Димитрије
Бужаровски

Ораториумите *Живееме – паметиме*, *Охрид* и *Радомировиот псалтир* и кантатите *Очи* и *Т'га за југ*





Димитрије Бужаровски

Ораториумите *Живееме – п̄амет̄име*, *Охрид* и *Радомировиот п̄сал̄тир* и кантатите *Очи* и *Т'г̄а за југ̄*

Скопје, 2021 година

Димитрије Бужаровски

Ораториумите *Живееме – паметиме*, *Охрид* и *Радомировиот псалтир* и кантатите *Очи* и *Т'га за југ*

Скопје, 2021 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
ОРАТОРИУМИТЕ *ЖИВЕЕМЕ – ПАМЕТИМЕ*, *ОХРИД* И *РАДОМИРОВИОТ ПСАЛТИР* И КАНТАТИТЕ *ОЧИ* И *Т'ГА ЗА ЈУГ*
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
Кире СТОЈАНОСКИ

Графичко уредување
Трена ЈОРДАНОСКА

©Buzarovski, 2021

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

78.071.1+78.072]:929(497.7)Бужаровски,Д.
781:784.5

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Ораториумите Живееме – паметиме, Охрид и Радомировиот псалтир и кантатите Очи и Т'га за југ [Електронски извор] / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2021

Начин на пристапување (URL): http://buzar.mk/. - Текст во PDF формат, содржи 165 стр., ноти. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 28.09.2021

ISBN 978-9989-2381-7-8

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Ораториуми -- Кантати -- Историја -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 55070213

Предговор

Подготовките за четвртата книга од овој циклус книги за моето творештво ги започнав по завршувањето на третата книга (за концертите) во мај 2021 година. Имав дилеми дали трите ораториуми и двете кантати да ги вклучам во книгата за вокалните циклуси, во кои дел се со придружба од оркестар (или повеќе линии во синтесајзери). Сепак ги издвоив од две причини: најнапред во нив зафатот во смисла на формата е поинаков и поголем; и второ, во бројните вокални циклуси, овие дела би се изгубиле, и особено би се изгубило нивното значење во временската линија на моето творештво.

Овие пет дела имаат цела низа значајни специфики и поголем број настани кои се врзани со нив. Така, две од нив имаат добиено награди на анонимни конкурси (Кантатата *Очи* на анонимниот конкурс на ССНО на СФРЈ во 1981 година, ораториумот *Охрид* на конкурсот на УКИМ за дело за одбележување на 40-годишнината на универзитетот во 1999 година). Ораторимуот *Радомировиот псалтир* беше предложен од Техничкиот универзитет на Луизијана за Гравмејер наградата за композиција, ораториумот *Живееме – паметиме* беше нарачка за одбележување на годишнината на жртвите од стрелањето во Краљево во 1941 година, а со *Т'га за југ* се одбележа 50-тото издание на „Струшките вечери на поезијата“. Затоа, на крајот се одлучив да ги издвојам и на одреден начин да ја заокружам целината на текстови кои го опфаќаат моето творештво за големи инструментални и вокално-инструментални состави.

Делата ќе бидат разработени поединечно и со делот за опкружувањето и со анализите, а ќе биде задржан и системот за обележување на содржинските материјали, тактовите и останатите специфики, кои беа востановени во претходните три книги: * – за композиторски постапки кои се чести во моето творештво; бројот на градежните материјали во едно дело последователно со субскрипт; и на крајот означувањето на непотполните тактови кај примерите со загради, на пример (2), односно непотполн втор такт.

Оваа книга ја завршив непосредно по издавањето на третата книга (третата книга официјално беше издадена на 26 август 2021 година).

Најголемата новина која се случи во меѓувреме, по објавувањето на втората книга, е отворањето на јутјуб-каналот и фејсбук-страницата на архивот БузАр. Јутјуб-каналот овозможи поставување на снимките од делата обработени во овие книги, нешто што од почетокот го имав планирано, но не можеше да се оствари заради ограниченият простор на серверот на БузАр. Така, објавувањето на книгите на веб-страницата на БузАр, заедно со снимките од делата направи комплементарна целина која овозможува поедноставно следење и на анализите од книгата.

Кантата *Очи* оп. u03

Самиот опус на делото u03 (unclassified) покажува дека сум го издвоил во групата од 10 вакви опуси. За причините ќе зборувам подоцна, сега да кажам дека главната специфика на ова дело е периодот на неговото настанување – пролетта 1980 година, за време на моето служење на воениот рок во ЈНА.

Воениот рок (кој беше законска обврска за сите машки лица и мораше да се реализира до 27 години) го служев во Битола во единицата за врски (телепринтерист). Јас го одложував одењето во ЈНА до последниот можен рок. Веднаш по доаѓањето (септември 1979 година), бев повикан од во тоа време потполковникот Ристо Дамјановски, кој ме задолжи за подготовка на културни програми во рамките на касарната и формирање на хор со кој често настапувавме во следните месеци. За хорот (машки) направив повеќе аранжмани на популарни песни и маршеви од НОБ и набрзо ја освоивме првата награда на ниво на армиската област на натпреварот наречен „Младост у песми, речи и вештини“. Хорот (триесетина војници) беше составен главно од војници од мојот вод, но и од други единици. За денот на ЈНА (22 декември) подготвив сложена програма која се изведе во киното „Партизан“, во која покрај хорот, вклучив проекција на исечоци од разни филмови од НОБ, текстуални делови со поезија со професионални глумци од Битолскиот театар, а го поканив и Милан Фирфов кој настапи како солист со моја придружба на пијано. Се разбира, командата на дивизијата која беше сместена во Битола, беше презадоволна од настанот и како награда добив 15-дневно отсуство кое го чував за крајот, за да го скратам воениот рок. Овие активности придонесоа да добијам и просторија во тогашниот Дом на ЈНА (сега Дом на АРМ), која условно ја нарековме *Музички клуб* (**сл. 1**).

Во таа просторија се влегуваше од бината на централната сала на првиот спрат, која беше извонреден концертен простор со пијано кое го одржуваше Петар Сидовски, наставник во музичкото училиште во Битола. Благодарејќи на Ристо Дамјановски, во неа беше поставен и лустерот од срушениот Офицерски дом на плоштадот во Скопје, донесен од воениот отпад во Скопје. Во просторијата на *Музичкиот клуб* имаше и пијанино, така што отворив музичко училиште за децата на воените лица, во кое на почетна настава по пијано доаѓаа 5-6 деца. Пробите со хорот ги држев во салата и ги придружував со хармоника (Домот поседуваше две хармоники).

Во јануари 1980 година сите културни активности (приредби и настапи со хорот) замреа бидејќи војската беше ставена во готовност поради болеста на Јосип Броз Тито. Во февруари ми заврши и обуката, јас имав слободно време на претек (наставата по пијано беше релативно ретка) и затоа дознавајќи за конкурсот што секоја година го распишуваше ССНО (Сојузниот секретаријат за народна одбрана) на СФРЈ, одлучив да компонирам дело за голем дувачки оркестар, рецитатор и двајца солисти: сопран и баритон. Воениот рок ми заврши во средината на август 1980 година (со наградното и вообичаеното отсуство од 15 дена, во ЈНА поминав 11 месеци). Не се сеќавам кога точно ја завршив кантатата, но секако беше готова пред да се вратам дома во Скопје.

Како што кажав, таа беше наградена, но немав никакви информации што се случи со неа потоа. Бидејќи немав никаква копија од партитурата, започнав потрага која најнапред ме одведе (на мое големо изненадување) во библиотеката во Нови Сад, во која ми кажаа дека партитурата ја има и НУБ „Климент Охридски“ во Скопје (уште



Сл. 1: Дом на АРМ Битола – крајниот балкон на првиот спрат десно од просторијата во која работев во пролетта и летото 1980 година



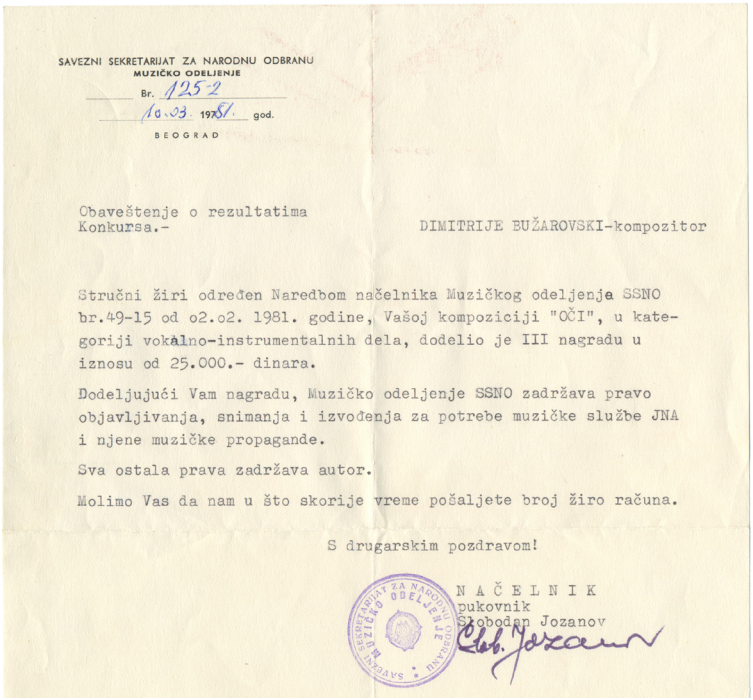
Сл. 2: Димитрије Бужаровски во зимата 1980 година



Сл. 3: Пред офицерскиот дом во Охрид, јули 1980 година, одлево надесно Илија Ивановски, Летка Полизова, Димитрије Бужаровски, Томо Трпчиќ (?), Невена и Пантелеј Кочовски

поголемо изненадување). Тогаш одлучив да се обратам до диригентот на воениот оркестар во Скопје, Горан Илијевски, кој за време на студиите слушаше некои предмети во групната настава кај мене, кој ја најде партитурата и во библиотеката на оркестарот. Уште поголемо изненадување ми беше кога ми кажа дека тој во моментот препишува во Sibelius една друга моја композиција, која исто така се наоѓа во нивната библиотека. Така, се појави уште едно дело во опусот на некласифицирани партитури – Малата свита на народни теми оп. u11 од 1976 година, за која ќе зборувам во една од следните книги. Многу ме импресионира што Горан ја имаше препишано Свитата во Sibelius, така што ми ја олесни и мене работата во нејзината идна анализа.

Нема да ме изненади ако се појави уште некое дело од тој период напишано за воениот оркестар во Скопје со кој имав одлична соработка. За организацијата на настаните во оркестарот беше задолжен Томо Трпчиќ кој беше воено лице (имаше чин, но не знам дали имаше музичко образование). За жал, тој загина во сообраќајната несреќа која се случи некаде во почетокот



SAVEZNI SEKRETARIJAT ZA NARODNU ODBRANU
MUZIČKO ODELJENJE
Br. 1252
10.03. 1981 god.
BEOGRAD

Obaveštenje o rezultatima
Konkursa.-

DIMITRIJE BUŽAROVSKI-kompozitor

Stručni žiri određen Naredbom načelnika Muzičkog odeljenja SSNO br.49-15 od 02.02. 1981. godine, Vašoj kompoziciji "OČI", u kategoriji vokalno-instrumentalnih dela, dodelio je III nagradu u iznosu od 25.000.- dinara.

Dodeljujući Vam nagradu, Muzičko odeljenje SSNO zadržava pravo objavljivanja, snimanja i izvođenja za potrebe muzičke službe JNA i njene muzičke propagande.

Sva ostala prava zadržava autor.

Molimo Vas da nam u što skorije vreme počaljete broj žiro računa.

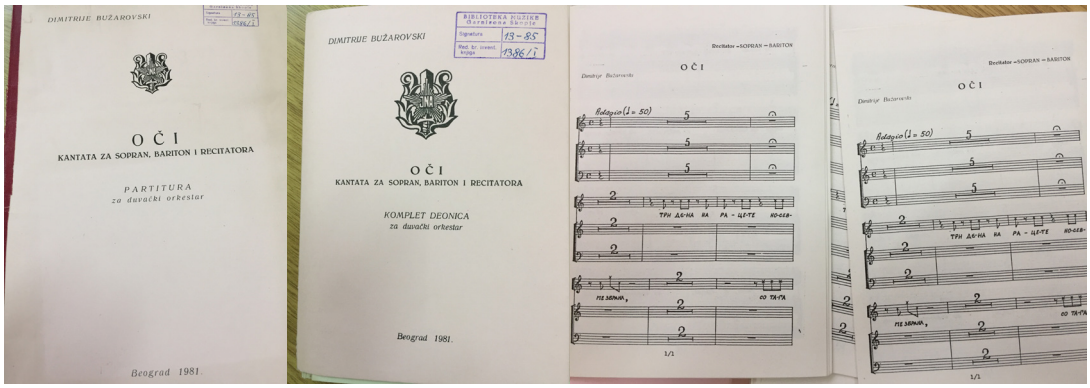
S drugarskim pozdravom!

N A Č E L N I K
pukovnik
Slobodan Jozanov

Сл. 4: Известувањето за резултатите од конкурсот на ССНО

на 1980-тите. Во неа загинаа повеќе лица меѓу кои беше и Сашка Петковска, пејачката на забавни мелодии, редок и незаборавен глас. Тие со забавниот оркестар кој беше дел од погомелиот воен оркестар, одеа на некој настап (мислам за Штип). Жалам што најверојатно не се сочувани податоци за историјата и дејноста на овој оркестар, особено во таа втора половина на 1970-тите.

Од партитурата што ја добив од воениот оркестар првпат дознав дека ССНО направил препис од партитурата и штимови и тие ги дистрибуирал по целата СФРЈ (**сл. 5**). Она што е парадоксално, е дека ова е најшироко размножената и дистрибуирана партитура од моето творештво, наспроти тоа што дури по четириесетина години се заинтересирав за неа. Таа не е никогаш изведена и главната причина е



Сл. 5: Кориците и дел од штимовите размножени и дистрибуирани до библиотеките и воените оркестри во СФРЈ

нејзиниот состав. Напишана е за рецитатор, сопран и баритон и дувачки оркестар (Picc./Fl., Fl., 2 Ob., Cl. in Es, 3 groups of Cl. in B, Cl. in A, 2 Alt Sax., 2 Ten. Sax., Bari. Sax., 2 Bsn., 4 Fl. Hn., Ten. Fl. Hn., Bari. Fl. Hn., 4 Hn., 3 Tpt., 3 Tbn., B. Tbn., Tba., Timp., S. D., Cym., T.-t., Tub. B., Xyl.). Претпоставувам дека вака големиот состав, освен во Белград, тешко се одржувал, посебно со квалитетни музичари. Од друга страна, таа дијаметрално отстапува од нивниот вообичаен репертоар, што секако бил фактор во поставувањето на делото.

При препишувањето во Sibelius видов дека имаше нејасно испишани тонови и грешки. На моменти се соочував и со дилеми за кој тон се работи, бидејќи го немав мојот оригинал, посебно кај кластерските акорди. Ваквите грешки уште повеќе ќе се јават кај штимовите, така што можам да претпоставам со кој проблем ќе се соочеше оркестарот и диригентот, ако тргнеа да прават корекции за време на пробите.

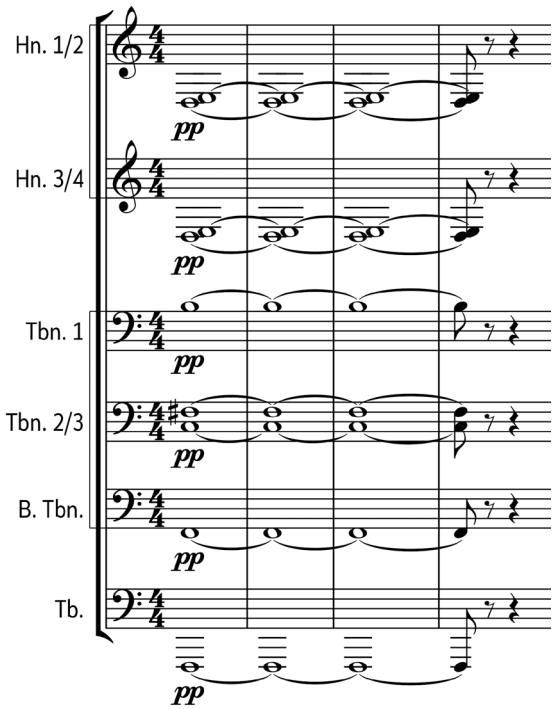
Музички карактеристики

Кантатата, како што кажува насловот, е напишана според антологиската песна на Ацо Шопов *Очи*. Таа во тој период беше многу позната, се изучуваше во школите, а Славе Димитров имаше компонирано и песна која ја пееше пејачот на популарна музика, Диме Попоски.

Пр. 1: Основната тема на кантатата (**T_1**) во соло А-кларинет, т. 0–6



Пр. 2: Типичните кластерски созвучја во ниските лимени дувачи, т. 7–(10)



Со оглед на трагичната содржина на песната која обработува настан од НОБ, целата кантата е замислена и композиторски решена во една крајно мрачна атмосфера (нешто што не е карактеристика за моето творештво, особено од следните периоди). Притоа сум се обидувал да влезам во еден стилистички образец кој не се среќава во моите претходни дела. Основната тема содржи дванаесет тона, но таа не е додекафонска, бидејќи се работи за хроматска низа која се движи низ секунди и септими (**пр. 1**).

Следниот елемент кој е новина во моето творештво, се кластерските созвучја од секунди. Најчесто поставени во ниските регистри кај лимените дувачи, тие се веројатно најмрачниот дел кој се проткајува низ целото дело (**пр. 2**).

Така, на пример, созвучјето од примерот 2 е направено од низата **h**, **c**, **d**, **e**, **f**, **fis** која содржи две големи и три мали секунди. Таа е релативно разредена (како басов тон се јавува **f**), но имајќи го предвид нискиот регистар во кој дури и консонантните созвучја звучат дисонантно и, секако, инструментите (хорни, тромбони, туба кај кои ќе се јават судири и во штимањето), јасен е звучниот исход од овој кластер.

Следниот елемент кој е новина во ова дело, е третманот на рецитаторот како вокал со ритмизиран говор (рецитирање) (**пр. 3**). Ова воведување на *Sprechgesang* е дел од целокупниот пристап кон композицијата, во која дури и вокалите (сопранот и баритонот) имаат целини од повеќе тактови во кои пеењето е сведено на репетиции на еден тон (**пр. 4**).

Пр. 3: Ритмизираниот говор (рецитирање) на рецитаторот, т. 9–11



Пр. 4: Репетиции на еден тон во вокалите, т. (75)–(81)



Третманот на вокалите, исто така, се разликува од претходните мои вокални дела и уште повеќе од сите други дела што ќе следат. Во него освен повторувањето на дванаесеттонската тема која воопшто не е пејачка, туку типично инструментална, не се среќаваат материјали во кои гласот *би отпеал* нешто по кое би го запаметиле.

Од овие први забелешки за композицијата, јасен е мојот обид да запловам во некои други води. Тие самите по себе не се никаква новина и уште од 1960-тите доминираат во тогашното југословенско творештво. Голем дел од делата на македонските композитори од 1970-тите и 1980-тите се напишани во некој ваков манир. Најверојатно со ваквото испишување на композицијата сум го погодил и жирито кое ми ја доделило наградата. И сега, но и во годините што следеа, воопшто не бев убеден дека тоа е музичкиот простор во кој треба да творам. Затоа и не се заинтересирав што се случи со композицијата натаму и немав никаква копија од неа.

Дело во сличен манир ќе направам во 1986 година за ансамблот ALEA III од Бостон. Се работеше за композицијата Five preludes for synthesizer and chamber orchestra (оп. u06). Карактеристично е и дека и неа ја вклучив во некласифицираниот опус и дека немам партитура од неа. Делото го напишав од практични причини, бидејќи ми овозможи патување во САД (делото беше нарачка, со тоа што како компензација ми беа платени патните трошоци). Како што напишав во претходната книга (*Девет концерти*, в. стр. 3–6), на тоа патување го набавив Мекинтош компјутерот и софтверот за пишување ноти, што направи огромен пресврт во моето натамошно творештво.

Мислам дека и двете композиции само ми го потврдија убедувањето дека треба да пишувам тонална музика, со јасна тонална хармонска структура, се разбира во еден крајно проширен тоналитет. Кон ова ќе ја додадам и преработката на стиловите од минатото и подоцна комбинирањето на стилски и жанровски постапки од различна провениенција и, се разбира, користењето на електронски и компјутерски инструменти. Употребата на квартни созвучја, модуси

(локрискиот, маками – хиџаз), нерамноделни и комбинирани ритмички структури, требаше да ми го создадат *мојот* простор, кој, како што видовме веќе во претходните три книги, има повеќе заеднички дефинирани параметри. Постојано им повторував на студентите дека музиката треба да се допаѓа и да имаш желба повторно, односно многупати да ја слушаш. Овие две композиции припаднаа на категоријата за која еден од нашите први музички критичари, Владо Чучков, велеше: „Се става во најдолната полица од бирото која никогаш не ја отвораш."

Првиот отпор кон ваквите дела, коишто ги имаше во изобилство во тој период, беше кога со Милан Фирфов изведувавме една соло песна, (исто така со револуционерна тематика од НОБ, нема да го наведам авторот за да не го навредам) со наслов *Смртта на борецот*. Умревме и ние додека ја подготвивме и изведовме. Имаше многу такви *смртовни композиции* во тој период, па и цели творештва. По таа изведба му реков на Миле дека повеќе вакви композиции не свирам. Кај поголемиот дел од ваквото творештво изведувачите се мачеа во изведбата да направат некаков израз, но тоа беше залудно.

Поемата на Ацо Шопов содржи 10 строфи кои не се изедначени по бројот и должината на стиховите, што секако прави посебен проблем во градењето на формата.

За време на студиите (претпоставувам дека беше на крајот на 1960-тите) му се јавив на Ацо Шопов со молба да ме прими да разговараме за неговата поезија. Тој во тоа време беше директор на Македонска книга која се наоѓаше во кулата пред влезот во Градскиот трговски центар. Поводот беа некои други негови песни кои сакав да ги искористам за обврзниот дел од наставната програма по композиција. Ме прими бидејќи ме знаеше уште од дете, но кога го започнавме разговорот околу неговата поезија, на моите прашања (кои беа главно околу тоа како тој ја толкува својата поезија), не ми одговори ништо. Јас си отидов малку разочаран, но кога денес ја гледам *Очи*, сосема ми е јасно дека тој *творел* без ограничувања, онака како што го водело внатрешното чувство. Оваа поема е толку јака и искрена што навистина моите прашања околу толкувањето би биле бесмислени.

Тоа што во поемата на крајот има повторување на првата строфа, ми овозможи да направам кода во триделната форма. Следува формалната структура на кантатата со ознаките за строфите.

А (1., 2., 3. строфа) меѓустав (4. строфа) В (5., 6. строфа) меѓустав (7. строфа) $В_1$ (8., 9. строфа) $А_1$ (инструментална) Кода (10. строфа)

$Т_1$, која веќе ја прикажавме, е основа на делот **А**, додека делот **В** е основан на **$Т_2$**.

Делот **А** содржи 58 такта (плус преттакт). Меѓу излагањата на **$Т_1$** ќе се појават и кратки премини со нов мотив **$М_1$** и прикажаниот кластер погоре како придружна фигура (**$Ф_1$**). **$Т_1$** се повторува од истиот тонален центар, освен во делот на пејачите каде е направена имитација во намалена квинта*.

$Т_{1(1)}$ (инстр., т. 0–6) **премин** (**$М_1$ $Ф_1$**, т. 6–9) **$Т_{1(2)}$** (**$Ф_2$**, т. 10–14) **премин** (**$М_1$ $Ф_1$**, т. 14–16) **$Т_{1(3)}$** (**$Ф_2$**, т. 16–21) **премин** (**$М_1$ $Ф_1$**, т. 21–26) **$Т_{1(4\ инв.)}$** (**$Ф_1$**, т. 27–34) **премин** (**$М_1$ $Ф_1$**, т. 34–38) **$Т_{1(5)}$** (**$Ф_1$**, т. 38–43) **$Т_{1(6)}$** (имит. во нам. квинта **$Ф_1$**, т. 43–47) **$Т_{1(7)}$** (*стрета* **$Ф_1$**, т. 48–56) **премин** (**$М_1$ $Ф_1$**, т. 56–60)

Првите две строфи од песната во ритмизиран говор ги изведува рецитаторот од 9. до 33. такт, главно во тематските делови, иако навлегува и во премините. Пејачите

ја изведуваат третата строфа со мелодиската линија на **T_1** (т. 38–56). И баритонот, а и сопранот, се третирани надвор од нивните вообичаени пејачки граници, што е направено како компромис за да се изведе соодветната додекафонска низа.

> Во соло песните на македонските композитори, кои навистина ги имаше во огромен број во почетните фази на македонското музичко творештво, се среќаваа и рецитирани делови, кои ги изведуваа пејачите. Тие секогаш делуваа гротескно, бидејќи пејачите никако не можеа да се справат со нив. Затоа, јас користев актери за деловите кои условно би биле говорени.

Пр. 5: **M_1** од кој ќе биде изведен градежниот материјал за делот **B**, т. 6–7



Мотивот **M_1**, кој се јавува во фаготот и е основа за градењето на премините, ќе стане значаен градежен материјал во делот **B** (**пр. 5**). Покрај овој мотив, во второто појавување на темата ќе се појави уште една фигура, **$Ф_2$** (**пр. 6**). Расфрлена низ различни групи кај кларинетите, таа е употребена како контрапункт на темата **T_1**. Инаку идентичен материјал има употребено во 6., 7. и 8. слика во *Шеќерната приказна*.

Пр. 6: **$Ф_2$** како контрапункт на **T_1**, т. 11



Во последниот премин **M_1** добива нова варијанта, која овде ја означивме како **M_2** (**пр. 7**). Покрај Ес-кларинетот, заедно со него се појавува и ксилофонот. Овој мотив ќе стане основа на **преминот** меѓу деловите **A** и **B** (т. 61–85). Во гласот **M_2** добива нова ритмичка трансформација со аугментација и појавата на синкопа (**пр. 8**). Како што се гледа и од овој пример, во него доминира хроматското поместување на малата терца.

Пр. 7: **M_2** во Ес-кларинетот, варијанта од **M_1**, т. 59–60



Пр. 8: **$M_{2(вар)}$** во гласовите во преминот меѓу деловите **A** и **B**, т. (62)–(64)



Меѓуставот го користи текстот на четвртата строфа и во него паралелно се изложува нејзиниот текст и во рецитаторот и во пејачите. Пејачката линија постепено ги добива, најавува, контурите на втората тема (**T_2**) која ја прави основата на делот **B** (**пр. 9**).

Во кулминацијата на овој меѓустав на еден тон е изнесена поентата на строфата (*страшен бој нè чека*, т. 75–81). Меѓуставот е ограничен од следниот дел **B** со еден такт генерал-пауза. Ваквото оградување на меѓуставот придонесе него да го третираме како посебна целина и како што се гледа, не го означивме како премин.

Во основата на делот **B** е поставена втората тема во оваа кантата, **T_2**. Таа е изведена од **M_1** и неговата варијанта **M_2**, така што и во неа доминираат хроматските поместувања на основниот материјал (**пр. 10**). Во неа доминираат тритактните целини кои одговараат на структурата на стиховите. Придружбата на темата се состои најнапред од **$Ф_1$** поставена во фаготите, со две линии, едната во стакато осмини, а другата во почетокот со легато шеснаесеттини (воопшто најмалите нотни вредности

Пр. 9: Комбиниран настап на рецитаторот и пејачите и најава на $\mathbf{T_2}$, т. 66–73



во целата кантата) (**пр. 11**), на која одговараат тромбоните (без шеснаесеттинската линија). Во оваа фактура постепено ќе се вклучува и групата на саксофони и на крајот кларинетите.

Пр. 11: $\mathbf{\Phi_1}$ во фаготите со контрапунктски поставени две линии, т. (87)



Покрај оваа линија, се појавуваат и делови од кластерите во хорните и подоцна во тубата и тромбоните во ниските регистри, со што е направено постојано згуснување и кулминација на крајот од темата. Но, сепак она што се издвојува е појавата на $\mathbf{T_1}$ со промени во ритмиката и артикулацијата, во високите регистри, во унисоно групата: флејта, пиколо, обои, Ес- и А-кларинет (**пр. 12**).

Со појавата на $\mathbf{T_1}$ како контрапункт на $\mathbf{T_2}$, се истакнува значењето на оваа тема како основа на целото дело.

Пр. 12: $\mathbf{T_1}$ со значајни промени во ритмиката и артикулацијата, т. 89–110

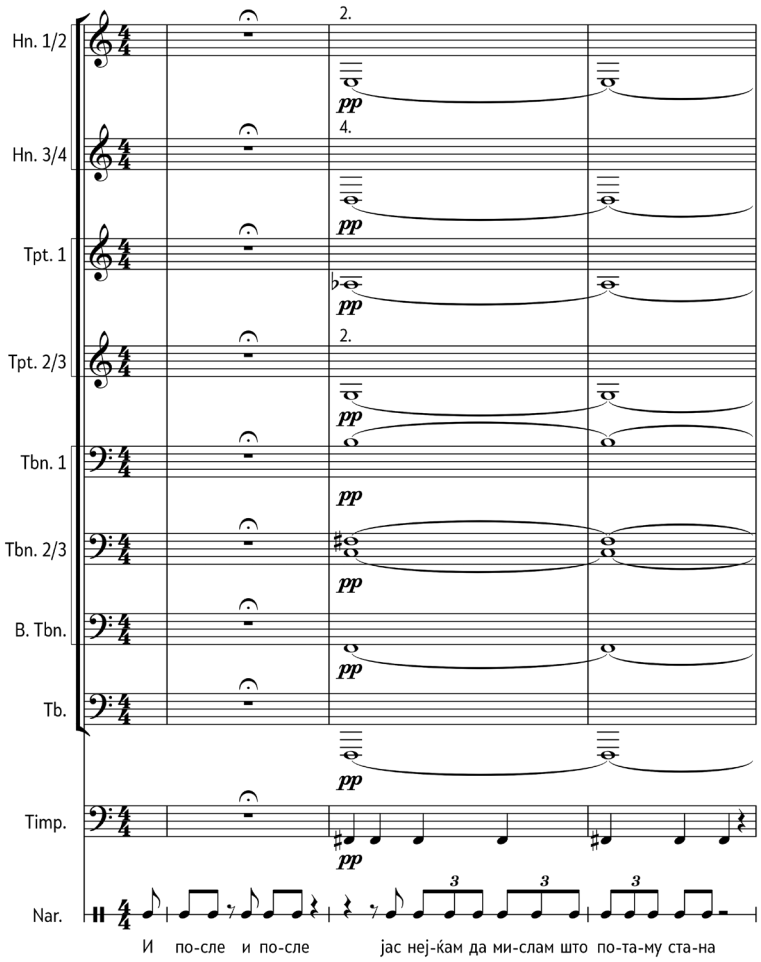


Пр. 10: $\mathbf{T_2}$ како дериват од $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$, т. 91–110



Ова прво излагање на $\mathbf{T_2}$ ја користи петтата и првата половина од шестата строфа и во него го нема рецитаторот. Делот **B** содржи уште едно излагање на $\mathbf{T_2}$ (т. 111–127) со одредени измени: $\mathbf{T_1}$ ја презема во унисоно групата на кларинети, а во нејзина имитација се јавуваат претходната група на флејта, пиколо, обои и Ес-кларинети. Во ова второ излагање на $\mathbf{T_2}$, петтата строфа се повторува и се надополнува со вториот дел од шестата строфа.

Следува вториот **меѓустав** (т. 127–136) во кој рецитаторот ја излага седмата строфа, при што на крајот, за последниот стих не е назначен ритмизиран говор. Придружен е



Пр. 13: Почетокот на **меѓуставот** со учество на рецитаторот, кластер во лимените дувачи и пулсирање во тимпанот, т. (127)–130

само од еден кластер од лимените дувачи (без крилниците). Додаден е и тимпанот во пулсирачки ритам, како назнака за подигање на драматичноста (**пр. 13**).

B_1 (т. 137–160) има само едно излагање на **T_2** во кое се искористени осмата и деветтата строфа (деветтата е и најкратка и содржи само два стиха). Тоа треба да доведе до уште повисока кулминација при што оркестрацијата е згусната со трилери и пасажи, а **T_1** ја изведуваат унисоно трубите со варирани ритмички фактури (**пр. 14**).

Следува **A_1** (т. 161–168) во која се јавува најголемата кулминација на ставот, со единствено излагање на **T_1**, на крајот заокружено со кластер. Она што се истакнува е дека целиот дел е исклучиво третиран инструментално, без учество на пејачите и рецитаторот (**пр. 15**).

Кодата (т. 169–180), како и во песната, ја повторува првата строфа (како десетта) во ритмизираниот говор на раскажувачот, со фрагменти од **T_1** во флејтата. Во последниот такт (т. 180) се појавува кластерски акорд во целиот оркестар во ***pp***.

Може да се заклучи дека кантатата го следи текстот како основа за градењето на формата. Сепак во формата е изградена и триделност со изразени две теми за деловите **A** и **B**. И во споменатите новини со кои сум се обидел да влезам во еден друг стилистички круг, се препознаваат повеќе елементи од претходното творештво, како на пример зголемената кварта или структурата на фигурите и пасажите.

Пр. 14: Кулминацијата на крајот на **B**$_1$, т. (155)–(160)



Пр. 15: A_1 со излагање на **T_1** како кулминација на ставот, т. 161–165



Ораториум *Живееме – ѓаметиме* оп. 22

Ораториумот *Живееме – ѓаметиме* е создаден непосредно по завршувањето на балетот *Возови* оп. 21. Во *Возови* јас дефинитивно се враќам кон пишувањето музика во која ќе се чувствуваат тоналитети (модуси, маками). *Живееме – ѓаметиме* ќе ги искористи сите искуства во употребата на електрониката и повеќеканалното снимање од претходниот опус кое овде ќе биде надоградено со вокали и акустички инструменти.

Поводот за создавањето на ова дело е манифестацијата „Краљевачки октобар“ која секоја година се организираше на 14 октомври во Краљево, Србија, во спомен на стреланите цивили од страна на Вермахтот во периодот 15 – 20 октомври 1941 година. Наредбата дека за секој убиен војник на Вермахтот ќе се стрелаат 100 и за секој ранет 50 жители од локалното население, ќе доведе до ова злосторство во кое страдаат невини жители и жени и деца. Во организацијата на комеморацијата ќе се вклучи и тогашниот ССРН (Социјалистички сојуз на работниот народ), политичка организација произлезена од Народниот фронт во 1953 година.

> Народниот фронт на југословенските простори беше формиран за време на Втората светска војна, како организација во која пошироко учествуваат сите антифашистички сили и со тоа се разграничуваше од Комунистичката партија и нејзиното членство. Од 1953 до 1991 година тој се трансформира во нова организација – Социјалистички сојуз на работниот народ (ССНР) и беше организиран по истиот систем, како и другите политички партии и организации во тогашната Југославија, од локално, општинско, републичко до сојузно ниво.

Така, во есента 1984 година бев повикан во републичкото седиште на ССРН, кое се наоѓаше во тогашната зграда која ја нарекувавме ЦеКа (поради тоа што беше седиште на Централниот комитет на СКМ и подоцна ќе стане седиште на Владата на РМ). Не се сеќавам кој нè повика во името на ССРН, но покрај мене на состанок присуствуваа и режисерот Љубиша Георгиевски и поетот Гане Тодоровски. Во тоа време ССРН на СФРЈ имаше преземено обврска, секоја година за „Краљевачкиот октобар“ да нарача едно вокално-инструментално дело од автор од различните републики на СФРЈ, кое ќе биде праизведено на комеморацијата. Така, за 1985 година дојде редот на Македонија. Како главен церемонијал-мајстор беше одреден Љубиша Георгиевски, кој го познавав и од порано и кој доминираше со харизматичната и комуникативна личност. Потоа отпатувавме да го видиме просторот (спомен-паркот) во Краљево, каде што се одржуваше комеморацијата. Ни рекоа дека на денот на комеморацијата доаѓаат бројни роднини на жртвите и палат свеќи на местото на масовната гробница каде што претпоставуваат дека се закопани нивните роднини – еден многу трогателен настан.

Гане Тодоровски ја напиша поголемата поема *Живееме – ѓаметиме* и веќе кон крајот на 1984 година јас се зафатив со пишувањето на делото. Бидејќи знаев дека од есента во 1985 година ќе бидам во САД на првиот Фулбрајтовски постдокторски престој, а и заради споменатото искуство со *Возови*, веднаш одлучив дека ќе подготвам снимка (матрица) која би била анимирана со балетска група и рецитатор во живо. Со тоа беше избегнат симфониски оркестар (кој бил користен претходните години), но беше подигнат квалитетот на акустичкиот резултат, кој секогаш е проблем во вакви отворени простори. За да се подобри визуелниот впечаток, во изведбата за

време на настанот учествуваа и Хорот на Радио Скопје, и солистите Марија Муратовска и Милан Фирфов, но со плејбек.

Бидејќи партитурата беше за моја употреба при снимањето, не морав да посветам внимание на нејзината графичка, односно визуелна страна, што секако помагаше во забрзувањето на процесот на подготовка на делото. Не можам да се сетам кога точно го започнавме снимањето, но по моја проценка беше во почетокот на пролетта 1985 година. Тонмајстор беше Милка Герасимова, со која веќе имав одлична соработка на снимањето на *Возови*. Снимањето се одвиваше во т.н. *студио 2*, каде што вежбаше и снимаше Танцовиот (биг бенд) оркестар на РТ Скопје. Со оглед на зафатеноста на студиото, снимавме во вечерните термини, а монтажите ги правевме во ноќните саати. Се сеќавам дека некогаш останувавме дури до разденување. Милка беше одличен соработник, многу трпелива, секогаш ведра и никогаш не забележуваше ако остануваме и работиме надвор од предвидениот термин.

Во снимањето најнапред беше внесуван, линија по линија, синтесајзерот. Снимавме на 24-каналниот магнетофон и некогаш ако требаше, одевме и над 24 канали, преку комбинирање и монтирање на две линии на еден канал. Роландовиот Јупитер-6 покрај основните *фабрички* втиснати инструменти (бои), имаше можност за бројни модификации и интервенции во инструментите, преку командите на предната плоча. На тој начин тој функционираше приближно како модуларен синтесајзер овозможувајќи модификации преку енвелоперите, VCO, LFO, PWM итн.

Секоја од овие компоненти имаше посебна физичка команда (лизгачи, копчиња итн.) која беше видлива. Веќе со следниот синтесајзер (Корговиот DW 8000) кој беше хибриден и ги содржеше и овие опции, тие се префрлија во *невидливиот дел* (ги имаше текстуално присутни на предната плоча). Со употребата на повеќефункционалните команди преку една контрола (копче), ми се промени и концептот на работата. Набрзо престанав со употребата на овие дополнителни команди за модификација на звукот и ги користев само арпежата и бендерите. Со следниот синтесајзер Јамаха SY-77 кој имаше уште повеќе фабрички внесени инструменти, финално се ориентирав синтесајзерите да ги користам само како дополнителни инструменти кои му стојат на располагање на композиторот. Една од причините што престанав да го користам модуларниот концепт беше и звучниот резултат, кој не се разликуваше многу од богатството на инструменти што почнаа да ги нудат новите машини.

Овде би сакал да истакнам уште еден интересен податок околу преносот на *Јупитерот*. Од Лондон не купив кутија и во прво време го транспортирав во неговата оригинална картонска кутија на која ѝ направив дополнителни рачки (платнени). Решението за кутија се појави неочекувано од Пано Анѓушев, кој работеше во МРТ во тоа време и правеше сè, од кукли до други потребни реквизити. На пример, куклата на шеќерното дете за телевизиската верзија е изработена од него (**сл. 6**).

Тој ми рече дека ќе ми изработи кутија од многу цврста пластика која ќе ја излее според димензиите на синтесајзерот. Во тоа време живееше во Влае, а јас во Карпош 4 и неколкупати доаѓаше да земе мерки и да ги проба готовите делови. Тоа што го направи, е своевидно ремек-дело, бидејќи јас со таа кутија пропатував многу аеродроми, каде што синтесајзерот одеше во багажот и беше немилосрдно фрлан по разните карусели. Ситните делови ги направи од стари куфери, а лентата за извлекување дури од некоја војничка опрема. Беше многу тивок и пријатен човек, на крајот многу малку ми наплати. Сликарот Данчо Ордев ми исече налепници кои ги ставивме како ознака дека се работи за кршлива роба. Веќе за следниот синтесајзер, во Бостон купив оригинална многу квалитетна кутија за аеродромски и друг превоз.

При снимањето, ги снимив и хорските и вокалните делници со синтесајзерски инструменти со јасни тонови за да им бидат ориентир на пејачите. По завршувањето на снимањето, нив ги избришавме од крајниот ремикс (како што тогаш го викавме крајниот производ).

По завршувањето на синтесајзерските линии, ги внесов акустичките инструменти – пијано, гитара, удиралки. Така, во ова дело првпат комбинирав електроника, акустички инструменти и гласови. Пијаното и гитарата ги снимав сам, а за удиралките беше планирано да ги отсвири Радослав Шутевски. Тој живееше во истата улица (Волгоградска), каде што живеев и јас и кога му се јавив да одиме заедно на снимање, ми кажа дека има здравствени проблеми и дека не може да дојде. Бидејќи не можев да чекам, го замолив да ми позајми палици и така ги снимив и удиралките. Во студиото постојано имаше сет од тапани, кој ми беше доволен за она што ми требаше за делото. Тоа што ја знаев композицијата, многу помогна и при снимањето на акустичките инструменти (дури и го забрза), бидејќи го барав звучниот резултат кој ми беше потребен.

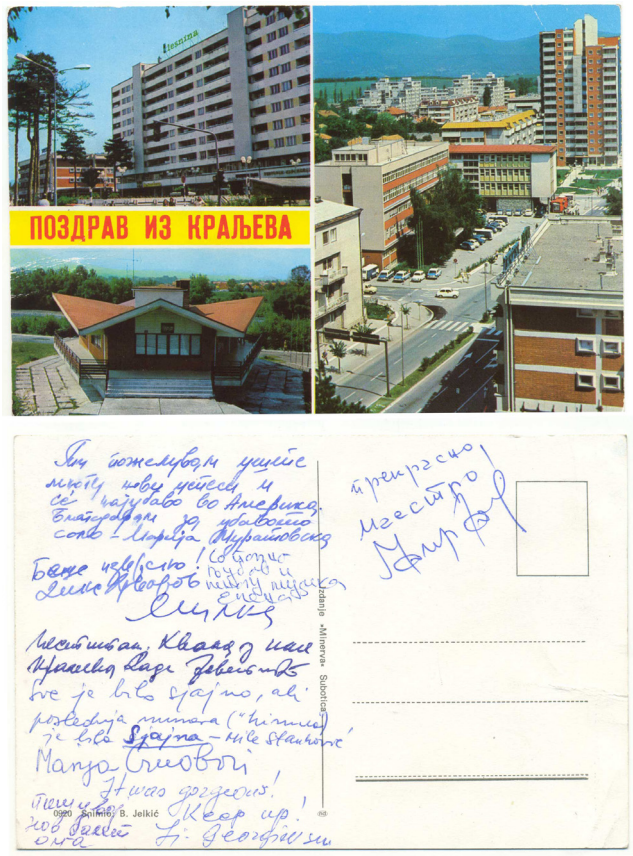


Сл. 6: Владимир Ангеловски со куклата на шеќерното дете изработена од Пано Анѓушев

Со солистите Марија Муратовска и Милан Фирфов имавме малку проби, бидејќи тие секогаш беа многу професионални во самостојната претходна подготовка. Се разбира, помогна и тоа што снимавме сегмент по сегмент од партитурата.

Ова работење директно, на лице место во текот на снимањето, уште повеќе дојде до израз во снимањето на хорот. Хорот доаѓаше одвоено глас по глас во студиото, читавме и пробавме по една фраза и веднаш потоа ја снимавме. Тие не знаеја што пеат другите гласови, иако можеа да ги претпостават и линиите на другите гласови од синтесајзерската матрица.

За време на пробите и снимањата пејачите беа многу разочарани бидејќи вака одвоено гласовите делуваа интонативно нечисто и сиромашно, посебно споредено со синтесајзерските линии. Дури подоцна, кога започнав подетално да се запознавам со акустиката како теориска дисциплина, сфатив дека проблемот бил во еднаквата темперација кај синтесајзерот, наспроти пеењето кое спонтано се води по дијатонската питагорејска низа. Кога ги споивме гласовите и измешавме со инструменталната матрица, сè си дојде на свое место. По неколку месеци, кога хорот ја чу композицијата, односно ја вежбаше за да го синхронизира плејбекот во Краљево, мислењето комплетно им се промени. Во секој случај, овој ораториум ќе остане уникатен и пионерски во македонската музичка култура и заради начинот на реализација (натснимување) и поради користењето на електроника.



Сл. 7: Картичката со потписите и коментарите на учесниците испратена до мене во САД

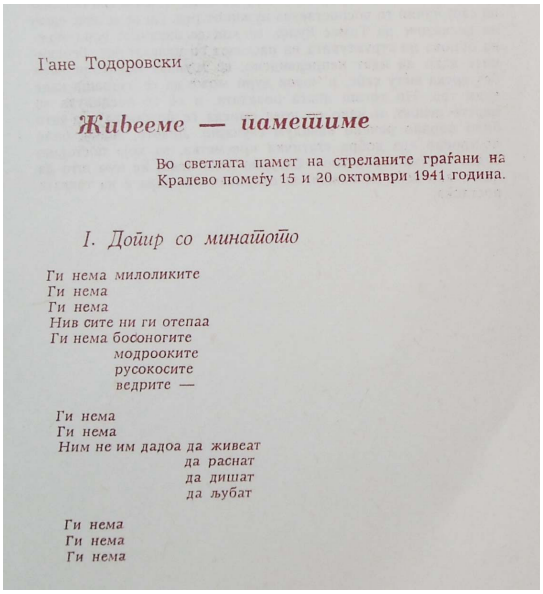
Во летото, пред моето заминување за САД, отидовме во Краљево да им ја прикажеме снимката. Мислам дека главниот одговорен за манифестацијата беше Раде Јоветѝк. По преслушувањето (во Радио Краљево) неговиот прв коментар беше: „Не ваља!“ Сите се замолчевме и тој додаде: „Нема узбуѓења, сваке године док не прође манифестација, не знамо како ће бити; сада унапред све знамо, честитам!“ И навистина, со снимката веќе можеше да се чуе делото и да се замисли целиот настан, што разбирливо претходните години докрај не било познато.

Во годините што следеа, не успеав да ја обезбедам снимката, за да видам како изгледала изведбата, така што единствениот спомен е картичката со потписите на учесниците која ја добив во САД (**сл. 7**).

На крајот од овој дел би сакал да опишам и еден друг настан поврзан со Љубиша Георгиевски. По моето враќање од САД, не знам точно, но мислам некаде на крајот од 1986 година или почетокот на 1987 година, ми се јави да ме покани да учествувам во една негова иницијатива во Скопје да се направи првото кабаре, во кое би учествувале: музичари, пејачи, глумци и танчари. За простор беше избрана дискотеката „Мусандра“ која се наоѓаше во ГТЦ. Тој успеа да собере поголема група потенцијални учесници на една пробна средба, во која јас бев единствениот музичар и кога дојдов, веднаш ме седна на пијаното, инсистирајќи да ја свирам и тие да ја пеат познатата нумера од Брехтовата *Опера за три гроша*, “Mack the Knife”. Бев многу погоден за такви импровизаторски настапи, но ни на крај памет не ми падна да им се придружам. Таа улога ќе ја преземе Љубомир Бранѓолица, во неколкуте настапи кои подоцна ќе се организираат под насловот *Кабаре*. Не знам дали тоа бил последниот настап, но на него бил познатиот бас Георги Божиков, кој добил инфаркт и му починал во рацете на Љубомир Бранѓолица. Целата идеја беше прекрасна и наликуваше на идеите на Љубиша, но за тоа секако требаше една сложена и поинаква логистика, во која би учествувал ансамбл кој би го изградил потребното специфично искуство, кое во тој момент кај нас го немаше. Мене лично ми е жал што Скопје, немаше ни пред ни после такво кабаре. За него е потребна и специфична публика, која не знам во денешните *сајбер*-услови дали воопшто и ќе може да се формира.

Музички карактеристики

Поемата на Гане Тодоровски *Живееме – паметиме* и нејзината внатрешна организација беше појдовната основа од која е изградена формата на ораториумот. Поемата содржи пет дела со наслови: „Допир со минатото“, „Прелистување на спомените“, „Де профундис“, „Свето е сè што живее...“ и „Светла песна“. Вториот и третиот дел се најдолги и во оригиналот на Тодоровски вклучуваат по пет песни. Секоја од песните содржи повеќе строфи кои имаат различен метар, а во првата се употребени и графички разигрувања на стиховите (**сл. 8**).



Гане Тодоровски

Живееме — паметиме

Во светлата памет на стреланите граѓани на Кралево помеѓу 15 и 20 октомври 1941 година.

I. Допир со минатото

Ги нема милоликите
Ги нема
Ги нема
Нив сите ни ги отепаа
Ги нема босоногите
модрооките
русокосите
ведрите —

Ги нема
Ги нема
Ним не им дадоа да живеат
да раснат
да дишат
да љубат

Ги нема
Ги нема
Ги нема

Сл. 8: Графиката на првиот дел „Допир со минатото“

Вака слободната структура со постојани промени на должината на стиховите (метарот) и големината на строфите (бројот на стихови) повторно (како во кантатата *Очи*) многу го отежнува претворањето во пејачки фрази и организирана музичка форма.

Единствено делумно изедначен по бројот на стихови во строфите и по метарот е последниот дел („Светла песна“). Тој е изграден од пет строфи по два стиха. Првиот стих во петте строфи варира меѓу 11 и 12 слога. Вториот стих е идентичен за првите четири строфи – по пет слога и само во последната строфа е скратен на четири слога.

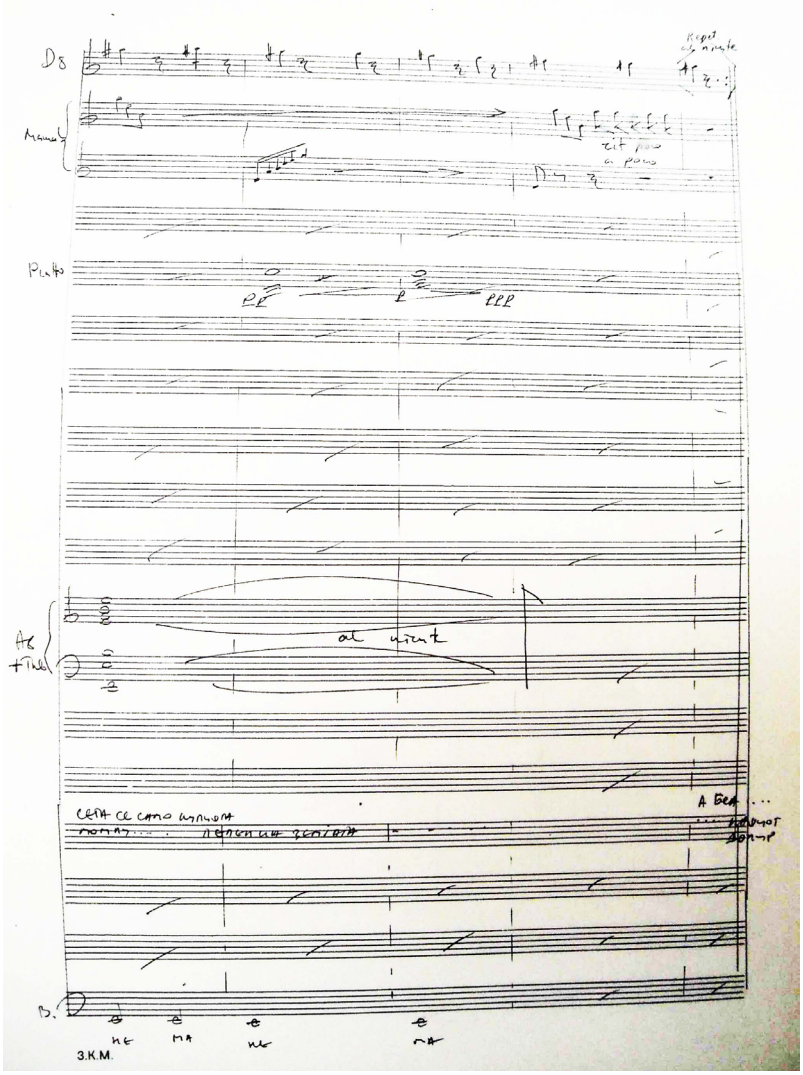
Со оглед на тоа што на Гане Тодоровски му беше оставено да ја создаде поезијата како што смета, остана на мене да се справувам со проблемите на нејзиното врзување со музиката.

Она што прво го направив, беше организацијата на ораториумот во четири целини (ставови) со тоа што четвртиот дел од поемата, „Свето е сè што живее“, го оставив да биде рецитиран самостојно. Меѓутоа и во овие четири става, со оглед на бројот на строфите, вториот има две јасно разграничени целини, со што крајниот резултат е повторно *пет става*.

Големината на текстот, исто така, не беше погодна за дело кое требаше да трае – не повеќе од половина час. Затоа, јас направив свои *шрихови* (скратувања) и избрав само одредени стихови, односно строфи. За останатиот дел од поемата оставив ознаки каде и приближно кој дел од поемата би се рецитирал (**пр. 16**). Со тоа му оставив слобода на режисерот да направи свои *шрихови* во поемата. За жал, никогаш не го видов крајниот резултат и не знам што е направено натаму.

Бидејќи делото остана само во снимената верзија без рецитаторот, со време некако и јас се навикнав дека, всушност, *ова е ораториумот* – без рецитатор и без дополнителни текстови. Тој одлично функционира и во оваа верзија, во која поезијата е целосно подредена на музичката организација и се појавуваат и повторуваат стихови низ ставовите. Меѓу нив доминантна е *punchline*-фразата – *ги нема*.

Пр. 16: Крајот на првиот дел со назнаки/исечоци од текстот што би се рецитирал



Ако се елиминира рецитаторот (кој се разбира секогаш може да се додаде, иако тој не е прецизно одреден како во кантатата *Очи*), тогаш изведувачкиот состав содржи: сопран и баритон соло, мешан хор, синтесајзер, пијано, удиралки и гитара. Од синтесајзерот се користат повеќе инструменти кои се натснимувани, исто како и останатите акустички инструменти. Покрај натснимувањето на линиите, во ораториумот во линиите на синтесајзерите се препознаваат музички елементи кои се употребени во *Возови* (одредени инструменти, репетиции, користење на LFO, VCF итн.). За мене експериментот во тој момент бил повеќе насочен кон комбинацијата на гласови и акустички инструменти со електроника, што беше направено за првпат и во моето творештво.

Затоа, во употребата на гласовите се потпирав на искуствата што веќе ги имав со неколкуте циклуси песни за глас и пијано и *Шеќерната приказна*. Така, гласовите за разлика од кантата *Очи*, овде пеат со развиени *џејачки* линии (со поголеми нотни вредности и без многу скокови).

Формата го следи текстот и затоа во неа, освен во последниот дел со јасно и симетрично обликувана песна, во останатите делови имаме *развиток*. На тој начин формата повеќе припаѓа на формите од инструменталното творештво, со што е одвоена од циклусите на песни за глас и инструмент или оркестар. Иако во гласовите се чувствуваат фразите кои се основа за секој дел, тие го немаат строфичното/рефренско повторување, туку повеќе одговараат на слободата на развитокот на поезијата што ја користат.

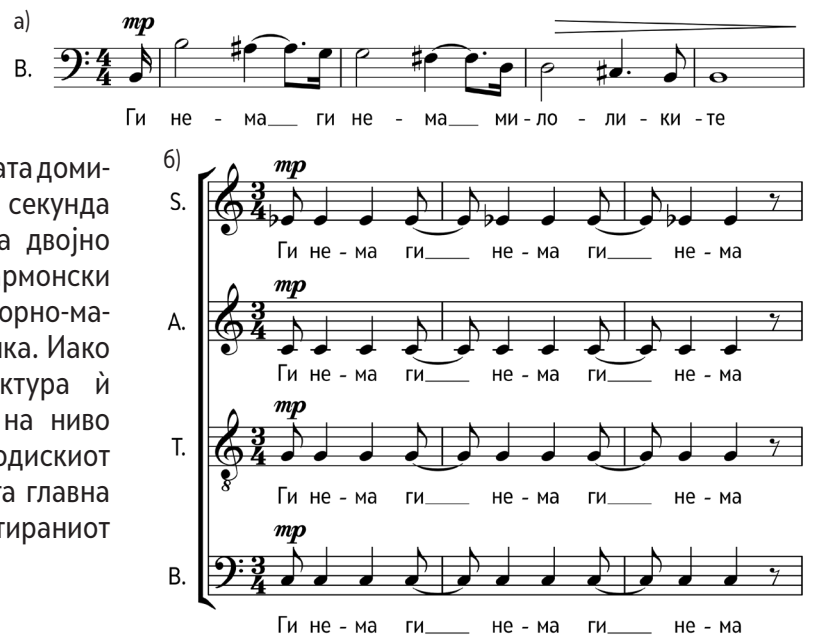
Првите четири музички става имаат и на макроплан една заедничка архитектура на формата. Тие одговараат на појавата на нови музички материјали (во првите три), додека четвртиот став е изграден од реминисценции на материјалите од претходните ставови. Петтиот став целосно се разликува од претходните со својата химнична структура, класична тоналност и во неговиот втор дел се јавува и употреба на ритам-секција карактеристична за популарните жанрови. Ова стилистичко и жанровско отклонување по мое мислење не ја наруши интегрираноста на делото, туку со оглед на нејзината намена – ја обедини. Иако во претходните ставови јас се обидував делото да го направам слушливо и комуникативно со опкружувањето (комеморација со присуство на голем број пријатели и роднини на семејствата на починатите), крајот требаше да го подигне нивото на обраќање кон широкиот аудиториум. (Тоа се гледа и во коментарот на разгледницата од Миле Станковиќ.)

Многу дилеми имав, а и денес имам, дали овој ораториум да го наречам *реквием*. Тој по својата намена и содржината на текстот во права смисла е *Missa pro defunctis*.

Прв став

Првиот став содржи два носечки материјали и двата врзани со текстот *ѓи нема*. Првиот е обликуван во вид на тема (**T_1**), а вториот е синкопиран мотив (**M_1**) кој е хармонизиран со молски квинтакорд (**пр. 17**). Темата содржи скалично движење надолу (недостасува само четвртото стапало). Во темата доминира зголемената секунда што има можност за двојно толкување и како хармонски мол, но и како фолклорно-макамска карактеристика. Иако интервалската структура ѝ го дава значењето на ниво на интервалско-мелодискиот план, сепак нејзината главна особеност е пунктираниот ритам.

Пр. 17: **T_1**, т. (43)–47, и **M_1**, т. 31–33, како носечки градежни материјали на ставот



Пр. 18: Воведниот дел со синтесајзерските линии и ознаките за промена на параметрите, т. 1–9

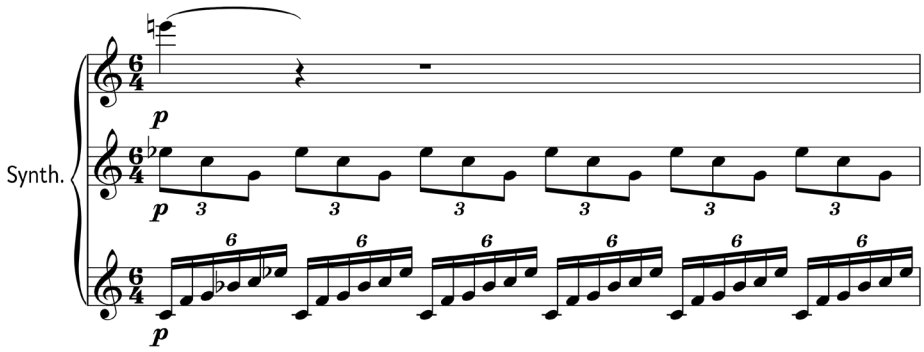


Придружната фигура **$Ф_1$** е поставена во неколку линии на синтесајзерот. Тие една по друга се надградуваат во воведниот дел на ставот. Овде ќе ја прикажеме првата страна во која се испишани и интервенциите (промената на основните параметри) кај секој искористен инструмент на синтесајзерот и во која на крајот се јавува и антиципацијата на **$М_1$** (**пр. 18**).

Како што може да се види од факсимилот на партитурата, оркестрацијата содржи и пијано и удиралки, покрај синтесајзерските линии. Некои од синтесајзерските линии, во овој случај во најдолното петолиние, можеа да се прикажат исклучиво како слободна графика (алеаторика).

Со оглед на тоа што како изведувач бев единствено јас, точно знаев што барам како звук. Веројатно во случај кога би ја изведувал партитурата некој друг, би требала поинаква подго-

Пр. 19: Фигурата **Ф$_1$** како основна звучна заднина на ставот, т. 9



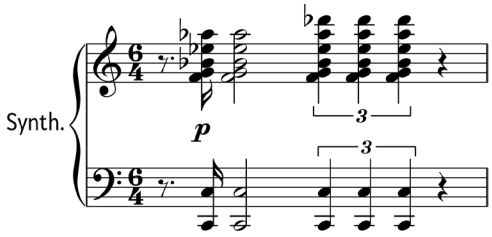
товка и упатства. Вака, јас партитурата ја испишував до ниво (и се разбира читливост) да ми одговара мене за натснимувањето на делниците. Се гледа дека со црвени ознаки сум ги испишувал промените на метриката (тоа го правев и со партитурите што ги диригирав). На крајот, тоа што лично изведував, диригирав и снимав, многу го забрза целиот процес и на подготовка на партитурата. Доколку во иднина некој би сакал да ја изведе повторно, би требало да се направи поголема графичка преработка, за да стане употреблива.

Следуваат трите главни сегменти на придружната фигура **Ф$_1$** која ја формира звучната основа на целиот став (**пр. 19**).

Овде ги прикажавме основните градежни линии: **е** во високиот регистар, триолската линија од молски квинтакорд и секстолата со акордската структура (како 11-ка или квартен акорд кој ќе биде образложен подолу). Она што веднаш се гледа, е играта со мала/голема терца (дурско-молски квинтакорд)* во двете први линии.

Во воведот се антиципирани основните градежни материјали кои потоа ќе се јават во погоре прикажаните хорски делници – **Т$_1$** и **М$_1$**. Најнапред се појавува **М$_1$** со слична ритмичка фигура, во која се чувствуваат синкопите (**пр. 20**).

Пр. 20: **М$_1$** со карактеристичните репетиции во синкопи добиени преку триолата, т. 9



Употребениот акорд може да се толкува двојно: и како квартен акорд (**g-c-f-b-es-as-des**), со што тогаш **с** не би бил основниот тон, но и како 13-ка*. Движењето во дискантот **as-des** (кварта) ја потенцира двозначноста, но од друга страна цело време лежи молско/дурскиот квинтакорд. Триолата е поставена како триолите во популарните жанрови и џезот, каде што тоновите се изместени, односно овде јас и ги изведувам малку порано од напишаната позиција.

Воопшто, во снимката има отстапувања од напишаната партитура. Слушајќи го резултатот, јас сум интервенирал во моментот или подоцна, за време на обликувањето на финалниот микс. Од друга страна, како што напоменував и во другите книги, партитурата ја сметам како ориентација и како и во популарните жанрови, во текот на изведбите, ако почувствувам дека ми се раѓа идеја, може да направам поинаков украс, доцнење или порано започнување на некои

Пр. 21: Орнаментираната антиципација на $\mathbf{T_1}$ во синтесајзерот, т. (12)–20



линии итн. Она што за мене е фиксно, е целината на формата. Во неа не смее да се интервенира, бидејќи би се нарушила архитектурата на делото. Интервенциите може да се прават само на површинско ниво, при што повторно не смее да се наруши интегритетот на содржинските материјали, кои се детално осмислени.

Појавата (антиципацијата) на $\mathbf{T_1}$ во синтесајзерот во 12. такт содржи повеќе украси, кои овде ги претставив како што се напишани, иако шеснаесеттините сум ги извел како украси кон задржаните тонови (пократки) (**пр. 21**).

Формалната структура на ставот наликува на формалните структури на полифоните дела од барокот, односно нижење на тематски целини на различни стапала поврзани со меѓуставови. $\mathbf{M_1}$ има функција на сврзно ткиво, но за разлика од барокните полифони ставови кои се составени од секвенци, $\mathbf{M_1}$ ги заокружува целините во кои е изложена $\mathbf{T_1}$. Во низата на излагања на $\mathbf{T_1}$ клучен е хармонскиот план кој ги одредува деловите на формата.

(1) т. 1–12, $\mathbf{M_1}$, **c-moll** (инструментално)
(2) т. 12–20, $\mathbf{T_1}$, **c-moll** (инструментално)
(3) т. 21–30, $\mathbf{T_1}$, **c-moll** (инструментално, имитација во октава)
(4) т. 31–33, $\mathbf{M_1}$, **c-moll** (хор)
(5) т. 34–43, $\mathbf{T_1}$ $\mathbf{M_1}$, **fis-moll** (инструменти – $\mathbf{T_1}$ имитации во октава, хор – $\mathbf{M_1}$)
(6) т. 43–48, $\mathbf{T_1}$, **h-moll** (баси хор $\mathbf{T_1}$)
(7) т. 49–56, $\mathbf{T_1}$ $\mathbf{M_1}$, **f-moll** ($\mathbf{T_1}$ хор имитации)
(8) т. 56–61, $\mathbf{T_1}$, **b-moll** (хор имитации)
(9) т. 61–68, $\mathbf{T_1}$, **e-moll** (хор имитации)
(10) т. 69–75, $\mathbf{M_1}$, **e-moll** (хор)

Наведените тоналитети овде треба да ги сфатиме условно, бидејќи во нив нема хармонски прогресии. Тие повеќе претставуваат педални тонови на тониките врз кои се поставени споменатите градежни материјали.

Ако ги групираме деловите според хармонскиот план, тогаш ја добиваме следната структура:

A (1,2,3,4) B (5,6) C (7,8) D (9,10)

Основата на ваквата поделба ја прават скоковите на зголемената кварта/намалената квинта, односно поларните тоналитети*: меѓу **A** и **B**, **c-moll** и **fis-moll**; меѓу **B** и **C**, **h-moll** и **f-moll**; и меѓу **C** и **D**, **b-moll** и **e-moll**.

Внатрешната хармонска структура на **B** (5. и 6. дел) и **C** (7. и 8. дел) повеќе одговара на хармонската прогресија **тоника-субдоминанта** (со двојно предзначување како **доминанта-тоника**) и во нив го нема судирот од поларните акорди/тоналитети што очигледно е носечкиот хармонски елемент на ставот.

Првиот став ќе ја најави педалната структура на целото дело (освен свечената песна на крајот). Педалите доминираат, односно како што прикажавме, првиот став беше низа на педали. Гледано од една друга перспектива, педалот може да го третираме и како бурдон, па соодветно да имаме бурдон во инструменталниот состав – мелодиски линии во хорот. Бурдонската структура е врската со традиционалното пеење во регионот.

Педалот/бурдон му додава и една минималистичка назнака на делото – повторување на исти елементи со повремена надградба на некоја нова линија, но без хармонски прогресии.

Втор став

Вториот став има два јасно разграничени дела. Во **првиот дел** во целост повторно е применет пристапот од првиот став. Носечката улога ја имаат солистите – сопранот и баритонот, додека хорот ќе се приклучи со варијанта на $\mathbf{M_1}$. Базата за придружбата на новиот тематски материјал, новата фигура $\mathbf{Ф_2}$, е формирана од акустичките инструменти (пијаното, гитарата и чинелата во тремоло), зајакнати со потенцирањето на басовиот тон преку синтесајзерот (**пр. 22**). Во синтесајзерот беше користен инструмент кој наликува на дуото бас тромбон – туба, кој во изворниот Јупитеров инструмент содржеше акцентиран почеток и потоа мек издржан тон.

Пр. 22: $\mathbf{Ф_2}$ основа за тематскиот материјал на првиот дел од вториот став, т. 1

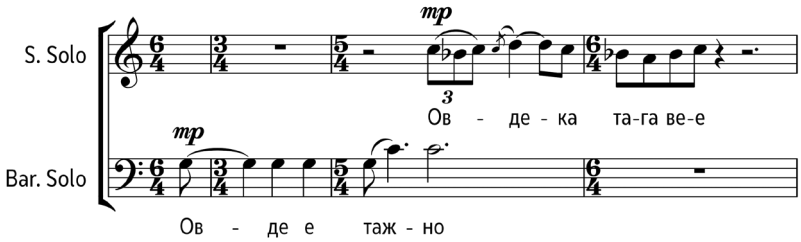


Како што може да се види од примерот, пијаното, покрај пасажот, е искористено и како удирачки инструмент, преку тремолото со меки палки по жиците. Бидејќи ми бил потребен повеќе раздвижен звук, пасажот во пијаното е дуплиран со одредено доцнење (delay), што не е испишано во партитурата (тоа го направив директно за време на снимањето). Фигурата сум можел да ја поставам како семпл и да ја повторувам, меѓутоа како и натаму во моето творештво, секое повторување е испишано различно и соодветно и свирено, со што е добиена една разноличност во повторувањата.

Пр. 23: Првото излагање на $\mathbf{T_2}$ во соло баритонот, т. 3–5



Пр. 24: Второто излагање на $\mathbf{T_2}$ со преземање меѓу солистите, од баритонот во сопранот, т. 6–9



Пр. 25: $\mathbf{M_1}$ со варирана триолска структура, т. 15



Над овој *бекграунд* се појавуваат солистите со тематскиот материјал. Првото излагање го донесува баритонот (**пр. 23**).

Баритонската линија е изградена од почетниот тон **с** што во однос на $\mathbf{Ф_2}$ гради лидиска кварта*. Во второто излагање на $\mathbf{T_2}$ баритонот започнува со мала промена и скок во кварта и потоа темата ќе ја преземе сопранот (**пр. 24**).

Во следните повторувања на $\mathbf{T_2}$ сопранот и баритонот се плетат околу основниот тематски материјал со одредени проширувања и интервалски интервенции. По три повторувања на темата, во 15. такт се појавува хорот со варијанта на $\mathbf{M_1}$ во триоли (**пр. 25**).

Она што му дава карактеристика на оваа варирана појава на $\mathbf{M_1}$ е, секако, крајот во кој хорот се задржува на терца меѓу гласовите (недостасува квинтата за квинтакорд), но од друга страна, латентно звучи дека молскиот квинтакорд се поместил во нов молски квинтакорд за секунда нагоре. Тоа што задржувањето на оваа терца е изведено на текст кој се појавува во претходната последна осмина од триолата, му дава посебен ефект на овој мотив, кој инаку би можел да звучи банално. Иако е поставен со легатура, при снимањето од хорот барав мал акцент на половината и продолжениот вокал од слогот *а*, со што последниот збор од стихот добиваше звучна варијанта *воз-бу-да-а*.

По следното четврто повторување на $\mathbf{T_1}$, следи и повторување на $\mathbf{M_1}$; па петто повторување на $\mathbf{T_2}$ во кое сопранот почнува да се искачува нагоре. И во следните две

повторувања на $\mathbf{T_2}$ сопранот продолжува со слични модификации на мелодиската линија, заради постигнување на кулминацијата. Со тоа скелетот на конструкцијата на овој прв дел од ставот го чинат осум излагања на $\mathbf{T_2}$ (односно едно излагање и седум варирани повторувања).

До крајот на овој прв дел од вториот став следуваат уште две повторувања на $\mathbf{M_1}$, во кои второто наместо терца нагоре, се движи на терца надолу (од **d**). Вкупно во овој дел од ставот има четири варирани излагања на $\mathbf{M_1}$. Движењето во последното $\mathbf{M_1}$ (на почетокот **e** и потоа **d**) треба да креира хармонска прогресија кон тоналниот центар **cis** во 32. такт. По долгото лежење на педалното **fis** од почетокот на ставот во кој е поставена и $\mathbf{Ф_2}$, ова движење има функција на каденца. Меѓутоа, каденцата не е поставена континуирано во една од изведувачките групи, туку преминува од хорот кон групата која ја изведува фигурата $\mathbf{Ф_2}$. На тој начин $\mathbf{M_1}$ ги поврзува различните тонални центри на $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{Ф_2}$. На крајот од овој дел $\mathbf{Ф_2}$ постепено се распаѓа.

Вториот дел има изразени две целини, првата со солистите, а втората со хорот, во кои се излагаат нови содржински материјали. Со тоа постоеше можност вториот став да се подели дури во три целини, но втората и третата се изградени од истиот носечки музички материјал и со тоа се спротивставени на првата целина која беше претходно обработена.

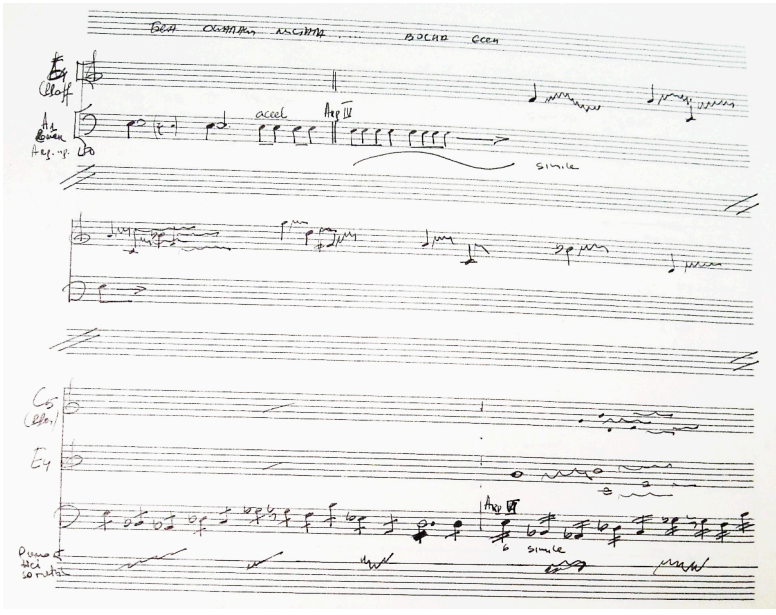
Всушност, овие две целини на вториот дел од ставот ја имаат истата основна структура:

три излагања на $\mathbf{T_4}$ со солистите (баритон, сопран, заедно)
три излагања на $\mathbf{T_4}$ со хорот (машки хор, женски хор, заедно)

На овој начин се искористени шест сегменти од поезијата на Тодоровски.

Покрај $\mathbf{T_4}$, во овој дел од ставот се појавува уште една карактеристична тема, $\mathbf{T_3}$, која се користи во **воведот** и во премините меѓу излагањата на $\mathbf{T_4}$ и што е најважно, како заднина за излагањата на $\mathbf{T_4}$. Поставена во инструментите, $\mathbf{T_3}$ прави голем контраст со пејачката тема ($\mathbf{T_4}$) (**пр. 26**).

Пр. 26: Почетокот на вториот дел од ставот со излагањето на новиот тематски материјал $\mathbf{T_3}$



Пр. 27: Првото излагање на $\mathbf{T_3}$ во синтесајзерот со репетиции на поединечните тонови



$\mathbf{T_3}$ е во целост дериват од додекафонската тема на кантатата *Очи*. Разликата е што таму е употребена комбинација од септими и секунди, а овде комбинација од зголемени кварти/намалени квинти и секунди (**пр. 27**).

Како што се гледа и од двата претходни примери, не е поставен ритмички стожер и мерката за должината на тактот е $\mathbf{T_3}$. Темата во првото излагање е поставена во репетиции од секој тон (како што се гледа од факсимилот од партитурата користени се електронските опции за повторување на тоновите). Брзината на репетициите се зголемува двојно во првото повторување на темата $\mathbf{T_3}$. Темата е опкружена со синтесајзерскиот инструмент кој повторно делумно е испишан алеаторички и дадени се само ознаки на почетните тонови на оваа звучна заднина. Таа се згуснува со уште еден инструмент со сличен ефект кај првото повторување на темата. Во второто повторување на темата е употребена имитација за секунда погоре, од почетниот тон **fis** во високиот регистар со нов инструмент налик на пиколо.

Третото повторување на темата $\mathbf{T_3}$ внесува уште еден инструмент (приближна боја на чембало), кој изведува фрагментарни орнаментирани мотиви во духот на барокната традиција (**пр. 28**).

Пр. 28: Чембалото во воведот на вториот дел од вториот став



И оваа фактура, заедно со инструментот кој ја изведува, е преземена од балетот *Возови* (кој е напишан во манирот на J. C. Бах), правејќи асоцијација на германската култура. Воедно во ова трето повторување ќе се појави уште една имитација на темата во нов инструмент со почетен тон **h**. Додавањето на слоеви ќе продолжи и со појавата на осминска фактура со различни висини слободно отсвирена на жиците од пијаното со меки палки.

Додавањето на инструменти е, исто така, постапка преземена од *Возови*. Уште при снимањето на *Возови* забележав дека трупањето на електронски инструменти во ист регистар, не го збогатува звукот, туку напротив почнува да ги врзува во еден звучен резултат кој јас го нарекov *Фарфиса орѓана. Фарфисиѿе* беа електричен инструмент (органа) во 1960-тите и 1970-тите, кој се користеше во популарната музика. Но, често електронските инструменти се сведуваа на некој вид електрична хармоника, која мене не ми се допаѓаше. Подоцна ми стана јасно во што е проблемот. Електричните, а подоцна и синтесајзерските електронски инструменти, донесоа нов звук, но и проблем на отсуството на богатството од хармоници (аликвоти) кои ги имаа акустичките инструменти. Првото решение на проблемот се најде со додавањето на ефектите (реверби/дилеи итн.) кои додаваа звук. Дури подоцна со семплирањето на акустички инструменти, започна процесот на збогатување на овој звук, кој разбирливо, повторно не можеше да ја реплицира индивидуалноста на секој акустички инструмент.

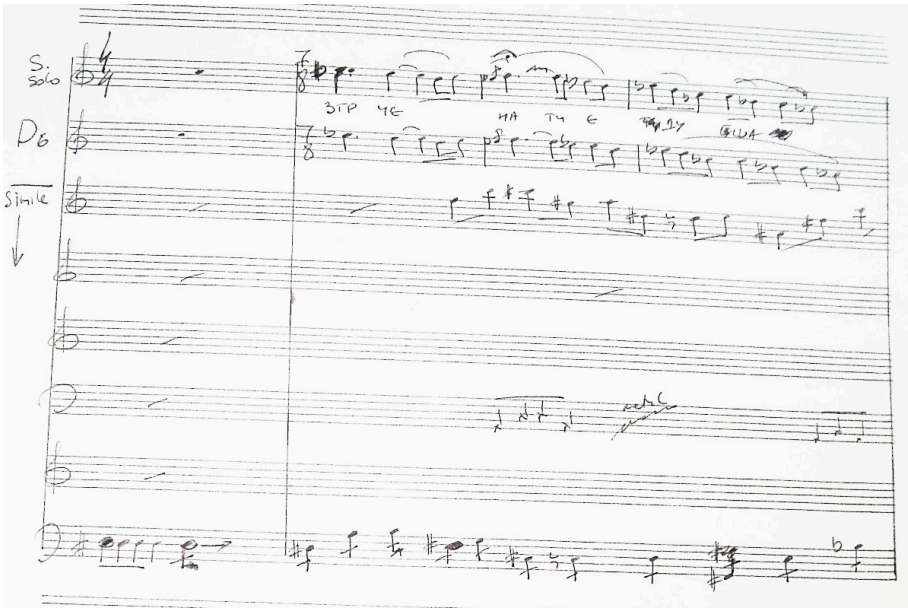
Пр. 29: **T_4** со модифицирани елементи од песната „Огин го гори Брезово“



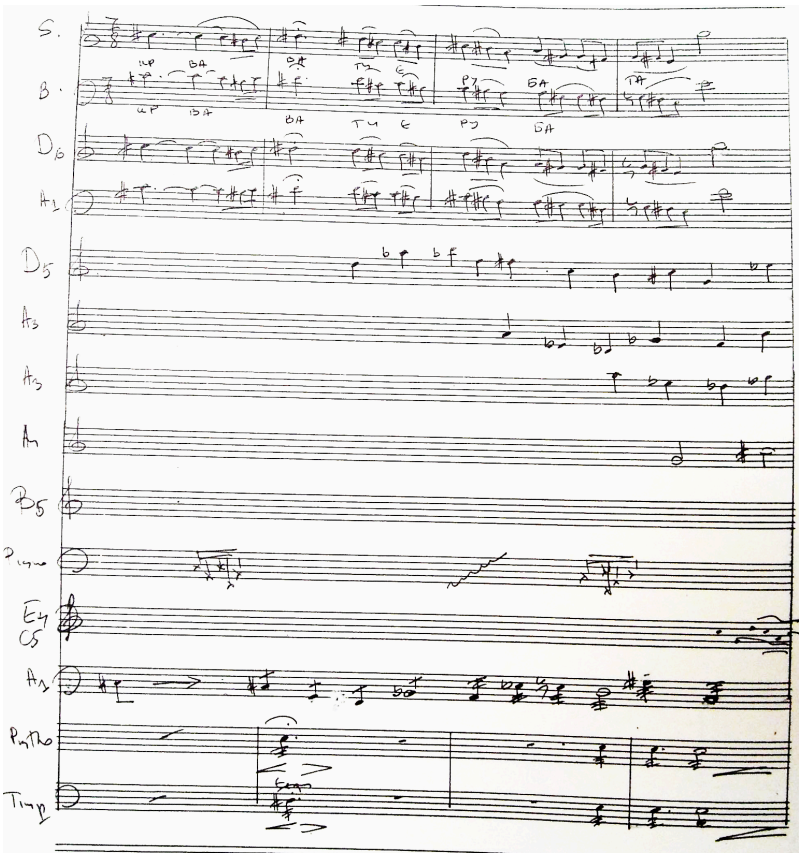
На следната четврта *репетиција* на **T_3** ќе се појави носечката пејачка тема во ставот, **T_4**, односно **првото излагање** на Т4. Од моментот на појавување на **T_4**, **T_3** ја презема улогата на заднина (придружба) (**пр. 29**).

Оваа тема е поставена во 7/8 такт со дополнителни промени (4/8, 5/8)*. Основата на музичкиот материјал е преземена од песната „Огин го гори Брезово“. Сепак материјалот е значително изменет, скоро до непрепознатливост (промената на метарот е само една од интервенциите). Пејачот ја започнува темата од сосема нов тонален центар (**cis**), со што натаму придонесува повеќе кон политоналноста (линијата на чембалото е тонална), одошто кон атоналноста на овој дел од ораториумот. Тој е удвоен со (квази) тромбонска линија. Придружен е од две повторувања на **T_3** (овде ги третираме како едно излагање), по што водечкиот инструмент (кој остинатно ја повторуваше темата, еден вид пасакаља) ја дава интонацијата за почетокот на второто, **сопранското излагање** на **T_4** (почнува од тонот **es**) (**пр. 30**).

Пр. 30: Почетокот на сопранското излагање на **T_4**



Пр. 31: Третото излагање на T_4 од солистите со проширување на имитациите на T_3 во инструменталната придружба и додавање на удиралките



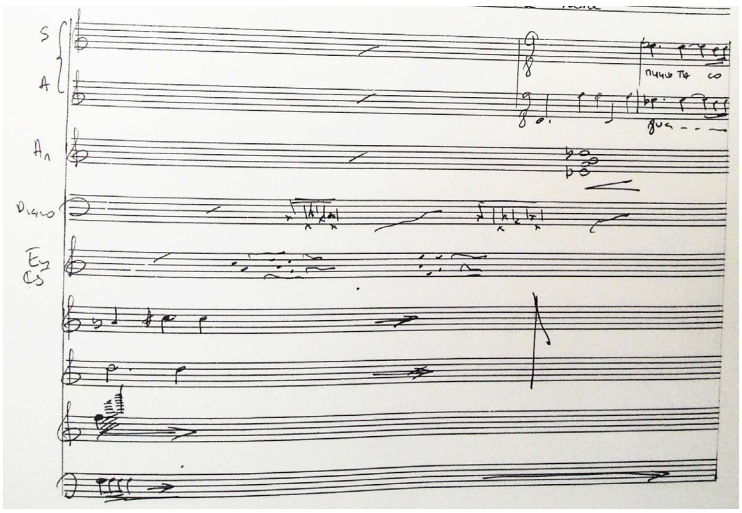
Следното **трето излагање** на T_4 го изведуваат најнапред унисоно, а потоа (од 4. такт на темата) во паралелни терци солистите. Фактурата натаму се згуснува и на задржаните тонови се појавуваат тремола на удиралките (чинела, тимпани), а имитациите на темата се поставени во дополнителни два гласа (вкупно четири гласа имитираат) (**пр. 31**).

Со трите излагања на T_4 кај солистите е направена една градација (кулминација) која на крајот се смирува (преку забавување на репетициите). На запирањето на тонот **cis** е додаден нов електронски инструмент (наликува на там-там) во кој во снимањето сум направил промена: на основниот **cis** во тромбонскиот инструмент, тамот се движи меѓу **gis** и **h**.

Следуваат нови три излагања на T_4, но овојпат во хорот. Пред нив има двотактен вовед во кој 7/8 ритам е изведен од тапан. Бидејќи во студиото немаше тапан, го искористив подниот том (него го користев и како замена за тимпани во текот на снимањето). За тенката палка на тапанот го користев моето диригентско стапче. Кога ќе се преслуша снимката, тешко може да се забележи дека линијата не е свирена на вистински тапан.

Педалниот тон **c** во првото хорско излагање, (редоследно **четвртото излагање** на T_4), ја дава интонацијата и почетокот на настапот на машкиот хор. Машкиот хор по

Пр. 32: Крајот на преминот и почетокот на петтото излагање во женскиот хор



унисоно почетокот ќе се одвои во терци (исто како и кај солистите, но сега заради интервенцијата во мелодиската линија за еден такт подоцна, во 5. такт). Од овој такт ќе се помести и басовата делница на тонот **h** (формирајќи квартсекстакорд со терците на хорот). Во следниот дел до крајот на излагањето на темата, басовата делница ќе се развие низ движењето **d**, **cis**, **e**, **d**, **cis**.

Ова четврто излагање на темата $\mathbf{T_4}$ е придружено само од удиралки (повремени тремола во чинелите) и басовите тонови во синтесајзерот. Завршува со крешендо во удиралките во тремоло и **премин** изграден од $\mathbf{T_3}$ во имитации во четири гласа (основното и последното излагање се со почеток од тонот **dis**, додека второто и третото излагање од тонот **e**, при што третото излагање е делумно во инверзија). По имитациите, крајот на овој премин е исполнет со синтесајзерскиот инструмент со тремоло ефект од неодредени тонови во движење нагоре-надолу (се чувствуваат зголемените кварти, можеби и затоа го избирам повеќепати). Тој ја подигнува драматиката на ставот (одбележан е главно алеаторички).

Основата на крајот од преминот е септакорд (мала септима) со тврдо намален квинтакорд* **f-a-ces-es** (**ces** е испишан енхармонски како **h** заради полесно читање). Овој акорд овозможува најразлични разрешувања и затоа го користам често (**пр. 32**).

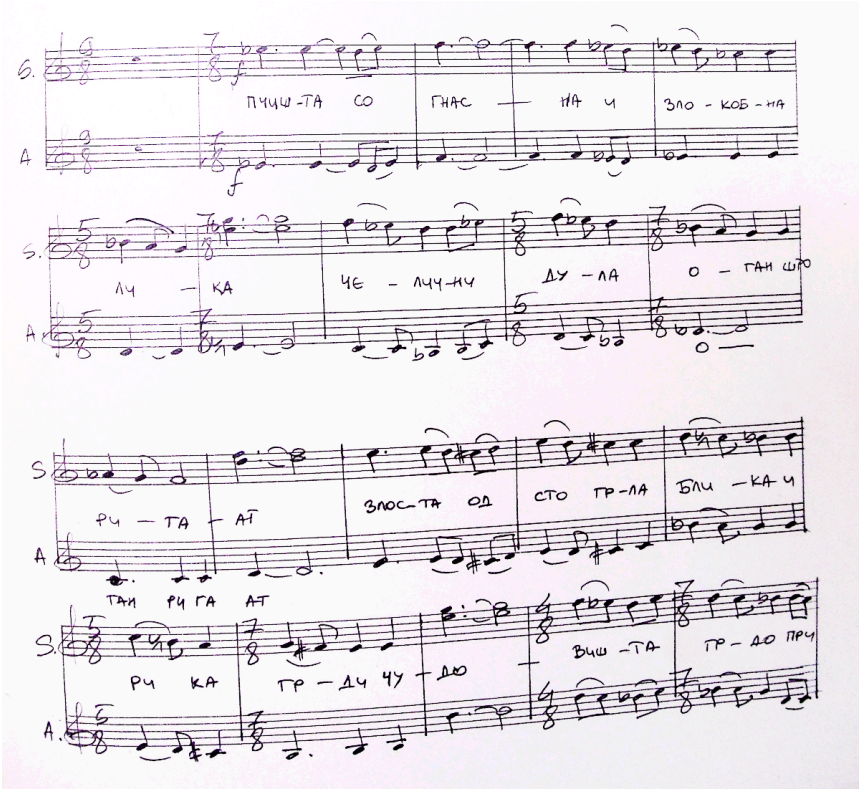
Овој акорд станува доминантен во почетокот на следното **петто излагање** на $\mathbf{T_4}$ кое сега го води женскиот дел од хорот. И во него продолжува практиката материјалот најнапред да се излага во унисоно, за постепено да се појават терци, па дури во еден момент и трогласен акорд (квартсекстакорд) (**пр. 33**).

Воедно под ова петто излагање на $\mathbf{T_4}$, продолжува придружната фактура изградена од $\mathbf{T_3}$, но притоа се задржани удиралките и ритамот од тапанот.

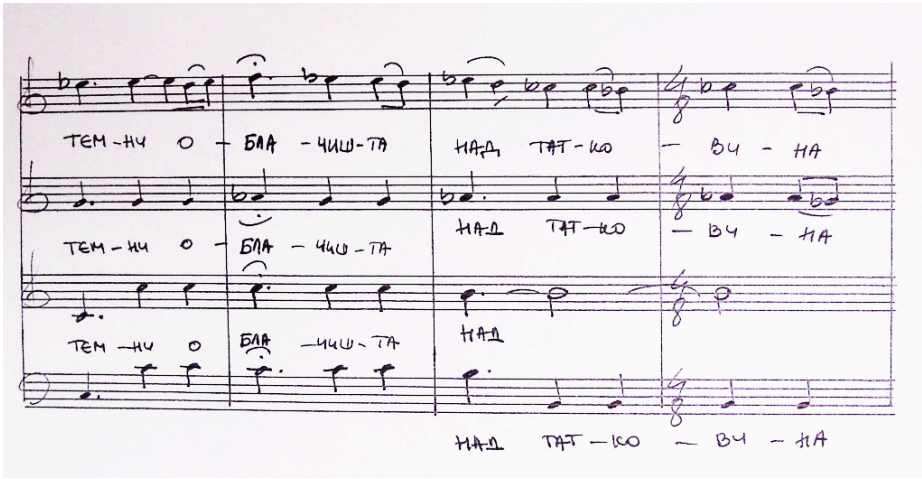
Меѓу петтото и шестото излагање има три такта во кои продолжува да се заокружува придружбата со $\mathbf{T_3}$. Во последниот од овие три такта повторно е изведено крешендо во удиралките како подготовка за следното излагање.

Шестото излагање на $\mathbf{T_4}$ го прави заокружувањето на ставот, со настапот на целиот хор, во кое дури на почетокот прозвучува **c-moll**, но само на почетокот (**пр. 34**).

Пр. 33: Хорските делници за петтото излагање на $\mathbf{T_4}$



Пр. 34: Почетокот на шестото излагање на $\mathbf{T_4}$ со тоналниот хорски слог



Веќе во третиот такт се преминува преку хроматска терцна сродност* во нов центар **as** (заради полесно читање басовата и тенорската линија наместо да бидат испишани со **ces**, енхармонски се заменети со **h**).

Ставот завршува со тонален центар **cis**. На оваа основа хорот ритмизирано го изговара последниот текст: „Згрчи се земјо мажествена.“ Текстот е поставен на молски квинтакорд со басов тон **cis**, при што освен сопраните, останатите три гласа се поделени за да се овозможи да се исполни целиот простор меѓу $\mathbf{cis_3}$ и $\mathbf{e_5}$.

Со трите теми изложени во вториот став е заокружена појавата на нови материјали. Следниот трет став е изграден од реминисценции на веќе постоечките материјали.

Трет став

Третиот став, во согласност со принципот голема форма, помали материјали, односно број на материјали, рационализира и сумира сè што се изложи во претходните два става. Се разбира, ќе има доста промени за да се усогласат материјалите и да се добие континуитет и логични премини во формата.

Формата на ставот содржи три јасни дела: **A**, **B** и **C**. Исто така, кога ќе се прегледа формата (подолу), ќе се види дека трите дела почиваат на редоследното појавување на пејачките теми: **T_1** – во **A**, **T_2** – во **B** и **T_4** – во **C**. Текстот на ставот прави селекција од *третото пеење* во поезијата на Тодоровски, при што се појавуваат и фрагменти од текстот на почетокот на ораториумот (*ѓи нема...*).

Следува шемата на целиот став:

Вовед: (баси – де профундис)

A
a: 1 (импровизација, удиралки) 2 (де профундис) 3 (ритмизиран говор, женски хор)
a_1: 1 (импровизација, удиралки) 2 (T_1 $Ф_1$, машки хор)
a_2: 1 (импровизација, удиралки) 2 (ритмизиран говор, женски хор) 3 (T_1 $Ф_1$ имитации машки хор)

B
b: T_2 $Ф_1$ соло сопран, T_1 синтесајзер, $Ф_2$
b_1: T_2 $Ф_1$ соло сопран, баритон, T_1 синтесајзер, $Ф_2$
b_2: T_2 $Ф_1$ соло баритон, сопран, Ф2
b_3: T_1 синтесајзер имитации T_2 $Ф_1$ $Ф_2$ соло сопран, баритон, $Ф_2$
Премин: M_1 (хор) secco удари

C
c: T_1 машки хор, од т. 2 T_4 во женски хор – контрапункт, од т. 6 $Ф_1$
Премин: *secco* удари
c_1: T_1 женски хор, од т. 3 T_4 во машки хор – контрапункт, од т. 6 $Ф_1$
c_2: 1 T_4 во хор, $Ф_1$

Воведот на ставот го користи како текст насловот на третиот дел од поемата на Тодоровски, „Де профундис“, изведен во многу нискиот регистар на басите (тонот **g**). Поткрепен е со синтесајзерот (тромбонскиот инструмент).

По овој краток вовед започнува делот **A** во кој има три целини: **a**, **a_1** **a_2**. Во претставувањето на формата јас сум користел натаму бројки, кои приближно одговараат на реченици во стандардните форми.

Пр. 35: Почетокот на третиот став со воведот и **1** и **2** од $\mathbf{a}_1$



1 донесува дел кој треба да наликува на импровизација на удиралки (во случајов тапани). При снимањето во најголем дел го следам испишаниот текст иако сум внесувал измени, особено во инструментите што ги користам. Како што ќе се види и од факсимилот на партитурата, сум обележувал и тактови (дури и со бројки) како ориентација за влезот на пејачките делови и синтесајзерите (**пр. 35**).

По згуснувањето на *имѣровизацијаѣа* на тапаните, започнува **3** (од **а**) со ритмизираниот говор во женскиот хор (**пр. 36**). Како што може да се види, тој е изграден врз

Пр. 36: **3** од **а** со ритмизиран говор во женскиот хор



Пр. 37: **3** од $\mathbf{a_2}$ со имитација на $\mathbf{T_1}$ од тонот **fis** меѓу тенорите и басите



M_1, со тоа што е овде користена неодредена (приближна) висина на тоновите. При снимањето од хорот инсистирав да се избегне унисоното и некои од пејачите да се движат хетерофоно на акцентираните слогови.

По завршувањето на овој ритмизиран говор следува $\mathbf{a_1}$ во кое **1** е натамошно развивање на *имѝровизацијаѿа* на тапаните која завршува со четири удари (како што во популарните жанрови свирачот на удиралките со палките го дава темпото и метарот пред почетокот). Веќе **2** ја враќа $\mathbf{T_1}$ и придружната $\mathbf{Ф_1}$ (најнапред се јавува фигурата и потоа машкиот хор со $\mathbf{T_1}$).

Последниот дел на **A** – $\mathbf{a_2}$, започнува со *имѝровизацијаѿа* (**1**), по што следува ритмизираниот говор (**2**) и на крајот како **3**, $\mathbf{T_1}$ од почетен тон **fis** со имитација меѓу тенорот и басите (**пр. 37**). Како што може да се види од примерот, *лимениоѿ* дел на крајот од **3** прави каденца за следниот дел (четврто, петто и шесто петолиние од горе на крајот од страницата, со молски квинтакорд **fis-a-cis** како доминанта за **h**).

Делот **B** им припаѓа на солистите и дури на крајот во **преминот** кон **C** ќе се вклучи хорот со $\mathbf{M_1}$. Воедно преку солистите е воведена и $\mathbf{T_2}$. Според мојата востановена практика да ги подметнувам различните теми една под друга* и во делот **B** како контрапункт на $\mathbf{T_2}$ ќе се јави $\mathbf{T_1}$, и тоа во инструменталната придружба (синтесајзерските линии). Во овој дел има четири целини кои ги означивме со буквата **b** (**b** $\mathbf{b_1}$ $\mathbf{b_2}$ $\mathbf{b_3}$). (Постоеше можност секоја појава на **b** да биде третирана како реченица и да се одбележи со бројки од 1 до 4. Меѓутоа заокруженоста на секое **b** сепак диктираше да ги третирам како засебни целини, без разлика што секоја од нив во основа е реченица.)

Во првото **b** соло сопранот ќе ја донесе $\mathbf{T_2}$. Првата новина е појавата на придружната фигура $\mathbf{Ф_1}$, а во високата синтесајзерска линија (квазипиколо) контрапунктски се јавува $\mathbf{T_1}$. Целиот дел се заокружува со појава на $\mathbf{Ф_2}$, со што уште повеќе се зацврстува линијата на заокружување на материјалите (**пр. 38**). Оваа структура ќе остане практика и во следните три повторувања на **b**.

Пр. 38: Крајот на **b** со појава $\mathbf{Ф_2}$ и почетак на $\mathbf{b_1}$



Пр. 39: Почетокот на **С** со $\mathbf{T_1}$ во машкиот хор и контрапункт во женски хор со $\mathbf{T_4}$

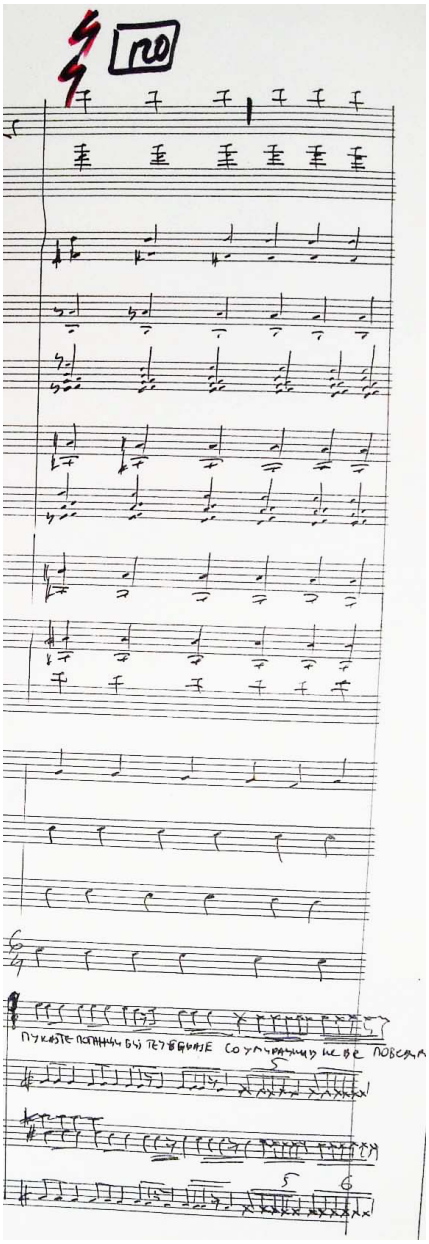


Во **преминот** кон делот **С** се појавува и $\mathbf{M_1}$ во целиот хор по што следат *secco* удари*. Тие го најавуваат следниот дел од ставот **С** (**пр. 39**).

Во овој последен дел на ставот се заокружува појавата на сите материјали со воведувањето и на $\mathbf{T_4}$. Но, за да го задржам 4/4 стожер во $\mathbf{T_4}$, како што се гледа и од погорниот пример, од оригиналниот 7/8 такт, материјалот е поставен во 8/8 метар. Во 6. такт повторно ќе се појави и $\mathbf{Ф_1}$ со што е добиена нова текстура во однос на тематскиот и придружниот материјал. По заокружувањето на $\mathbf{T_4}$ во женскиот хор се јавува краток **премин** со истата структура на *secco* ударите*.

Во следното $\mathbf{c_1}$ настанува инверзија на улогите: $\mathbf{T_1}$ ја изведува женскиот хор, а $\mathbf{T_4}$ машкиот хор. Со последното $\mathbf{c_2}$ се потврдува структурата преземена од трите излагања на тематскиот материјал во хорот во вториот дел од вториот став. Дури, задржан е и крајниот **c-moll** (со оглед на ограниченият простор овде немаше можност да се прикаже и хармонската шема на ставот).

Пр. 40: Крајот на третиот став со ритмизираниот говор



Ставот завршува со ритмизиран говор со драматуршката поента на дотогашниот и музички, но уште повеќе поетски развиток, односно со текстот: „Пукајте поганци, бијте убивајте, со умирачките ќе ве победиме!“ (**пр. 40**).

Може да се каже дека со ова е заокружена и музичката содржина на целиот ораториум. Она што следи музички е еден вид епилог, кој потполно се разликува од заокружените три става, музичките материјали и начинот на кои тие беа формално и стилски *спакувани*.

Четврти став

Во оригиналната комплетна верзија меѓу третиот и четвртиот став има потполна раздвоеност со *четвртото пеење* во поемата на Тодоровски, „Свето е сè што живее...“. Овој дел од поезијата беше оставен да биде рецитиран, без придружба. На тој начин беа целосно одвоени првите три става, од „Свечената песна“ како нешто ново.

Ставот е оптимално приспособен да биде химнична песна. Најнапред новата тема $\mathbf{T_5}$ претставува строго симетрична преодна дводелна песна: $\mathbf{1\ 1_1\ 2\ 1_2}$. Секоја реченица содржи по две симетрични полуреченици, а на поширок план $\mathbf{1\ 1_1}$ и $\mathbf{2\ 1_2}$ се периоди (**пр. 41**).

Целиот став содржи две појавувања на $\mathbf{T_5}$, првото во машкиот хор и второто во целиот хор. Првото појавување е во **Fis-dur**, а во второто се прави тонален скок во **A-dur**. Хармонскиот план е многу едноставен и се движи во рамките на тониката, субдоминантата и доминантата. Песната е направена едноставно за да може брзо да се учи и памети. Хорот е поставен во рамките на хармонизациите на народните песни за хор (практика која започнува со Мокрањац и преку првите македонски композитори се внесува и кај нас).

Овој слог во хорот ќе го употребам и во сцената со машкиот хор во *Десѝина и мисѝер Докс*, односно аријата на Доксе.

Првото појавување на $\mathbf{T_5}$ е придружено само со меките тромбонски синтесајзерски бои. Втората појава има ритмизирана придружба (налик на популарните жанрови)

Пр. 41: Првата појава на $\mathbf{T}_5$ во машкиот хор



со поголем број инструменти, вклучувајќи ја и типичната ритам-секција. Она што ѝ дава посебност е секако појавата на самостојна висока линија (некое квазипиколо) во контрапунктски сооднос со водечката линија.

Ова првпат ќе го направам во вториот став во суитата *Возови* (условно го нарекував Алеманда). Во кулминацијата на ставот се појавува високиот инструмент (таму повеќе наликува на свиреж од уста), исто така, со своевиден контрапункт. Во мешањето на синтесајзерските бои, појавата во високиот регистар го одвојува тој звук од останатите и го прави лесен за следење. И подоцна, во повеќе аранжмани ќе го користам истиот сооднос со слични инструменти, како на пример во шпицата за МРТ, аранжмани за хорот „Пиколо" итн.

Она што беше посебен проблем, кој е решаван овде колку што се може, е поетскиот ритам на оригиналниот текст, кој го немаше стандардното *чекорење* на ритмичките стапки.

Воопшто со овој проблем кој потекнува од *музичката* структура на современата македонска поезија, се борев од почетоците до крајот на моето вокално творештво. Затоа, често претпочитав да земам текстови од народни песни во кои ритмичката компонента на текстот веќе беше дотерана (како на пример, „Извор вода" во *Десѝина и мисѝер Докс*, циклусите соло песни *Хумориѝични* и *Љубовни*), самиот да напишам текст (епилогот во *Десѝина и мисѝер Докс*), или да дотерувам и интервенирам во оригиналната поезија.

Со ораториумот *Живееме – ѝамеѝиме* е означен и почетокот на повеќе дела во кои ќе користам комбинација на електронски инструменти и глас/гласови (циклусите соло песни за хорот „Пиколо", *Песниѝе за миросѝ и војнаѝа*, *Еко ѝесниѝе*, аранжманите за „Пиколо" и музиката за драми во кои артистите пееја на сцена на инструменталната матрица). Затоа, тој претставува значаен исчекор врз чија основа ќе продолжи да се гради и надоградува моето натамошно творештво од 1980-тите и 1990-тите. Од 1998 година ќе се вратам на класичниот акустички инструментариум и електрониката многу ретко ќе ја употребувам.

Употребата на електрониката дефинитивно произлезе од мојот интерес да истражувам и беше поттикнат од посетата на електронското студио во Белград во 1973 година, која ми ја овозможи мојот професор Томислав Зографски, бидејќи беше пријател со неговиот основач, Владан Радовановиќ. Се разбира, до такво студио многу тешко се доаѓаше и комерцијализацијата на синтесајзерите која се случи во 1980-тите, ја прифатив со големо воодушевување, така што одвојував огромни средства, од тогашните скромни лични буџети во социјалистичката Југославија за да купувам опрема. Но, интересот и инвестицијата во оваа област имаше и еден друг многу важен мотив и момент. Како што споменав и во моите други книги, многу тешко доаѓав до изведби кај нашите големи ансамбли (што не беше случај со делата на другите македонски композитори) и влезот во електрониката ми беше воедно и решение за проблемот и постигнување на еден вид независност. Така, оваа неповолност ја претворив во корист. Ако делата лесно ми беа прифаќани и изведувани, сигурно немаше да се втурнам со сиот елан во користењето на електрониката, која навистина ми отвори многу нови прозорци и уште поважно, ми овозможи континуитет во сопствениот композиторски развиток. Можноста да се чуе она што се пишува, е од суштинско значење за развитокот на композиторската личност.

Ораториум *Охрид* оп. 28

Ораториумот *Охрид* беше напишан за анонимниот конкурс на Ректоратот на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во 1988 година за изведба на дело на свеченоста по повод 40-годишнината на УКИМ. Во тоа време проректор беше тенорот (и воедно професор на ФМУ) Благоја Николовски. На конкурсот пристигна само моето дело и без разлика на анонимноста, фактот што делото беше испишано со нотен процесор (во кој никој во тоа време ни во југословенските простори не работеше), јасно беше кој беше авторот. Во комисијата за избор беа: Благоја Николовски, Фимчо Муратовски и Томе Саздов.

Не беше изненадување дека никој не се јави на конкурсот. Пишувањето на големо вокално-инструментално дело е крупен композиторски залак. Од друга страна, делото се изведува еднаш, најмногу двапати, што е премалку за големата композиторска инвестиција, а хонорарите и авторските права, особено од втората половина на 1980-тите, беа премали за да заинтригираат повеќе автори. Мислам дека сум единствен од македонските композитори што во своето творештво има три ораториуми.

Не можам да се сетам кога точно заврши конкурсот, односно кога го завршив делото и годината на создавање – 1989, повеќе ја одразува праизведбата, одошто кога е создадено делото, бидејќи е очигледно дека е работено во текот на 1988 година.

Концепциски делото беше изработено да одговара на функцијата – годишнина на образованието во Македонија.

Во воведот кон партитурата се јавува следниот текст:

Петте делови на ораториумот Охрид, всушност, претставуваат пет етапи од развитокот на културата, науката и писменоста на територијата на Македонија.

Првиот став Номос содржи две химни за Аполон и Музите, заштитниците на уметностите и науките од старата грчка митологија. Со тоа е претставена и најстарата европска цивилизациска и културна единица која со еден свој дел се протегала и на подрачјето на Македонија.

Вториот став Когнитио го означува појавувањето на Римската Империја и новите влијанија во науката и културата, за што сведочат и бројните споменици од овој период кај нас.

Третиот дел Похвала го најавува периодот на појавата на словенската писменост и култура. Во него е искористен дел од познатата Климентова Похвала Кирилу и Методију.

Со четвртиот дел, песната Охрид на познатиот македонски преродбеник Рајко Жинзифов, се најавува новата етапа во развитокот на македонската култура, наука и писменост – периодот на преродбата.

На крајот, последниот, петтиот дел од ораториумот, ја користи поезијата на Блаже Конески како симбол на современиот миг на македонската наука, култура и уметност.

Паузите се исполнети со поезијата:

– меѓу првиот и вториот дел На езеро, Раѓање на зборот (Ацо Шопов);

– меѓу вториот и третиот дел Епитаф (Гане Тодоровски);

– меѓу третиот и четвртиот дел Попис на народот (Радован Павловски);

– меѓу четвртиот и петтиот дел Светулки (Матеја Матевски) и Строфоносци (Славко Јаневски).

Реализацијата на овој ораториум би требало покрај музичкиот и поетскиот дел, да содржи и балетски. Балетот учествува формирајќи ригидни пози (како некаков збир на статуи), во текот на петте музички дела (на пример: за првиот принесување жртва, вториот сцена од римски форум, третиот сцена од христијанска базилика, четвртиот – македонски преродбеник во Русија, петтиот -- имагинарен амбиент на дваесет и првиот век) и играјќи за време на читањето на поезијата.

Всушност, сето читање на поезијата е исполнето со балет кој игра без музика, формирајќи си ритам според поетскиот ритам.

Во визуелната реализација на овој проект, во првиот дел на сцената е поставен оркестарот, солистите и хорот во концертна облека. Зад нив се издига во вид на коса рамнина просторот за игра на балетот, кој ќе биде костимиран според сцените што ќе ги претставува. Просторот на тој начин би требало да се затвори и обезбеди подобра акустичка и визуелна комуникација меѓу публиката и изведувачкиот ансамбл.

Овој текст е еден вид синопсис за настанот. Праизведбата беше на денот на УКИМ, 24 Мај и во него не беше вклучен балетски ансамбл, односно ораториумот се изведе како стандарден концерт. Во изведбата учествуваа: солистите Марија Муратовска – сопран, Милка Ефтимова – алт, Благоја Николовски – тенор, Милан Фирфов – баритон и Димитрије Бужаровски – синтесајзери, актерите: Славица Николовска, Емил Рубен и Игор Џамбазов, хорот „Мирче Ацев“ и хорот при ФМУ, Македонската филхармонија и диригентот Фимчо Муратовски.

Во подготовките на солистите учествував и како корепетитор, како и при подготовката на другите мои вокално-инструментални дела.

Бидејќи немаше извод за пијано, логично беше да корепетирам и воедно можев да интервенирам во интерпретацијата кај солистите. Тоа ќе се случи и со следниот ораториум, *Радомировиот псалтир*. Дури во 2018 година за подготовките на *Псалтирот* во МОБ за настапот на „Охридско лето“, ќе изработам и извод за пијано за него.

Ако подготовките со солистите и хоровите течеа како што треба, тоа не беше случај со Македонската филхармонија. За изведбата беа планирани три проби и генерална проба. На втората проба оркестарот започна штрајк заради ниски лични доходи. Тајмингот им беше погоден, бидејќи ја доведуваа во прашање прославата на УКИМ. Така, се изгубија два дена без проби и дури на генералната проба го составивме делото. Помогна тоа што партитурата за оркестарот е релативно едноставна, а и музичкиот дел и покрај петте става, одговара на половина концерт. Исто така, особено беше важно што солистите и хорот беа подготвени, а да не говориме за диригентот Фимчо Муратовски, кој како и секогаш минуциозно ја познаваше партитурата. Но, како што се гледа и слуша и од снимката, оркестарот се бори и со интонацијата и со интерпретацијата и резултатот не одговара на неговото ниво од тоа време. Всушност, во оркестарот изведбата ја држат неколкуте солисти од дрвените дувачи и удиралките кои ги предводи Емил Клан.

Директниот пренос го работеше МРТ, но од снимката исто се гледа дека и тие имаат проблеми, бидејќи првпат го чуја делото на генералната проба, и тоа само дел од екипата. Тие генерално му пристапија на настанот како политички (првиот дел со говорите) и за нив беше најбитно во политичкиот дел да не направат некоја

поголема и видлива грешка. Нивната прва проба беше директниот пренос, што кога ќе се има предвид големината на изведувачкиот ансамбл, тоа е огромен предизвик и за многу поискусни и специјализирани телевизии за вакви снимања. Особено проблематичен е тонот, во кој тонмајсторите се борат што да постават во прв план, што уште повеќе го нарушува изворниот тонски баланс. Синтесајзерите (Roland Jupiter 6, Korg DW 8000) на моменти се прегласни, а на моменти отсуствуваат и цели линии. Особено лошо е снимен хорот, кој и покрај огромниот состав (два хора), скоро е нечуен. Проблеми има и со вклучувањето на актерите, па дури и солистите не се избалансирани со останатиот изведувачки состав.

За среќа, во салата имаше сосема друг впечаток како резултат на реалната акустика и аплаузите на крајот и станувањето на целата публика, говори дека изведувачкиот резултат е многу поразличен од она што го слушаме на снимката.

Од друга страна, видеото кое ги прикажува присутните, политичкиот, државниот врв, професорите на УКИМ, академиците на чело со Блаже Конески, го истакнува историското и културното значење на оваа снимка. Во неа се истакнува пејачката четворка составена од прекрасни и моќни гласови кои и претходно, а и потоа, доминираа на македонската музичка сцена.







Сл. 9: Од изведбата на ораториумот *Охрид*, 24 Мај 1989 година, на прославата на 40-годишнината на УКИМ

Вклучувањето на поезијата ја истакна и актерската тројка, која вистински, со многу жар и ангажираност го интерпретира поетскиот избор кој го прикажавме погоре. Нивниот настап го одразува целиот однос кон поезијата, како посебен уметнички жанр. Рецитирањето и паметењето на цели песни и поеми се сметаше за квалитет и способност. Не знам дали денес, споредено со тој период пред триесет години, може да се каже дека живееме во истото културно милје.

Ораториумот доживеа уште една изведба, на отворањето на фестивалот „Охридско лето“ на 12 јули 1990 година, настан кој, исто така, беше пренесуван од



Сл. 10: Од изведбата на ораториумот *Охрид* на отворањето на „Охридско лето“, 12 јули 1990 година

МРТ. Оваа изведба се одржа во предворјето на Св. Софија, што од друга страна имаше свои сериозни акустички недостатоци (отворен простор) (**сл. 10**).

Во 2019 година како в.д. декан на ФМУ добив задача од Ректоратот на УКИМ да ја осмислам програмата на централната свечена академија по повод 70-годишнината на универзитетот. Повторно имаше многу краток рок (за тоа почна да се разговара неколку месеци пред прославата). Есента 2018 година во една прилика му споменав на ректорот дека ќе треба да се размислува за оваа прослава и дека сум готов повторно да подготвам дело (веќе две прослави на годишнините во 1989 година со овој ораториум и како што ќе видиме во разработката на следниот ораториум *Радомировиот псалтир* во 1999 година, се реализираа со моите ораториуми), но потоа се откажав од идејата. Најнапред не сакав да поттикнам реакции дека ја злоупотребувам функцијата (иако тоа секако ќе го направев без хонорар). Но, од друга страна, тоа беше многу бурен период во ФМУ, со оставка на претходниот декан, големи финансиски и други проблеми, што бараше навистина огромен ангажман и акцент на други активности кои требаа институцијата да ја вратат на нејзината нормална патека. Затоа, одлучив да направам сценарио во кое ќе се измешаат поезијата од нашите истакнати поети, воедно професори кои имале и различни функции на УКИМ, со музиката од четири професори и декани на ФМУ. Изборот повторно (како и во претходните ораториуми) требаше содржински да го долови значењето на УКИМ во развојот на образованието и науката во Македонија. Така, неминовно се наметна и ставот од овој ораториум *Охрид* со истоимената песна на Жинзифов. За таа намена направив преработка која подоцна при препишувањето, односно префрлањето на ораториумот *Охрид* за оваа книга, одлучив да биде и финална верзија и во ораториумот. Нешто повеќе за промените ќе зборувам кога ќе дојдеме до тој став во овој ораториум, а за изведбата на *Радомировиот псалтир* на прославата на УКИМ во 1999 година, уште еднаш ќе се навратам во текстот за него.







Сл. 11: Од изведбата на ставот „Охрид“ од истоимениот ораториум на прославата на УКИМ (1949–2019)

Музички карактеристики

Од приказот на изведувачите веќе може да се согледа инструменталниот состав на ораториумот. Намерно сум користел симфониски оркестар *a due* имајќи го предвид капацитетот на Македонската филхармонија, особено кога се работеше за дела од македонски автори (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. in B, 2 Bsn., 2 Fl. Hn., 2 Tpt. in B, Timp., Cym., Tri., T.-t., Synth. Roland Jupiter 6, Korg DW 8000, Roland TR-707, Strings), солисти (Soprano, Alto,Tenor, Baritone) и мешан хор (SATB).

Стилистички делото припаѓа на неокласицизмот/неоромантизмот. Структурата на формите на ставовите е главно едноставна, подредена на текстот и долгите пејачки теми.

Прв став (Номос)

Како што беше споменато, Номосот е изграден на двете химни за Аполон, преку дешифрации на Макран (Henry S. Macran) од музиката од античкиот грчки период.

Пеј о Музо моја драга,
започни ја мојата песна,
нека го возбуди моето срце
развигорот од твоите свети полјанки.

О мудра Калиопо,
водач на прекрасните музи,
и ти мудар дарувач на мистериите,
син на Лето,
Аполону Делфиски,
подари ми ја твојата милостива присутност.
(превод од англиски Д. Бужаровски)

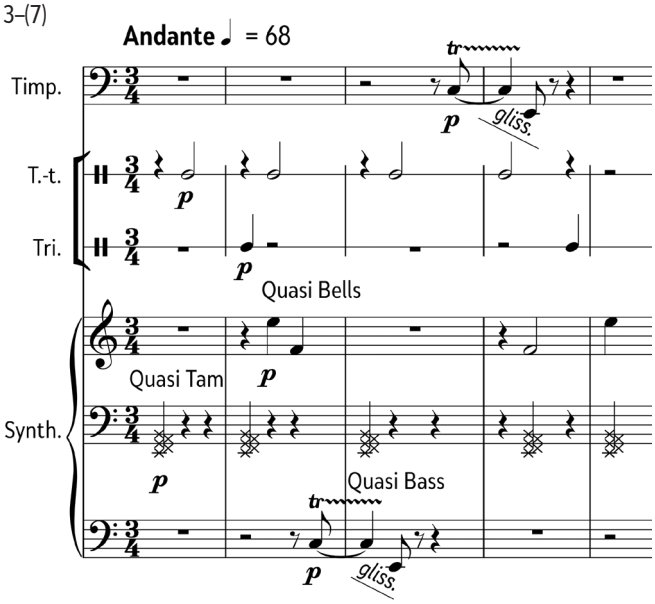
Во ораториумот се користи оригиналниот старогрчки јазик, при што останува отворено прашањето колку транскрипцијата во современа нотација одговара на вистинскиот звук од тоа време. Но за мене оваа музичка веродостојност, вклучувајќи го и проблемот на изговорот на текстот, не беа од значење, бидејќи ми беше битна само симболиката на поезијата и вокалната музичка подлога, и тоа како мое видување и доживување на звучното опкружување на овие простори. Како и во другите делови од ораториумот, користените текстови и музички материјали се поставени во еден нов контекст, како субјективна реинтерпетација на минатото, без намера за негова автентична реконструкција.

Химните се искористени како $\mathbf{T_1}$ и $\mathbf{T_2}$ и тие се поврзани со два инструментални премини (меѓуставови).

$\mathbf{T_1}$ премин $\mathbf{T_2}$ премин $\mathbf{T_1}$ $\mathbf{T_2}$ завршна група

Пред првото излагање на $\mathbf{T_1}$ ќе се појави $\mathbf{Ф_1}$ (**пр. 42**). Како што се гледа од примерот, $\mathbf{Ф_1}$ ја изведуваат синтесајзерите и удиралките. Содржи јасни компоненти кои натаму со мали варијации и ритмички изместувања ќе се јавуваат во целиот став како придружба на двете теми. Од примерот може да се види дека нејзиниот почеток припаѓа на quasi Tam-от кој се јавува како удар во различни времиња од тактовите (делото започнува со два воведни такта со удари на тамот). Вториот сегмент е дијалогот меѓу акустичкиот там комбиниран со трианглот и истата фактура во quasi Bells во синтесајзерот. Третиот сегмент е трилерот со глисандо надолу меѓу тимпанот и quasi Bass-от.

Пр. 42: $\mathbf{Ф_1}$ како основна придружба на темите во првиот став, т. 3–(7)



Во оваа партитура одлучив синтесајзерските инструменти да ги придружувам со асоцијативната боја на некој акустички инструмент и затоа секаде се означени како quasi.

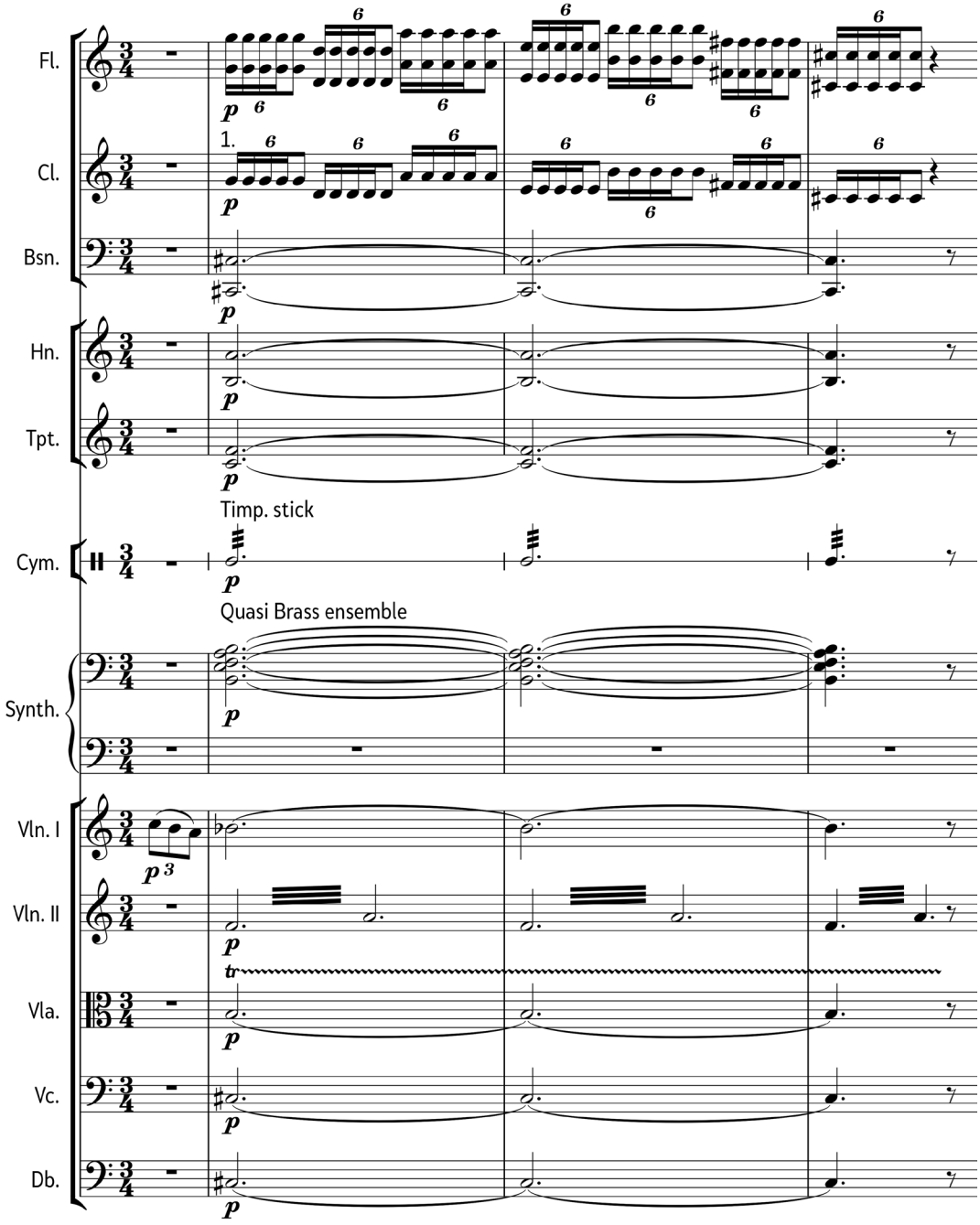
Пр. 43: $\mathbf{T_1}$ во изведба на сопранот, т. 8–25



T_1 одговара на дешифрацијата на Макран со тоа што интонација дава флејтата и со некој вид бурдонски тонови ја придружува водечката линија на сопранот (**пр. 43**).

Преминот содржи мотивски дел **M_1** изграден од два сегменти: во првите виолини и во репетираните тонови во дрвените дувачи (**пр. 44**). Овој мотив спаѓа во типичните мотиви* од моето творештво со доминацијата на квартни движења и созвучја (во репетираните тонови) и кластерот во останатиот дел од оркестарот, вклучувајќи ги и

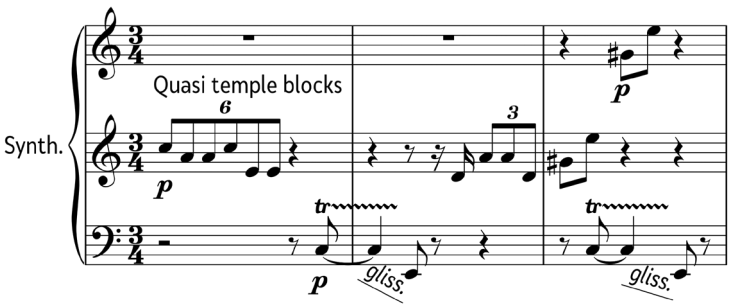
Пр. 44: **M_1** со карактеристичните сегменти во првите виолини и флејтите и обоата, т. (28)–(31)



Пр. 45: $\mathbf{T_2}$ изложена во соло алтот, т. 38–58



Пр. 46: Промена во $\mathbf{\Phi_1}$ со појава на *квазитемпл блок*, т. 39–41



арпежираните звона во синтесајзерот. Тој има уште едно повторување кое се заокружува со движење во хорните кон тонот **d** кој му дава интонација на соло алтот за неговиот настап, односно излагањето на следната тема во овој став $\mathbf{T_2}$ (**пр. 45**).

Интересно е дека во првата верзија на партитурата пред изведбата, алтот ја започнува $\mathbf{T_2}$ од тонот **d**, но како што се гледа и во снимката од изведбата, а потоа и во партитурата, сум интервенирал со транспозиција на темата за голема терца нагоре. Придружбата останува скоро иста, единствено во синтесајзерот *квазитамот* е заменет со *квазитемпл блок* (**пр. 46**).

Следува вториот **премин** во кој улогите во оркестарските групи ќе се заменат и ќе биде направена транспозиција во нов тонален центар* (**пр. 47**).

И следниот дел, во кој $\mathbf{T_1}$ и $\mathbf{T_2}$ ќе бидат надградени и заменети улогите на соло сопранот и алтот, спаѓа во истиот регистар на постапки* (**пр. 48**).

Ставот е заокружен со кратка **завршна група** во која во $\mathbf{\Phi_1}$ е вметнат уште еден сегмент кој очигледно потекнува од $\mathbf{M_1}$ (**пр. 49**).

Пр. 48: Замена на улогите меѓу соло сопранот и алтот во изложувањето на темите со соодветни транспозиции, т. (68)–73



Пр. 49: Новиот сегмент во $\mathbf{\Phi_1}$ (прва флејта) со потекло од $\mathbf{M_1}$, т. 90



Со овој сегмент се прави и реминисценција на премините, со што е заокружен целиот став. Како што видовме, тој има јасна и едноставна структура. Неговата тонално-хармонска структура треба да асоцира на античките модуси. Сепак разлеаноста постигната со синтесајзерите и удиралките и кластерите во премините, треба да ги осовременат и усложнат преземените музички обрасци од споменатата транскрипција.

Пр. 47: Преминот со Φ_1 и заменети улоги во дрвените дувачи и гудачите, т. (58)–(61)



Втор став (Cognitio)

За вториот став направив компилација од различни текстови на латински јазик кои повторно би го симболизирале натамошниот континуитет во науката и образованието.

Cognitio rerum
Cogitationis poenam nemo patitur
Scribendi recte sapere est et principium et fons
Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae

Запознавање на нештата
Никој не може да биде казнет за своите мисли
Да се биде мудар – почетокот и изворот е во правилното пишување!
Сите нешта ќе ги разјаснат филозофските книги...

Првите два стиха (условно, бидејќи не се работи за поезија) се искористени за носечкиот тематски материјал $\mathbf{T_3}$, додека следните два (трети и четврти) за контрапунктот што ќе се спротивстави на $\mathbf{T_3}$.

Како и во првиот дел од ораториумот, така и во овој, а подеднакво и во следните, основата ќе ја дадат подолги тематски материјали. Всушност, ставовите по својот формален концепт наликуваат на циклусите песни, но истовремено и се разликуваат со нивната внатрешна структура и развиток, третманот на оркестарот, хорот и солистите.

Овој втор став од ораториумот содржи два дела, во кои вториот е варирано повторување на првиот. Во внатрешната структура на деловите повторно има поделба на бавен дел (**a**) и брз дел (**b**), со што понатаму е поддржана симетријата на формата на глобален план, иако, очекувано, таа не е апсолутна, што се гледа и од подолу претставената шема.

A: (a) Вовед (Φ_2, т. 1–3) 1 (M_1 солисти, т. 4–18),
(b) вовед (Φ_3, т. 19–24) 1_1 (T_3, баси, т. 25–53) премин (Φ_3, т. 54–58) 1_2 (T_3, машки хор, т. 59–94)

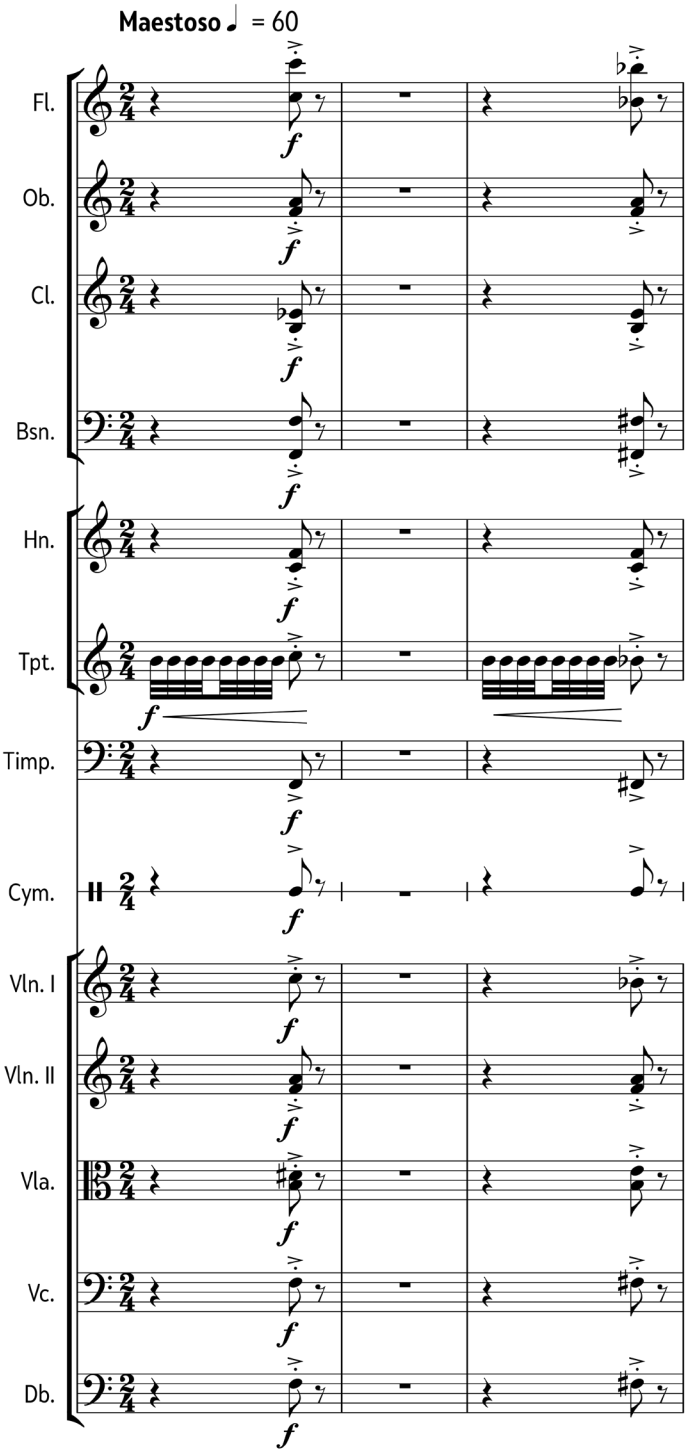
A_1: (a_1) 1_3 (Φ_2 M_1 солисти, т. 95–111),
(b_1) вовед (Φ_3, т. 112–116) 1_4 (T_3, хор, т. 118–146) премин (Φ_3, т. 147–151) 1_5 (T3, машки хор, т. 152–188)

Во првите три такта е употребена нова фигура $\mathbf{\Phi_2}$, која е искористена како надворешен вовед (**пр. 50**). Основата е Flatterzunge во трубите и стандардните *secco* акорди*. Следува првата реченица (т. 4–18) која има функција на бавен вовед и во која се појавува мотивот $\mathbf{M_2}$, најнапред кај соло баритонот (**пр. 51**). Тој е изведен во скокови што му додаваат на неговата енергичност (покрај динамиката). Од овој мотив ќе биде изградена и темата $\mathbf{T_3}$, со што тој станува основа за градбата на целиот став. Во првата реченица тој се повторува уште еднаш при што

Пр. 51: $\mathbf{M_2}$ како основен материјал за градба на ставот, т. 5–8

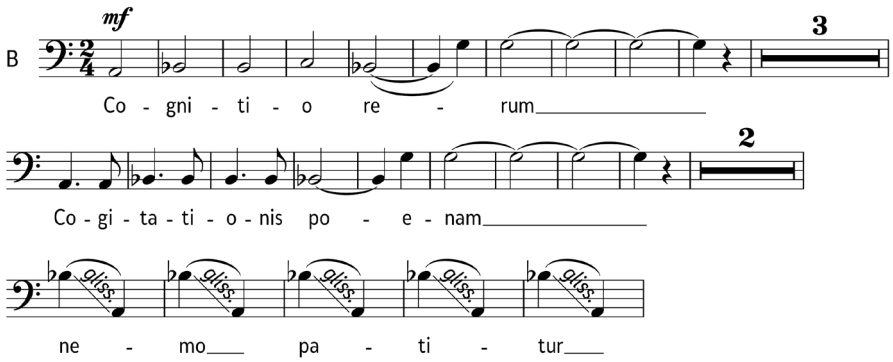


Пр. 50: Φ_2 како надворешен вовед, т. 1–3



на баритонот му се придружува и тенорот во паралелни големи терци (се добива впечаток на битоналност). Оваа прва реченица е заокружена со *secco* акордите воведени во првите тактови.

Пр. 52: $\mathbf{T_3}$ изградена од $\mathbf{M_2}$ и $\mathbf{M_3}$, т. 25–53



Пр. 53: $\mathbf{Ф_3}$ како внатрешен вовед, т. 19–24



Следува вториот дел на **A** (**b**) во кој е изложена $\mathbf{T_3}$ (**пр. 52**). $\mathbf{T_3}$, како што наведовме во текстот над примерот, го користи $\mathbf{M_2}$, но и уште еден мотив, $\mathbf{M_3}$. Под $\mathbf{M_3}$ го подразбираме мотивот од крајот на темата со глисандата од мала нона. И $\mathbf{M_2}$ е очигледно доста променет (во однос на првото излагање во баритонот), почнувајќи од хроматиката на почетокот. Меѓутоа, скокот на крајот на мотивот ја прави јасна неговата асоцијација со изворната форма на $\mathbf{M_2}$. Освен тоа, септимниот скок на почетокот на $\mathbf{M_2}$, во неговата прва појава лесно може да се преведе, заедно со тоновите што следат, во секундно движење нагоре (во основа секој скок од септима надолу може да се изедначи со секунда нагоре). Во оваа смисла и $\mathbf{M_3}$ може да се третира како дериват од $\mathbf{M_2}$, но овде го издвоивме заради глисандото и интервалот мала нона.

Пред почетокот на темата (вообичаено во најголемиот дел од темите во моето творештво) се јавува придружната фигура како внатрешен вовед* (**пр. 53**).

Хроматското осминско движење натаму ќе се јавува во најразлични варијанти, сите концентрирани околу тоналниот центар (во почетокот **a**). Придружната заднина ќе биде надополнета со уште едно хроматско движење во шеснаесеттини, кое го дефинираме како пасаж $\mathbf{П_1}$ (**пр. 54**). Постоеше можност овој материјал да го означиме и како фигура, меѓутоа неговата прва појава во празнината меѓу двете појави на $\mathbf{M_2}$ (потоа тој ќе продолжи да се јавува во различни варијанти и ќе стане константен дел од заднината) го истакнува дури и на ниво на самостоен мотив. Во придружбата

Пр. 54: $\mathbf{П_1}$ како дел од придружната заднина на $\mathbf{T_3}$, т. 35–37



се вклучени и бројни кластерски созвучја во синтесајзерот, а фаготите ја дуплираат пејачката линија на басите.

Ова **b** на првото **A** има две излагања на $\mathbf{T_3}$, како што може да се види и од горната шема. Тие се кореспондентни на двете излагања на $\mathbf{M_2}$ на почетокот кај солистите.

$\mathbf{A_1}$, како што можеше да се види, ја има истата шема, со соодветни *измеѓувања*. Така, во $\mathbf{a_1}$ наизменично се јавуваат $\mathbf{Ф_2}$ и $\mathbf{M_1}$ (на почетокот тие следеа еднодруго) (**пр. 55**).

Комбинирањето продолжува и во делот со *secco* акордите. На Flatterzunge во трубите се придружуваат и хорните, на почетокот во терци, но при второто појавување во акордот **cis-e-g-gis** (едновремено звучење и на намалена и на чиста квинта).

Пр. 55: Дел од $\mathbf{a_1}$ со комбинација на $\mathbf{Ф_2}$ и $\mathbf{M_1}$, т. 95–105



Шематичноста (и приближната симетричност) продолжува и во $\mathbf{b_1}$, со тоа што во женскиот дел од хорот во долги нотни вредности е изложен вториот дел од текстот, како еден вид контрапункт (дури и *cantus firmus*) кон $\mathbf{T_3}$ (**пр. 56**).

Се разбира, меѓу промените ќе се јават и промени на тоналните центри. Така, целиот став ја има шемата (тоналните центри се во заградите): **A** [a(**b**) b(**a,c**)] $\mathbf{A_1}$ [a_1(**c**) b1(**h,d**)]. Делот $\mathbf{A_1}$ е поместен (транспониран) за голема секунда нагоре, а видна е и терцната сродност* во рамките на **b** и $\mathbf{b_1}$.

Формалната шема на ставот и употребата на транспозициите јасно укажуваат дека сум се користел со компјутерската команда *copy/paste*. Тоа не е неочекувано, бидејќи ова дело е трето во низата Соната бр. 3, *Барокно кончертино*, Ораториум *Охрид*, сите пишувани со новиот нотен процесор Composer и прво за голем вокал-

Пр. 56: Контрапунктот во женскиот дел од хорот наспроти $\mathbf{T_3}$, т. 122–132



но-инструментален состав. Она што донекаде и мене ме импресионира од оваа денешна перспектива, е борбата со малиот екран и големиот број на петолинија што ги содржи партитурата. Очигледно е дека сè сум морал да држам во глава и по печатењето на партитурата да го видам резултатот. Кон тоа треба да се додаде и проблемот на Composer со испишувањето на текстот, различните ритмички поделби итн. Секако, многу сум бил воодушевен од можноста со *copy/paste* брзо да се движам во создавањето на делото, особено заради краткиот рок по распишувањето на конкурсот. (Заради капацитетот на компјутерот партитурата сум морал да ја делам во помали целини, така што сум можел да правам копирање на цели досиеја и потоа да ги правам интервенциите во нив.)

Трет став (Похвала)

Третиот став има цел да ја претстави старословенската писменост и соодветно користи фрагмент од *Похвалата за Кирил и Методиј* од св. Климент Охридски.

Законот божји му го предадоа на новиот народ, создавајќи му букви. Тоа што беше се сокрило од премудрите и од разумните, им се откри на децата во последниот век со нивна помош. Тоа не беше напишано на камени плочи, туку беше извезено на плочите од срцата, не беже кажано ни низ облак, ни низ магла, ни низ бура, туку извршено и предадено од самиот Господ Исус Христос.

Во ставот е користен оригиналниот старословенски јазик. Изграден е од два тематски материјали кои треба да наликуваат на пеењата од Октоихот, иако не се директно поврзани со одреден *глас*.

Првото *пеење*, односно **T_4** го донесуваат басите од хорот (**пр. 57**). Таа е конструирана без повторувања на некои сегмент(и) кои би личеле на мотиви, односно наликува на *cantus firmus*. Асоцијацијата со музичките материјали од Октоихот треба да ја дадат алтерациите **h-b** и **f-fis**.

Вториот тематски материјал **T_5** одговара на респонзоријалниот систем (хор,

Пр. 57: **T_4** претставена од басите, т. 2–10



солист/свештеник) и го изведуваат машките солисти (тенорот и баритонот). Тој е веќе со прекини (повторно да одговара на свештеничките делови од службата) и се чувствуваат повторувања на сегменти. Таа на почетокот е повеќе речитативна, но подоцна се развива во широка мелодиска линија (**пр. 58**).

Пр. 58: $\mathbf{T_5}$ донесена од баритонот и тенорот соло, т. 23–35



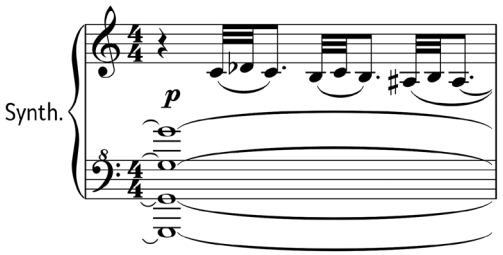
И овој став има релативно едноставна шема поделена во две целини **A** и $\mathbf{A_1}$ кои внатрешно кореспондентно имаат и **a** и **b** делови, кои одговараат на двете преставени теми.

A [a (т. 1–21, T_4) b (т. 22–35, T_5)] премин (т. 36–38) A_1 [a_1 (т. 39-64, T_4 имит.) премин (т. 65–66) b_1 (т. 67–82, T_5)] завршна група (т. 82–85)

Низ целиот став се слуша исото кој во воведниот такт пред излагањата на темата, воедно им ја дава и интонацијата на гласовите. Ова исо (бурдон) го изведува синтесајзерот со инструментот кој треба да наликува на гласови.

Јупитер 6, кој овде ги дава тие тонови, го имаше проблемот (фабрички) на расштимување на осцилаторите и затоа на предната плоча имаше посебно копче (tune) кое требаше да се користи одвреме-навреме кога се употребуваа чисти инструментални бои (со јасна интонација). Од снимката од праизведбата во еден од тоновите (**g**) се слуша дека тонот е расштиман, се разбира нешто што само јас сум го забележал.

Пр. 59: $\mathbf{Ф_4}$ претставена во нејзината целина, т. 25



Во првото **a** $\mathbf{T_4}$ е изложена двапати, еднаш во басите и еднаш во тенорите. На крајот на излагањето во тенорите во 19. такт се појавува фигура (во синтесајзерот) $\mathbf{Ф_4}$ која натаму ќе продолжи да ја формира заднината на излагањата на двете теми (**пр. 59**).

Основната карактеристика на оваа фигура е орнаментот во мала секунда, кој потоа се повторува хроматски уште двапати надолу. Затоа, овде фигурата ја прикажавме во нејзината целина. Типично за моето творештво, таа ќе има најразлични групирања, односно комбинации во овие три повторувања*. Тие ќе ја чинат подлогата за појавата на $\mathbf{T_5}$ која следи (дел **b**) во изведба на солистите.

Во преминот меѓу **A** и $\mathbf{A_1}$ (т. 36–38) и во исото и во $\mathbf{Ф_1}$ се вклучува оркестарот (кларинет, фаготи, хорна). $\mathbf{A_1}$ започнува со имитации на $\mathbf{T_4}$ во хорот (**пр. 60**). Имитациите се јавуваат од терци надолу (од тоновите **d**, **h**, **g**, **e**), но како независни тонални центри. (Оваа постапка на појава на имитациите од различни тонални центри е

Пр. 60: Почеток на $\mathbf{A_1}$ со имитации, т. 39–45



типична за голем дел од моето творештво.) Тоа им дава посебна хармонска полизначност, особено што тие, како што видовме, во мелодиското движење имаат доминантно дијатонска структура (се разбира, исклучувајќи ги алтерациите). Во ова $\mathbf{a_1}$ наместо повторувањето на $\mathbf{T_4}$, се наоѓа кулминацијата на ставот во која хорот ќе се обедини во унисоно (**пр. 61**).

Како што може да се види, фактурата е згусната преку раздвижениот оркестарски дел (дрвените и лимените дувачи и тимпаните). Кон ова придонесува во меѓувреме додадената $\mathbf{Ф_5}$ составена од репетирани тонови во хорните (**пр. 62**). Во неа, како што се гледа од претходниот пример, се вклучуваат и трубите, а репетициите се забрзуваат.

Пр. 62: Првата појава на $\mathbf{Ф_5}$ со репетирани тонови во хорните, т. (47)–48



Во подлогата се појавува и еден арпеж, $\mathbf{П_2}$, најнапред во кларинетот (т. 53), но подоцна и во развиена варијанта кај флејтата (со поместување на основната структура на разложениот акорд за мала секунда) (**пр. 63**).

Пр. 63: $\mathbf{П_2}$ во флејтата со поместување за мала секунда на втората позиција од арпежот, т. (55)–56



Краткиот премин меѓу $\mathbf{a_1}$ и $\mathbf{b_1}$ е изграден од двете фигури и пасажот (продолжување на подлогата/исо кое е во континуитет низ ставот). Веќе во $\mathbf{b_1}$ постојано ќе настанува редукција на оваа заднина, најнапред го нема пасажот, а потоа се разретчуваат и фигурите. Преку оркестарската придружба е направена и варијанта во однос на појавата на првото **b**.

Пр. 61: Кулминација на ставот со унисоното во хорот, т. 61–64



Во последните четири такта е направено заокружување (звучи дури и како каденца), кое овде го означивме како **завршна група**. Крајот на ставот ќе заврши во тоналниот центар **cis**. Ставот започна со тонален центар **g**.

Очигледна е намерата овој став да наликува на литургиските пеења во православната црква. Веќе низ него се истакнува и драматуршката структура на ораториумот, добиена преку структуралните промени во музичките материјали и нивната временска организација. Заедно тие треба да асоцираат на промените во музичкото опкружување низ вековите.

Четврти став (Охрид)

Ова стилистичко поместување уште повеќе ќе дојде до израз во следниот четврти став кој има изразено неоромантичарска структура. На тој начин тој кореспондира

со романтизмот кој рака под рака оди со преродбенските движења, не само кај нас, туку и на Балканот, но и во останатите словенски земји (Полска, Русија, Чешка). Затоа е избрана и прекрасната песна на Рајко Жинзифов „Охрид“ и нејзината порака која најверно го одразува копнежот по татковината, но и по нејзиното духовно минато во кое Климент, во Охрид, *со облеклото Кириловo, предаваше божјо слово*. Крајот на песната со пораката да се испрати пастир духовен, *да пасит славјанско стадо, с дух народен, дух свободен*, го потенцира стремежот за ослободување и тоа не само духовно, туку и реално од турското ропство.

Но, прекрасниот текст содржеше и еден голем композиторски предизвик – повторно отсуството на унифицирано ритмичко пулсирање потребно за трансформација во музички фрази. Употребата на темниот вокал ' (шва) и на моменти комбинациите на согласки (шт, чн, зв, итн.) создаваа дополнителни потешкотии. Јас се обидов да ги решам и врската со текстот да ја направам природна, но тоа не беше секогаш можно (во тие случаи се појавуваат продолжени делови од мелодиската линија кои се пеат на еден слог).

Овој став има посложена форма од претходните три и во него има позначајна работа со музичкиот материјал кој се појавува во најразлични варијанти. Трите дела на формата одговараат на трите содржински целини на поемата.

A [вовед – M_4, $Ф_6$ (т. 1–3), a – T_6 (т. 4–16), a_1 – T_6, M_4, $Ф_6$ (т. 17–33)]
A_1 [b – T_7 (т. 34–41), a_2 – T_6 (т. 41–51)]
A_2 [c – T_8 (т. 52–59), a_3 – T_6 (т. 60–68)]

Од шемата може да се види дека основата на ставот ја чини делот **a** кој е изграден од **T_6**.

Ако ги прикажеме сите *мали букви* од формата, тогаш повидливо ја гледаме улогата на **a** во формалната структура.

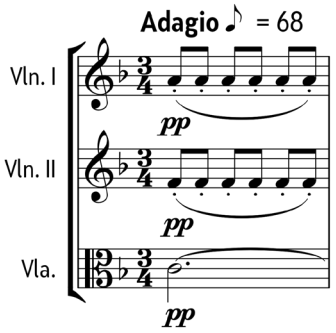
a a_1 b a_2 c a_3

Како што ќе видиме подоцна, деловите **b** и **c** се изразено контрастни на **a**. Со тоа се даваат можности и за други толкувања на формата, како на пример, преодна форма кон сложена песна, па дури и рондо. Од друга страна, **b** и **c** природно се преточуваат во деловите **a**, со што стануваат нивен интегрален дел и затоа, на генерален план доминира триделноста **A A_1 A_2**.

Воведот започнува со фигурата **$Ф_6$** која е главниот придружник на **T_6** (**пр. 64**). Многу е едноставен, составен е од осмински репетиции на акордските тонови и како што кажавме, типичен за воведите кои провејуваат низ целото мое творештво*.

Неговата самостојност е засилена со појавата на **M_4**, кој исто така ќе се јавува како дел од придружбата на **T_6** (**пр. 65**). Неговото јадро го чини ритмичката фактура: пунктираниот прв тон, двете 32-ки и задржувањето на следниот тон. Го донесува трубата и со неа и со истиот

Пр. 64: **$Ф_6$** како главен елемент на придружбата на **T_6**, т. 1



Пр. 65: **M₄** како дел од придружбата на **T₆**, т. 2–(4)



мотив завршува и ставот. Во текот на ставот ќе се јават и дрвените дувачи со имитации на овој мотив. Во првата верзија на ораториумот, овој мотив беше поставен постојано во некој дисонантен сооднос со придружбата и елементите на **T₆** (еден вид политоналност со поместувања во мали секунди во однос на тоновите од акордите и мелодиската линија). Сепак, во верзијата од 2019 година не само што го вратив мотивот во дијатонскиот круг на тоналните центри (со делумни отстапувања), туку му додадов и уште тонови, кои уште повеќе ја потенцираат неговата респонзоријално-полифона функција кон останатите музички материјали.

> Воопшто, верзијата од 2019 година ги ублажува дисонантните изместувања, приближувајќи ги повеќе кон неоромантичарската стилистика на ставот. Мислам дека оваа концепција на ставот повеќе одговара на лирската содржина на текстот и ја исполнува својата функција и во целиот ораториум, но и во изведбата на ставот како самостојно дело.

Како и кај одредбите на другите теми од моето творештво и овде имав дилема што ќе прогласам за тема, особено што имаше повеќе повторувања на основниот материјал од кој е изградена **T₆** (**пр. 66**).

Пр. 66: Основниот материјал на **T₆** поставен во сопранот и тенорот соло, т. 4–16



И овде постоеше можност како тема да се прогласи само првата реченица, но таа тогаш не би ја вклучила контрастната реченица **2**, која, како што ќе видиме и натаму, игра многу важна улога во градењето на формата. Затоа, се одредив за тема да го одредам целиот прикажан дел кој е формиран од два периода: **1 1_1** и **1_2 2**. Како што може да се види, вториот период е контрастен, донесувајќи комплетно нов материјал во **2**.

T_6 во **a** е повторена уште еднаш, сега во баритонот и алтот (со соодветни промени). Делот **a** има интересен тонален план кој овде ќе го прикажеме преку почетоците на реченициите:

$1/1_1$ f-moll, $1_2/2$ fis-moll, 1_3 e-moll, 1_4 E-dur, $1_5/2_1$ f-moll

Во почетокот на **A_1** ќе се појави и новиот тематски материјал **T_7** (**пр. 67**).

Тој најнапред е изложен во оркестарот во *мекаша* група на дрвените дувачки инструменти (флејти и кларинети) (**пр. 68**).

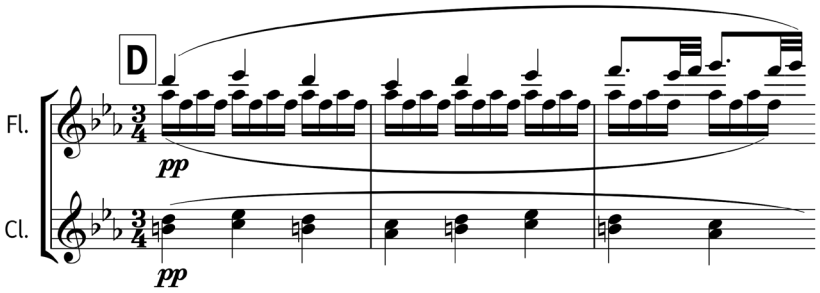
Со појавата на соло сопранот во 36. такт започнуваат канонски имитации во кои постепено ќе се вклучат и останатите солисти. Врз оваа основа во 41. такт ќе се појават машките гласови од хорот со **T_6** (**пр. 69**).

Реченичната шема на **A_1**: **3 3_1 1_6 1_7 2_1**, го одразува контрастот на градежните материјали. Воведувањето на хорот најнапред со машките гласови во **1_6** и потоа во **1_7** со имитации во целиот хор, треба да помогне во градењето на кулминацијата. Таа е постигната во **2_1** најнапред респонзоријално и на крајот, во паралелни квартсекстакорди во целиот хор (**пр. 70**).

Пр. 67: **T_7** во излагањето на соло сопранот, т. (36)–(39)



Пр. 68: Првото оркестарско излагање на **T_7**, т. 34–(36)



Пр. 69: Премин и мешање на темите од $\mathbf{T_7}$ кон $\mathbf{T_6}$, т. 38–41



Ставот има уште една кулминација во $\mathbf{A_2}$, која тешко може да се одреди дали е поголема, еднаква или помала од оваа. Она што е сигурно, дека таа е многу подраматично подготвена со новиот тематски материјал на $\mathbf{T_8}$ (**пр. 71**).

Нејзиниот marcia funebre карактер, произведен од придружната фигура $\mathbf{Ф_7}$, прави уште поголем контраст со сите претходни материјали. Во трите реченици кои ја користат оваа тема: **4** $\mathbf{4_1}$ $\mathbf{4_2}$ (втората и третата реченица се кратат), се прави нова голема кулминација, меѓу другото и со тоналните центри (**f-moll**, **d-moll**, **gis-moll** – најнапред хроматска терцна сродност, а потоа скок во поларниот тоналитет*).

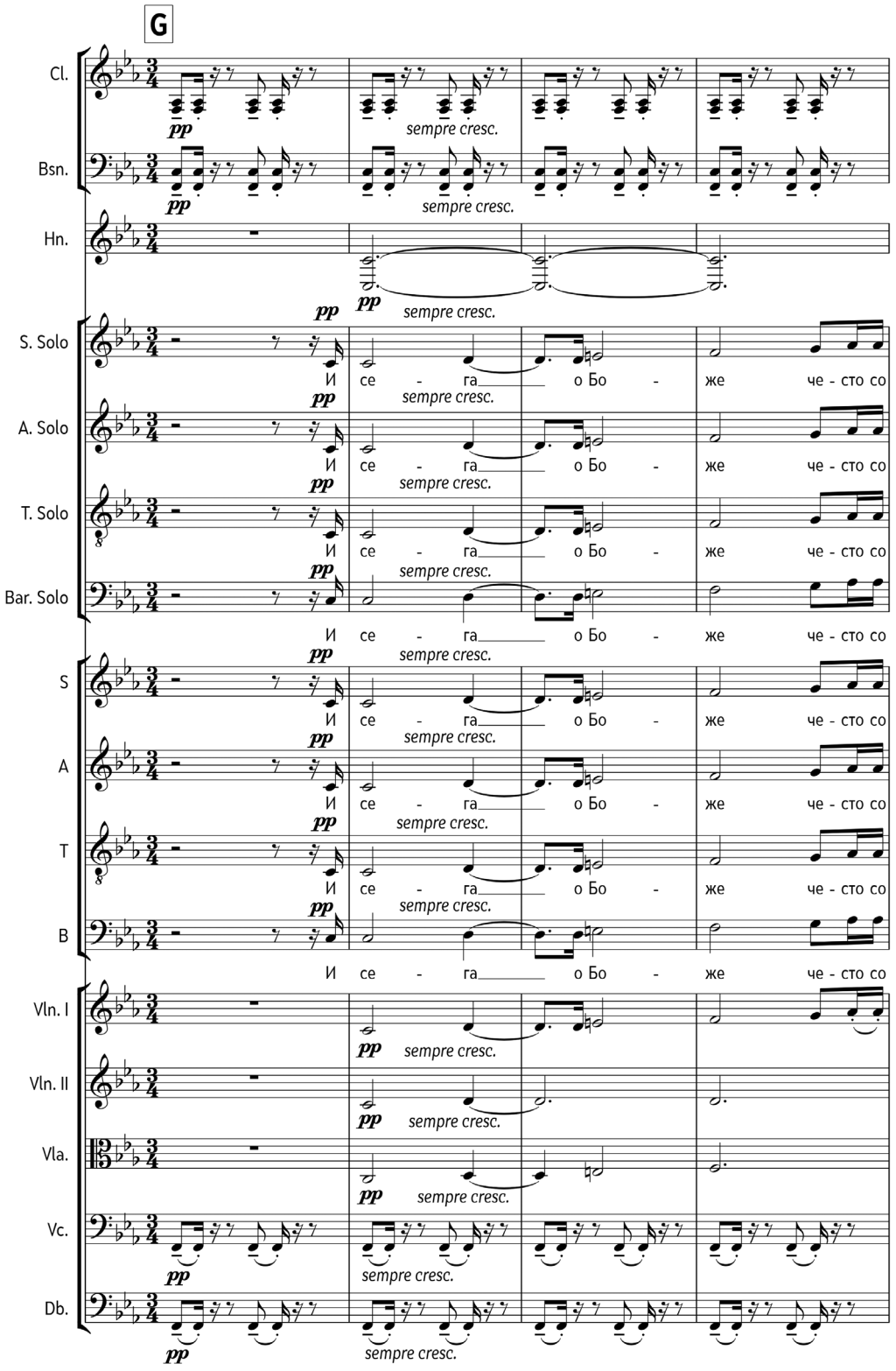
По оваа кулминација се појавува $\mathbf{a_3}$ со нова варијанта на првиот дел од темата $\mathbf{T_6}$, односно реченициите $\mathbf{1_8}$ (**f-moll**) $\mathbf{1_9}$ (**e-moll**) $\mathbf{1_{10}}$ (**g-moll**). Последната реченица е проширена за да се добие заокружување и на делот и на ставот.

Како што кажавме, овој став отскокнува од претходните три и бездруго е централниот став на ораториумот. Во него се гледа дека е повеќе инвестирано (ги нема поедноставените *copy/paste* шеми) и секако е подигнат на многу повисоко ниво и во работата со материјалот и во хармонскиот план.

Пр. 70: Кулминацијата на ставот во $\mathbf{2_1}$, т. 47–(51)



Пр. 71: **T_8** во унисоно во пејачкиот ансамбл и придружната фигура **$Ф_7$**, т. 52–55



Петти став (Песните)

Петтиот став содржи три изразени целини: првата формирана од три нови музички материјали (теми), втората ги обединува содржинските материјали од темите од првите три става и третата целина е изградена од темата од четвртиот став. Со тоа ставот треба да биде сумарум на целото дело*.

A (T_9 T_{10} T_{11}) B (T_3 T_1 T_4) C (T_6)

Од погорната шема на ставот воочливо е неговото колажно составување (што посебно ми одговарало со оглед на новата технологија, односно употребата на нотниот процесор). Сепак сум направил напор деловите логично да се надоврзуваат еден на друг, а реминисценциите на претходните ставови да делуваат како драматуршка врска.

Така, поврзувањето на првиот дел е направено преку бурдонот со кој започнува ставот (првиот такт во синтесајзерот) и кој постепено се надоградува во сложен кластер (синтесајзерот и оркестарот) до 49. такт во кој се јавува прекин со *secco* акорд*. По првото квинтно созвучје (бурдонот за првата тема), во вториот такт се појавува **T_9** врз кратката поезија од Блаже Конески, „Песните“ (**Пр. 72**). Таа е поставена во дијатонска низа (**Des-dur**) со постепени широки движења. Скокот на крајот од темата во првата верзија е испишан за октава подолу (односно нема скок), но во текот на изведбата Милан Фирфов побара тој дел да го испее за октава погоре, за да се добие потребната внатрешна динамика на темата. Тоа го прифатив и во оваа последна верзија е направена потребната корекција.

Бурдонот за следната тема се поместува за секунда подолу (од **c**). Темата **T_{10}** повторно е поставена во дијатонска низа (во **Es-dur**), но бурдонот на почетокот ѝ дава двозначност, дури на моменти како да се работи за молска тоналност (**c-moll**) (**пр. 73**). Првиот акорд во воведот на темата содржи мал дурски септакорд, во кој тонот **e** гради судир со **es** од темата (дурско/молски квинтакорд)*. Тој веќе во вториот такт (кога се јавува **T_{10}**) почнува да се надополнува со нови тонови (кварта, па зголемена кварта итн.). Двозначноста уште повеќе се потенцира со појавата на **c** како засилу-

Пр. 72: **T_9** во соло баритонот врз основа на „Песните“ од Блаже Конески, т. 2–17



Пр. 73: $\mathbf{T_{10}}$ со постепеното градење на придружниот кластер, т. 19–28



вање на бурдонот во виолончелата и контрабасите, врз кои гудачите, како што се гледа од примерот, започнуваат со градење на кластерот кој ќе остане да лежи до крајот на делот **А**. Оваа втора тема е изградена од песната на Блаже Конески „Тајна“. И таа слично на $\mathbf{T_9}$ има широки мелодиски линии со кулминативен дел во средината на песната (кој треба да наликува на песните од македонската градска фолклорна традиција).

Третата тема $\mathbf{T_{11}}$ во делот **А** веќе значајно отстапува од претходните две, најнапред заради повеќето октавни скокови, репетираните тонови (наликува на парландо) и алтерациите (т. 41, 45) (**пр. 74**). Таа користи нов текст, песната „Зборот“ исто од

Пр. 74: $\mathbf{T_{11}}$ со изразени интервалски скокови и репетирани тонови, т. 35–48



Пр. 75: Спојувањето на трите теми ($\mathbf{T_9}$ $\mathbf{T_{10}}$ $\mathbf{T_{11}}$) придружено со кластер во оркестарот и синтесајзерот, т. 34–38



Блаже Конески и заедно со претходните две прави еден многу интересен триптих кој се обрнува кон уметничкото творење во поезијата и зборот. Ја изведуваат заедно алтот и баритонот, врз натамошното надоградување на звучниот кластер кој се појави во претходната тема (**пр. 75**).

Но, како што може да се види од примерот, пред неа веќе течат $\mathbf{T_9}$ во сопранот (почнува во 31. такт) и $\mathbf{T_{10}}$ во тенорот (почнува во 32. такт). Ова спојување на темите, односно двете претходни теми како контрапункт на третата*, уште повеќе придонесува кон згуснувањето на фактурата во која покрај лежечките тонови, се вклучуваат и дрвените дувачи со пасажни движења во сексти.

Сето заедно треба да доведе до кулминацијата во 39. такт која воедно е воведен дел за почетокот на делот **B** (т. 49). Во 49. и 50. такт се најавува воведната фигура која ќе го следи целиот дел **B** ($\mathbf{Ф_3}$), кој е составен од вовед (надворешен, т. 49–50, внатрешен, т. 51–56) и две излагања (реченици) на $\mathbf{T_3}$ (т. 57–119) во машките гласови од хорот. Женските гласови од хорот како контрапункт* ја изведуваат $\mathbf{T_1}$ (почеток во 66. такт), додека во 78. такт унисоно солистите додаваат уште еден контрапункт преку изведбата на $\mathbf{T_4}$. Исто како и кај **A**, во овој дел има еден постојан растеж кон кулминацијата во 119. такт. Тука се јавува краток премин во кој е искористена фанфарната варијанта на $\mathbf{T_3}$ од почетокот на вториот став (т. 119–127).

Кулминацијата и на ставот и на ораториумот е во делот **C** (т. 128–147) со повторното излагање на $\mathbf{T_6}$. Последните тактови имаа функција на **завршна група** (т. 148–153) во која на дурскиот квинтакорд од **a**, во гудачите и дрвените дувачи упаѓаат групата лимени (хорни, труби) со тонот **f** (скок во хроматската терцна сродност)*. Со чистиот тонален звук на крајот, како да се решаваат бројните кластерски структури и во ставот, но и во целиот ораториум.

Иако во анализата повеќепати ја истакнавме *copy/paste* колажната структура во градењето на формата, која очигледно произлезе од воодушевувањето со користењето на нотен процесор за првпат во инструментално-вокална фактура, сепак, не може да се рече дека колажот прави прекини во текот на формата. Уште повеќе овде се видни бројните интервенции (изместувања) и оваа команда (*copy/paste*) не е користена механички, туку копираните материјали дополнително се разработувани. Искуството од ова и претходните две дела (*Барокното кончертино* и Сонатата бр. 3) многу ќе придонесат во моето натамошно творештво, каде што олеснувањето од постојаното препишување при изработката на композицијата, ќе бидат искористени за натамошна надградба на делото. Оваа постапка ќе биде разработена дотаму што ќе се добиваат непрепознатливи материјали, односно материјали кои тешко се поврзуваат со она што претходно се појавило, што можеше да се види веќе во претходните книги во анализите на делата што ќе следат.

Но, ова дело има уште еден голем придонес во мојот внатрешен развиток како автор. Во него правам уште еден чекор во совладувањето на работата со голем вокално-инструментален ансамбл. Тоа ќе се почувствува веќе во следниот ораториум *Радомировиот псалтир* кој е изработен и за поголем оркестарски апарат, но во кој работата со материјалот ќе биде подигната на уште повисоко ниво. Заокружувањето ќе се јави во *Вокалната симфонија* која работи со најсложените формално-музички структури.

Радомировиот псалтир оп. 47

Псалтирот, како што скратено го нарекував, е секако централното дело во оваа група на ораториуми и кантати, но не само во неа; тој во поширока смисла сумира една цела низа на дела во моето творештво од средината на 1980-тите до (преку него) крајот на 1990-тите. Иако е пишуван спонтано што најмногу се гледа во емоционалниот интензитет на сите ставови, низ спонтаноста се гледа дека градам врз моето дотогашно композиторско искуство; едноставно, не сум барал решенија, тие сами по себе си доаѓале. Сепак, она што во тој момент не можев да го предвидам е една мала историја која ќе се исткае околу неговите изведби.

Неговата историја започнува во 1997 година кога во раце ќе ми дојде изданието на *Радомировиот псалтир* од Лилјана Макаријоска (1997). Во тоа време бев во некоја комисија (веќе не се сеќавам) која доделуваше награда за научен труд и така со останатите книги го добив и текстот на *Псалтирот*. Во текстот на Трена Јорданоска "Orient and Occident Encounters in Dimitrije Buzarovski's Oratorio 'Radomir's Psalms'"(*Musicological Annual*, Vol. 50, No. 2, 2014) се дадени повеќе податоци околу ова издание.

This manuscript is considered part of the archaic group of the Old Testament religious songs with traces of Ss. Cyril and Methodius translation during their preparatory period for the Moravian mission in 863 AD (Makarijoska 1997, 5, 7). In fact, they selected *the Book of Psalms* for translation from Greek to Old Slavonic, as one of the "basic, and most used books, necessary for the regular Christian religious services" (ibid., 5). The linguistic analysis (paleographic, phonethic, orthographic, morphosynthactic and lexic characteristics) indicates that the *Radomir's Book of Psalms* originated from the central Macedonian region in the second half of the 13th century (ibid., 107).

The publishing of the integral version of the *Radomir's Book of Psalms* with word dividers from the fascimile manuscript (originally written in *scriptio continua*), accompanied by an extensive linguistic study by Liljana Makarijoska in 1997, very soon attracted Dimitrije Buzarovski's interest



Сл. 12: Насловната страница од изданието на *Радомировиот псалтир* (1997) и извадоци од оригиналниот ракопис

for this unique work. He was particularly enthusiastic with the additions to the psalms, i.e., the Troparions and Prayers, and the lavishly illuminated text on page 167:

Grjashni Radomir dijak pisa Da ashte i grenbo prostjate i pomjanjate mi otca Rada A i vas Bog da prosti. (Sinful Radomir, a deacon, wrote: Forgive my transgressions and remember my father Rado; And God bless you.)

This text was used later as an identifier for this manuscript which was accordingly named the *Radomir's Book of Psalms.*

Очигледно дека во него имаше огромен материјал употреблив за текст за вокално-инструментално дело и набрзо го направив изборот за кој ќе зборувам подоцна.

Она што беше важно за мене во тој момент, беше приближувањето на 50-годишнината на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј", која се слави традиционално на 24 мај (тогаш во 1999 година). Веќе ми беше јасно дека од една страна универзитетот не започнуваше никакви подготовки (барем во 1988 година распишаа конкурс за дело) и дека во последен момент (како во 2019 година за што веќе пишував) ќе се бара од деканите да предложат програма. Од друга страна, распишувањето на анонимен конкурс како во 1988 година, во која бев единствен што се јави, мислам дека и немаше да даде поинаков резултат, бидејќи веќе во 1990-тите значително се чувствуваше опаѓањето во македонското творештво на дела за голем симфониски оркестар и уште повеќе вокално-инструменталните дела.

Затоа, одлучив на своја иницијатива, во летото 1998 година да барам текст кој би го искористил како основа за ова дело. Финалната одлука ја направив во август и некаде во септември веќе ми беше готов и првиот став. Целото пишување траеше некаде до крајот на јануари, кога ораториумот беше комплетно готов (секогаш ми погодуваше и зимскиот распуст кој го користев за вакви дополнителни активности).

Во меѓувреме во летото 1998 година (јули) го посетив Конзерваториумот во Дижон за да договорам заеднички настап со нивните и нашите студенти, според планот на почетокот од април 1999 година. Тогаш беше договорено дека половина од програмата би биле дела од Равел и Дебиси (беа планирани *Море* од Дебиси и *Валцер* од Равел), а во втората половина би се извело македонско дело (што беше уште еден повод да започнам со работата врз *Псалтирот*). Врската беше Францускиот културен центар во Скопје, со кој имавме одлична долгогодишна соработка и тие дури ја презедоа на себе задачата да ги обезбедат (платат) оркестарските штимови за француските автори. (Ова беше направено и тие набрзо станаа дел од библиотеката на ФМУ.)

На тој начин требаше да продолжи живеењето на Меѓународниот студентски симфонски оркестар при ФМУ, кој од 1996 година се собираше еднаш до двапати годишно.

Во претходната книга за концертите јас го споменав овој оркестар, кој одигра многу значајна улога и во развитокот на ФМУ, но и воопшто во целата македонска музичка култура. Работата со странски диригент и можноста да се дели пулт со избрани и многу квалитетни странски студенти, донесе непроценливо искуство за нашите студенти, кои подоцна и практично до денес се носители на главните позиции во двата централни ансамбли на Филхармонијата и Операта. Во претходната книга ја споменав и шемата да се однесе целиот оркестар некаде на подготовка (вкупно се организираа четири такви подготовки: еднаш во Охрид, двапати во









Сл. 13: Од подготовките во Охрид и концертот по повод денот на ФМУ во Универзалната сала во Скопје во 1996 година

Струга и еднаш на Попова Шапка). За време на престојот концентрирано се подготвуваше програмата, навечер се организираа бројни концерти и потоа забави со пеење, и дури низа на предавања.

Првиот настап за денот на ФМУ во декември 1996 година, беше огромен шок и за студентите, и за професорите, и за македонската публика. Тогаш собравме најголем оркестар што дотогаш има настапувано во Македонија, (над 100 музичари), и изведовме екстремно тешка програма (Зографски, Прокофјев, Стравински) во која се издвојуваше *Посветувањето на пролетта*. Кога како декан на ФМУ ја предложив првиот пат програмата и воопшто целата идеја, веднаш се јави големо сомневање дека тоа е невозможно. Со оглед на тоа што ни фалеа и инструменти и музичари, поканивме студенти од: САД, Франција, Холандија, Србија, Албанија и Бугарија. Покрај тоа во оркестарот, секаде каде што имаше потреба, настапија и дел од професорите. Диригентот го добивме од Германија, Михаел Луиг (професор во Келнскиот конзерваториум) преку моите врски со Германскиот музички совет. Најбројна беше групата од Србија која лично ја доведе обоистот, професор и декан на Белградскиот ФМУ, Љубиша Петрушевски. Со него, всушност, се договоривме да интервенира онаму каде што ќе ни недостасуваат инструменти (посебен проблем беше *a quatro* составот кај Стравински, односно алт флејта, два англиски рога, два контрафаготи итн.).

За оркестарот на ФМУ тоа беше огромен и неверојатен исчекор. Претходно, со години по предметот Оркестар, главно се подготвуваше Моцарт (дури симболично Симфонијата g-moll). На почетокот од ноември морав да заминам за САД (во врска со моите обврски како координатор на програмите на Државниот универзитет од Аризона во Македонија) и кога се вратив кон средината на месецот, уште на влезот во ФМУ ме пречекаа со коментарот – почнале откажувања, којзнае дали ќе се организира настапот. Се работеше за откажување на групата од Бугарија, која бараше да им ги платиме и патните трошоци (ние ги покривавме трошоците само во Македонија). Оваа недоверба дека настанот ќе се случи, продолжи да нè следи дури и во Охрид (престојувавме во хотелот „Инекс Горица"). Диригентот Луиг, кој најверојатно очекуваше германска дисциплина во оркестарот, се налути дека за време на пробите цело време имало шушкање и рече дека ќе го напушти проектот. Интересно е дека веста веќе стигна во Скопје и повторно ми се јавуваа дали се откажува проектот. По еден долг разговор со него (вториот ден по пробите), му објаснив дека во оркестарот во моментот се користат 5-6 различни јазици и дека мора да биде толерантен, бидејќи изведувачите меѓу себе се договараат на тој начин. Исто така, му ја отстранив и дилемата дека ние не очекуваме светска изведба, особено на *Посветување* и дека целите на проектот е соработката, дружењето и како што на крајот испадна и многу солидна изведба.

Следната година (1997), за 6 декември, проектот го проширив и со концерт со изведба на Вагнеровите дела, исто така, премиерно кај нас. Во него зедоа учество над 200 изведувачи (хор и оркестар), а подготовката се одржа во хотелот „Дрим" во Струга.

Веќе пишував во претходната книга дека во деканството посебен акцент ставив и на набавката на инструментариумот кој недостасуваше, најмногу дувачките инструменти (бас кларинет, англиски рог, контрафагот, туба, бас тромбон), но и удиралките (кога дојдов, во факултетот имаше само сет тимпани и еден неупотреблив вибрафон). Обезбедувањето на инструментите беше многу значаен исчекор во можноста оркестарот да настапува и самостојно, што ќе се покаже и во случајот со *Псалтирот*.

Факултетскиот оркестар во тој период имаше стандардни два настапи, еден во декември и еден во пролетта, кој се репризираше и за денот на УКИМ. Веќе претходната година пролетниот настап го организиравме со студентите од АСУ, за кој пишував исто во претходната книга. Идејата и овојпат беше слична, за априлскиот концерт нашиот оркестар да биде комбиниран со оркестарот на еден странски универзитет.

Во почетокот на вториот семестар од 15 февруари 1999 година, Снежана Димчевска направи селекција (аудиција) за студентите кои би пееле во хорот и на часовите по солфеж почнаа да ги подготвуваат хорските делници. Хорот беше доста голем (над 80 студенти) и интересно е дека неколку од студентите кои не беа избрани на аудицијата, замолија да учествуваат, со што ние (јас и Снежана) се согласивме.

Никој не веруваше дека на 24 март ќе започне нова војна. Сите мислевме дека Србија ќе попушти пред притисокот на НАТО и кога започнаа бомбардирањата, беше голем шок за сите нас. Воздушниот простор над Македонија беше затворен (преку него прелетуваа борбените авиони на НАТО) и веднаш беше јасно дека заедничкиот концерт со Конзерваториумот од Дижон се откажува.

Со оглед на близината на воените дејствија, во Скопје често се слушаа експлозиите од Косово, а и од кршењето на звучниот sид на авионите кои на македонското небо се забрзуваа за влезот во Косово. Почна напливот на бегалците, секојдневно стигнуваа трагични вести од сите страни, што по долгогодишната војна при распаѓањето на СФРЈ, уште повеќе ја засили

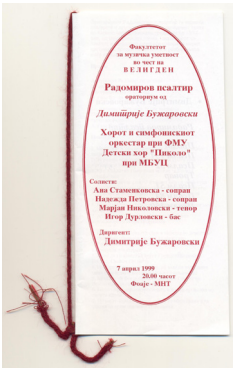












Сл. 14: Плакатот, програмата и фотографии од првата изведба на ораториумот на 7 април 1999 година во фоајето на МОБ

психозата и стравот. Најголемиот дел од студентите на УКИМ од другите градови заминаа дома и универзитетот изгледаше сенишно празен.

Во вакви услови јас одлучив дека ќе ја започнеме подготовката на ораториумот и ќе го изведеме како самостоен настан за време на велигденските празници во април, пред кои вообичаено се изведуваат псалмите.

Бев пријатно изненаден кога сите студенти, особено од хорот се појавија на пробите. Се сеќавам на една од пробите, во моментот кога го распејував хорот, се чу многу гласна експлозија. Сите занемеа, но јас веднаш направив некоја шега од

типот: „Ајде, вие студенти од музика, се плашите од звук...“ Продолживме со пробата и мислам дека токму тие проби го вратија духот на факултетот кој беше еден од ретките во кои воопшто имаше студенти.

Изведбата ја закажавме за 7 април во фоајето на МОБ. Ги избрав задните скали, како можност да се постави хорот, оркестарот беше распореден пред него, а на подигнат подиум од десната страна ги поставивме четирите солисти.

Покрај хорот и оркестарот на ФМУ, во изведбата беше вклучен и хорот „Пиколо“ кој го водеше Весна Димчевска и со кој од 1991 година интензивно соработував и направивме бројни проекти (за нив ќе зборувам во книгата со вокалните циклуси). Уште во февруари, Весна Димчевска сугерираше детскиот хор да се вклучи и во изведбата на сите делници на сопраните и алтите. Јас бев импресиониран дека децата многу брзо го научија напамет целиот ораториум и без проблем ги пееја и нивните и делниците на женскиот хор.

Набрзина сами дизајниравме плакат (Снежана и Весна Димчевски, со користење на велигденско јајце) и со оглед на условите, не очекувавме дека ќе се појави некоја бројна публика. Поставивме некои 50-тина столчиња за постарите и рековме дека на изведбата ќе се стои, онака како што се стои и во црква за време на литургиите.

Одзивот беше шокантен. Не броевме колку луѓе дојдоа (влезот беше слободен), но проценката е дека имаше над 2000 посетители. Како што се гледа од ТВ снимката и фотографиите, на сите страни е преполно, вклучувајќи ја и горната платформа од холот. Се создаде една многу моќна атмосфера во која секако играше улога и она што се случуваше со војната во околината. Од снимката се гледа дека седнатата публика си ги брише очите од солзи и дека чувствата се шириа и пренесуваа масовно.

> Ваков неповторлив амбиент исполнет со неверојатно висока емоционална реакција (и солзи) сум имал уште еднаш во мојата изведувачка и композиторска кариера – повторно со изведба на хорот „Пиколо“ во Куршумли ан, на концертот исто со духовна музика (21 јуни 1992 година). И за него повторно ќе се навратам кога ќе ги обработувам вокалните циклуси. Донекаде беше повторен ефектот на изведбата на *Псалтирот* на „Охридско лето“ во 2018 година (8 август).

За мене овој концерт имаше и едно друго значење. Иако настанот беше првобитно планиран и со студентите од Дижон, ние веќе имавме и инструментариум и студенти со сопствени сили да формираме оркестар *a tre*. Но, уште позначајно беше дека тоа беше прв заеднички самостоен настап на оркестарот и хорот на ФМУ. Со овој настан се заокружи растежот и комплетното оформување на ансамблите на ФМУ, задача која си ја поставив како декан во 1995 година.

Ганка Цветанова, која тогаш беше асистент на ФМУ и воедно концерт-мајстор на оркестарот на ФМУ, во меѓувреме беше назначена за директор на Македонската филхармонија. Таа веднаш вклучи два става од ораториумот (четвртиот и петтиот) во Велигденскиот концерт на Филхармонијата на 10 април.

Следуваше изведбата на 24 мај која беше веќе во поинаква атмосфера во салонот на МОБ. Пред изведбата имаше долги говори и филм за универзитетот. Сепак, и таа изведба остави впечаток кај публиката (која не беше дојдена како првиот пат поради ораториумот), што се гледа од снимката на Македонската телевизија. Од друга страна, делото беше веќе *легнато* кај ансамблот и го изведуваше со поголема лесно-



Сл. 15: Од изведбата на 24 мај 1999 во салонот на МОБ

тија. Од снимката се гледа дека и делови од хорот ги пеат своите делници напамет. Мислам дека организирав само две проби пред настапот (во концертната сала на ФМУ каде што вежбавме) и на првата проба, кога дадов знак да стане хорот, бев збунет, бидејќи дел не ги отвори партитурите. Кога ги запрашав зошто не ги отвораат партитурите, ми одговорија дека делото го знаат напамет, што се потврди и подоцна. Фактот што телевизијата веќе еднаш го имаше снимано делото при праизведбата, помогна оваа снимка да биде тонски и визуелно подобра (споредено со снимката на ораториумот *Охрид* од 1989 година, која, како што веќе наведов, има сериозни проблеми и во звукот и во сликата).

Следната изведба на ораториумот беше планирана за отворањето на „Охридско лето“ (12 јули 1999 година). Некаде на почетокот на јуни, од печатот дознав дека е назначен нов директор на „Охридско лето“ (сега веќе не му го знам ни името), без никакво менаџерско искуство и со средно образование, но близок до тогаш владејачката партија – ВМРО ДПМНЕ.

Во тоа време јас бев претседател на Советот за култура при Министерството за култура и имав чести контакти со министерот Димитар Димитров.

По назначувањето на Димитров за министер за култура, тој нè покани мене и сопругата, заедно со неговата сопруга Ратка Димитрова на вечера во Клубот на пратениците. Таму во разговорот ми спомена за новината за воведување на Совет за култура кој би му помагал на

министерот. Јас не сфатив дека тој, всушност, разговарал со мене за претседател на советот и бев многу изненаден кога на главните вести на Македонската телевизија, беше најавен почетокот на работата на Советот и споменато моето име како претседател. Подоцна тој ми кажа дека имало огромен отпор, со оглед на тоа што јас не припаѓав на ВМРО, а сметале дека сум поврзан со СДСМ, иако јас таа партија ја напуштив по изборите во 1991 година и одлучив да не се врзувам партиски со никого. Му одговорив дека сметам дека партизацијата на сите стручни тела, вклучувајќи го и Советот, директорските позиции итн., не води кон просперитет и дека изборот на стручни луѓе, дури и со спротивни мислења, може само да даде подобар резултат. Во пролетта Советот имаше само еден конститутивен состанок. Во меѓувреме започнаа назначувањата за директори на институциите по партиски клуч.

По веста за назначувањето на новиот директор на „Охридско лето“, веднаш отидов лично кај министерот и му го кажав своето мислење дека се противам на ваквите назначувања, особено во мојата област. Како професор и декан на ФМУ, истакнав дека имам одговорност кон моите студенти кои со многу труд, љубов и посветеност се обидуваат да ја изградат својата кариера. Димитров ништо не ми одговори и веќе следниот ден од печатот дознав дека новиот директор му го одзел покровителството на манифестацијата на претседателот на Република Македонија, Киро Глигоров. „Охридско лето“ од своите почетоци го имаше највисокото покровителство во Македонија, како потврда за неговото значење, а и како финансиска гаранција.

По оваа вест, повторно се јавив кај Димитров, сега по телефон и реков дека доколку не биде сменет директорот и вратено покровителството, ќе си поднесам оставка на функцијата претседател на Советот и ќе го повлечам ораториумот од отворањето на „Охридско лето“, што беше практично за 2-3 недели. Димитров повторно ништо не коментираше и тоа беше нашето последно слушање. Следниот ден ја објавив оставката и повлекувањето на ораториумот од отворањето на фестивалот (секако настан без преседан во историјата на фестивалот ни тогаш, ни до денес). Единствениот кој ме поддржа, беше мојот професор Томислав Зографски, кој исто така повлече едно дело кое требаше да се изведе на некој од камерните концерти.

По неколку дена до Собранието поднесов и предлог за исправка на Законот за култура, со кој назначувањето на директори на институциите од културата би одело исклучиво преку отворен конкурс.

Уште дента кога беше објавена мојата оставка, ми се јави претседателот Киро Глигоров да ми се заблагодари за гестот, кој беше единствен иако истовремено му беше откажано уште некое покровителство.

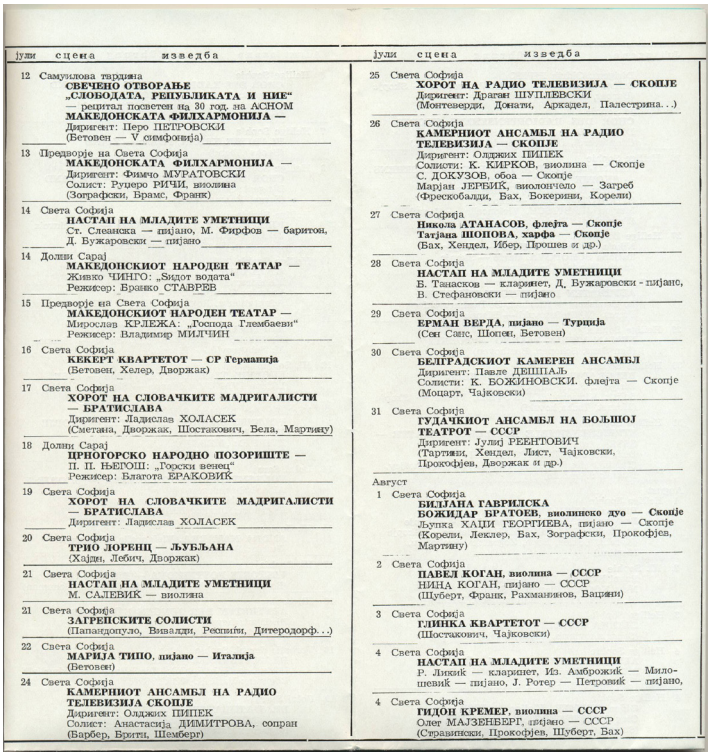
Киро Глигоров имаше одиграно извонредна улога во одржувањето на фестивалот во годините на распадот на СФРЈ и осамостојувањето на Република Македонија. Особено критична беше 1991 година кога тогашниот премиер Никола Кљусев, не сакаше да му додели средства на фестивалот, сметајќи дека во моментот има поважни работи од фестивалските приредби. Негде на почетокот на јули 1991 година ми се јави Љубен Батковски и ме извести како претседател на Советот на фестивалот „Охридско лето“, дека се останати без никакви средства, а се ближи и отворањето и се јавуваат големи трошоци, посебно за гостите од странство (на пример, авионски карти). Се договоривме да стапам во контакт со претседателот Глигоров и да го известам како покровител за состојбата и се разбира да го замолам за помош. Во тоа



Сл. 16: Отворање на фестивалот „Охридско лето“ во 1991 година, говори претседателот на Република Македонија, Киро Глигоров, до него стои Димитрије Бужаровски, претседател на Советот на фестивалот

време бев и претседател на Советот на УКИМ (подоцна ќе стане Сенат). Веднаш разговарав со ректорот Драги Данев и го замолив за помош. Бидејќи беше ден пред 4 јули, кој сè уште се славеше како Ден на борецот во најголемиот дел од бившите југословенски републики, како ректор, тој беше поканет на градските гробишта, каде што вообичаено се полагаше цвеќе. Тој ми предложи да одиме заедно бидејќи таму ќе бидат и Глигоров и Кљусев. Така и се случи, по церемониите им пристапивме на Глигоров и Кљусев и јас веднаш се пожалив за состојбата со средствата на фестивалот. Глигоров веднаш побара Кљусев да ни префрли средства, бидејќи Македонија градеше слика на *оаза на мирот* и одржувањето на фестивалот беше значаен аргумент. На пример, Дубровничките летни игри престанаа да се одржуваат, а тоа се случуваше и со други фестивали. Колку и да е бизарна оваа приказна, таа верно ги одразува бурните времиња низ кои поседнакво минуваше и фестивалот. Отворањето беше во предворјето на Св. Софија во една посебна тензија поради целокупната ситуација. Љубен Батковски, кој беше човек со достоинствено држење и многу избран збор за секоја ситуација, пред отворањето ми го побара говорот што ќе го кажам пред да го поканам претседателот Глигоров за да го даде до печатот. Кога му кажав дека јас никогаш не зборувам од пишани говори, направи ретко загрижен лик. Кога го завршив говорот што беше релативно краток, но го сумираше значењето на фестивалот во тој момент, мислам дека не го имав никогаш видено толку високо да скокне од столицата и да почне да аплаудира. Во секој случај, тоа беше веројатно најкритичната година на фестивалот во чие преживување Глигоров одигра многу важна улога.

Се разбира, по овој настан јас прекинав секаква комуникација со „Охридско лето“ и дури во 2018 година кога се изведе *Псалтирот* со ансамблот на МОБ се појавив на настан на фестивалот.



јули	сцена	изведба
12	Самуилова тврдина	**СВЕЧЕНО ОТВОРАЊЕ „СЛОБОДАТА, РЕПУБЛИКАТА И НИЕ“ — рецитал посветен на 30 год. од АСНОМ МАКЕДОНСКАТА ФИЛХАРМОНИЈА —** Диригент: Перо ПЕТРОВСКИ (Бетовен — V симфонија)
13	Предворје на Света Софија	**МАКЕДОНСКАТА ФИЛХАРМОНИЈА —** Диригент: Фимчо МУРАТОВСКИ Солист: Руџеро РИЧИ, виолина (Зографски, Брамс, Франк)
14	Света Софија	**НАСТАП НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ** Ст. Слеванска — пијано, М. Фирфов — баритон, Д. Бужаровски — пијано
14	Долни Сарај	**МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР —** Живко ЧИНГО: „Ѕидот водата“ Режисер: Бранко СТАВРЕВ
15	Предворје на Света Софија	**МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР —** Мирослав КРЛЕЖА: „Господа Глембаеви“ Режисер: Владимир МИЛЧИН
16	Света Софија	**КЕКЕРТ КВАРТЕТОТ — СР Германија** (Бетовен, Хелер, Дворжак)
17	Света Софија	**ХОРОТ НА СЛОВАЧКИТЕ МАДРИГАЛИСТИ — БРАТИСЛАВА** Диригент: Ладислав ХОЛАСЕК (Сметана, Дворжак, Шостакович, Бела, Мартину)
18	Долни Сарај	**ПРИГОГОРСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ —** П. П. Његош: „Горски венец“ Режисер: Благота ЂРАКОВИЌ
19	Света Софија	**ХОРОТ НА СЛОВАЧКИТЕ МАДРИГАЛИСТИ — БРАТИСЛАВА** Диригент: Ладислав ХОЛАСЕК
20	Света Софија	**ТРИО ЛОРЕНЦ — ЉУБЉАНА** (Хајдн, Лебич, Дворжак)
21	Света Софија	**НАСТАП НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ** М. САЛЕВИЌ — виолина
21	Света Софија	**ЗАГРЕПСКИТЕ СОЛИСТИ** (Папаеопулу, Вивалди, Респиги, Дитеродорф...)
22	Света Софија	**МАРИЈА ТИПО, пијано — Италија** (Бетовен)
24	Света Софија	**КАМЕРНИОТ АНСАМБЛ НА РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА СКОПЈЕ** Диригент: Олдржих ПИПЕК Солист: Анастасија ДИМИТРОВА, сопран (Барбер, Брити, Шембери)
25	Света Софија	**ХОРОТ НА РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА — СКОПЈЕ** Диригент: Драган ШУТЛЕВСКИ (Монтеверди, Доканг, Аркадел, Палестрина...)
26	Света Софија	**КАМЕРНИОТ АНСАМБЛ НА РАДИО ТЕЛЕВИЗИЈА — СКОПЈЕ** Диригент: Олдржих ПИПЕК Солисти: К. КИРКОВ, виолина — Скопје С. ДОКУЗОВ, обоа — Скопје Марјан ЈЕРБИЌ, виолончело — Загреб (Фрескобалди, Бах, Бокерини, Корели)
27	Света Софија	**Никола АТАНАСОВ, флејта — Скопје Татјана ШОПОВА, харфа — Скопје** (Бах, Хендел, Ибер, Прокофјев и др.)
28	Света Софија	**НАСТАП НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ** В. Танасков — кларинет, Д. Бужаровски - пијано, В. Стефановски — пијано
29	Света Софија	**ЕРМАН ВЕРДА, пијано — Турција** (Сен Санс, Шопен, Бетовен)
30	Света Софија	**БЕЛГРАДСКИОТ КАМЕРЕН АНСАМБЛ** Диригент: Павле ДЕШПАЉ Солисти: К. БОЖИНОВСКИ. флејта — Скопје (Моцарт, Чајковски)
31	Света Софија	**ГУДАЧКИОТ АНСАМБЛ НА БОЉШОЈ ТЕАТРОТ — СССР** Диригент: Јулиј РЕЈНТОВИЧ (Тартини, Хендел, Лист, Чајковски, Прокофјев, Дворжак и др.)
Август		
1	Света Софија	**БИЉАНА ГАВРИЛСКА БОЖИДАР БРАТОВ, виолинско дуо — Скопје** Љупка ХАЏИ ГЕОРГИЕВА, пијано — Скопје (Корели, Леклер, Бах, Зографски, Прокофјев, Мартину)
2	Света Софија	**ПАВЕЛ КОГАН, виолина — СССР** НИНА КОГАН, пијано — СССР (Шуберт, Франк, Рахманинов, Вајнин)
3	Света Софија	**ГЛИНКА КВАРТЕТОТ — СССР** (Шостакович, Чајковски)
4	Света Софија	**НАСТАП НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ** Р. Ликиќ — кларинет, Из. Амброжиќ — Милошевиќ — пијано, Ј. Ротер — Петровиќ — пијано,
4	Света Софија	**ГИДОН КРЕМЕР, виолина — СССР** Олег МАЈЗЕНБЕРГ, пијано — СССР (Стравински, Прокофјев, Шуберт, Бах)

Сл. 17: Извадок од програмата на „Охридско лето“ за 1974 година со најавите за новата серија *Настап на младите уметници*

Интересна е мојата врска со фестивалот која до 1999 година траеше скоро три децении. Започна како што споменав (во втората книга *Увертирата и четирите симфонии*, стр. 20) со мојот настап како дел од оркестарскиот ансамбл (пијано) во *Кармина Бурана* (се изведе на тврдината во Охрид) на отворањето на фестивалот во 1973 година. Следната 1974 година дојдов во двојна функција. Најнапред преку Музичка младина на Македонија успеавме да обезбедиме пладневни термини во неделите за серијата концерти кои ги нарековме *Настап на младите уметници*. Во првиот термин на 14 јули во полурецитали настапија Милан Фирфов, (јас како пијано придружба) и Стела Слејанска. На вториот настап на 28 јули го придружував кларинетистот Борис Танасков, исто така во полурецитал, а во втората половина настапи Валери Стефановски на пијано (**сл. 17**). Паралелно фестивалот го следев и како рецензент на музичките настапи за весникот *Нова Македонија*.

Фестивалската управа ги прифати овие настапи, но ги третираше како придружна програма и не покажа никаква грижа за нив, така што остана на мене и на Милан Фирфов, со кого ја започнавме иницијативата во МММ, да ја тераме и организацијата. Главниот мотив беше да се стигне некако до концерт на „Охридско лето“ и затоа го започнавме ова *младо* „Охридско лето“, кое со помали и поголеми прекини (подоцна се префрли пред почетокот на фестивалот) се појавува до денес.

Како рецензент на *Нова Македонија* го покривав целиот фестивал и во следните две години, а потоа со прекини продолжив со рецензии до 1983 година. Многу беше интересна динамиката на пишувањето на рецензиите. По завршувањето на концертот, трчав до хотелот, ја пишував рецензијата и некаде по полноќ одев до поштата во Охрид, каде што од телефонска кабина ја диктирав на стенограф во весникот и таа веќе ноќта се прегледуваше, лектораше и излегуваше во изданието во следниот ден по концертот. Во *Нова Македонија*, уредник на редакцијата за култура беше Јован Павловски, кому му благодарам за многу конструктивните забелешки за моите рецензии. Преку него многу научив за новинарството, иако претходниот

краток период кога пишував и во весникот *Вечер* (1973 година) голема помош имав и од Георги Ајановски, а на одреден начин и од Свето Јовановиќ, главниот уредник во *Студентски збор*, каде што ја започнав во 1971 година мојата новинарска кариера.

По преминувањето на работа во МРТ во јуни 1979 година ја искористив првата т.н. *И-Ен-Ји* камера, која беше првата подвижна електронска камера со прилично голем преносен магнетоскоп, за да ја започнам првата еднонеделна *Хроника на фестивалот* која се емитуваше на првиот канал на Телевизија Скопје. Секоја вечер снимавме прилози и од настапите и интервјуа со учесниците, и по завршувањето на концертот од таа недела, по полноќ заминував за Скопје и следниот ден претпладнето ја монтирав емисијата, која одеше вечерта на програмата. Тоа беа први хроники од нашата телевизија и оставија огромен впечаток, бидејќи Белград и Загреб веќе стандардно емитуваа хроники од нивните фестивали, кои беа многу популарни и гледани и кај нас. Со овие хроники продолжив уште две години, 1981 и 1982 година (во 1980 година бев на отслужување на воениот рок) и потоа од 1983 година ја променивме концепцијата. Се разбира, оваа блиска соработка со фестивалот, особено кога станав и уредник во телевизијата, најнапред на редакцијата за сериозна музика, а од 1984 година и на целата музичка програма, беше интензивирана и заради снимањата на концертите. „Охридско лето“ некаде до 1983 година се снимаше целосно и во Охрид беа пренесувани една од двете репортажни коли на Телевизијата и колата со тонското студио на Радиото и таму остануваа 40-тина дена.

Потоа во втората половина на 1980-тите бев член во Комисијата за музика, која беше придружно тело на Фестивалскиот совет и во одредени периоди член на Советот. Во 1991 година бев назначен за претседател на Советот на фестивалот и на таа функција останав до заминувањето во САД на крајот од август, 1992 година. По враќањето бев и селектор во една година.

Многу важен настан беше доаѓањето на Франс де Ројтер во Охрид во 1994 година, кој беше претседател на Европската асоцијација на фестивалите (ЕФА). „Охридско лето“ двапати поднесуваше предлог за зачленување и беше одбивано, бидејќи ЕФА имаше многу ригорозни критериуми за прием во членство. За ова трето кандидирање во Охрид лично дојде Де Ројтер за да ја види состојбата со фестивалот. Љубен Батковски, со кого навистина имавме одлична соработка, ми се јави и ме замоли постојано да го придружувам за целиот негов престој од неколку дена. Тоа беше одлична можност и да се запознаам со еден од најистакнатите културни ликови во светската музичка култура (Де Ројтер имаше најразлични функции, од декан во Кралскиот конзерваториум во Хаг, па до претседател на Музичкиот совет на УНЕСКО). Од таа средба ќе се развие долгогодишно пријателство и повеќе заеднички проекти, за кои ќе зборувам во следните книги (**сл. 18**). Фестивалот во следната годишна конференција беше прифатен и стана редовен член на ЕФА. Во 1996 и 1997 година присуствував на две од следните годишни конференции на ЕФА како претставник на „Охридско лето“.

Во 1997 година на годишната конференција во Торино, на мое големо изненадување од претставникот на Дубровничкиот фестивал бев предложен за член на правниот комитет на ЕФА. Овој комитет имаше многу значајна функција бидејќи беше првото ниво кое одлучуваше и предлагаше до Конференцијата нови членки. Се состоеше од само три члена, од кои еден беше правник од Швајцарија, заради седиштето кое беше во Женева и усогласувањето со швајцарските закони. На оваа функција бев реизбран уште два мандата (по две години) до 2003 година, без разлика што јас ги прекинав врските со „Охридско лето“ во 1999 година, бидејќи изборот беше *ad nominem*, а не како претставник на одредена организација. Тие шест години многу придонесоа и за мојот сопствен развиток и ширењето на знаењата за функционирањето на културниот менаџмент во Европа. Состаноците се држеа во европските



Сл. 18: Од посетата на Франс де Ројтер и Манон Хајне на Универзитетот во Ниш во 2014 година, одлево Димитрије Бужаровски, Франс де Ројтер, Сузана Костиќ, Манон Хајне, Катарина Ѓорѓевиќ и Даниела Стојановиќ

културни и фестивалски центри, така што на лице место можев да се запознаам со многу *недопирливи* работи во длабочината на фестивалскиот менаџмент. Покрај тоа, стекнав пријателство со најзначајните менаџери од фестивалските центри, кое беше во вистинска смисла функционално во моите проекти на Факултетот за музичка уметност. Морам да истакнам дека овие пријателства никогаш не ги користев за промоција на моето творештво или организација на настапи, што лесно може да се проследи од мојата биографија и тоа каде ми биле изведувани делата. (Тоа ми беше практика и во периодот кога работев во МРТ, каде што не снимав и не правев емисии со мои дела. Едноставно го сметав сето како понижувачка злоупотреба на функцијата. Сметав дека творештвото и моите изведби треба да дојдат како резултат на тоа дали некој ме цени, а не како трговија со функциите.)

Во 2018 година му предложив на министерот за култура, Роберт Алаѓозовски да го изведеме *Псалтирот* за настанот во врска со состанокот на ЕУ во мај во Софија, и тоа како заеднички македонско-бугарски проект. Тоа не се случи, но идејата за неговата изведба се префрли за изведба на фестивалот „Охридско лето“, и тоа како проект на МОБ. Најнапред се разговараше за отворањето на фестивалот, но потоа настанот се префрли за 8 август (посебно ми беше драго, бидејќи ми дојде како роденденска честитка, иако се разбира никој од организацијата не го искористи тоа како повод да се направи промотивен гест).

На тогашниот селектор Васо Ристов, му напомнав дека нема да барам никаков хонорар, посебно што им го отстапив комплетниот нотен материјал (штимовите) кои се во мое издание, но хонорар треба да се одреди (по нивно наоѓање) кој потоа јас ќе го донирам на еден од домовите за деца без родители. Подоцна случајно видов дека таков хонорар бил предвиден, но никој ни пред, ни по настапот не ме контактираше и целата комуникација со организаторите се сведе на неколкуте карти за настанот што ми беа оставени во билетарата (?!).

Во претходната книга (стр. 127–128) ги опишав моите контакти со Кенет Робинс, директор на Факултетот за изведувачки уметности при Техничкиот универзитет на Луизијана и нивната номинација за наградата Гравмејер на овој ораториум. Лично го сметам тој настан за едно од најголемите признанија што сум ги добил за моето композиторско творештво.



Сл. 19: Од изведбата на *Псалтирот* на 8 август 2018 година на „Охридско лето“

Музички карактеристики

Радомировиот псалтир е целосно посветен на *гласот*, неговата концепција е во целост подредена на пеењето. Имајќи го предвид потеклото на текстот, во него пеењата се *долги*, тие треба да одговараат на *литургиските пеења* во православјето. Сепак нивната стилистика само на моменти асоцира на старата византиско-словенска традиција и преку руската православна *романтичарска* традиција од XIX век па натаму, преку полифонијата (фугатата) и хармонијата (доцен романтизам) навлегува во западната музичка духовна традиција. Кон тоа треба да се има предвид и употребата на инструментите кои се исклучени од православјето.

> За ова морам да кажам дека посебно ми беше криво. Како најпогодно место за изведбата на *Псалтирот* секогаш го имав Соборниот храм во Скопје.

Севкупно земено делото има јасни неоромантичарски црти во кои главната функција ќе ја има хармонијата. Со други зборови, впечатливите мелодиски линии се целосно водени од хармонскиот план. Соодветно и формите ќе бидат многу едноставни и во нив работата со материјалот е во функција на текстот и пеењето.

При изборот на Псалмите водев сметка тие да формираат и една содржинска целина. Првиот став (Пролог) започнува со краткиот текст за себе кој препишувачот Радомир го дополнил во *Псалтирот*. Следува Псалм 151 како втор став; Давидовиот псалм, во кој е опишана неговата борба против идолопоклониците (на другите вери). Инаку овој псалм го нема во дел од западните псалтири. Третиот став го користи Псалм 32 со текстот *Радувајте се праведни*, а четвртиот е Тропар, во кој се искористени две молитви (најверојатно создадени од самиот Радомир) кон мајката божја Богородица. Петтиот став (Псалм 51), еден од најдраматичните во целиот орато-

риум, се обраќа на користењето на јазикот за ширење на *лаѓата* и *злобата*. Шестиот (Псалм 84) треба да го врати оптимизмот бидејќи *милоста и вистината, правдата и мирот повторно ќе се сретнат*. Последниот седми став е вообичаената *Господова Похвала* од Псалм 150. Сите текстови ги користев преку нивниот старословенски оригинал.

Напишан е за симфониски оркестар *a tre* (Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 2 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tba., Perc., Strings), мешан хор, детски хор и четири солисти: два сопрана, тенор и бас.

Прв став, Пролог

Првиот став е наречен Пролог бидејќи во него се претставува ѓаконот Радомир, препишувачот/автор на оваа книга со псалми.

При претставувањето на текстот на кој се базираат ставовите, ќе се користи македонскиот превод. Во партитурата е користен старословенскиот текст, кој поради полесно читање го транслитерирав во латиничен, така што во нотните примери ќе се јави латиничен текст.

Јас грешниот Радомир, ѓакон напишав.
Простете ми ги гревовите
и спомнете го татко ми Радо.
А и вас Бог да прости.

Водечката линија ја има басот, на кој му се придружува хорот и во кодата детскиот хор.

Овој став слободно може да се нарече став на хроматската терцна сродност*. Неговото цело решение е во хармонијата и во тоналните скокови преку хроматската терцна сродност.

Уште од воведот во кој е направена јасна асоцијација со почетокот на Моцартовиот *Реквием* е направена хармонската *досетка*. Ставот започнува во јасен **g-moll**, но завршува со доминанта за четвртото стапало и излагањето на $\mathbf{T_1}$ почнува во **c-moll**. Иако е јасна воведната функција на овој дел, тој е обликуван како тема $\mathbf{T_1}$ која започнува со хроматика (повеќе употребена да се задржи мелодиската линија на тонот **cis** за да ја формира лидиската кварта*) (**пр. 76**).

Асоцијацијата со Моцартовиот *Реквием* овде најмногу ја прават високите фаготи кои ја дуплираат линијата на првите виолини. Оваа тема се појавува само на почетокот и навраќајќи се на припевите кои често ги споменувавме и ќе ги споменуваме кај вокалните дела, таа делува и функционира како припев (сличен, но сепак и различен материјал).

Носечката тема на ставот ($\mathbf{T_2}$), како што споменавме, ќе ја донесе басот (**пр. 77**).

Како што беше кажано на почетокот на анализата на овој став, видно е движењето, односно скоковите по акордите со хроматска терцна сродност. Мелодиската линија на солистот, всушност, ги дава и басовите тонови на хроматско-терцните сродни акорди во првите пет такта од темата (т. 5–10) **c-es-fis(ges)-a**. Во последниот такт е направена каденца за следната реченица која ќе започне од нов центар **e** и ќе

Пр. 76: $\mathbf{T_1}$ со асоцијација на почетокот на Моцартовиот *Реквием*, т. 1–4



Пр. 77: $\mathbf{T_2}$ како носечки материјал на ставот, т. 5–12



продолжи да се движи со истата хармонска прогресија (по хроматско-терцно сродните акорди).

Иако оваа централна тема има карактеристичен пунктиран ритам, јасно е дека таа се потпира на хармонијата. Заради бавното темпо долгите тонови добиваат пејачко значење (инаку со сите повторувања би изгледале како дел од речитатив) и со постојаното искачување градат и своевидна мелодиска линија.

Симетричноста на временската структура (2 + 2 + 2 + 2) ќе биде карактеристика и за целиот став кој има шест реченици.

1 (вовед, $\mathbf{T_1}$) 2 ($\mathbf{T_2}$, бас с.) $\mathbf{2_1}$ ($\mathbf{T_2}$, жен. х.) $\mathbf{2_2}$ ($\mathbf{T_2}$, маш./жен. х.) $\mathbf{2_3}$ ($\mathbf{T_2}$, хор) 3 (кода, $\mathbf{M_1}$, дет. хор)

Четирите реченици (**2**) со материјалите на $\mathbf{T_2}$ се симетрично градени од осум такта, првата реченица од воведот е четири такта, а последната од кодата 10 такта, со тоа што во 10. такт влегува флејтата, поврзувајќи го овој став со следниот.

Пр. 78: **M$_1$** од кодата на првиот став (Пролог), т. (37)–(39)



Во кодата во детскиот хор се јавува нов мотив **M$_1$** (кој повеќе е парландо, но има и елемент на пеење) (**пр. 78**).

Петтата реченица од ставот (**2$_3$**) е различна од претходните излагања на **T$_2$** и всушност, се потпира на вториот дел од реченицата **2$_2$** (т. 25–28) каде што престанува движењето по хроматско-терцните сродни акорди. **2$_3$** е своевидна каденца за крајот на ставот поставена од тонален центар **c**. Но и во неа се игра со молско/дурскиот квинтакорд преку хроматското движење **f-e-dis-e** во мелодиската линија (почнува во **c-moll** и завршува во **C-dur**) (**пр. 79**).

Пр. 79: **2$_3$** со движењето во мелодиската линија кое **c-moll** го претвора во **C-dur**, т. 29–36



Целиот став е релативно краток (46 такта) и во права смисла е пролог за ораториумот, особено што вториот став со Псалмот 151 директно се надоврзува. Тој делумно е басовската арија во ораториумот кој ја излага темата, но продолжува да пее со посебни *одѕовори* на мелодиската линија во хорот и во следните две реченици (**2$_1$** и **2$_2$**); еден вид контрапункт на хорските делници.

Втор став, Псалм 151

Веќе вториот став претставува поголема целина и е замислен како тенорска арија. Со оглед на тоа што Псалм 151 содржи внатрешно драмско дејство, аријата во целост го следи и за да ја постигне разноличноста на содржините, носи постојано нови материјали, односно е *йрокомйонирана.*

Вовед ($Ф_1$, т. 1–8) 1 (т. 9–21, 1 стих) премин ($Ф_2$, т. 21–25) 2 (т. 24–33, 2 стих) премин ($Ф_1$, т. 33–35) 3 (т. 35–42, 3 стих) 4 (т. 42–52, 4 стих) 5 ($Ф_3$, т. 52–60, 5 стих) 6 (т. 60–66, 6 стих) премин (т. 67–68) 7 (т. 69–81, 7 стих) премин кон 3. став (т. 82–83)

Псалм 151

1.Бев најмал од браќата свои и најмлад во домот на таткото мој; ги пасев овците на татко ми.
2.Рацете мои направија цитра, прстите мои го нагласуваа псалтирот.
3.И кој да го известил мојот Господ? Но самиот Господ, Самиот Он ме чу.
4.И испрати известител Свој, ме зеде од татковите овци и ме помаза со елеј на Своето помазание.
5.Браќата ми беа добри и големи, но Господ не благослови да одбере од нив.
6.Излегов јас спроти туѓинецот и тој ме проколна со своите идоли.
7.Но јас го извадив мечот негов, го обезглавив и ги спасив од срам синовите Израилеви.

Целата формална структура на ставот најдобро се гледа ако го издвоиме само тенорскиот штим (**пр. 80**). Во него ги означивме краевите на седум реченици кои одговараат на седум стиха од псалмот. Јасно се гледа дека може да се најде по некоја сличност, но во целина, секоја реченица е различна. Кога ќе се додаде придружбата, овие разлики стануваат уште повидни. Со оглед на тоа што овие седум реченици прават една тематска целина, се одлучивме да ги третираме како $Т_3$. Постоеше и варијанта секоја реченица да биде третирана како посебна тема, со што ќе добиевме дури седум теми, што секако за овој случај е непримерно.

Од прикажаната шема се гледа дека ставот започнува со поголем вовед од осум такта во кои ќе се јави фигурата $Ф_1$ (**пр. 81**). Оваа фигура треба да асоцира на кавалските езгии (соодветно и на почетокот на текстот на псалмот). Од неа со движења и имитации и во кларинетите и подоцна и во пиколото, се прави кластерска подлога за појавата на првата реченица (**пр. 82**). Ја нарековме кластерска, бидејќи во неа има игра со малите секунди во еден релативно тесен простор. Меѓу оваа подлога и првата реченица има јасна битоналност, подлогата е со тонален центар **e**, додека тенорската линија, поддржана со соло виолончело е во **Es-dur**.

Пр. 81: Фигурата $Ф_1$ во флејтите како основа за воведот, т. 2



Пред почетокот на втората реченица (**2**) има краток премин, кој ќе продолжи како подлога за тенорската делница $Ф_2$ (**пр. 83**). Поставен во тромбоните, хорните и тубата, тој делува оргулски (старословенскиот текст за овој дел гласи *с'т̄в'ришја орг̄ан*) и во него е исчистена битоналноста од реченицата **1**. Се разбира, карактеристично е хроматското движење во тромбоните кое завршува со голем септакорд. Притоа, длабокиот регистар во кој е поставен дувачкиот ансамбл дава посебна драматика поради дисонантниот судир на хармониците (аликвотите).

Пр. 80: Тенорската делница од вториот став, Псалм 151, со означени краеви на седумте реченици



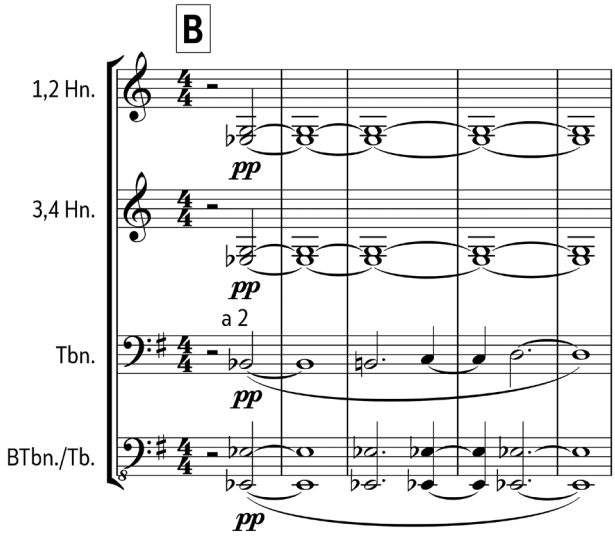
Пр. 82: Кластерската подлога во дрвените дувачи, како придружба на почетокот на **T_3**, т. 6–9



Со третата реченица повторно е вратена **$Ф_1$**, а од друга страна и тенорот како да се вметнува во движењата од малите секунди. Фактурата се згуснува и со пасажите во виолончелата и виолите (**пр. 84**).

Оваа фактура ќе биде искористена подоцна за придружбата на **$2T_2$** во *Вокалната симфонија* за што веќе пишував во анализата на ова дело (в. *Увертирата и четирите симфонии*, стр. 165).

Пр. 83: Премин кој ќе стане **$Ф_2$** за придружба на реченицата **2**, т. 21–25



Пр. 84: Згуснувањето на придружбата со појавата на пасажи во виолончелата и виолите во реченицата **3**, т. 35–38



Пр. 85: Преминот со кулминација меѓу **4.** и **5.** реченица, т. 50–52



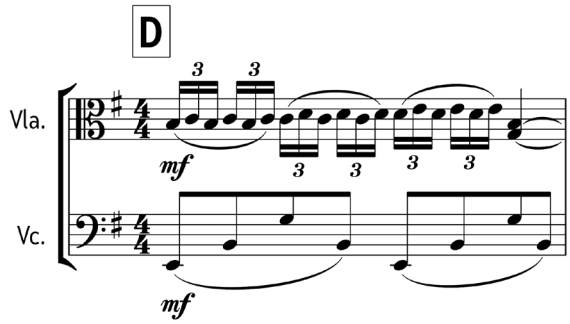
Пр. 87: Кулминацијата на ставот со акордскиот премин кон **7.** реченица, т. 65–70



Четвртата реченица (**4**) е пресвртен дел во ставот и во нејзиниот крај се прави кулминација и премин во раздвиженият дел на **5.** и **6.** реченица (**пр. 85**).

Од погорниот пример може да се види дека тематскиот материјал во **5.** реченица, кој ќе продолжи и во **6.** реченица, го придружува нова фигура $\mathbf{Ф_3}$ (со молски септакорд како хармонска основа) (**пр. 86**).

Пр. 86: $\mathbf{Ф_3}$ како основа на придружбата во **5.** реченица, т. 52



5. и **6.** реченица водат кон следната кулминација на ставот, која се јавува во краткиот акордски премин кој завршува со *secco* акорд* (**пр. 87**). Акордот содржи двојно намален квинтакорд и мала септима од категоријата на хроматски акорди кои често ги употребувам*.

7. реченица почнува со високиот тенор во репетирани тонови и *secco* акорди, за потоа во втората половина да доведе до смирување во кое на дурскиот квинтакорд од **d** тенорот, во речитативен манир, го завршува текстот од псалмот.

Во последните два такта (т. 82–83) се појавува доминантата за **C-dur** во гудачкиот дел од оркестарот, со што се поврзуваат и вториот и третиот став.

Трет став, Псалм 32

Третиот став повторно започнува со јасна тонална структура и воведен речитативен дел кој ја донесува поентата на ставот – *Радувајте се, праведници, во Господа*.

Псалм 32

1. Радувајте се, праведници, во Господа: на праведниците им прилега похвала.
2. Славете го Господа со гусли, пејте Му на псалтир со десет жици,
3. Пејте Му нова песна; пејте Му силно и со восклик,
4. Зашто словото на Господа е право и сите дела Негови се вистински.
5. Он сака милостиња и суд праведен; со милоста Господова е исполнета земјата.
6. Преку словото на Господа се зацврстија небесата и преку Духот на устата Негова – сите сили нивни.
7. Он ги собира како во мев морските води; бездните ги става во сокровишта.
8. Нека се бои од Господа целата земја; нека треперат пред Него сите жители во вселената.

Оваа речитативна тема ($\mathbf{1T_4}$) ќе биде основа на делот **A**. Контрастот на ставот ќе го даде делот **B** во кој ќе се појави втората тема ($\mathbf{2T_5}$) која веќе има развиена мелодиска линија која е основа за фугато (имитации). На тој начин овој став веќе се разликува од претходните два и како што ќе видиме натаму, има и сложена формална структура. Оваа дводелност (не се работи за дводелна песна) има уште едно повторување со забележливо променети $\mathbf{A_1}$ и $\mathbf{B_1}$, по што на крајот уште еднаш ќе се јават двете теми: $\mathbf{a_1}$ со $\mathbf{1T_4}$ и $\mathbf{T_5}$ како **кода**. Како што ќе видиме од шемата на ставот – првите **A** и

Пр. 88: Првата тема (**1T$_4$**) со речитативен карактер, т. 1–7



B се најдолги, веќе **A_1** и **B_1** се пократки и на крајот остануваат само излагањата на темите како **a_4** (**$1T_4$**) и **кода** (**$2T_5$**).

A [a ($1T_4$, т. 1–8) меѓустав ($Ф_2$, т. 8–13) a_1 ($1T_4$, т. 13–18) меѓустав ($Ф_2$, т. 19–23) a_2 ($1T_4$, т. 23–28)]
B [a ($2T_5$ фугато, т. 29–37) меѓустав ($Ф_2$, т. 38–45) a_1 ($2T_5$, т. 45–50) меѓустав (т. 51–53)]
A_1 [a_3 ($1T_4$, т. 54–59) меѓустав ($Ф_2$, т. 60–61)]
B_1 [a ($2T_5$, фугато, т. 62–67) меѓустав ($Ф_2$, т. 68–75)]
a_4 ($1T_4$, т. 75–77)
Кода ($2T_5$, т. 78–83)

Иако и овој став е релативно краток по бројот на тактови (83), од шемата се гледа дека во него има веќе развојност која произлегува од работата со материјалот. Кон ова, како што веќе кажавме, придонесува и огромниот контраст меѓу двете теми – првата хомофона и речитативна (**пр. 88**), втората мелодиски развиена и разработена во фугато.

Како што се гледа од погорниот пример, ставот почнува со репетираната акордска структура (како еден такт од внатрешен вовед) врз наједноставен тоничен квинтакорд во **C-dur**. Хорот го *декламира* текстот врз основа на хармонската прогресија I – IV при што IV стапало е дадено како квартсекстакорд, односно тониката лежи како педален тон. Речитативноста е разбиена со краткиот шеснаесеттински мотив, кој ѝ дава карактер на целата тема, а разнородноста на темата ја дава и дијалогот меѓу придружбата и носечкиот материјал во хорот.

Пр. 89: **$Ф_3$** како основа за секвентната структура на меѓуставот, т. (8)



Следува премин кој го нарековме **меѓустав**, бидејќи е во духот на премините во полифоните композиции меѓу излагањата на темите. Кон ова придонесува и неговата секвентна структура во која се појавува дериват на **$Ф_3$** (**пр. 89**).

Како што се гледа, **$Ф_3$** содржи повеќе елементи, пунктираните триоли во виолините, триолите во флејтите, пицикатата во виолите, тремолата во виолончелата, контрабасите со пициката и квинтните синкопирани созвучја (*secco*)* во вторите виолини. Секвенците се заокружуваат со хроматски пасажи, што заедно му дава една раздви-

Пр. 90: Хроматските пасажи на крајот од меѓуставот, т. 12–(13)



жена, богата структура на овој меѓустав и прави голем контраст со претходниот речитативен дел (**пр. 90**).

Како што можеше да се види од шемата, во првото **A** има уште две појави на $\mathbf{1T_4}$ и меѓу нив уште една појава на меѓуставот. Тие се поставени на тоналните центри **A-dur** и **G-dur** хармонски подготвени со меѓуставовите. Во нив првата појава на $\mathbf{1T_4}$ ја носат сопраните, а втората тенорот и басот поткрепени со акордски додавки на хорот (реминисценција на воведот со дувачкиот дел од оркестарот) (**пр. 91**).

Делот **B** со својата раздвижена фугато структура прави голем контраст на делот **A**. Започнува со излагањето на $\mathbf{2T_5}$ во басите во хорот (**пр. 92**). Како што може да се

Пр. 92: $\mathbf{2T_5}$ во првото излагање во басите во хорот, т. 29–(31)



Пр. 91: Почетокот на **a₂** со дијалог меѓу солистите тенор и бас и хорот, т. 24–26



Пр. 93: Почеток на четвртата имитација на $\mathbf{2T_5}$ во сопраните, т. (35)–37



види, се работи за типична барокна тема за фуга, посебно заради скокот во првиот такт, кој е поддржан и со соодветна артикулација, и шеснаесеттинските секвентни движења (кои веќе беа присутни и во $\mathbf{1T_4}$). Следуваат директни имитации, но очекувано (со практиката на тоналните изместувања на имитациите*), најнапред со почеток од големата терца **h**, па следната имитација од **a** и четвртата во сопраните започнува од **e** (**пр. 93**).

Ова овозможува посебна хармонска игра* која е карактеристика на целиот дел **B**, се разбира низ стандардните алатки – полунамалени септакорди и воопшто септакорди, хроматска терцна и поларна сродност (зголемената кварта) итн.

Она што е карактеристично за овој дел, е тесната поврзаност меѓу тематскиот и меѓуставниот дел (во барокните дела тематскиот и меѓуставниот дел имаат јасна разграниченост). Кулминацијата на двете комбинации тематски дел – меѓуставен дел, е во преминот кон меѓуставот, односно почетокот на меѓуставот (**пр. 94**).

Како што може да се види од примерот, кулминацијата се јавува на второто време од 38. такт (овде вториот прикажан такт). Јас не сум направил интервенција во метарот за да ја поставам кулминацијата на прво време, при што би морал да го променам претходниот такт и да го поставам во 5/4 метар. Таа сама по себе, спон-

Пр. 94: Кулминацијата во преминот меѓу тематскиот и меѓуставниот дел, т. 37–40



тано се наметнува и дури ни диригентот не мора да ја извлекува од изведувачите; претходната мелодиска линија сама го води динамичкиот интензитет. Тоа што се јавува на второ време дури дава разнородност на метричко/ритмичкиот план, кој и претходно игра со промените на бинарно/тринарните структури. (Јас постепено ќе го напуштам принципот на промените на метрите заради усогласување на акцентите кои се јавуваат во мојот претходен опус, бидејќи забележав дека прави проблеми во броењето, особено кај поголемите ансамбли.)

Вториот тематски дел во **B** има само една имитација и веќе во следната хорот е поставен во хомофон слог (**пр. 95**).

Видни се и интервенциите во темата која привидно изгледа дека е во некоја инверзија заради движењето нагоре. (Вакви *quasi* инверзии се појавуваат во повеќе дела низ целиот мој опус.)* И во ова второ излагање на тематскиот материјал тој се движи кон кулминација на почетокот на меѓуставот.

A_1 започнува со дијалог најнапред меѓу женските и машките солисти, а потоа и со хорот. Играњето со тоналитетите и хармонијата продолжува со ист интензитет. **$1T_5$** започнува во **es-moll** и завршува во **Des-dur**. Во **Des-dur** е поставен и почетокот на

Пр. 95: Премин од полифон во хомофон слог во второто излагање на **2T$_5$**, т. 45–49



B$_1$ со **2T$_5$**. Натаму во имитациите *како* да е употребено основното излагање и *инверзијата* на темата, што во тоналното шетање и густината на фактурите и не може да се забележи. Следува кулминацијата на почетокот на меѓуставот (т. 68) која е хармонски решена со полунамален септакорд*.

До крајот на ставот постојано се подига динамиката, најнапред преку појавата на **1T$_4$** и на крајот во кодата во унисоното од **2T$_5$** во ***ff*** кое и натаму расте, односно се заокружува со големо крешендо во оркестарот и посебно удиралките. Со овој крај се заокружува и целината од првите три става и вообичаено крешендото на крајот повлекуваше спонтан аплауз од публиката.

Четврти став, Тропар

Четвртиот став, Тропар е изграден од прекрасниот текст на двете молитви кои Радомир ги додал во *Псалтирот*. Тие се најдобриот показ за неговиот извонреден поетски дар. Овде заради разбирливоста ги дадовме во превод, кој не може да ја достигне милозвучноста на оригиналниот старословенски текст.

Тропар

Славна воспеана Богородице
без престан моли се на својот Син и Господ наш
со вистинско простување да се избавиме
и мислата на преображение да ни ја дариш
да те славиме надеж наша и на сиот свет,
Господи помилуј!
Од длабочината на злата мои ти се обраќам владико
помилуј ме и услиши ме да се одржиме во непобедените гревови
повеќе од што има песок во морето грешев
како со многу железни јажиња
не се осмелувам да погледам на височините небесни
кому да прибегнам но кон тебе човекољубче
помилуј ме Боже со великата милост твоја.

Инспиративноста на текстот недвосмислено делуваше и на мене при пишувањето на овој дел. Тој е замислен како сопранска арија, а поврзувањето на двете молитви е искористено за поделба во два дела во кои најнапред првиот сопран ја има водечката улога, па потоа во вториот дел ќе ја преземе вториот сопран. Иако ставот има многу едноставна форма составена од повторување на делот **А** со вовед, односно премин меѓу деловите и кода, сепак тој се издвојува во целиот ораториум преку емотивната тензија создадена од мелодиско-хармонските решенија.

Вовед ($Ф_3$, т. 1–11) А ($Т_6$, т. 12–57) премин (т. 56–64) А1 ($Т_6$, т. 65–107) кода (т. 108–122)

Воведот започнува со камбаните кои прават антиципација на почетниот мотив на $Т_6$ (**пр. 96**). Овој вовед на камбаните претставува своевидна тема, но ние не го означивме како посебна тема, бидејќи, како што рековме, тој само го антиципира материјалот што ќе следи. Во овој воведен дел уште позначајна е појавата на фигурата $Ф_4$ која е клучна за придружбата (фонот) на $Т_6$ (**пр. 97**). Хроматска по својата структура, поставена во најнискиот регистар на виолончелата и контрабасите, таа

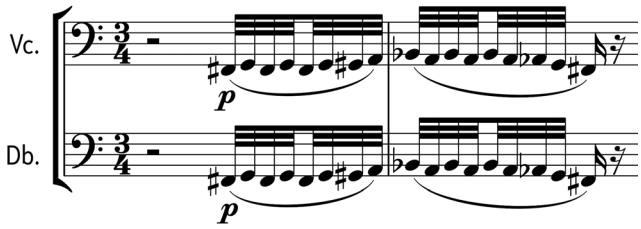
Пр. 96: Антиципација на почетниот мотив од $Т_6$ во воведот со камбаните (означен со црвено), т. 1–13



го создава немирот потребен за карактерот на аријата.

Делот **А** содржи четири дела (**пр. 98**). Веднаш можеме да повлечеме паралела на оваа арија со тенорската арија, која имаше слична структура. Првата целина **1** претставува период од

Пр. 97: **Ф$_4$** како основен придружен материјал на **Т$_6$**, т. 5–(6)



Пр. 98: **Т$_6$** со означените четири дела, т. 12–57



две реченици по осум такта (т. 12–19 и т. 20–27). Потоа се јавува краток премин со карактеристичните повторени тонови во хорните на тонот **е** кој кога ќе се појават гудачите, станува голема септима во големиот дурски септакорд (**пр. 99**).

Заради овој премин, следните три дела се појавуваат како една целина и даваат можност целото **А** да се третира како дводелна песна: **а** (до хорните) **премин b**. Меѓутоа **2**, **3** и **4** имаат толку различни структури (како што може да се види од примерот), што ние овде се одредивме да користиме бројки за деловите и да не го сведеме делот **А** на четвороделна песна.

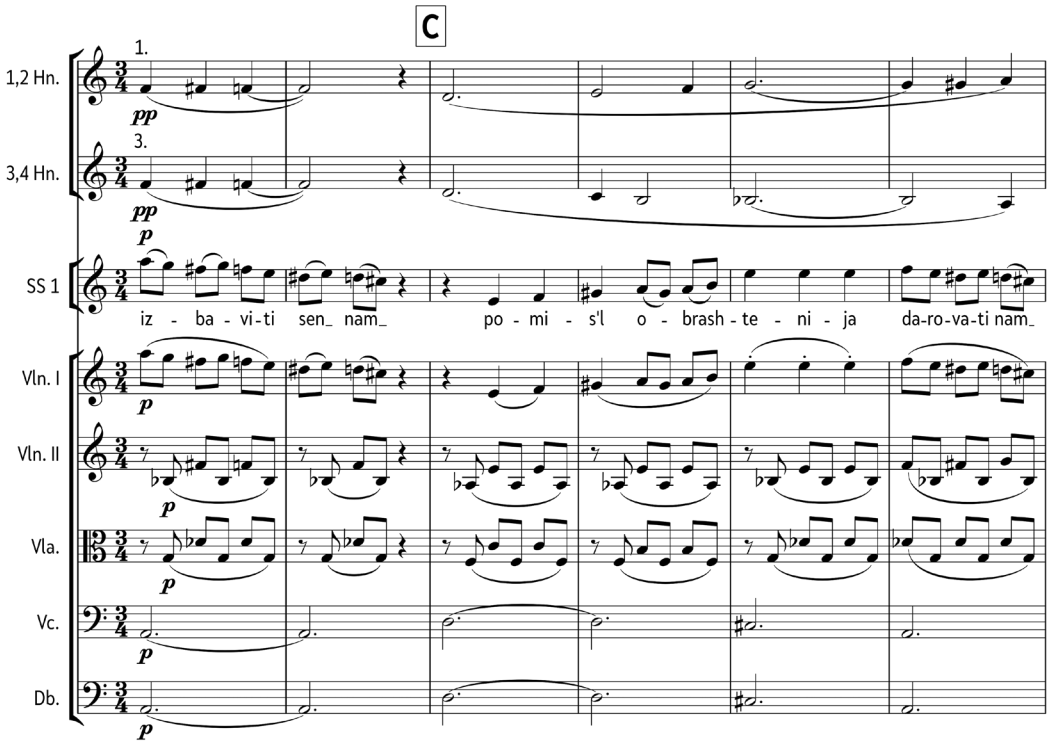
Генерално, постапката во оваа арија е кореспондентна со онаа на тенорската арија во смисла на следење (прокомпонираност) на текстот, со кулминација во **4.** дел, односно формалните сличности. Слично е и нивото на експресивност во двете арии, кое овде е доведено до максимум, подредувајќи ја формата на изразноста. Клучното средство за постигнување на таа изразност е хармонскиот план со доминантната употреба на септакордите и посебно полунамалениот септакорд (**пр. 100**).

Пр. 99: Преминот со репетираниот тон во хорните и големиот дурски септакорд, т. 31–33



Така, примерот 100 кој во овој дел е во **d-moll** започнува со полунамален септакорд на II стапало кој се разрешува во V стапало (лежи тонот **a**, а преку придружбата во виолата и втората виолина се формира 11-ка акорд со мала нона и дури на крајот од тактот се појавува тонот **cis**, клучен за доминантната функција). Во следниот четврти такт во примерот се појавува I стапало, но повторно како полунамален септакорд (ако го земеме и движењето на мелодиската линија во неа е големата нона и зголемената 11-ка, која во однос на основниот тон може да се третира и како зголемена кварта). По овој акорд наместо разрешување следи намален септакорд на VII стапало и дури потоа повторно се јавува доминанта со претходно најавениот 11-ка акорд.

Пр. 100: Употреба на полунамалениот септакорд во $\mathbf{T_6}$, т. 36–41



Оваа кратка подетална хармонска анализа е само еден фрагмент од комплексниот хармонски израз кој сум го користел овде. Тој е јасно поставен во една доцноромантичарска стилистика со значајно проширен тоналитет.

Кулминацијата на делот **A** содржи три нонакорди изградени од басовата линија (**d-f-a**), при што во целиот дел латентно звучи (заради почетокот на сопранската и виолинската линија) **f** со што кулминативниот тон **h**, со него прави лидиска кварта* (**пр. 101**).

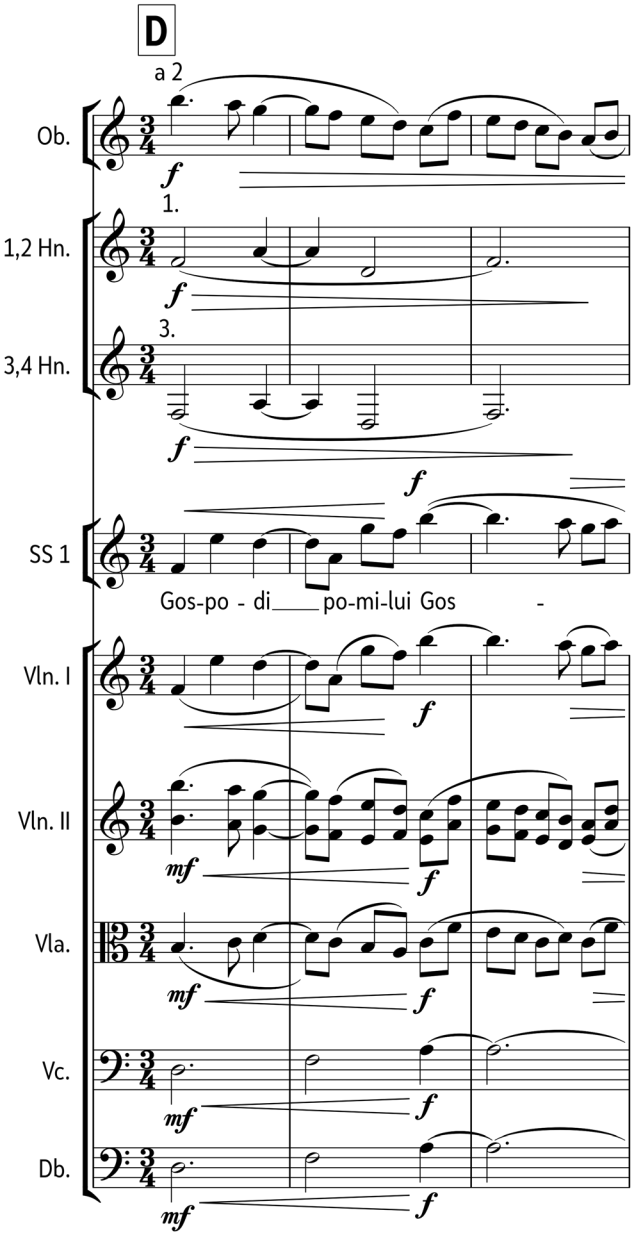
Краткиот **премин** меѓу двете **A** го води камбаната со почетната реченица на воведот.

A_1 ќе донесе повеќе промени, иако главната контура е задржана целосно. Најнапред **$Ф_4$** е префрлена во дрвените дувачи (на почетокот кларинет и бас кларинет, подоцна ќе се вклучат и фаготите), а како новина ќе се појават и глисанда во тимпаните (**пр. 102**).

Првиот сопран во овој дел контрапунктски се плете околу водечката линија на вториот сопран, но во кулминацијата го презема водењето искачувајќи се до тонот **d** (**пр. 103**).

Ставот завршува со **кода** која делува како надоврзување на движењето во осмини од крајот на **4.** дел на **A_1** (**пр. 104**).

Пр. 101: Кулминацијата на делот **A** со употреба на нонакорди, т. 49–51



По терците во солистите, во кои повторно звучи лидиската кварта, тие се обединуваат во унисоно на зголемената секунда (**f-gis**). Разрешувањето е во следниот дел од кодата.

Пр. 102: Оркестрациски промени во **Ф$_4$** со користење на дрвени дувачи и глисанда во тимпани, т. 72–74



Пр. 104: Почетокот на кодата, т. 108–113



Пр. 103: Кулминацијата на ставот, т. 101–106



Петти став, Псалм 51

Со петтиот став веќе директно се чувствува драматургијата на целиот ораториум. Тој започна со мирниот пролог; следеше судир и разрешување во вториот став со тенорската арија; па повторно светол став *jubilate*, емотивниот став со молитвата на двата сопрана и сега големиот судир во петтиот став.

Псалм 51

1. Зошто, се фалиш, силнику, со злоба? Беззаконија вршиш по цел ден.
2. Јазикот твој погубни работи измислува; како наостren брич ти е – и веќе си смислил измама.
3. Ти повеќе ја засака злобата отколку доброто, неправдата, отколку да говориш правда;
4. Ти, лукав јазику, засака секакви погубни зборови.
5. Поради тоа Бог, до крај ќе те уништи, ќе те истргне и ќе те пресели од живеалиштето твое, и коренот твој – од земјата на живите.

Со количината на бучност и големите динамики, тој прави кулминација во дотогашниот тек. По смирувачкиот шести став, ќе дојде финалето во кое на крајот е најголемата кулминација на делото, соодветна на функцијата на финалето *laudate dominum*.

Ставот има јасна триделна структура: **a b a_1 кода**:

a (вовед, т. 0–4, 1 – T_7, т. 5–19, премин, т. 20, 1_1 – T_7, т. 21–32) b (вовед, т. 33–35, 2 – T_8, т. 35–58) a_1 (вовед, т. 59–63, 1_2 – T_7, т. 64–80) кода (т. 82–91) премин (T_9, т. 92–106)

На крајот од ставот се наоѓа премин, со нов тематски материјал $\mathbf{T_9}$, кој го поврзува со следниот став. Истиот премин ќе се повтори и меѓу шестиот и седмиот став. Со тоа се прави втора поголема целина во ораториумот од петтиот до седмиот став.

Делот **a** започнува со $\mathbf{Ф_5}$ која служи и како вовед на ставот, но ќе продолжи како придружба, односно одговор на $\mathbf{T_7}$ (**пр. 105**).

Фанфарната најава (шеснаесеттинската антиципација на акордот кај дувачите) го дава дисонантниот квартен акорд (**c-f-h-es/e** поставен од вториот тон **f**). Дисонантноста ја дава и зголемената кварта, но и двојната постава на последната кварта како **es/e** (слично на дурско/молските терци)*. Хроматските пасажи во дрвените дувачи, тремолата во удиралките и ниските гудачи, и движењето по акордските тонови на останатите гудачи, даваат многу драматичен почеток на ставот.

На оваа заднина ќе се јави $\mathbf{T_7}$, најнапред во унисоно во машкиот хор и потоа во контрапункт меѓу тенорите и басите (**пр. 106**).

Двете мали секунди на почетокот треба да ѝ дадат боење на мелодиската линија во духот на гласовите од октоихот (слично на разработката на $\mathbf{Ф_1}$ во почетокот на вториот став). Како што се гледа, темата е организирана во симетрични целини од четири такта; единствено последната целина трае три такта.

И втората појава на $\mathbf{T_7}$ треба да биде во духот на архаичниот призвук преку употребата на паралелните квинти на почетокот во хорот (нема терца за да одреди тоналитет, па дури и модус), во средината во контрапунктот во хорот ќе се јават терци и на крајот се завршува со чиста кварта (**пр. 107**).

Пр. 105: **Ф$_5$** со квартниот акорд и хроматски пасажи, т. 0–2



Крешендото во тремоло удиралките на крајот од ова излагање воведува во новата фигура **Ф$_6$** во која водечка улога имаат тимпаните (**пр. 108**). Видна е зголемената кварта и во оваа фигура, поддржана со хроматските пасажи во дрвените дувачи што прават директна врска со претходната **Ф$_5$**.

Новата тема **Т$_8$** ќе воведе антифоно спротивставување меѓу машкиот и женскиот хор (**пр. 109**). Наспроти издржаните половини ноти во машкиот хор (на пример, т. 35–38), се јавува женскиот хор (т. 38–39) поставен во паралелни намалени квинти* во осмини ноти. Кај мене постоеше дилема дали дури да ги означам висините на тоно-

Пр. 106: $\mathbf{T_7}$ во изведба на машкиот хор, т. 5–19



Пр. 108: $\mathbf{\Phi_6}$ со водечката улога на тимпаните, т. 33



Пр. 107: Движењата во квинти во хорот во второто излагање на T_7, т. 21–23



Пр. 109: T_8 преку водечките хорски линии, т. 35–58



Пр. 110: Крајот на $\mathbf{T}_8$ со пасажи во локрискиот модус, т. 57–58





Пр. 111: Паралелните терци во почетниот дел од репризата на **T**$_7$, т. 68–69

вите или да користам x-нотни тлави. Но, во тој случај ќе се изгубеа намалените квинти, кои за мене имаат хармониско значење. За време на подготовката, од женскиот хор барав овие фрази да ги изведува *parlando*, а скоковите да бидат *glissando* и притоа приближно да се движат во поставените висински соодноси.

Видна е организацијата и на оваа тема во четири целини. Во нив во првите две постои антифониот дијалог меѓу машкиот и женскиот дел од хорот, третата започнува со имитации во кои се надоврзува говорниот дел; додека во четвртата настанува проширување кое завршува (претпоследниот такт од темата) со големите септимни скокови. И овие скокови во хорот беа изведувани со глисандо, соодветно на оркестарскиот дел, иако не се испишани во партитурата.

Пасажите во флејтите и особено последниот акорд, само ја потврдуваат врската со локрискиот модус (овде од **fis**)* (**пр. 110**).

Следува репетицијата, односно **a**$_1$ со соодветните измени од кои најмногу се евидентни паралелните големи терци во почетниот дел од темата **T**$_7$ (**пр. 111**). (И големите паралелни терци кои создаваат впечаток на битоналност се една од честите појави во моето творештво.)*

Кодата го враќа тоналитетот во игра и во духот на православните литургии, хорот го рецитира текстот преку играта дурски и молски квинтакорд* со основа **des**, со мало мелодиско раздвижување на крајот (т. 88–89).

Ставот завршува со премин кој ќе го подготви следниот став, но со многу карактеристичен мотив, **M₂**, кој го донесува англискиот рог (**пр. 112**).

Пр. 112: **M₂** во англискиот рог со ориентален призвук, т. 94–95



Не само преку употребата на англискиот рог, туку и од тонската низа, овој мотив има ориентален призвук што е повторно во духот на литургиската традиција. Од него е направена тема **T₉**. (Лично за мене и во неа ми е доминантна намалената квинта **h-f**.)* (**пр. 113**).

Пр. 113: **T₉** изградена врз основа на **M₂**, т. 94–100



По ова излагање, **T₉** преминува во пиколото (повторно асоцијација на народните инструменти), кое ќе се вклучи и во изведбата на придружната фигура од новиот шести став.

Шести став, Псалм 84

Овој став е еден од ретките во моето творештво за кој имам дилеми до денес. Најнапред, за разлика од другите ставови на ораториумот, кој ги обмислував, ги преслушував во себе, па дури на крајот започнував со нивното претворање во музика, него го создадов во еден здив, од почетокот до крајот. Тоа веќе ми се имаше случено со циклусот *Песни за мирот и војната* оп. 38, односно со последната песна „Тивки дождови“ (Soft Rains). И во тој случај текстот беше на пултот пред синтесајзерот (Коргот) кој го користев и како МИДИ клавијатура, и гледајќи го текстот ја отсвирев (и воедно снимив како МИДИ) целата песна, а овде шестиот став, како што доаѓаше од мене. Снимките и во двата случаи ги оставив да отстојат и со одморни уши, по неколку дена ги преслушав. Двата случаи имаа една заедничка црта, тие во својот стилистички домен (романтизам) функционираа одлично. Идејата ми беше дека потоа ќе започнам со вообичаените трансформации во кои почетната слика на музичкиот материјал може да претрпи огромни промени. Но, во овој случај ми се јави проблем. Едноставно материјалот не трпеше никакви промени. Тој беше толку заокружен и сместен во своето милје што не можев да променам ниту нота.

Размислував дури овој став да го исклучам целосно од ораториумот, бидејќи неговата стилистика ми отстапуваше од општата стилистика на делото, но тоа раѓаше нови сериозни проблеми во драматуршкиот дел на ораториумот, каде што ќе се јавеше дупка. Така, тој остана составен дел на ораториумот.

Она што во него се чувствува е, секако, Вердиевата лексика на музичкиот материјал, која недвосмислено го допира (посебно крајот на ставот) оперското творештво. За ова може да се најде оправдание имајќи предвид дека и ораториумот спаѓа пошироко во таа категорија. Можеби заради сето тоа тој воспоставуваше одлична комуникација со публиката и подеднакво со изведувачите на кои им се допаѓаше овој став.

Пр. 114: **T_{10}** како основа за градба на целиот шести став, т. 5–12



Текстот на Псалмот 84 посебно ми одговараше за употреба на детскиот хор кој на овој начин доби и своја *арија*.

Псалм 84

1. Милоста и вистината ќе се сретнат, правдата и мирот ќе се целиваат.
2. Вистината ќе изникне од земјата, а правдата ќе се појави од небото;
3. Зашто Господ ќе даде добро и нашата земја ќе го даде својот плод;
4. Правдата ќе оди пред Него и на патот ќе ги става стапките свои.

Ставот е заснован на една тема, **T_{10}**, која служи за натамошната градба на формата (**пр. 114**). Таа е целосно тонална (**Des-dur**) со хармонска прогресија во која во втората половина од реченицата се карактеристични двете *доминанти за...* кои треба да ѝ дадат карактер на целата тема. Основата на темата ја прави ритмичкиот план преку мотивот **M_3** со пунктираната осмина и шеснаесеттината која следи (**пр. 115**).

Пр. 115: **M_3** како ритмичка основа на **T_{10}**, т. (5)–(6)



Неговата симетрична појава на крајот од тактот, употребена скоро низ целата тема, го истакнува неговото значење во финалното обликување на темата. Поставена е во целини

од две полуреченици по четири такта. На почетокот, заради интервалскиот скок во мотивот, има пентатонички призвук.

Од овој материјал обликувана е триделна песна во првиот дел на формата, која ќе се повтори уште еднаш во скратена верзија без средишниот дел.

A [вовед (т. 1–4) a (т. 5–20) b (т. 21–37) премин (т. 37–38) a_1 (т. 39–46) кода (т. 47–54)]
A_1 [премин (т. 55–57) a_2 (т. 58–73) $кода_1$ (т. 74–84)]
Премин (T_9, т. 84–95)

Она што паѓа во очи е недвосмислено симетричната структура на реченици од осум такта. И двата дела, **a** и **b**, претставуваат периоди, што натаму ја истакнува нивната симетричност. Не можам да тврдам дали тоа е иманентна карактеристика на нашето музичко размислување или дополнително стекната навика произлезена од постбарокниот развиток на западната музичка култура. И во барокот и пред него (па дури и во раниот класицизам и кај Хајдн), освен во игрите, ваквите симетрии ги среќаваме многу поретко.

Имајќи предвид како е настанат ставот, она што извира во мојот обид да му направам некое отстапување од лесната замка на баналноста, е хармонскиот план. Така, во него по делот **a** кој е поставен во **Des-dur**, делот **b** во првата реченица започнува во **A-dur** (хроматска терцна сродност, имајќи го **des** енхармонски како **cis**), а втората во **a-moll**, но завршува во **c-moll***. Повторувањето на **a** како a_1 и понатаму се движи по овие хроматско терцни сродности и започнува во **As-dur** кој ќе се задржи и во **кодата**, како педален тон врз кој се нижат судири со поларни и хроматско терцни хармонии. Имајќи предвид дека на интервалско-мелодиски и метричко-ритмички план делот **b** не прави некој посебен контраст, решението (поради кое и ја одредивме формата) се состои во тонално-хармонскиот план, во кој се чувствува нов почеток во делот **b**.

Како што можеше да се види од примерот во кој ја наведовме темата (**пр. 114**), оркестрацијата е многу разретчена со употреба на ѕвончиња и групата флејти, додека основната мелодиска линија во детскиот хор ја поткрепуваат и виолите. Оваа фактура оркестарски постепено се згуснува, иако многу внимателно, за да не го покрие детскиот хор.

A_1 во потполност е решено во духот на Вердиевата оперска традиција. На водечката линија на детскиот хор, солистите имаат кратки упади, а во втората реченица од a_2 ќе се вклучи и хорот со *parlando* стакато (*secco*) акорди (**пр. 116**).

Крајот на ставот ја повторува **кодата** од триделната песна, при што хорот продолжува со својата акордска придружба.

Следува повторување на преминот меѓу петтиот и шестиот став со појавата на T_9 во англискиот рог. На него овојпат се надоврзува кларинетот, кој треба да ја даде интонацијата за почетокот на завршниот став на ораториумот.

Пр. 116: Почетокот на втората реченица од **a₂** со вклучување на целиот ансамбл, т. 66–67



Седми став, Псалм 150

Финалето на ораториумот најдиректно прави асоцијација со православната литургиска традиција, но од подоцнежниот период во кој ќе бидат воведени тоналитетот и хомофониот (хармонски) слог.

Ораториумот дискретно го помирува судирот меѓу двете традиции, византиско-словенската со монодиското пеење од октоихот, и руската со тоналитетот и хармониите (кај нас ќе навлезе преку Мокрањчевиот *Окто̄их*). Дури и во овој став на алтерациите употребени кај солистите кои асоцираат со постарата традиција од октоихот, одговара хорот со јасни тонални акордски структури.

Средбата меѓу *ориенто̄т и окциденто̄т* е изразена и низ основните два дела на седмиот став: првиот православно литургискиот (**A** со $\mathbf{T_{11}}$), вториот полифониот (**B** со $\mathbf{T_{12}}$ во фугато).

A (T_{11}, т. 1–10) B [T_{12} (т. 11–29, фугато) меѓустав (т. 30–37, секв.) $T_{12(инв)}$ (т. 38–43) $T_{12(вар)}$ (т. 44–52) меѓустав (т. 52–58, секв.)] A_1 (T_{11}, т. 59–76) B_1 [$T_{12(инв)}$ (т. 77–90, фугато) меѓустав (т. 91–97, секв.) $T_{12(вар)}$ (т. 97–111)] Кода (т. 111–142)

Од шемата веќе се гледа дека делот **B** е поразработен од делот **A**, иако веќе и во $\mathbf{A_1}$ има значајни моменти на разработка. Воопшто, овој став по сложената разработка отскокнува од претходниот шести став.

Со големата кулминација на крајот од ставот, тој треба да одговори на Псалм 150 и неговата порака *laudate dominum* и воедно да го заокружи ораториумот.

Псалм 150

1. Фалете Го Бога во Неговата светиња,
фалете Го во цврстината на силата Негова;
2. Фалете Го поради Неговите сили,
фалете Го поради многуте величија Негови.
3. Фалете Го со трубен звук,
фалете Го со псалтир и гусли;
4. Фалете Го со тимпани и во оро,
фалете Го на струни и со свирка;
5. Фалете Го со милозвучни кимвали,
фалете Го со кимвали громогласни!
6. Сè што дише – нека Го фали Господа! Алилуја.

$\mathbf{T_{11}}$ која се појавува во делот **A** во мелодиска (посебно употребата на блиските мали секунди во мелодиската линија на тенорот во 4. такт) и ритмичка смисла треба да асоцира на октоихот и службата во православната црква (**пр. 117**).

Како што се гледа, хорот одговара на пеењето на *псалто̄т* со дурски квинтакорди. Во делот **A** има уште едно повторување на оваа тема, поместено за мала секунда надолу. И во двете појави исото (бурдонот) не е основниот тон, туку квинтата над него (**gis** и **g**).

Играњето со малите секунди е карактеристично и за втората тема од овој став, $\mathbf{T_{12}}$, која е основа за фугато делот (**пр. 118**).

Пр. 117: **T_{11}** со асоцијација на духовната служба во православната црква и октоихот, т. 2–5



Пр. 118: **T_{12}** како основа за фугато делот **B**, т. 11–18



Пр. 119: Имитациите на **T_{12}** во пејачкиот ансамбл дуплиран со дрвените дувачки инструменти, т. 17–25



Пр. 120: Акордскиот и пасажниот дел од секвентниот модел за меѓуставот, т. 30–(34)



Во претпоследниот такт почнува имитацијата на оваа тема во алтите од тонот **as**, на ист начин тоа го прават и сопраните со имитација од тонот **es** и по еден такт од нивниот почеток во *stretto* и тенорите исто од тонот **es**. Овој вокален квартет е проследен и поддржан во оркестрацијата од *квартетот* на дрвените дувачки инструменти/групи (**пр. 119**).

Полифонијата во потполност одговара на полифонијата од ренесансниот период, но мелодиските линии и изместувањата со имитациите од дијатонските низи (направена е транспозиција според интервалите) даваат сосема поинаков звучен резултат.

Секвентниот модел од меѓуставот е изграден од акордски дел и пасажен дел (**пр. 120**).

Веќе следното појавување на $\mathbf{T_{12}}$ отстапува од стандардните *фугато* излагања. Тоа е во квазиинверзија, темата е скратена и на задржаниот тон на крајот, трубите се појавуваат со карактеристичен фанфарен пунктиран ритам (**пр. 121**).

Наместо имитации се појавува нов хомофон дел со варирано и натаму скратено повторување од $\mathbf{T_{12}}$ во вид на тонска низа со две зголемени секунди, која најблиску е

Пр. 121: Појава на $\mathbf{T_{12}}$ во квазиинверзија и скратување, т. 38–43



Пр. 122: $\mathbf{T_{12}}$ варирана и скратена како хиџаз тонска низа, т. 44–49



до макамот хиџаз. Оваа тонска низа се повторува со додадена голема терца и потоа мала секста, при што нема транспозиции, туку повторувањата се во основната низа поставена од басите (**пр. 122**).

Меѓуставот (т. 52–58) ќе го искористи вака добиениот зголемен квинтакорд (инаку тој овде се јавува како квартсекстакорд **fis-b-d**) да се вметне во секвентниот модел кој се јавува во овој меѓустав, со функција на премин кон следното $\mathbf{A_1}$ (**пр. 123**).

$\mathbf{A_1}$ има повеќе интервенции и во основната линија на $\mathbf{T_{11}}$ и во хармонскиот план. Тематскиот материјал минува од машките во женските солисти и на крајот во детскиот хор.

И $\mathbf{B_1}$, исто така, има повеќе промени. Започнува со темата $\mathbf{T_{12}}$ во инверзија во басите, по што следи имитација во тенорите во инверзија со почеток од голема терца, паралелно со нив алтите ја изведуваат $\mathbf{T_{12}}$ во основната верзија и на крајот се јавуваат сопраните во *стрета* со имитација од основната верзија $\mathbf{T_{12}}$ (**пр. 124**).



Пр. 123: Користење на зголемениот квинтакорд во секвентниот модел, т. 52–53

Пр. 124: Почетокот на $\mathbf{B_1}$ со $\mathbf{T_{12}}$ во инверзија и стрети во алтите и сопраните од основната верзија на темата, т. 77–84



Пр. 125: Почетокот на **кодата** во **C-dur** со хармонска прогресија S-T, т. 117–122



Пр. 126: Крајот на ораториумот, т. 128–142



И ова е уште еден пример на разработеноста на материјалите, односно сложеноста на композиторските постапки во овој последен став. По меѓуставот следи излагањето на $\mathbf{T_{12}}$ во нејзината *макамска* скалична верзија од тоналните центри **b**, **as** и на крајот **c**, во кое постепено станува *чистење* (во интервалското движење е избегната зголемената секунда **des-e** и задржано е само алтерираното **as**). На тој начин се стигнува до појавата на **C-dur** во кодата во која започнува со пунктираниот мотив на зборот *слава* на субдоминантата и продолжува со скаличното движење кај дрвените дувачи (**пр. 125**).

Оваа плагална каденца води кон педалниот тон на тониката во кој ќе се спојат пунктираниот мотив и скаличното движење во постојано крешендо.

Во првата верзија по кулминацијата на последното *слава* следеше прекин и се појавуваше смиреният крај на текстот *слава алелуја*. Меѓутоа тој прекин предизвикуваше спонтан аплауз кој ја збунуваше публиката со продолжувањето што следеше и го уништуваше крајот. Затоа, во верзијата од 2018 година внесов промени во кои настанува *собирање* на тоничниот акорд со повторување на пунктираниот мотив (**пр. 126**).

Последната фраза во ***p*** се движи во двете мали секунди околу терцата во **C-dur** (**e**, **e**, **f**, **e**, **dis**, **e**), кои во овој случај се водилки кон неа и немаат функција на дур/мол варијантите на квинтакорди (карактеристични за моето творештво*).

Овој ораториум го сумира и периодот на интензивно вокално творештво во 1990-тите (повеќе циклуси песни, *Десѝина и мисѝер Докс*). Во следната деценија ќе се појави само едно дело – *Вокалнаѝа симфонија*, во кое ќе направам уште еден исчекор во искористувањето на гласот, но во развиените инструментални форми. Циклусот на бројните дела за глас, кои се проткајуваат низ целото мое творештво, ќе се заокружи со кантатата *Т'га за југ* напишана во 2011 година.

Кантата *Т'га за југ* оп. 60

Во февруари 2011 година ми пристапи Данило Коцевски во името на „Струшките вечери на поезијата“ да ме праша дали сум заинтересиран да напишам музичко дело на песната која е идентификација на фестивалот – *Т'га за југ* од Константин Миладинов. Со тоа дело би била отворена јубилејната 50-та манифестација. Јас, се разбира, реков дека сум заинтересиран и по прифаќањето на предлогот од страна на Советот на фестивалот, тие официјално ми се обратија со нарачката. Реков дека делото ќе го напишам без никаков финансиски надомест, но дека мора да го утврдиме изведувачкиот состав, особено заради отвореният простор (отворањето стандардно се изведува од сцената поставена на мостот на реката Дрим).

Она на што Советот инсистираше, беше дека како солист треба да настапи Благој Нацоски. Со оглед на големината на сцената, предложив за делото да бидат ангажирани ансамблите на Македонската филхармонија или Македонската опера и балет. По контактите со нив, тие ги информираа организаторите дека не може да обезбедат учество на нивните ансамбли поради други обврски. Во такви услови предложив да се формира мал ансамбл од инструменти и камерен хор кој делото заедно би го извел со нивниот предлог за тенорот Нацоски. Исто така, поставив услов секој

од музичарите и пејачите што ќе ги ангажираме, да бидат исплатени со хонорар од 100 евра, кој ќе им биде префрлен на денот на изведбата (за да не се случи луѓето што ќе ги предложам, потоа со месеци да ми се јавуваат дека не им е исплатен хонорарот). Во однос на хонорарот на Нацоски, оставив тие лично да се договараат, бидејќи мене ме интересираат само останатите изведувачи и никогаш не прашав за висината на тој хонорар. Им кажав дека покрај делото ќе ги обезбедам и штимовите и дека сам ќе го подготвам и диригирам, исто така, без надомест. Тоа и беше кажано на отворањето во најавата за делото, односно дека јас делото го дадов како подарок на фестивалот.

За подготовките ни беше обезбеден просторот во МОБ. Претходно им ги дадов штимовите и компјутерската снимка на изведувачите за да може лично да започнат со расчитување и вежбање. Пробите беа во неколку дена, од кои во последниот ден се вклучи и Благој Нацоски, кој пријатно ме изненади со нивото на подготвеноста.

Се разбира, следниот предизвик беше озвучувањето на изведувачите, кое за жал и покрај тоа што ние пристигнавме претходниот ден во Струга, беше направено два часа пред почетокот на настанот. Имајќи го предвид отворениот простор (значи нула акустика), со *тонецот* на Томато продукцијата која го снимаше настанот, направивме колку што се може во такви услови.



Сл. 20: Од изведбата на кантатата *Т'га за југ* на отворањето на фестивалот СВП 2011

Инаку организаторите ме замолија да направам и аранжман на македонската химна што ја изведе истиот ансамбл на почетокот од настанот.

Музички карактеристики

Имајќи ги предвид сите околности на изведбата, особено отворениот простор во кој луѓето стојат или се движат и се слуша целиот вообичаен градски амбиент, јас одлучив делото да го поставам во стилистика која би била прифатлива за поширока публика и условите на настанот. Романтичарскиот пристап го избрав од оваа, но уште и од една причина – условите и опкружувањето (вклучувајќи го и музичкото) во кое е создадена оваа песна (при крајот на престојот на Константин Миладинов во Москва, односно временски средината на XIX век).

Со оглед на ограничувањето на бројот на учесниците, кантатата ја напишав за камерен хор (во изведбата учествуваа три сопрани, два алти, два тенори и три баси) и камерен оркестар (Fl., Ob., Cl., Hr., Tpt., Timp., Cym., S. D., Tri., Glock., 2 Accord., Pno., 3 Vl. I, 2 Vl. II, 2 Vc., Db.).

Делото е организирано во две поголеми временски целини, кои се изградени од еден материјал изложен на почетокот како **T_1**. Три-четвртинскиот метар кој во поголемиот дел асоцира на валцер (повторно заради погоре споменатите причини), е поврзувачкото ткиво, во кое соодветно на валцерот се нижат слични повторувања. Како и во валцерот, клучната компонента се хармонските разлики и посебно играта меѓу сродните дур-мол тоналитети.

Шемата на ставот е следната:

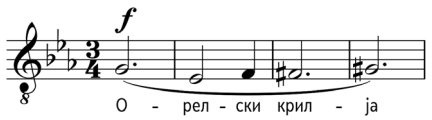
A: a (T_1, т. 1–41) премин/вовед ($Ф_1$, т. 43–63) a_1 (т. 64–94) премин/вовед (т. 96–103) a_2 (т. 103–134) премин/зав. гр. (т. 135–149) a_3 (т. 149–188) премин/зав. гр. (т. 188–209) a_4 (т. 210–276) a_5 (т. 279–321) премин/зав. гр. (т. 321–343)

B: вовед (т. 345–356) a_6 (т. 357–396) зав. гр. (т. 394–402) вовед (т. 403–410) a_7 (т. 411–444) зав. гр. (т. 464–491)

Основната тема **T_{13}** е дадена на самиот почеток од кантатата во тенорот поткрепена со фанфарниот бурдон, кој во втората реченица од темата почнува најнапред да се задржува на тоновите од темата, а на крајот и да ја следи во унисоно (**пр. 127**).

Таа е изградена од две реченици кои натаму во нејзините повторувања ќе имаат своја функција. Првата реченица (**1**) има структура што асоцира на класичниот шаблон 2 + 2 + 4, кој овде не користи друг број на тактови, но го содржи видниот структурален паралелизам. Уште во излагањето на основниот мотив видни се алтерациите кои треба да дадат некоја авторска разлика од класичните романтичарски шаблони (**пр. 128**). Иако во заднина латентно звучи **c-moll**, **gis** на крајот од овој мотив има директен судир со лежечкиот **g** во придружбата. Употребата на **gis** наместо **as** е со цел тој тон да звучи нешто повисоко, во континуитет со претходниот **fis**, што нема да биде направено во повторувањето на мотивот кој завршува со **as**, **fis**.

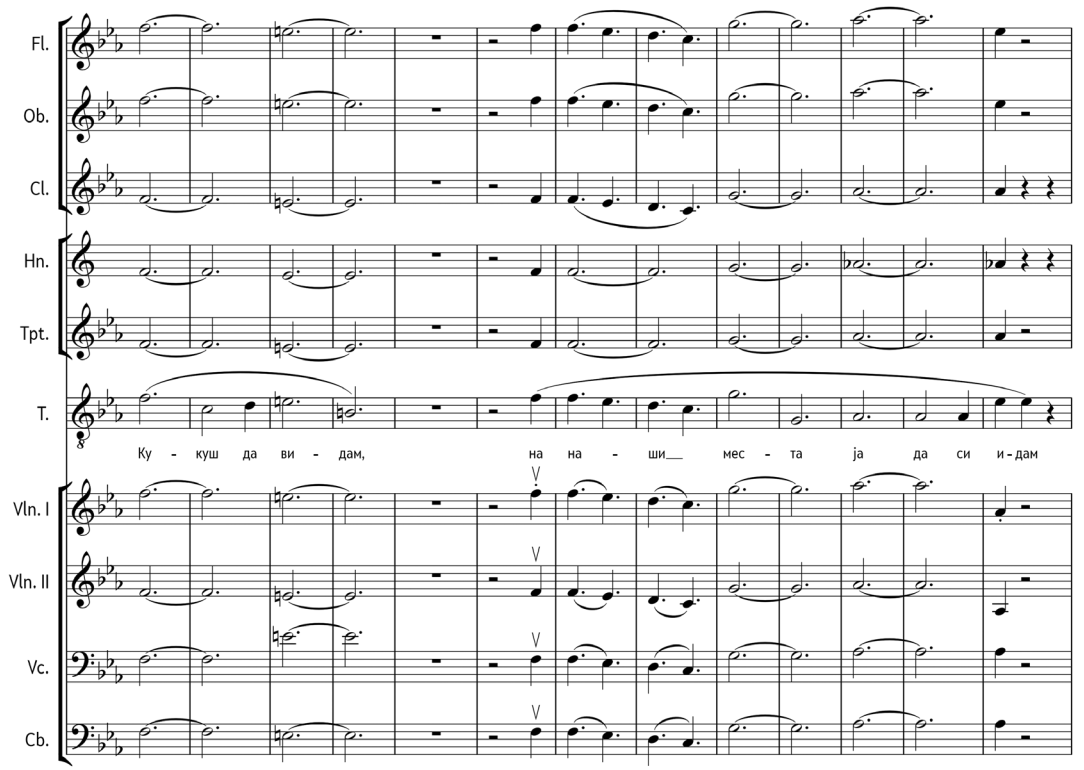
Пр. 128: **M_1** со карактеристичните алтерации, т. 4–7



Втората реченица на темата (**2**) повторно има повеќе специфики. Најнапред, како што кажавме, придружбата во првата половина на реченицата се задржува на

Пр. 127: **T_1** во тенорот со придружба од фанфарен бурдон, т. 1–41





тонови од тенорската линија и во вториот дел преминува во унисоно. Таа започнува со секвентно движење во првиот дел што ја носи во нови тонални центри (првиот дел завршува со алтерираните **e** и **h** во 31. и 32. такт) и во вториот дел се враќа во основниот тоналитет, но каденцира на шестото стапало **as**, со што останува отворено што ќе се случува натаму.

Од тоа **as** постепено ќе извира и ќе се надоградува фигурата $\mathbf{Ф_1}$ која ќе биде носечка придружба во делот **A** (**пр. 129**).

Таа има три карактеристични елементи во нејзината структура: басовото пулсирање на првото време, пунктираните движења на второто со малите секунди од $\mathbf{M_1}$ и пасажните осмински движења низ високите инструменти од ансамблот. Валцерскиот ритам, исто така, е изместен со пунктираните четвртини на вторите времиња, кои делуваат како синкопи.

До почетокот на темата во 64. такт, овој дел (т. 43–63) делува и како **вовед**, но и како **премин**, имајќи предвид дека темата еднаш веќе беше изложена. Во истата смисла тоа прво излагање на темата, односно делот **a**, делува како **вовед** во целиот став.

Движењето кое го диктира $\mathbf{Ф_1}$, го следи следното излагање на $\mathbf{T_1}$ во делот $\mathbf{a_1}$. Сепак, овој дел значително се разликува од првото излагање и не само заради движењето, туку и заради хармонската придружба во која ќе почнуваат да се јавуваат хроматските терцни сродности (како на пример во 76. такт со скокот **c-moll**/**e-moll**)*. Од моите вообичаени манирни средства е и секундното изместување* (почнува во 84. такт во кој мелодиската линија се поместува за секунда нагоре, соодветно со хармонската придружба).

Пр. 129: Φ_1 како носечка придружба во делот **А**, т. 57–60



Низ целото дело се јавуваат повеќе генерал-паузи, кои не се претставени како тактови на деловите од формалната шема. И овој дел завршува со таква генерал-пауза по која следи повторно **премин/вовед** (т. 96–103) кон следното **a_2**. И во него е употребен *хармонски трик*. Во него врз басовиот тон **f** и дискантната линија **es**, **e**, **f**, **ges**, втората хармоника и пијаното содржат доминантен септакорд кој очекувано треба да се разреши во акорд (тоника) со основа **b**. Меѓутоа, осминските пасажни линии ќе доведат до разрешување на оваа *доминанта* во *тоникаша* на **Des-dur** (што не е големо отстапување, имајќи предвид дека **des** би бил третото стапало во **b-moll**).

Овој дурски почеток на **a_2** изгледа како во него да е донесен некој нов мотивски материјал, но во основа тој е далечен дериват на **M_1**. Во него е употребен поларниот сооднос (**des-g**), прикажан во следниот пример (**пр. 130**). Следи варирано повтору-

Пр. 130: Појава на поларниот однос **des-g** на почетокот од **a_2**, т. 104–111



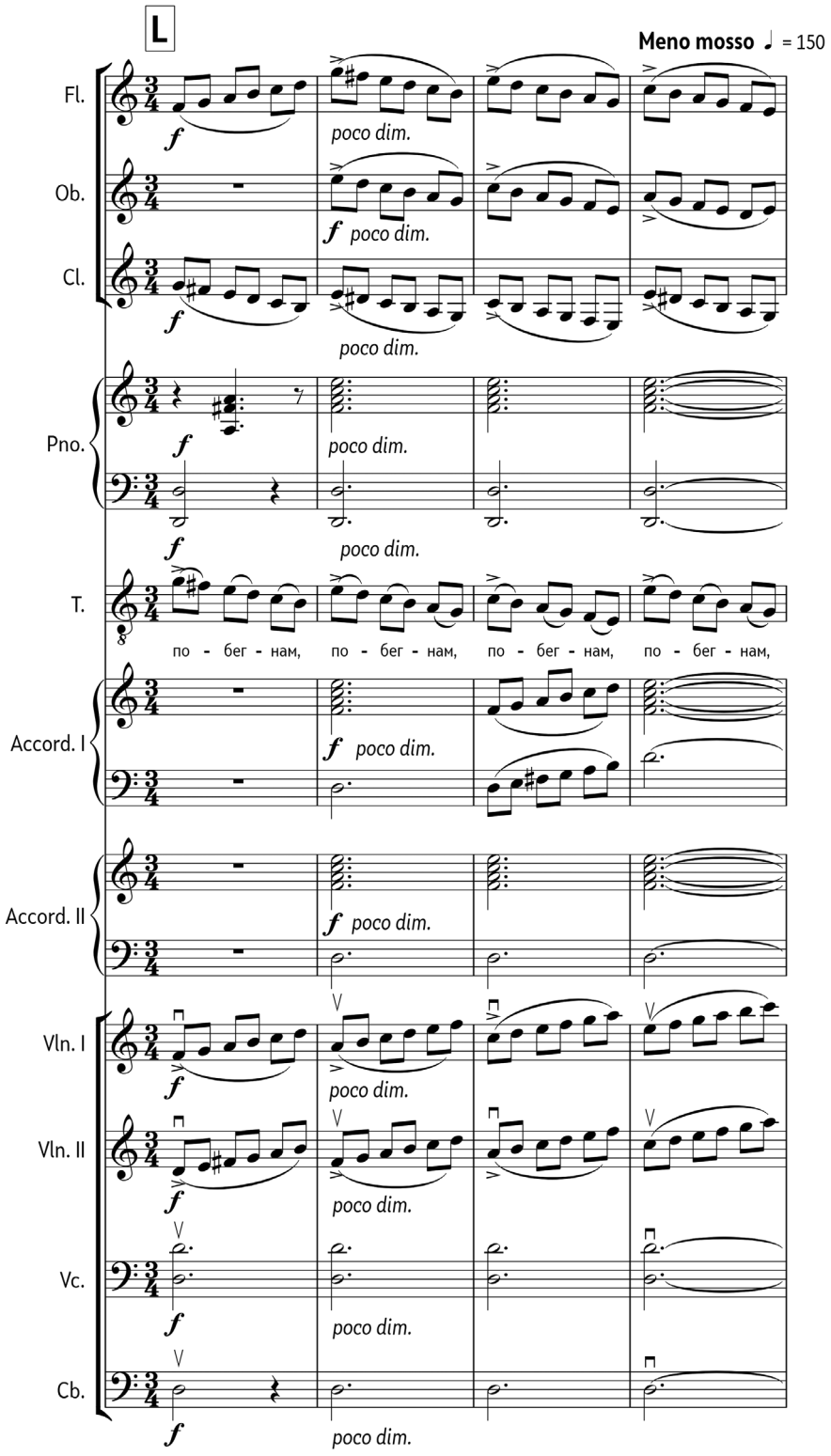
вање на оваа осумтактова целина (т. 112–119) поместена за голема секунда нагоре, односно од тонален центар **dis**. И овде сум правел интервенции, па во басовата линија се јавува **fis** со што првиот акорд е во позиција на секстакорд. На местото на поларниот акорд се јавува *доминанта за...* или со еден збор повторно се употребуваат сложени хармонски прогресии добиени со многу алтерации и презначувања*.

Следниот **премин** (т. 135–149) носи јасна асоцијација на последниот став од Шестата симфонија на Чајковски со долгите тематски краеви во најниските регистри. Тринарниот метар преку пунктираните четвртини е преведен во бинарен (**пр. 131**).

Пр. 131: Преминот меѓу $\mathbf{a}_2$ и $\mathbf{a}_3$ со алузија на финалето од Шестата симфонија на Чајковски, т. 135–149



Пр. 132: Колоратурите изградени од шеснаесеттинските движења во Φ_1, т. 174–177



Следната карактеристика на овој премин е што тој воедно е и завршна група за претходниот дел, но воедно и воведува во следниот; затоа во шемата овој и следните премини ги означивме како **премин/завршна група**. Како што може да се види од примерот, на крајот се појавуваат четири предзнаци (диези) со што следното $\mathbf{a_3}$ се сели во нов тонален центар (**cis-moll**).

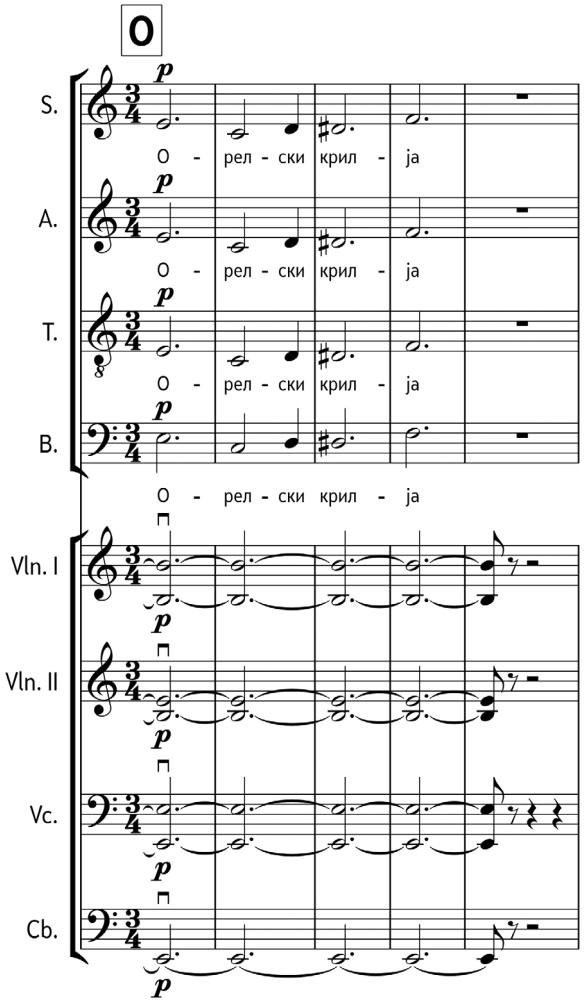
Почетокот на $\mathbf{a_3}$ го враќа $\mathbf{M_1}$ во неговата основна форма, но сега со нова придружба од голем дурски септакорд. Во повторувањето на $\mathbf{M_1}$ продолжува *валцерскиот од* (од 155. такт натаму). Поголемите промени се направени во втората реченица од темата ($\mathbf{T_1}$), во која кај солистот ќе се појават и колоратури изградени од шеснаесеттинските скалични движења од $\mathbf{Ф_1}$ (**пр. 132**).

Промените во $\mathbf{a_3}$ се направени и со проширувањето на крајот во кое придружбата повторно запира на два нонакорди со основа **d**, првиот изграден на мал молски септакорд и голема нона, а вториот на полунамален септакорд и голема нона* (**пр. 133**).

Пр. 133: Проширувањето на $\mathbf{a_3}$ поставено на двата нонакорди, т. 179–188



Пр. 134: Квинтата **e-h** како основа за почетокот на $\mathbf{a}_4$ од тонот **e**, т. 210–214



Тенорот има скалични движења во кои се јавуваат зголемени секунди и алтерации (при повторувањето на фразата). Генерално може да се заклучи дека тенорската делница е исклучително тешка заради постојаните алтерации, движења во зголемени секунди, но и чести скокови од големи интервали; сè што *не му лежи* на гласот.

Следниот **премин/завршна група** е сличен на претходниот, но на крајот се *расчистува* во квинтата **e-h** која ќе биде основа за почетокот на $\mathbf{a}_4$ од тонот **e** (**пр. 134**).

Како што се гледа и од погорниот пример, во почетокот на $\mathbf{a}_4$ се воведува хорот кој ја започнува $\mathbf{T}_1$ во унисоно со мотото на целата песна – *орелски крилја как да си метнех*. Во ова излагање задржана е само првата реченица, по што следи големо проширување со низа од реченици во кои се јавуваат варираните сегменти од претходните **a**.

Најнапред на местото на втората реченица од $\mathbf{T}_1$ се вметнати две реченици (т. 228–235 и т. 236–243, втората, всушност, е еден вид секвентно повторување на првата поместено за мала секунда нагоре), во кои се појавуваат имитации меѓу тенорот и сопранот/алтот и низите на колоратури (**пр. 135**).

Како што може да се види, во почетокот на реченицата хармонската основа ја дава нонакордот со голема нона и полунамалениот септакорд. Во движењето во тенорот кое го имитира сопранот, има скок од голема септима во ундецимата на акордот, при што трите сопрани се поделени и двата од нив изведуваат колоратури. По овие две реченици како да се враќа втората реченица од $\mathbf{T}_1$, но само на почетокот бидејќи следи цела низа на хроматски движења и колоратури кои треба да ја направат најголемата кулминација во дотогашниот развиток на кантатата (**пр. 136**).

Во оваа кулминација се јавува текстот: *не, ја не можам овде да седам*. Акордот припаѓа на категоријата на 13-ките*, иако тонот **d** од 13-ката го има само во пијаното, а акцентот е ставен во големиот молски септакорд и големата нона, додека ундецимата се јавува и како **h** во кларинетот, и како **b** за октава повисоко во пијаното. По кулминацијата настанува проширувањето со две реченици исто како и во крајот на

Пр. 135: Првата од двете вметнати реченици меѓу деловите на **T_1**, т. 228–235



Пр. 136: Подготовката и кулминацијата во ***ff*** во **a**$_4$, т. 252–261



претходното **a₃** (т. 254–264 и т. 265–278). Во втората од овие две реченици повторно ќе се појави нонакордот на основа на полунамалениот септакорд*.

Последното **a₅** директно се надоврзува на **a₄** и во него се прави нова кулминација, која е кулминацијата на ставот. **T₁** е модифицирана во првата реченица, додека нејзината втора реченица е оставена скоро иста. Првата реченица користи модифицирана варијанта на **M₁** со доминацијата на унисоната (како во почетокот на кантатата), а во втората половина на реченицата ќе доминираат квинтите (без терци) што му даваат посебен призвук на ова најзначајно место во ставот (повторно со *мо͡то* текстот – *да͡јте ми крилја*). Во него тенорот ќе се искачи до **C₆** (**пр. 137**).

Ова запирање во движењето (и со генерал-паузите) делува како драматуршки застој, секогаш погоден за да се подигне тензијата. Втората реченица на **T₁** повторно со унисоното во пејачкиот дел од ансамблот, ја поддржува оваа тензија до нејзиниот крај унисоно и *secco* **ges** (115. и 117. такт) во нискиот регистар на инструментите, засилена со праскавите удари на чинела и барабан. Следува надворешно проширување на оваа втора реченица од темата (т. 319–321) и потоа **премин/завршна група** кон следниот дел **B** (т. 321–343). Тој завршува со ***sf*** соло тимпан и по него повторно доаѓа генерал-пауза.

По оваа генерал-пауза се појавува вовед во новото излагање на **a₆** (вообичаените воведи пред почетокот на излагањето на темите)* со новата фигура **Ф₂**, во која недвосмислено е препознатлив Чајковски (**пр. 138**).

Имав дилеми дали новото **a** да го прогласам за нова тема. Меѓутоа, тоа толку е врзано со претходните **a** и во мотивската и во формалната структура, што навистина го прави дериват. Можеби има една поинаква атмосфера постигната со дурската тоналност (која ја имаше и во **a₂**), но ниту на интервалски, а секако не и на ритмички план (дури и натаму тече *валцеро͡т*) немаме новини кои би ни дале право да кажеме дека се случува нешто ново и различно. Мелодиските линии и натаму го следат текстот со веќе утврдените интервалско-ритмички обрасци преземени од музичкиот романтизам. Двете **a** (**a₆** и **a₇**) градат врз дијалогот меѓу унисоно хорот и солистот. Првата има завршна група која прави каденца кон воведот на **a₇**.

Следното **a₇** е проширено со материјалот од двете реченици кои се јавија по кулминацијата во **a₄** (т. 254–264 и т. 265–278, во овој случај т. 444–452 и т. 453–461). Овде е променета хармонската подлога за првата реченица со употребата на полунамалениот септакорд од **cis** (т. 444), по што следи голем дурски септакорд* од **c** (т. 453).

Завршната група се надоврзува на овој септакорд во 464. такт во која хорот во *secco* квинти го повторува последниот стих од песната. Во 477. такт со скок во хроматски терцно сродното **e** се појавува најнапред непотполн голем дурски септакорд во кој отсуствува терцата, што му дава посебно боење на овој акорд заради судирот **dis-e**. Терцата ќе се појави во акордот кога ќе се додадат и дрвените дувачи (во обоата). Врз оваа основа пијаното изведува разложен 13-ка акорд*. Дрвени дувачи и дел од разложениот акорд во звончињата како одглас ја повторуваат оваа фактура и финалното смирување ќе го означи унисоно пицикатото во гудачите*.

Постоеше дилема кантатата да се прогласи и како тема со варијации. Не би била погрешна и една ваква категоризација, бидејќи во неа постои основна структура која се повторува со помали и поголеми модификации (карактерни варијации). Од друга страна, видна е и внатрешната организација во два дела во кои во првиот може

Пр. 137: Почетокот на $\mathbf{a}_5$ со унисоно и кулминацијата со тенорот кој достига до $\mathbf{C}_6$, т. 279–294



Пр. 138: Φ_2 со асоцијацијата на Чајковски во пијанистичката делница, т. 345–352



да се образложи и некој вид на песна. Овие повеќезначности им додаваат тежина на можностите за различни доживувања и толкувања при нејзиното слушање. Од друга страна, со работата со материјалот е направено доста за градење на најразлични атмосфери кои треба да ги одразат суптилностите на доживувањето на поезијата на Миладинов. Како што видовме, во анализата беше ставен акцентот на хармонскиот план, преку кој сум се обидувал да го решам проблемот на еклектичноста на делото, произлезена од компромисот со амбиентот и публиката. По оваа десетгодишна дистанца сè уште имам дилеми дали сум успеал докрај да ги избегнам замките од романтичарските обрасци, особено во делот **B**.

Место заклучок

Со оваа книга се заокружуваат делата за големите вокално-инструментални состави со големи музички циклични форми во моето творештво. Иако и во книгите што ќе следат, ќе се појават поголеми музички форми (од кои некои би можеле да се вбројат во досегашниот обработен опус, како на пример, балетот *Возови*, заради бројот на синтесајзерските линии и големината на зафатот во формата), нив ги оставив за обработка со други групи на дела, со кои би имале заеднички карактеристики за кои ќе зборувам подоцна. Центарот на последнава група на дела го прави *Радомировиот псалтир*. Тој е центар и во поширока смисла и воопшто дело кое и лично го доживувам како посебно остварување. Од друга страна, трите ораториуми, оивичени со двете кантати, прават едно јадро поврзано со употребата на мешан хор, што освен во *Вокалната симфонија* и во *Деспина и мистер Докс*, малку сум го употребувал (што не е случај со употребата на гласот, за кој имам напишано поголем број циклуси од соло песни). Главната причина, секако, бил проблемот со достапноста (за мене) до хорски ансамбли, бидејќи творештвото секогаш сум го насочувал и проценувал според шансите за изведба.

Она што ми е посебно драго со завршувањето на оваа четврта книга, е дека во неа сè повеќе извираат композиторските *тајни* на моето творештво. Убеден сум дека во разоткривањето на моите композиторски постапки, голем исчекор ќе биде направен со следната книга за делата за пијано.

Охрид, 3 септември 2021 година

Содржински материјали (попис)

Очи оп. u03

Мотиви

M$_1$, т. 6–7



M$_2$, т. 59–60



Теми

T$_1$, т. 0–6

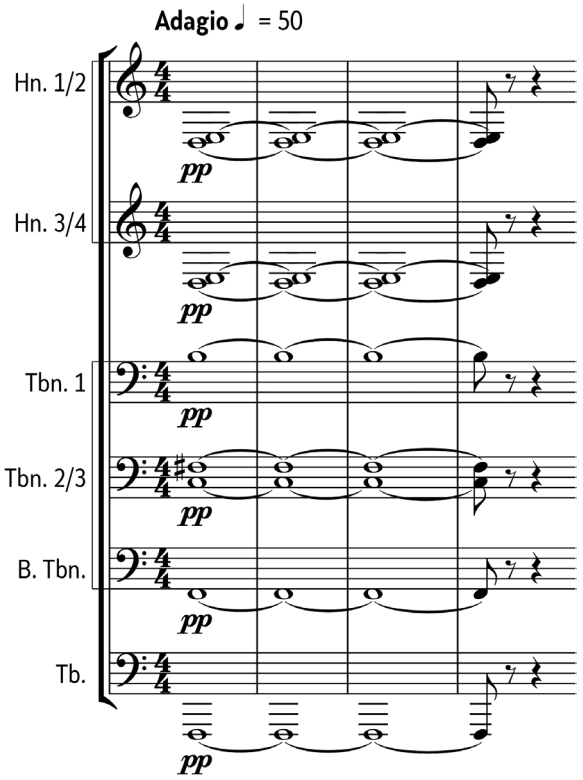


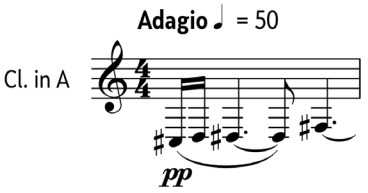
T_2, т. 91–110


Adagio ♩ = 50
mf
S. Solo
И ко - га ко и - гла ти про-бо - де у - ши ти рас-тре - се сна-га и
mf
Bar. Solo
И ко - га ко и - гла ти про-бо - де у - ши ти рас-тре - се сна-га и
S. Solo
раз-мол - ска та - га со лу-ње - ни о - чи ши - ро-ки и вол-ни ги
Bar. Solo
раз-мол - ска та - га со лу-ње - ни о - чи ши - ро-ки и вол-ни ги
poco a poco cresc.
S. Solo
ра - се - че в'ноќ-та зди - ве - ни - те мол-њи ко то - гај ко то - гај
poco a poco cresc.
Bar. Solo
ра - се - че в'ноќ-та зди - ве - ни - те мол-њи ко то - гај ко то - гај
S. Solo
Дру-гар - ко мо - ја пом-ниш в'смр-зна-та - та ве-чер на про-лет - та ра-на кај на-ша - та_
Bar. Solo
Дру-гар - ко мо - ја пом-ниш в'смр-зна-та - та ве-чер на про-лет - та ра-на кај на-ша - та_
S. Solo
__ мла-дост и пр - ва - та ра - дост ја ко - се - ше лу - то кур - шум-на - та сла-на
Bar. Solo
__ мла-дост и пр - ва - та ра - дост ја ко - се - ше лу - то кур - шум-на - та сла-на

Фигури

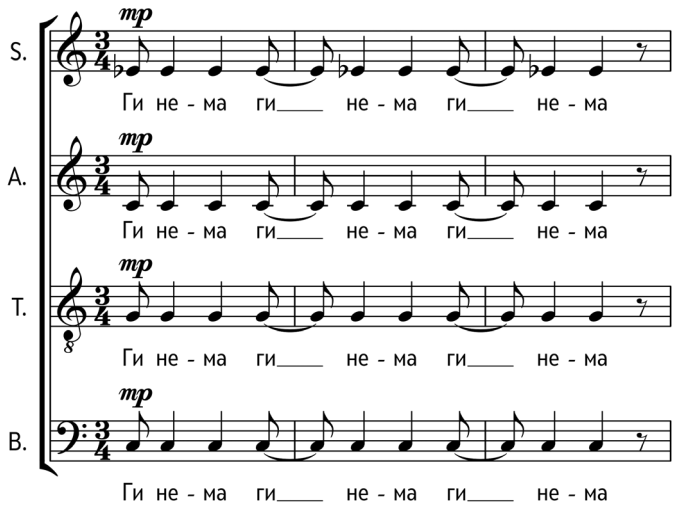
Ф$_1$, т. 7–(10)





Живееме – џаметџиме оп. 22

M$_1$, прв став, т. 31–33



T$_1$, прв став, т. (43)–47



T$_2$, втор став, т. 3–5



T$_3$, втор став



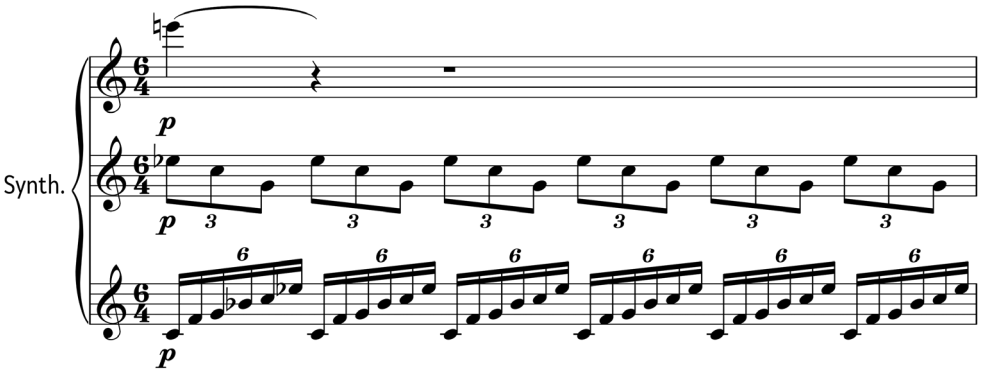
T$_4$, втор став



T_5, четврти став



Ф$_1$, прв став, т. 9

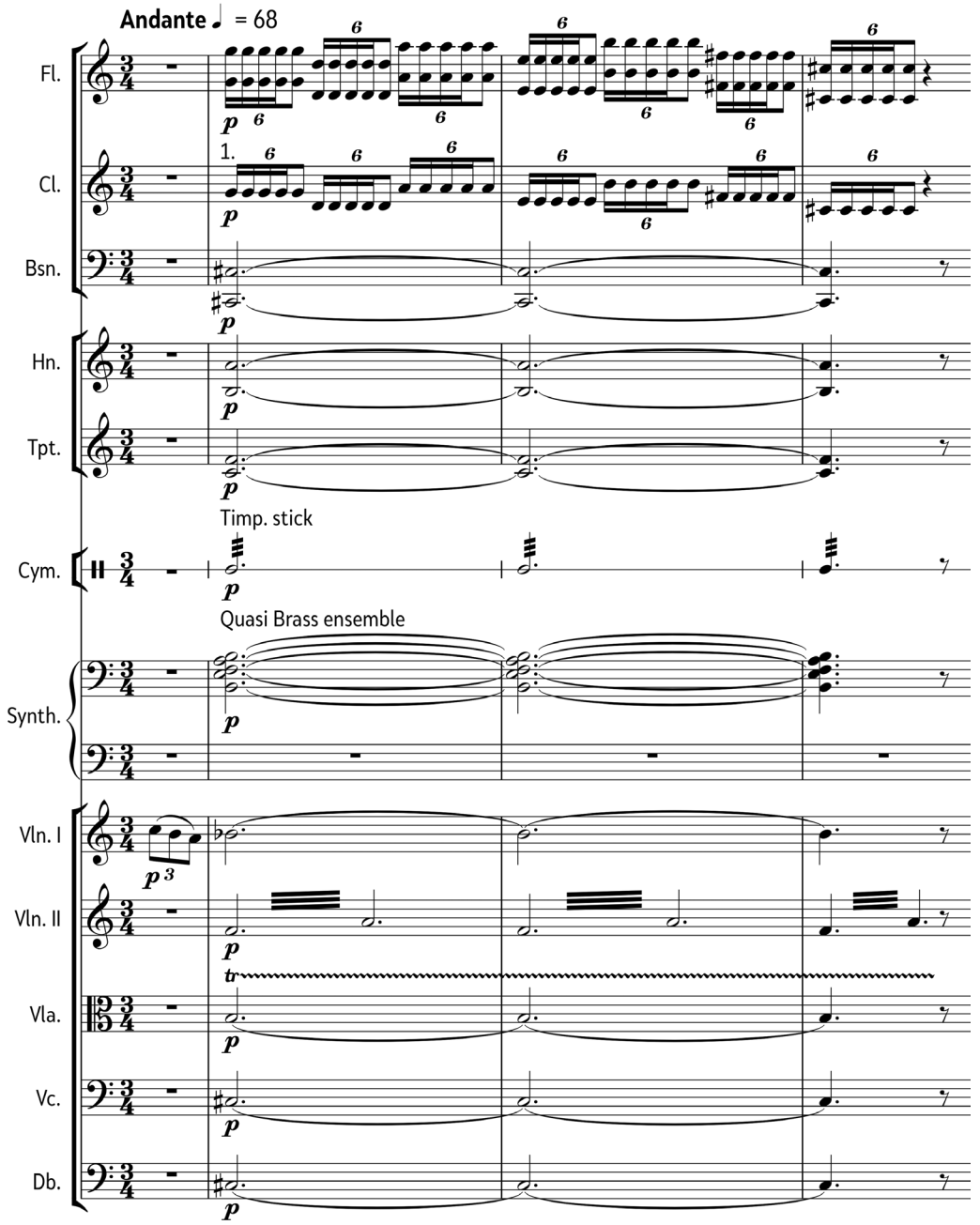


Ф$_2$, втор став, т. 1

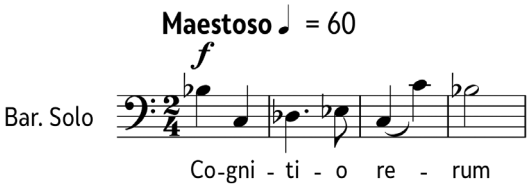


Охрид оп. 28

M$_1$, прв став (Номос), т. (28)–(31)



M_2, втор став (Cognitio), т. 5–8



M_3, втор став (Cognitio), т. 49



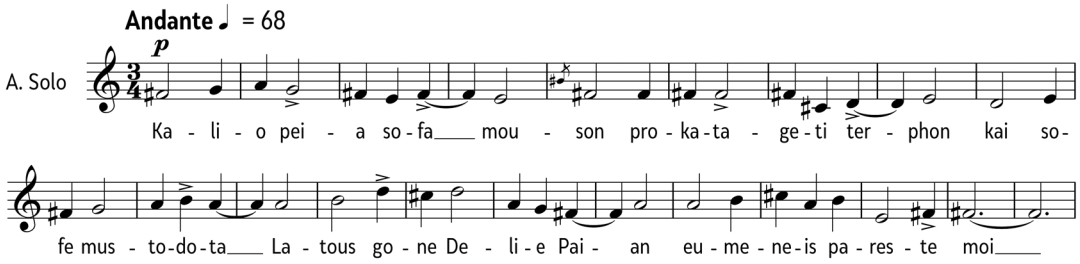
M_4, четврти став (Охрид), т. 2–(4)



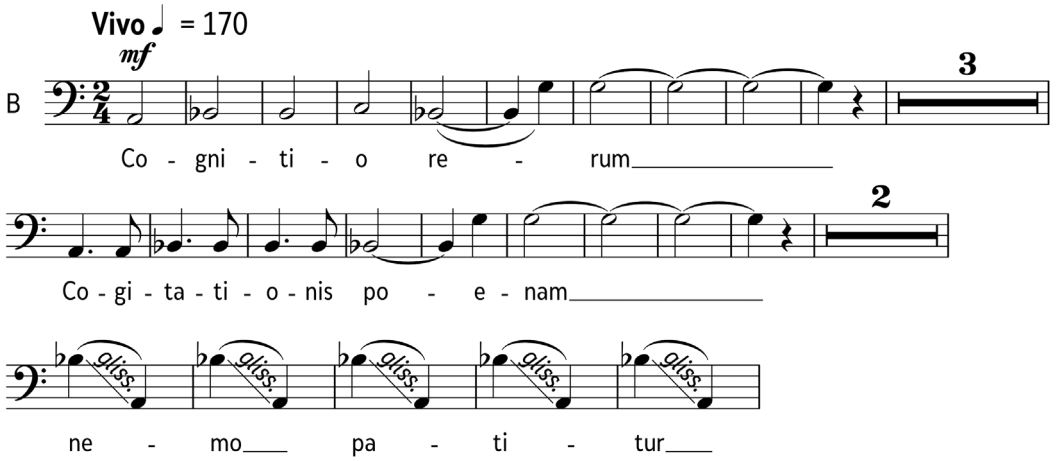
T_1, прв став (Номос), т. 8–25



T_2, прв став (Номос), т. 38–58



T₃, втор став (Cognitio), т. 25–53



T₄, трет став (Похвала), т. 2–10



T₅, трет став (Похвала), т. 23–35



T$_6$, четврти став (Охрид), т. 4–16



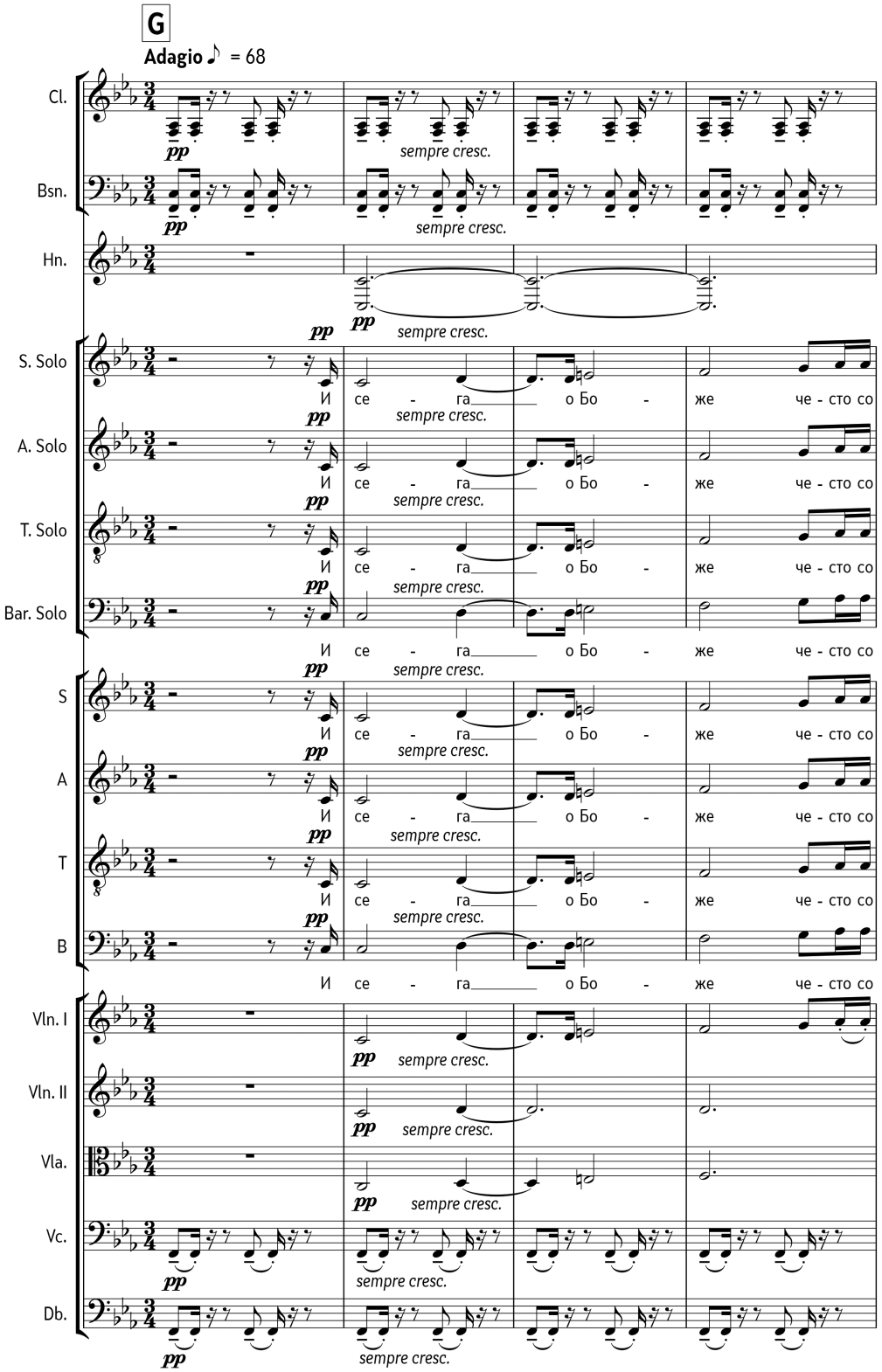
T$_7$, четврти став (Охрид), т. (36)–(39)



T$_9$, петти став (Песните), т. 2–17



T$_{8}$, четврти став (Охрид), т. 52–55



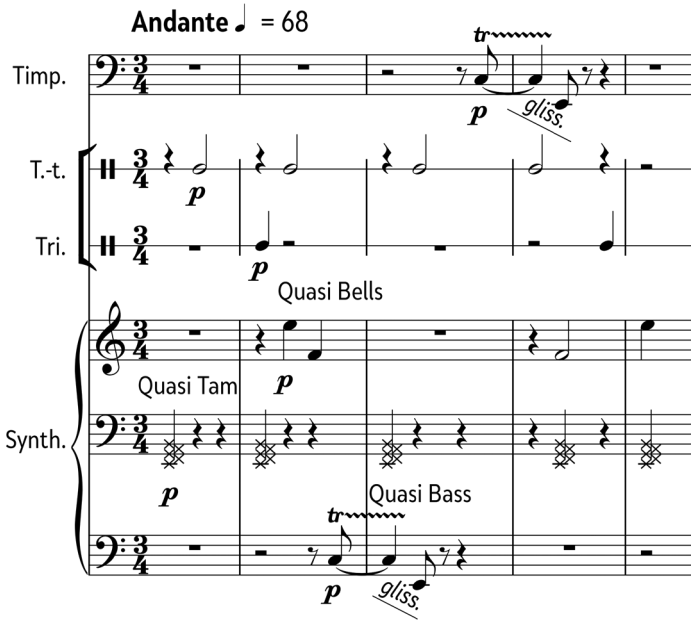
T_{10}, петти став (Песните), т. 20–28



T_{11}, петти став (Песните), т. 35–48



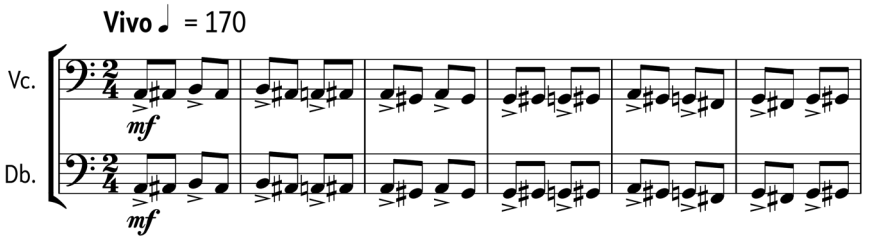
$Ф_1$, прв став (Номос), т. 3–(7)



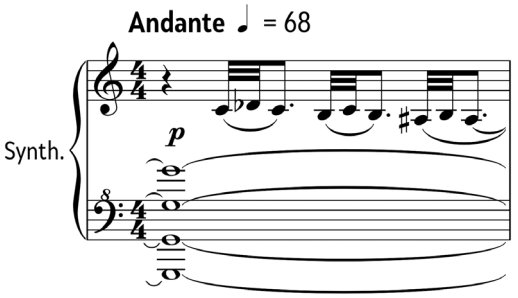
Ф$_2$, втор став (Cognitio), т. 1–3



Ф$_3$, втор став (Cognitio), т. 19–24



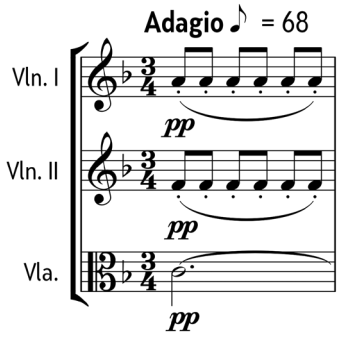
Ф$_4$, трет став (Похвала), т. 25



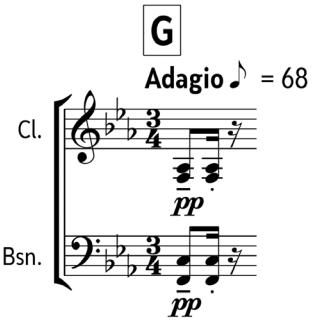
Ф$_5$, трет став (Похвала), т. (47)–48



Ф$_6$, четврти став (Охрид), т. 1



Ф$_7$, четврти став (Охрид), т. (52)



Пасажи

П$_1$, втор став (Cognitio), т. 35–37



П$_2$, трет став (Похвала), т. (55)–56

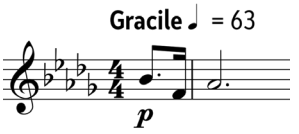


Радомировиот псалтир оп. 47

M$_1$, прв став, Пролог, т. (37)–(39)



M$_3$, шести став, Псалм 84, т. (5)–(6)



M$_2$, петти став, Псалм 51, т. 94–95



T$_1$, прв став, Пролог, т. 1–4



T$_2$, прв став, Пролог, т. 5–12



T_3, втор став, Псалм 151, т. 5–12



1T$_4$, трет став, Псалм 32, т. 1–7



2T$_5$, трет став, Псалм 32, т. 29–(31)



T$_6$, четврти став, Тропар, т. 12–57



T$_7$, петти став, Псалм 51, т. 5–19



T$_9$, петти став, Псалм 51, т. 94–100



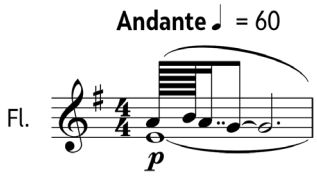
T$_8$, петти став, Псалм 51, т. 35–58



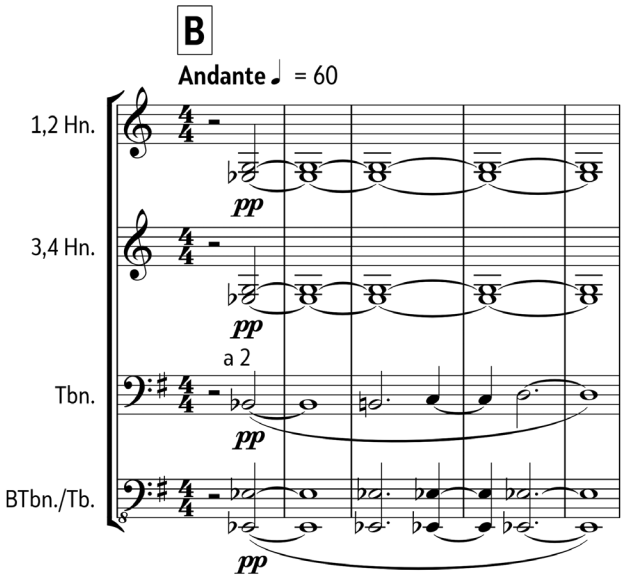
T_{10}, шести став, Псалм 84, т. 5–12



$Ф_1$, втор став, Псалм 151, т. 2



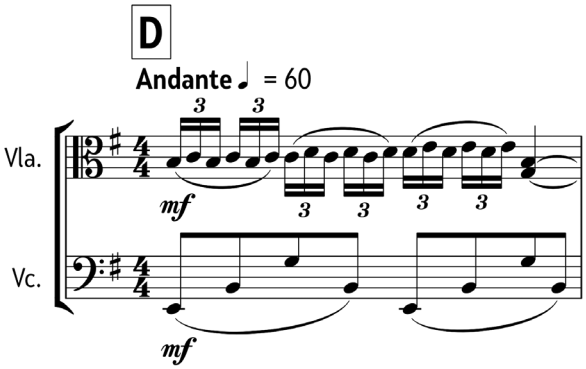
$Ф_2$, втор став, Псалм 151, т. 21–25



Ф$_5$, петти став, Псалм 51, т. 0–2



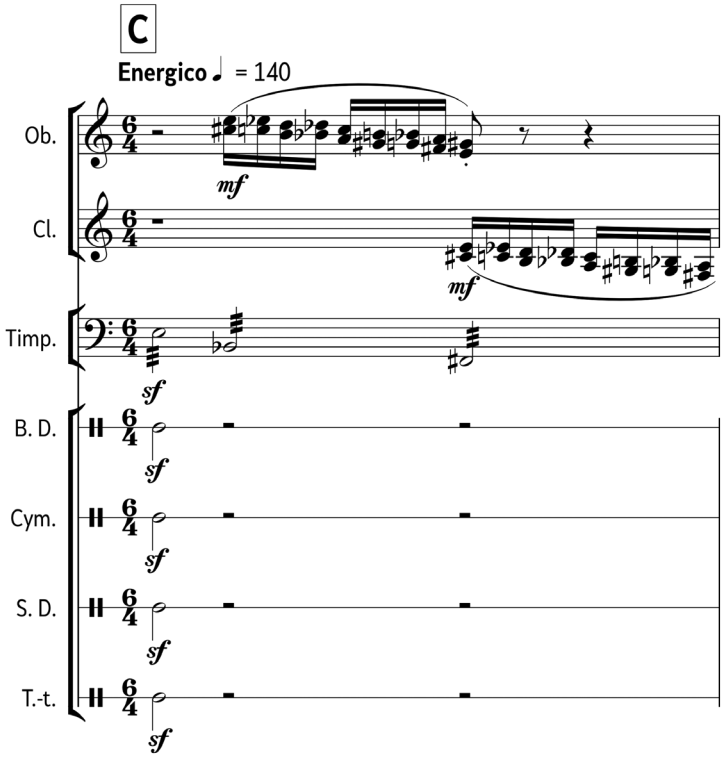
Ф$_3$, втор став, Псалм 151, т. 52



Ф$_4$, четврти став, Тропар т. 5–(6)

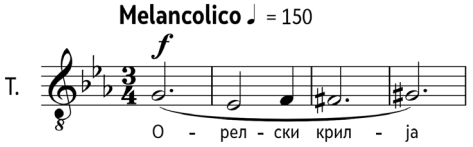


Ф$_6$, петти став, Псалм 51, т. 33

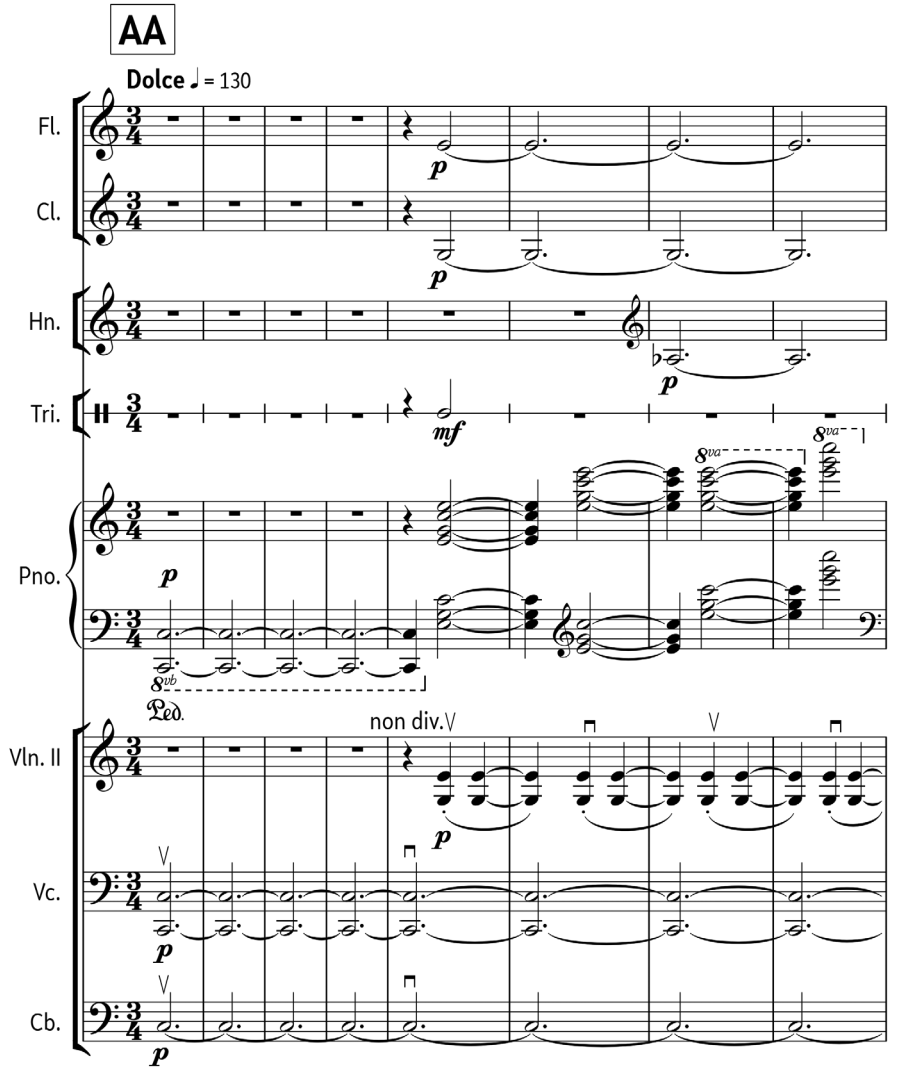


T'ga za jyg оп. 60

M$_1$, т. 4–7



Ф$_2$, т. 345–352

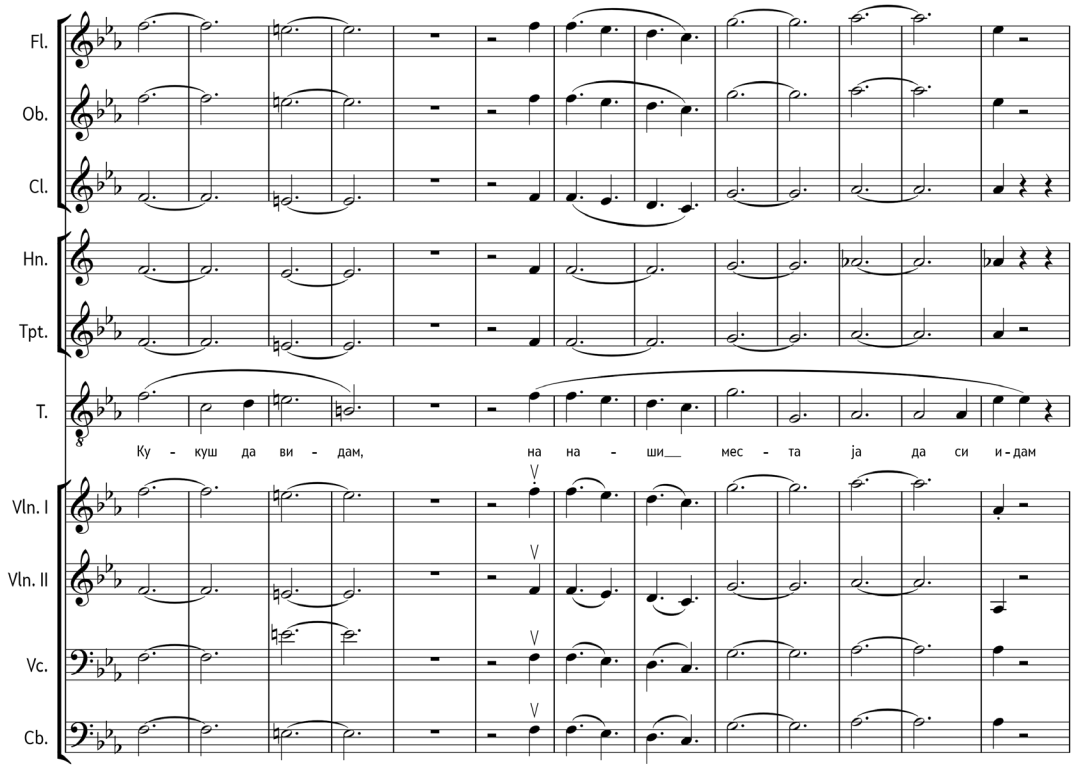


Ф$_1$, т. 57–60


Melancolico ♩ = 180
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Tri.
Pno.
Accord. I
Accord. II
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.
mf
pizz.

T_1, т. 1–41


Melancolico ♩ = 150
Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
T.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.
f
О - рел - ски крил - ја
как да си мет - нех
и в'на - ши ст'р - ни да си пре - лет - нех
Да ви - дам Стам - бол,


Fl.
Ob.
Cl.
Hn.
Tpt.
T.
Ку - куш да ви - дам, на на - ши мес - та ја да си и - дам
Vln. I
Vln. II
Vc.
Cb.

Содржина

Предговор vii

Кантата *Очи* оп. u03 1

Музички карактеристики 4

Ораториум *Живееме – п̄амет̄име* оп. 22 13

Музички карактеристики 17

Ораториум *Охрид* оп. 28 39

Музички карактеристики 43

Радомировиот̄ п̄салт̄ир оп. 47 67

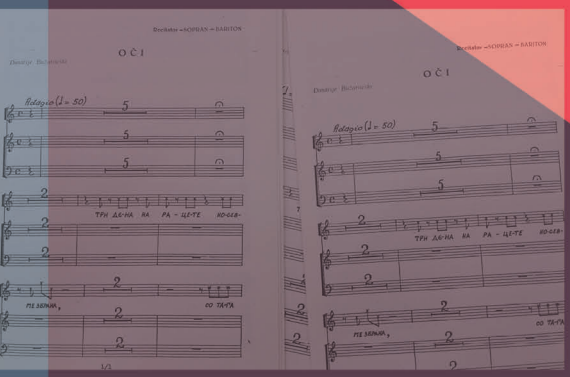
Музички карактеристики 79

Кантата *Т'г̄а за југ̄* оп. 60 122

Музички карактеристики 124

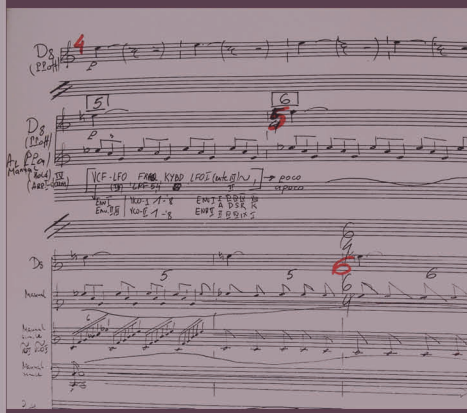
Место заклучок 138

Содржински материјали (попис) 139









ISBN 978-9989-2381-7-8