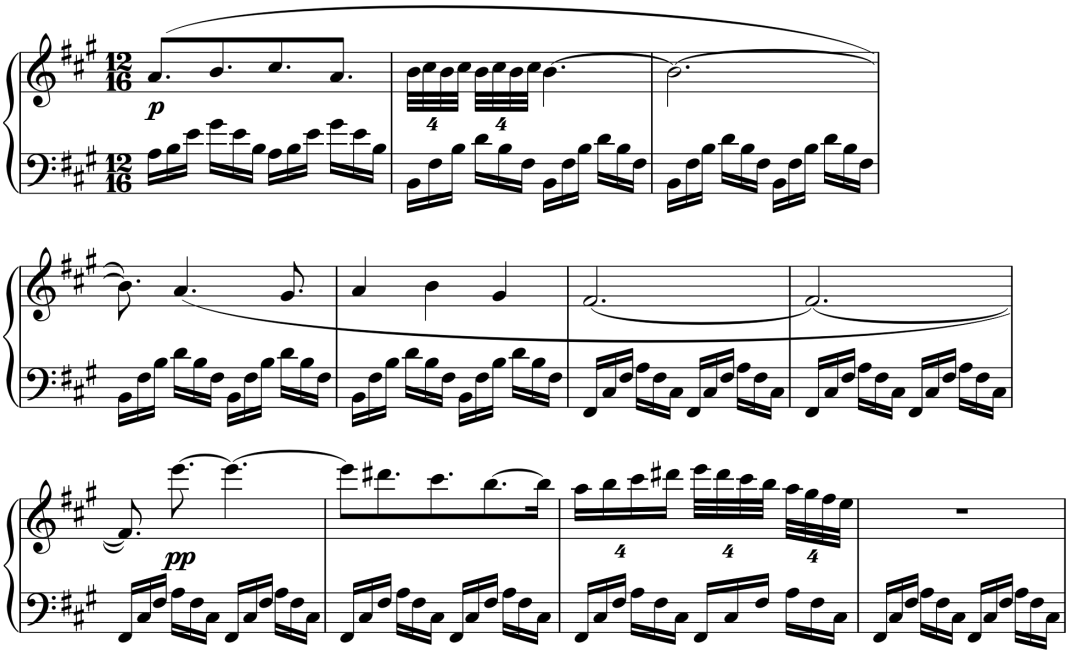
Nokturno počinje delom **b** pesme, koji se uobičajeno koristi kao instrumentalni uvod, odnosno pripev. Oblik ima sledeće delove: **P1 A1 P2 A2 P3 koda**. Prvi pripev ima veoma jednostavno rešenje melodijske linije i pratnje od razloženih akorada, ali javlja se i još jedna linija, u pauzama između izlaganja motiva pesme (**pr. 9.1**). Ova linija će biti dalje razrađena kao samostalni treći element (melodijska linija pesme, pratnja u levoj ruci i figure u diskantu), koji doprinosi daljoj koheziji celokupnog muzičkog tkiva. Na harmonskom planu, Bužarovski zadržava uobičajene harmonske progresije koje se koriste kao pratnja ove pesme.

Sama pesma na početku je u duru i onda u drugom delu prelazi i završava se u srodnom molu (u ovom slučaju **A-dur** i **fis-moll**) (**pr. 9.2**). Bužarovski jedino interveniše na početku, postavljajući sazvučje **a-h-e-gis**, koje zbog višeznačnosti i trajanja (12 taktova) stvara
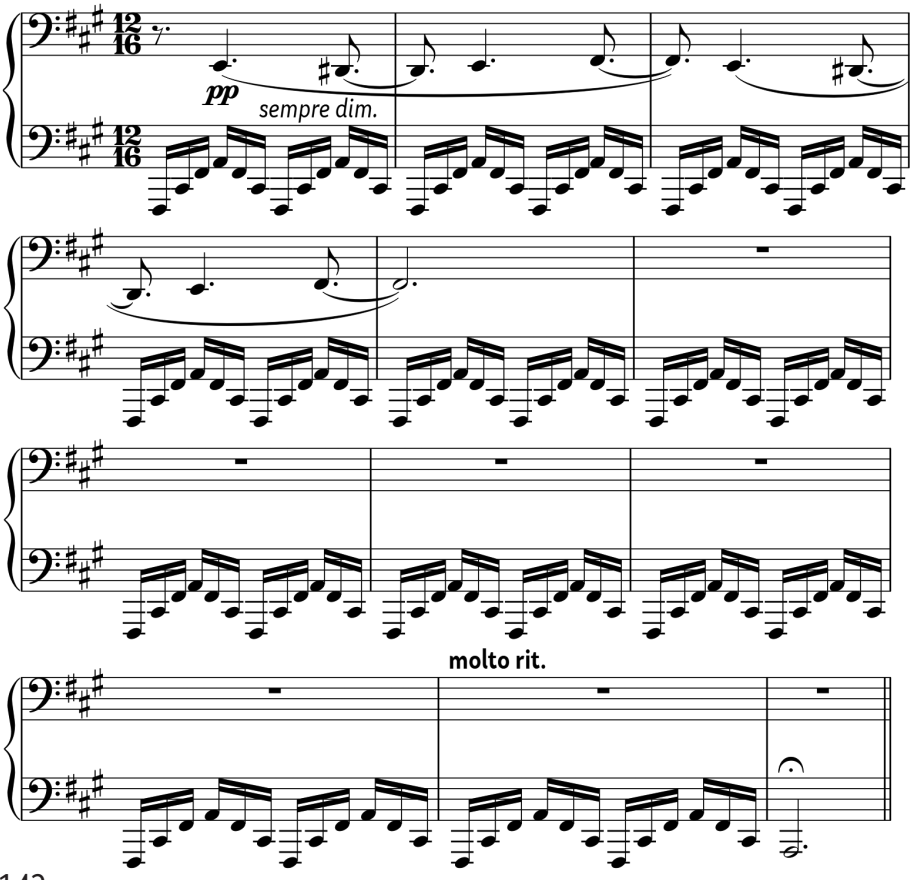
Primer 9.1. „Zajdi, zajdi", t. 1–15.
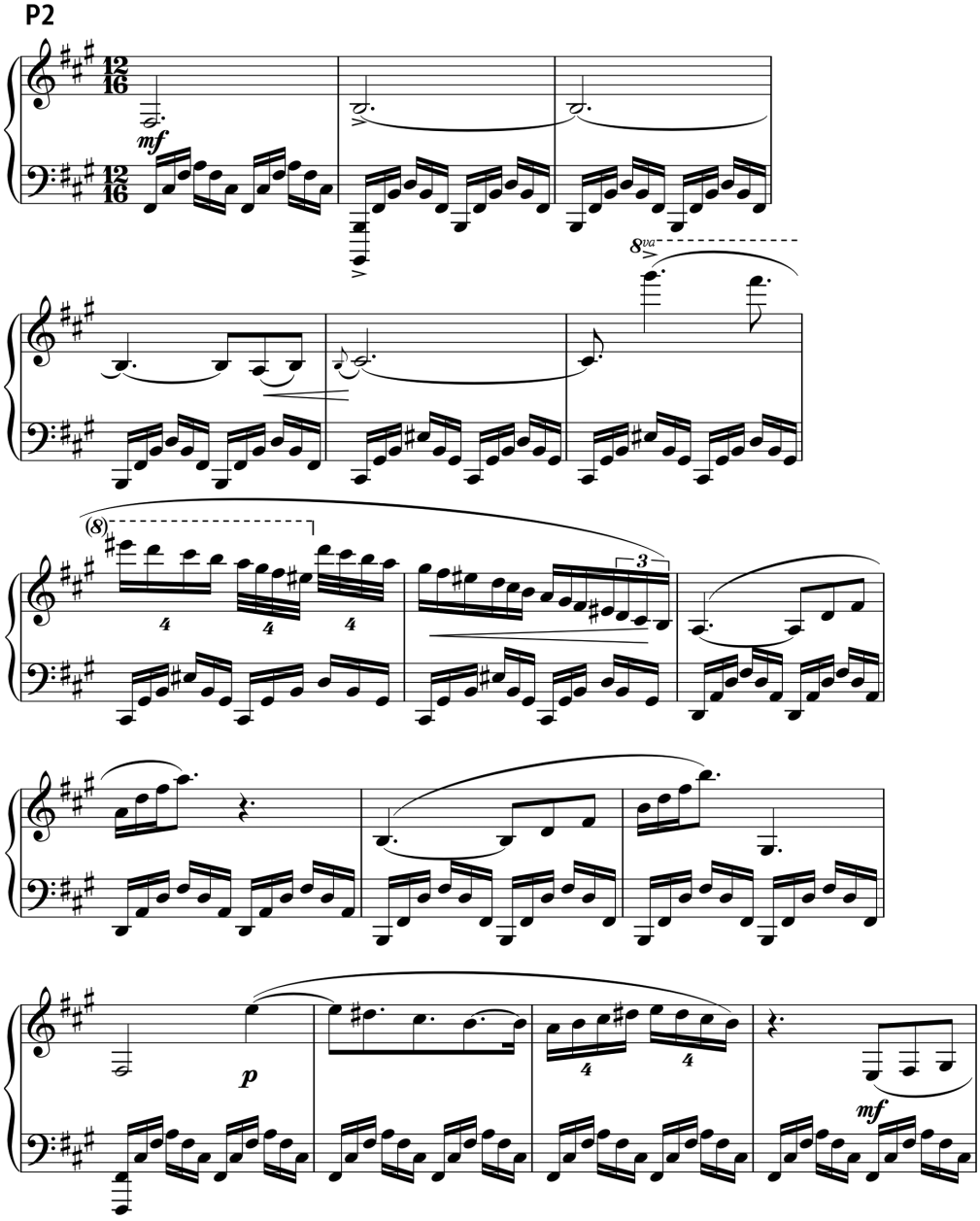


Primer 9.2. „Zajdi, zajdi", t. 31–41.



Primer 9.4. „Zajdi, zajdi", t. 188–199.



Primer 9.3. „Zajdi, zajdi", t. 74–89.



tenziju sve do rešenja u drugom stupnju. Višeznačnost ovog sazvučja ovde proizlazi iz toga što ono, sa jedne strane, sadrži toniku (**a**) iznad koje je kvartsekstakord dominante (**h-e-gis**). Pored ovog tumačenja jednovremenog zvučanja tonike i dominante, isto sazvučje može da se tretira i kao nonakord na tonici postavljen u obrtaju sa izostavljenom tercom. Uslovno postoji i treće, još udaljenije rešenje, imajući u vidu početke na dominanti u tradiciji ovih pesama, pa da se ovaj akord smatra dominantnom 11-icom u poslednjem obrtaju sa izostavljenim tonovima. Kao što smo već rekli, u diskantu se javljaju figure koje kontrapunktiraju osnovnoj liniji pesme i imaju veoma važnu funkciju u finalnom oblikovanju ovog nokturna.

P2 је постављен у ниском регистру, са очигледном асоцијацијом на ниски кларинет који се често користи за извођење лаганих припева у овом регистру (**пр. 9.3**). Продужетак фигура у дискантu је развијен у кретањем од неколико скала, једна од фигура је постављена и у разложеним октавама и заједно са динамиком поступно се припрема појава **A2**.

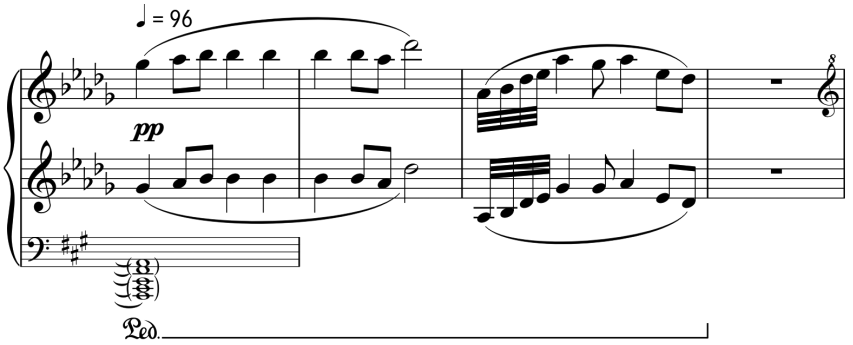
A2 доноси тему у октавама са подигнутом динамиком и даљим разрађењем фигура уз појаву арпеђа у неколико октава. Веома лирско **P3** у дискантu са фигурама заокружује облик ове песме. Кратка **koda** је изграђена од орнаменталне фигуре из ранијих делова. Она треба да омогући губљење музичког материјала у *sempre diminuendo*-у до краја у најнижим регистрима клавира (**пр. 9.4**).

Овакав крај је био предвиђен за прву групу ноктурна, коју је Бужаровски завршио у 2000. години. У то време није имао никакве планове за нова ноктурна у овом циклусу, и овакав крај у ***pp*** одговара његовом маниру стишавања на крају дела, који почиње још од Клавирског концерта op. 46 (1998), и поново се јавља у ораторијуму *Радомиров псалтир* op. 47 (1999). Међутим, већ са *Псалтирom*, јавио се комуникацијски проблем са публиком, која је аплаудирала у кулминацији пре краја, и онда била збуњена додатком који је следио (Jordanoska, 2014b, str. 73). Према Бужаровском овакав третман завршетка је провокација за публику која не зна када треба да почне да аплаудира. Због тога, са додатком од четири ноктурна, враћа се фаза бурних завршетака који изнуђују аплауз. Трinаести ноктурно овог циклуса има бравурозни бурни завршетак са тремолом и глисандом.

И **деseти ноктурно** ide attacca изнад педала са звуком из претходног ноктурна. За разлику од прелаза између осмог и деветог ноктурна, овде Бужаровски оставља велику паузу у којој звучи клaстер из деветог ноктурна, изнад којег се јављају у ***pp*** елементи песме „Трнушко" (**пр. 10.1**). Педал остаје, односно се менја (очишћење претходног звука) у трећем такту, и поред тога што је у основној партитури написан од првог такта. Ово је урађено због могућности да се ово, као и сва друга ноктурна овог циклуса, изводе самостално.

Ноктурна 10, 11, 12 и 13 су компонована после трогодишње паузе, 2003/2004. године, али опет у континуитету као целина. Генералнi поступак је исти: народне песме као основа, орнаменталне/карактерне варијације, суптилне полифоније и третман песме као *cantus firmus*. Ипак, оне доносе специфике које их разликују од претходних ноктурна и појединачно и као целину. Деseти ноктурно је израђен на основама три песме: **„Трнушко"**, **„Шекерна"** и **„Вечерајте"**. Песме „Шекерна" и „Вечерајте" су биле популарни репертоар из 1970-их година, посебно преко извођења певачких група Бапчорке и Косторчанке, које су неговане фолклор из Егејске Македоније. Његов рад на дигитализацији фолклора из колекције

Primer 10.1. „Trnuško", t. 1–4.
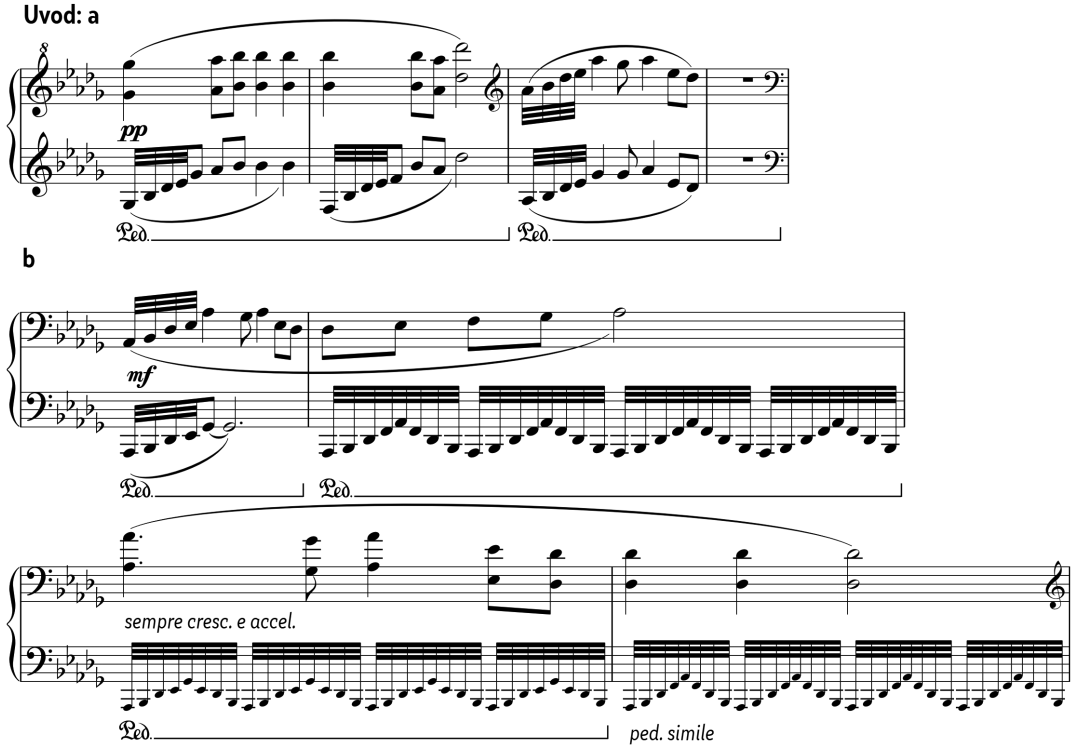


poznatog makedonskog etnomuzikologa Živka Firfova 2002. godine (Jordanoska 2014a; Buzarovski, 2003, 2004; Bužarovski 2003a, 2003b), omogućio mu je direktno upoznavanje sa originalnim prvobitnim verzijama. Dugotrajno preslušavanje ovih materijala je imalo uticaj na njihov izbor za ovaj ciklus nokturna.

Još interesantniji povod su pesme za sledeća dva nokturna, jedanaesti i dvanaesti. Bužarovski, koji između ostalog ima veliki opus muzike za pozorišne predstave i televizijske filmove i serije, dobio je narudžbu da napiše muziku za TV seriju u kojoj su akteri već bili snimljeni kako pevaju pesme „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot" i „Ne se beli Mare mori". Nažalost, video materijal koji je dobio za seriju uopšte mu se nije dopao i odbio je narudžbu, ali zato je iskoristio pesme kao osnovu za ova dva nokturna. Zadnji, trinaesti nokturno je izrađen na pesmi koja je spadala u njegov omiljeni repertoar.
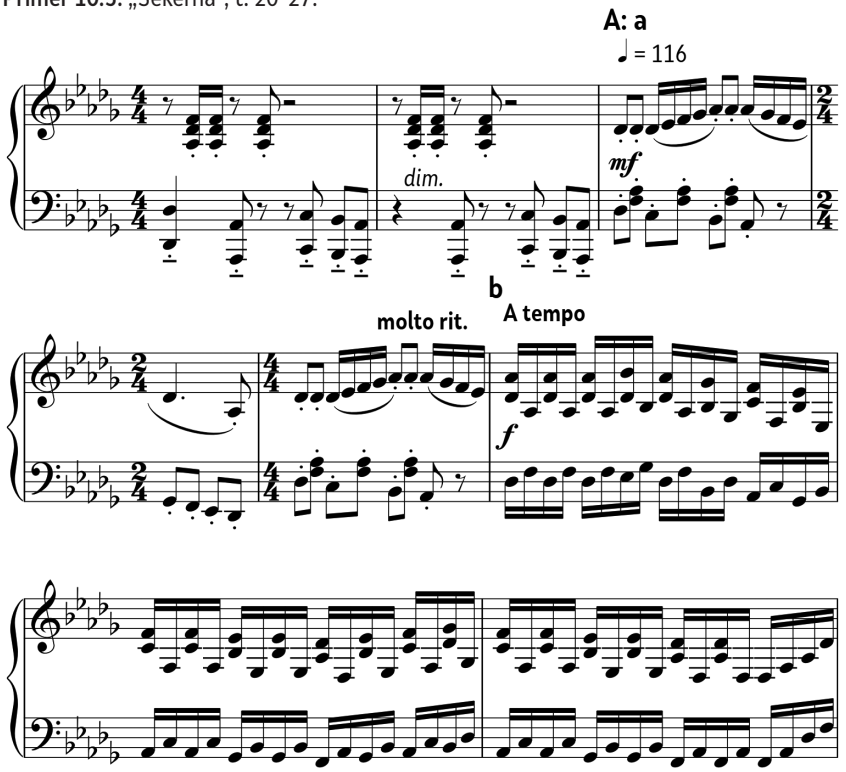
Oblik desetog nokturna je najrazrađeniji u celom ciklusu: prva pesma „Trnuško" je iskorišćena kao materijal za **uvod**, a druga i treća pesme kao kontrastne celine **A** i **B**. Finalna struktura oblika je sledeća: **Uvod A prelaz B prelaz A1 završna grupa**. Velika slova **A** i **B** u ovom slučaju su upotrebljena za označavanje delova, a ne za ponavljanja pesme (što je bio slučaj u prethodnim analizama), jer kao što ćemo dalje videti, pesme su u ovom nokturnu retko postavljene u njihovom celovitom izvornom obliku, a rad sa materijalom je doveden na najviši nivo.

Početni tonalitet u uvodu je **Des-dur**, i na samom početku je postavljen deo **a** pesme „Trnuško" u unisonu sa intervencijom od ukrasa koji se javlja u trećem taktu i koji najavljuje pentatoničku strukturu razloženih akorada (**pr. 10.1**), odnosno arpeđa koji slede u pratnji drugog dela pesme, **b** (**pr. 10.2**). Ovim Bužarovski postavlja jasnu naznaku za veoma čestu upotrebu pentatonike u makedonskom folkloru iz Egejske Makedonije.

Primer 10.2. „Trnuško", t. 5–12.
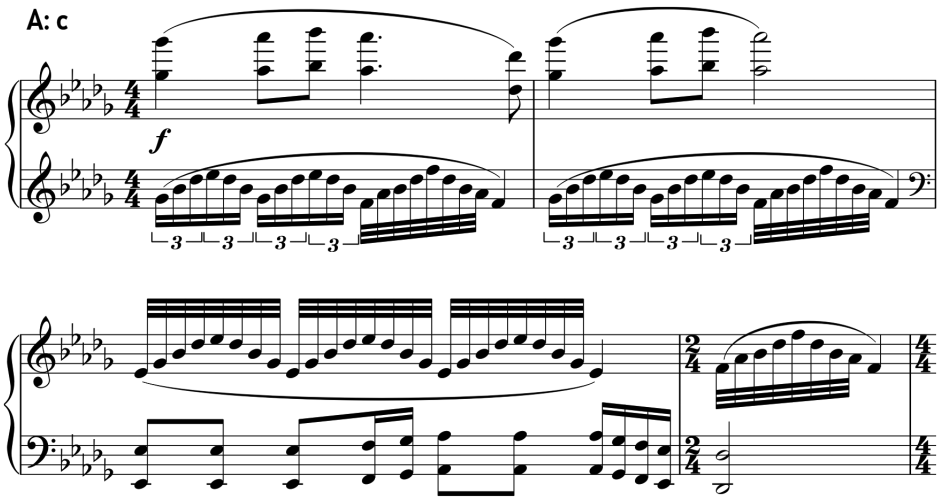


Primer 10.3. „Šekerna", t. 20–27.



Već prvo ponavljanje **a** dela pesme produžava sa korišćenjem iste ornamentalne figure koja nadopunjuje unisono kao pratnju. Drugi deo pesme „Trnuško" (**b**) je postavljen na pedalu na dominanti u kojem iz spomenute figure proizlazi arpeđo kroz celu klavijaturu, stvarajući impozantnu sonornost.

Početak dela **A** ima kratki uvod od dva takta u kome se najavljuje pratnja pesme. Sama pesma „Šekerna" sadrži tri dela **a b c** koji koriste različne materijale (**pr. 10.3**, **pr. 10.4**). Bužarovski je iskoristio ovakvu strukturu materijala da bi izgradio tri različite
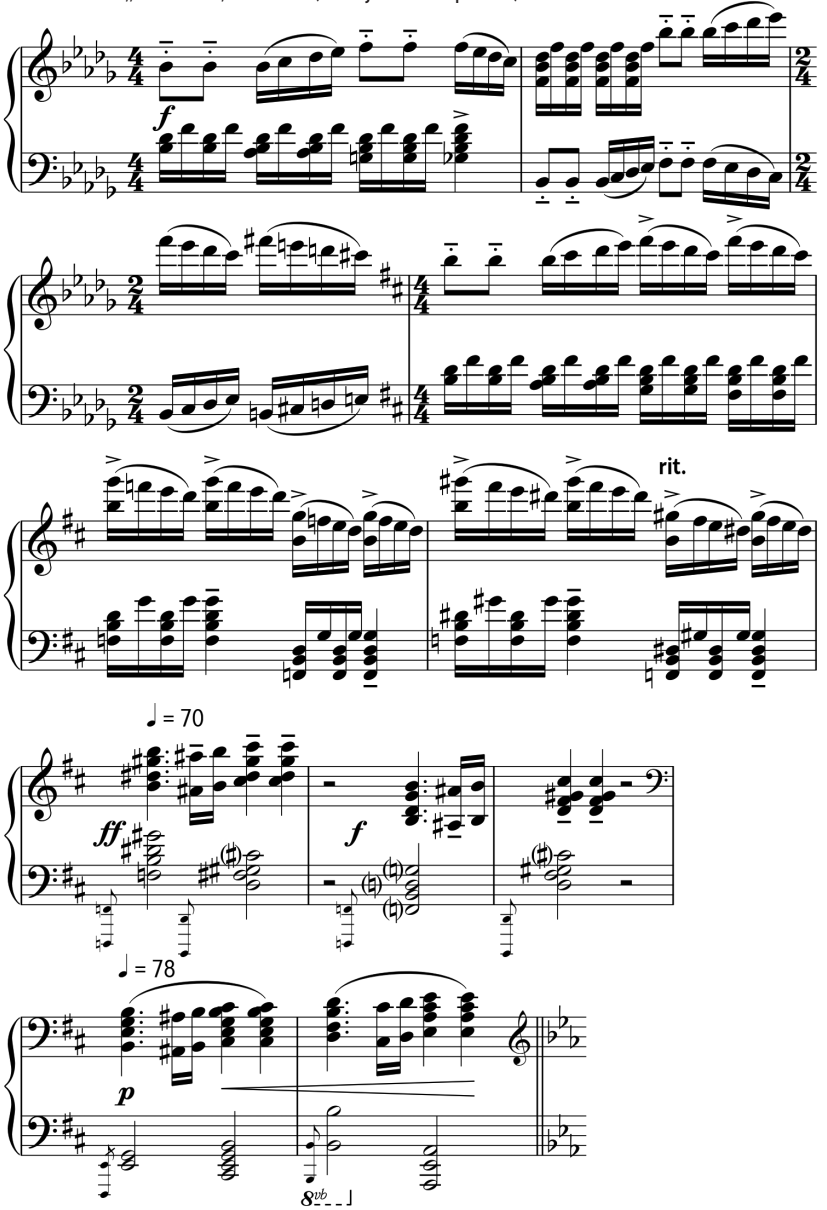
Primer 10.4. „Šekerna", t. 32–35.
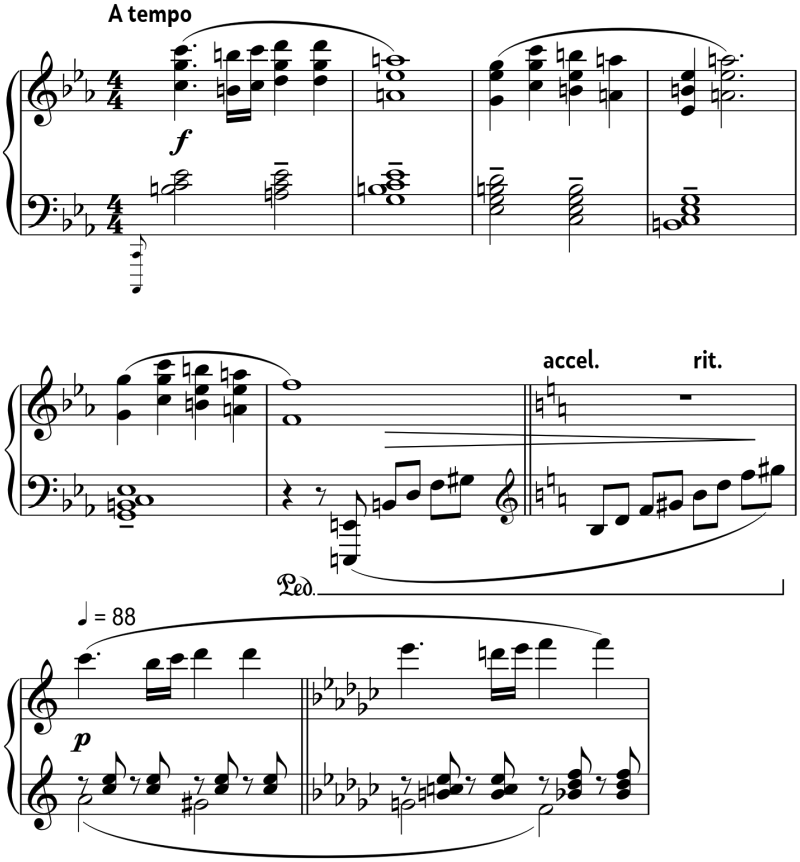


pratnje. Prva je najjednostavnija i sastavljena od basovih tonova i akorada. Druga sadrži razložene repetirane oktave u šesnaestinama u desnoj ruci, uz duple grifove za prvi deo razlaganja sastavljenih od kvarte (najbrojnije), a onda kvinte i sekste, dok leva ruka svira razložene terce. Na ovaj način se dopunjuju akordi sa kojima je harmonizovana vodeća melodijska linija, najčešće sekstakordi, a onda kvintakordi i jedan septakord na početku (prve dve četvrtine). Treći deo pesme je u oktavama responzorijalno podeljen između leve i desne ruke uz pentatoničke fakture koje su se javile u uvodu.

Kraj prvog izlaganje pesme „Šekerna" je proširen sa modulacijom iz **Des-dura** u **E-dur**. Drugo izlaganje produžava sa šesnaestinskim razloženim akordima sada i u delu **a** pesme, dok deo **b** već dominantno sadrži paralelne septakorde uz ostalu zgušćenu akordsku strukturu (ponovno Sonatinu Kabalevskog), sa modulacijom u **a-mollu** na kraju (deo **c**

Primer 10.5. „Šekerna", t. 53–63 (zadnji deo A i prelaz).
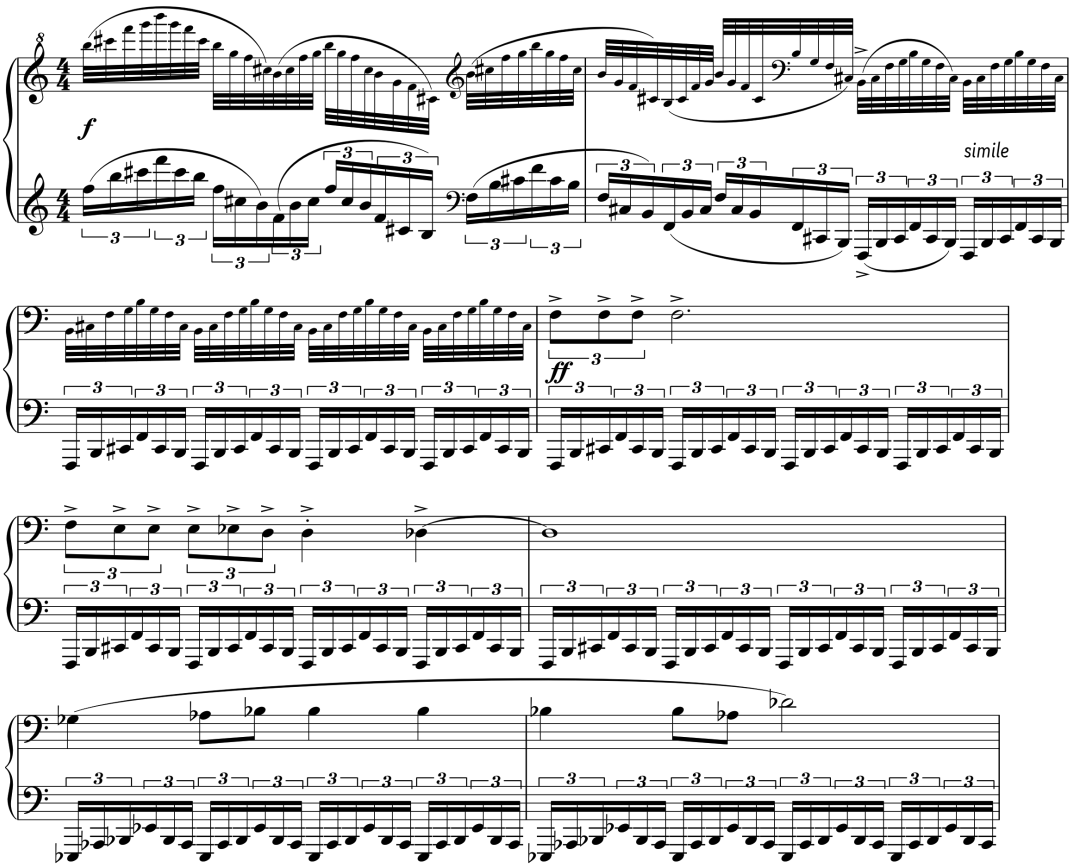


Primer 10.6. „Večerajte", t. 71–79 (fragment iz B).



pesme je izostavljen). Umesto trećeg ponavljanja pesme, Bužarovski koristi fragmente, odnosno razradu početnog motiva iz ove pesme, uz polifone imitacije i hromatsko pomeranje u **b-moll**, pa onda **h-moll** (**pr. 10.5**). Ovakva struktura omogućuje da ovaj zadnji deo dela **A** tretiramo i kao **prelaz**. Međutim, na njega se nadovezuje još jedan veliki **prelazni** deo izrađen od početnog motiva pesme „Večerajte". Ova mogućnost da dvoznačno tretiramo kraj dela **A** kao prelaz koji produžava sa prelazom formiranim iz dela **B**, još je jedan od manira koji ukazuju na visinu kompozitorske tehnike Bužarovskog, koji vodi slušatelja od jednog u drugi muzički predeo na neprimetan i veoma prirodan način. U razgovorima on bi uvek istakao da se zanat jednog kompozitora vidi u tome kako rešava prelaze između delova.
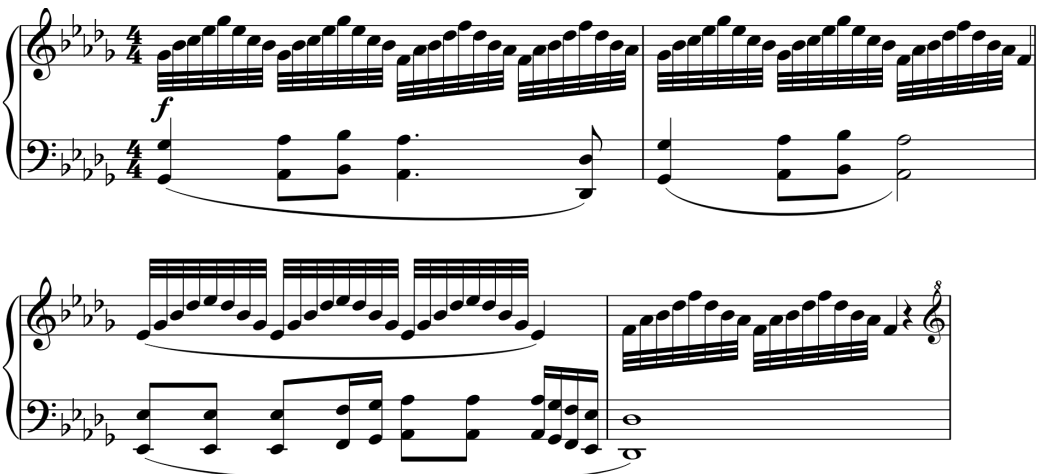
Prelazni deo, sa druge strane, predstavlja i uvod u izlaganju pesme „Večerajte" (**pr. 10.6**). Posebno je impozantan gusti akordski zvuk veoma složenene harmonske strukture (t. 62–70), koju nažalost nećemo moći da predstavimo zbog balansiranja analize sa ostalim nokturnima. Prva pojava pesme je u **c-mollu**, a već druga pojava nosi modifikaciju i u melodijskom materijalu, udaljavajući se od izvornog materijala, razvijajući se harmonski od **a-molla** preko **es-molla** do dominante **c-molla**, da bi se pripremilo novo izlaganje u durskoj varijanti, odnosno u **C-duru**. Kao i kod prvog izlaganja, upečatljivo je kako je rešena basovska deonica (**h**, **a**, **g**, **e**, **c**, **h**, **g**) još gušćih akordskih struktura sa superpozicijama od više terci. Deo završava razloženom dominantom za **a-moll**.

Primer 10.7. Prelaz t. 98–105 („Trnuško").



Sledi veliki **prelazni** deo koji ima trodelnu strukturu. U prvom delu najpre je razrađen početni motiv pesme „Večerajte" uz modulacije koje se završavaju figurom razloženog tvrdo umanjenog kvintakorda sa septimom (**g-h-des-f**, Bužarovski ga je zbog lakšeg čitanja ispisao kao **g-h-cis-f**) (**pr. 10.7**). Pomenutom figurom počinje drugi deo ovog prelaza. Postavljena kao sekundakord, ona postaje pedal na kojem se javlja

Primer 10.8. Završna grupa t. 130–133 („Šekerna").



poznati sudbinski motiv triola sa punktiranom polovinom, koji je razrađen u još dva takta. Sledi odgovor sa početnim motivom pesme „Trnuško" u septakordu na tonu **es**, pa onda opet sudbinski motiv kao sekundakord od dominante **C-dura** sa modulacijom prema dominanti **Des-dura**. Ova dominanta otvara treći deo u kojem je napravljena reminiscencija uvoda sa motivima pesme „Trnuško". Ponavljanje velikog dela **A** sa pesmom „Šekerna" modifikovano je uz određena skraćenja, da bi se na kraju javila **završna grupa** od razloženog pentatonskog akorda iz uvodnog dela (**pr. 10.8**).

Kao što smo rekli, ovo je bez dileme najsloženiji formalni zahvat u celom ciklusu, i dokaz o veoma veštom vladanju složenim muzičkim oblicima koji se doživljavaju u jednom dahu.

Jedanaesti nokturno vrši veoma krupne karakterne promene osnovnog materijala pesme **„Ne si go prodavaj Koljo čiflikot"** (**A1 A2 A3 A4 A5**). Pesma je izvorno u 9/8 metru u brzom tempu. U prva dva izlaganja ona se javlja u *ad libitum* veoma laganom tempu uz pratnju u 7/4. Treće, četvrto i peto izlaganje pesme su u brzom tempu, ali u 11/8. U petom izlaganju prvi deo pesme ostaje u brzom tempu i 11/8, ali u izlaganju drugog dela pesme opet se vraća u prvobitni tempo i ritam.
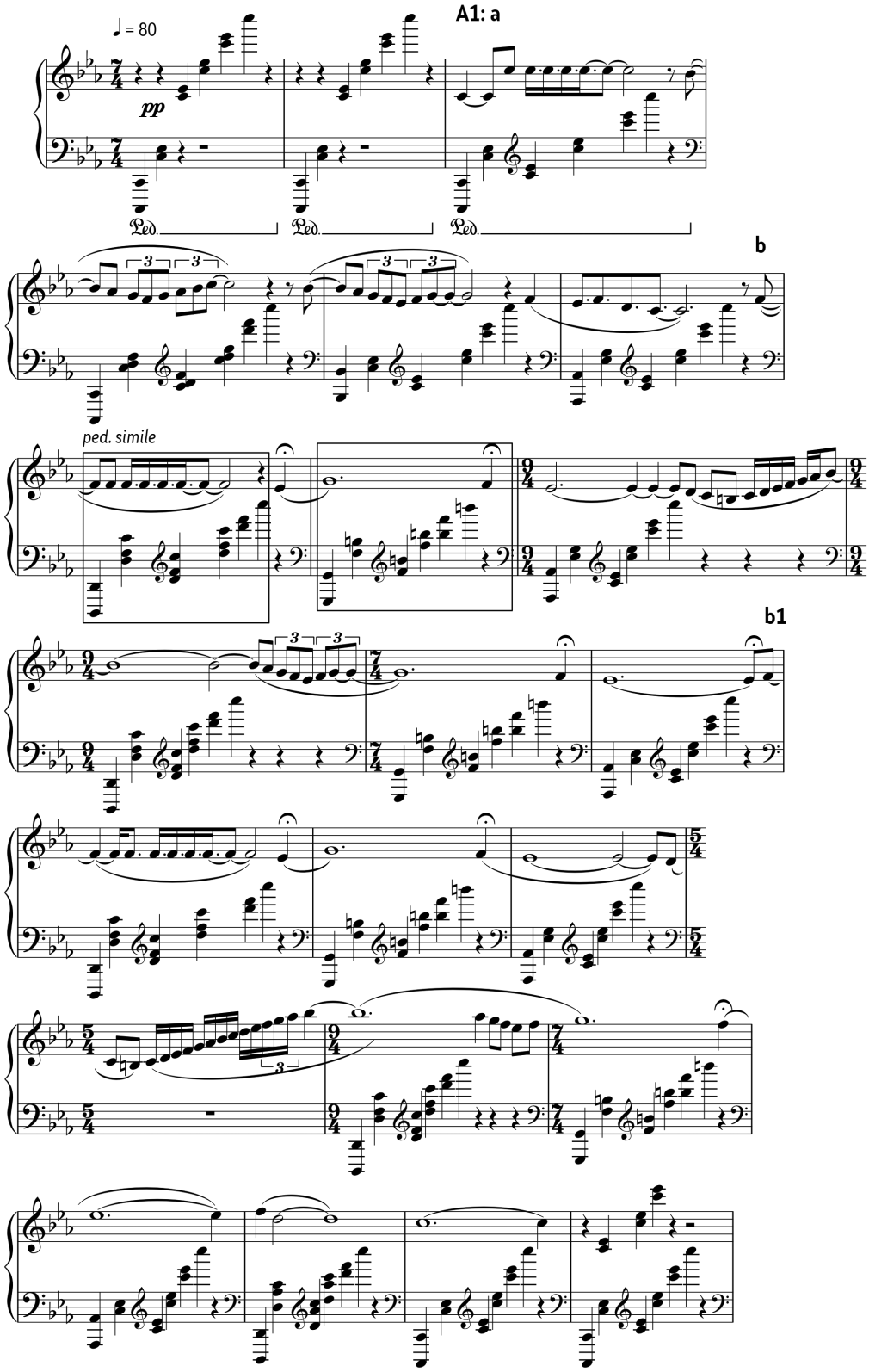
Transformacija ove pesme, još od samog početka nokturna, stvara potpuno drugačije lirsko melanholično raspoloženje u odnosu na izvornu verziju muzičkog materijala. Pored drastične promene tempa, veoma upečatljivo deluje pratnja koja počinje basovim tonom, posle čega slede terce (**c-es**), koje se oktavno prenose preko cele klavijature (linije se mešaju i preuzimaju između leve i desne ruke). Isto tako ritmička struktura ove ostinantne fakture, osnovni ton i pet ponavljanja terce, pa onda četvrtina pauza (u 7/4) suprotstavljena je *ad libitum* ritmici pesme koja ide u srednjem registru, dok terce prelaze iznad nje. Dopunsko ornamentiranje osnovne linije pesme i melodijske promene oblikuju veoma ekspresivne izlive i dramatičnost u razvoju (t. 9, t. 16). Još na početku je jasno da su terce deo nepotpunog akorda, manir koji će se zadržati i dalje u izlaganju u laganom tempu i stvarati posebnu zvučnu tenziju, jer omogućuje autonomno kreiranje tonova koji nedostaju u svesti slušalaca. Očekivano, i ovde se javljaju septakordi (opet nepotpuni), u kojima se izdvaja poluumanjeni septakord na drugom stupnju sa razrešenjem u dominanti (**pr. 11.1**), koji je, prema Bužarovskom, jedno od najčešćih i najsigurnijih sredstava postizanja romantičarske ekspresivnosti.

Drugo izlaganje teme **A2** podiže dinamiku i postavlja pesmu u oktavama u srednjem registru. Inače, dvodelni oblik pesme sadrži još jedno ponavljanje dela **b** (**a b b**), koje Bužarovski uvek menja (**b b1**) da bi postigao smirenje tenzije.
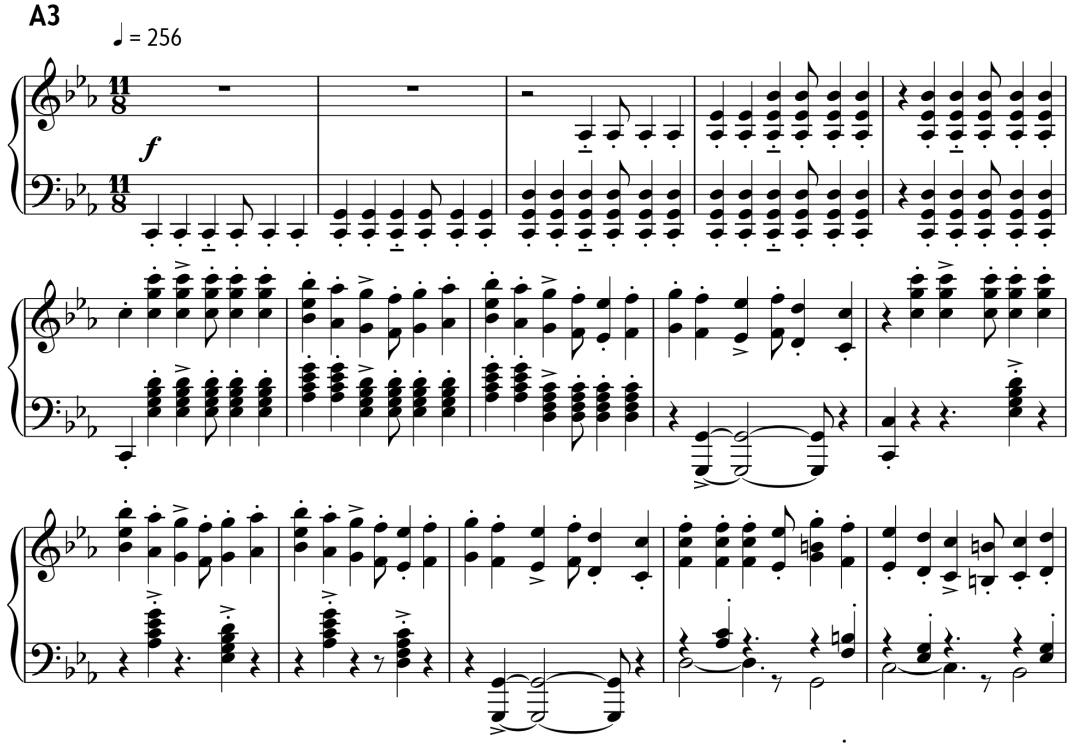
A3 počinje uvodom od četiri takta koji jasno asocira na početak *Mefisto valcera*. Repeticije su izgrađene na dodavanju kvinti (počinju osnovnim tonom pa dostižu do osnovnog tona plus pet kvinti), dok ritmičku fakturu najavljuju sinkopirane džez fakture u pojavi teme (**pr. 11.2**). **A3**, **A4** i prvi deo **A5** su potpuno izrađeni u džez maniru, sa inovativnom pratnjom koja sadrži repetirane septakorde (koje grade različita sazvučja kada se uzme u obzir i basov ton, nonakorde, na primer), sinkopirane upade basove linije, kombinacije legato zadržanih basova uz terce i sl.

A4 počinje prelazom od šest taktova da bi se moduliralo u **a-moll**. Hromatika u basovoj liniji (t. 76–79) gradi suptilnu polifoniju sa vodećom linijom (**pr. 11.3**), dok kraj ovog izlaganja prelazi u 4/4 sa velikim *ritardandom* da bi pripripremio uvodni deo za **A5**.

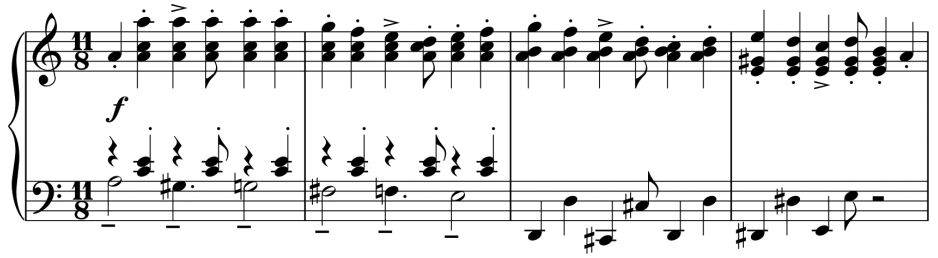
Primer 11.1. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot", t. 1–18.



Primer 11.2. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot", t. 45–59.
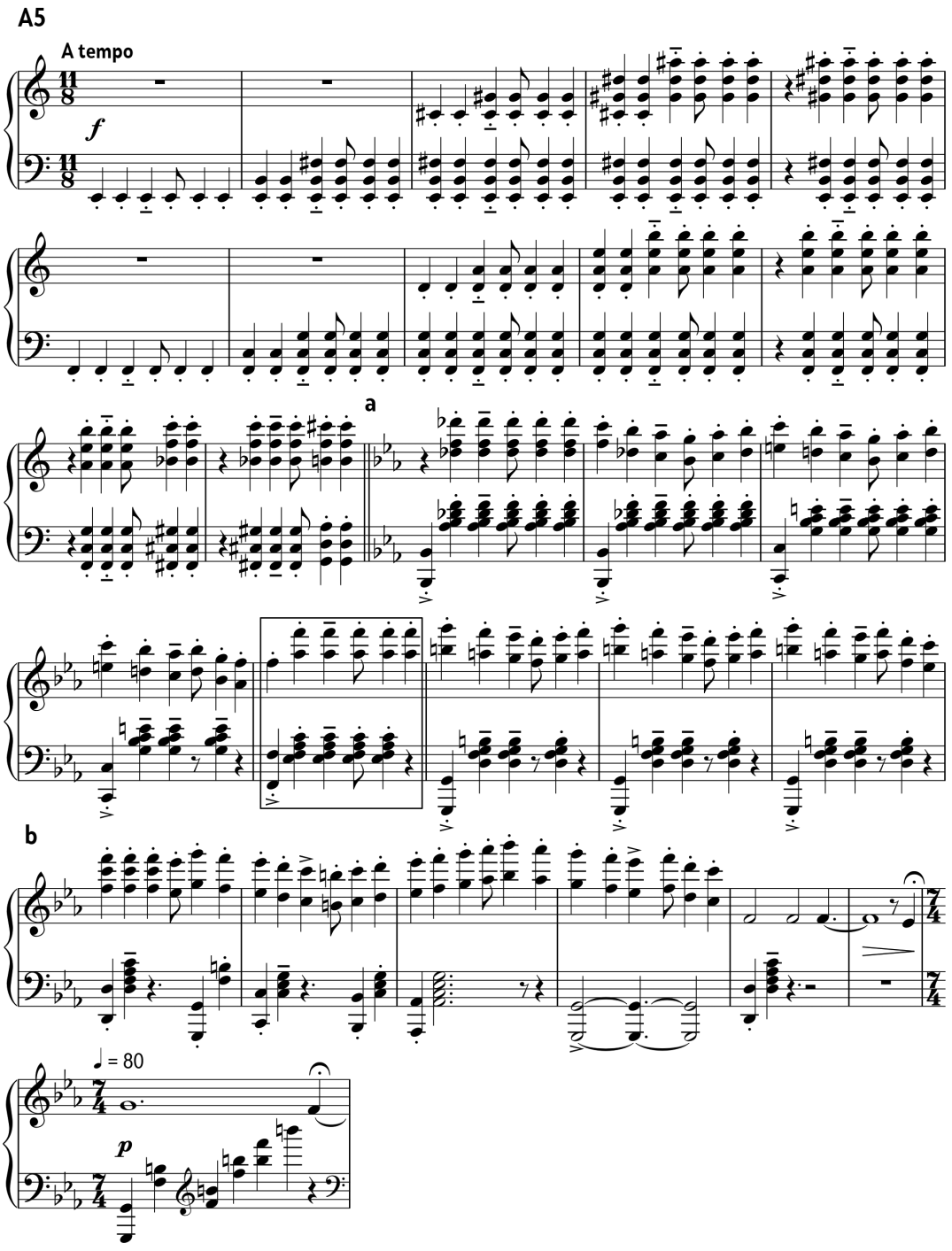


Primer 11.3. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot", t. 76–79, fragment iz **A4.**



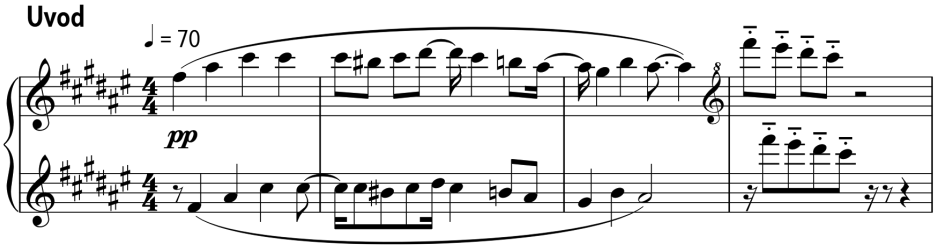
A5 opet počinje Mefistovim motivom koji je ovde razrađen na dvanaest taktova i od početnog **e-molla** modulira u **f-moll**, na početku izlaganja pesme u 101. taktu. Međutim, šetnje po tonalitetima ne zaustavljaju se ovde, već posle četiri takta, kada se javlja nova modulacija **f-molla** u **c-moll**, preko preznačavanja prvog stupnja u **f-mollu** (t. 105) koji odmah dobija malu septimu (prirodni mol) i postaje IV stupanj **C-dura** (**pr. 11.4**). Ovo je samo još jedna ilustracija harmonskih *trikova* koji neprimetno i prirodno vode slušaoca kroz veoma složeni harmonski lavirint stvaralaštva Bužarovskog.

Početak dela **b** pesme je naglo prekinut, posle čega sledi vraćanje u prvobitni tempo i ritam uz male intervencije u strukturi delova (pojava oktavnih izlaganja teme, na primer). I na kraju, opet iznenađenje, nokturno završava pikardijskom tercom uz ritmičku reminiscenciju osnovnog motiva pesme u veoma dubokom basu.

Primer 11.4. „Ne si go prodavaj Koljo čiflikot", t. 89–115.
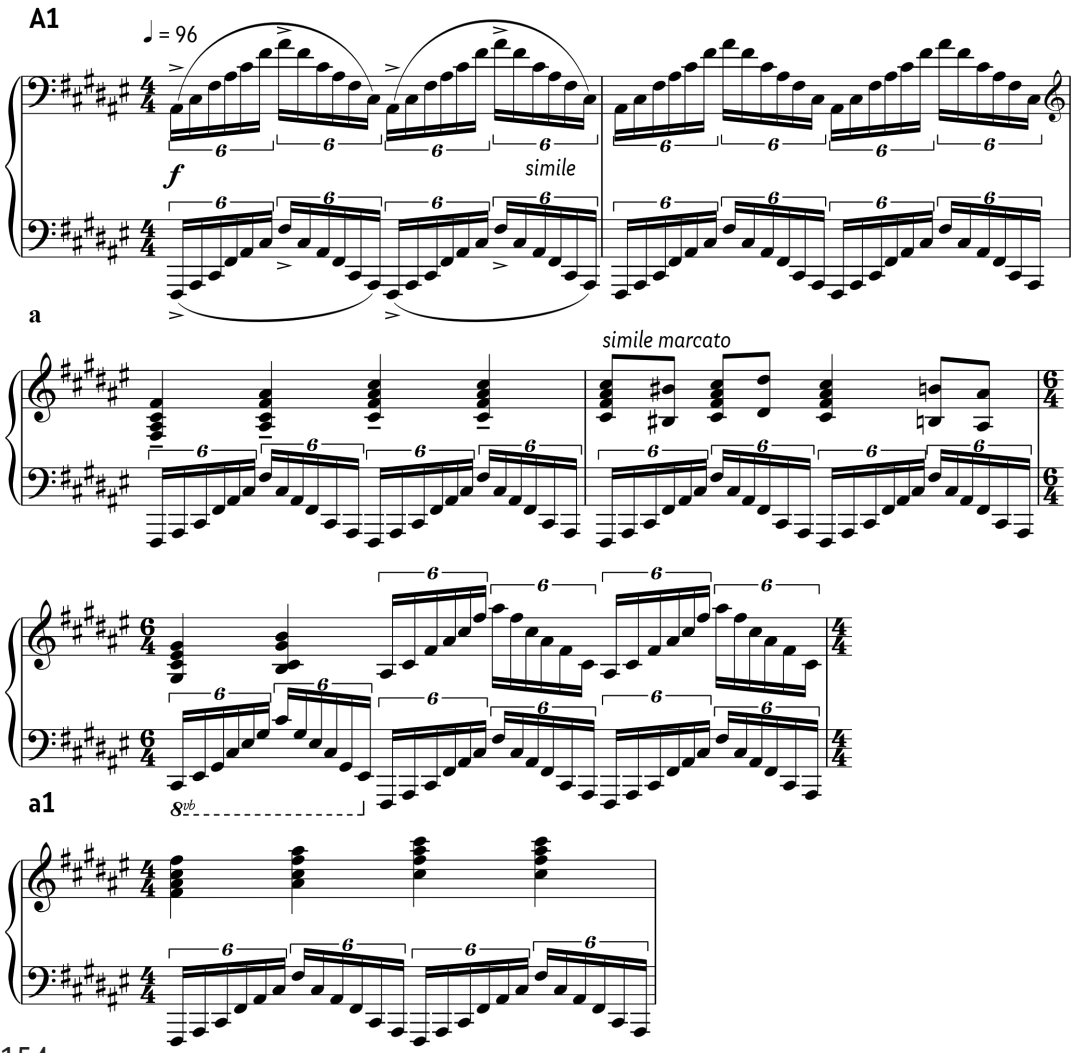


Primer 12.1. „Ne se beli Mare mori", t. 1–4.
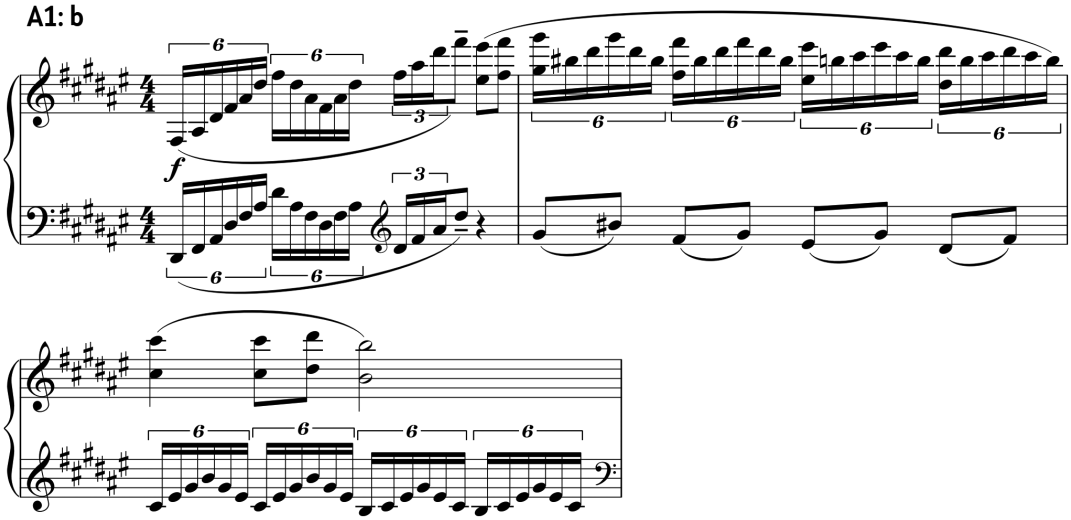


Dvanaesti nokturno je izrađen prema modelu Šopenove „Harfne" etide (op. 25, br. 1). Dominiraju arpeđa u obe ruke, koja se prekidaju da bi se izvela melodijska linija pesme, najčešće u oktavnim akordima (**pr. 12.2**). Oblik sadrži pet ponavljanja pesme: **Uvod A1 A2 A3 A4 A5**. Kratak uvod, koji je u razloženoj oktavi sastavljen od početnog motiva pesme **„Ne se beli Mare mori"**, daje utisak da je izvedena kanonska imitacija između leve i desne ruke (**pr. 12.1**). I ovde se Bužarovski igra imitacijama: do sredine drugog takta

Primer 12.2. „Ne se beli Mare mori", izlaganje **A1**: **a** i početak **a1**, t. 6–11.



Primer 12.3. „Ne se beli Mare mori", t. 14–16.

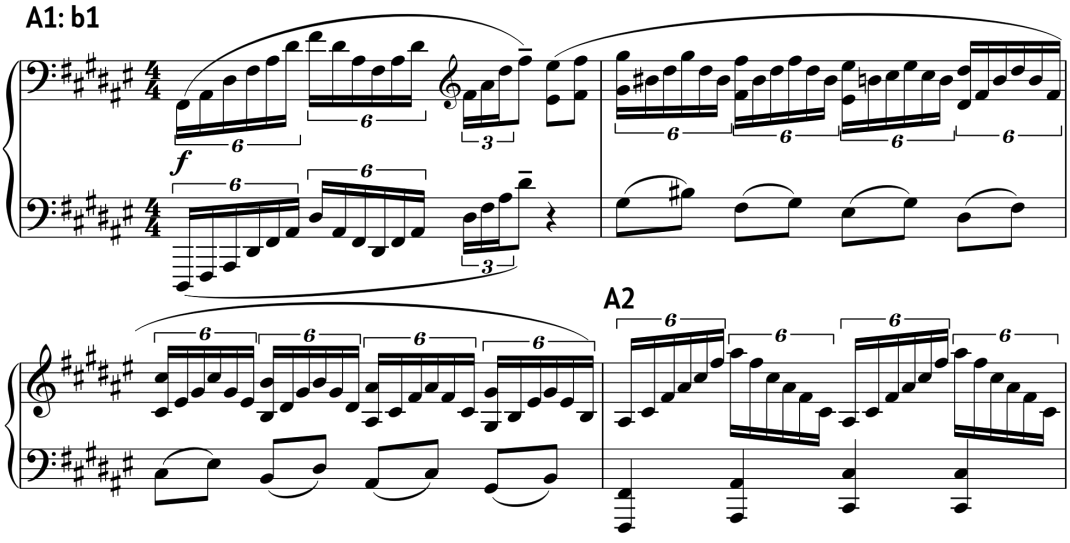


leva ruka imitira desnu, od sredine drugog i u trećem taktu desna ruka imitira levu, da bi se u poslednjem, četvrtom taktu, opet promenio redosled, leva ruka imitira desnu.

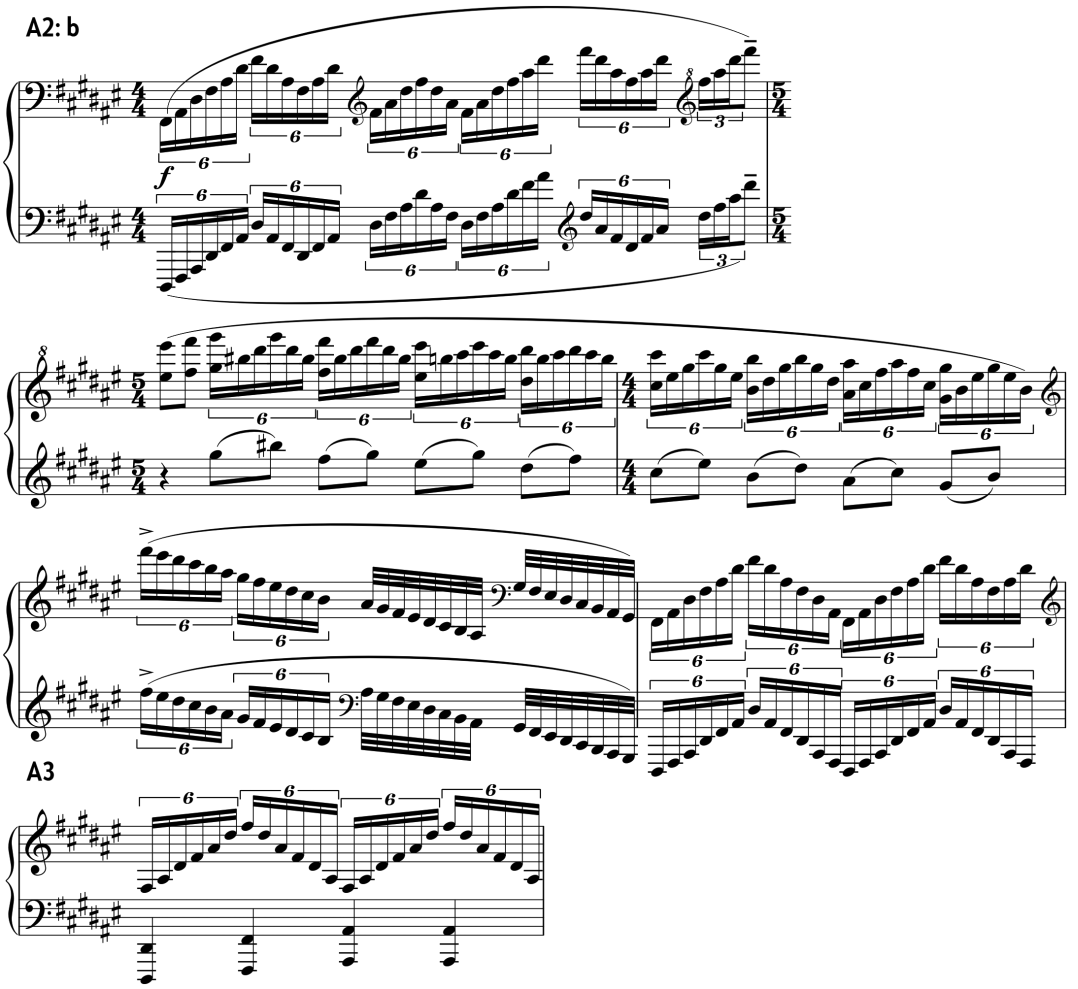
Početni tonalitet za **A1** je **Fis-dur**. U izvornom izvođenju ove pesme, ona ima oblik **a:‖ b:‖**, koji Bužarovski u **A1** zadržava, ali sa fakturnim promenama, tako da se dobija šema **a a1 b b1**. Prvo **a** donosi materijal u nižem srednjem registru, da bi **a1** bilo za oktavu više u višem srednjem registru (**pr. 12.2**). Već prvo **b** nudi inovativno rešenje (t. 15) u kom su privremeno napuštena arpeđa; desna ruka vodi liniju kroz razložene akorde, dok leva potencira osnovne tonove melodijske linije (**pr. 12.3**).

I u drugom **b** (**b1**) primenjen je isti postupak. Proširenjem i silaznim kretanjem priprema pojavu **A2** koji donosi pesmu u basovom registru, ali samo u oktavama, ne u akordima, da bi se izbegli alikvotni nizovi koji bi se sukobljavali sa arpeđima u desnoj ruci (**pr. 12.4**).

Primer 12.4. „Ne se beli Mare mori", t. 18–21.



Primer 12.5. „Ne se beli Mare mori", t. 28–33.

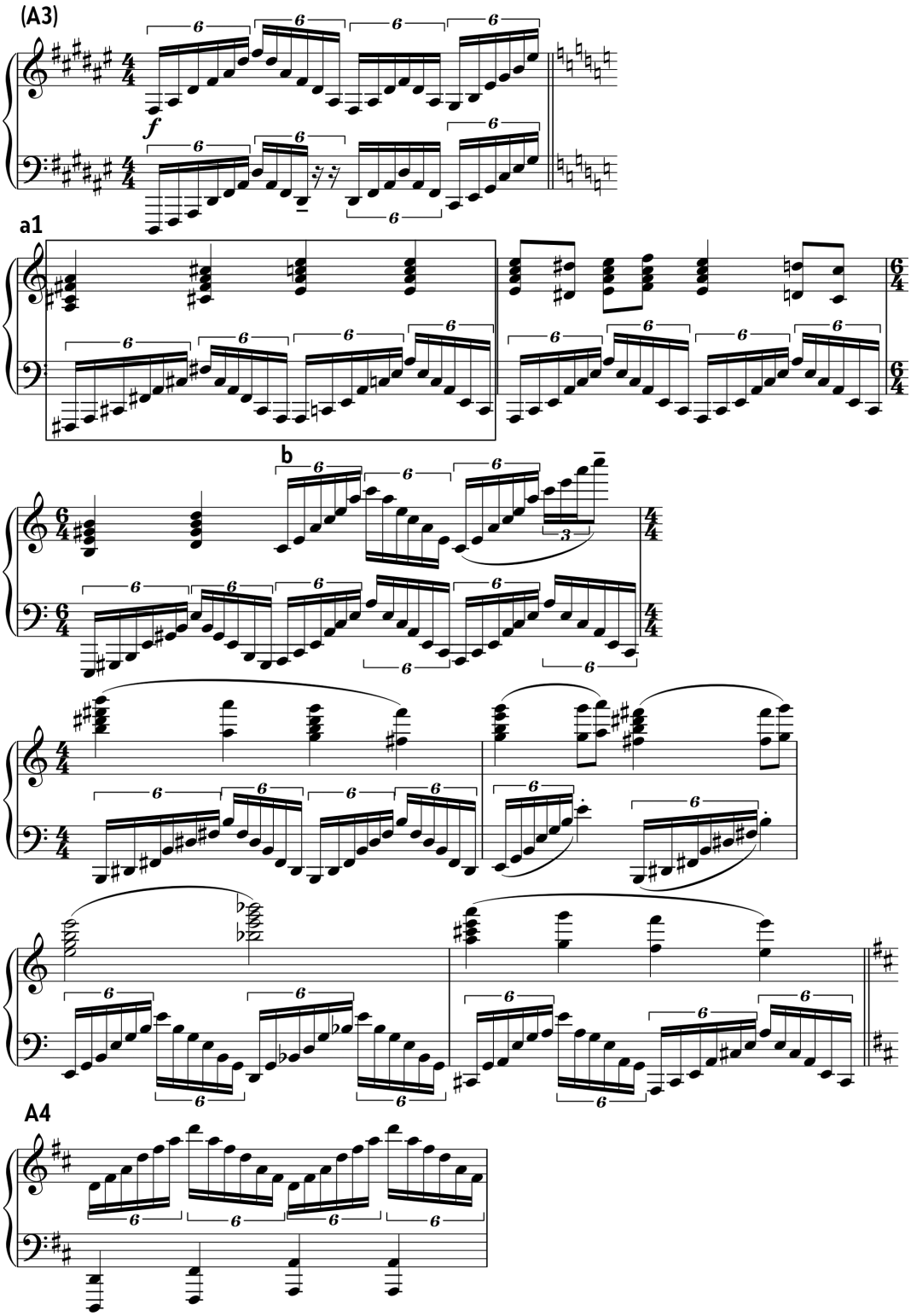


Sledi preuzimanje **a2** u desnoj ruci i proširen arpeđo koji vodi prema razloženim akordima dela **b**. **A2** ne sadrži **b2**, i umesto njega se javlja skalično kretanje i modulacija u **dis-moll** (**pr. 12.5**).

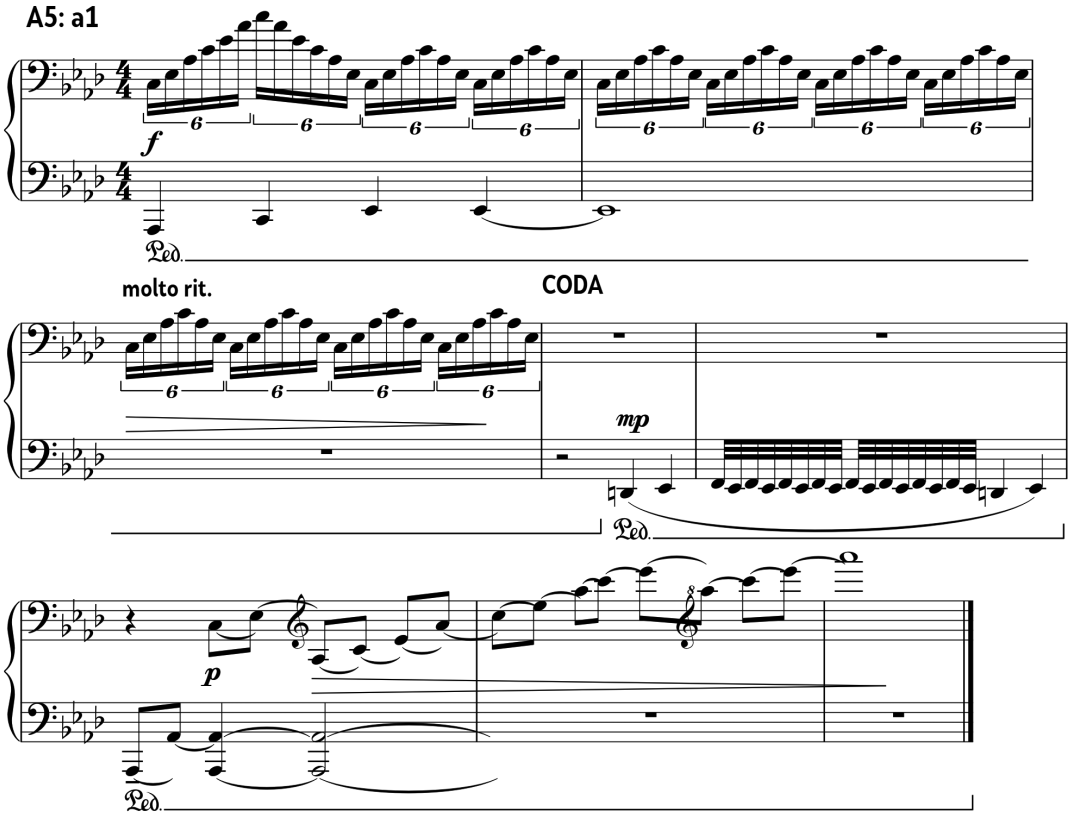
A3 donosi prvo molsku varijantu; na kraju prvog **a** javlja se modulacija u **fis-moll** (početak **a2**) koja je na polovini prvog takta tonalnim skokom preneta u **a-moll** (**pr. 12.6**). Deo **b** (samo jedan) koristi niz *dominanti za...* da bi stigao do **A4** koji je postavljen u **D-duru**, sa melodijskom linijom u najnižem basu. Sledeće **a1** preuzima vodeću liniju u diskantu. Ponovo samo jedan deo **b** preko niza *dominanti za...* stiže do **A5** u **As-duru**, opet u basovom registru. **A5** je skraćen, samo deo **a**, posle čega sledi početni motiv od **a1** sa smirenjem u razloženim akordima u niskom registru (**pr. 12.7**).

Veoma kratka koda pravi jasnu aluziju na poslednje taktove Šopenove harfne etide. Zadnji pedal sa arpeđom na tonici u **As-duru**, ostaje da leži sve do početka poslednjeg, trinaestog nokturna (**pr. 12.7**).

Primer 12.6. „Ne se beli Mare mori", t. 36–44.
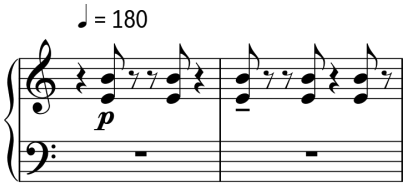


Primer 12.7. „Ne se beli Mare mori", t. 60–67.



Trinaesti nokturno u ciklusu počinje karakterističnim latino ritmom u kvintama u desnoj ruci (**pr. 13.1**), kao veliki unutrašnji uvod za početak izlaganja pesme u devetom taktu (**pr. 13.2**).
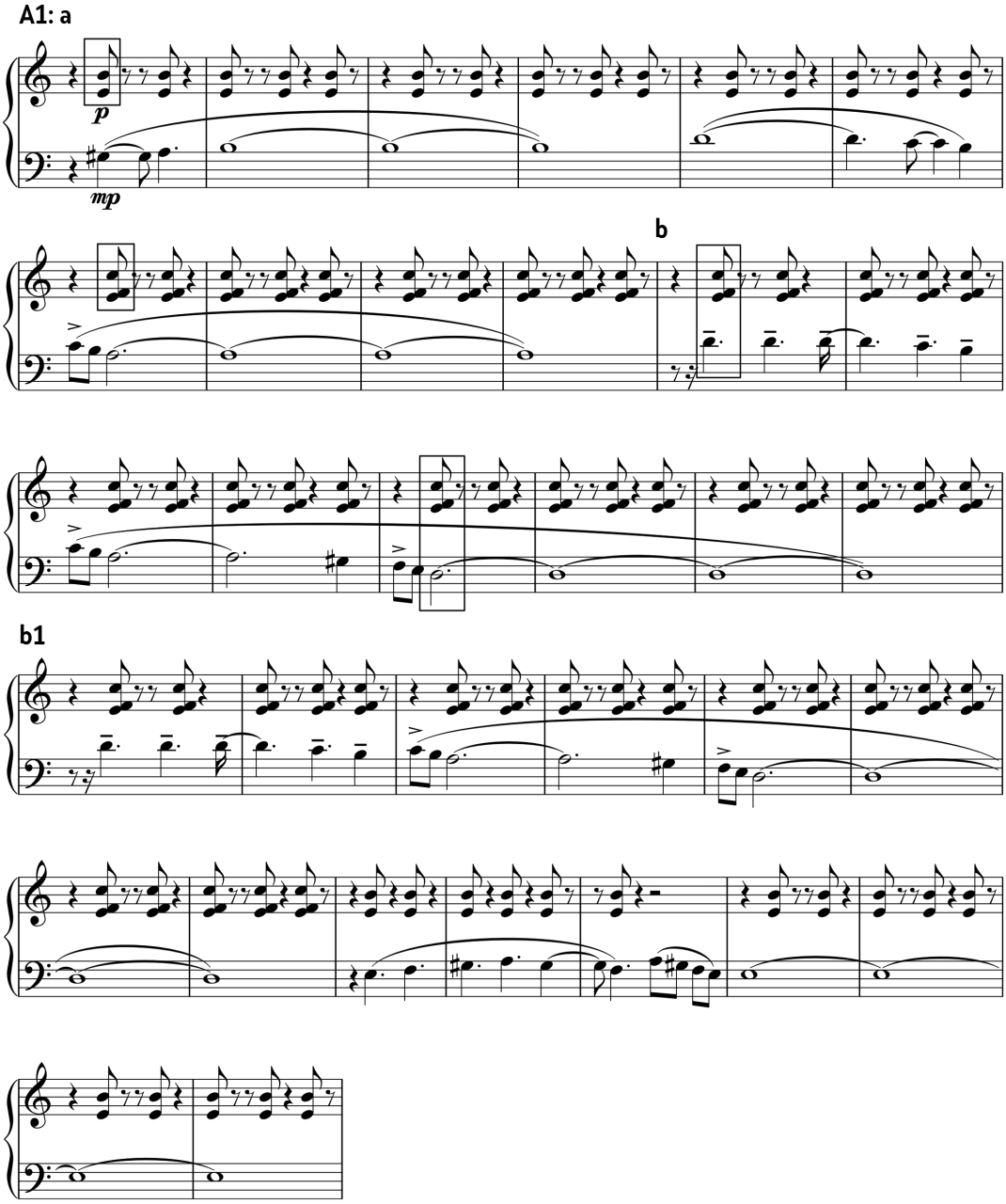
I u ovoj pesmi, **„Dali pametviš Milice"**, Bužarovski pravi krupne ritmičke intervencije. Original pesme je u 7/8 metru, dok je ovde pesma izvedena u 8/8 metru. Međutim, 8/8 nije tretiran u konstantnom obrascu, i javljaju se različite kombinacije: najčešće 3,3,2, ali i 2,2,2,2, sa različitim kombinacijama sinkopa, kao u prvim taktovima sa latino ritmom. Prema Bužarovskom, najbitnije je da se sinkopirane strukture, i uopšte ceo nokturno, tretira u duhu latino džeza, što podrazumeva suptilna pomeranja svih tonova od apsolutne metrike, odnosno metrike u klasičnoj muzici, kao anticipacija (raniji početak) ili kašnjenje. To znači da su ispisane ritmičke vrednosti samo orijentir, a izvođač treba da odredi koliko će upasti kasnije ili ranije sa određenim tonovima u jednoj frazi, da bi se dobile realne ritmičke strukture u duhu spomenutih žanrova (zato se i ne javlja metrička oznaka na početku).[17]

Primer 13.1. „Dali pametviš Milice", t. 1–2, početna ritmička figura.
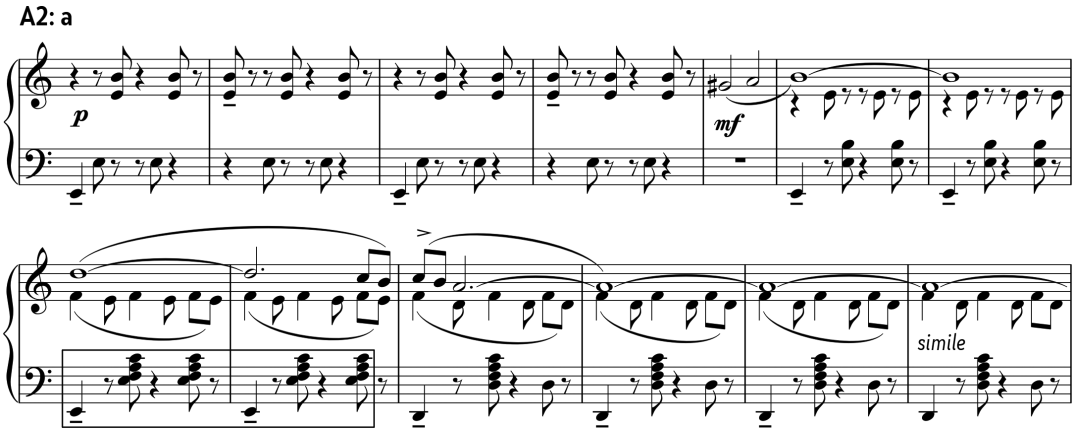


[17] Trinaesti nokturno je veoma interesantan primer u ispisivanju ritmičkog stožera na početku kompozicije. Bužarovski je namerno izostavio oznaku metra, upravo zbog pomenutih različitih raspodela unutra generalnog određenja, u ovom slučaju 8/8. Međutim, posle pojave prvog metra 6/4 Bužarovski dalje ispisuje promene (4/4, a javljaju se opet i 6/4, 5/4 i 2/4). U njegovim ostalim partiturama vidne su česte promene metra, jer on koristi

Primer 13.2. „Dali pametviš Milice", t. 9–41.



metar kao sredstvo za razbijanje supersimetrije. Promena metra, posebno zbog postavljanja pravih naglašenih vremena u jednoj jedinici, odnosno taktu, olakšava prirodnu akcentuaciju. Ipak, on je primetio da, kada se radi o ansamblima, i posebno orkestru, lakše je da se ne jave promene metra ispisivanjem metričkih oznaka, nego da se ove promene jave kao dopunski akcenti unutar postojećeg metra. Razume se, ukoliko se radi o dužoj promeni od više taktova, ovakva promena postaje besmislena. Međutim, kada se radi o sukcesivnim promenama u svakom sledećem taktu, na primer 4 pa onda 3, pa onda 5 četvrtina itd., za ansamble je lakše brojanje u jednom konstantnom metru sa dopunskim akcentima. Ono što želimo istaći je da su česte promene metra kod Bužarovskog veoma prirodne i neprimetne.

Primer 13.3. „Dali pametviš Milice", t. 42–54.
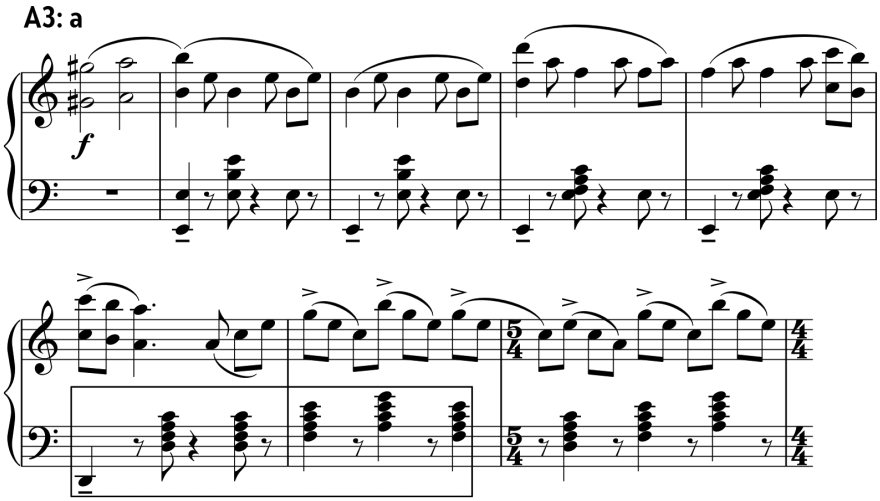


Oblik nokturna sadrži šest ponavljanja pesme sa kodom na kraju: **A1 A2 A3 A4 A5 A6 koda**. Prvo izlaganje (**13.2**) je u srednjem registru; izvodi ga leva ruka, dok su u desnoj ruci postavljena dva sazvučja koja sugeriraju dva harmonska rešenja, najpre kvinta **e-h**, a posle sazvučje **e-f-c** (opet kvinta), koje zajedno sa melodijskom linijom u nisko srednjem registru, u kojoj se pojavljuje **d**, formira nepotpuni nonakord. Melodijska linija, koja ima karakterističnu makamski tonski niz **e**, **f**, **gis**, **a**, **h** (opet nalik na makam *hicaz*), upućuje na čalgijsku tradiciju iz koje je proizašla ova pesma i kasnije dobila harmonizaciju. Harmonsko rešenje, sa druge strane, sugeriše kombinaciju dominante i subdominante u uslovnom **a-mollu**, čime se još jedan put dobija dvoznačnost harmonizacije osnovnog materijala. Inače, kao i u originalu, pesma ima veoma upečatljivu strukturu **a b b1**.
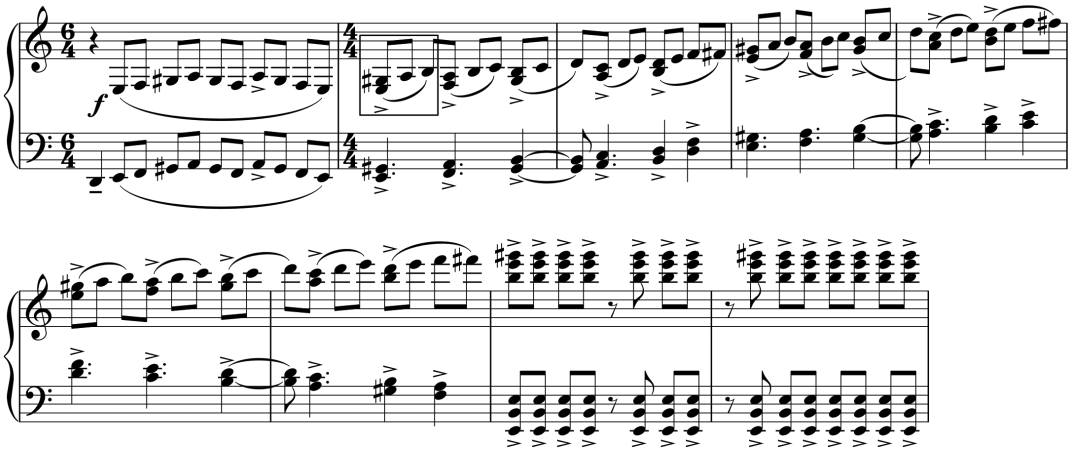
Izlaganje **A2** ponovo ima kraći uvod u kom je naznačen bas i promenjena ritmička faktura u 3,3,2. Pesma je izložena u desnoj ruci u srednjem registru. Zadržavanje basa na toničnom tonu **e** u 49. i 50. taktu kao pedal tonu, nasuprot promeni harmonije sa nonakordom od **d** (**pr. 13.3**), jedno je od posebnih harmonskih rešenja koja doprinose atraktivnosti ovog nokturna.

A3 ima veoma slična rešenja, s tim što je melodijska linija podignuta za još jednu oktavu, izvedena je u oktavi, uz dodatna nova rešenja na kraju delova (**a** i **b**) sa razloženim

Primer 13.4. „Dali pametviš Milice", t. 76–83.
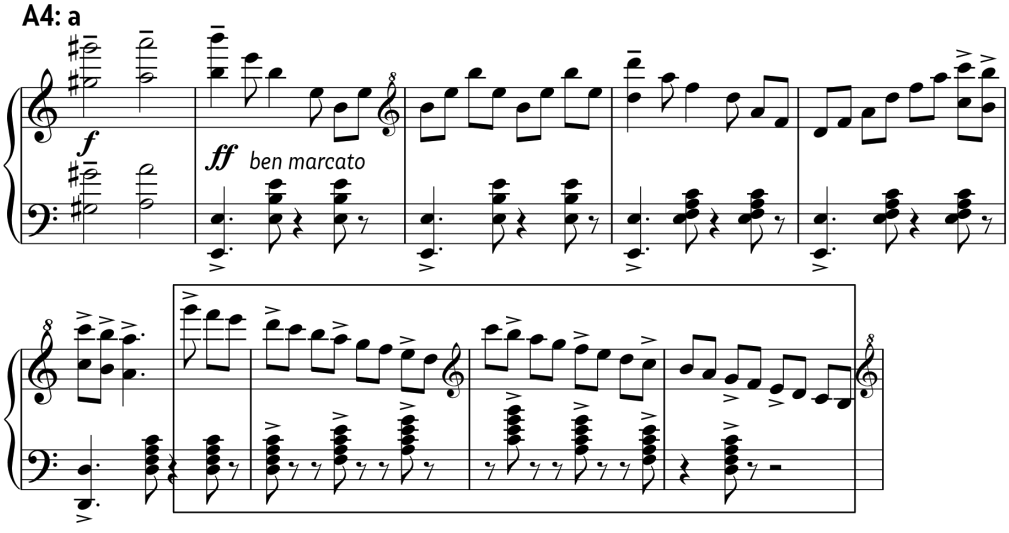


Primer 13.5. „Dali pametviš Milice", t. 95–103, kraj izlaganja **A3**.



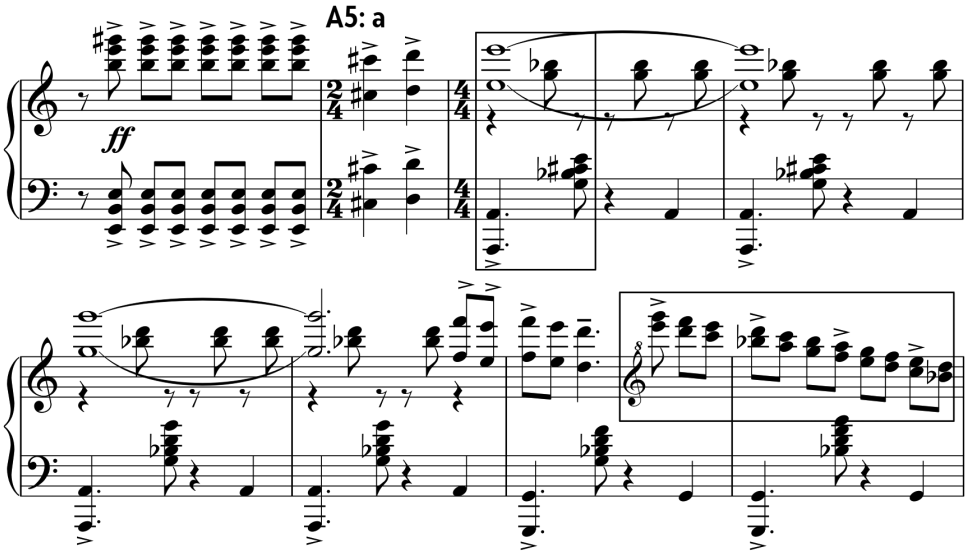
kvintakordima u desnoj ruci uz septakorde u levoj koji se kreću naviše (**pr. 13.4**). Imajući u vidu da u basu leži ton **d**, dobija se ukupni zvuk 13-tice. Na kraju pesme, deo **b1** je prerađen i na njega se nadovezuje figura od tri osmine koja se ponavljanjem i pomeranjem u sekundama (sa određenim intervencijama na kraju svake skale) skalično kreće kroz dve oktave (**pr. 13.5**). Ove figure prate terce u levoj ruci i kod treće skale one se kreću u suprotnom smeru, završavajući kvintakordom **e-gis-h** raspodeljenim u obe ruke.

A4 zadržava i razvija dalje strukturu iz prethodnog dela, s tim što počinje unisono oktavama u obe ruke i dinamikom koja u konstantnom *crescendu* dostiže ***ff***. Desna ruka izvodi arpeđa od materijala pratnje, dok se na kraju delova javljaju skalična kretanja u desnoj ruci sa pomenutom pratnjom od septakorda u levoj ruci (**pr. 13.6**). Zvuk i dalje raste tako što figure skaličnih kretanja na kraju dela **a**, u njihovom drugom ponavljanju posle dela **b**, postaju paralelne terce, i u trećem ponavljaju, u okviru dela **b1**, paralelni kvintakordi. Kraj dela **b1** ima isto rešenje, ali se i dalje zgušnjava pojavom oktava u levoj ruci.
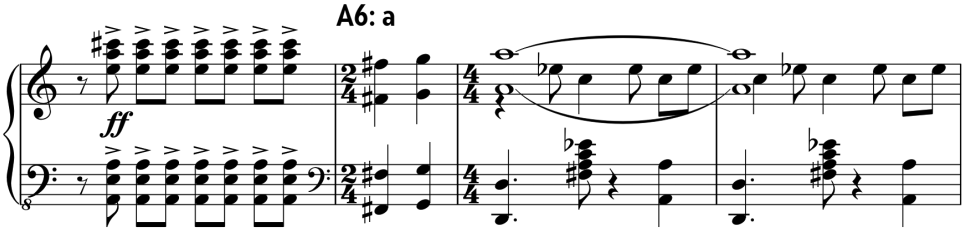
Primer 13.6. „Dali pametviš Milice", t. 104–112.



Primer 13.7. „Dali pametviš Milice", t. 135–142.



Primer 13.8. „Dali pametviš Milice", t. 160–163.



Posle završnog akorda sledi tonalni skok sa pojavom pesme (**A5**) u tonskom nizu koji počinje na tonu **a**, što i dalje podiže i održava tenziju (**pr. 13.7**). Posebno uspešno je harmonsko rešenje koje gradi nonakord u tom tonskom nizu sa malom nonom (ton **b**). Deo je skraćen (samo jedno **b**); na kraju dela **a** javljaju se paralelne terce, a na kraju dela **b** paralelni kvintakordi koji vode prema najnižem registru u kojem se javlja završetak dela **b** sa tri-osminskom figurom.
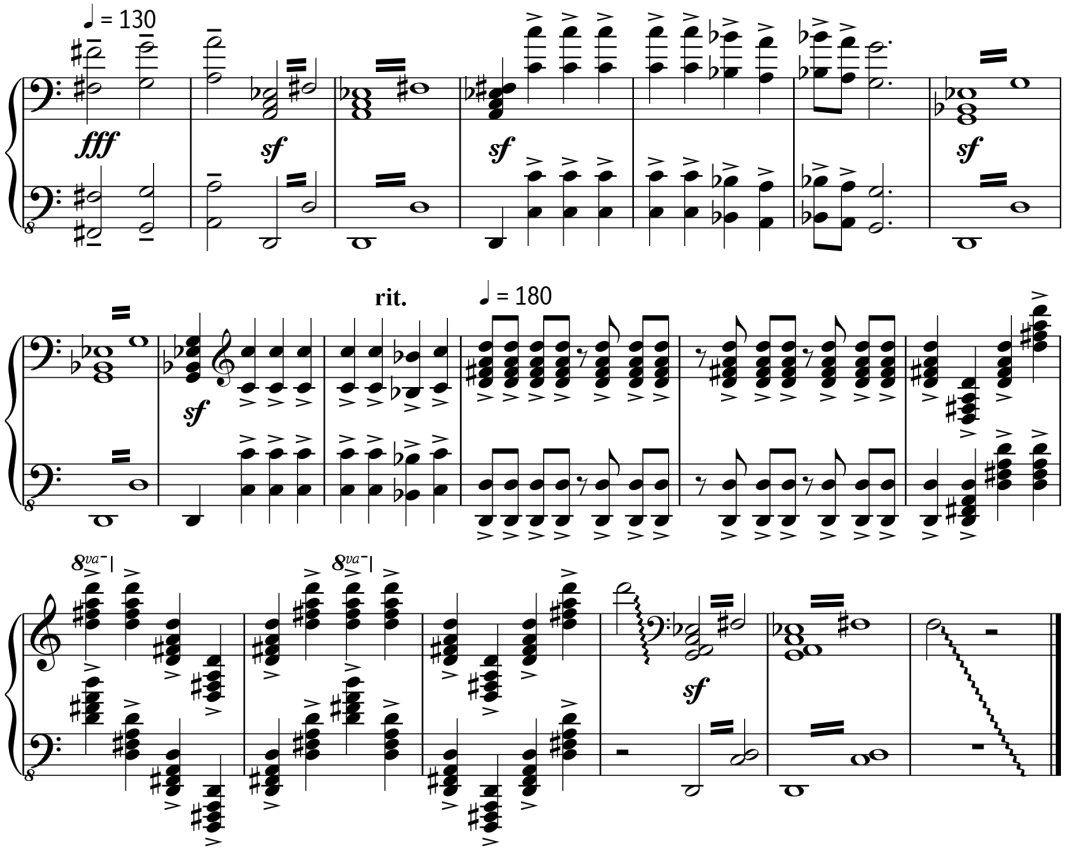
Završni akord **a-cis-e** priprema sledeću pojavu pesme **A6**, sada od tona **d** (**pr. 13.8**). I on je skraćen za jedno **b**, a paralelni kvintakordi su na kraju udvojeni u obe ruke.

Koda ostaje u istom tonalnom centru **d**, akordi sa kraja **A6** imaju veliki *ritardando* i veliki *crescendo*, tako da je na početku kode ispisan dinamički ***fff*** (**pr. 13.9**). Ceo deo **a** i fragment dela **b** su u udvojenim oktavama u basu, uz niske tremolo akorde osnovnih harmonija, posle čega sledi najjednostavniji durski kvintakord **d-fis-a** u akordima kroz celu klavijaturu sa tremolom u najnižem registru i *glisandom* za kraj nokturna i ciklusa.

Svakako, pored svih tehničkih elemenata, interpretacijski zahtevno je i izvlačenje dinamike u *sempre crescendo* od početka do kraja ovog nokturna.

U dosadašnjoj analizi nismo spomenuli tekstove pesama. To je pre svega zbog stava Bužarovskog da su oni izvanmuzički sadržaj i da je značenje muzike pre svega u njoj samoj. Ovo je vidljivo preko unutrašnje muzičke dinamike, odnosno samostalnog muzičkog razvitka koji ima svaki pojedinačni nokturno, ali i organizacije toka muzičke radnje

Primer 13.9. „Dali pametviš Milice", 195–213.



na nivou celog ciklusa. Prema Bužarovskom, muzika ima svoju priču, koja može da se podudara sa izvornim tekstom, koji sa svoje strane može da bude inicijalni razlog pisanja određenog nokturna. Međutim, najčešće, posebno kada se radi o internacionalnoj publici koja ne poznaje tekstualni sadržaj pesama i njihov lokalni socijalni kontekst, publika gradi svoju sliku o muzičkom sadržaju koja može da se razlikuje značajno od izvorne verzije.

Ipak, zbog naučne preciznosti, navešćemo osnovne karakteristike tekstova. Najveći deo tekstova pesama sadrži lirski ljubavni sadržaj („Kaleš bre Angjo", „Vo vlaškoto malo", „Snošti minav", „Jovano, Jovanke", „Kaži mi kaži Katinke", „Despina", „Dafino", „Trnuško", „Šekerna", „Ne si go prodavaj Koljo", „Ne se beli Mare mori" i „Milice"). Međutim, kroz ljubavni sadržaj se prepliće i žanr patriotskih pesama („Kaleš Angjo", „More sokol pie", „Večerajte"). Ljubavni sadržaj indirektno sadrži i pesma „Se posvrši serbez Donka", koja obrađuje problem nametnute udaje od roditelja. Unikatan primer je pesma „Zajdi, zajdi", u kojoj se javlja tuga za izgubljenom mladošću, što još više govori da se radi o autorskoj, a ne narodnoj pesmi.

Ovakav sadržaj pesama korespondira sa dominacijom lirskog sadržaja i melanholičnog raspoloženja celog ciklusa. Međutim, i na pojedinačnom i na planu celog ciklusa, evidentno je i prisustvo velike dramatike i kulminacija. Imajući u vidu da je lirski sadržaj pesama najčešće povezan sa nesrećnom ljubavlju, možemo reći da je tuga i seta dominantno raspoloženje vanmuzičkog sadržaja, koji se na određeni način prevodi i u muzički sadržaj. Ovo, svakako, odgovara neoromantičnom duhu celog ciklusa, međutim,

Bužarovski, gradeći unutrašnju dinamiku pojedinačnih nokturna i dinamiku celog ciklusa, koristi i nokturna sa svetlim delovima, odnosno delovima sreće i radosti („Vo vlaškoto malo", „Despina", „Se posvrši serbez Donka", „Šekerna", „Ne se beli Mare mori", i, svakako, kulminacija celog ciklusa na kraju pesme „Dali pametviš Milice").

Dosadašnja analiza se u više navrata dotakla i problema interpretacije. Izvođenje celog ciklusa *Nokturna* Bužarovskog je veoma krupan pijanistički zalogaj, vredan samo zrelih pijanista sa veoma solidnom pijanističkom tehnikom. Ipak, mogućnost da se izvode i pojedinačno – doprinosi njihovim veoma čestim izvođenjima. Za makedonske pijaniste to je odlična mogućnost da se izvan zemlje predstave repertoarom koji spaja lokalnu sa svetskom tradicijom, ali ujedno prikazuje i njihove tehničke i interpretacijske kvalitete. Dominacija krupne tehnike, svakako traži pijaniste *sa većom rukom*, međutim Bužarovski dozvoljava i adaptacije koje bi olakšale tehničko izvođenje.

Uopšte, Bužarovski, i pored veoma preciznog ispisivanja muzičkog materijala, omogućuje izvođačima da vrše intervencije ukoliko to olakšava tehničko izvođenje ili odgovara njihovom interpretacijskom konceptu. On smatra da se izvođačka preciznost u tretmanu teksta, posebno na tehničkom nivou, može donekle žrtvovati da bi se koncentracija izvođača prenela na izvlačenje muzičke dramaturgije i postizanje maksimalne muzičke izražajnosti. Prema Bužarovskom, značajnije je da se izvede funkcionalnost nekog pasaža u gradnji muzičkog razvitka, nego besprekorno (on upotrebljava reč *mašinsko*) izvođenje muzičkog teksta. Za njega je od posebne važnosti kreacija interpretacije na licu mesta, uz lično učešće, ali i uz odgovor publike. Interpretacija mora da ima generalne okvire i postavljenost delova, fraza, vođenja glasova, artikulacije, dinamike i agogike. Međutim, krajnje finese treba da proizlaze iz trenutačne inspiracije.

U svakom slučaju, pijanističko i interpretacijsko iskustvo Bužarovskog (posebno što on sam izvodi svoja klavirska dela) u velikoj meri doprinosi da u ovim delima klavir *zvuči pijanistički*, veoma raskošno, bogato i reprezentativno za njegove instrumentalne mogućnosti. Impresivnost pijanističke tehnike koja je upotrebljena u ovom ciklusu nije rezultat nekih intelektualno uvedenih izvođačkih faktura, već, kako smo rekli, *sve leži ispod prstiju*. Zato, kada se savladaju, ova *Nokturna* predstavljaju zahvalan koncertni repertoar koji je lako prihvatljiv za jednu veoma široku internacionalnu publiku.

Naše analize su potvrdile našu početnu tezu o kodifikaciji tradicije u savremenost u stvaralaštvu Dimitrija Bužarovskog. One ističu posebnu vrednost ciklusa *Večerinki*, koji putem ukrštanja i nadgradnje idioma, posebno iz popularnih žanrova – folklora, popularne muzike i džeza, ostvaruje veoma originalni pristup u gradnji neoromantične nacionalne škole u makedonskoj muzičkoj kulturi. Ciklus *Nokturna* za klavir (*Večerinke* u originalu), predstavlja tipičan primer transcendencije klasičnog u savremeno, popularnog u elitno, jednoslojnog u višeslojno, i jednostavnog u virtuozno.

Reference / References

BuzAr (2000). Nocturnes op. 49. *Buzar* (Buzarovski's Compositions), Preuzeto sa http://buzar.mk/BuzarovskiWorks/Nocturnes.html.

Buzarovski, D. (2003). Firfov Collection Revisited: Oral Tradition after 30 Years. In D. Buzarovski (Ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology, Second Struga Conference*, 41–52. Skopje: IRAM.

Buzarovski, D. (2004). IRAM's CD *Female vocal soloists from the Firfov Collection*. In D. Buzarovski (Ed.), *Third Struga Conference, Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, 1–13. Skopje: IRAM.
Bužarovski, D. (2003a). *Bapchorki*, documentary. Skopje: BuzAr.
Bužarovski, D. (2003b). *Kosturchanki*, documentary. Skopje: BuzAr.
Bužarovski, D. (2014). Ohrid. *Oxford Music Online, Grove Music Online*, September 3. doi: 10.1093/gmo/9781561592630.article.2271126
Džimrevski, B. (1985). *Čalgiskata tradicija vo Makedonija*. Skopje: Makedonska kniga.
Džimrevski, B. (2005). *Gradska instrumentalna i muzička tradicija vo Makedonija 1900–1941*. Skopje: Institut za folklor „Marko Cepenkov" – Skopje.
Islam, A. (2007). *Tonskiot sistem na turskata muzika, so kratok pregled na istorijata na turskata muzika i muzičkite formi*. Skopje: Kultura.
Jordanoska, T. (2014a). Od IRAM-a do BuzAr-a – zgodovina digitalnega arhiviranja glasbene kulturne dediščine v Makedoniji; From IRAM to BuzAr – a history of digital archiving of music cultural heritage in Macedonia. *Glasba v šoli in vrtcu*, 18/ 4, 10–17.
Jordanoska, T. (2014b). Orient and Occident Encounters in Dimitrije Buzarovski's Oratorio 'Radomir's Psalms'. *Musicological Annual*, 50/2, 63–75. doi: 10.4312/mz.50.2.63-75
Jordanoska, T. (2014c). Povezivanje tradicije i eksperimenta – elektronska i kompjuterska muzička dela Dimitrija Bužarovskog. In D. Žunić i M.M. Đurđanović (ur.), *Balkan Art Forum Umetnost i kultura danas, Zbornik radova sa naučnog skupa (Niš 11–12. oktobar 2013)*, 285–301. Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu.
Jordanoska, T. (2017). Koga dzvezdite kje se složat. *Kulturen život*, LXI, 70–73.
Nolčeva, R. (2000). „Večerinki" kako makedonska nokjna muzika, Za praizvedbata na „Večerinki" na Dimitrije Bužarovski na FMU. *Vest*, Sep 11, 11.
Ruben, V. (2000). Muzika von vremeto i prostorot, Kon praizvedbata na „Večerinki" (Nokturna) na Dimitrije Bužarovski. *Makedonija denes*, Sep 12, 21.
Seeman, S. T. (2012). Macedonian čalgija: A Musical Refashioning of National Identity. *Ethnomusicology Forum*, 21/3, 295–326. doi: 10.1080/17411912.2012.699768

From Večerinki to Nocturnes – Codification of tradition into modernity

Trena Jordanoska

Summary

Dimitrije Bužarovski's compositions are indefinite treasure for musicological research due to his declared attitude and use of multistylistic and multigenre approach. Searching for originality in the idiom fusion and upgrade, especially through the use of the popular genres – folk, popular music and jazz, during the last several decades, his compositions are already an example of the compositional techniques of neoromantical national schools, achieving universal global acceptance. Thus, they communicate equally successful in the local and in the wider international environment. The cycle of nocturnes for piano (the original title *Večerinki*) are one the most often performed compositions by Bužarovski. They are a typical example of the transcendence of classical into modern, popular into elite, simple into multilayered, and elementary into virtuosical.
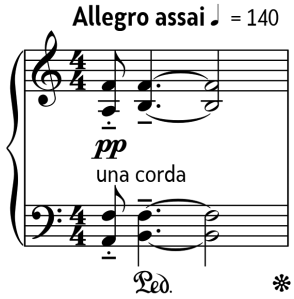
Key words: Dimitrije Bužarovski; nocturnes; piano; codification; tradition

Содржински материјали (попис)
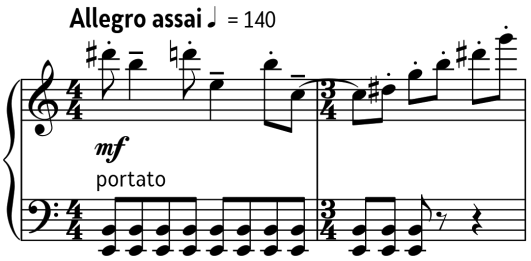
Сонатина за пијано оп. 1

Мотиви
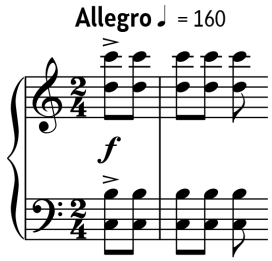
M$_1$, прв став, т. 1
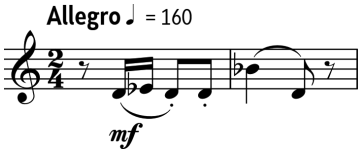


M$_2$, прв став, т. 23–24



M$_3$, трет став, т. (156)–(157)

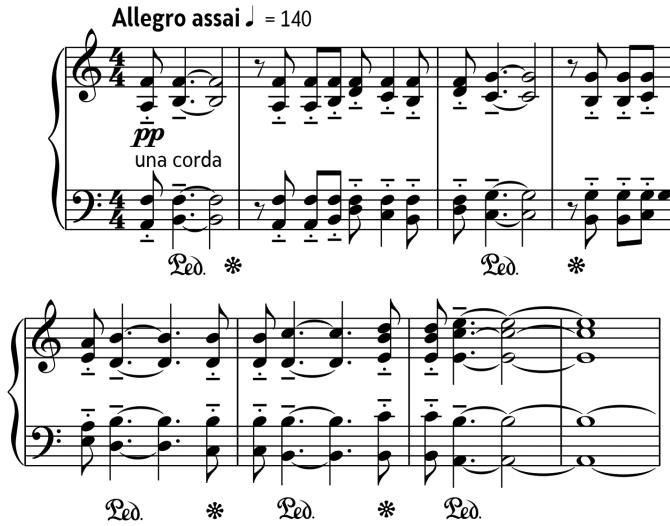


M$_4$, трет став, т. 194–195
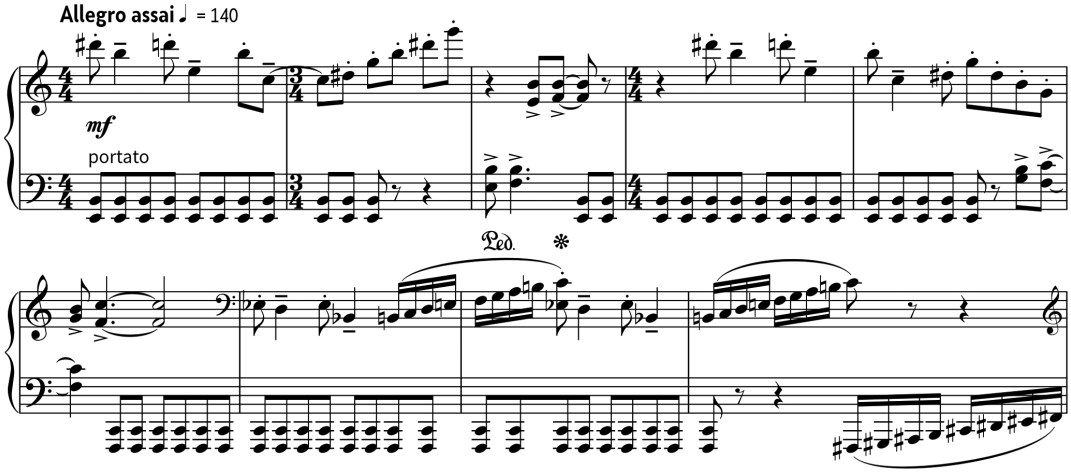


Теми
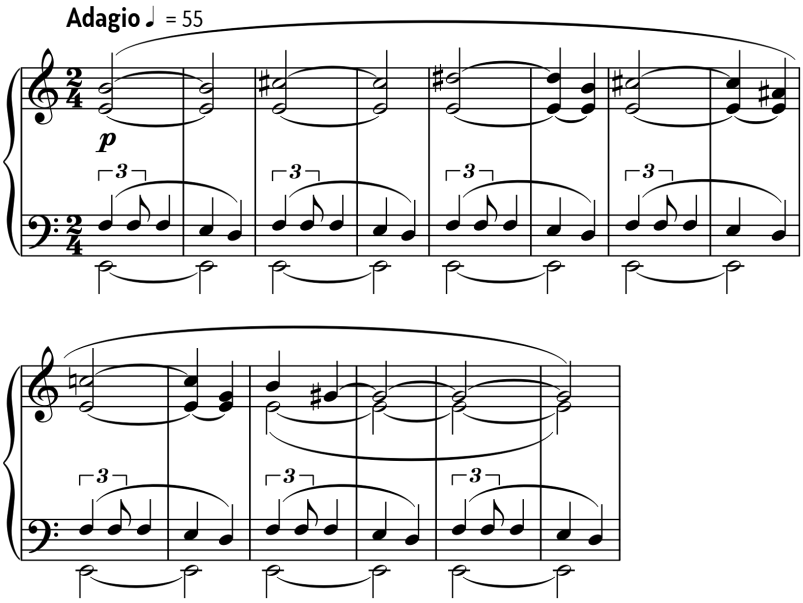
1T$_1$, прв став, т. 1–8



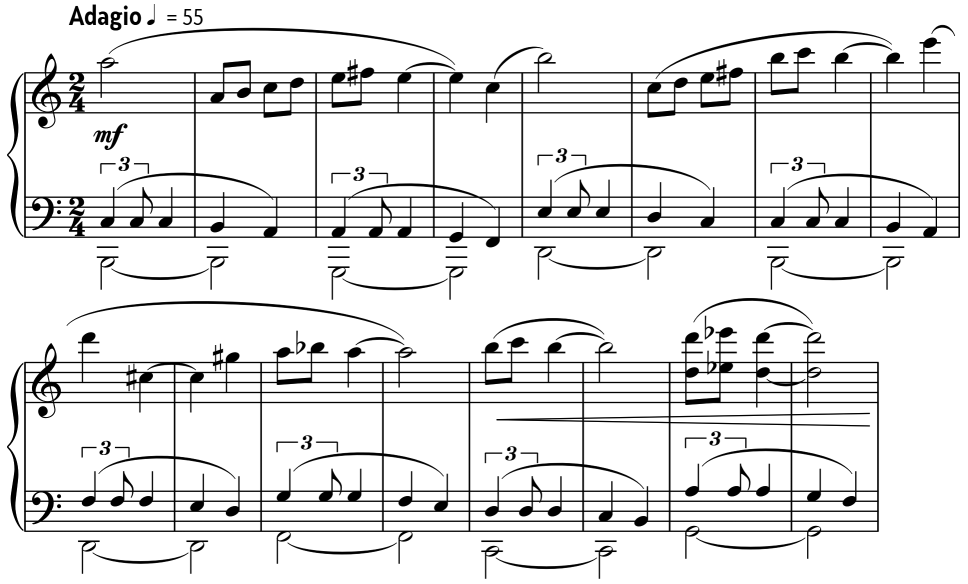
2T$_2$, прв став, т. 23–31
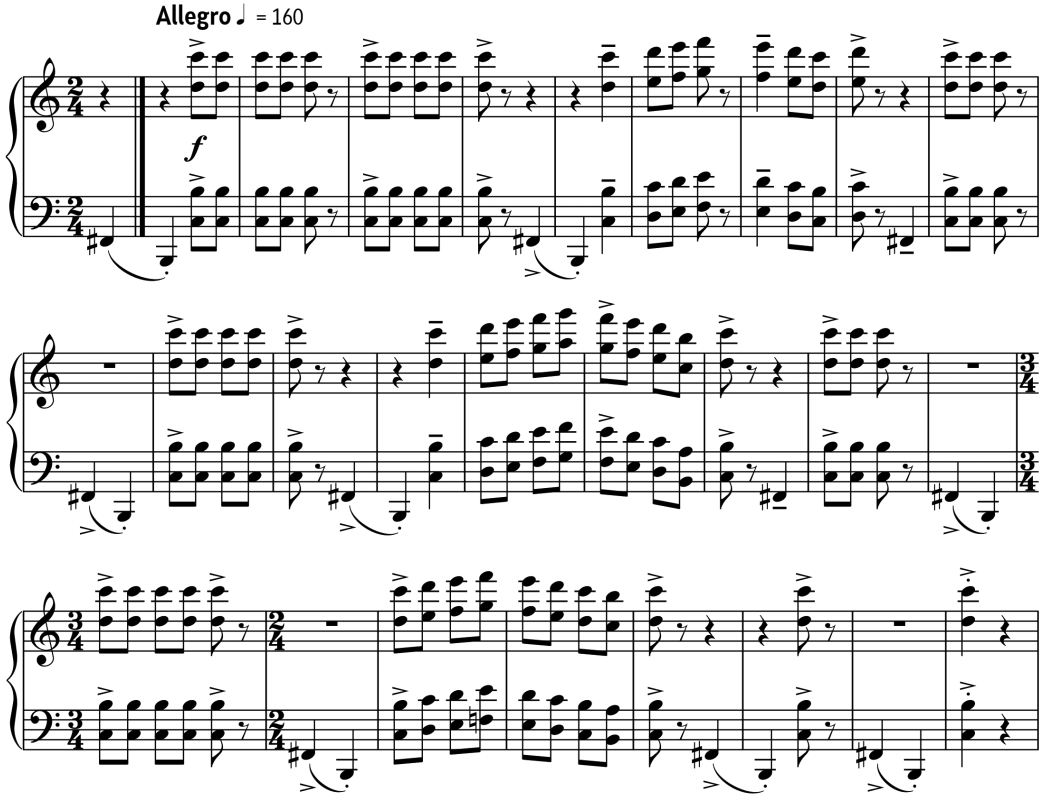


T$_3$, втор став, т. 103–116
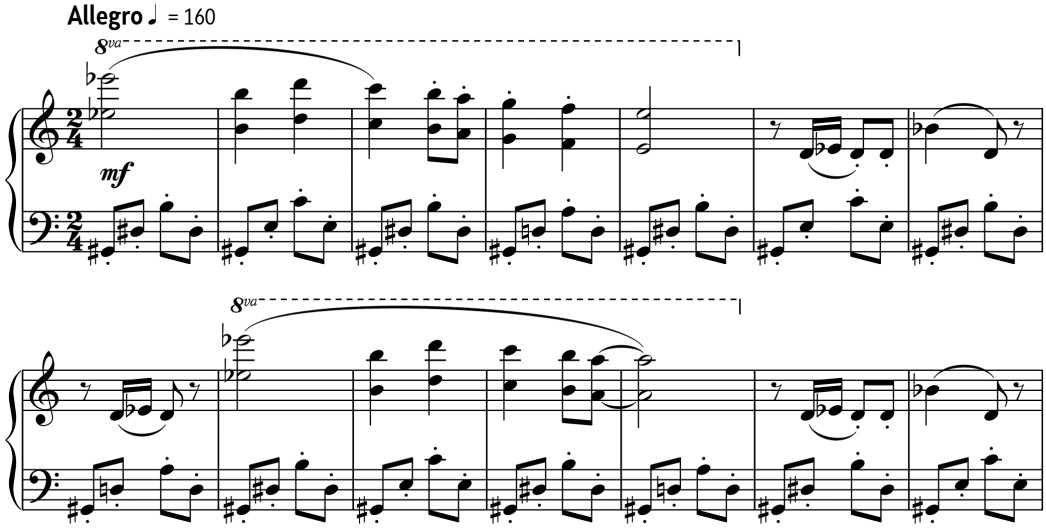


T_4, втор став, т. 119–134
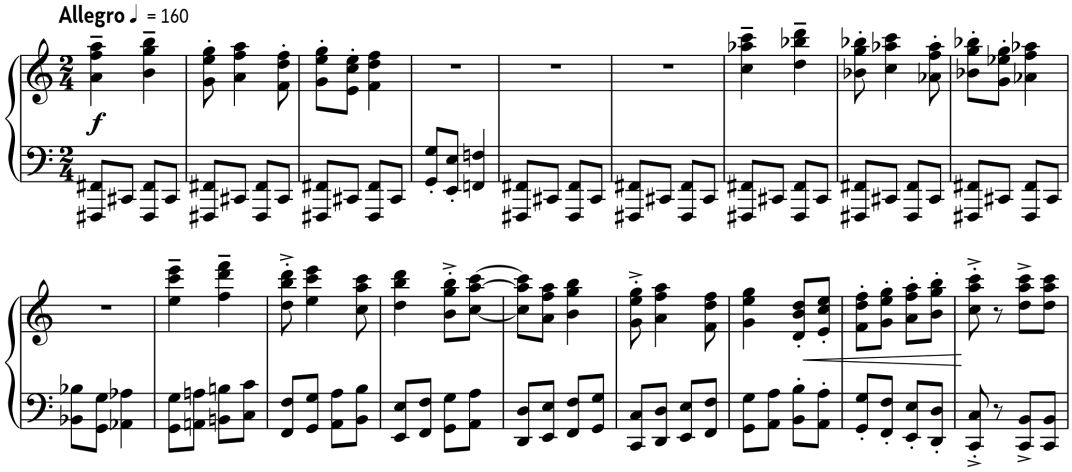


$1T_5$, трет став, т. (155)–181



2T$_6$, трет став, т. 189–202

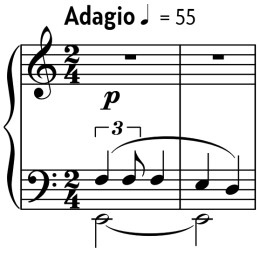


3T$_7$, трет став, т. 236–253
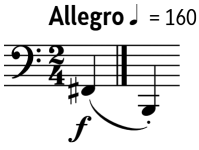


Фигури
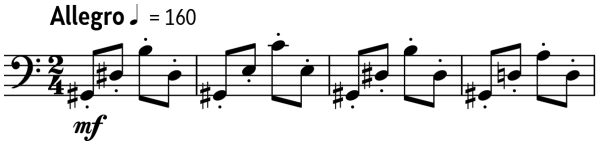
Φ$_1$, втор став, т. 99–100



Φ$_2$, трет став, т. (155)–(156)
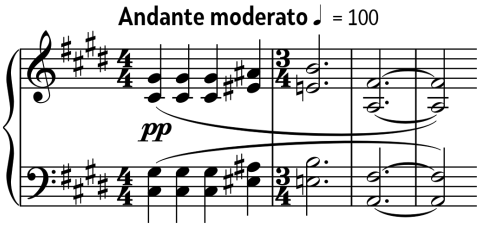


Φ$_3$, трет став, т. 185–188

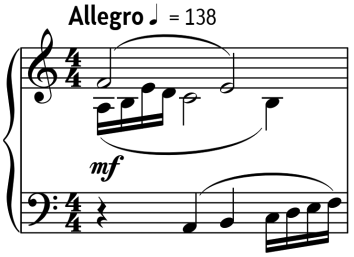


Соната за пијано бр. 1 оп. 2
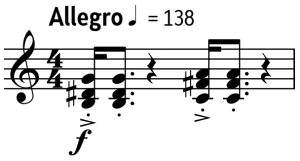
M$_1$, прв став, т. 1–(4)
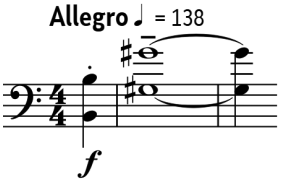


M$_2$, трет став, т. 231
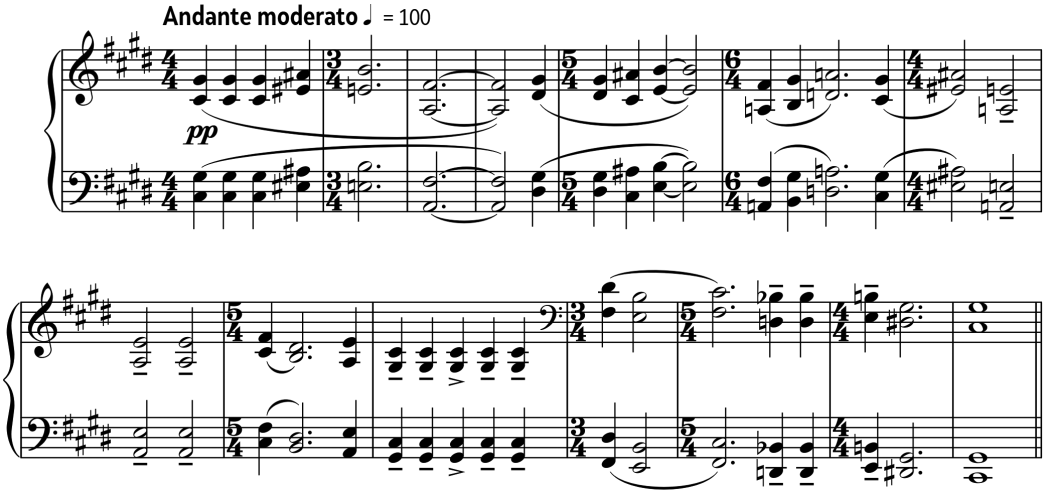


M$_3$, трет став, т. 249



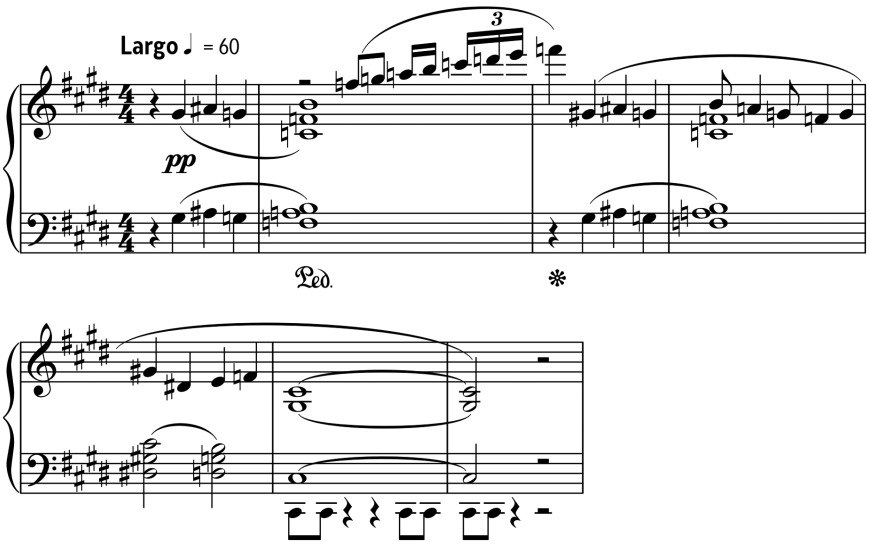
M$_4$, трет став, т. (249)–(251)
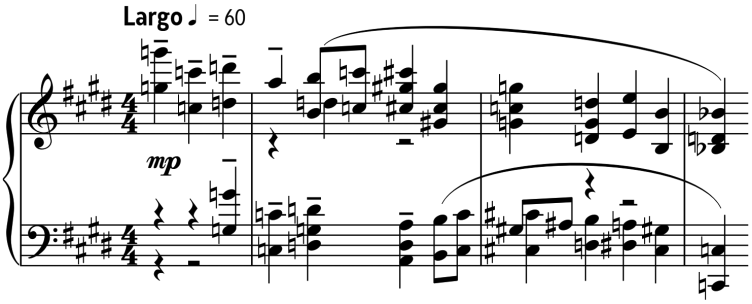


T$_1$, прв став, т. 1–14
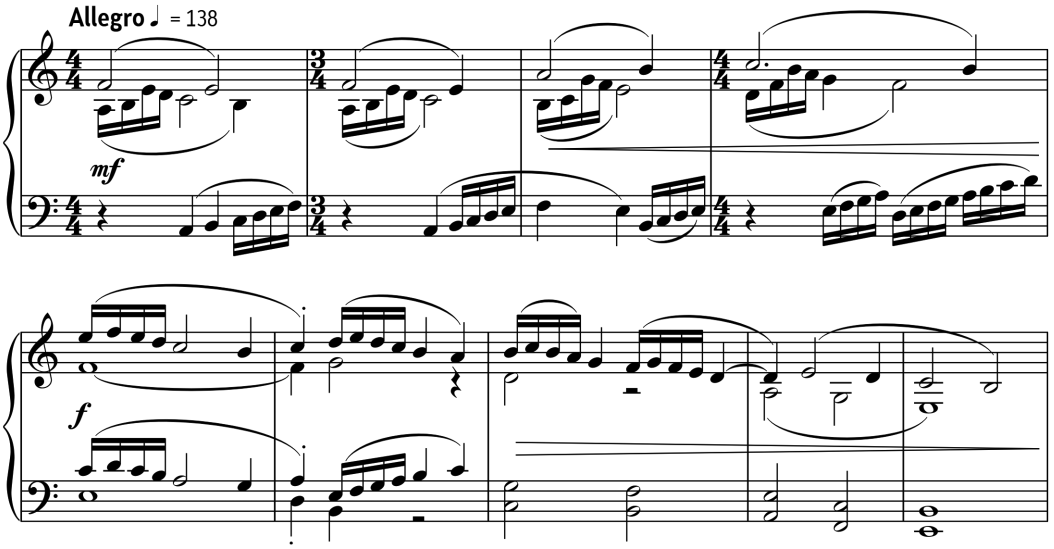


T$_2$, втор став, т. 145–151
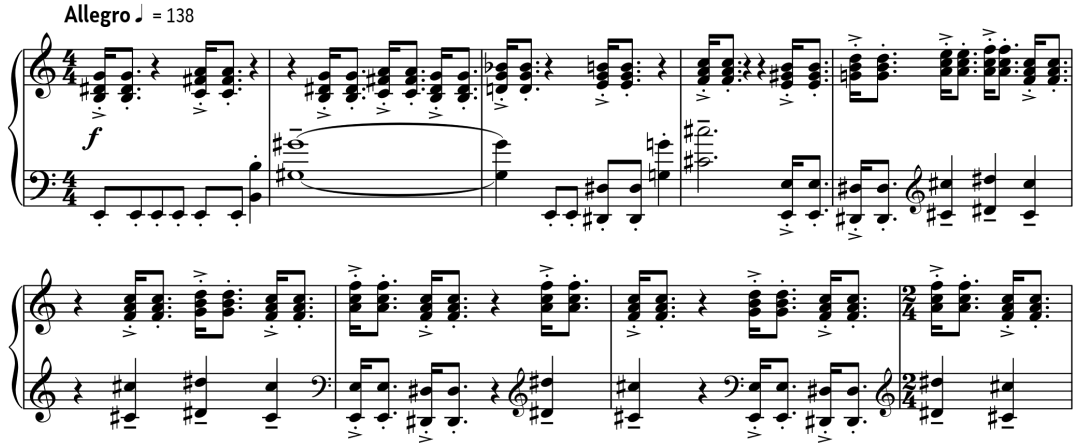


T$_3$, втор став, т. (161)–(164)



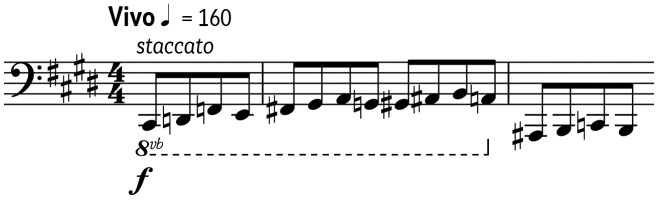
1T$_4$, трет став, т. 231–239



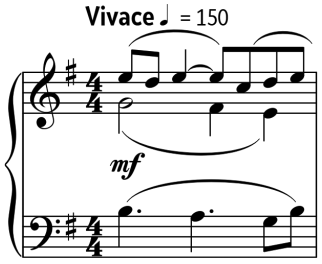
2T$_5$, трет став, т. 249–257



Ф$_1$, прв став, т. (112)–(114)
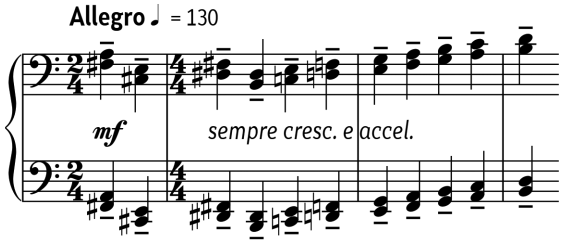


Секвентен модел, втор став, т. 177

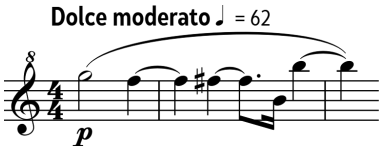


Соната за пијано бр. 2 оп. 17
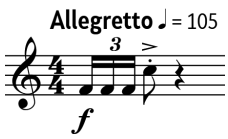
M$_1$, прв став, т. 28–(31)
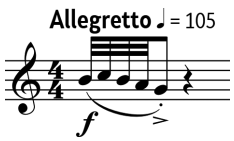


M$_2$, прв став, т. (61)–(63)
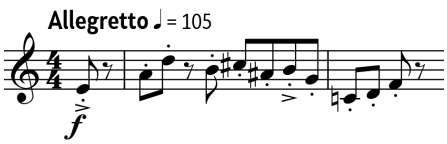


M$_3$, трет став, т. (2)



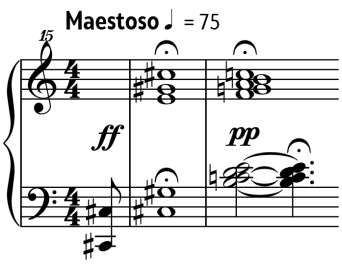
M$_4$, трет став, т. (5)
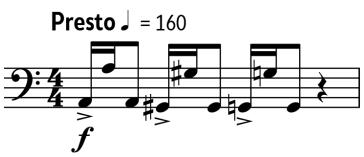


M$_5$, трет став, т. (9)–(11)



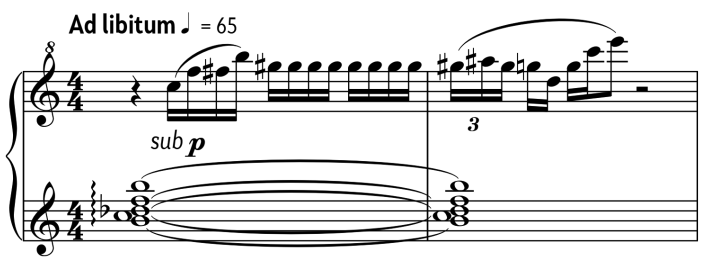
M$_6$, четврти став, т. 1–(3)



M$_7$, четврти став, т. 13
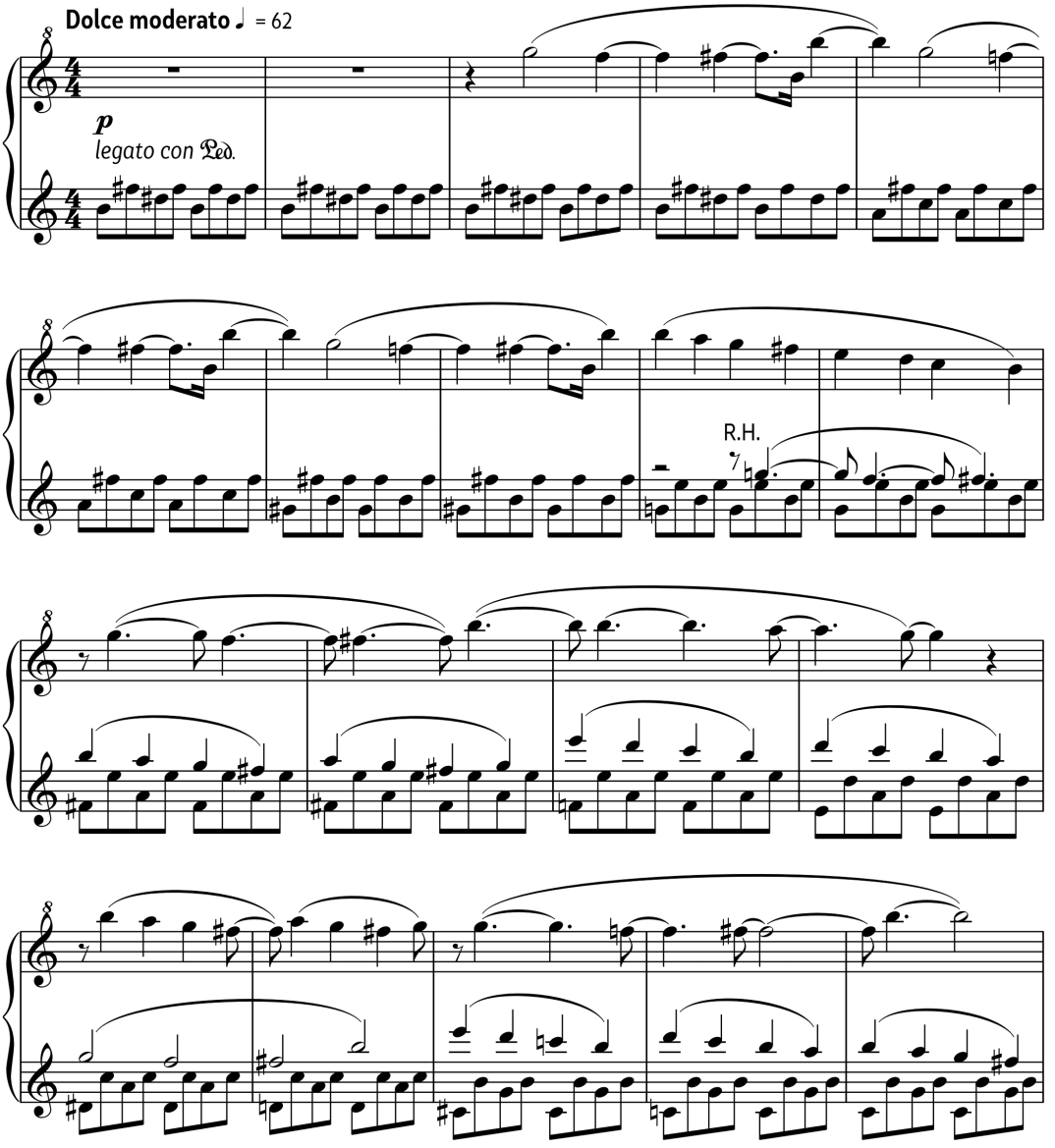


M$_8$, четврти став, т. 27–28
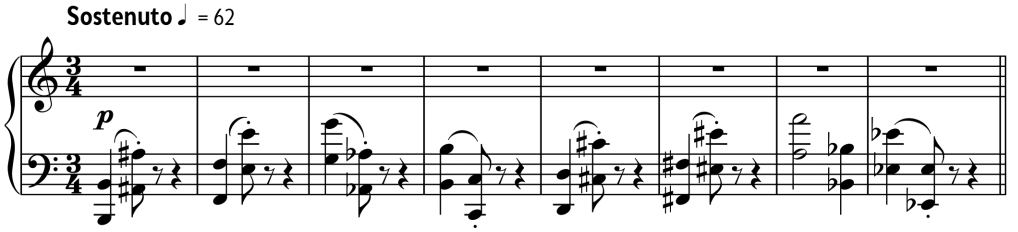


1T$_1$, прв став, т. 1–7
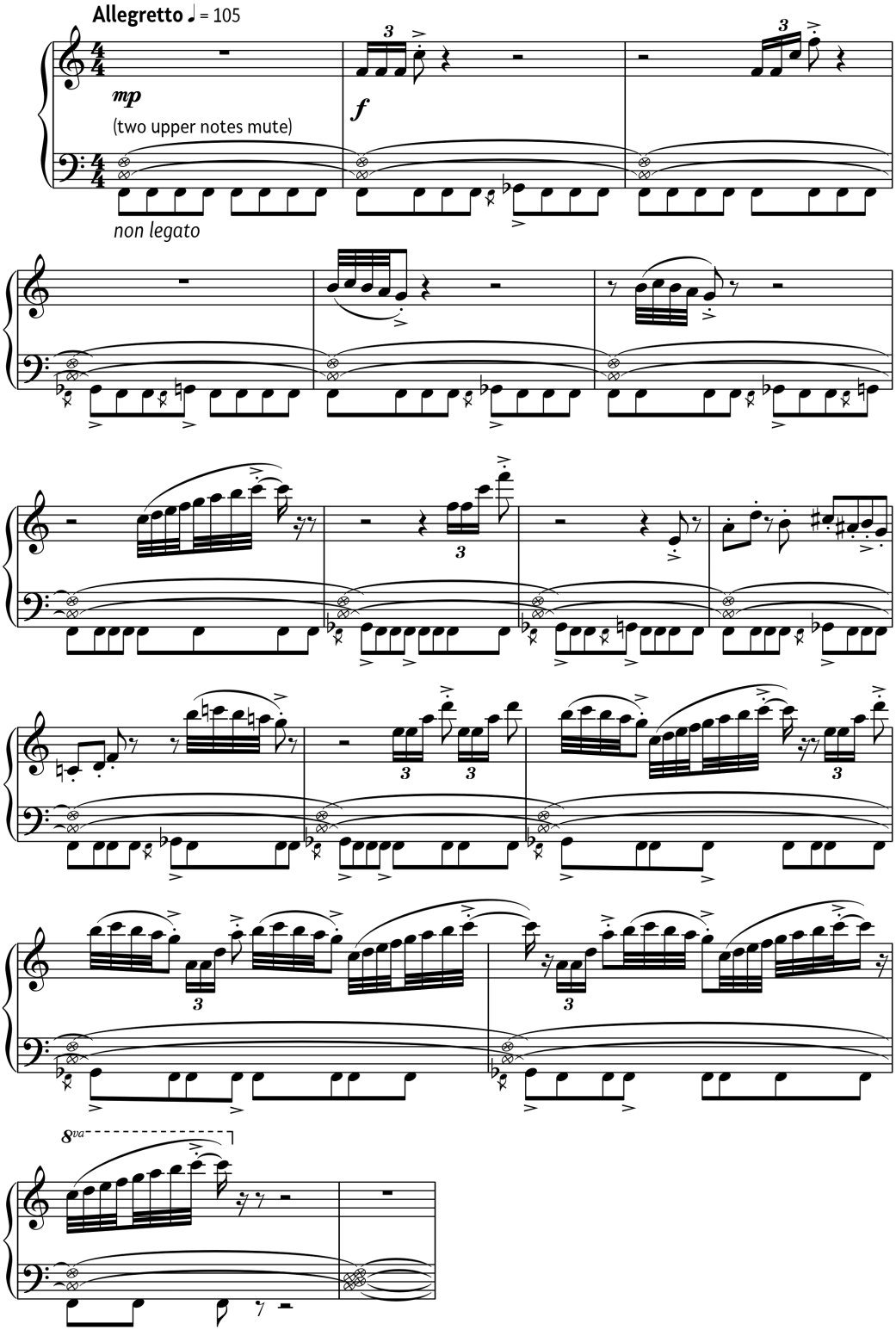


2T$_2$, прв став, т. 59–77



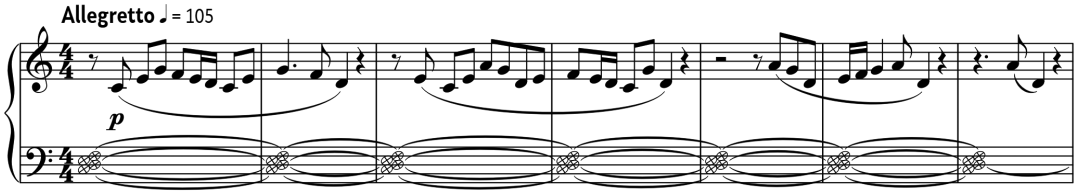
T$_3$, втор став, т. 1–8
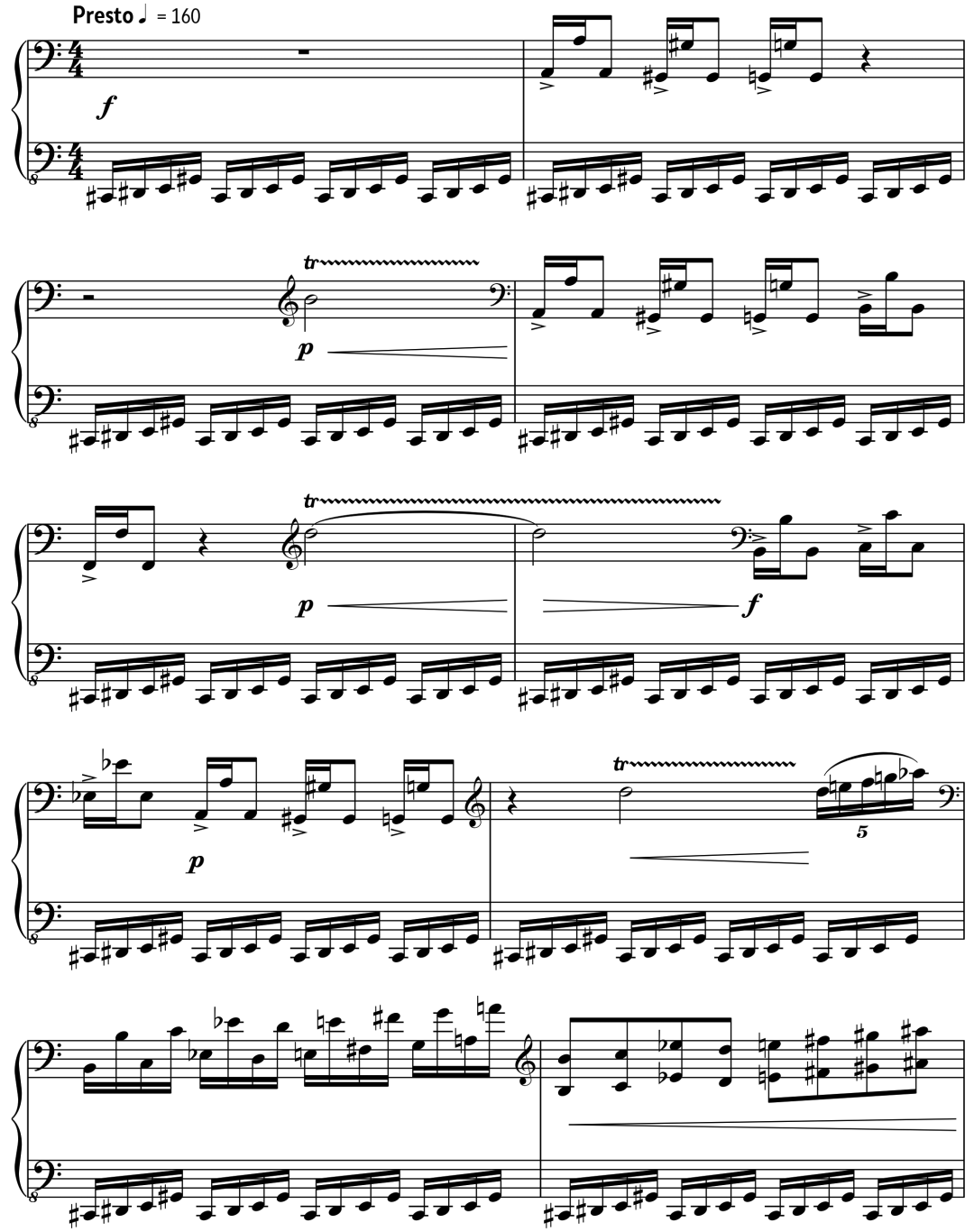


T$_4$, трет став, т. 1–17



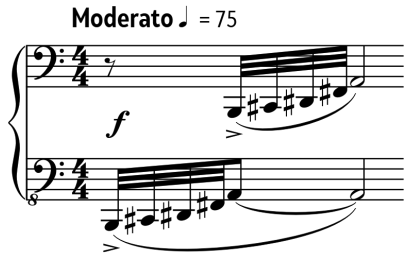
T$_5$, трет став, т. 18–24



T$_6$, четврти став, т. 12–21
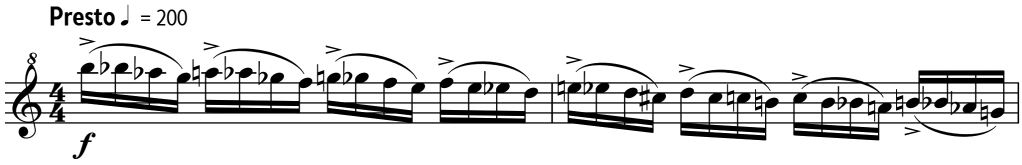


Ф$_1$, прв став, т. (16)
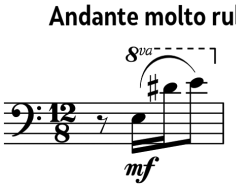


Пасажи

П$_1$, прв став, т. 155–156
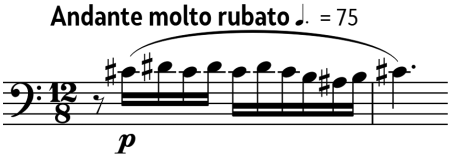


Соната за пијано бр. 3 оп. 25
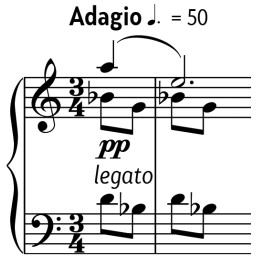
M$_1$, прв став, т. (21)



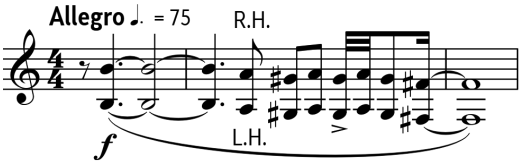
M$_2$, прв став, т. (41)–(42)
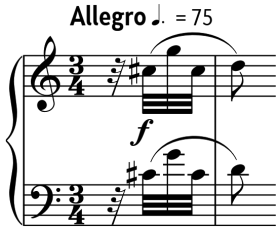


M3, втор став, т. (53)–(54)
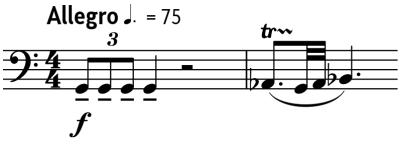


M$_4$, трет став, т. 5–7
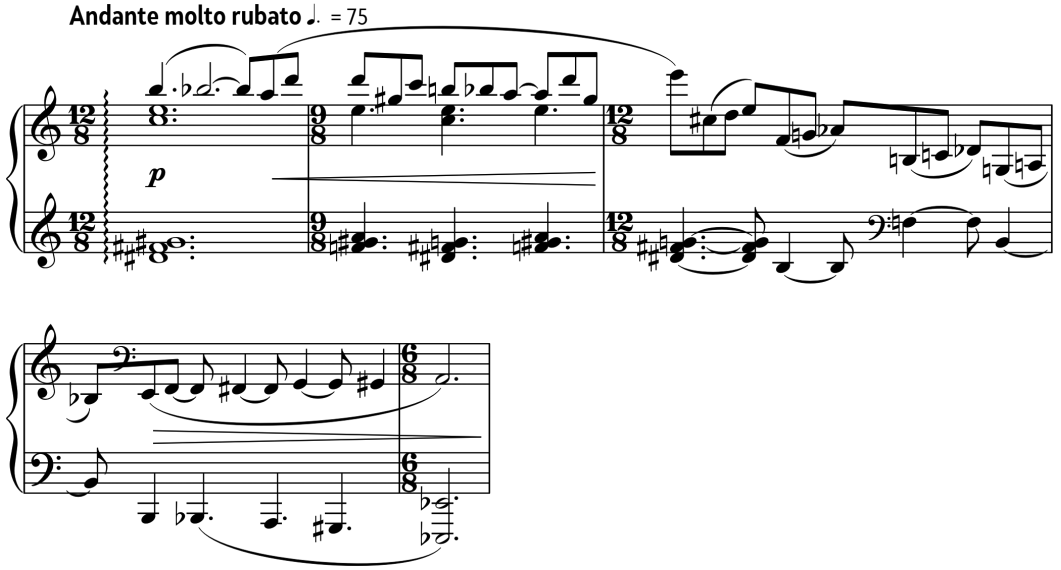


M$_5$, трет став, т. (26)–(27)



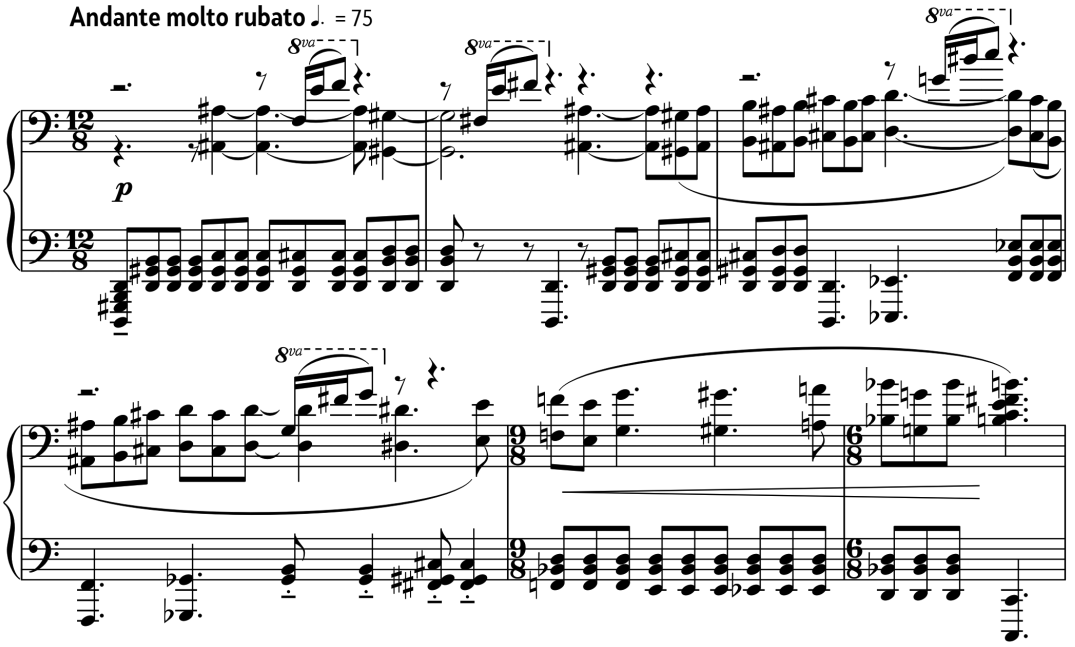
M$_6$, трет став, т. 70–(71)
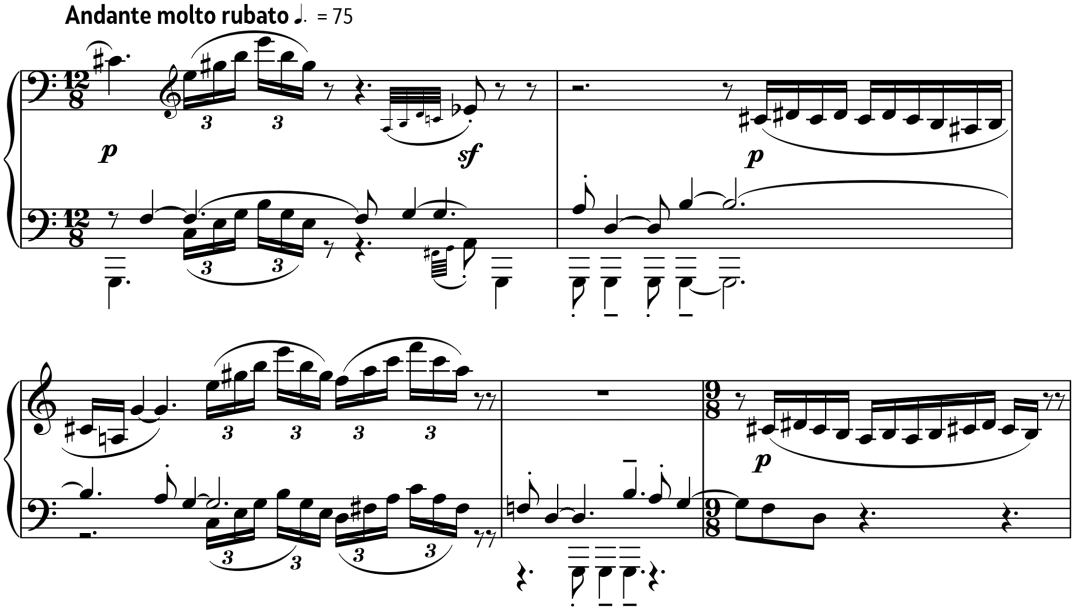


T$_1$, прв став, т. 4–8



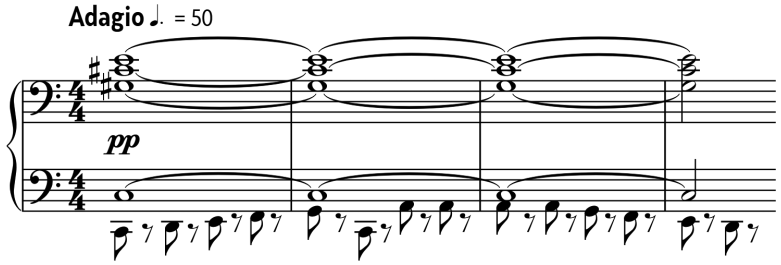
1T$_2$, прв став, т. 22–27
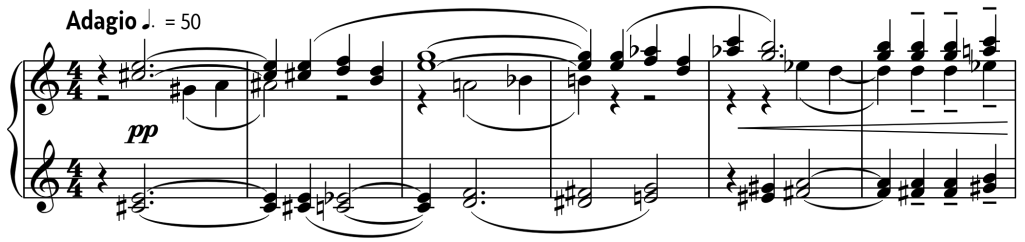


2T$_3$, прв став, т. 42–46



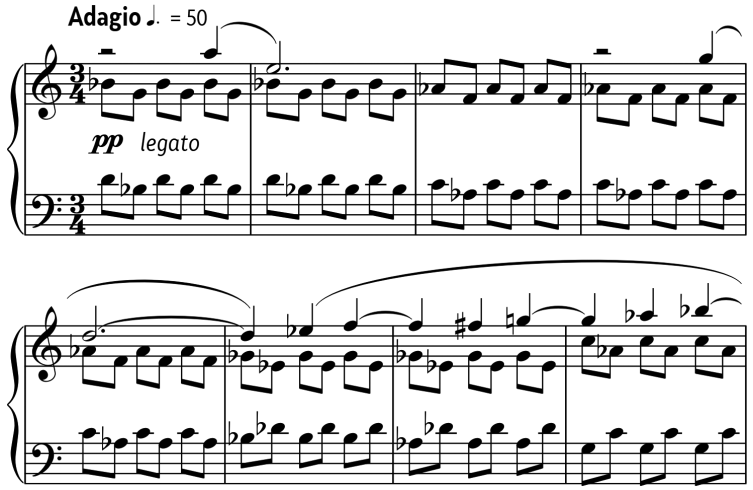
T_4, втор став, т. 1–(4)
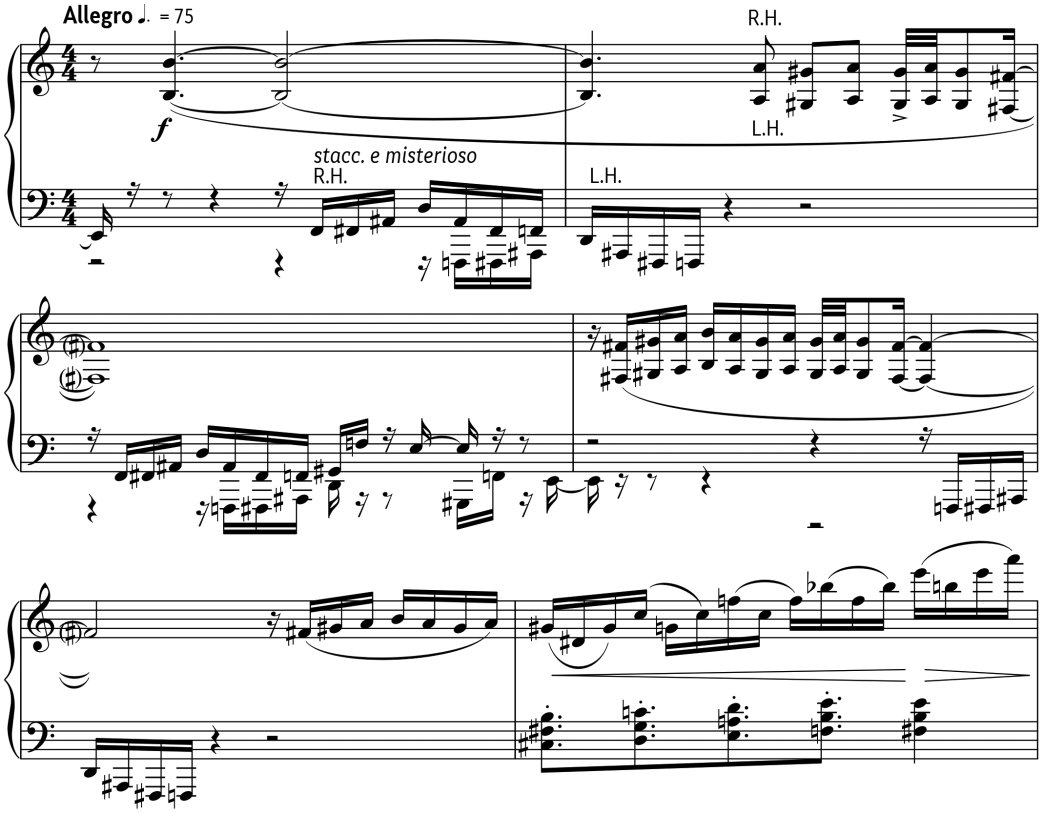


T_5, втор став, т. 10–15



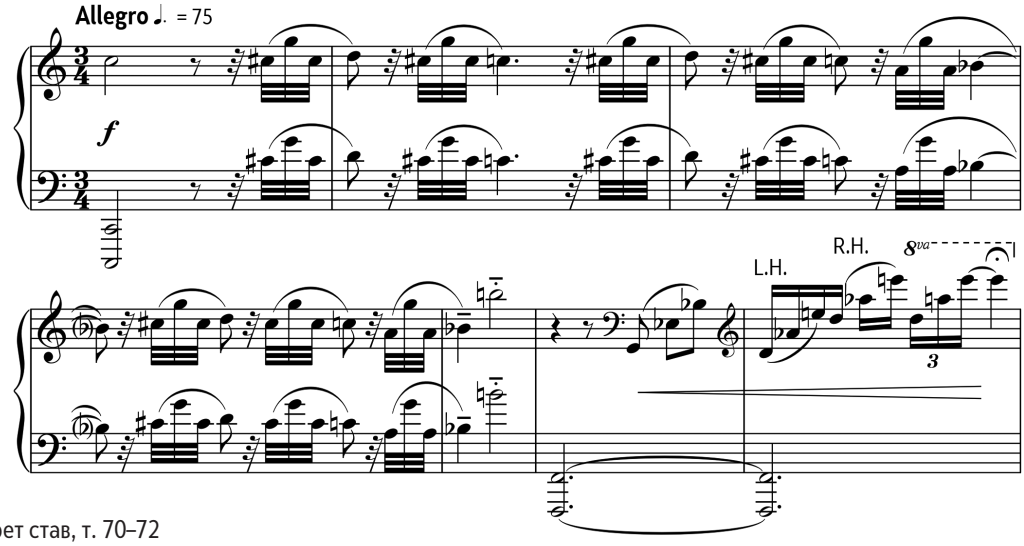
T_6, втор став, т. 53–60
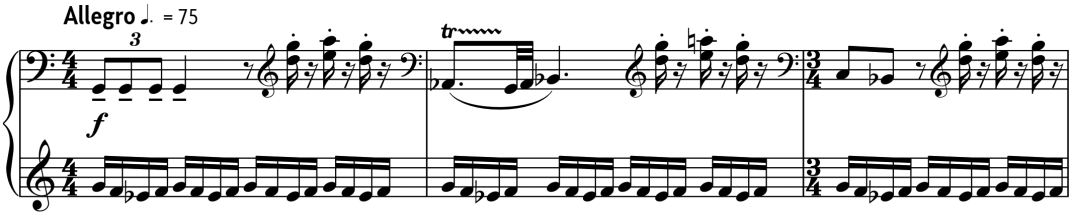


T$_7$, трет став, т. 5–10
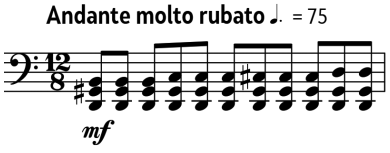


T$_8$, трет став, т. 26–32
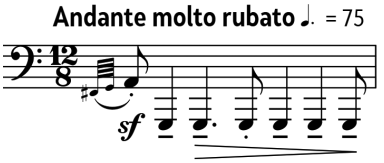


T$_9$, трет став, т. 70–72
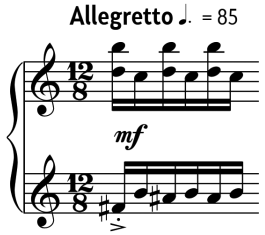


Ф$_1$, прв став, т. (21)
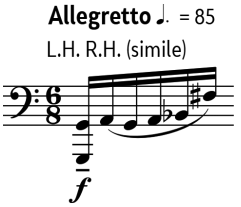


Ф$_2$, прв став, т. 40
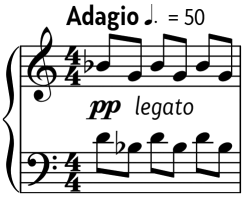


Ф$_3$, прв став, т. (69)



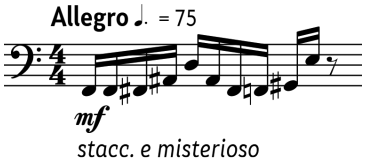
Ф$_4$, прв став, т. (91)
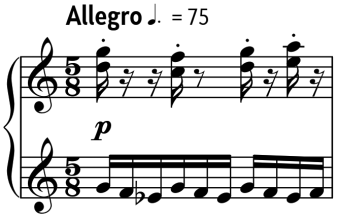


Ф$_5$, втор став, т. 51
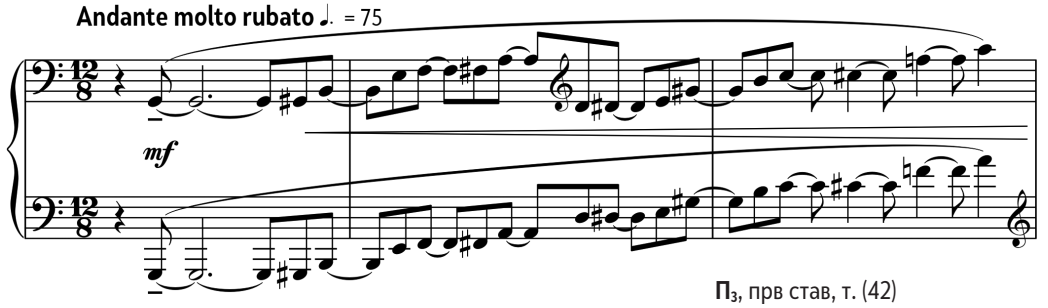


Ф$_6$, трет став, т. (1)



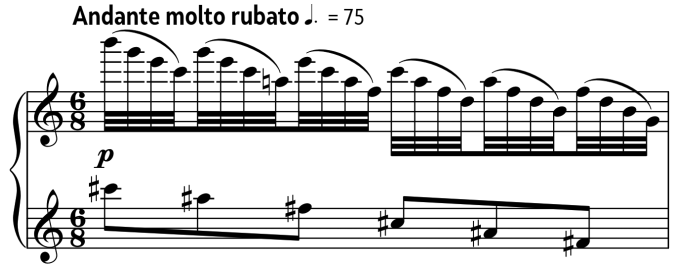
Ф$_7$, трет став, т. 68
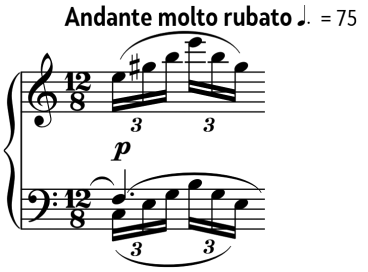


П$_1$, прв став, т. 1–3



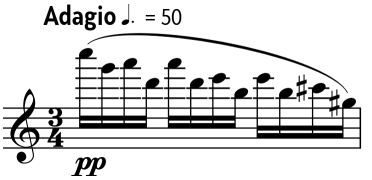
П$_2$, прв став, т. 9



П$_3$, прв став, т. (42)

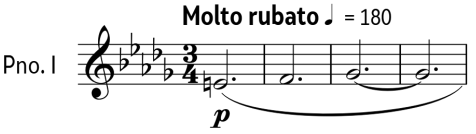


П$_4$, втор став, т. 82
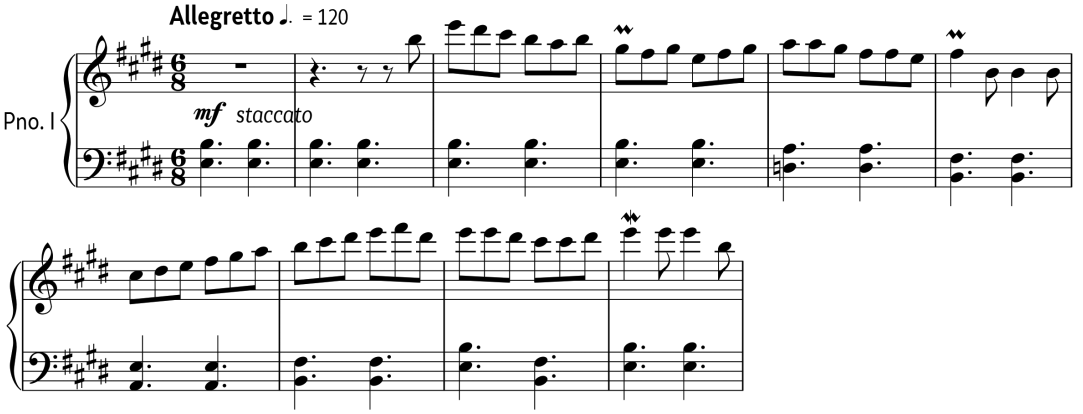


All That Dance оп. 39
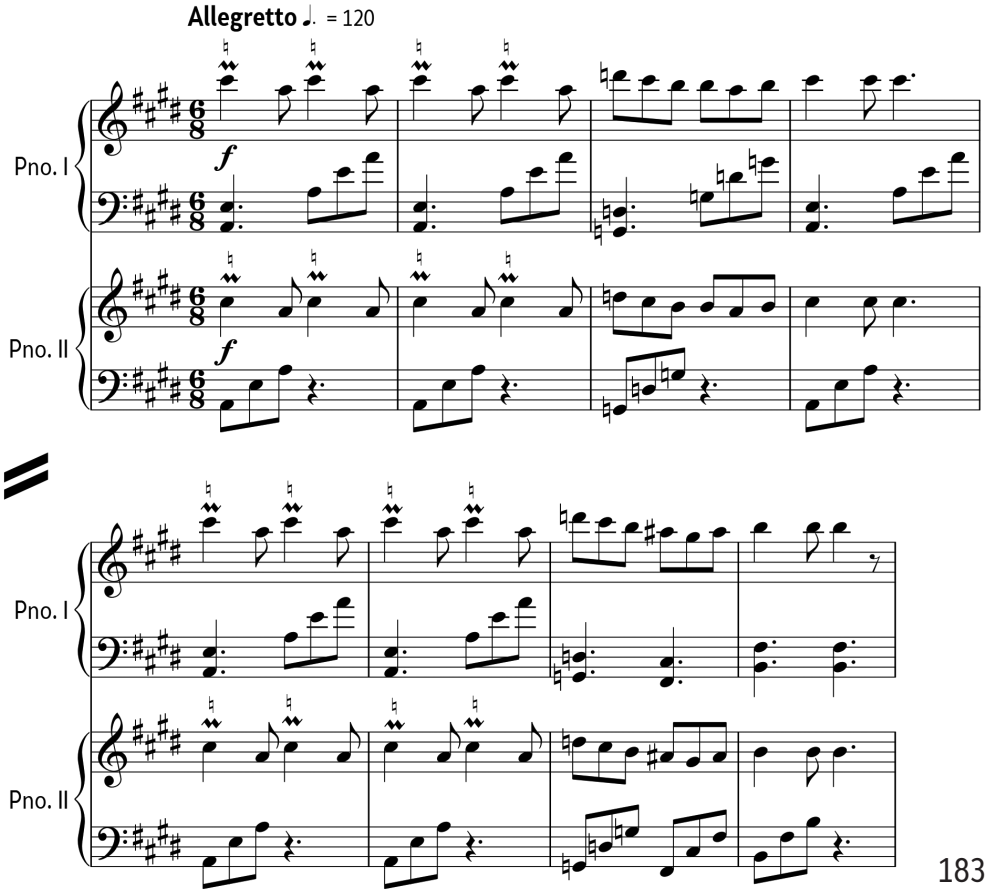
M$_1$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 19–22
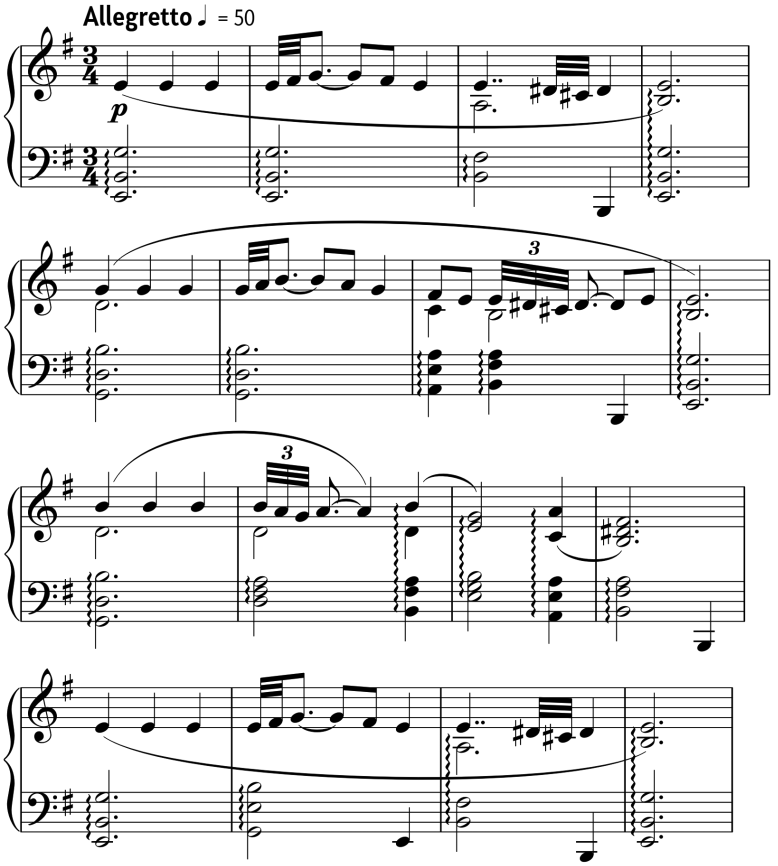


1T$_a$, прва суита (Ренесанса), т. 1–10
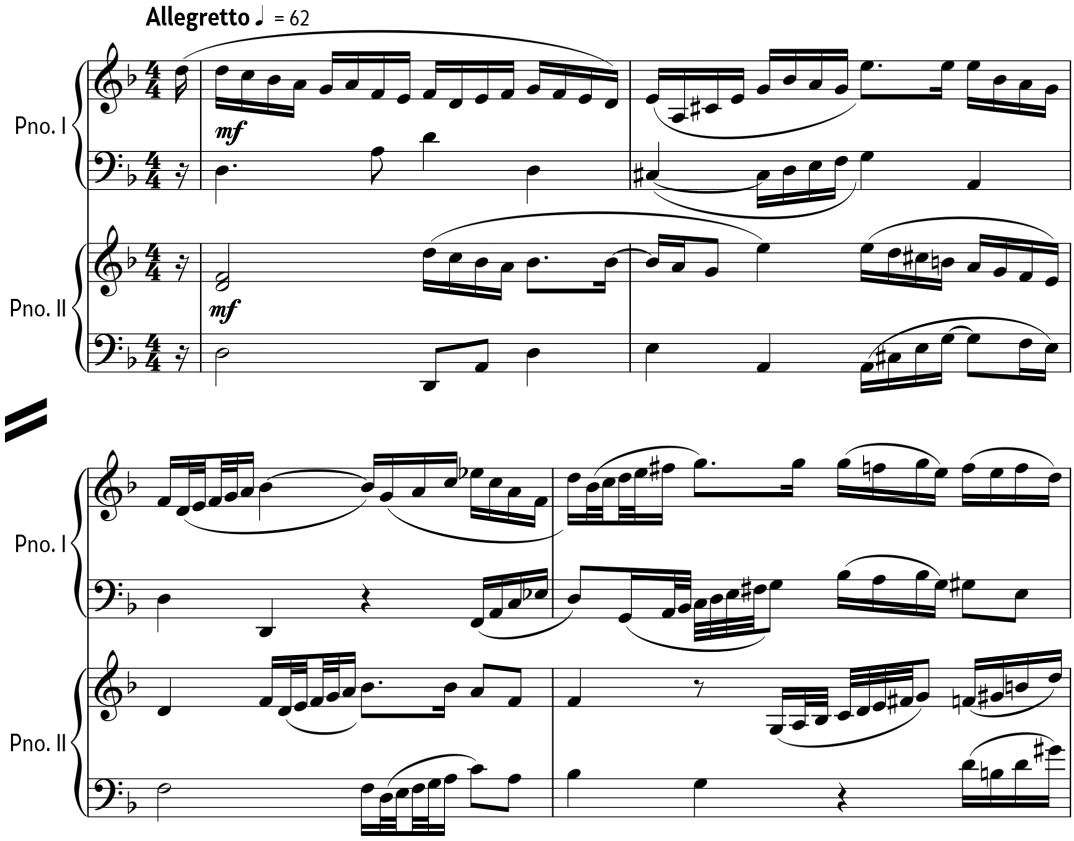


1T$_b$, прва суита (Ренесанса), 19–26
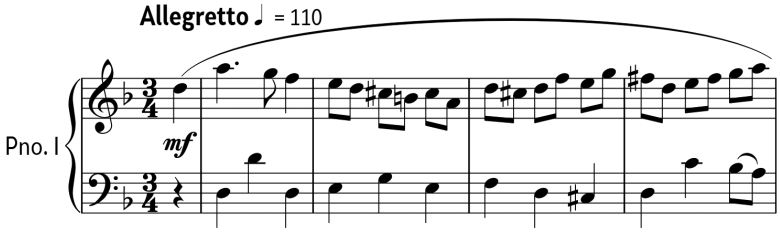


2T (според верзијата за едно пијано), прва суита (Ренесанса), т. 50–65
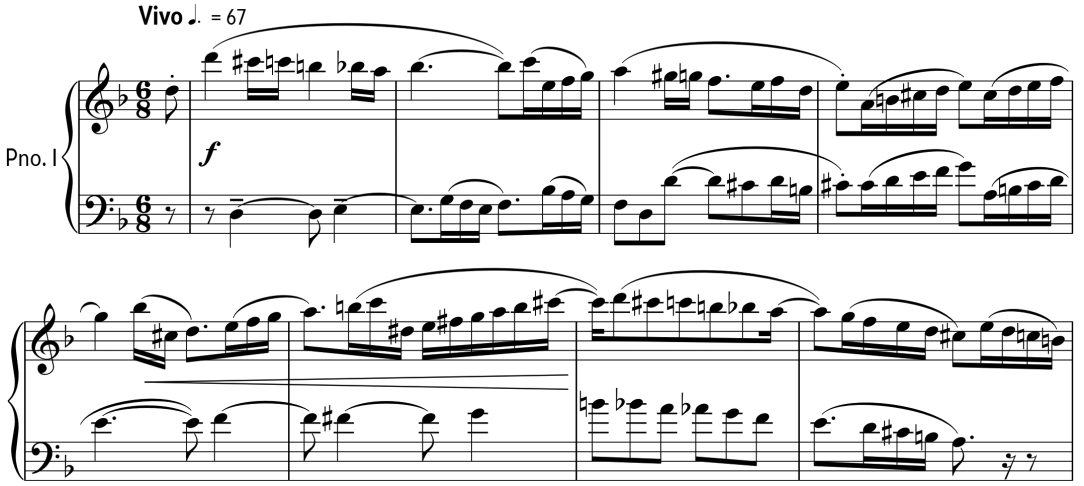


1TBap$_1$, втора суита (Барок, Алеманда), т. 1–4
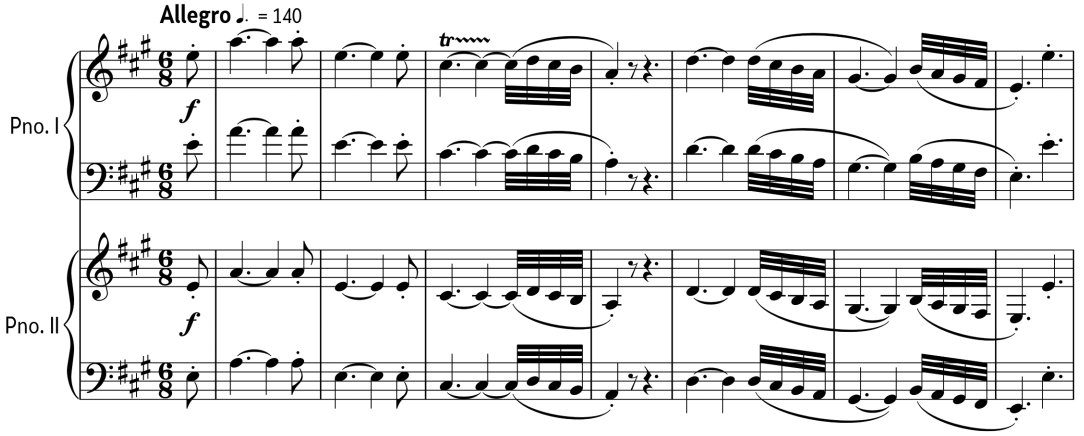


1TBap$_2$, втора суита (Барок, Куранта), т. 1–4
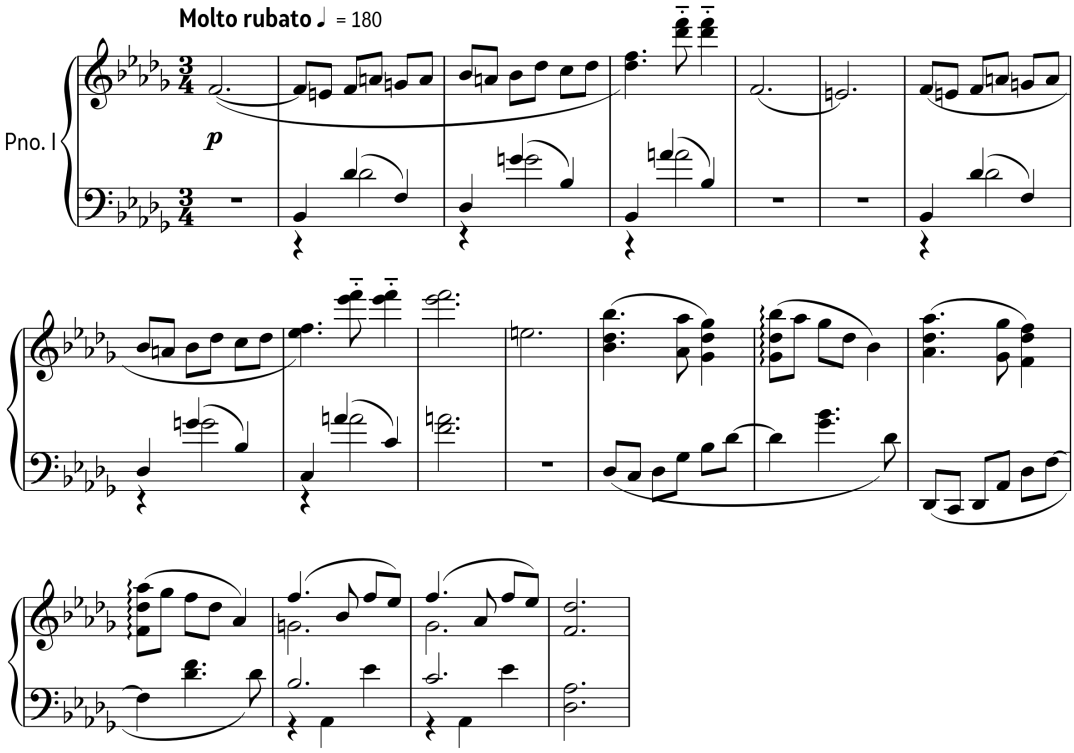


1TBap$_3$, втора суита (Барок, Жига), т. 1–8
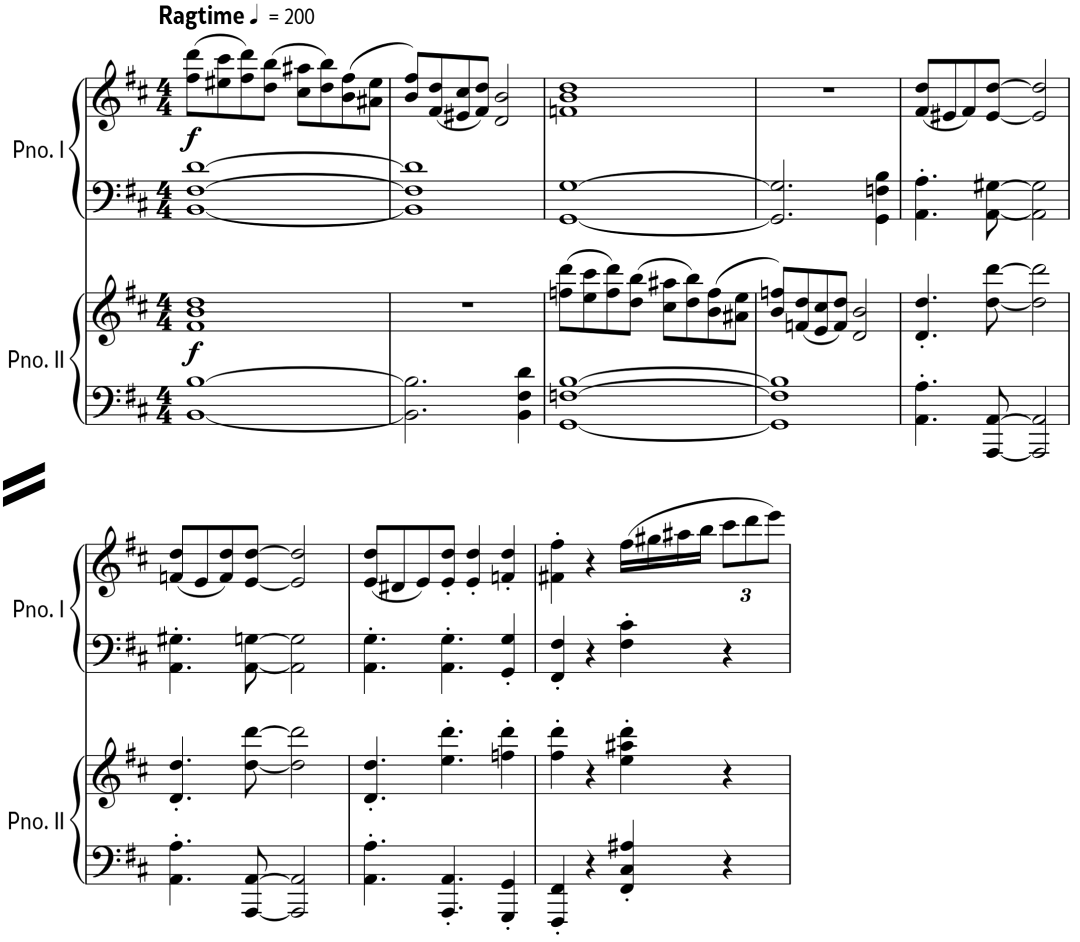


1TBap$_4$, трета суита (Класицизам, Рондо), т. 1–7
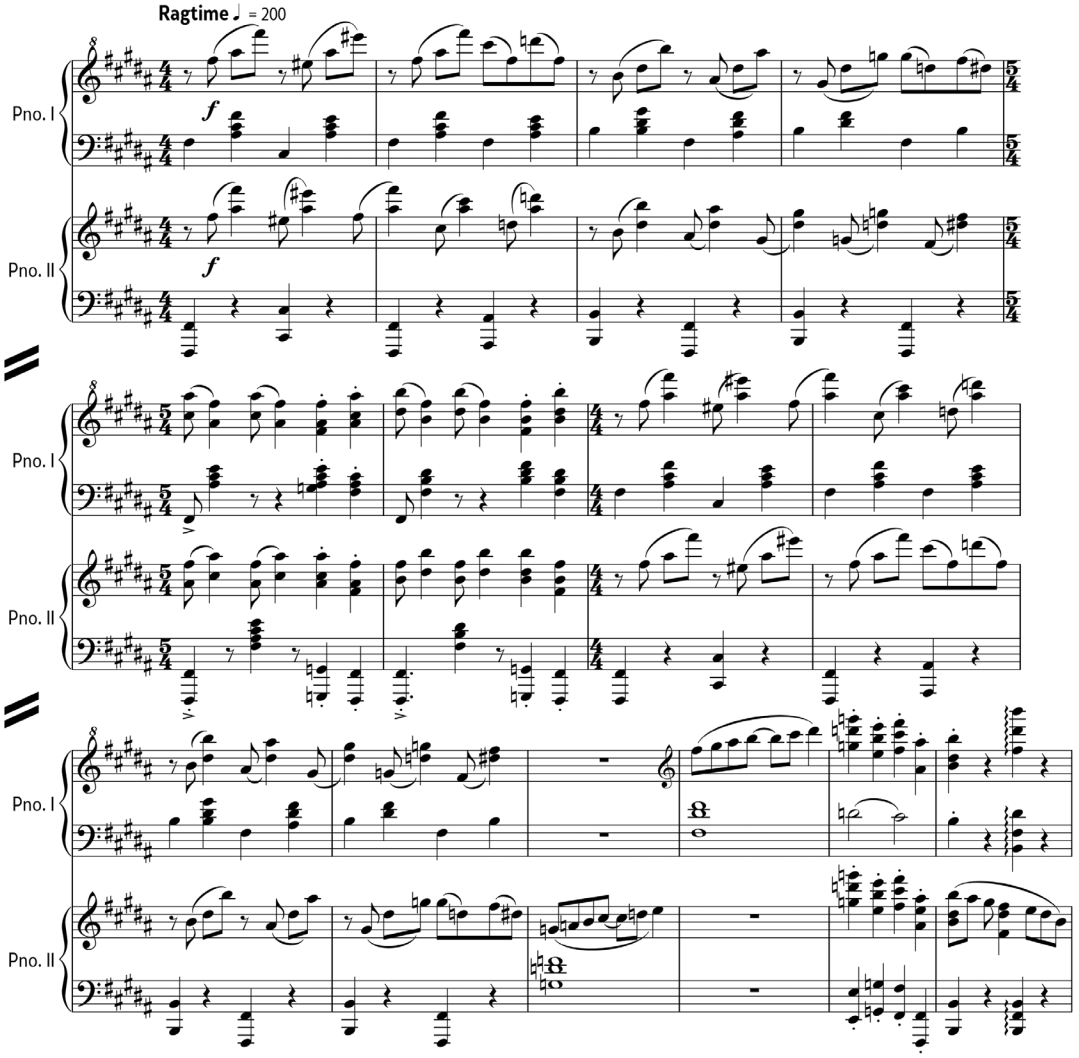


1TBap$_5$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 1–18
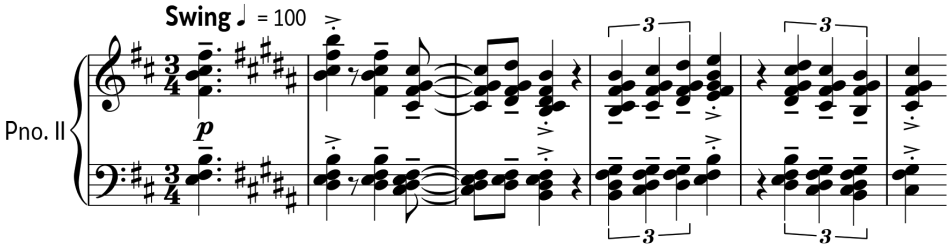


1TBap$_6$, петта суита (XX век, Регтајм), т. 1–8
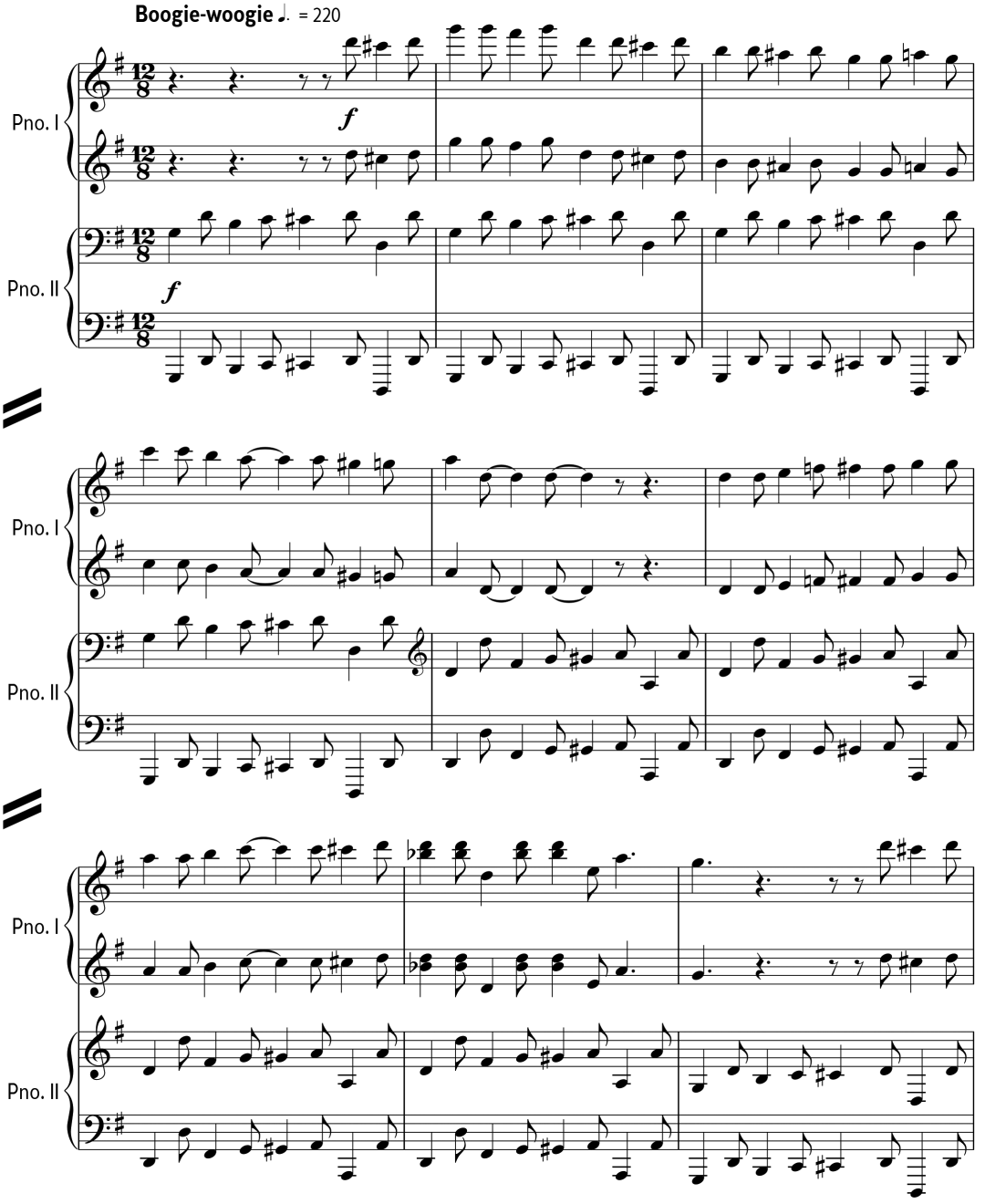


1TBap$_7$, петта суита (XX век, Регтајм), т. 17–30
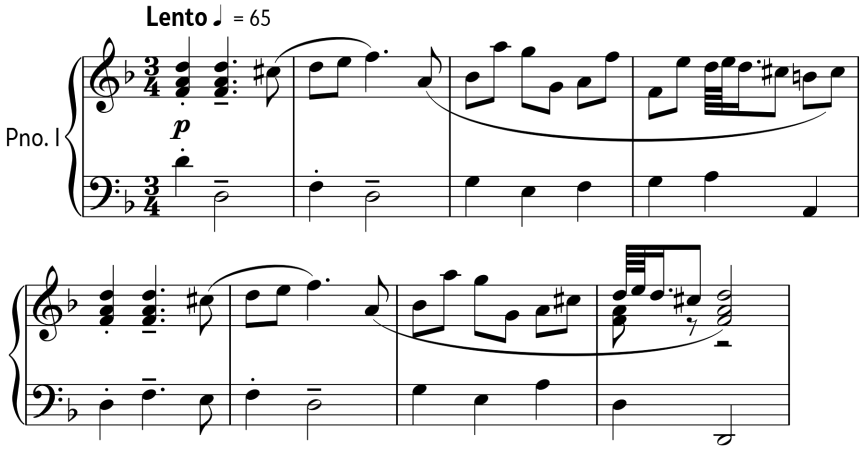


1TBap$_8$, петта суита (XX век, Свинг), т. (70)–(75)
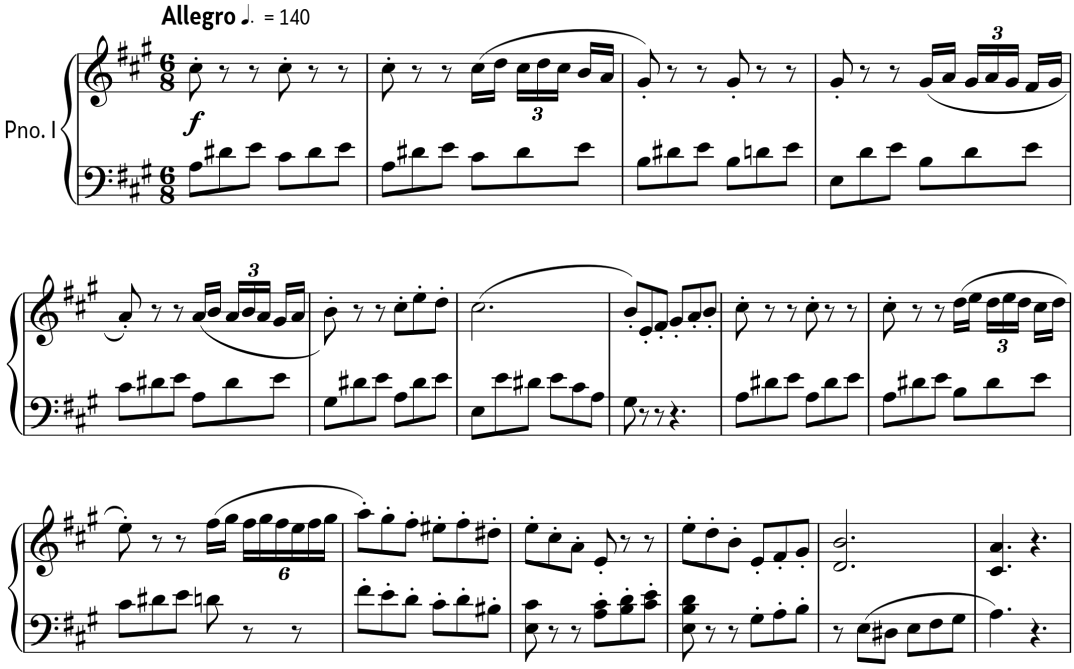


1ТВар$_9$, петта суита (XX век, Буги-вуги), т. 98–106
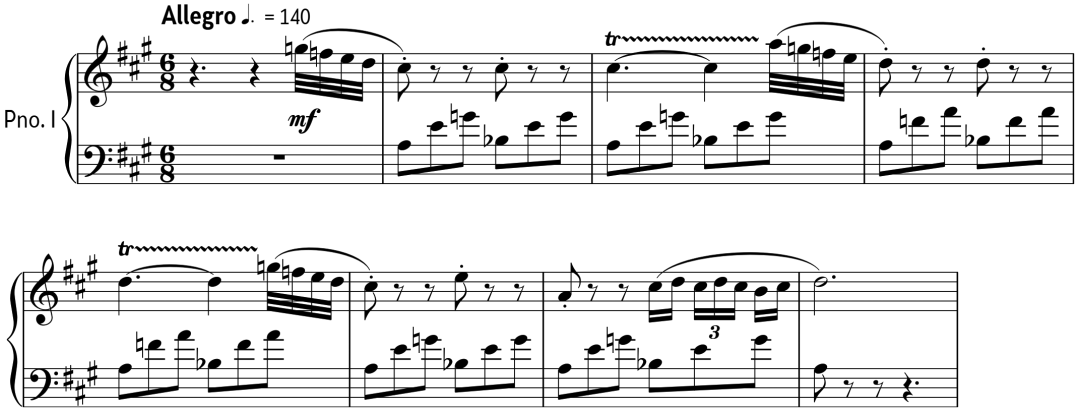


2TBap$_1$, втора суита (Барок, Сарабанда), т. 1–8
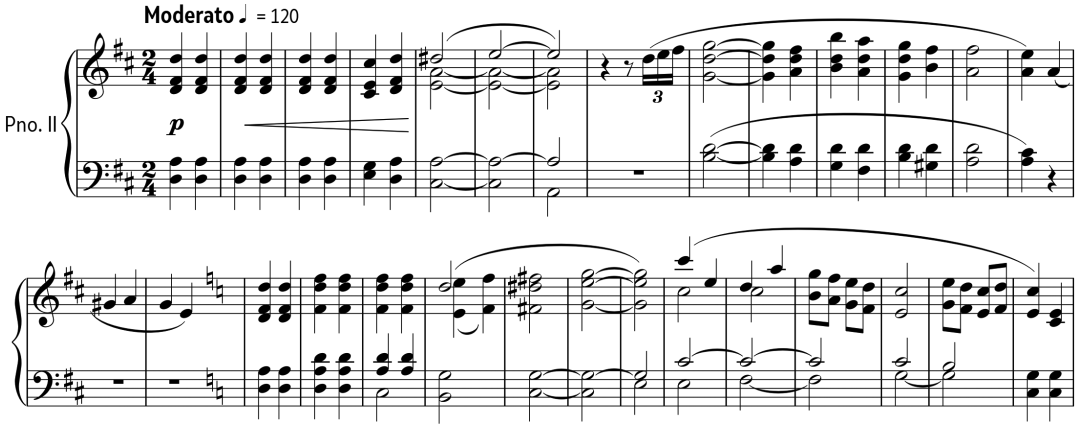


2TBap$_2$, трета суита (Класицизам, Рондо), т. 9–24
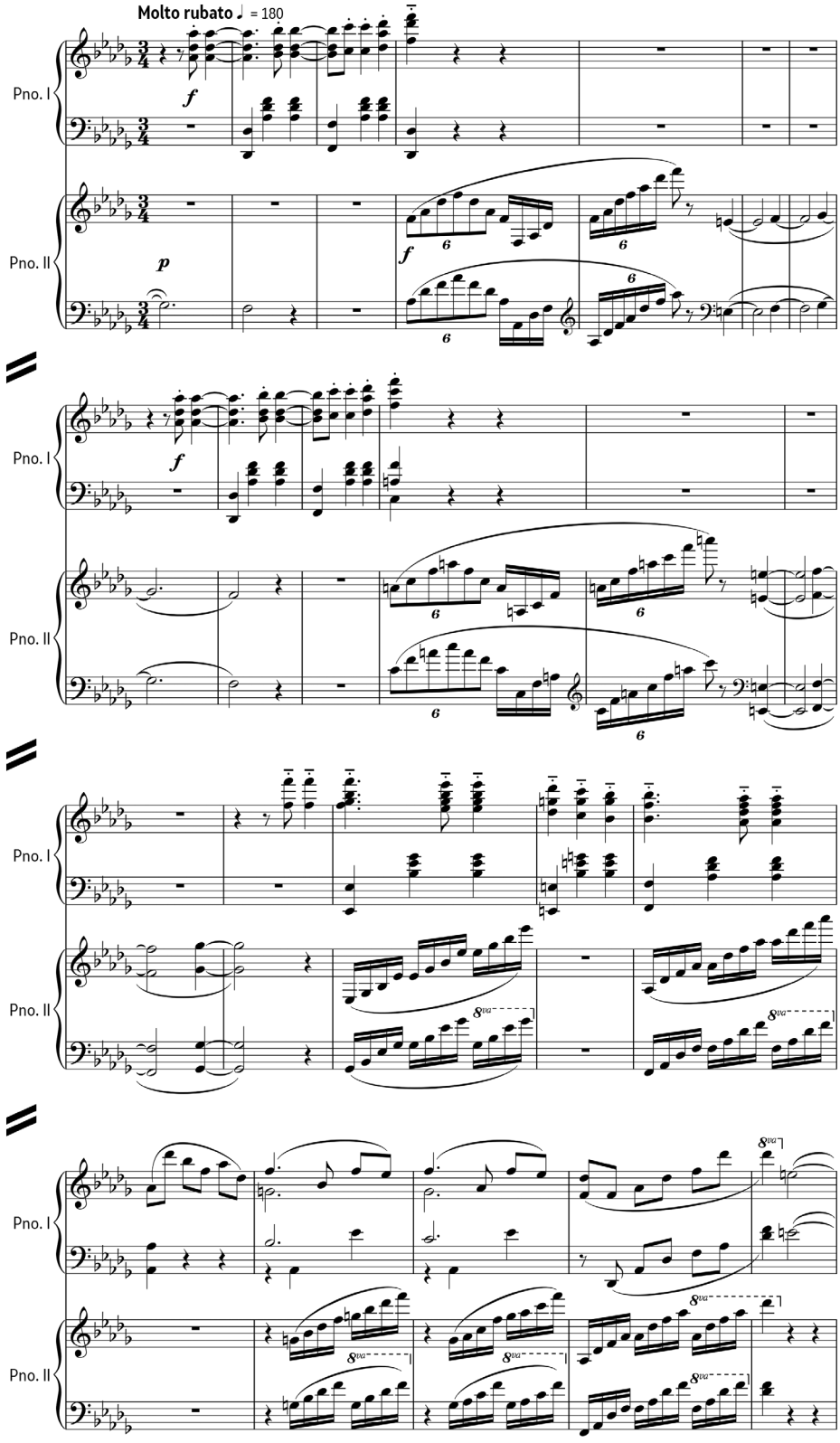


2TBap$_3$, трета суита (Класицизам, Рондо), т. 61–68



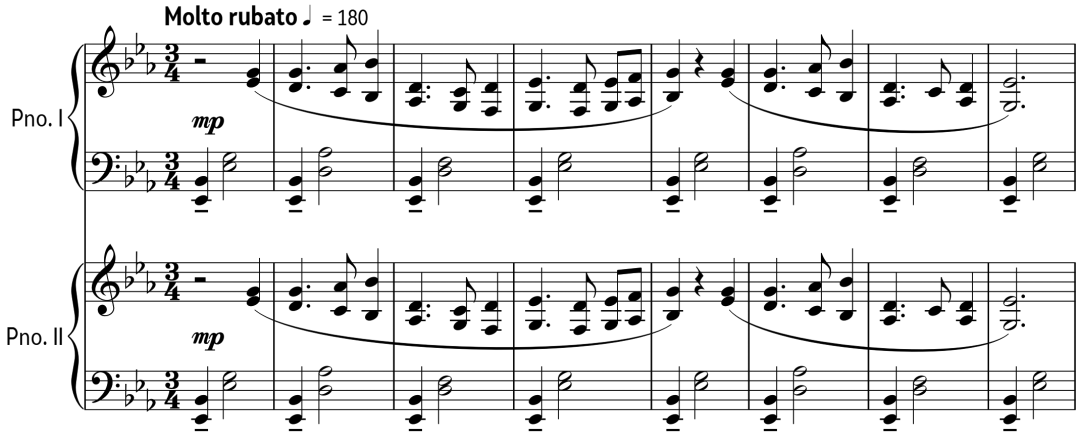
2TBap$_4$, трета суита (Класицизам, Рондо), т. 142–170
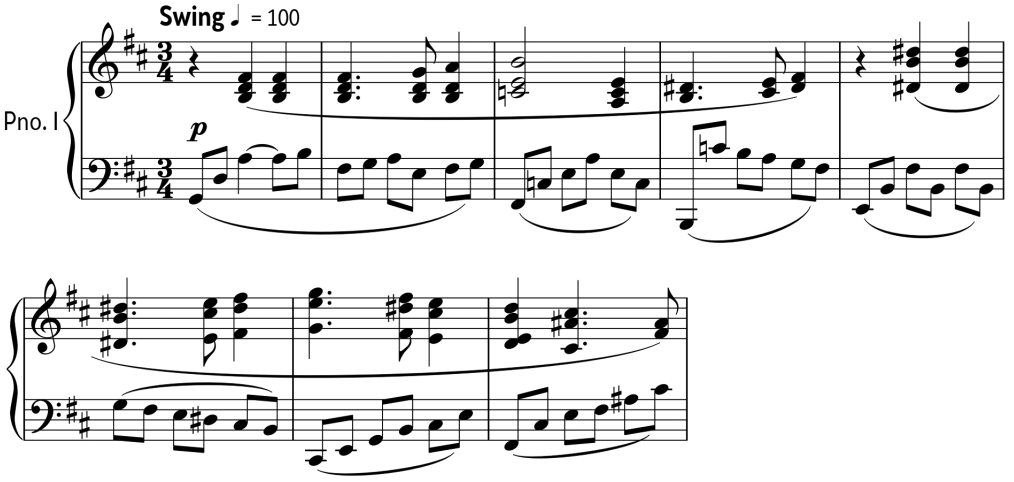


2TBap$_5$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 46–68
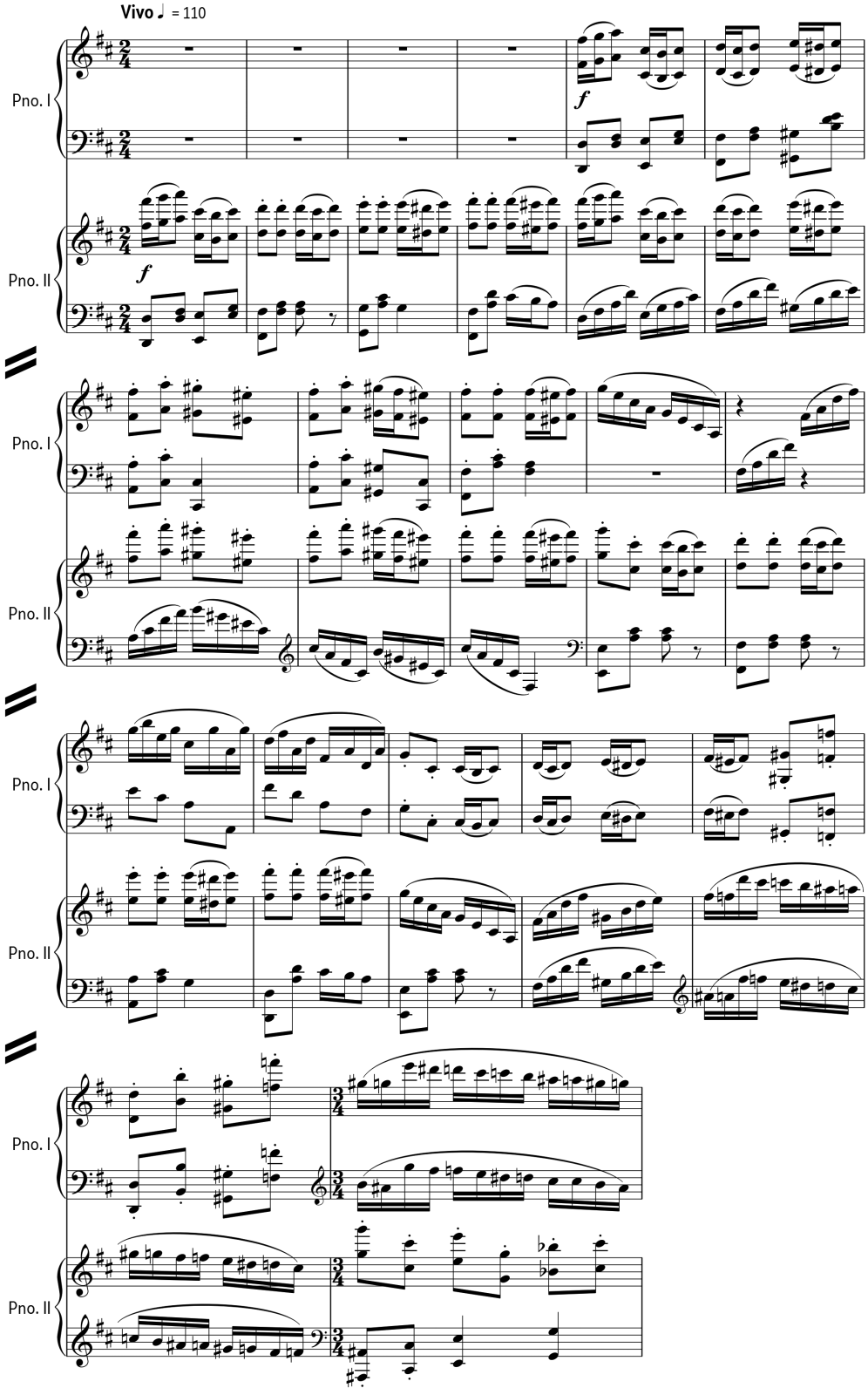


2TBap$_6$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 150–157
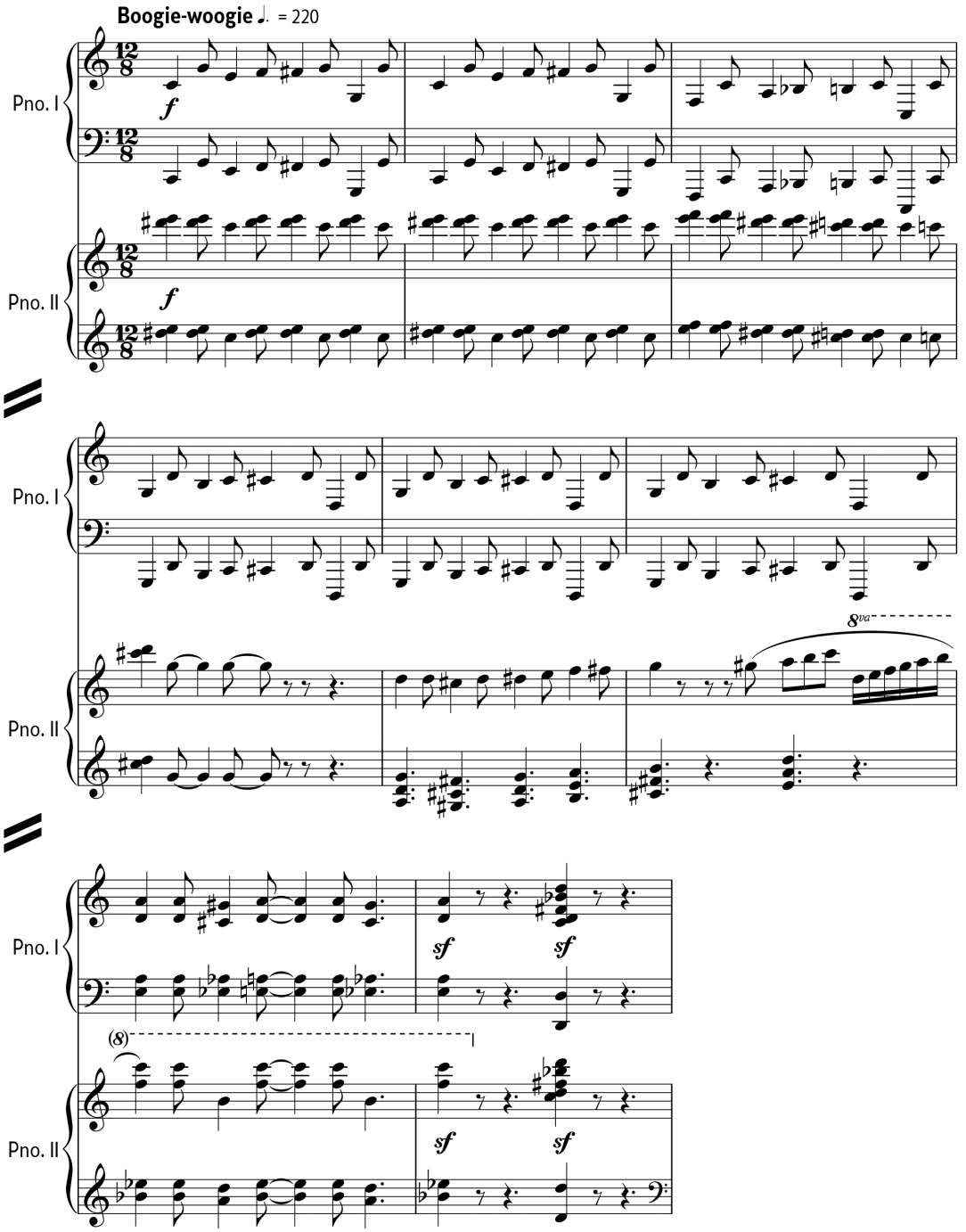


2TBap$_8$, петта суита (XX век, Свинг), т. 63–70
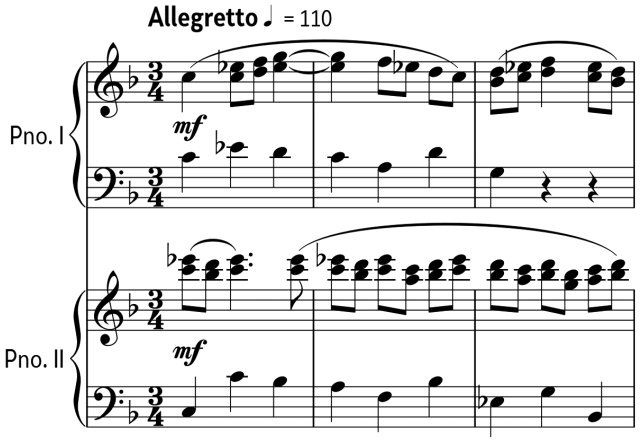


2TBap$_7$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 204–221



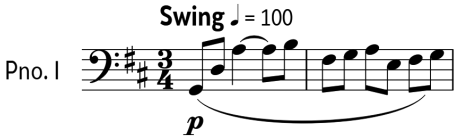
2ТВар$_9$, петта суита (XX век, Буги-вуги), т. 112–119
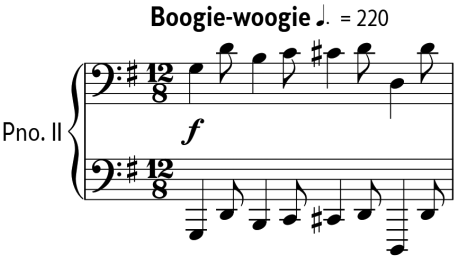


Модел **MC$_1$**, втора суита (Барок, Куранта), т. 9–11



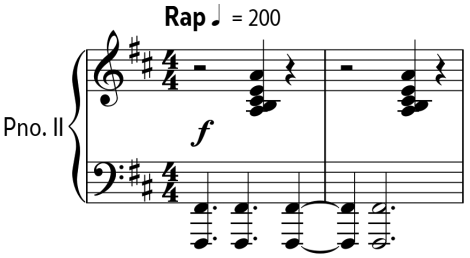
Ф$_1$, петта суита (XX век, Свинг), т. 61–62



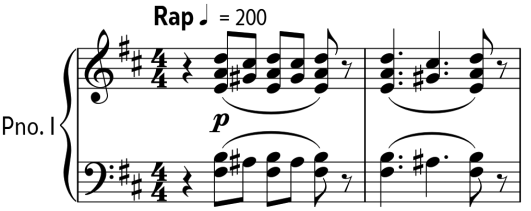
Ф$_2$, петта суита (XX век, Буги-вуги), т. 95



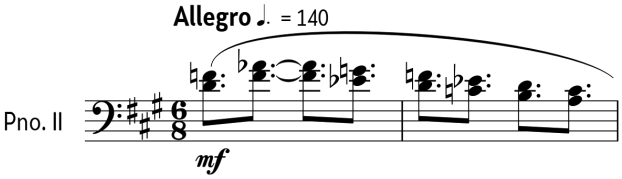
Ф$_3$, петта суита (XX век, Рап), т. 125–126



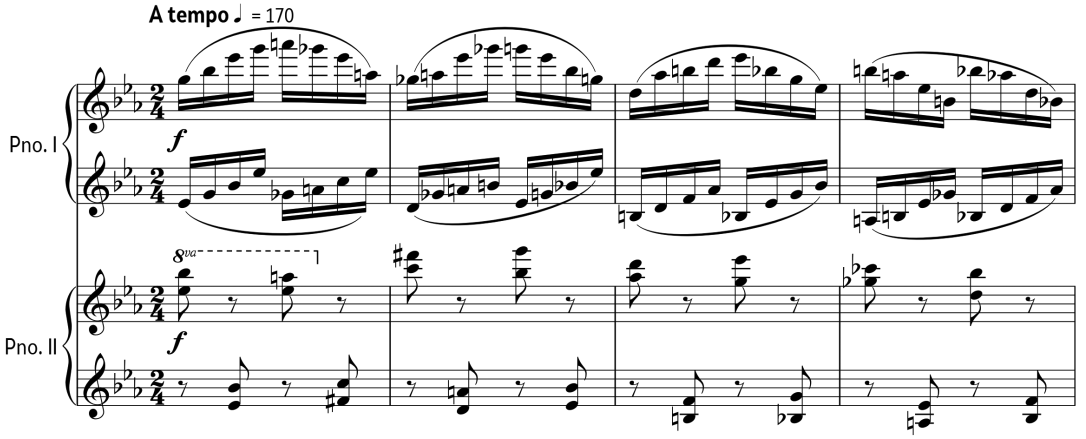
Ф$_4$, XX век (Рап), т. 129–130
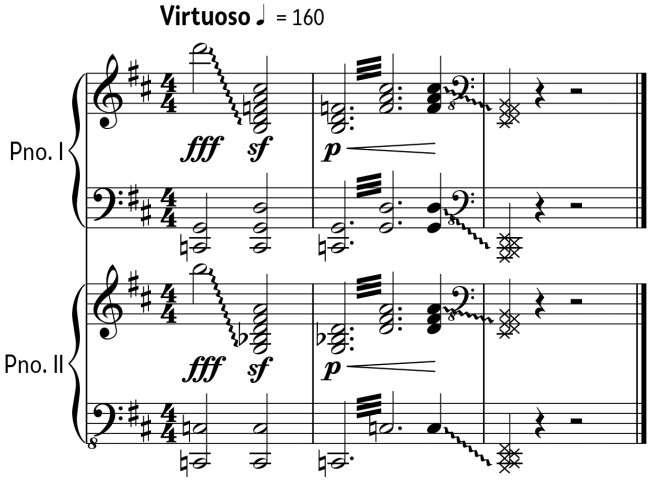


П$_1$, трета суита (Класицизам, Рондо), т. 68–69



П$_2$, четврта суита (Романтизам, Валцер), т. 243–246



П$_3$, петта суита (XX век), т. 178–180



Содржина

Предговор vii

Сонатина за пијано оп. 1 (1970) 1
Анализа 5

Соната за пијано оп. 2 (1971) 13
Анализа 14

Соната за пијано оп. 17 (1983) 25
Анализа 31

Соната бр. 3 оп. 25 (1987) 48
Анализа 50

All That Dance оп. 39 (1995) 66
Анализа 71

13 Ноктурна (*Вечеринки*) оп. 49 (2000) и оп. 52 (2004) 107
Анализа 111

Место заклучок 114

Od *Večerinki* do *Nokturna* – Kodifikacija tradicije u savremenost 115

Содржински материјали (попис) 166



ISBN 978-9989-2381-8-5