

Димитрије Бужаровски

Од *Шеќерна* до *Десīина*

Димитрије Бужаровски

Од *Шеќерна* до *Деспина*

Скопје, 2020 година

Димитрије Бужаровски

Од *Шеќерна* до *Деспина*

Скопје, 2020 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
ОД ШЕЌЕРНА ДО ДЕСПИНА
Прво издание, Скопје, 2020.

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

Издавач
Факултет за музичка уметност – Скопје

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

Уредник
проф. м-р Живко ФИРФОВ

Лектор
проф. д-р Томислав ТРЕНЕВСКИ

Графичко уредување
Трена ЈОРДАНОСКА

©Buzarovski, 2020

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

78.071.1:929Бужаровски,Д.
78.072:[78. 071:78(497.7)

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Од Шеќерна до Деспина / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2020. - 121, [VIII] стр. : илустр. ; 21 см

ISBN 978-9989-2381-4-7

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Автобиографии б) Шеќерна приказна -- Музиколошки анализи в) Деспина и Мистер Докс -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 51794181

Предговор

Овој труд е првиот во низата трудови што планирам да ги напишам и кои ќе се однесуваат на моето композиторско творештво. Тие припаѓаат на категоријата која ја нарекувам автомузикологија, односно комбинација од автобиографија и музиколошка анализа на сопственото творештво. На тој начин изворно е прикажано, според авторот и опкружувањето на делото (условите во кои е настанато и изведувано), но и композиторските постапки во формална, хармонска, полифона и оркестрациска смисла. Денес студиите по композиција од сите циклуси (прв, втор, трет), покрај изработката на дела подразбираат и приложување на соодветна анализа. Нема дилеми дека авторот најблиску е упатен во композиторските постапки при создавањето на делото и често пати кај живите автори, музиколошките анализи се потпираат на информациите кои ќе им ги пренесе авторот. Од друга страна, интроспективниот пристап и кај мене отвори некои нови димензии на делата за кои не сум бил свесен во процесот на создавање, кој често пати е интуитивен. Исто така, пишувајќи го овој труд, а и следниот за моето симфониско творештво, обновив некои сеќавања, кои со текот на времето би биле потполно изгубени.

Најголемата резерва кон ваквите трудови, односно и кон секое авторско искажување е можноста за пристрасност. Таа е дел од расправата за тоа што дава подобри резултати: кога постојат јасно разграничени автори и нивни истражувачи (како што се нарекува принципот *емик/етик*), или кога авторот е и сопствен истражувач. Но ако се мери пристрасноста наспроти архивирањето на изворните податоци, никогаш не сум имал дилема дека поважно е нешто да се зачува во кој било формат. Секогаш постои можноста дополнително да се провери дали некој податок е пристрасен, односно делумно или воопшто неточен. Многу полесно ќе му биде на некој во иднина да ја провери анализата, одошто да ја започне од самиот почеток.

Сè уште не сум одлучил колку вакви трудови ќе изработам, односно како натаму ќе го групирам моето творештво. При изборот на двете опери не се водев од некој приоритет, туку едноставно, во моментот ги препишував нивните партитури во програмата Sibelius, и затоа тргнав од нив. Како втора група, односно втор труд, веќе ги определив четирите симфонии и увертирата, кои веќе ги обработувам. Исто така, го имам определено и третиот труд кој ќе се однесува на концертите (вкупно девет).

Постоеше дилема и за стилистиката, дали таа да натежне кон автобиографската или да ја има сувопарната теориска стилистика. Овде е повторно направена една стилистичка комбинација, од на моменти жаргонското изразување кое единствено може да ја долови сликата и мојот начин на гледање, размислување и говор, до аналитичкиот, односно музиколошкиот во соодветните анализи.

Во текстот вклучив и други настани кои индиректно се поврзани со обработуваните дела и повеќе се однесуваат на опкружувањето. И за нив мислев дека е добро да ги има и да се сочуваат на ваков начин.

Опкружување

Шеќерната ѿриказна е мојот прв композиторски обид (на 13-годишна возраст), кој заврши неуспешно, за да се реализира десетина години подоцна. Нема да можам да се сетам точно во кој месец, претпоставувам во учебната 1965/66 година, одлучив дека ќе започнам да компонирам. Во тоа време веќе бев втора година во средно музичко и веќе имав предзнаења за хармонија и полифонија. Хармонија слушав кај неколку професори кои се менуваа, од Надежда Мишченко, па преку Илија Николовски-Луј, до Перо Петровски. На часови не можев да одам многу зашто паралелно бев и во осмолетка (тогаш седмо одделение) и воедно бев многу ангажиран и во основното училиште.

Меѓу другото, таа година во ОУ „Јан Амос Коменски“ започнав самостојно, по углед на многу популарните квизови на ТВ, да организирам квизови за учениците од седмите и осмите одделенија, во кои се натпреварувааа класовите како еден тим. Јас ги составував прашањата, ги водев квизовите и дури во паузите свирев на пијано за да се добие цела програма. Покрај тоа, многу време поминував и во работилницата на училиштето, која беше многу добро опремена како училница за ОТП, донација, со сè останато од Чехословачка. Меѓу донациите имаше и едно пијанино на кое во 1965 година бев снимен од една чешка филмска екипа како го свирам *Шоѿен цис-мол валцероѿ* (оп. 64, бр. 2). Во работилницата, воодушевен од алатот, нешто што секогаш многу ме привлекуваше, уште во шесто одделение, поддржуван од наставникот по ОТП, направив кутија од лесонит со прегради за дневниците што наставниците ги носеа за евиденција на часовите и оценките на учениците, која се користеше една-две години, па после ја заменија со нова.

Така всушност хармонија и никогаш не ислушав континуирано и кај професори со соодветна подготовка (Надежда Мишченко беше исклучок). Од друга страна, свирејќи многу забавна и народна музика, (а во тоа време ги правев и првите продори во џезот преку книгата со песни од Гершвин), и тоа на гитара, хармоника и пијано; ги ловев сите хармонии од песните, со други зборови – лесно хармонизирав. Но затоа пак полифонија (вокална) ислушав во таа втора година во Средното музичко кај Стефан Гајдов, а инструменталната следната година ја слушав кај Томислав Зографски.

Стефан Гајдов, иако немаше високо образование, имаше многу солидно средно образование во Белград (пред Втората светска војна), со одлични теориски познавања, и беше одличен педагог.

Со Стефан Гајдов ме поврзуваа настаните со запишувањето во Музичкото училиште (Нижото во кое тој беше директор) и префрлувањето во нижото на Средното музичко училиште во 1961/62 (каде што директор беше Илија Николовски-Луј), за што тој посебно се налутил, како што ќе дознаам подоцна во настанот поврзан со моите композиторски почетоци.

И така, решив дека ќе компонирам, ни помалку ни повеќе, опера, и тоа опера за деца. За време на патувањата со моите до Бугарија, односно Софија, имав набавено веќе еден учебник за инструментација.

Во Софија прв пат бевме во 1965 година, и следната година, во 1966. Уште првиот пат ја пронајдов книжарницата за ноти, плочи и воопшто музичка литература, која за наши услови

беше одлично снабдена и од која набавував многу литература, посебно партитури, но и учебници. И партитурите и учебниците беа голем проблем во тие години. Во Скопје имаше една специјализирана продавница, се викаше Музички магазин, во која имаше инструменти, (пијанината Петроф го купивме таму во 1964 година), и нешто ноти, така што главниот извор сепак беше позајмување или купување партитури *на старо*, односно од оние што веќе ги беа искористиле. Во Музичкиот магазин главно стигнуваа изданијата од Србија, Хрватска и Словенија.

Имав проблем и со нотна хартија, така што некако се снаоѓав да спакувам и инструменти и пеење во петолинијата што ги имаше нотната тетратка што се купуваше во книжарниците и која претпоставувам немала повеќе од 10 петолинија по страница.

Се разбира, без никакво искуство, веднаш почнав врз работата на операта. Либретото требаше да произлезе од делото кое многу го сакав, но и го познаваа сите деца, бидејќи беше лектира – *Шеќерната приказна* на Славко Јаневски.

Тоа што правев либрето сам не е за изненадување, бидејќи и за тоа мислев дека знам да го правам, заради моето искуство со глумењето во двата филма, детската радиодрама и *Оџачарчето Сејм* (**Сл. 1**, **Сл. 2**, **Сл. 3**). Татко ми во 1963 година, на 25 јули, ден пред земјотресот, ме однесе во детското одморалиште под врвот на Водно. Веднаш со воспитувачката, уште вечерта, стапив во преговори да подготвам мала претстава за која ќе го напишам текстот. Сабајлето се случи трагедијата со земјотресот, и татко ми ме врати во Скопје, од каде што со првиот воз заминавме за Битола.



Слика 1 *Виза на злото* (1957)

Во тоа време во бројните одморалишта во СФРЈ, една од главните забави беше организирање приредби со музика и кратки драмски точки. Тоа веќе го знаев, односно оттаму ми беше идејата, бидејќи две, три години пред тоа бевме на одмор во Претор (во бунгалови), каде што имаше и студентско одморалиште и тие правеа такви приредби. Во една ме зедоа и мене (како *искусен* глумец), ама не ми се допадна улогата, бидејќи требаше да играм дечко на една девојка (студентка), се разбира многу поголема од мене, што беше и идејата да предизвика смеа.

Најнапред, зошто избрав да пишувам опера за деца – многу едноставно, зашто бев импресиониран од *Оџачарчето Сејм*, во кое ја толкував насловната улога во двете сезони 1961/62 и 1962/63 година во Операта на Македонскиот народен театар, како што се нарекуваше тогаш. Васил Ќортошев, кој ја постави претставата како режисер, (диригент тогаш беше пристигнатиот млад дипломиран диригент Фимчо Муратовски), заради моето претходно искуство во филмовите *Виза на злото* и *Давид, Голијат и петелот*, како и искуството во детската радиодрама, веќе ме ангажира како статист во *La Gioconda*, преку која влегов во просториите и на сцената на тогашниот театар кај дрвениот мост. Со поставувањето на *Оџачарчето Сејм*, јас учествував во голем број претстави во две сезони. Секако дека детската опера на Бритн, остави неизбришлив впечаток во тие први мои и музички, и сценски спомени. Претставата беше извонредно посетена и секогаш на излезот од работниот дел од театарот (во внатрешната улица, денес кон Меморијалниот центар на холокаустот, влезот беше централно од кај дрвеното мовче, денес таму е мостот „Гоце Делчев“) имаше деца кои чекаа за автограми.



Слика 2 Оџачарчето Сејм (1961)

Од повеќето анегдоти поврзани со изведбите на *Оџачарчето* би издвоил една. Во детскиот тим учествуваа Армен Сурмејан и Аце (Александар) Стиков, кои беа поголеми од мене, и цело време нешто ме задеваа. Така на пример, во сцената во која ме прашуваа чие дете сум, а јас требаше да одговорам – на Тристан пајтонџијата – тие ми упаѓаа во репликата и дофрлуваа тивко, без да чуе публиката: на Тристан галичанецот (**Сл. 4**). Но, ни јас не им останував должен. Во следната сцена ми беше сервирано јадење, кифла и сутлијаш од слаткарницата спроти театарот. Сутлијашот успевав да го изедам на брзина (така и требаше да изгледа оџачарчето, изгладнето), но во кратката сцена не стигнував да ја изедам



Слика 3 Детската радиодрама на Радио Скопје (1963), Димитрије Бужаровски втор од лево

и кифлата, па ја зедов со себе, бидејќи следуваше сцената со кружењето на ковчегот во кој јас бев скриен и во која ме изнесуваа надвор од куќата, така што можев да си ја дојадам кифлата на раат, без брзање. Деца како деца, им се пријадуваше, и Армен и Аце залепени до ковчегот ми се заканувааа да им оставам дел од кифлата. Јас им одговарав – аа, Тристан галичанецот – и ја дојадував докрај.

Од друга страна, со Славко Јаневски ме врзуваа повеќе спомени од двата филма во кои глумев, од кои во првиот, во *Виза на злото* беше сценарист, но присутен цело време на снимањето, а во вториот – краткиот игран филм *Давид, Голијат и петелот*, беше и сценарист и режисер.

Лично ги познавав скоро сите македонски писатели од тоа време, најмногу бидејќи повеќето работеа или во Радиото, или во весникот *Нова Македонија*. Во Радио Скопје одев заради учеството во детската радиодрама, додека во *Нова Македонија* мајка ми често ме праќаше да носам нејзини текстови. Посебен доказ е моето тефтерче со автограми, многу популарна практика во тоа време, во кое покрај автограмите, има и доста коментари за мене од оние што се потпишуваа. Во него ги има потписите на речиси сите македонски писатели од времето на почетокот на 1960-тите (**Сл. 5**).

Веднаш видов дека опера не се пишува тукутака и почнав да размислувам за некои многу помали композиции. Воопшто не се сеќавам што напишав, но кога направив две, три композиции, со големо колебање решив да отидам и да му ги покажам на Стефан Гајдов.

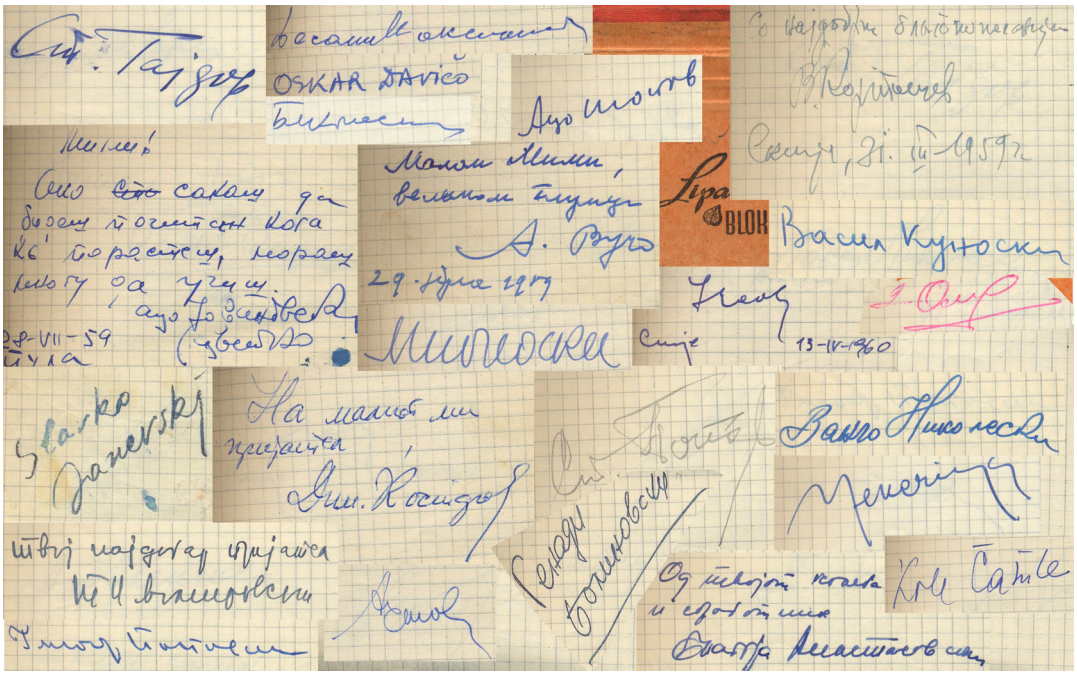


Слика 4 Пејачката екипа од *Оџачарчето Сејм*, Димитрије Бужаровски во средина на коњчето

Во тоа време, по земјотресот, Средното музичко училиште беше евакуирано во просториите на Нижото музичко училиште во Дебар маало. Всушност, двете училишта, и Средното и Нижото (кои веќе претходно се беа проширили, Нижото нагоре до 10-годишно, а Средното надолу до седумте години на Нижото) беа споени во едно, во кое директор беше Илија Николовски-Луј, а Стефан Гајдов беше само професор, но ја задржа директорската канцеларија што ја имаше уште од времето на Нижото музичко училиште.

Значи, отидов во таа канцеларија (во истата во која бев примен од Стефан Гајдов во 1957 година), ме прими, му кажав зошто сум дојден, но следуваше ладен туш. Најнапред ми кажа колку ми е лут што го напуштив неговото училиште во 1961 година и се префрлив во нижото на Луј, зашто токму тој ме прими на петгодишна возраст (постоеше некакво ривалство меѓу него и Луј). Ми рече дека нема да ги погледне композициите, но не како некој реваншизам, туку зашто смета дека постои многу подобар професор од него, со многу повеќе знаења – Томислав Зографски, и нему треба да му се обратам.

Си отидов крајно разочаран и повреден, и дури по една година, кога Зографски ми стана професор по музички форми, решив да му ги покажам композициите, со што почна нашето долгогодишно дружење како мој професор. Подоцна сфатив колку великодушен и несебичен бил Стефан Гајдов, упатувајќи ме на вистинската адреса. Подоцна со задоволство го посетував, посебно кога се пензионира и се пресели во куќата во Лагадин во Охрид. Во Охрид ми го подари и второто издание на Мокрањчевиот *Окт҃оих*, кој за мене има и библиофилска вредност, но уште повеќе беше мојот



Слика 5 Автограми од Стефан Гајдов, Десанка Максимовиќ, Оскар Давичо, Блаже Конески, Ацо Шопов, Васил Ќортошев, Ацо Јовановски, Александар Вучо, Миле Попоски, Јордан Леов, Васил Куноски, Димитар Османли, Славко Јаневски, Димитар Ќостаров, Стале Попов, Ванчо Николески, Нецати Зекерија, Томе Момировски, Глигор Поповски, Александар Ежов, Генади Болиновски, Благоја Атанасовски и Коле Чашуле

извор во навлегувањето и разбирањето на православното црковно пеење, така што го користев и во композиторската работа.

Се разбира, Зографски ме врати на почетокот, и симболично идејата остана да тлее сè до моментот кога ги завршив магистерските студии по композиција (1976 година во Белград, иако Втората симфонија, која ми беше магистерскиот труд, беше готова уште во 1975 година. За ова подетално пишувам во втората книга за симфониското творештво). Имајќи сосема доволно време, (имаше ембарго за моето вработување во музичките институции уште од 1972 година и веќе бев одбиен на два конкурса во Средното музичко училиште и во Високата музичка школа), се зафатив со пишувањето на *Шеќерната приказна* и во текот на седум, осум месеци во 1976 година таа беше завршена.

Одев по изгазени патеки и таа беше испишана во неокласичен манир кој е доминантно присутен за време на целите додипломски студии со Томислав Зографски (1968–1973). Затоа *Шеќерната* ја напишав со леснотија и релативно брзо. Во Втората симфонија, работена со Енрико Јосиф за време на магистерските студии во Белград (1973–1976), се обидов да направам исчекор кон експресионизмот, иако и таа доминантно ќе се движи по неокласичарските патеки.

Но, во оваа нова ситуација уште еден битен факт се појавува при нејзиното создавање. Во почетокот на 1970-тите станав многу активен во Музичката младина на Македонија, и набрзо како претставник на Југословенската музичка младина, влегов во Комитетот на аниматори на Светската музичка младина. Овој комитет одигра многу важна улога во моето обликување во 70-тите години, бидејќи се организираа

состаноци по цела Европа (Германија, Португалија, Англија итн.) на кои се стекнуваа многу важни искуства и контакти. Анимацијата како концепт подразбираше афирмација на класичната музика посебно кај младите, една од основните функции на организацијата.

Сепак, во заднината на повеќето меѓународни европски музички организации кои беа формирани по Втората светска војна, стоеше идејата за градење мостови меѓу Западна и Источна Европа, како можност за надминување на политичките и идеолошките разлики, посебно во времето на Студената војна и многу отежнатата комуникација со земјите од Варшавскиот блок.

И во Македонија, јас сега веќе и како специјализиран аниматор, организирав многу настани, главно по основните и средните музички училишта каде што единствено имаше пијанина, посебно во помалите места. Најмногу настапувавме со баритонот Милан Фирфов, и сега мислам дека скоро немаше место каде што не настапивме, дури и во велешкото село Оризари.

И овде морам да споменам една анегдота со пијаниното во Крива Паланка и наставникот по музичко Милутин (не можам да се сетам на презимето, но беше многу активен и во Музичка младина и организираше доста настапи во основното училиште). Така, со фиатот на Миле (*милетрече̄то*, односно 1300) стигнавме околу пладне во Крива Паланка (доста се патуваше) и отидовме право во училиштето. Таму немаше никој освен еден служител, кој ни рече дека нема да има никаков настан во училиштето тој ден. Ние тргнавме да го бараме Милутин, што не беше проблем со оглед на големината на гратчето, и кога го најдовме ни кажа дека му било срам да ни јави дека настанот е одложен. Но, најинтересно е зошто се одложува – пијаниното го изеле глувци!!! (Се разбира, филцот на чеканчињата). Летото (ние отидовме на почетокот од септември) во пијаниното се населиле глувци и кога дошол тој ден инструментот бил неупотреблив.

Така, *Шеќерна̄та рӣказна* доби уште една функција – да служи како медиум за анимација и ширење на западната музичка оперска традиција. Со оглед на публиката кон која беше ориентирана, таа беше осмислена да биде едукативна и да ги има сите елементи на формалната структура на операта, но во намален обем: мала увертира, мали арии, мали ансамбли, речитативи итн. Со користењето на терминот *музичка ӣгра*, направив и асоцијација со *зингӣло̄т*, посебно што во неа често говорот преминува во пеење и обратно. На тој начин требаше уште полесно да се наметне природноста на пеењето во оперските претстави.

Не знам дали е точно, но од повеќемина ја имав чуено приказната дека во 50-тите години, кога нашите оперски певици оделе по градовите со иста функција, да ја воведат западната музичка традиција, кога ќе почнеле да пеат колоратури, настанувала општа смеа во публиката.

Либретото беше само драматуршко средување на оригиналниот текст на Славко Јаневски. Го внесов раскажувачот кој води низ приказната, а поглавјето со патувањето во земјата на бубалките, рибите итн., го претворив во балетска точка.

Следуваше период на обиди да се постави во Операта на Македонскиот народен театар, како што се викаше таа тогаш. Директор на Операта во тоа време беше Александар Лековски и по неколку разговори со него, не покажа никаков интерес.

Со него се знаев добро, дури одев и кај него дома, на часови по читање оркестарски партитури. Живееше во зградата спроти Високата музичка школа, која тогаш беше во бараките на крајот од комплексот факултети во Карпош 1. Одењето дома за часови беше многу вообичаена практика. Дури мислам дека целата настава по композиција и придружните предмети кај Зографски ја поминав во неговиот дом над Капиштец. Лековски имаше извонредно диригентско чувство. Не се сеќавам што диригираше од мене, но дојде на пробата речиси неподготвен и за момент сфати за што се работи и ја грабна контролата во свои раце, и едноставно оркестарот звучеше, знаеше да ги повлече. Многу сакаше да се занимава со политика, раководење и организација, но што ќе фатеше сè ќе упропастеше. По годините на цврстата директорска рака на Васил Ќортошев во Операта, тој како директор беше опседнат да го воведе самоуправувањето во Операта, кое според она што го гледав отстрана, направи само хаос.

Сите бевме опседнати во тие 1970-ти со самоуправувањето, а и јас верував дека е тоа најдобриот модел на економско-политички систем. Дури се сеќавам, кога бев на состанок на Комитетот на аниматори во Лисабон, Португалија (би требало да е околу 1977 година), направив цело предавање за ефикасноста на југословенскиот самоуправен систем, (што требаше да биде некоја нова варијанта на социјализам, различна од диригираната економија), кое помина многу лошо и мислам дека имаше само обратен ефект (го доживеаја како лоша политичка пропаганда).

Така и Леко (како што популарно го викаа), се занимаваше со воведувањето на самоуправувањето во Операта и воопшто не го интересираше мојот предлог.

Иако многу пријателски се однесуваше кон мене, постапките му беа спротивни. Во првата година од слушањето на предметот Партитури, веќе не се сеќавам што свирев за испит, претпоставувам некоја класичарска симфонија, не ми даде 10, иако јас ја спраштив симфонијата од почеток до крај, бидејќи многу ја вежбав. Објаснувањето му беше – да не сум се вообразел и да не не сум вежбал следната година. Кога ќе се земе дека другите студенти не можеа да мрднат ни такт на оркестарските партитури (посебно што не беа ни пијанисти), се навредив, и следната година (мислам ја свирев Првата симфонија на Брамс), воопшто не ја вежбав и добив 10.

Во такви услови ѝ се обратив на писателката Оливера Николова, која ја водеше детската програма на Радио Скопје, ја прашав дали е заинтересирана да ја снимиме како радиопроект, односно радиомузичка игра за деца. Таа многу ме поддржа во оваа идеја и дури внесе еден дополнителен текст во балетската точка на средината на делото, за да биде јасно што се случува. Со овој проект се заокружија сите мои почетоци: Музичкото, Детската радиодрама и Операта.

Собрав оркестар за кој доста ми помогна кларинетистот Борис Танасков со кого многу соработувавме, а околу пејачкиот дел, дури и малото хорче, ми помогна Милан Фирфов. Покрај него настапија: Бранка Тодевска, Драган Митровски, Вукашин Савиќ, Бранимир Стевановиќ, а шеќерното дете го пееше Весна Димчевска. Не можам да се сетам кој сè беше ангажиран во оркестарот, но главно беа музичари од Операта, вклучувајќи го и Емил Клан, чешкиот музичар кој во тоа време ги свиреше удиралките во Македонската филхармонија.

Драган Митровски беше ентузијаст кој земаше часови по пеење кај Данка Фирфова, и кој пееше, како што може да се види и од снимките, со едно италијанско тенорско белканто, што во случајов одлично функционираше. Басот Вукашин Савиќ беше студент на ФМУ, и тоа мислам можеби и во почетните години, но по ова снимање, следната година го ангажираа во Белград-

ската опера, и тоа токму на средината од телевизиското снимање. Така, тој се појавува во сцените во „Градот...“, но кога почнавме со „Шумата...“ тој веќе отпатува во Белград, и бидејќи немаше никој што ја знаеше улогата за да ја синхронизира, јас се костимирав во желката, која ја направив да биде и диригент, така што се појавувам и во телевизиската верзија (**Сл. 6**). Весна Димчевска беше во тоа време ученичка во МБУЦ и не знам како, дали преку Снежана Димчевска, која пееше во хорчето на цвеќињата, Милан Фирфов ја донесе да ја снимиме аријата на детето. Шеќерното дете во радиоверзијата го глуми Елена Ангеловска. Со Бранимир Стевановиќ, бас/баритон, студиравме заедно и не се сеќавам зошто не учествува во телевизиската верзија. Тој почина од инфаркт многу млад, но мислам дека тоа беше подоцна. Инаку, за време на студиите на ФМУ, на часовите по хорско пеење, бевме само тројца машки бас/баритони, јас, Ивица Зориќ и Бранимир Стевановиќ. Имаше доста женски гласови, од кои повеќето беа и на соло пеење, имаше и доста тенори, така што кога го немаше Бранимир, хорот звучеше празно. Кога ќе дојдеше на проба, јас и Ивица се правевме важни додадени на неговиот глас.



Слика 6 Од телевизиската верзија на *Шеќерната ѝриказна* (1979)

Најнапред снимивме оркестарска матрица, која во делови беше работена со натснимување. Се снимаше во тонското студио на МРТ, во – како што ја викаа – старата телевизија во Нерези (подоцна во делови од неа ќе почне да работи Телевизија Телма). На музичката матрица ги натснимувавме пеаните и говорните делови.

Во целиот проект беше ангажиран и Коле Ангеловски како режисер, со што ќе започне нашата многудецениска соработка, од која ќе произлезе и *Десѝина и мисѝер Докс* и многу музики за драми. Со Коле се договоривме да вклучиме и артистичка екипа, така што улогите се толкуваа двојно, говорните беа артисти, а пеењето го изведуваа професионалните пејачи (на пример, слаткарот Марко го толкуваат Милан Фирфов и Димче Мешковски). Целата екипа е наведена во аудиото од оваа изведба. Со оглед на сложеноста на проектот и натснимувањето и синхронизирањето на сите делови (користевме четириканален магнетофон и дополнителни магнетофони, што беше многу ретка практика и во целиот регион), снимателот Јордан Цаневски доби награда на Фестивалот на радиоснимателите во Нови Сад. Музички продуцент беше Љубомир Бранѓолица.

Не можам точно да реконструирам, но мислам дека проектот беше снимен во 1978 година, а во 1979 следуваше и телевизиската верзија која ја работеше Димитар Христов врз основа на радиоматрицата. Ми беше криво што Коле Ангеловски, кој ја заврши работата со поставувањето на текстот, не беше ангажиран и за ТВ-верзијата, посебно што со неа не сум толку задоволен како што бев со радиоверзијата, но морав да прифатам, затоа што за мене беше многу важно да има и видео.

По доаѓањето на Георги Божиков за директор на Операта, во неколку наврати се обидував да ја понудам повторно на Операта, посебно што сега можеше комплетно

да се чуе и да се види делото, но без успех; сè до ноември 1983 година. Тогаш одненадеж бевме повикани со Коле Ангеловски во Операта при МНТ и бевме прашани дали ќе успееме да ја поставиме пред Новата година 1984. Ние прифативме, иако рокот беше извонредно краток. Сепак, имајќи предвид дека веќе беше поставена и беа расчистени штимовите, дел од членовите на оркестарот (Борис Танасков, Миле Кочев итн.), вклучувајќи ме и мене како диригент, учествуваа и во снимањето на матрицата, успеавме да го подготвиме делото, мислам дури и за помалку од еден месец.

Подоцна ја дознавме приказната за ваквата брза понуда. Операта била финансирана по принципот 60 претстави годишно (без спецификација кои). Ако се потфрлело, биле кратени 5% од бруто годишните средства што ги добивале од тогашниот СИЗ за култура. Ако се натфрлел бројот, тогаш се добивале 5% плус на бруто доделените средства. Со други зборови, им недостасувале претстави за да ја исполнат квотата.

Коле, а се разбира и јас, не бевме задоволни од понудениот хонорар (покрај тоа што јас имав и дупли хонорар, како автор и како диригент). Коле подоцна споменуваше дека тоа му бил еден од најлошо скроените договори, посебно заради големиот број претстави кои беа одиграни потоа. Јас успеав да наметнам клаузула дека со авторскиот договор се покриени 100 претстави, или три години од неговото потпишување, кое било да се случи прво. Предлогот беше дочекан со смеа, зашто ниту едно македонско дело не стигнуваше ни до двоцифрена бројка, така што веднаш го прифатија и договорот беше потпишан преку тогашната Авторска агенција. Подоцна испадна дека јас заработив повеќе од диригирањето на претставите. Инаку, за време на престојот во САД (како постдокторски фулбрајтовец), од август 1985 година до мај 1986 година, претставите ги диригираше Милан Фирфов.

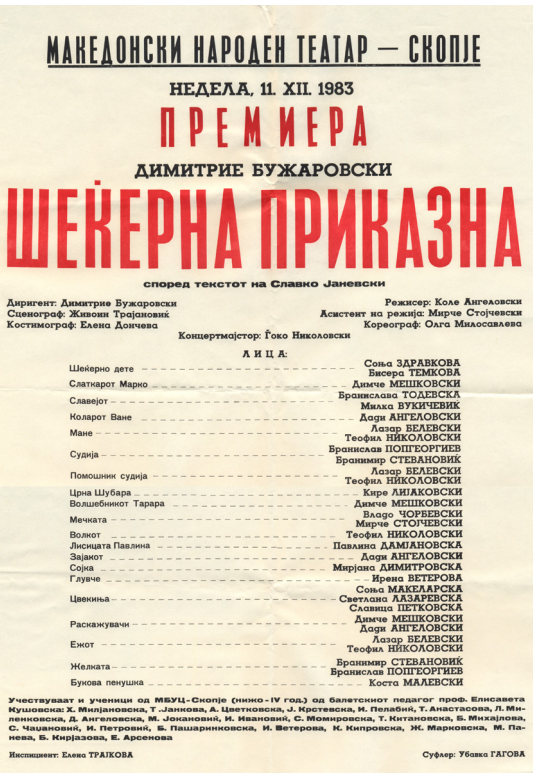
Подготовките одеа проследени со сите можни проблеми, имајќи ја предвид целата состојба во Операта и воопшто во МНТ. Се формираа две пејачки екипи, а требаше да има и повеќе оркестарски состави (со оглед на камерниот оркестарски состав). Пробите со пејачите и глумците (во екипата беа вклучени и Дади и Мешко) одеа без проблеми, ги водевме јас и Коле, а јас и корепетирав (**Сл. 7**).

Во оној момент кога требаше да биде вклучен оркестарот, почнаа проблемите. Најнапред ни беа дадени само три оркестарски проби и генералната проба. Концерт-мајстор беше Ѓоко Николовски, кој учествуваше во сите проби (не се менуваше, а инаку беше шеф на оркестарот). Карактеристика на делото, посебно во оркестарскиот дел, се многубројните промени на метрите и темпото, и тоа во многу кратки интервали. Со оглед на тоа што оркестарот ја создава музичката матрица врз која се приспособуваат и пејачите, првите проби главно минуваат во договарање со оркестарот на темпата и броењето, односно начинот на кој ќе се диригира (со поделби, без поделби, ала бреве итн.). Бев изненаден кога на втората проба веќе имаше друг состав, кој за прв пат ги гледаше штимовите, така што морав одново сè да повторувам. Уште пострашно стана кога на третата проба дојде сосема нов состав. На неа експлодира и Коле, посебно поради недисциплината на музичарите (на пример, тромбонистот исчезна по првата пауза, харфистката Татјана Шопова, исто така знаеше да исчезне, дури и за време на претставите, така што се случуваше солата на харфата директно да ги свирам на пијаното).



Слика 7 Од пробите на *Шеќерната ѓриказна*, во средина Димитрије Бужаровски, пред него Коле Ангеловски





МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

НЕДЕЛА, 11. XII. 1983

ПРЕМИЕРА

ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ

ШЕЌЕРНА ПРИКАЗНА

според текстот на Славко Јаневски

Диригент: Димитрие Бужаровски
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Елена Дончева

Режисер: Коле Ангеловски
Асистент на режија: Мирче Стојчевски
Кореограф: Олга Милосављева

Концертмајстор: Ѓоко Николовски

Л И Ц А:

Шеќерно дете — Сања ЗДРАВКОВА, Бисера ТЕМКОВА
Слаткарот Марко — Димче МЕШКОВСКИ
Славејот — Бранислава ТОДЕВСКА, Милка ВУКИЧЕВИЌ
Коларот Ване — Дади АНГЕЛОВСКИ
Мане — Лазар БЕЛЕВСКИ, Теофил НИКОЛОВСКИ
Судија — Бранислав ПОПГЕОРГИЕВ, Бранимир СТЕВАНОВИЌ
Помошник судија — Лазар БЕЛЕВСКИ, Теофил НИКОЛОВСКИ
Црна Шубара — Кире ЛИЛАКОВСКИ
Волшебникот Тарара — Димче МЕШКОВСКИ
Мечката — Владо ЧОРБЕВСКИ, Мирче СТОЈЧЕВСКИ
Волкот — Теофил НИКОЛОВСКИ
Лисицата Павлина — Павлина ДАМЈАНОВСКА
Зајакот — Дади АНГЕЛОВСКИ
Сојка — Мирјана ДИМИТРОВСКА
Глувче — Ирена ВЕТЕРОВА, Сања МАКЕДАРСКА
Цвекиња — Светлана ЛАЗАРЕВСКА, Славица ПЕТКОВСКА
Раскажувачи — Димче МЕШКОВСКИ, Дади АНГЕЛОВСКИ
Ежот — Лазар БЕЛЕВСКИ, Теофил НИКОЛОВСКИ
Желката — Бранимир СТЕВАНОВИЌ, Бранислав ПОПГЕОРГИЕВ
Букова пенушка — Коста МАЛЕВСКИ

Учествуваат и ученици од МБУЦ-Скопје (нижо-IV год.) од балетскиот педагог проф. Елисавета Кушовска: Х. Милјановска, Т. Јанкова, А. Цветковска, Ј. Крстевска, И. Пелабиќ, Т. Анастасова, Л. Миленковска, Д. Ангеловска, М. Јованоски, И. Иваноски, С. Момировска, Т. Китановска, Б. Михајлова, С. Чашановиќ, И. Петровиќ, Б. Пашаринковска, И. Ветерова, К. Кипровска, Ж. Марковска, М. Панева, Б. Кирјазова, Е. Арсенова

Инспициент: Елена ТРАЈКОВА

Суфлер: Убавка ГАГОВА

Слика 8 Плакати за *Шеќерната ѓриказна*



Шеќерно дете — Соња Здравкова, Бисера Темкова
Светкарот Марко — Димче Мешковски
Бранислава Тодевска
Славејот — Милка Вуничевиќ
Коварот Ване — Дади Ангеловски
Мане — Лазар Белевски, Теофила Николовска
Бранислав Поп Георгиев
Судија — Бранимир Стевановиќ
Лазар Белевски
Помошник судија — Теофила Николовска
Црна Шубара — Кире Лиќоновски
Волшебникот Тарара — Димче Мешковски
Мечката — Владо Чорбевски, Мирче Стојчевски
Волкот — Теофила Николовска
Лисицата — Павлина Дамјановска
Зајакот — Дади Ангеловски
Соја — Мирјана Димитровска
Глувче — Ирена Ветерова
Цвеќиња — Соња Макеларска, Светлана Лазаревска, Славица Петковска
Раскажувачи — Димче Мешковски, Дади Ангеловски
Ежот — Лазар Белевски, Теофила Николовска
Желката — Бранимир Стевановиќ, Бранислав Поп Георгиев
Букова пенушка — Коста Малевски

Учествуваат и ученици од МБУЦ — Скопје (ниво — IV год.) од балетскиот педагог проф. Елисавета Кушовска: Х. Милјановска, Т. Јанкова, А. Цветковска, Ј. Крстевска, И. Пелабиќ, Т. Анастасова, Л. Миленковска, Д. Ангеловска, М. Јоканович, И. Ивановиќ, С. Момировска, Т. Китановска, Б. Михајлова, С. Чаџановиќ, И. Петровиќ, Б. Пашаринковска, И. Ветерова, Н. Кипровска, Ж. Марковска, М. Панева, Б. Кирјазова, Е. Арсенова

Работна фотографија

Шеќерна приказна

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

премиера

Димитрие Бужаровски

ШЕКЕРНА ПРИКАЗНА

музична игра за деца
според текстот на Славко Јаневски

Диригент: Димитрие Бужаровски
Режисер: Коле Ангеловски
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Елена Дончева
Кореограф: Олга Милосављева
Концертмајстор: Гоко Николовски
Асистент на режија: Мирче Стојчевски

Инспицијент: Елена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова

Димитрие Бужаровски е роден 1952 година во Скопје. Дипломирал на отсеците по композиција и пијано на Факултетот за музичка уметност во Скопје, а потоа завршува постдипломски студии по композиција на Факултетот за музичка уметност во Белград. Покрај композиторската дејност, активен е и како пијанист, а се бави и со теоретска дејност од областа на естетиката и социологијата на музиката.

Автор е на две симфонии, две сонати за пијано, Сонатина за пијано, Гудачки квартет, Дувачки квинтет, кантата „Очи", четири вокални циклуси, две елегии за намерен оркестар, повеќе солистички инструментални дела и др. Добитник е на три југословенски награди за гудачниот квартет, кантатата „Очи" и втора симфонија.

„Шеќерната приказна" е напишана во 1976 година и е во континуитетот со неокласичната стилско-изразна музичка линија на Сонатината за пијано и првата симфонија „Фантазија квази уна симфонија" кои му претходат на ова дело.

Музичка игра за деца „Шеќерна приказна" ја замислив како возбед во оперското творештво за младата и најмладата публика. Користејќи ја возбудливата фабула на истоименото популарно дело од македонскиот писател Славко Јаневски, фабула исполнета со брзи и неочекувани пресврти, темпнеев да изградам единствена целина меѓу текстот и музиката. Така секаде каде интонацијата на говорот овозможува премин во пеење, спонтано навлегував во музичкиот медиум и обратно.

Од друга страна во формата на музичката игра за деца „Шеќерна приказна" настојував да ги внесам основните елементи на оперското творештво. Со оваа цел делото содржи мала увертира, мали арии, речитативи, дуети, терцети, балетски точки итн., со еден збор сѐ она со што ќе се сретнат идните посетители на оперската сцена.

Д. Бужаровски, К. Ангеловски
Работна фотографија

Слика 9 Програма за *Шеќерната приказна*

Може да се замислат и моите реакции, имајќи предвид дека сите 15 инструменталисти се солисти, и отсуствата, или лошата изведба на поединци, правеа вистински дупки во текот на претставата, која во сите ситуации ја одржуваа солистите и посебно глумците.

Така, на генералната проба отидовме како на втора проба, а и премиерата едвај ја дотуркавме без да се случи некој застој. За изработка на некоја интерпретација во оркестарот не стануваше ни збор и веќе единствено беше важно да нема некој поголем кикс во оркестарот и да запре претставата.

Во сето ова сигурно имаше влијание и тоа што оркестрантите, почнувајќи од концерт-мајсторот, од кои дел беа многу постари од мене, не покажуваа респект кон повеќето од македонските диригенти од тоа време. Кон странските диригенти знаеја да се однесуваат поинаку, но кон нашите беа неверојатно арогантни, иако нивото на нивните лични изведби ни оддалеку не им даваа за право да покажуваат поголем авторитет кон диригентите, (и тоа и во двата оркестри, на Операта и на Македонската филхармонија). Ова лесно може да се потврди од снимките од изведбите од 1970-тите и 1980-тите. Оваа ситуација, според мене, беше резултат на лошиот менаџмент во двете куќи, и Операта и Филхармонијата, и се разбира – на самоуправувањето

со работничките совети на кои имаше постојани расправии и караници. Во Македонската филхармонија голема позитивна промена ќе настане кога ќе дојде Мелпомени Корнети како директор на почетокот на 1990-тите.

Но, како што кажав, останатиот дел од ансамблот, пејачите и глумците, ја држеа претставата. Ја одигравме не само премиерата туку уште девет претстави, за кои Операта беше наградена од СИЗ-от (натфрли 60 претстави). Претставите се играа на Малата сцена и беа однапред продадени заради големиот интерес. Со оглед на тоа што игравме и по две претстави едно подруго, доколку постоеше поинаков менаџмент, сигурен сум дека ќе се играа многу повеќе претстави, но вака повеќе се водеше сметка само да се натфрли планот (**Сл. 8**, **Сл. 9**).

Со честите изведби на претставата, таа се вежбаше и на тој начин постепено растеше во квалитетот. Секако, една од најдобрите изведби беше на Фестивалот на детето во Шибеник во 1984 година.

Околу оваа изведба имаше една низа настани која би сакал да ја раскажам. За пијаното во оркестарот беше ангажиран Ладислав Палфи, кој веќе поголем број години не работеше никаде, така што ова за него беше еден многу значаен извор на приход. Во меѓувреме се смени раководството, директор на Операта беше Благоја Николовски, додека директор на целиот МНТ беше Ристо Стефановски, кој премина од Драмскиот театар.

Палфи одлично ги изведуваше пијанистичките делници кои имаат многу важна функција во оркестарот и делото. Во Скопје главно игравме на Малата сцена, во тоа време, во новиот објект на МНТ, но имаше и претстави кои ги игравме во монтажниот театар, спроти *Нова Македонија*. Јас претпочитав да играме на Малата сцена бидејќи оркестарот беше сместен во левиот дел од сцената и публиката можеше да го гледа (во монтажниот беше сместен долу во оркестрата), што беше една од целите на претставата (децата да се запознаат и со инструментите). Од друга страна, сценографијата беше минимална, со еден пирамидален дел во центарот околу кој се одвиваа работите. Многу подобри беа костимите на Елена Дончева.

На Малата сцена Коле многу вешто го искористи гридот за рефлектори, од каде што Димче Мешковски со микрофон се јавуваше како волшебникот Тарара. Огромниот интензитет на звукот по тивкото место на влегувањето на шеќерното дете во дворецот на волшебникот Тарара, создаваше експлозивна реакција во публиката, која уште неколку минути се смееше од шокот, а богами некои деца и плачеа.

Претходно, за време на подготовката, односно пробите на Малата сцена, на кои постојано имаше публика која ги следеше, Димче ќе се прикрадеше зад некого (сè уште не се користеше гридот и микрофон), и ќе викнеше со сиот негов исклучително продорен глас. Се разбира, следуваше шокантен скок од оној до кого Димче ќе се прикрадеше, на општа смеа и од останатата публика, но посебно од оркестарот и другите изведувачи. Димче и Дади беа извор на многу шеги кои ги внесуваа во секоја претстава (нешто што беше нивна вообичаена практика во Драмскиот театар) и навистина придонесуваа кон целиот амбиент во групата.

И така, тргнавме за Шибеник, со авион до Сплит. Уште во Скопје на аеродромот стана голема мешаница, бидејќи Палфи, кој дојде со типично сафари одело, имаше во бројните џебови цела колекција алат, жици и други делови за штимање и поправка на пијано, претпоставувајќи дека пијаното во Шибеник ќе биде во лоша состојба.

Никако не можеше да помине низ метал-детекторот на аеродромот кој пиштеше цело време, го враќаа, тој од џебовите вадеше уште метални делови (имаше дополнително само една мала торба од која не се двоеше за време на целото патување), и на крајот полицајците дигнаа раце и го пуштија, бидејќи целиот ансамбл, а и другите патници, иако се забавуваа, почнаа да реагираат. Но, токму како што и претпостави, така и излезе, пијаниното беше во очајна состојба, и Палфи, буквално два дена, денонокно го поправаше и го оспособи за претставата.

При влегувањето во автобусот кој требаше да нè пренесе до Шибеник, настана еден мал инцидент. Со ансамблот не патуваа директорите, а од администрацијата единствено беше присутна секретарката Ели Тарабунова, и при влегувањето настануваше една турканица и гужва кој ќе зафати подобри места, во што најснаодливи беа сценските работници и оние од гардеробата. Јас дочекав да влезат сите и разбирливо кога влегов немаше воопшто место за мене. Кога виде Ели дека стојам, стана и инсистираше да седнам на нејзиното место (некаде на крајот на автобусот). Бидејќи сега таа стоеше, Палфи иритиран стана и почна бурно да негодува против мене – како сум можел да оставам госпоѓа да стои, предизвикувајќи смеа кај повеќето од присутните. Кога стигнавме и се сретнав со директорите, им назначив дека ќе си одам ако првото место во автобусот не стои постојано празно за мене, што потоа и функционираше во еден период.

Кога се вративме во Скопје, во есента, при првата турнеја (мислам во Кочани) се повтори истата сцена. Јас влегов последен во автобусот (по турканиците и битките за подобрите места), паркиран наспроти МНТ (тогашниот), и кога тој заврте кај НУБ, му реков на шоферот да застане за да слезам и да си одам. Шоферот застана, настана една мешаница, и многу брзо се ослободи местото напред. Палфи, кој си го врати филмот од Шибеник и се сети што направил, сега одржа нови салви критики за општото невоспитување во ансамблот, и во знак на протест одби да седи, односно го отстои целиот пат до Кочани и назад (што кај поголемиот дел не ни остави некаков впечаток). Како и да е, претставата во Шибеник беше сигурно една од најдобрите во квалитет, бидејќи и оркестарот и останатите изведувачи го дадоа својот максимум.

По враќањето од САД во 1986 година, веќе истекуваа трите години. Ги опоменав за договорот, во тој момент веќе беше директор Вељо Кочишки, но без резултат. По истекот на трите години се одиграа уште три претстави (вкупно 96), и преку Авторската агенција им беше забрането натамошното играње на претставата и преку суд побарана отштета за овие три претстави. Судењето го водеше мајката на Борис Трајанов, односно сопругата на Гога Трајанов, и ми беше доделена некоја симболична отштета, колку да се каже дека е задоволена правдата.

Она што е интересно е дека во тие три години се одигруваа просечно по 30 претстави годишно, што за МНТ беше доволно за да се задоволи и да се надмине квотата од 60 претстави, а половина од годишниот репертоар отпаѓаше на *Шеќернаша ūриказна*. Иако секојдневно имаше барања за многу повеќе претстави и убеден сум дека бројот можеше да се дуплира, тоа не се правеше. По симнувањето од репертоарот, следуваа доста тешки финансиски години во Операта во МНТ, бездруго и поради тоа што не можеше да се исполни годишната квота од претстави.

Во меѓувреме, некаде во 1988 година (не можам точно да ја одредам годината), во Скопје престојуваше претставник од театар од Свердловск (денешен Екатеринбург),

на кого, за жал, веќе не му го паметам ниту името, ниту името на театарот. Јас му ја покажав *Шеќерната ѕриказна* и предложив да ја преведам на руски. Тој се согласи, но ми кажа дека ќе морам да го редуцирам оркестарот на 10 изведувачи, бидејќи толкави им се финансиските можности. Така и направив; со сопругата Елени Бужаровска, направивме руска верзија на текстот, односно ја препеавме, а оркестарот го сведов на Fl., Ob., Cl., Bssn., Hn., Tpt., Perc., Pno., Vla. и Vc.

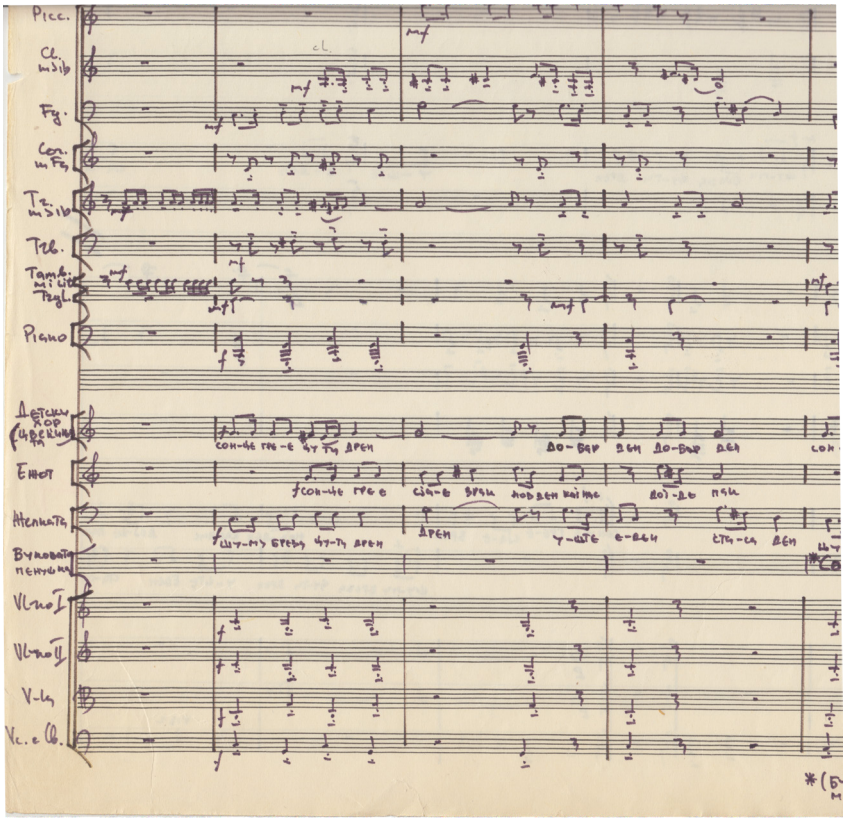
Партитурата ја пишував во софтверот Professional Composer и повторно не се сеќавам кога им ја испратив, негде кон крајот на 1980-тите. За жал, во Русија тогаш започна тешка криза и го изгубив контактот и со него и со театарот, и воопшто не знам што се случи со мојата партитура.

За време на престојот во Темпи, САД, во Државниот универзитет во Аризона, во есента 1992 година, стапив во контакт со директорот на Лирскиот оперски театар (Lyric Opera Theater), Бил Ребер (William Reber), кој всушност беше во самиот објект на Факултетот за музика, а тој беше и професор, и се договоривме заеднички да ја препееме на англиски јазик и да се изведе во овој театар (**Сл. 10**).

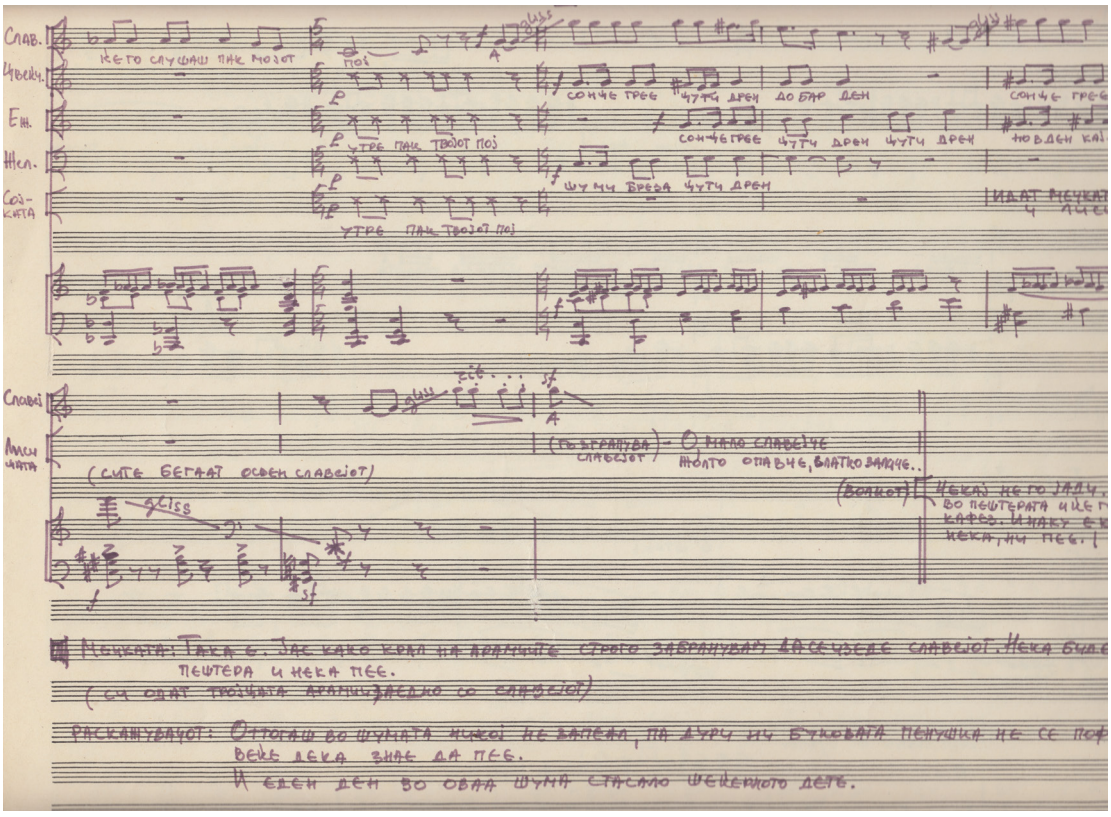
Всушност, во првиот семестар од академската 1992/93 година престојував како истражувач во Државниот универзитет во Аризона, во рамките на размената на УКИМ со овој универзитет, каде што работев на поголемиот проект *College Students' Attitudes Toward Music*, при што формирав и еден мал тим со професорите Џери Хамфрис (Jere T. Humphreys) и Бери Велс (Barrie Wells). Резултатите од ова истражување подоцна беа објавени во студијата со истиот наслов во списанието *PMEA Bulletin of Research in Music Education* (21, fall 1995/96: 20–42). Престојот завршуваше на крајот од декември, и јас и семејството веќе сериозно се подготвувавме за враќањето во Македонија. Но неколку дена пред Божик (24 декември) бев поканет на една забава кај професорот од истиот факултет, Џим Демарс (James DeMars), кој имаше добиено голем грант за пишување на ораториум (од тогашниот претседател на САД, Бил Клинтон). На враќањето кон дома, го запрашав колегата Чинари Унг (Chinary Ung), што ќе прават со часовите на Џим, бидејќи Џим спомена дека ќе земе отсуство. Чинари кажа дека имаат веќе ангажирано двајца заменици, но кога јас споменав дека да знаев ќе се јавев, веднаш рече дека ако сум заинтересиран, ќе ги откажат замениците и ќе ме земат мене. Брзи-

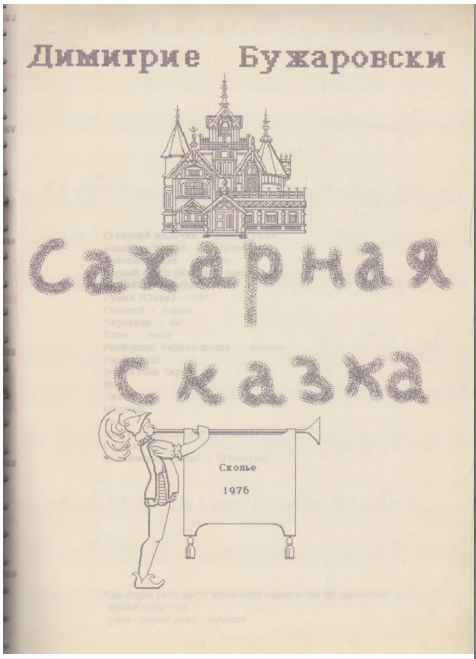


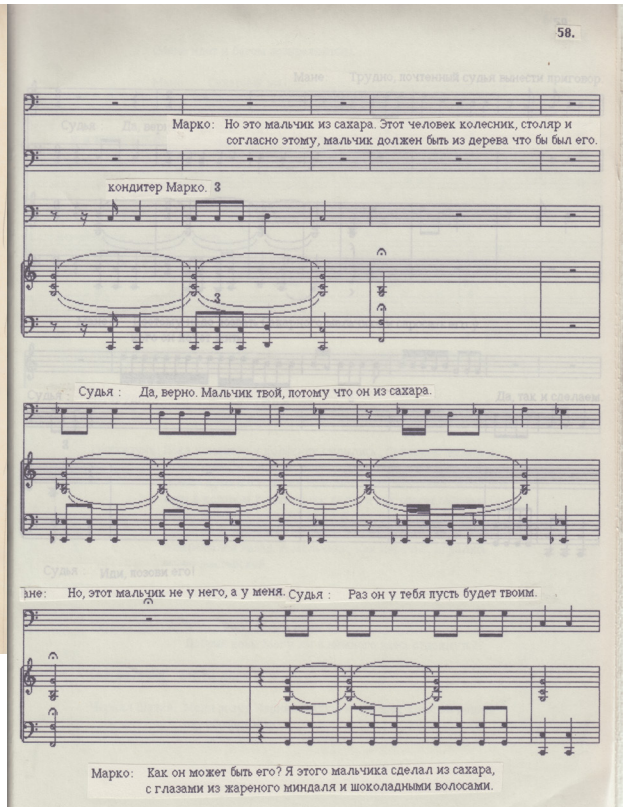
Слика 10
Димитрије Бужаровски и Бил Ребер при подготовката на Концертот за пијано од Димитрије Бужаровски во 1998 година



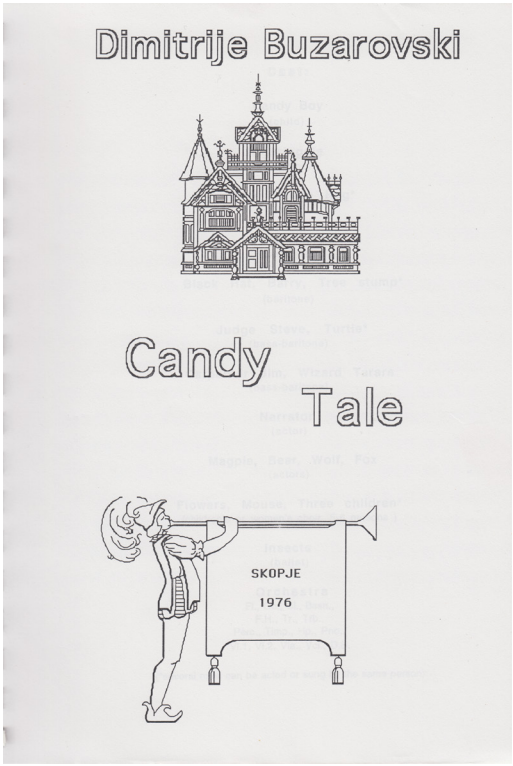
Слика 11 Повеќе верзии на партитурите на *Шеќерната приказна*: оригиналната партитура и изводот за пијано испишани со рака







(горе) корица за руската верзија и руска верзија во Professional Composer, (долу) корица за англиската верзија и англиска верзија испишана во Mosaic и конвертирана во pdf







COLLEGE OF FINE ARTS

1996-1997 Season Events

Performances are at 7:30 p.m., except where "*" indicates a 3 p.m. matinee. "+" indicates signed performance (others to be announced)

General Admission: $12 and $14 Faculty & Staff: $7.50 (from all Arizona educational institutions) Seniors & Students: $6.00 Group Rates Available - Call:

ASU THEATRE:
LES LIAISONS DANGEREUSES
by Christopher Hampton
Directed by Victoria Holloway
September 27/Fri; 28/Sat; 28/Sat; 29/Sun;
October 17/Tue; 2/Wed; 3/Thu; 4/Fri; 5/Sat; 5/Sat
Lyceum Theatre

LYRIC OPERA THEATRE:
NUNSENSE
Music, Book and Lyrics by Dan Goggin

ASU THEATRE:
ASU THEATRE:

LYRIC OPERA THEATRE:
TWO FAMILY OPERAS

*THE CANDY TALE

Music & libretto by Dimitrije Buzarovski
English version by Dimitrije Buzarovski
and William Reber

* L'ENFANT ET LES SORTILÈGES

Music by Maurice Ravel, libretto by Colette
English version by Katharine Wolff

Directed by Patricia Heuermann
with musical direction by William Reber

November 22/Fri; 23/Sat; 24/Sun;
December 4/Wed; 6/ Fri; 7/Sat

Music Theatre

Children of all ages will love this double bill of fantasy operas in which inanimate objects come to life and animals talk. *The Candy Tale,* based on a Macedonian folk tale, is the story of a baker who creates a candy boy who becomes real and embarks on an adventure. In *L'enfant et les sortilèges,* a naughty boy's play things come to life and, along with the creatures in his back yard, teach him a life lesson in compassion and kindness.

Pre-Performance Lecture —
6:30 p.m. Sunday, November 24.

Tale is a Macedo-
ilk tale similar to *Pi-*
io. Instead of being
the little boy comes
the oven of a candy
(Neil Millican, right).
(Ithamar Enri-
adds to
ima.

Pair of 1-act operas fo

By Kenneth LaFave
Staff writer

Arizona State University'
Opera Theatre launches int
territory tonight with two o
operas for children: *The*
Tale by Dimitrije Buzar
and *L'Enfant et les Sor*
by Maurice Ravel.
The Ravel work will
sion the first time LOT
duced anything in a lan
other than English. And
Candy Tale will mark the
nian opera's American prem
the opera's first production,
anywhere outside its countr

ASU College of Fine Arts

Friday, November 22, 1996 The Arizona Republic/ The Phoenix Gazette D13

'Candy Tale' mixes opera, dialogue, dance

— 'CANDY TALE,' *from page D1*

ing in a province of Greece. He is
considered by many to be Macedo-
nia's leading living composer.
Candy Tale is a Macedonian
folk tale similar to Pinocchio. In-
stead of a little boy carved from
wood, the little boy in *Candy Tale*
comes out of a candy baker's oven.
As in the Italian tale, the protago-
nist of the Macedonian story gets
into trouble and has many adven-
tures before returning safely home

This energy-filled production follows the story of a
diverse group of ordinary people living in Berlin and
shows how each is affected by the rise to power of the
Nazi party.

Pre-Performance Lecture —
2:00 p.m. Sunday, May 4.

ASU THEATRE:
NEW PLAYS
Selected and directed by Marshall W. Mason
April 26/Fri; 26/Sat; 26/Sat; 27/Sun; 29/Tue;
30/Wed; May 1/Thu; 2/Fri; 3/Sat; 3/Sat
Lyceum Theatre

Marshall W. Mason, one of the preeminent mentors of
20th century American plays, couples his talents with
ASU's emergent playwriting program to showcase the
next generation of American theatrical voices. A
festival of young writers' innovative drama and fresh
perspectives.

Pre-Performance Lecture —
2:00 p.m. April 27.

ASU
ARIZONA STATE
UNIVERSITY

Why has LOT produced other
The difficulty of English trans-
Things. But that misses the sense

The Candy Tale

(In order of appearance)

Narrator	Graham Whitehead (Nov. 22, 23, 24)
Narrator	Dale Dreyfoos (Dec. 4, 6, 7)
Baker	Mark Neil Millican
Steve	Ben Slavin
Barry	Jeffrie Schmuck
Jerry	Tracy Wise
Mouse	Siobhan Mahoney
Candy Boy	April Monte
Turtle	James Zannelli
Hedge Hog	Andrew Byrne
Tree Stump	Jeffrie Schmuck
Brook	Elizabeth Morrison
Nightingale	Jennifer Raithel
Magpie	Jaime Fineman
Fox	Dana Pauley
Wolf	Ithamar Enriquez
Bear	Leon Fred
Carpenter	Jim John Doley
Judge	Ben Slavin
Black Hat	Leon Fred
Wizard Tarara	Ithamar Enriquez
Rabbit	Johathan Stevens

Flowers
Christina Fulop, Annette Kahmann, Katherine Stewart, Nicolee Wilkin

Three Children
Annette Kahmann, Siobhan Mahoney, Nicolee Wilkin

Villagers
Jaime Fineman, Christina Fulop, Annette Kahmann, Siobhan Mahoney, Jennifer Raithel, Katherine Stewart, Johathan Stevens

Ants
Andrew Byrne, Ithamar Enriquez, Jaime Fineman, Christina Fulop, Susan Lewis, Amy Rogers

Bees
Juli Borst, Lynne Floyd, Jonathan Stevens, Tracy Wise

Butterflies
Dana Pauley, Katherine Stewart

Caterpillers
Leon Fred, James Zannelli

Dragonfly
Jeffrie Schmuck

Wasp
Elizabeth Morrison

THE CANDY TALE

Overture
Scene I - Mark's Bakery and the Nowherecity
Scene II - Mark's Bakery
Scene III - The Forest where Everyone used to Sing
Scene IV - Through the insects' land
Scene V - Nowherecity
Scene VI - The Court
Scene VII - Mark's Bakery
Scene VIII - Out of the city
Scene IX - In front of Tarara's castle
Scene X - Inside Tarara's castle
Scene XI - The Forest where Everyone used to Sing
Scene XII - Ballet - Digging the hole
Finale - Everyone dances in the Forest

This production represents the premier of *The Candy Tale* outside of Macedonia and the World Premier of the English translation.

ORCHESTRA

VIOLIN I
Dasha Hlavenka
Concertmistress†
Sharla Gordon†
(Violin II)
Stuart Wagner
Nancy Kuo
Crissa Steele

VIOLIN II
Mai Clark
Principal
Tamara Hartfield
Zoran Jasmak
Margaret Matlulef

VIOLAS
Chiara Kingsley
Principal†
Wendy Anne Mullen
Erika Miller

CELLI
Gretchen Claassen
Principal†
Andrew Hamby
Nathaniel C. James

BASSES
Steve Anderson
Principal†
Matthew Wodrich

FLUTES
KortneyJames†
(Flute/Piccolo)
Kathy McDougall

PICCOLO
Heidi Kohz

OBOES
Julie Holben
Leah Greeves

ENGLISH HORN
Michele Murray †
(Oboe)

CLARINETS
Amy Ashmore†
Sandra Mosteller

E-flat CLARINET
Kendra Eckerd

BASS CLARINET
Travis Meisner

BASSOONS
Annette Arnold
Timothy Donald Wiggins

CONTRABASSOON
Martin Gordon†
(Bassoon)

HORNS
Ryan Heseltine†
Darren Robinson
David Toal
Christina Werling

TRUMPETS
Shannon Pedigo
Keith La Spaluto
Natalie Marie Bruno†

TROMBONES
Andy Skaggs†
Darrell Kinder
Charles Givre

TUBA
Corey Rom

TIMPANI/ PERCUSSION
Brad Turner†
Nick Rizzo
Ryan Anthony

PIANO/CELESTE
Matthew Larson
(Piano)
Rubia Santos †
(Celeste, *Piano*)

HARP
David Ice†

† Denotes those who are playing in *The Candy Tale.*

Italicized words indicate *instrument* being played in *The Candy Tale.*

Use of camera and recording devices in the Music Theatre is strictly prohibited.

NOA
NATIONAL
OPERA
ASSOCIATION

Слика 12 Плакат, програма и одгласи во печатот за изведбата на *Шеќерната ѓриказна* во Аризона во 1996 година

ната со која се случуваше ова и за мене беше шокантна, се согласив и веќе утредента му се јавив на Бил Ребер дека останувам, што секако ќе ја олесни подготовката на препеаното либрето. Бил дури се согласи мојот хонорар да го префрлат како додаток на мојата плата, и така буквално за еден ден пред да почнат големите божиќни празници, јас бев вработен во Универзитетот за следниот семестар. Морам да кажам дека не само за мене, туку и за семејството (Елени, Румена и Стефан) во тој момент тоа не беше најпријатно искуство, затоа што веќе нè мачеше носталгијата, и бевме целосно подготвени за заминување. Се разбира, овој престој за сите нас имаше огромно позитивно влијание, но морам да кажам дека тие неколку дена бевме со ледени души.

Генерално, јас го правев преводот на англиски, а потоа заеднички со Бил ја работевме препеаната верзија. Со себе ја имав руската верзија и не се сеќавам како ја добив партитурата од македонската (поради инструментите што недостасуваа), а можеби и ја носев со себе. Оваа англиска верзија ја испишував во програмата Mosaic, која го читаше и го конвертираше Professional Composer (**Сл. 11**).

Шеќерната приказна се најде на репертоарот на Лирскиот оперски театар со премиерна изведба на 22 ноември 1996 година (постои архивска видеоснимка), и во една вечер заедно беше изведувана со Равеловата *L'enfant et les sortilèges*. Бев специјално поканет за таа пригода во Темпи и престојував на пробите и на премиерната изведба (**Сл. 12**).

Во 2018 година диригентката Бисера Чадловска ми спомена дека е многу заинтересирана за изведба на *Шеќерната приказна* во МОБ, и тоа за мене беше добар повод партитурата да ја префрлам во најновата верзија на Sibelius, од која се користат примерите во овој труд.

*
* *

При крајот на 1980-тите почнав да пишувам музика за драми кои ги режираше Коле Ангеловски (меѓу првите беше *Собирен центар* во која имаше неколку пеења на глумците во живо со претходно подготвената матрица на синтесајзери). Поттикнат од оваа музика, во повеќе наврати Коле спомена дека многу би сакал да се појави македонска комична опера. Коле генерално е голем љубител на класичната музика, и во таа смисла се надоврзува и неговата љубов кон оперските арии.

Во 2003 година за *Глумците пеат*, тој ме замоли да ја приспособам многу популарната арија на Фигаро на текст што тој го напиша за песната „Дашо оперски глас“ (**Сл. 13**).

Во тие разговори за комична опера, сè некако се вртевме околу *Севилскиот берберин* на Бомарше, како потенцијално сиже кое би се преработило и сместило во денешни услови во наша средина. Мојата врска со Галичник (по татко) беше доволна да се појави Доксе, панданот на Алмавива, богат иселеник кој доаѓа во родниот крај да си најде жена. Розина станува Деспина, и дејствието го префрлив во Охрид со кој и мене, а и Коле, нè поврзуваа многу настани, посебно што во тој момент јас навистина многу длабоко бев поврзан и со „Охридско лето“. „Охридско лето“ поставуваше премиерно доста драмски претстави, и нашиот целен амбиент, простор и



Слика 13 Дел од песната „Дашо оперски глас“

манифестација беше Охрид. Ова ќе беше прв обид да се подготви оперско дело за Фестивалот, но еве, до денес, за три децении тоа не се случи.

Полека се дефинираа и другите ликови. Фигаро стана локалниот бербер Климе, туторот Бартоло станува Номче, Базилио станува Трпе – граѓанинот од Коњско, каде што мајка ми имаше викендичка, која и јас ја наследив и денес ја користиме. Скоро во секој лик имаше некој што го знаев во околината и од кого ги црпев неговите карактеристики. Најнапред Пале, Паулина од Кочани, а потоа на неа по 10 години ја додадов и Вале, Валентина исто од Кочани, беа инспирирани од ликови од семејство во соседството во Скопје. Мица беше стандардниот српски претставник, Мица из Лесковац, посебно зашто во тоа време на Факултетот имавме многу студенти од јужна Србија. Доксе го следи Рафе (стандардизираниот лик во македонскиот хумор што секогаш му е партнер на галичанецот Тофе), жандарот станува рекетар, Климе има компањон Валентино итн.

Сижето исто ги следи контурите на *Севилскиот берберин*. Во прологот, еден вид увертира, се претставуваат сите ликови, па следува првиот чин во кој се парафразира познатата сцена со музичарите пред балконот на Розина, во овој случај Деспина. Вториот чин треба да го внесе Доксе во куќата на Деспина. Третиот е парафраза на сцената со часот на Розина, и на крајот доаѓа епилог со порака за љубов, мир и среќа.

Откако се разработија ликовите и се утврди сижето, најнапред разговаравме со Русомир Богдановски дали би бил заинтересиран да ги изработи дијалозите. Русомир не покажа интерес, и со Коле му пристапивме на Миле Попоски. Тој со задоволство прифати да ги направи дијалозите, но напомена дека нема да ги направи во стих, односно колку и каде ќе може, ќе внесе некој ритам во фразите. По извесно време го добив текстот од кој се воодушевив, и се зафатив со финалното либрето, кое беше доработувано и за време на пишувањето на музиката. Интервенциите главно беа во добивањето ритам и метрика во говорните фрази, а додадов уште два текста, едниот беше народниот текст, односно песната „Извор вода“ од која го користев само текстот, додека вториот е текстот на завршната ода, односно епилогот на операта, кој го напишав сам.

Како кај *Шеќерната приказна*, и овде наизменично користев повеќе поднаслови – комична опера, музичка игра, односно зингшпил. Пишувањето го започнав во зимата 1991 година и го завршив до крајот на годината.

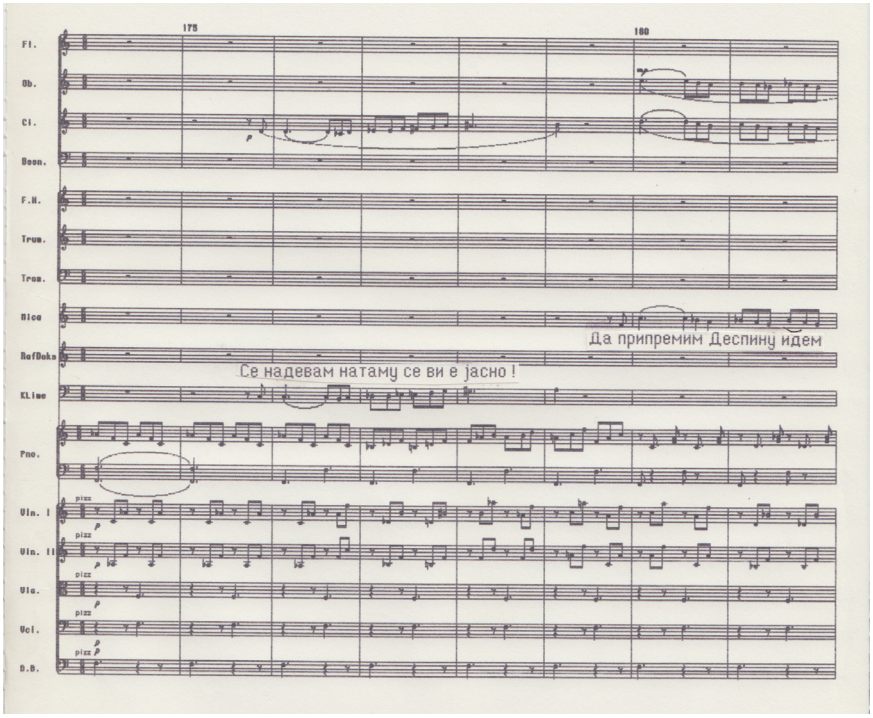
> 1991 година беше исклучително тешка година поради војната која започна во Југославија. Големата неизвесност што ќе се случи со Македонија, односно дали земјата ќе успее да се извлече без војна, паралелно со пропаста на концептот на социјализмот и југословенско заедништво со кои бевме пораснати, создаваа крајно непријатно чувство на разочарување и несигурност. Секојдневно пристигнуваа ужасни слики од боиштата од земјата, од познати места, градови, села, кои во минатото беа дел од *нашата земја*, со која сите многу се гордеевме. Југословенството беше втиснувано во потсвеста посебно на генерациите родени и пораснати во периодот од 1950-тите до крајот на 1970-тите, и беше неверојатно како токму тие генерации за многу краток период се претворија во нешто друго и извршуваа невидени меѓусебни злосторства.

Оттаму пишувањето на комична опера требаше да биде компензаторен механизам, но не во адорновската смисла на ужасот со ужас, туку на ужасот со ентузијазам, верба, оптимизам. Сметав дека на луѓето токму во вакви моменти им треба светлост, релаксација, смеење и забава за барем на момент да ги оттргне од суровата реалност.

> Некаде во средината на пишувањето, во јули, имав и уште еден непријатен сериозен здравствен проблем, така што дури во еден момент помислив дали воопшто да ја довршувам *Десѝина и мисѝер Докс*. Но, оптимизмот по кој сум познат, многу брзо ме врати во колосек и се фрлив на работа, а проблемот се реши најдобро што можеше.

Со оглед на големината на обврската, нешто запишував преку нотниот процесор Professional Composer, а нешто внесував преку свирење, така што паралелно правев и МИДИ матрица од оркестарскиот дел. Следуваше префрлување на партитурата во Mosaic, посебно заради изведбата во 2000 година, па во 2012 година од Mosaic во pdf (**Сл. 14**) и на крајот во 2019 во Sibelius, од која се преземени примерите во оваа книга.[1]

[1] Подетално целиот процес на конверзии меѓу нотните процесори ќе го обработам во следната книга за моето симфониско творештво.



Слика 14 Првата партитура на *Деспина и мистер Докс* направена во Professional Composer и (долу) верзијата во Mosaic од 2000 година



Кога го завршив делото, почна да се повторува приказната со поставувањето на *Шеќерната приказна*. Директор на Операта во тоа време беше хорнистот Костурски. Му се јавив да му кажам дека имам дело кое мислам дека може да биде одлично отстранување од целата состојба со војната и враќање на оптимизмот. Тој ми рече дека сепак ќе треба делото да му се претстави на Уметничкиот совет на Операта кој треба да го донесе решението. Бидејќи имав матрица од инструменталниот дел со синтесајзери, предложив да направам јавна презентација во студиото М1 на МРТ, кое е мала концертна сала, при што заедно со матрицата јас би ги читал текстовите, односно би ги пеел делниците, за да се добие комплетна слика за што се работи.

Закажавме термин (мислам беше декември 1991 година или јануари 1992 година) и јас поканив и други на оваа *премиера*. Салата се наполни и јас на контрабас-столче на сцената со пулт пред мене (и се разбира – микрофон за озвучување и снимање) чекам да дојде Уметничкиот совет на Операта. Во еден момент нешто ми мавнаа од режијата да дојдам горе и ме известија дека само што се јавиле од Операта и рекле да ми пренесат дека не ќе можат да дојдат, бидејќи имаат итен Работнички совет. Сосема јасна беше опструкцијата, бидејќи тоа можеа да ми го јават и порано, а не во моментот кога требаше да почне настанот и тоа во полна сала.

Ја известив публиката дека оние заради кои го организиравме настанот нема да дојдат, но затоа почитувајќи ги сите што издвоиле време за да го чујат овој мој нов проект, ќе го одржам планираниот настан. Така, во деведесетина минути колку што трае операта, јас глумев и пеев заедно со инструменталната матрица.

Имајќи ја матрицата, се договорив со Музичката продукција на МРТ, која ја водеше Јане Коџобашија, одново да направиме радиоверзија. Собрав ансамбл од пејачи и неколку глумци (се разбира, повторно Димче Мешковски и Дади Ангеловски) и повторно со Коле Ангеловски ја започнавме подготовката. Пробите ги држевме во училниците во приземјето на ФМУ, и често имаше публика што доаѓаше да ги гледа и да се смее, таква атмосфера владееше.

Во меѓувреме Костурски се обиде некако да ја поправи грешката, па закажавме нова средба со Уметничкиот совет на една од пробите во ФМУ, каде што веќе можеше да се види целината на претставата. Пробата беше закажана за еден часот напладне и во терминот се појави само Светлана Донковска, и ни кажа дека другите членови ќе доцнат бидејќи ја продолжиле пробата на оркестарот (најневообичаена практика за тоа време). Почекавме половина час, и откако никој не се појави, ја започнавме пробата. Негде по два часот се појавија Александар Лековски (кој инаку ја водел пробата) и Никола Атанасов со прашање дали е овде преслушувањето?! Јас им реков дека веќе задоцниле и не ќе можат да присуствуваат, бидејќи пробите се затворени, со други зборови, ги избркав. Со ова повторно заврши обидот да се постави *Десѝина и мисѝер Докс* во рамките на Македонската опера и балет и јас се концентрирав на радиоверзијата.

При снимањето во МРТ кое го направивме со Брацо (Братислав Зафировски), јас бев воедно и продуцент, хорските делници ги пеевме сите, вклучувајќи ме и мене, и Коле, и сопругот на Марија Муратовска, и за хорот додадовме само неколку женски гласа. Покрај Милан Фирфов и Марија Муратовска, со кои соработував и на други вокални проекти во тој период, настапија студентите на ФМУ: Сузана Турунџиева, Весна Гиновска, Михајло Арсенски, Војкан Јовановиќ и Зоран Сотиров. Од артистите, Дади Ангеловски имаше и пејачка улога, а покрај Димче Мешковски и Драган Спасов, посебно придонесе и Ленче Делова (учествуваше и во *Шеќерната ѝриказна*), и Анастас Тановски, кој со своите воведни читања со неговиот радиофоничен бас, во добрата традиција на радиодрамите од Радио Скопје од 1950-тите и 1960-тите, направи прекрасна атмосфера за дејствието што следуваше (**Сл. 15**).

Коле Ангеловски беше произлезен од таа *школа* на Радио Скопје и не случајно го ангажира Анастас за читање на овие текстови, барајќи му ја токму таа сочност и спокојство во звукот. Но, се разбира, овој анахронизам додаде во иронијата и хуморот на делото. Учеството во ова дело, кое на сите им беше прв поголем проект, ќе ги лансира Весна Гиновска, Михајло Арсенски,







Слика 15 Од снимањето на *Деспина и мистер Докс* во студиото М2 на Радио Скопје

Зоран Сотиров и Војкан Јовановиќ во Македонската опера (Сузана Турунџиева ќе се определи за кариера во популарните жанрови). Мислам дека Војкан по тој момент веднаш беше и ангажиран во нашата Опера, но за жал, наскоро почина и така се прекина една надежна кариера.

Кога се вратив од САД во 2000 година, во ФМУ предложив место наставата по оперско студио, да ги земам сите студенти по пеење, и да ја подготвиме *Деспина и мистер Докс*. Притоа имав посебна поддршка од Билјана Јакимовска, професорката по соло-пеење, од чија класа веќе во неколку наврати настапуваа студенти во моите и во факултетските проекти (**Сл. 16**).



Слика 16 Професорките Билјана Јакимовска (десно) и Марија Муратовска на пробите на *Деспина и мистер Докс* во ФМУ



Слика 17 Владимир Георгиевски (во средина), Коле и Жана Ангеловски по премиерата на *Деспина и мистер Докс* во МКЦ на 25 декември 2000 година





Слика 18 (горе) Димитрије Бужаровски и Владимир Георгиевски во неговото ателје во мај, 1998 година; (долу) промоција на Триптихот „Чистење на храмот“ во холот на ФМУ на 1 октомври 1998 година

За женските гласови немаше проблем, но машки гласови имаше многу малку. На пробите често доаѓаше и сопругот на Билјана Јакимовска, Цветко, и по некоја проба ме замоли дали може и тој да се вклучи во претставата повеќе во придружните улоги, како шанкерот, рекетарот и слично. Подоцна тоа се покажа како огромна корист, бидејќи тој директно се вклучи во подготовката на сценографијата и реквизитата, и беше многу важен дел од техничката поддршка на претставата.

Со идеја да се има многу мобилна претстава, заднината ја решив со едно платно на кое беа претставени куќи со охридската архитектура. Платното го изработи Владимир Георгиевски (**Сл. 17**) со неколку помошници.

Со Владо, со кого исто така нè здружуваше долгогодишно пријателство, веќе имавме еден проект за уредување на холот на ФМУ. Така во 1998 година тој донира триптих во огромни димензии, за кој му го компензиравме само материјалот: платното, боите и рамките (**Сл. 18**). Подоцна, бидејќи многу ми се допаднаа и картоните од подготовката, и нив ги урамивме и ги поставивме во Концертната сала на ФМУ, која доби многу поинаква димензија. Оваа *ликовна* димензија на ФМУ ја внесов како декан уште во 1996 година кога од депото на ФЛУ позајмивме поголем број слики и скулптури и посебно поголем број графики. Графиките ги урамивме преку личната донација на Евушка Трпкова-Елезовиќ (се работеше за значајна сума, мислам некаде во противвредност на денешни 1000 евра).

Триптихот стои во холот до денес, но по инсистирање на професорот Борис Романов во 2001 година Концертната сала на ФМУ беше пребоена во сива боја, (наспроти синатa, која беше дел од дизајнот на целиот објект во кој „играа“ само три бои: бела, сина и портокалова), беа извадени сите слики од неа, вклучувајќи ги и огромните картони од Георгиевски, и се постави вештачко цвеќе во светларникот зад сцената.

Трошоците за платното и боите ни ги покри Ротари клубот од Скопје преку неговиот претседател Димитар Јуруковски, кој често ги посетуваше настаните на ФМУ, посебно во периодот на моето деканствување.



Слика 19 Проби во Малата концертна сала на ФМУ

Сценографијата содржеше уште еден шанк што го изработи Цветко и неколку гарнитури пластични маси и столчиња. Костимите си ги обезбедуваа пејачите, односно студентите, во што покажаа посебна инвентивност, а Снежана и Весна Димчевски се ангажираа околу изработката на мантилот на Трпе, кој од внатрешната страна, беше опшиен со цела низа лековити билки и тревки сместени во пластични кеси, во согласност со содржината на текстот на неговата арија.

Пробите ги држевме во Малата сала на ФМУ, и во првиот период посветив посебно внимание на актерската игра на студентите, кои немаа никакво сценско



Слика 20 При подготовката на сцената за настапот во Виена



Слика 21 Сценска проба во МКЦ

искуство. Во тоа вклучував и различни технички вежби, за да ги ослободам и да се однесуваат во согласност со ликовите и улогите што ги толкуваа. Одлично соработуваа и поединци направија одлични ликови (Климе, Доксе, Номче, Мица итн.). Воопшто, за време на пробите имаше повторно прекрасна, релаксирана и многу весела атмосфера, со многу шеги, досетки и смеа (**Сл. 19**).

Премиерата се планираше за 25 декември 2000 година во МКЦ, кој ни ја отстапи салата без надомест. Истовремено од МКЦ го ангажиравме Ванчо Богоев, кој помагаше во секоја смисла и стана дел од екипата. Покрај него, во техничкиот дел беше вклучен и Цане Миленковски од ФМУ; Роза Нолчева беше одговорна за пуштање и синхронизација со матрицата (доста сложена работа, зашто имаше многу прекини), и таа го повлече и нејзиниот дечко, а сегашен сопруг Иво Ангеловски, кој исто така многу добро се снаоѓаше со светлото и со другата техничка поддршка (**Сл. 20**). Многу важен дел од екипата беше и Снежана Димчевска, која ги изведуваше хорските вокални делници.

Режијата ја изведов онака како што умеев и знаев, но кога го викнав Коле да ја види целата претстава некаде пред крајот на подготовките, ми рече дека нема





Слика 22 Атмосфера пред почетокот на премиерата на 25 декември 2000 година







Слика 23 Од премиерата во МКЦ на 25 декември 2000 година

потреба за никакви интервенции, иако со две, три сугестии (посебно во масовните сцени со тепачките на крајот од првиот и вториот чин) придонесе многу за подигнување на мизансценот.

Две недели пред премиерата дојдовме во судир со професорот Драган Шуплевски, кој не сакаше да ги ослободи студентите од пробите со факултетскиот хор, кој требаше да има концерт, но дури на 13 јануари (за *Стара нова* година; тој концерт ќе се одржува во следните неколку години под насловот *Вечерна жртва*).





Димитрије Бужаровски

ДЕСПИНА И МИСТЕР ДОКС

КОМИЧНА ОПЕРА ВО ТРИ ЧИНА СО ПРОЛОГ И ЕПИЛОГ

ЛИБРЕТО:
Миле Попоски
Димитрије Бужаровски

СЦЕНОГРАФИЈА:
Владимир Георгиевски

ХОР МАЈСТОР:
Снежана Димчевска

РЕАЛИЗАЦИЈА:
Димитрије Бужаровски

ЛИЦА:

Климе: Лазар Стевановиќ
Деспина: Соња Пендовска
Доксе: Тодор Проески
Номче: Дејан Стоев
Мица: Надежда Петровска
Трпе: Александар Никодиновски
Рафе: Игор Пармаковски
Пале: Александра Лазаровска
Вале: Анита Стоева
Келнер: Цветан Јакимовски

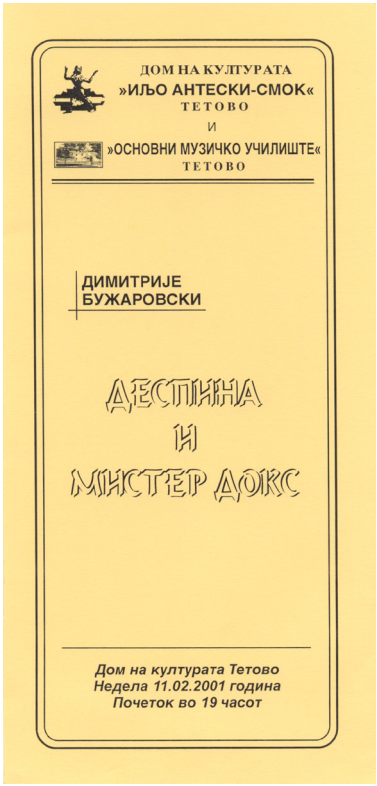
ТУРИСТИ, МУЗИКАНТИ, НАРОД:

Милена Арсовска
Елена Митревска
Катерина Стојановска
Ирина Герасимовска
Јулија Карамитрова
Катерина Мијева
Катерина Станчева
Десанка Нојгеоргиева
Сандра Митровска
Ирена Зајковска
Ана Колевска
Маргарита Василевска
Дарја Андовска
Билен Еминов
Александар Наневски
Трајко Илоски
Илија Митров
Марко Јованоски
Петре Јованов
Деан Ангелов
Александар Трајковски



Слика 24 Фотографии за избор за плакат, плакат и програма од премиерата

Поради овој конфликт и фактот што ФМУ, освен со просторите, воопшто не се вклучи во поддршката на претставата, одлучив да ја извадам од ФМУ (вклучувајќи ги и пробите), и *Деспина и мистер Докс* да ја прогласам како самостоен проект на групата *БиС* (Бужаровски и студенти). Пробите ги префрливме во МКЦ во почетокот



Слика 25 Програма за настапот во Тетово

во хорската сала, а потоа и директно на сцената (**Сл. 21**).

Премиерата ја одржавме на 25 декември 2000 година во МКЦ (**Сл. 22**), се разбира пред преполна сала и беше голем успех (**Сл. 23**). Пред премиерата, со помошта на фотографот Александар Кондев беа направени повеќе фотографии од кои се одредив за една, која беше користена и на плакатот (**Сл. 24**).

Одиграв вкупно 19 претстави во периодот до јуни 2001 година, што за самостоен ансамбл со оваа големина беше навистина подвиг, притоа исклучиво на комерцијална основа и без никаква поддршка ниту од Министерството за култура, ниту од други извори. Претставите беа секогаш полни, дури настапивме и во Охрид, Гевгелија, Тетово и Кочани (**Сл. 25**), а последната претстава ја одиграв во Камерната опера во Виена (Wiener Kammeroper) (**Сл. 26**). За оваа изведба со Румена Бужаровска направивме превод на германски, кој беше отпечатен како книшка и делен како програма за време на настапот.

Приходите од влезниците ги делевме подеднакво на онолку делови колку што имаше учесници и технички персонал, со тоа што јас задржував уште еден дел за непредвидени трошоци. Ова се покажа како неверојатно корисно, бидејќи за претставата во Виена, од заштедените пари го платив автобусот, кој ни го изнајми ГСП на Скопје само со трошоци за бензин и дневници за возачите. Мислам дека од остатокот на сумата што ја заштедивме, остана дури и нешто малку за џепарлак.

Иако првобитно беа планирани четири ноќи престој, по претставата (третата ноќ) организаторот нè извести дека следниот ден треба да го напушиме хотелот (една вечер порано), бидејќи не му стигнале средствата што ги добил за овој настан. Тоа беше шок за нас, бидејќи





Слика 26 Подготовки пред настапот во Виена, од изведбата на *Деспина и мистер Докс* во Виена на 22 јуни 2001 година





Слика 27 Д-р Хелмут Штајнмец за време на предавање на предметот Авторско право во рамките на магистерската програма на ФМУ, *Менаџмент во културата и уметноста*, во есента 1996 година

следниот ден беше единствениот слободен ден за групата да се прошета и да ја види Виена. Се одлучив од сопствени средства да го платам ноќевањето, но кога менаџментот од хотелот разбра за целиот случај, едноставно презедоа да го решат проблемот директно со организаторот.

За да го осмислам денот по претставата во кој бевме оставени сами на себе, (првобитно ќе беше организирано шетање по важните објекти), отидов кај мојот добар пријател д-р Хелмут Штајнмец, кој во тоа време беше директор на Austro mechana (организација за заштита на механичките права). Го замолив да ни најде некој туристички водич, и да видиме дали може да добиеме попуст за посета во некој музеј. Тој ме праша каде ни е паркиран автобусот, и рече дека ќе дојде таму во 15 часот. Беше петок, дојде во 15 часот, и како туристички водич ни направи тура со нашиот автобус низ сите важни делови од градот. На крајот, по два часа, извади 1000 евра и ми ги даде за да им ги поделам на студентите вечерта за да ги искористат во забавниот парк Prater и утредента во Kunsthistorisches Museum. Сите останавме без зборови!

Тоа не му беше прв пат. Во Скопје тој го предаваше првиот курс за авторско право во 1996 година, во рамките на магистерските студии на ФМУ под наслов *Менаџмент во културата и уметноста*. Покрај сместувањето кое му го плативме ние, картата си ја плати сам, а на крајот, кога му го дадов хонорарот според нашите норми за часови, не сакаше да го прими и по големото инсистирање го зеде, но по една недела го добивме по пошта назад (**Сл. 27**).

За среќа, и од оваа претстава остана видеоснимка. Во договор со Бранка Костиќ, која тогаш беше уредник на музичката програма во Телевизија Телма, отидовме и го замоливме Ристо Лазаров (директорот на Телма) да дозволи снимање, иако Телма не се занимаваше со такви проекти. Претставата беше снимена на 7 март 2001 година, и за малку ќе пропаднеше снимањето. Поради воениот конфликт, сè до последен момент не се знаеше дали камерманите ќе добијат други задачи. Се разбира, тоа влијаеше врз целата атмосфера, но сите дадоа сè од себе.

Претставата ја снимавме со четири поединечни камери, а тонот го снимив со шест фронтално (по целата должина на сцената) поставени кондензаторски шепсови микрофони приклучени на снимачот ADAT Alesis, така што можев да правам и дополнителна тонска монтажа. Целото видео одлично го измонтира Снежана Младеновска, која вложи огромен труд со оглед на траењето на делото, и фактот што требаше да се бира материјал од четири различни снимки. Иако јас направив груба книга на снимање и распоред на камерите и на кадрите, тоа во сите околности во кои се случуваше снимањето се сведе на личната реакција на камерманите. Наскоро следуваше и емитувањето на програмата на Телма.

За жал, потоа долги години снимката воопшто не беше репризирана, посебно во централни термини и само еднаш пред неколку години, во деновите кога се одбележуваше годишнината од раѓањето на Тоше Проески, кој ја толкуваше главната улога на Доксе, по мојата интервенција кај Ристо Лазаров, се емитуваше, но дури по полноќ. По емитувањето на Телма, уште ноќта некој ја преснимил и ја ставил на YouTube, каде што е достапна до денес.

Морам да кажам дека Тоше, кој студираше пеење кај Билјана, покрај ова дело, настапи и во вториот став на мојот Концерт за пијано, оп. 46, во 2005 година со Симон Трпчески, Ана и Игор Дурловски и Весна Гиновска. И покрај тоа што веќе беше ѕвезда во 2001 година, и публиката, онаа тинејџерската, ни ги полнеше салите заради него, се однесуваше крајно професионално и одговорно, доаѓаше на сите проби без никакво доцнење, си ја знаеше улогата одлично итн. За разлика од него, си имав проблеми со некои од другите студенти кои немаа работна дисциплина.

Не можам, а да не го коментирам односот кон овие две опери од веќе не знам колку раководства на Операта. Интересот на публиката покажува колкав би бил ефектот за куќата.

Како и да е, во повеќе интервјуа, посебно во периодот 1991/92 година се мајтапев дека е ова првата комична опера во Македонија, другите сите се трагични (се разбира, и со метафоричното значење на зборот).

Музички карактеристики

Шеќерна ѝриказна

Како што кажав, *Шеќерната ѝриказна* најдиректно се надоврзува на низата неокласични дела изработени за време на студиите на Факултетот за музичка уметност во класата на Томислав Зографски (Сонатината и Сонатата за пијано, Гудачкиот квартет, Првата симфонија). Нивната основна карактеристика е цврстата формална структура базирана врз јасни градежни единици, (најчесто мотиви и фигури во придружбата), кои лесно се препознаваат и паметат, и се заокружуваат во јасни временски единици (реченици и делови). Ова заокружување и движење низ формата подразбира тонално-хармонски план кој е организиран преку тонални центри, често сместени во проширена тоналност, која понекогаш се претвора во битоналност или политоналност. Хармонските прогресии, (во кои многу често се јавуваат и созвучја со суперпозиција на кварти), имаат потенцирана улога во обликувањето на формалните шеми, но подеднакво се користат и за градење на експресивноста и боењето на фактурите (ова последново посебно преку би/политоналноста).

Поделена е во осум слики (од кои првата, петтата, шестата и осмата слика се поделени на сцени), пред кои има увертира, а делото се заокружува со финале. Ваквата поделба е направена во 2018 година, при последното внесување на *Шеќерната ѝриказна* во програмата Sibelius. Таа се разликува од претходните поделби каде што се јавуваат 12 слики. Меѓутоа, заради поголема конзистентност со драмската содржина, дел слики во оваа нова нумерација ги претворив во сцени во одредени слики, со оглед на тоа што траат многу кратко. Се разбира, ова не прави никакво поместување ниту во текстуалната, ниту во музичката содржина.

Увертира
Прва слика
Прва сцена, Во слаткарницата на Марко
Втора сцена, Пред слаткарницата на Марко

Втора слика, Слаткарницата на Марко

Трета слика, Шумата во која некогаш сите пееле

Четврта слика, Во земјата на бубалките

Петта слика
Прва сцена, Пред слаткарницата на Марко
Втора сцена, Судот

Шеста слика
Прва сцена, Во дуќанот на коларот Ване
Втора сцена, Патот кон крепоста на волшебникот Тарара

Седма слика, Пред и во крепоста на волшебникот Тарара

Осма слика
Прва сцена, Шумата во која некогаш сите пееле
Втора сцена, Копањето јама
Трета сцена, Сите во шумата повторно пеат

Финале

Како што беше споменато, во неа се содржани сите карактеристични елементи на операта: арии, речитативи, ансамбли, увертира, балетски инструментални делови, делумно и хорски точки.

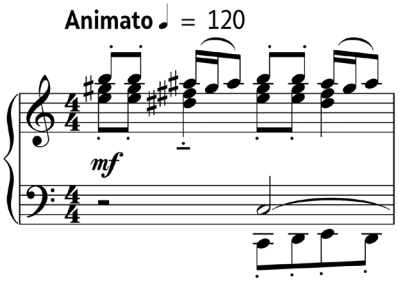
Кога ќе се има предвид дека вкупното траење е 40 минути, веднаш станува јасно дека просечното траење на

15 броја е околу три минути. Веќе овој елемент упатува на структурата на формата кај која постои опасност да стане премногу фрагментарна и неповрзана.

Заради полесна идентификација и следење на музичките материјали, ќе ги обележувам со голема буква и под неа број од редоследот на појавување. На пример **M_1** за првиот мотив. Исто така, како градежни, односно содржински материјали, покрај мотивот, ќе се појавуваат уште две категории: фигура (**Ф**) и пасаж (**П**). Основната градежна единица е мотивот. Тој е причината за создавањето на делото, неговата идентификација. Фигурите се придружбата на мотивите, а пасажите се самостојни целини изградени од разложени акорди и скали. Мотивите се користат за градење на поголеми содржински целини – теми, но нивната суштина и идентификација ја даваат мотивите од кои се изградени. Зад сите теми во моето творештво стои карактеристичен мотив, и во потрагата по содржински материјали, јас секогаш најнапред го барав мотивот (некогаш и со месеци) и дури потоа со негова разработка ќе ја формирав темата. Затоа и овде се одлучив да ги издвојувам само мотивите и во пописот на сите содржински материјали кој се наоѓа на крајот од книгава, да не ги вклучам и соодветните теми, бидејќи веќе мотивот е доволен идентификатор. Вообичаено темите одговараат и на временската единица со која се заокружени, реченицата, така што и во натамошната анализа ќе ги претставувам реченициите во кои е разработен мотивот. Од друга страна, терминот тема има и двојна употреба кога се однесува на структурата на формата, па така на пример во рондото, темата е поголема целина која може да биде и од две и повеќе реченици.

Интеграцијата е изведена преку изведувањето на делото од еден централен материјал – мотивот на шеќерното дете **M_1**, кој се јавува уште на самиот почеток на увертирата (**Пр. 1**).[2] Заедно со фигурата од придружбата **$Ф_1$**, тие се стожер од кој се изведени сите останати материјали, иако на моменти тие може да изгледаат различни, или нови.

Пр. 1 Мотивот на шеќерното дете **M_1** со фигурата од придружбата **$Ф_1$**, увертира, т. 3 (И)



Следното средство во градењето на целината на формата на делото е повторувањето на поголеми целини, како на пример, повторувањето на увертирата на крајот од делото, повторувањето на сцената со пеењето во шумата (трета слика) како трет дел од осмата слика, а како повторување може да ја третираме и преработката на материјалот од втората слика во втората сцена од шестата слика и седмата слика.

Секогаш посебно внимание посветувам поголемите циклични форми да имаат своја драматургија, односно еден вид развој од првиот до последниот дел (став, чин, слика итн.). Сè до почетокот на 1990-тите, во повеќе дела во последниот став правев реминисценции на музичките материјали од претходните ставови, но и кога ја употребував оваа постапка не бев многу убеден во неа, така што подоцна целосно ја напуштив и барав други решенија во градењето

[2] Во натамошното наведување на примерите ќе користам цитати од изводот за пијано, кои ќе бидат означени со (И), или делови од партитурата, означени со (П). Користењето на изводот за пијано го направив од економични причини, односно намалување на просторот на текстот. Секаде каде што не е неопходно да се види оркестрацијата, ќе користам фрагменти од изводот за пијано. Кај секој пример ќе бидат наведувани темпото и тактот, без разлика дали се на почетокот на музичкиот дел.

на музичкото дејствие. Така, подоцна движењето низ генералната форма на делото го остварував преку контрастите во темпата, содржинските материјали, стилистиката и инструментацијата и оркестрацијата. Секако најкарактеристичен пример се Ноктурната за пијано кои може да се изведуваат и поединечно, или во групи, бидејќи и не се водат како циклична форма. Меѓутоа, уште при нивното создавање, според периодите на пишување, тие веќе почнаа да се заокружуваат. Така, најнапред беа заокружени првите четири, па подоцна со следните пет ноктурна кои направија една голема драматуршка целина од девет ноктурна (кои се водат и како посебен опус, оп. 49), која има едно големо заокружување, како што велам – лак, од почетокот до крајот. Кога ги надополнив со уште четири ноктурна по четири години (во 2004 година, оп. 52), кои исто претставуваат целина за себе, се погрижив над двата лака (првиот од деветте ноктурна и вториот од четири), да се изгради и еден уште поголем лак, и така ги изведов во 2004 година. Затоа целиот интерпретациски пристап кај моите поголеми циклични дела е многу важен и во оваа смисла, посебно во истакнувањето на градациите кои треба да ја дадат централната најголема кулминација и повеќето помали кулминации околу неа.

Изведувачкиот ансамбл, покрај 15 инструменталисти (Fl./Picc., Ob., Cl., Bsn., Hn., Tpt., Tbn., Perc., Harp, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.), има потреба од колоратурен сопран, тенор, два баритона, бас, мал женски хор (околу шест гласа) и детски глас. Покрај ова, има и раскажувач, кој вообичаено е актер кој може да се вклучи и во пејачкиот дел. Ансамблот го сочинува и балетска група (во зависност од кореографијата), и неколку машки и женски мали улоги/статисти. Режисерот и диригентот се договараат кој од изведувачите ќе игра двојни улоги во претставата. На овој начин се добива редукција на екипата на целата претстава во која во основа има бројни улоги, (на пример сојката, лисицата, волкот, мечката, буковата пенушка итн.), кои се многу кратки и се јавуваат наизменично.

Увертира

Мотивот на шеќерното дете ($\mathbf{M_1}$) кој се јавува на самиот почеток на увертирата има функција на идентификациски код, нешто што прво и трајно останува во сеќавање од оваа опера. Основата ја чини ритмичкиот образец (**Пр. 2**), кој е сместен во тонската низа **h**, **ais**, **gis**.

Пр. 2 Мотивот на шеќерното дете $\mathbf{M_1}$ со ритмичкиот образец



Сепак, она што ја прави оваа тонска низа специфична е што е таа хармонизирана со два квинтакорда, дурскиот **e-gis-h** и молскиот **dis-fis-ais** (**Пр. 3**).

Во основа, ако зборуваме за главната карактеристика на овој мотив, може да се каже дека е таа во ритамот и хармонијата. Всушност, преку неа се добива верзија на лидиски модус (врската **e-ais**), односно зголемената кварта/намалената квинта, типична карактеристика за повеќе мои дела од тој период (како на пример, почетниот мотив од првиот став на Сонатината, уште повеќе почетниот мотив на Втората симфонија итн.). По трите дословни повторувања на овој мотив, временската целина се заокружува со двете четвртини, односно квинтакордите **e-gis-h** и **h-d-fis** (**Пр. 4**), кои ѝ даваат посебно обојување

Пр. 3 Хармонизација на мотивот на шеќерното дете $\mathbf{M_1}$



Пр. 4 Мотивот на шеќерното дете $\mathbf{M_1}$ со дополнување, увертира, т. 2 (И)



Пр. 5 Остинатната фигура $\mathbf{Ф_1}$ во придружбата на мотивот $\mathbf{M_1}$ на шеќерното дете



на оваа целина, со спротивставувањето на хроматско терцно сродните акорди **dis-fis-ais** и **h-d-fis**, уште една константна и многу важна карактеристика во целокупното мое творештво до денес.

Хармонската повеќезначност се комплицира уште повеќе со остинатната осминска фигура во басот **c**, **d**, **e**, **d** (**$Ф_1$**) (**Пр. 5**), која битонално ги спротивставува основата од **c**, како **C-dur**, и основата од **E-dur**, и со тоа повторно појавата на хроматската терцна сродност.

Ритмичката структура на овој мотив ($\mathbf{M_1}$ и неговото банално повторување треба да му придадат некоја инфантилна, дадаистичка црта. Промената на тоналните центри и битоналноста асоцираат и на детското пеење во кое се случува честа промена на тоналниот центар. Овој дадаистички пристап може да се забележи и кај другите мотиви, како на пример во пеењето на желката, ежот и цвеќињата во третата слика „Шумата во која некогаш сите пееле“.

Од овој мотив е изградена реченица од девет такта (2 + 2 + 1 + 1 + 3), така што се добива привиден впечаток на симетричност меѓу половините од реченицата, иако има видно отстапување со проширувањето на вториот дел на реченицата (1 + 1 + 3).

Пр. 6 Каденца на првата реченица, увертира, т. 7–8 (И)



Каденцата инкорпорира уште едно средство кое често се среќава во ова дело, а тоа е поларниот квинтакорд **g-h-d**, во овој случај кон тониката на каденцата **cis-gis**, за која не е јасно дали финалниот акорд, односно тоналитет е дурски или молски (**Пр. 6**).

Пр. 7 Дел од првата реченица во дрвените дувачи, увертира, т. 5 (П)



Терцата од фигурата **c**, **d**, **e**, **d** во басот (тонот **e**), формира молски квинтакорд со **cis** како основен тон изведен од дискантот, иако латентно, заради претходниот контекст на акордите, во горните линии звучи и **eis**, што и ќе се потврди на крајот на следната реченица (т. 18). И оваа постапка со дурско/молски квинтакорди е една од моите омилени техники. Всушност, таа веќе е најавена во петтиот такт (и сите повторувања што следуваат), каде што кларинетот ја има дурската терца **eis** (**Пр. 7**).

Целата увертира е составена од четири реченици (првата и нејзините три варирани повторувања), од кои најслични се првата и втората реченица. Во втората реченица, во фаготот се јавува фраза изведена повторно од првиот мотив ($\mathbf{M_1}$), но легато и со зголемени нотни вредности (**Пр. 8**), која прави полифон, но и изразен содржински контраст кон водечкиот материјал.

Пр. 8 Почетокот на фразата во фаготот, увертира, т. 10–14 (П)



Третата реченица модулира во тонален центар **d** и со својата нестабилност и имитациите на основниот мотив, делува како контрастен дел, така што се добива шемата: **a** $\mathbf{a_1}$ **b** $\mathbf{a_2}$. Последната реченица го изедначува тоналитетот на водечките и придружните линии.

Овде би сакал да истакнам дека композициските проблеми во ова дело ги решавав рутински, врз основа на претходниот композиторски тренинг и композиторската интуиција. Оваа постанализа и за мене носи изненадувања, бидејќи кога ги создавам делата јас најнапред градам концепција: што ќе биде делото во формална и содржинска смисла, каков изведувачки апарат ќе користам и во кои жанровско/стилистички рамки ќе се движам. Потоа оставам во многу ситуации да ме водат стекнатата композиторска техника и интуицијата. Притоа, основниот принцип е да се избегнат колку што е можно дословни повторувања (секогаш да има барем нешто ситно ново), и да се избегне баналноста на строго симетричните целини.

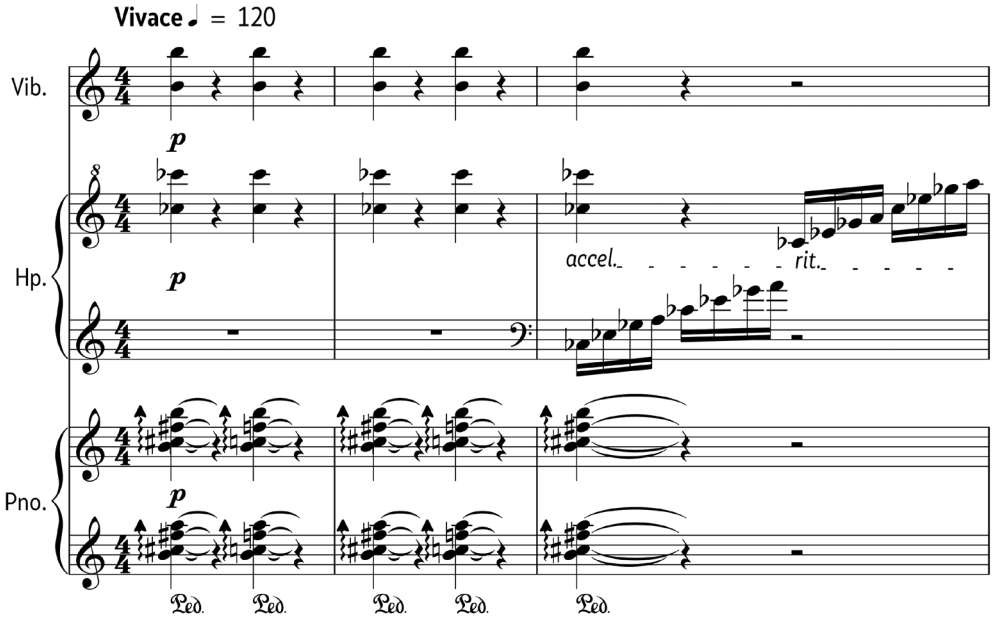
Кон целата музичка слика и во увертирата, а и во останатите делови, посебно придонесуваат инструментацијата и оркестрацијата. Во неа се обидував, и покрај камерниот состав, да создадам слика дека настапува поголем оркестар (сличен е пристапот и во *Десѝина и мисѝер Докс*). Камерноста на оркестарот повеќе се забележува кај гудачкиот квинтет, но само кога свират различни линии. Штом ќе се удвојат и линиите на гудачите, впечатокот на камерен оркестар се губи. Изборот на 15 различни инструменти, од друга страна, ми овозможуваше комбинации на најразлични оркестарски и солистички бои, што максимално ќе биде користено во инструментацијата и оркестрацијата.

Во повеќе наврати размислував дали и за *Шеќернаѝа* и за *Десѝина и мисѝер Докс* да направам некоја верзија за поголем оркестар, на пример, некој двоен моцартовски состав, заради идеите да се постави на големата сцена. Тоа воопшто не би било тешко, посебно со денешните процесори за пишување ноти, и најверојатно многу брзо би можел да го направам. Солистичките делови во оркестарот би останале кај постојните инструменти, најголемиот дел би биле удвојувања на постојните линии, а гудачите не би претрпеле некои поголеми промени. Се разбира, ако влезев во таков зафат, немаше да ме држи место да не направам и некои поголеми преработки, можеби и на двете дела. Меѓутоа, со таквата оркестрација мислам ќе беше навлезено и во генералниот концепт кој повторно, би го замислил многу поинаку, доколку одев на варијантата за симфониски оркестар.

Прва слика

Преминот од увертирата во првата слика во која раскажувачот воведува во дејствието, е речитатив во кој учествуваат вибрафон, харфа и пијано. Се состои од четири целини во кои во секоја, по разложените акорди, следува арпеж во харфата,

Пр. 9 Пасажот **П$_1$** во првата сцена од првата слика, т. 4–6 (П)



така што во смисла на материјалите може да го третираме како пасажна структура (**П$_1$**) (**Пр. 9**). Во воведот на овој премин се јавува целотонска скала (т. 1–3), по која следува првиот акорд делумно произлезен од неа – **h-cis-fis-a**, проследен со разрешената варијанта **h-c-f-a** (т. 4). И во двете варијанти овој акорд е интересен по себе зашто дава можност за двојно толкување: и како непотполн нонакорд (недостасува терцата) со ноната појавена како секунда (**h-fis-a-cis**), но и како непотполн квартен акорд (**cis-fis-h-a**, недостасува **e** меѓу **h-a**). Како и да е, многу често се среќава во моето творештво. По ова следува малиот дурски септакорд во развиен арпеж во харфата **h-dis-fis-a** (енхармонски забележан како **ces-es-ges-a** заради поедноставно штимање) (т. 6), како разрешување на претходната ситуација. Веќе второто повторување (т. 7–9) носи спротивставување во терцна сродност **h-cis-fis-a** – **g-h-d-f** со арпежот

Пр. 10 Мотивот **М$_1$** во пеењето на слаткарот Марко, прва слика, втора сцена, т. 3–4 (И)



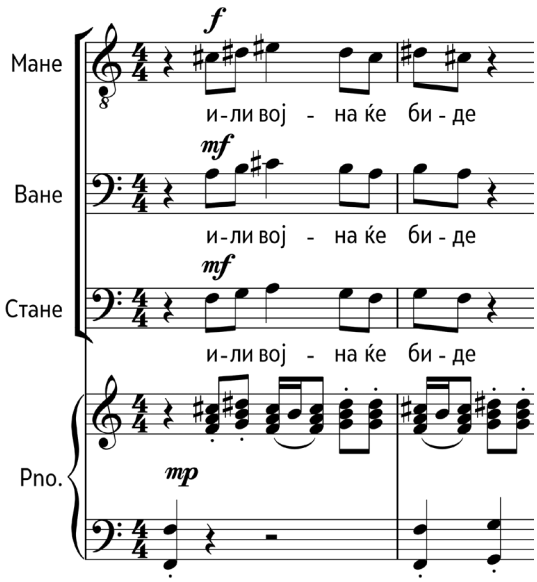
ces-es-ges-a и соодветно на почетокот на заплетот (создавањето на шеќерното дете) (т. 10), да се појави молскиот квинтакорд **gis-h-dis** наспроти **g-h-d-f**, но сега арпежот во харфата останува на молскиот квинтакорд **as-ces-es** (т. 12). Последниот акорд го потврдува малиот дурски септакорд **h-dis-fis-a** (енхармонски запишан како **ces-es-ges-a**), со што типично се заокружуваат речитативните делови (на доминанта) (т. 15–17). Очигледно е и потврдувањето на **E-dur** како тонален центар за следната ансамблова сцена од првата слика.

Пр. 11 Мотивот **M₂** во пеењето на соседите, прва слика, втора сцена, (И)

а) т. 12–13



б) т. 25–(26)



Интересна е повеќезначноста на созвучјето **h-cis-fis-a** (т. 4). Еднаш како самостојно произлезено од целотонската скала, па потоа кога се разрешува во **h-dis-fis-a**, тонот **cis** се јавува како задржан тон кој треба да се разреши во **dis**, односно не се јавува како нона од **h**.

По овој премин следува ансамбловата сцена која е доминантно изградена на мотивот (**M₁**) и фигурата (**Ф₁**) од увертирата. Додека мотивот на шеќерното дете (**M₁**) се користи за настапите на слаткарот Марко (**Пр. 10**), фигурата (**Ф₁**) се модификува во нов мотив (**M₂**) според кој пеат соседите (**Пр. 11**).

Со ова целиот број е во знакот на мотивот и фигурата на шеќерното дете (**M₁ Ф₁**) кои се варираат на различни начини според потребите на текстот. Со тоа оваа ансамблова сцена, и покрај тоа што природно ги следи дејствието и текстот, сепак има музичко единство и компактност. Во пеењето на тројцата соседи кои се надоврзуваат со хиперпонирани две големи терци, се добива зголемениот квинтакорд, кој е искористен и за крајот на сцената, како краток премин за влегувањето во слаткарницата.

Пр. 12 Мотивот $\mathbf{M_3}$ од почетокот на втората слика, т. 1–(5) (П)



Втора слика

Втората слика повторно ја истакнува лидиската кварта (зголемената), која како што кажав, провејува низ целото дело. Новиот мотив е повторно изведен од остинатниот бас од увертирата ($\mathbf{M_{2(\Phi_1)}}$) (**Пр. 12**).

Исто така, може да се забележи дека е направена доста воздушеста оркестрација од унисоното на харфата, пијаното и пицикато виолините, во што ќе се додаде глисандото од соло виолината арко.

Будењето на шеќерното дете е претставено преку трилери на флејтата, кларинетот и виолините повторно со акордот **h-c-f-a** (во инверзија). Комплетното будење ќе се случи како разрешување на овој акорд во **h-cis-dis-fis-a** ($\mathbf{П_1}$). По него повторно се јавува мотивот на шеќерното дете ($\mathbf{M_1}$) во бавно темпо (несигурните чекори), се разбира со променета оркестрација, во низок регистар. Овој арпеж на харфата, и воопшто хармонијата во овој дел од втората слика, прави циклично поврзување со преминот, односно воведниот дел на првата слика.

Трета слика

Третата слика воведува *нов* мотив $\mathbf{M_4}$ кој е варијанта на мотивот на појавата на глувчето од претходната слика $\mathbf{M_3}$, кој пак, од своја страна е варијанта на остинатниот бас од увертирата $\mathbf{\Phi_1}$. Со овие постапки, како што кажав, се постигнува компактноста и интегрираноста на формата, односно делото.

Сепак, иако оваа нова варијанта е интервалски идентична, нејзината ритмичка структура преку пунктираната осмина на почетокот на мотивот, ѝ дава сосема ново и музичко, а во случајов и содржинско значење. Ова е типичен пример како промената

Пр. 13 Пеењето на желката со мотивот $\mathbf{M_4}$ и фигурата $\mathbf{\Phi_2}$ од третата слика, т. 4–7 (И)



на само еден план на музичкиот материјал може да создаде нов впечаток. Пунктираната осмина се јавува уште два пати, со што се заокружува нејзиното клучно значење во овој мотив (**Пр. 13**).

Интересна е и фигурата од придружбата $\mathbf{\Phi_2}$ во која паралелните терци (оркестрирани со хорната и тромбонот) се движат во две различни линии, **g**, **a**, **h**, **a**, наспроти **e**, **fis**, **gis**, **fis**, што значи повторно некоја *би*-варијанта која од друга страна појавува низа во која има и зголемена кварта (лидиска **c-fis**), и зголемена квинта (**c-gis**). Басовата линија, која ја изведуваат фаготот, пијаното, челото и контрабасот, го нагласува тоналниот центар од **c**. Оваа хармонска структура се зајакнува уште повеќе со појавата на скок за степен нагоре (со центар **d**) во басовата линија, односно играта меѓу овие два центри.

Мотивскиот материјал $\mathbf{M_4}$ е развиен во реченицата од седум такта кои се со различни метрички единици. Така, целината од четири такта во кои последниот е во 5/4, е изместена со паузата во третиот такт, и по изменето повторување на првите четири такта се заокружува со каденца на крајот на т. 10 и почетокот на т. 11. Ова дава привидна симетричност, во која суптилно се отстапува од оската на лево и десно. Ваквата композиторска постапка е многу честа во целото мое творештво, како

Пр. 14 Влегување на ежот со $\mathbf{M_4}$ во трета слика, т. 14–17 (И)



Пр. 15 Почеток на пеењето на цвеќињата **M**$_{4(вар)}$, трета слика, т. 23–25 (И)



бегство од симетријата со проширувања и скратувања на музичкиот материјал, но на природен, спонтан начин, без да се забележи дека нешто е интервенирано. Меѓу моите останати препознатливи средства се и контрапунктските линии, во случајов

Пр. 16 Почеток на пеењето на славејот **M**$_{4(вар)}$, трета слика, т. 33–35 (И)



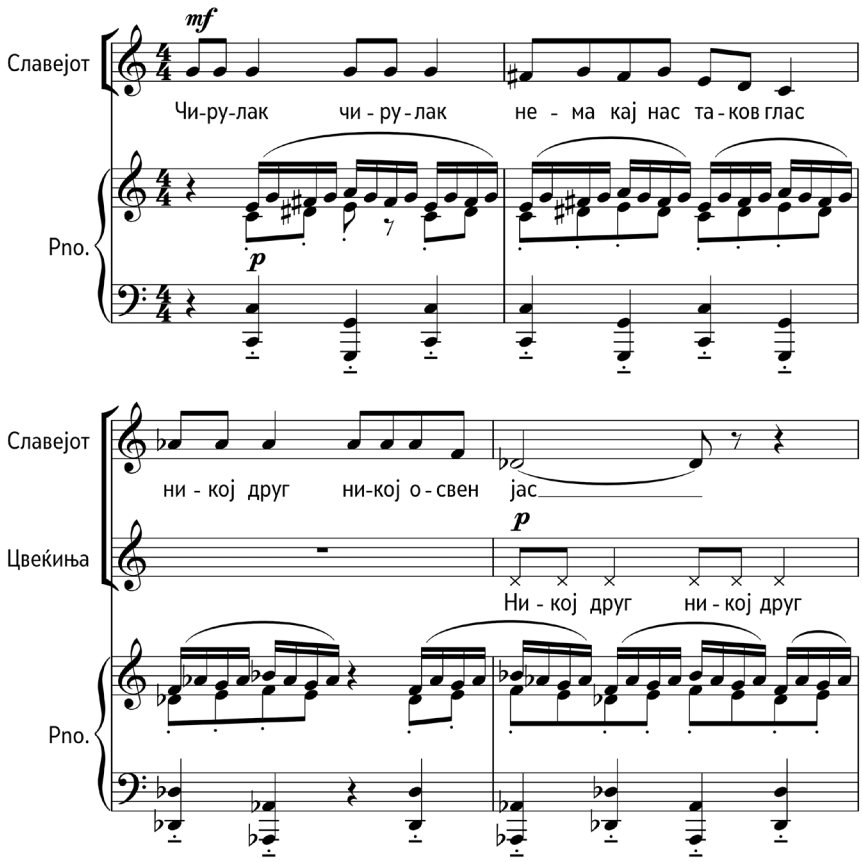
имитацијата на основниот мотив **М$_4$** во обоата, транспониран за квинта (т. 9). Оваа имитација ќе ја преземе тенорот – ежот, со што ќе се добие битонална варијанта на почетниот тематски материјал, кој и натаму го исполнува желката (**Пр. 14**).

Со одредени интервенции и во оркестрацијата, и во метриката, се заокружува и оваа втора реченица, по која следува третата во која се воведува нова контрапунктска линија, линијата на цвеќињата со варијанта на **М$_4$** (**Пр. 15**). Оваа реченица е збогатена и со упаѓањето на буковата пенушка и потокот (последниот како ритмичка фигура).

Следува четвртото повторување на истата реченица, во кое сега се додаваат и колоратурите на славејот (сопранот) повторно како уште една варијанта на **М$_4$**. Со желката како остинатен бас, надградена со имитациите, се добива мини пасакаља (**Пр. 16**).

Следува делот во кој славејот пее со текст, со нова варијанта на **М$_4$** кој по повторувањето на реченицата е прекинат од упадот на мечката, волкот и лисицата. Таа мотивски се приближува кон мотивот на шеќерното дете **М$_1$**, иако видовме дека таа со трансформации произлезе од **М$_4$**. Секако, различноста овде ја потенцира и фигурата **Ф$_2$**, која наизменично ја изведуваат дрвените дувачи и гудачите од кои се издвојуваат кларинетот и првата виолина. Ова интегрирање на содржинските материјали, како варијанти на едно јадро, односно монотематизмот, ќе остане како принцип до крајот на делото. Во него посебно се истакнува лидиската кварта која

Пр. 17 Пеењето на славејот **М$_{4(вар)}$**, трета слика, т. 43–46 (И)



Пр. 18 Пасаж (**П$_2$**) од трета слика, т. 79–80 (И)



е присутна цело време, без разлика на поместувањето на тоналниот центар (во овој дел е направено за мала секунда од **c** во **des**, **Пр. 17**).

На овој начин е постигната дводелност со структура: **a(1, 1$_1$, 1$_2$, 1$_3$) b(2, 2$_1$)**.

По прекинот следува нов дел кој има триделна структура **a b a$_1$**, со многу разретчена оркестрација, во кој шеќерното дете стигнува во шумата. Делот **b** е изграден од пасаж со лидиската тонска низа **П$_2$** и се јавува како варијанта на почетниот мотив на желката (**Пр. 18**), додека во делот **a** сојката ритмизирано го изговара текстот, еден вид рап, при што треба да се има предвид годината во која е напишана *Шеќерната приказна* (**Пр. 19**).

Ритмизирани говори употребувам и во други дела од 1980-тите, и посебно во рапот во песната „Ластовичката Мица“, создадена за фестивалот „Златно славејче“ во 1991 година, за која текстот ќе го напише и ќе го изведе мојата ќерка Румена Бужаровска. Ритмизиран говор има и во делови од претставата и ТВ-серијата *Чудовиштата во нашиот град* од истиот период.

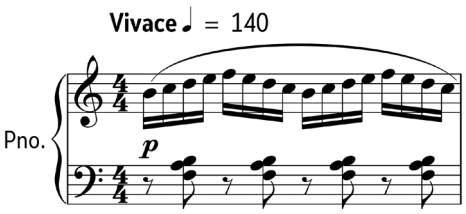
Пр. 19 М$_1$ како основа за ритмизиран текст, трета слика, т. 72–73 (И)



Четврта слика

Монотематизмот продолжува и во четвртата слика која е исклучиво изградена од веќе појавените музички материјали и нивните варијанти, и претставува најголем музички заокружен дел (без прекини), односно, според број на тактови – 141. Планирана како балетска точка, темпото (**Vivace**) и структурата содржат ритмички фигури со типични танцови карактеристики, посебно преку користењето на *contretemps* (**Пр. 20**), или ритмичката фактура 3,3,2 (**Пр. 21**), која веројатно е една од најчестите нерамноделни метрички структури сместени во парен број 8 (повторно двозначност – нерамноделност/рамноделност).

Пр. 20 А тема од четвртата слика, *contretemps*, т. 3 (И)



Не знам дали фасцинацијата со оваа осумка произлегува од турскиот усул *gujek* (Düyek), која ја има во изобилство во народната музика кај нас, но и како образец е доминантна во рокот и донекаде во џезот.

Формата е рондо со две теми **A B A_1 C A_2 B_1 B_2 A_3**. Делот **B_2** наликува на кода, и е во бавно темпо, со што се зголемува контрастот меѓу овој дел и рондото кое се повторува.

Тематскиот дел **A** е комбинација од пасажите **$П_2$** и **$П_1$**, и неговата структура е сложена реченица **a($П_2$) a_1($П_2$) b($П_1$) b_1($П_1$)**, односно 4 + 4 + 3 + 4 такта, со тоа што во третата реченица последниот трет такт е 5/4, додека во четвртата, последниот такт е 2/4, така што ако го земеме вкупниот број на четвртини, деловите **b b_1** се разликуваат само за една четвртина (**b_1** е подолг за една четвртина).

Пр. 21 A тема од четвртата слика, ритмичката фактура 3,3,2, т. 11–12 (И)



Во структурата на овој дел доминираат хармониите (нонакорд/квартен акорд) од преминот во првата слика (таму редоследот е обратен), **h-c-f-a/h-cis-fis-a** (**Пр. 21**).

Пр. 22 B тема од четвртата слика, т. 33 (И)



Појавата на **h-cis-fis-a** овозможува каденца за почетокот на делот **B** кој е во лидискиот **E-dur** (**Пр. 22**). Истото се однесува и на преминот кон делот **C** кој повторно е во тонскиот центар **E** (**Пр. 23**).

Пр. 23 C тема од четвртата слика, т. 65–(67) (И)



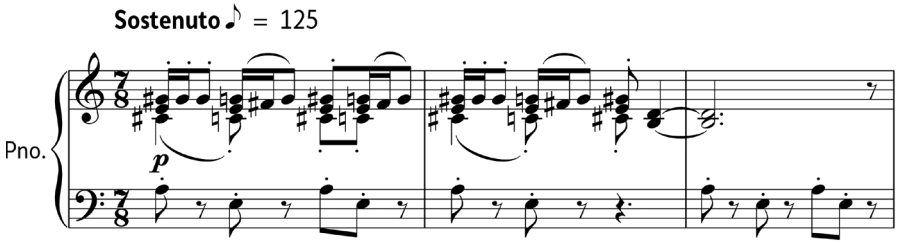
Тематскиот дел **B** е основан на мотивот на шеќерното дете **M_1**, додека тематскиот дел **C**, на мотивот на желката **M_4**. Деловите **B** и **C** внесуваат голем контраст, посебно затоа што (споредбено со делот **A**) се понестабилни со скратувањата и продолжувањата на реченициите.

Се разбира, најголемиот контраст го прави делот **B_1** со промената на темпото и хармонското поместување од секунда нагоре (во поларниот тоналитет на доминантата). Поголемо отстапување настанува и во делот **A_2**, кој е поместен во поларен сооднос со основното **A**. Овде може да се зборува уште и за сложената оркестрација со многу промени во инструментите од дел во дел.

Последното **A_3** делува како кода, иако се работи за заокружување на рондото.

Во радиската верзија, како што наведовме и погоре, Оливера Николова (и како уредник на проектот), ќе создаде краток дијалог меѓу шеќерното дете и бубалките кој го нема ниту во оригиналниот текст на Јаневски, ниту во мојата партитура.

Пр. 24 Варијанта на мотивот M_1 од петтата слика, прва сцена, т. 1–3 (И)



Петта слика

Петтата слика е многу пофрагментарна од заокруженият музички број од четвртата слика. Започнува со нова варијанта на мотивот на шеќерното дете M_1, со голем септакорд со зголемена квинта, (инаку и септакордите спаѓаат во мојот омилен репертоар), кој може да се толкува и како битоналност меѓу басот и останатите линии (**Пр. 24**).

По иницијалната реченица следува краток говорен дел, по кој следува пејачки дел, кој е премин кон главната сцена во оваа слика, „Судот", односно судењето на двајцата соседи. Преминот ќе ја најави речитативната обработка на оваа слика, во која се менуваат кратки речитативни, пеани и говорни делови.

Нејзината фрагментарност и речитативност произлегува од атрактивноста на дејствието – каранicата на соседите – која беше многу ефектно реализирана, посебно во живата изведба на *Шеќерната приказна*.

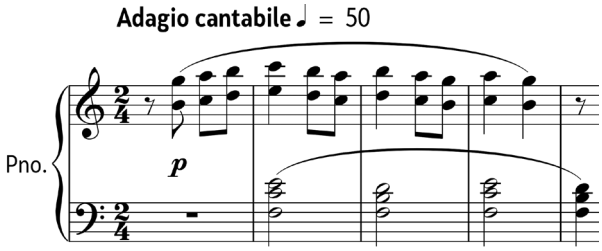
Петтата слика завршува со сличен дел на музичкиот премин од крајот на првата слика, каде што повторно исчезнува шеќерното дете.

Шеста слика

Во центарот на шестата слика е аријата на шеќерното дете. Овде се соочив со најсериозниот проблем на претворањето на прозниот текст во пејачки фрази. До денес не сум задоволен како го решив и сметам дека делови на текстот не легнуваат на мелодиската линија и нејзиниот метар, односно ја нарушуваат комплементарноста на акцентите.

Се разбира, лидиската кварта постојано звучи уште од почетокот на аријата, во која дури 13 такта се изградени врз басовиот педал на тонот **f**. Врз овој педал, на почетокот се менува фигурата составена од големиот дурски септакорд, по кој следува мал дурски секундакорд. Инаку, почетокот е во континуитет со претходниот премин од петтата слика, кој исто така е врз лидиската основа од **f** и кулминира на трилерот на унисоното од тонот **h**.

Пр. 25 Основен мотив на аријата на шеќерното дете M_5, шеста слика, прва сцена, т. 1–(5) (И)



Имајќи предвид дека меѓу преминот и почетокот на аријата има текст и дејствие, ваквата структура, (бидејќи во меморијата ни останува тоналитетот од претход-

ниот дел), треба да придонесе кон натамошната кохезија на делото.

Иако на прв поглед основниот мотив (**M₅**), на аријата на шеќерното дете може да изгледа како нов материјал, тонската низа која кружи околу тонот **h**, што повторно ја потенцира лидиската кварта во однос на лежечкиот басов тон од **f**, и постапното движење во тетрахорд, ја потврдува неговата органска поврзаност со останатите материјали, односно споменатиот монотематизам на делото (**Пр. 25**).

Од овој мотив се формира сложена реченица, (4 + 4 + 4 + 5), пред која првите четири такта се инструментален вовед, и во која на крајот е направено проширување од еден такт. Првите два четворотакти се идентични (со минимални промени), додека следните два се изведени како инверзија од првите. Основната сложена реченица е повторена три пати: **a a₁ a₂ a₃**. (Одлучив сложената реченица да ја бележам со букви со оглед на тоа што таа се формира од низа од четири реченици во групи по две).

Промените се помали на почетокот и ќе се надградуваат до **a₃**. Така, во **a₁** промените се однесуваат на оркестрацијата, проширувањето итн.; веќе во **a₂** се внесува баритонот (Црна Шубара) кој ја презема аријата, проследено со посериозни промени во придружбата (на почетокот акорди во пијаното); што треба да доведе до кулминацијата во **a₃** која е проследена со модулација во **Es-dur** (терцна сродност). Иако е решена со едноставна оркестрација, оваа кулминација отсекогаш посебно ми се допаѓаше заради растежот и големиот контраст наспроти лирскиот почеток на аријата (**Пр. 26**).

Пр. 26 Шеста слика, прва сцена, т. 55–(58) (П)



Пр. 27 Контраст меѓу мотивите $\mathbf{M_3}$ и $\mathbf{M_6}$ во шестата слика, втора сцена, т. 1–8 (И)



Седма слика

Музички, крајот на шестата и седмата слика се една целина, но ги поделив заради промените на просторите. Така, излегувањето од куќата на коларот Ване, на крајот од шестата слика, донесува варијанта од мотивот $\mathbf{M_3}$ (глувчето, втора слика). Вториот дел од оваа сложена реченица воведува нов мотив $\mathbf{M_6}$ кој е контрастен на првиот (првиот е од кратки стакато тонови) преку издржаните тонови, контрапункт во внатрешните гласови, и алтерирана мелодиска линија (**Пр. 27**).

Повторувањето на реченицата носи и ритмизирано пеење на баритонот (Црна Шубара). Со прекини следуваат уште две видоизменети повторувања на оваа реченица (интервалски, ритмички, оркестрациски), кои го воведуваат шеќерното дете во крепоста на волшебникот Тарара.

Сите следни метаморфози кои ќе ги предизвика Тарара, се решени исклучиво со удирачки инструменти. По кршењето на ламбата, шеќерното дете си оди проследено со неговиот мотив.

Осма слика

Осмата слика содржи воведен дел и две поголеми целини. Воведниот дел содржи две целини: првата, како ларго, со мотивот на шеќерното дете $\mathbf{M_1}$, во молска варијанта кај дрвените дувачи на заднината на тремолата на гудачите; и втората, алегро – кое ја поткрепува појавата на шеќерното дете во шумата, при што сега таа е дурска. Кај неа мотивот на шеќерното дете $\mathbf{M_1}$ е предаден преку дрвените дувачи, со кратки полифони репетиции во пијаното удвоено со ѕвончињата.

По краткиот говорен дел следува поголем инструментален дел кој треба да го илустрира копањето на дупката, стапица за планинските ѕверови. Од овој дел никогаш не бев задоволен, и го сметам како мал композициски пад во однос на останатите делови. Тој по себе претставува рондо, кое без разлика што се работи за многу мали целини, има изразени контрасти во тематските материјали, така што неговата структура е: **вовед a $\mathbf{a_1}$ b $\mathbf{a_2}$ c $\mathbf{a_3}$ $\mathbf{b_2}$ $\mathbf{a_4}$ кода**. Кодата е воедно и премин, најава за текстот што следува.

Почнува во јасен **C-dur**, и придружната басовска фактура Φ_3 е изведена од фигурата Φ_2 од ансамбловиот дел од „Шумата…“ (третата слика). И основниот мотив M_7 е изведен од истата фигура Φ_2 (акордите кои во третата слика беа формирани од терците во хорната и тромбонот), односно низата **gis**, **ais**, **his** со предударот **e**) (**Пр. 28**).

Пр. 28 Мотив M_7 и фигурата Φ_3 од осмата слика, втора сцена, т. 5–6 (И)



Мојот обид да му дадам некоја иновативност на овој дел е во битоналното спротивставување (**C-dur** во басовата линија, **Cis-dur** во дискантот, кои на моменти се обединуваат во **Cis-dur**).

Делот **b** според должината би можел да се нарече епизода, но тој донесува комплетно нов материјал кој е заокружен во реченица од четири такта. Основата ја гради мотивот во првиот такт M_8. При нејзиното повторување како b_2, таа ќе овозможи и модулација за последното a_4, кое е (очекувано, во хроматската терцна сродност) во **Es-dur** (**Пр. 29**).

Делот **c** е изведен од фигурата Φ_3 (**Пр. 30**) со што е добиен нов мотив M_9 (првиот такт од примерот).

Крајот на овој дел е најава за следниот настан – предизвикувањето на животните. По живописниот дијалог, кој секогаш ефектно влијаеше врз публиката, доаѓањето на планинските ѕверови е решено низ кластери од пијаното, тромбонот, хорната и фаготот во најниските регистри, а самото паѓање во јамата, со тремоло на тимпани.

Следува кратка најава со мотивот M_4 во варијантата на славејот во сопранот и флејтата, по што започнува третиот дел, варијанта на делот од третата слика од појавата на пеењето на славејот. Разликата е во тоа што овде пеењето продолжува онаму каде што се застана со упадот на планинските ѕверови во третата слика. Четирите повторувања на основната фраза на славејот, односно **a** a_1 a_2 **премин** a_3, кулминираат со a_3 кое е во нов тоналитет, во **D-dur**, (првите три се во **C-dur**). Модулацијата е изведена во преминот во кој кратко ќе пропее и буковата пенушка.

Пр. 29 Мотивот M_8 и реченицата изградена од него во осмата слика, втора сцена, т. 20–23 (И)



Пр. 30 Осма слика, втора сцена, т. 32–34 (И)



Финале

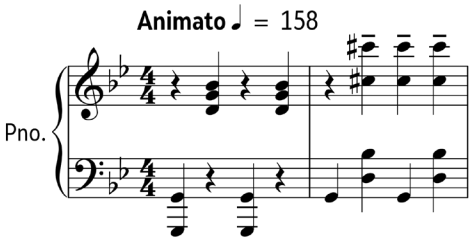
Финалето е дословно повторена увертира со само еден завршен акорд од два тона – **cis-gis**, со што е отворена можноста ова созвучје да се толкува како дурски или молски квинтакорд.

Финалето е и единственото дословно повторување во целото дело. Како што повеќе пати напоменав, во сите останати делови се обидов оптимално да ги експлоатирам сите средства за работа со музичките материјали, односно постојано да се врти сенешто слично, но никогаш исто. Во тоа вртење, недвосмислено, централен е мотивот на шеќерното дете **M_1** и фигурата **$Ф_1$** околу кои е исплетена музичката приказна на делото.

Деспина и мистер Докс

Шеќерната приказна и *Деспина и мистер Докс* ги поврзуваат многу заеднички карактеристики, и покрај тоа што ги раздвојуваат петнаесетина години. Најнапред, и двете се музички игри, односно говорот преминува во музика и обратно. *Деспина и мистер Докс* е двојно подолга, што одговара на публиката на која ѝ е наменета. И двете имаат ист оркестарски ансамбл од 15 инструменталисти – кај *Деспина и мистер Докс* нема харфа, но затоа има тенор саксофон. Во *Деспина и мистер Докс* употребен е сет од удиралки стандарден за популарните жанрови (*бубњеви*, како што ги нарекуваат). И во двете, увертирата, односно прологот, како што е наречен кај *Деспина и мистер Докс*, ги најавува основните музички материјали. И двете се тонални во хармонска смисла, со тоа што тоналноста кај *Деспина и мистер Докс* е уште позасилена. Ако лидиската (зголемената) кварта беше доминантна карактеристика на *Шеќерната приказна*, првиот интервал кој ќе се појави меѓу мелодиската линија и придружбата и во ова дело е зголемената кварта (**Пр. 31**).

Пр. 31 Зголемената кварта помеѓу мелодиската линија и придружбата во прологот, т. 5–6 (И)



Ако *Шеќерната приказна* е неокласична, *Деспина и мистер Докс* веќе спаѓа во она што го нарекувам мултижанровски и мултистилистички пристап. Овој пристап е најавен со финалето од ораториумот *Живееме, Паметиме*, оп. 22, кое е изработено како песна од популарните жанрови во 1984 година, но натаму провејува низ повеќе композиции што следуваат, посебно во балетот *Снежана*, оп. 24, потоа во *Musurgia ecclectica*, оп. 29, Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер, оп. 33, и кулминира со *Деспина и мистер Докс*.

Гледано од денешна перспектива, мислам дека мултижанровското и мултистилистичкото во мене беше нешто иманентно, бидејќи отсекогаш уживав и да слушам, и да свирам музика од сите жанрови – и на пијаното, и на хармоника, и на гитара, а и еден краток период на саксофон. Хармониката, гитарата и саксофонот ги учев сам, а пијаното низ музичкото образование.

Многу симболично изгледа денес мојата прва средба со Стефан Гајдов во музичкото училиште од која во меморијата ми е ходникот во тогашното училиште од 1957 година (*кај Техничко*, како што го нарекуваа), и како го тргам за жакетот Стефан Гајдов, да го прашам кој е директорот за да се запишам во музичкото, потоа како ме внесува во неговата канцеларија, како свирам на пијанино (од десната страна на вратата, спроти него има биро), и како потоа тој ги собира наставниците да ме видат (околу мене, а јас свирам). Од него, по години дознав дека тој ми рекол дека сум премал да ме примат, но јас сум му одговорил дека веќе знам да свирам, по што тој ме внел во неговата канцеларија, и ми рекол да му покажам што знам. Следувало прашањето: што сакате, забавна, народна или класична?

По години, Нада Гајиќ, која ми беше првата учителка, ми кажа дека тој ги прашал наставниците кој сака да ме земе, зашто ми треба и дадилка и учител. Гајиќ (тогаш Костова), ми кажа и дека Гајдов ми рекол дека не може да ме прими, зашто не сум тргнал уште во училиште и не знам да читам. Јас сум му рекол дека знам. Според кажувањето на Гајиќ, тој го зел весникот *Нова Македонија*, и уште без ништо да ми покаже сум рекол – Нова Македонија, а тој, за да провери, го ставил негде прстот во средината на текстот, каде што јас сум почнал да читам. Со оглед што наскоро ќе почнам да глумам и во филмот *Виза на злото*, научив и латиница, бидејќи сценариото беше напишано на латинична машина (мислам дека стои сè уште некој лист во мојата документација).

Но *забавна, народна или класична*, остана како синтагма за мојот однос спрема музиката до денес.

Посебна улога во мултижанровскиот звук на *Десѝина и мисѝер Докс* одиграа и синтесајзерите: Роланд (Roland Jupiter 6, кој го купив во Лондон, 1983), Корг (Korg DW 8000, купен во Бостон, 1985), ритам-машината (Roland TR-707, купена во Бостон, 1985), и синтесајзерот Јамаха (Yamaha SY77, купен во Лондон, 1989). Во снимањето на матрицата на *Десѝина и мисѝер Докс* го користев синтесајзерот Јамаха, кој беше работна станица и овозможуваше МИДИ снимање со неговата банка на инструменти и удиралки, при што го комбинирав и со МИДИ секвенцерот (Korg SQD-1, исто купен во Бостон, 1985) за контрола на останатите три машини (синтесајзери).

И кога зборувам за мултижанровскиот и мултистилистичкиот пристап, го имам предвид мешањето, дури и синтезата на жанровите, за што најтипичен пример е прологот, (подолу ќе биде многу поопширно разработен). Тој започнува со *вирбл* на сетот на удиралки, типичен за популарните жанрови и џезот, по што следува една од најупотребуваните ритмички фактури во популарните жанрови од 1980-тите па наваму (**Пр. 32**).

Оваа фигура $\mathbf{Ф_1}$ со мали прекини е употребена низ целиот пролог. Врз овој ритам ќе се појават најразлични музички обрасци, кои по своите планови, на моменти, значително се разликуваат од оние во популарните жанрови. Од друга страна, преку најавата на ликовите, која е проследена со нивните главни арии, ќе се јават и материјали кои се асоцирани со фолклорот, елементи од „Хабанерата“ на Бизе итн.

Пр. 32 Вирбл во удиралките и ритмичката фигура $\mathbf{Ф_1}$ во прологот, т. 1–3 (П)



Но и во рамките на деловите со сериозна музика (проблематичен термин, иако немам решение), ќе се сретнат и елементите на неокласицизмот, има доста неоромантични делови, а аријата на Трпе слободно може да се вброи и во вокализите, или во италијанските белканто арии од 19 век.

Оваа шареноликост, токму заради доследноста во нејзината примена, станува кохезивен принцип. Ќе ја употребувам и натаму, до денес, иако во делата што следуваат, таа ќе биде многу поограничена во однос на изборот на материјалите, стиловите и жанровите.

> Никогаш не се плашев дека ќе бидам обвинет за еклектичност во моите дела. Дури концертот за синтесајзер и симфониски оркестар го нарекov *Musurgia ecclectica* (оп. 29). Непрестајно имав предвид многу дела од кои некои имаат и врвен ранг во историјата на музиката (Баховата *Уметност на фуѓата*, Моцартовиот *Реквием*, Стравински – *Пулчинела*), кои имаат еклектички пристап. Секое ново дело се потпира на нешто од минатото, а прашање е како се развиени тие принципи натаму (во мелодиските линии, хармониите, формата). И на крајот е сензибилитетот на секој автор, нешто што е неповторливо колку и да се имитира.

Драматуршки, делото го поделив во три чина со пролог и епилог. Прологот ги претставува ликовите и дејствието, трите чина се сместени во 24 часа (единство на времето, местото и дејството), првиот во ноќта, вториот во претпладнето и третиот во попладнето. Епилогот е свечена песна со една општа хуманистичка порака, која произлезе од стравичната војна што во моментот на создавањето на *Деспина и мистер Докс*, се водеше на просторите на бившата СФРЈ.

Изведувачкиот состав го сочинува оркестар од 15 инструменталисти (Fl./Picc., Ob., Cl., Ten. Sax., Bsn., Hn., Tpt., Tbn., Perc., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Db.); солисти: Деспина (алт), Мица (сопран), Пале (сопран), Вале (сопран), Доксе (тенор), Рафе (тенор), Номче (актер/баритон), Валентино (баритон), Климе (баритон), Трпе (бас); камерен мешан хор; рекетар/бармен (актер). Иако претставата ја игравме и на големи сцени (во домовите на културата низ Македонија), таа сепак бара камерна сцена, и како и *Шеќерната приказна*, и двете најдобро функционираат со помали аудиториуми.

Пролог (увертира)

Прологот е најдолгиот континуиран музички дел од вкупно 465 такта. Чиновите од кои најдолг по вкупен број тактови е вториот, се поделени во повеќе слики, така што е прекинат музичкиот тек и се внесени говорни делови. Најкраток е епилогот со 57 такта, но треба да се има предвид и дека свечената песна, која е главниот дел на овој став, е во бавно темпо.

Концепциски прологот е замислен како најава и претставување на ликовите, и во оваа смисла содржи две големи музички целини: (1) музиката која оди како придружба на најавите и (2) скратени верзии од ариите на главните ликови: Деспина, Номче, Доксе и Климе. Инструменталните верзии од ариите на Номче и Климе се искористени и како музичка подлога за останатите најави, односно се сврзно ткиво до следната поголема целина.

Пр. 33 Пролог, т. 1–3 (П)



На овој начин е добиена следната шема:[3]

A B(арија на Деспина) $\mathbf{a_4}$ **C**(арија на Номче) **D**(арија на Доксе) $\mathbf{a_5}$ **E**(арија на Климе) $\mathbf{a_6}$

Со ова прологот/увертирата има јасна формална слика на рондо (со повеќе теми), во која се појавуваат пет целини со различни музички материјали. Со оглед на големината на целините, тие исто така содржат во себе повеќе различни контрастни материјали, односно имаат заокружени форми. Централната музичка содржина ја носат четирите целини (тематските материјали) од ариите, додека првата тема **A** е повеќе заднина за текстот кој нè воведува во претставата и е сврзно ткиво меѓу нив. И покрај заокруженоста на првата тема, и тоа што таа впечатливо останува во нашата меморија, низ увертирата условно е третирана повеќе како епизода. Вообичаено во рондата со повеќе теми првата тема е таа околу која гравитира формата.

Делот **A** е составен од три **a**, односно **a** $\mathbf{a_1}$ $\mathbf{a_2}$. Како што кажав, започнува со тремола (вирбл) на сетот на удиралки по што следува споменатата фигура $\mathbf{Ф_1}$ која ја изведуваат пијаното и удиралките (**Пр. 33**).

Овој почеток станува идентификација за сите појави на **a**, и воедно поставува јасна граница наспроти другите делови. Во ова прво **a** двете виолини, виолата и лимените дувачи ја исполнуваат акордската структура (квинтакордот на првото стапало во **g-moll**) на неакцентираните времиња (второ и четврто), што ја збогатува ритмички основната фигура $\mathbf{Ф_1}$. Таа натаму е надополнета и со басовата група инструменти каде што основниот тон **g** е удвоен во фаготот, саксофонот и контрабасот, додека челото го разбива во две осмини, наспроти четвртината на останатите. Виолините (се разбира, и виолата) на слабите времиња во акорди (*contretemps*), се честа хармонска придружба во фолклорот на Балканот, но и малку пошироко.

Над оваа едноставна хармонска структура се појавува основниот мотив $\mathbf{M_1}$ со лидиска кварта, исполнет од останатите дрвени дувачи, и тоа во два такта (за да се потенцира овој интервал што е можно повеќе), по што следува развиена стакато структура која повторно ја акцентира септимата во синкопа во однос на основниот акорд (придружба) (**Пр. 34**).

Ако ја следиме хармонската структура на придружбата, следното повторување е решено со хармонска придружба транспонирана за голема терца надолу (**Пр. 35**), па следува уште една голема терца надолу (**ces** енхармонски решено како **h**), па мала

Пр. 34 Пролог, $\mathbf{M_1}$, т. 6–9 (И)



[3] Сите мали **a** овде потекнуваат од големото **A**. Ова го истакнувам бидејќи ќе употребувам и мали **a** во рамките на големите букви, ако во нив има некоја дводелност или триделност. Ова ми беше постојан проблем, но мислам дека преку објаснувањата ќе биде јасно за кое **a** се работи.

Пр. 35 Пролог, т. 10–12 (И)



Пр. 36 Пролог, т. 13–17 (И)



терца која води кон поларниот **gis**, по што во претпоследниот такт се скока на доминантата **d** што го потврдува овој поларен сооднос (повторно зголемена кварта) (**Пр. 36**).

Ако го погледнеме сумарно басовото движење, се добива линијата (надолу) **g-es-h(ces)-gis-d**, што го дава хармонското богатство на придружбата на оваа тема. Водечката линија во осмиот такт (броено од појавата на $\mathbf{M_1}$), од унисоно преминува во паралелни сексти, па во 10-тиот такт, во еден момент е во квинти, па повторно во сексти, за да се врати во 11-тиот такт во унисоно октави. Напуштањето на октавите, и воведувањето на паралелните сексти и квинти, повторно е во функција на хармонскиот ефект и неговото усложнување кон крајот на реченицата. Кон ова придонесува уште еден елемент, полифоната линија од држани тонови во кларинетот (која не е прикажана во изводот за пијано), која прави свој контраст, но и придонесува во градењето на комплексната вертикала. Всушност, веќе од осмиот такт од оваа реченица се алудира на битоналност, додека од деветтиот натаму ќе се воведе и хроматиката која ги ублажува разликите меѓу хармониите на придружбата и мелодиската линија.

Ако ја погледнеме временската структура на реченицата, таа е 4 + 3 + 2 + 1 + 2 (иако реално последниот такт има музички материјал само на првото време, по што следуваат паузи). Распоредот на бројките кажува колку е искршена метричко/ритмичката структура.

Интервалските структури, хармонијата, искршената симетрија и оркестрацијата, сè е тоа обид да добијам максимално отстапување од она што би било традиционално или банално решение на ритмичката фактура на фигурата $\mathbf{Ф_1}$ со која започнува темата, а сепак сè да тече спонтано, односно да се добие впечаток дека така треба.

Последните шест такта од ова **а** се надворешно проширување на реченицата (затоа и не ги додадов на претходната структура на реченицата, бидејќи дејствуваат сосема самостојно). Ова проширување содржи две повторени стакатни хроматики $\mathbf{П_1}$ и низата од V, I стапало (доминанта, тоника), со функција на потврдување на каденцата за основниот тоналитет **g-moll** (**Пр. 37**).

Пр. 37 Пролог, т. 18–24 (И)



Пр. 38 Пролог, т. 30–33 (П)



Во следните две повторувања на ова **a**, **a$_1$** има помали отстапувања. Во него се јавува нова полифона линија високо во фаготот (мотив **M$_2$**), која започнува со септима во однос на основната хармонија, односно тоналитетот (**g-moll**), која се движи кон шестото алтерирано стапало (линијата **f-e-f-e-f-g-f-e-f-e-d**) (**Пр. 38**).

Кога компонирам постојано имам потреба да додавам линии, и секогаш ми се чини дека уште нешто недостасува. Во овој случај, додадениот висок фагот го освежува повторувањето, и неговата полифонија од издржани тонови ја има истата функција како линијата на кларинетот, која веќе ја споменав.

Третото изложување на **a$_2$** е веќе целосно транспонирано на IV стапало (од **c**), но хармонијата на **Ф$_1$** сега се јавува како мал молски септакорд. Се разбира, има и интервенции во оркестрацијата, и додадени кварти/квинти во надворешното проширување. За **a$_1$** и **a$_2$** секогаш ми беше криво зашто музички растат, а мораат да одат во заднина, бидејќи врз нив тече текстот со најавите.

Делот **B** е основан врз аријата на Деспина, иако почетокот содржи кратка асоцијација на „Хабанерата“ (*Кармен*), која потоа ќе се јави и во третиот чин, чинот на часот по пеење. Придружбата **Ф$_2$** е модификувана со ритмичката фактура од делот **A**, (всушност, истиот ритам продолжува) и тоа преку пијаното и удиралките (**Пр. 39**).

Пр. 39 Пролог, **Ф$_2$**, т. 73–74 (И)



Почетокот е во **e-moll** (хроматска терцна сродност), и ја следи аријата преку првите четири такта, кои се развиени од краткиот мотив **M$_3$** (види во прилогот со содржинските материјали). При повторувањето се прекинати (само два такта), па следува тонален скок во **g-moll**, и повторен почеток на аријата која повторно е прекината заради реакциите на присутните. Овој дел го означив како **a** (различно од претходните **a**). Постоеше можност да биде означено и како вовед, но од друга страна овој дел има своја самостојност и заокруженост и потполно е спротивно на делот што следува (**b**).

Аријата започнува во **F-dur**, со само еден воведен такт од придружбата на аријата во пијаното (надворешен вовед), кој во вториот чин ќе биде развиен во цела реченица. Делот **b** го сочинуваат две сложени реченици секоја со структура 3 + 3 + 3 + 3 такта. Сепак, во нив се чувствува строга симетрија, заради тоа што идејата ми беше оваа арија да личи на народна песна, иако само текстот е народен.

Основниот мотив **M$_4$** (**Пр. 40**) е низа од четири шеснаесеттини на почетокот, од кои последната е синкопа. Овој мотив е идентификацискиот код на темата од оваа арија. По повторувањето на првиот тритакт следува варирана верзија на основниот тритакт, која почнува од нона, пресметано интервалски од крајот на вториот тритакт, односно се наоѓа во однос септима кон почетокот на првите два двотакта. Овој скок, вклучувајќи го и опсегот на песната (нона),

Пр. 40 Пролог, т. 90–92 (И)



ја разликува од вообичаените народни песни и се разбира, претставува сложена пејачка задача.

Овој мотив **M₄** е од посебно значење за целата опера. Тој се јавува во повеќе варијанти, како на пример, во четвртата слика од вториот чин (хорот на Германците), а на крајот во епилогот дури и го задржува тоналитетот **F-dur**. Имајќи предвид дека и целосната арија на Деспина од втората слика на вториот чин е токму песната „Извор вода", се потврдува улогата на увертирата како најава за *лајтмотивите* врз кои е изградена оваа опера (надвор од увертирата останува само аријата на Трпе).

Хармонизацијата во првите тритакти е директно асоцирана со хармониите од т.н. *старогрдска македонска музика* во која многу често се јавува употребата на молската субдоминанта. Меѓутоа, крајот на реченицата веќе носи големо отстапување со алтериран акорд на шестото стапало (дурски квинтакорд), кој остава отворен пат за натамошно толкување дали е тоника, доминанта итн., од тоналитетот што би следувал. Последните два такта играат и со полифоните линии околу основните хармонии (IV, II, V) во вид на преминливи и задржани тонови (**Пр. 41**).

Пр. 41 Пролог, т. 96–98 (И)



Движењата во пијаното се направени да се создаде една суптилна полифонија, нешто што ќе стане градежен принцип и во почетокот на вториот став од мојот Концерт за пијано, оп. 46.

Инаку, метарот овде е 3/4 што прави контраст на доминантниот бинарен метар во целото дело.

Во првобитното испишување на оваа арија, основниот метар е 4/4, кој се комбинира со 5/4, па се добиваат вкупно 9/4. Кога ја правев анализата на аријата на Трпе, која е во 6/8 метар, се навратив на аријата на Деспина и констатирав дека таа била погрешно испишана во однос на метарот во претходните верзии. Со ваквата прераспределба акцентите на текстот си дојдоа на своето вистинско место. За време на изведбата немаше проблеми со акцентите, иако тие очигледно не биле испишани како што треба. Мене ми е јасно дека во брзаницата сум ја направил оваа грешка, зашто тогаш најверојатно ми изгледала интересна комбинацијата на четири и пет четвртини, иако сега е јасно дека се работи за тритакт од 3/4. Сепак, и фактот дека основното временско групирање е тритакт, е интересен сам по себе.

Пр. 42 Пролог, **M₅**, т. 141–(142) (И)



По оваа скратена верзија од аријата на Деспина, со вирблот на удиралките директно се воведува **a₄**, каде што има исклучиво промени во оркестрацијата.

Пр. 43 Пролог, вовед во **M₆**, т. 149–(152) (И)



Делот **C** е составен од аријата на Номче. Основата на

Пр. 44 Пролог, битоналност во секстите (**e-moll**/**c-moll**), т. 141–(145) (И)



аријата е дводелна песна, односно: **a(1 1_1) b(2 2_1)** (секој дел е сложена реченица од две реченици). Деловите се контрастни со комплетно нови музички материјали.

Првиот дел од дводелната песна е заснован врз мотивот **M_5** (**Пр. 42**) во кој доминантна црта се пунктираните тонови стакато. Овој мотив и целиот прв дел е директно преземен од македонската партизанска песна „Во борба“ (која од своја страна е преземена од советските борбени песни, како што наведуваат: „Маршот на тенкистите“). Со тоа сум сакал да направам пародија и кон *борците* од типот на Номче, кои никогаш не ни биле борци. Контрастот со вториот дел **b** (кој веќе не припаѓа на споменатата песна; таму има сосема друг рефрен) е извршен преку половините ноти легато во воведот (**Пр. 43**), и потоа мотивот **M_6** од пунктирана половина, четвртина и повторно пунктирана половина.

Сепак, главната карактеристика ја дава хармонскиот план на оваа тема. Најнапред споменатиот прв мотив и сè што следува натаму е решено целосно битонално (**c-moll** наспроти **e-moll**, хроматска терцна сродност) (**Пр. 44**). Во секстите што ги гледаме во дискантот од изводот за пијано, ниската линија, која е всушност дуплирана со мелодиската линија на Номче (баритонот) е во **e-moll**, додека сè друго е во **c-moll**. Уште посложена е хармонската структура на делот **b**, каде што направив една цела секвентна прошетка по различни тоналитети, вклучувајќи ја и секвенцата со употреба на полунамалениот септакорд во втората реченица, кое е исто така едно од честите хармонски средства во моите дела, посебно заради тензијата и разрешувањето што го бара и можноста на тој начин да се хармонизираат секвенци, односно низа од вакви тензии/разрешувања.

Дводелната песна има и краток вовед на почетокот кој го антиципира споменатиот прв мотив, со тоа што почнува со синкопа **$Ф_3$**, по која следува низата од пунктирани ноти. Очигледна е врската на оваа фигура со онаа од Хабанерата (**$Ф_2$**). Од друга страна, настанува една комплементарност меѓу двете ритмички струк-

Пр. 45 Пролог, комбинација од **$Ф_1$** и **$Ф_3$**, т. 138–139 (П)



тури, меѓу оваа фигура и удиралките, кои и натаму продолжуваат да го држат основниот ритам (**Ф$_1$**) (**Пр. 45**).

Дводелната песна е повторена уште еднаш целосно во инструментална верзија (како фон за најавувачите) и повторувањето е заокружено со погоренаведениот вовед. Со ова делот **С** има структура **ab**(пејачки дел) **a$_1$b$_1$**(инструментален дел).

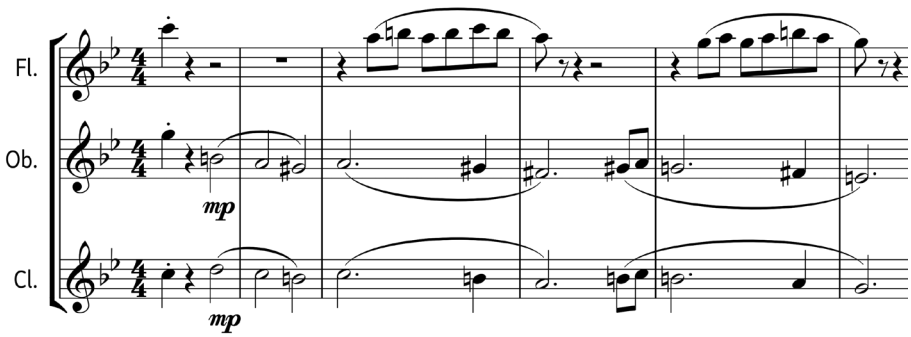
Покрај промените во оркестрацијата, ова второ излагање на аријата на Номче, во вториот дел од песната, делот **b**, има дополнителни контрапунктски линии (во манирот на Чајковски, нешто што исто така отсекогаш многу ме привлекувало). Тие се јавуваат во дрвените дувачи најнапред во флејтата, а потоа заедно и со обоата (**Пр. 46**).

И за овој дел ми е жал што оди во заднината на текстот, иако лично уживав во работата врз него. Првото излагање на песната е *разрешчено* во придружбата, за да дојде до израз солистот. Од друга страна, текстот на Миле Попоски е толку впечатлив, што музиката навистина е потисната во втор план.

За разлика од другите три арии кои се претставени во увертирата и на кои ова им е само воведно најавување, а нивното комплетно излагање е натаму во останатите чинови, аријата на Номче овде го има централното претставување. Таа се јавува на крајот од првата слика од вториот чин, но Номче таму го пее само првиот дел од аријата и е придружуван само од пијаното, кое го изведува и вториот дел до крајот

Пр. 46 Пролог, полифонија во манир на Чајковски (П)

(а) т. 178–(183)



(б) т. 188–(191)



на аријата. Истата арија се појавува и на крајот од третата слика од вториот чин, но таму ја исполнува Трпе.

Делот **D** – аријата на Доксе, следува непосредно по заокруженият дел од аријата на Номче. Така, на симболичен начин е претставен и главниот конфликт врз кој се базира дејствието на делото. Аријата е составена од два изразено различни дела **a(1 1_1) b(2 2_1 2_2)**, не би сакал да кажам контрастни, бидејќи концепцијата не им е да бидат контрастни. Ваквата структура треба да ја одрази музичката неукост на Доксе, кој меѓу другото „и песни пишува“. Додека првиот дел, кој е во 7/8, треба да асоцира на руралниот фолклор, вториот дел на песната е во 3/4 и треба да има врска со градската традиција.

Делот **a** е исто така со изразени мелизми (колоратури), нешто што намерно го направив за да му овозможам и на тенорот да дојдат до израз неговите гласовни можности, но исто така и да наликува на орнаментирањето во народната музика. Започнува со краток вовед кој го најавува основниот мотив $\mathbf{M_7}$ од овој дел, даден во првиот такт. Овој мотив кој ги потенцира основните времиња на 7/8 ритам е исто така карактеристичен по орнаментот предудар. Тој постепено ќе прерасне во една развиена орнаментално/скалова структура во вториот дел од реченицата (**Пр. 47**).

Придружен е од квинтни созвучја, кои треба да наликуваат на бурдонот на народните песни *ad libitum*, кои всушност го ловат пејачот, па некаде се заедно, а некаде се разидуваат. Придружбата оркестрациски е решена со контрабас (основниот тон), обоа и флејта, во кои се јавува квинтата, и над неа основниот тон (практично се добива кварта). Контрабасот започнува со движења, еден вид имитација на водечката линија (**Пр. 48**), која заедно со доцнењата, веќе на басовата линија ѝ дава полифона функција.

Пр. 47 Пролог, $\mathbf{M_7}$ со колоратури, т. 206–213 (И)



Пр. 48 Пролог, полифонија во басовата линија, т. 209–210 (П)



Оваа полифонија уште повеќе се развива со слободно интерпретираната имитација во виолината (со доцнење од еден такт) во $\mathbf{1_1}$. Првиот дел од оваа дводелна песна е интересен и хармонски, каде на моменти прозвучува и битоналност (**Пр. 49**).

Пр. 49 Пролог, битоналност меѓу хармониите на придружбата и на мелодиската линија, т. 212–213 (И)



Оваа постапка на *ad libitum* народна песна со имитациски или слободни полифони инструментални линии ќе ја користам подоцна и во други дела. Така на пример, во Вокалната симфонија, втората тема од првиот став (песната „Малино моме“) е решена на многу сличен начин.

Делот **b** е комплетно различен (како да почнува нова песна). Ова е резултат на 3/4 валцерски ритам, чистите едноставни хармонии во доминантно хомофоната структура и новиот тоналитет (**G-dur** наспроти **B-dur** на првиот дел – хроматска терцна сродност). Во оваа прва појава го изведува Доксе, меѓутоа во првиот чин, вториот дел од песната го изведува машкиот хор за што ќе говориме подоцна. Инаку, од трите реченици, само првата е симетрична од осум такта (4 + 4), веќе втората почнува со отстапувања (5 + 3), а третата е девет такта (3 и две четвртини + 5 и една четвртина), по што следува и надворешно проширување од придружбата (+ 5 такта). Овие три реченици заедно прават сложена реченица со едно природно надоврзување на јадрото од првата реченица. Всушност, тоа е и доживувањето на оваа целина како еден нераздвоен дел, кој природно тече (поместувањето на поделбите на тактовите внатре, кое е всушност и поместување на акцентите, не се чувствува при слушањето). Се разбира, ова била мојата интервенција во поместувањето од традиционалната оска.

Следува уште една варијанта со почетниот материјал на увертирата, делот $\mathbf{a_5}$. Тој е изведен од делот $\mathbf{a_1}$ со нова оркестрација (линијата на фаготот сега е префрлена во виолините).

Делот **E** – аријата на Климе, содржи голем вовед со изразени два дела, по што следува централниот дел **a**, кој се појавува и во аријата на Климе во третиот чин. (Како што ќе видиме подоцна, аријата на Климе во третиот чин ќе биде составена од ова **a** и аријата на Трпе, која единствено не е претставена во увертирата.) Со тоа оваа воведна варијанта на аријата на Климе ја име формалната шема:

Вовед(1 1_1 2 2_1 2_2) a(1 1_1 1_2 1_3)

Како што се гледа од шемата, воведот е поголем од делот **a** и со тоа дава можност и за поинакви толкувања. Сепак, функционално тој е вовед во аријата и затоа овде така е и третиран. Тој има дводелна структура, а првите две реченици се инструментални со јасна назнака на најавни фанфари што се аргумент за нашата класификација (**Пр. 50**). Иако започнуваат на тонот **g**, нивниот најкарактеристичен дел е

Пр. 50 Пролог, најава со фанфари за аријата на Климе, т. 291–(299) (П)

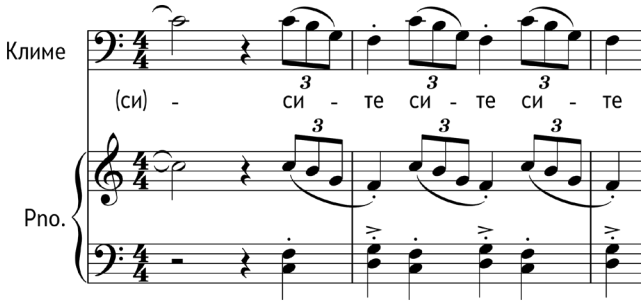


во четвртиот и во петтиот такт, најнапред со движењето во зголемена кварта **f**, **g**, **a**, **h**, по што следува скок од септима надолу **h-c**, за на крајот да се заокружи реченицата со движењето **e**, **h**, **f** надолу, со што уште еднаш се потенцира зголемената кварта и квартното созвучје. Реченицата се заокружува со тремолото на барабанот. Следува уште едно повторување на истата реченица со видоизменет крај, така што се формира сложена реченица-период.

Носечки содржински материјали на оваа реченица се двата мотива $\mathbf{M_8}$ и $\mathbf{M_9}$ (види во прилогот со содржинските материјали) од кои првиот го содржи отскокот од стакато кон задржан тон, а вториот шеснаесеттини кон задржан тон.

Следните три реченици се состојат од воведното пеење на Климе со јасна алузија на мотивот $\mathbf{M_{10}}$ од познатата арија на Фигаро од *Севилскиот берберин* (**Пр. 51**). Но, како што може да се види од примерот, и овде доминира зголемената кварта и квартните созвучја во придружбата. Првата почнува од тонот **c**, следната модулира за полустепен надолу од **h**, додека третата реченица е од тонот **cis**, со што е искршен интервалскиот ред.

Пр. 51 Пролог, со мотивот $\mathbf{M_{10}}$ од аријата на Фигаро од *Севилскиот берберин*, т. 321–(323) (И)



Следува централниот дел на оваа арија, во кој првите две реченици ги изведува баритонот, додека следните две се инструментални, врз кои ќе продолжат најавите.

Пр. 52 Пролог, $\mathbf{M_{11}}$ и $\mathbf{\Phi_1}$ од аријата на Климе, т. 348–349 (И)



Во нив јас газев по расчистените патеки. Продолжува основната ритмичка фигура $\mathbf{\Phi_1}$ која ја следи целата увертира, во хармонската структура се јавуваат квартните созвучја во лимените дувачи, а главниот мотив $\mathbf{M_{11}}$ ја содржи неизбежната лидиска кварта (**Пр. 52**). Реченицата брои 16 такта, со внатрешни поделби од два такта, еден и пол такт, а во последното јавување и во три такта, кои прават една голема прошетка по различни тонални центри.

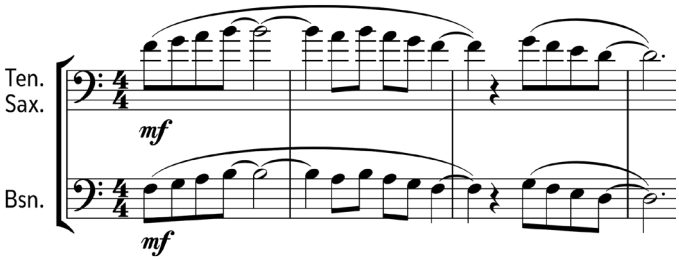
Пр. 53 Пролог, $\mathbf{M_{12}}$ (контрапункт во првата виолина), т. 354–(355) (П)



Посебен ефект прави и контрапунктот во првата виолина со нов мотив $\mathbf{M_{12}}$ и тоа не само во интервалска, туку и во артикулациска смисла, преку легатото, наспроти стакатото кај баритонот (**Пр. 53**).

Втората реченица доста отстапува од нејзиниот модел, бидејќи во првиот дел е скратена (бројот на двотакти), а по скратувањето се јавува надворешно проширување (аугментација на нотните вредности) од крајот на првата реченица, со кое се заокружува пеењето на баритонот.

Пр. 54 Пролог, т. 416–(419) (П)



Сепак, аријата продолжува и во следните две повторувања кои се заднина за последните најави, но само како инструментална верзија. Таа го следи костурот од првите две реченици, со нова оркестрација, при што кај последната реченица контрапунктската линија е поставена во преден план, ја изведуваат во октава фаготот и тенор саксофонот, заокружена како посебна мелодиска линија која очекувано се движи по лидискиот тетракорд (**Пр. 54**). Увертирата се заокружува со последната варијанта на воведното **а** во увертирата, односно $\mathbf{a_6}$ во кое на почетокот во пиколото се јавува мотивот на Климе $\mathbf{M_{11}}$ и со уште една реминисценција на самиот крај од овој дел и воопшто увертирата. Овој дел оди без текст, со тоа што се користи за напуштање на сцената од присутните и подготовка за следниот чин кој веднаш продолжува (attacca).

Ова е најголемата континуирана музичка целина во целото дело, во која, како што видовме, беа изложени скоро сите музички материјали од кои е направена операта. Единствено недостасува аријата на Трпе, која е направена од друг градежен материјал.

Прв чин

Формалната шема на овој чин изгледа вака:

речитатив/говор А речитатив/говор $\mathbf{A_1}$ речитатив/говор В говор С(арија на Доксе)

Тоа што компјутерската техника ми овозможуваше да правам *copy/paste* на цели делови бездруго влијаеше врз композиторската техника, така што најпрво ја сложував композицијата во големите целини од кои повеќето беа повторувања, а потоа пристапував кон промените, најчесто транспозиции нагоре-надолу, интервалски, хармонски и ритмички промени (некогаш аугментации/диминуции), промени во оркестрацијата, темпото и артикулацијата (со други зборови, промени во рамките на сите планови). Посебно си играв со кратењата и продолжувањата – сè беше толку едноставно и брзо од моментот кога почнав да пишувам ноти со компјутер. Се разбира, не правев ништо ново, бидејќи композиторите од моментот кога ќе го воспостават принципот повторување (кој потекнува од појавата на имитацијата во полифонијата), веќе еднаш поставениот материјал, со леснотија може да го менуваат. Новата технологија само ми овозможи многу побрзо да работам.

Јас и пред, и по користењето на компјутер, прво делото го сложував интелектуално, во мојата глава. Така внатрешно го преслушував. Во ова многу погодно ми беше одењето на работа (на велосипед, до ФМУ, по кејот на Вардар, практично низ паркот). Бидејќи вообичаено беше празно, не морав воопшто да внимавам на она што се случуваше околу мене, односно возев автоматски. Ваквото патување со велосипед траеше приближно 30 минути. Кога делата беа подолги, на пример, ораториумот *Радомировиот псалтир* кој трае 40 минути, кога ќе стигнев до некаде, се враќав назад, па повторно продолжував, за да го ислушам делото

додека сум на патеката, зашто после ќе морав да внимавам на други возила, пешаци итн.

Пр. 55 Прв чин, **Ф$_4$**, т. 29–30 (П)



Со анализата на првиот чин открив дека четирите основни дела, кои се разделени со речитативи, односно говорен материјал, имаат идентичен завршен дел кој започнува со фигурата во пијаното **Ф$_4$** (**Пр. 55**) (таа ќе биде транспонирана низ различни стапала, а се појавува и во варијанта со двојно помали вредности).

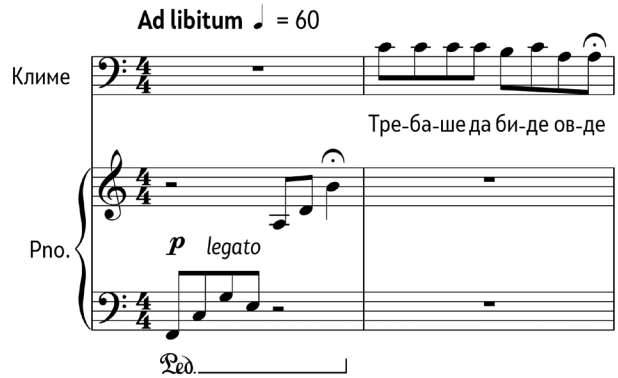
Постоеше варијанта да се прикажат четирите дела како слични, заради овој краен дел кој варирано се повторува (ќе го означиме условно со буквата **r**, од *ritornel*, навраќање; за да го разликуваме од малото **b** кое ќе се јави во аријата на Доксе). Но сепак, оваа шема е поадекватна на вистинската формална слика бидејќи, и во делот **В**, а уште повеќе во делот **С**, се појавуваат комплетно нови музички материјали. Посебно е истакнат и различен од останатите делот **С**, со аријата на Доксе, по која следува споменатото заедничко **r**.

За разлика од увертирата во која сите пеења се солистички, односно арии, овде веќе почнуваат да се јавуваат и ансамблови, и хорски сцени, и речитативни делови.

Речитативните делови во овој чин се многу кратки, доминантно придружени од пијаното и во нив ќе се појави по некоја мала испеана фраза. Така, во првиот речитатив/говор има испеани само два такта на почетокот, а карактерот на речитатив е доловен низ пијаното кое изведува разложени акорди, кои подоцна ќе бидат развиени и низ мелодиски линии (**Пр. 56**).

Ако ја погледнеме структурата на акордот, ќе забележиме дека тој е 13-ка, иако на начинот на кој е разложен се добива впечаток на квартно/квинтни созвучја. (Овие фактури од разложени акорди ќе ги користам на сличен начин и во вториот став од Концертот за пијано.)

Пр. 56 Прв чин, почеток на речитативот, т. 1–2 (П)



Делот **А** има триделна структура **a b** (односно **r**) **c**. Малото **a** треба да асоцира на Доксе и неговата врска со фолклорот, така што е напишано во 8/16 метар, но внатрешната поделба е 3,2,3 (овде

Пр. 57 Прв чин, **М$_{13}$**, т. 15–18 (П)



Пр. 58 Прв чин, **Ф**$_5$, т. 29–30 (П)



треба да се воочи разликата од стандардното 3,3,2, кое, како што напоменав, произлегува од популарните жанрови) (**Пр. 57**).

Мотивот од еден такт, **М**$_{13}$, од кој е направена реченица од четири такта, е карактеристичен по ритмичката структура и стакатото. Тој е основа за обликување на трите реченици од ова **a**, (всушност прават сложена реченица, со повторување на втората реченица **1 2 2**$_1$) така што, иако ги обележавме со различни бројки, сличноста и еднородното потекло е многу голема.

Употребен е **F-dur** со јасна тонална структура, но затоа има дури три полифони линии: пицикатата во гудачите, развиена басова линија во фаготот, и имитации во флејтата и кларинетот (обоата е унисоно со гласот).

Делот **b** (односно **r**) започнува во **f-moll** со споменатиот разложен 13-ка акорд од воведните два такта во речитативот, кој сега се јавува во гудачите, во пицикато. Удиралките го поддржуваат ритамот со своја фактура, а лимените држат квартен акорд **g-c-f** кој се јавува и како контраритам во пијаното (**Пр. 58**). Оваа фактура ја сочинува основата на фигурата **Ф**$_5$.

Пр. 59 Прв чин, т. 31–32 (П)



Оваа фигура **Ф**$_5$ е основата (придружбата) за ритмизирано говорење (рап), кое на моменти преминува во пеење (**Пр. 59**).

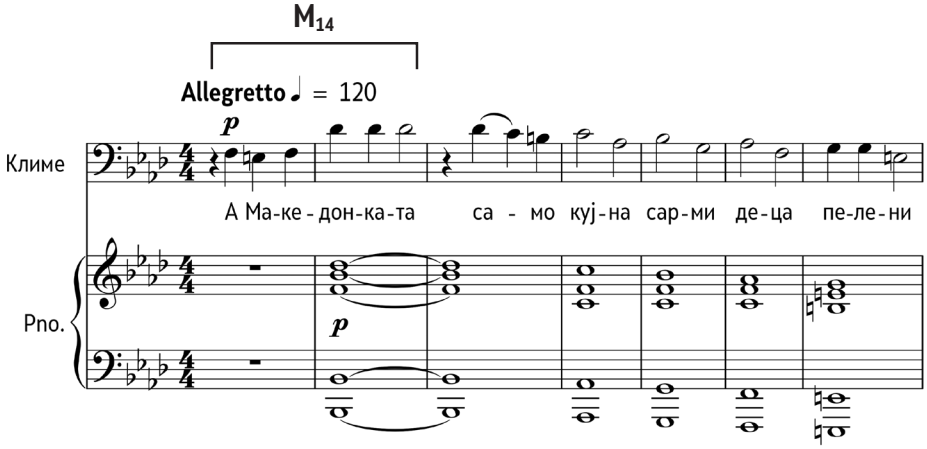
Составен е од реченици (**1 1**$_1$ **1**$_2$) во кои третата реченица во гласот преминува во дефинирани тонови, иако рапувањето продолжува. Хармонскиот план се движи од **f-moll** (прва реченица) во **fis-moll** (втора) и во третата, **h-moll**/**gis-moll**, за повторно да заврши на **f-moll**.

Уште во првата реченица се појавува пасаж во флејтата **П**$_2$, кој натаму се проширува и со обоата и кларинетот и гради повторно една суптилна полифонија (**Пр. 60**).

Пр. 60 Прв чин, **П$_2$**, т. 33–34 (П)



Пр. 61 Прв чин, **М$_{14}$**, т. 52–58 (И)



Третиот дел **с** содржи две реченици (**1** во **f-moll**, **1$_1$** во **e-moll**), односно продолжува принципот за транспонирани реченици за полустепен надолу/нагоре. Тој е со широки нотни вредности и треба да му даде шанса на пејачот да запее, по говорните и ритмизираните делови (**Пр. 61**). Почетниот мотив **М$_{14}$** е развиен во половински нотни вредности со што прави контраст на првите два дела од големото **А**.

Следното **А$_1$** е варијанта на првото **А**, со тоа што во него го нема делот **с**, и во ритмизираниот говор и пеењето од **r** е вклучен и Валентино.

По речитативно-говорниот дел во кој се гради реченица од мотивот на Доксе **М$_7$** во соло чело, следува делот **В** кој по својата структура е сличен на делот **А**. Делот **В** ја има следната формална шема: **а премин а$_1$ премин b** (односно **r**).

Мотивот од кој е изградена првата реченица **М$_{15}$** (првиот такт – мотивот на Рафе), која е основа на делот **а**, очигледно е произлезен од макамот *хиџаз* (Hicaz) (**Пр. 62**).

> За употребата на овој макам, имам посебно мислење, кое се надевам некогаш ќе го составам и во текст, и кое се однесува на целиот репертоар во народната музика, најнапред српската, оттаму е дојдено и во нашата, која завршува, а многу почесто и почнува со доминанта. Сите овие песни од овој макам со хармонизација добиле тоналитет во кој првото стапало станува доминанта. Следниот пример не е таков, односно нема такво хармонско решение, да не бидам погрешно разбран. Ова е само една мала дигресија.

Веќе во неговата репетиција (во третиот такт) тој трпи промени и покрај зголемената секунда се движи во голема секунда нагоре, што заедно чини зголемена квинта во однос на почетниот тон. По ова повторување мотивот **М$_{15}$** е развиен во една широка мелодиско-скалова линија. Овој мотив е потполно нов и треба да направи контраст во карактерите на личностите, бидејќи тој е идентификуван со Рафе.

Пр. 62 Прв чин, пеење на Рафе, **М$_{15}$**, т. 132–140 (П)



Полифоната линија во унисоно пицикато во гудачите (во примерот е прикажана само првата виолина), е изразена од петтиот такт натаму. Хармонски реченицата повторно се движи низ центрите **g-as-d** преку употребата на поларната врска, со што прозвучува тритонусот **as-d**.

Следуваат уште две повторувања на оваа реченица од девет такта, од кое второто повторување користи инверзија на мотивот **М$_{15(инв)}$**, при што е задржана играта со малите секунди во неа (**Пр. 63**). Со тоа ова **a** има структура **1 1$_1$ 1$_2$**.

Преминот меѓу **a** и **a$_1$** претставува речитатив и ги користи сличните разложени акордски структури како во претходните речитативи, со тоа што кон пијаното овде се додадени и гудачите. Во **a$_1$** почнува да се згустува оркестрацијата и споредбено со првото **a** овде се јавува замена на местата на втората и третата реченица, односно структурата е **1 1$_2$ 1$_1$**. Воедно **1$_2$** е инструментално и служи како подлога за говор. По краткиот премин следува делот **b** (односно **r**).

Разликата во ова **r** кон претходните е што овде темпото е побрзо, за да одговара на дејствието, односно судирот што се случува меѓу Рафе и Доксе. Претходните **r** се во темпо **Vivo** со четвртината еднаква на 180. Во третото **r** задржано е почетното темпо на делот со **Allegretto** со четвртината еднаква на 105, но затоа нотните вредности се двојно намалени и фигурата **Ф$_5$** овде опфаќа само еден такт (**Пр. 64**).

Пр. 64 Прв чин, **Ф$_5$**, т. 221 (П)



Ова **b** е првата ансамблова сцена во која настапуваат двата баритона (Климе, Валентино) и двата тенора (Доксе, Рафе). Таа всушност претходно е подготвена од дијалозите на Рафе и Доксе во **a** и **a$_1$**. Претставува една сложена реченица од 13 такта во кои е вклучен и воведот од два такта и три реченици кои се движат во различни

Пр. 63 Прв чин, **М**$_{15(инв)}$, т. 152–159 (П)



тоналитети. Првата во **a-moll**, втората во **h-moll/fis-moll** и третата во **c-moll/g-moll**. Постојаните модулации во овој, но воопшто и во другите делови, му даваат посебен хармонски печат.

Можам да кажам дека шетањето по тоналитетите, предзначувањата, модулациите, отсекогаш ми претставувале задоволство и предизвик. Тоа исто така сум го правел многу спонтано. Таков пример е најавната шпица за Македонската радио-телевизија, која ја направив во 1991 година и која се емитуваше скоро три децении. За неа ја користев песната „А бре Македонче", (која од самите почетоци беше основниот авизо идентификатор на Радио Скопје и подоцна Македонското радио). Ми ја нарача Јане Коџобашија како директор на Музичката продукција на МРТ и јас, на истата опрема со која ја снимив и *Деспина и мистер Докс*, ја изработив буквално за неколку часови, директно со свирење, без партитура. Подоцна беше изработено и видеото со ѕвездичката која слетува на Канео. Во педесетина секунди ова авизо содржи многу комплексна хармонска прогресија.

Последниот дел од овој чин, **C**, следува по кратка говорна пауза од претходниот дел и е составен од две целини: аријата на Доксе (ударниот дел на целиот прв чин), по што следува скоро идентична варијанта од крајот на претходниот дел **B**, односно краткиот премин и делот **b** (**r**) со ансамбловата сцена (од **B**).

Во овој крај на чинот (целиот дел **C**) настанува едно ефектно згуснување на дејствието во кое постепено низ аријата се развива караница меѓу соседите, и која преминува во голема тепачка на крајот. Тепачката е прекината со истрел, по кој сите се разбегуваат и се појавуваат две многу комични реплики од Доксе и Рафе. Морам да истакнам дека сите учесници во сцената (скоро целиот ансамбл), беа многу мотивирани и инвентивно придонесоа кон креирањето на мизансценот, дури на моменти толку се внесуваа во оваа сцена што почнуваа вистински да се расправаат, да се влечат и туркаат.

Во ова излагање аријата на Доксе содржи повеќе промени во однос на нејзината прва појава во увертирата. Најнапред е променет редоследот на деловите: делот **a** од увертирата овде станува дел **b**, и обратно. На тој начин аријата започнува со 3/4 дел, кој сега го исполнува машкиот хор. За време на претставите, посебно во второто пеење на овој дел, спонтано се вклучуваше и женскиот хор, главно следејќи ја мелодиската линија. По него следува солото на Доксе во 7/16, кое е придружено од акорди од машкиот хор, односно како што Доксе бара да му создадат амбиент („пејте на М..."). Следува уште една реприза на **a** и **b**, но транспонирана за степен нагоре. Делот **b** е скратен со само една фраза, по што следува краткиот премин и споменатиот **r** на крајот, кој на тој начин го амалгамира целиот чин во една целина. Овде не би ги повторувал музичките анализи на материјалите, кои веќе ги направив во анализата на увертирата.

Втор чин

Вториот чин содржи четири слики кои претставуваат посебни содржински и музички целини. Во првата, Климе се договара со Доксе и Деспина како да го внесат Доксе (и Рафе) во куќата на Деспина, во втората, Деспина им го пренесува планот на девојките (Мица, Пале и Вале), во третата, Номче и Трпе го градат својот план

околу земањето на имотот на Деспина и во четвртата, заедно со туристичката група Германци кои треба да се сместат во пансионот на Деспина, доаѓаат Доксе и Рафе, по што на крајот повторно настанува тепачка. Всушност, сите три чина, (истото ќе се случи и во последниот чин), завршуваат со некој конфликт, гужва и тепачка. Ваквата драматуршка структура на делото, (поделбата на чиновите ја направив во процесот на подготовката на либретото), овозможуваше подигнување на тензијата кај публиката, по што следуваше релативно помирен дел, за да може да се гради постепено кулминација во дејствието.

Прва слика

Првата слика има изразени два дела **АВ**, при што делот **В** е многу пократок (37 такта наспроти 123 такта на **А**). Двата дела се музички неповрзани, односно со **В** почнува сосема нова музичка содржина. Ова се должи на комплетната промена во дејствието и затоа тие функционираат потполно одвоено.

Делот **А** е изграден врз нов музички материјал, додека делот **В** е варијанта на тематската целина од аријата на Номче. Делот **А** претставува една голема ансамблова сцена со учество на пет пејачи, додека делот **В** во почетокот го содржи краткото пеење на Номче, и потоа преминува во говор.

Делот **А** е во целост проследен со еден ритмички образец врз кој е изградена фигурата **Ф₆** (**Пр. 65**).

Пр. 65 Ритмичкиот образец врз кој е изградена **Ф₆** од првата слика во вториот чин, т. 1 (П)



Иако е испишан во 4/4, неговата длабинска структура е поделбата во шеснаесеттини 3,3,3,3,2,2.

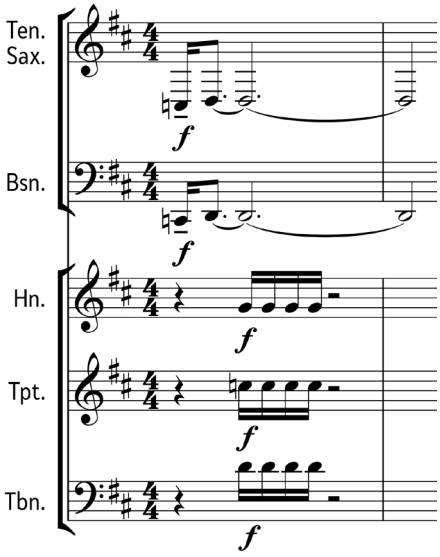
Во основа сите три први осмини треба да бидат со точки, но јас од практични причини во поделбата во шеснаесеттини во програмата Sibelius сум ги оставил рамномерните поделби од четири шеснаесеттини, и последната осмина сум ја оставил без точка, односно трае две наместо три времиња, како што покажав погоре. На ваков начин се избегнати многу дополнителни шеснаесеттински паузи, посебно затоа што останатите содржински материјали имаат рамномерна 4/4 структура. Со ова уште повеќе доаѓа до израз мултижанровската структура, зашто во популарните жанрови дури имаме и ситуации (не како оваа) каде што се јавуваат синкопи кои реално се изведуваат порано од испишаната позиција на одреден тон. Истото се однесува и на фолклорот, во кој ритмичкото обележување не соодветствува на реалната изведба и во тој случај треба да се знае конвенцијата на читањето на нотниот запис, зашто во спротивно ќе се добие резултат кој воопшто нема да одговара на реалната изведба.

Првите три осмини (двете со точки) ќе бидат поткрепени и со басовата линија која ја формира фигурата **Ф₆** (**Пр. 66**). Таа кај фаготот и тенор саксофонот добива издржани тонови со влез кој наликува на предудар, но е на прво време. Фигурата се заокружува и со шеснаесеттинските репетиции кај трите лимени дувачи кои изведуваат квартни акорди и кои натаму се

Пр. 66 Басовата линија на фигурата **Ф₆** во првата слика во вториот чин, т. 6–7 (П)



Пр. 67 Дувачите од фигурата **Ф$_6$** во првата слика во вториот чин, т. 5–(6) (П)



појавуваат на различни времиња (во следниот пример се на четврто време, но ги има на сите времиња, со што се добива полиритмија во акцентите меѓу удиралките и лимените дувачи, а потоа истото ќе се случи и со основната тема) (**Пр. 67**). Оваа фигура недвосмислено ја потврдува врската со популарните жанрови. Врз оваа придружба се јавуваат тематските музички материјали во кои доминираат широки нотни вредности.

Како што може да се види од предзнаците, тие упатуваат на **D-dur** како основен тоналитет, меѓутоа од наведените примери веќе може да се види дека воќицата е алтерирана надолу (**cis** во **c**).

Врз споменатата подлога се јавува широката мелодиска линија во гудачите, (прва, втора виолина и виола, кои подоцна ќе бидат дуплирани и со дрвените дувачи). Во првите четири такта (овде заради рационализација на просторот ги прикажав само преку првата виолина) се наоѓа основниот мотив **М$_{16}$** (**Пр. 68**), од кој е изградена првата реченица од 16 такта (4 + 4 + 2 + 2 + 4).

Пр. 68 Мелодиската линија во гудачите произлезена од М16, втор чин, прва слика, т. 5–8 (П)



Мојата потреба постојано да додавам уште линии ќе придонесе кон појавата на уште еден пасаж **П$_3$**, најнапред во кларинетот, која натаму ќе се плете низ сите следни реченици (**Пр. 69**), а во пиколото се јавува и мотивот на Клими **М$_{11}$** (**Пр. 70**).

Пр. 69 Фигурата **П$_3$** во кларинетот, втор чин, прва слика, т. 18–(19) (П)



Пр. 70 Мотивот на Клими **М$_{11}$** во пиколото, втор чин, прва слика, т. 15 (П)



Често размислував дека внесувам премногу линии во моите партитури. Практично цело време се јавуваат по повеќе фрази кои полифоно комуницираат меѓу себе. Едноставно, ми се чини дека е празно ако нема по неколку линии. Од друга страна, бидејќи тоа може да го оптовари звукот, односно да го згусне повеќе одошто треба, барав решенија да го олеснам звукот, а сепак да имам доволно различни линии. Еден од триковите за успешност на популарните жанрови е употребата на многу ретко музичко ткиво, најчесто сведено на основна мелодиска линија и придружба – бас, удиралки, така што веднаш се перципираат и лесно се следат. Меѓутоа, има и многу успешни примери кои имаат многу линии, но кои не звучат постојано, туку кратко влегуваат и излегуваат, повеќе како ситен орнамент, без да го реметат главниот тек, а всушност многу збогатуваат. Јас оттаму го презедов рецептот,

трудејќи се да ја добијам воздушестоста преку кратки шнитови на одделни инструменти, или групи. Од друга страна, колку повеќе линии, па макар и само со два тона, толку подобар краен резултат. Во делата со многу линии, кои сигурно не можат да се перципираат при прво слушање, секогаш може да се открие нешто ново што не се забележало претходно.

А содржи седум реченици, меѓутоа структурно е поделено во две целини кои се поврзани со подолг премин составен од ритмичкиот материјал од фигурата $\mathbf{Ф_6}$. Целокупната шема изгледа вака:

вовед 1 1_1 1_2 1_3 премин 1_4 1_5 1_6 завршен ритам

Воведот, преминот и завршниот ритам, сите се изградени од ритмичкиот материјал на фигурата $\mathbf{Ф_6}$. **А** претставува ансамблова сцена и со неа се покриени реченициte од $\mathbf{1_1}$ до $\mathbf{1_6}$. На овој начин првата реченица **1** делува како вовед за настапите на пејачите кои следуваат во реченициte $\mathbf{1_1}$ $\mathbf{1_2}$ $\mathbf{1_3}$. Хармонскиот план јасно ги разграничува двете целини $\mathbf{1_1}$ $\mathbf{1_2}$ $\mathbf{1_3}$ и $\mathbf{1_4}$ $\mathbf{1_5}$ $\mathbf{1_6}$. Основниот тоналитет е **D-dur/moll**. Тој одговара на првите две реченици **1** $\mathbf{1_1}$, по што настанува модулација во **E-dur/moll** во реченицата $\mathbf{1_2}$ (всушност средната реченица во делот $\mathbf{1_1}$ $\mathbf{1_2}$ $\mathbf{1_3}$) и повторно враќање во **D-dur/moll** во $\mathbf{1_3}$. Следната група започнува во **Cis-dur/moll** ($\mathbf{1_4}$), по што настанува модулација (повторно во средната реченица $\mathbf{1_5}$) во **Es-dur/moll**, за во последната реченица $\mathbf{1_6}$ повторно сè да се врати во **D-dur/moll**.

Ова означување **dur/moll** го разликувам од означувањата **durmoll** или **molldur**, бидејќи се работи за сосема различни тонски низи кај овие три варијанти. Мојата ознака за **dur/moll** не се однесува на распоредот на тетрахордите (дурски, молски), туку на едновремено звучење на голема и мала терца во однос на тониката. Ова средство го има многу во моето творештво, и мислам дека ми доаѓа од македонскиот музички фолклор, како на пример, песната „Параходот ми пристигна“, феноменално испеана од Никола Бадев. Појавата на ваква игра со големата и малата терца во мали целини, како што е во споменатата песна, упатува дека се работи за рецидиви од макамската традиција.

Исто така, сакам да истакнам дека во моите партитури предзнаците не ги следат секогаш тоналитетите и тоналните центри на кои припаѓа најголемиот дел од музичкиот материјал. Предзнаците повеќе ги сфаќам како помошно средство за да се олесни читањето на нотниот запис. Без разлика на тоналитетите, ако има многу алтерации (што очекувано се јавува често кај мене), дури претпочитам да не користам предзнаци на почетокот на петолинијата. Иако тие може да бидат некој ориентир за изведувачот, околу кој центар се движи материјалот, најголемиот дел од изведувачите не прават хармонски анализи на делата. Ако обрнуваат внимание на хармонијата во текот на работата врз делото, тоа е повеќе за да им помогне полесно да го прочитаат материјалот, да ги одредат целините во формата (каденците), или да го одредат интерпретацискиот пристап кон деловите во кои хармонијата игра улога во експресивноста или колоритот на материјалот.

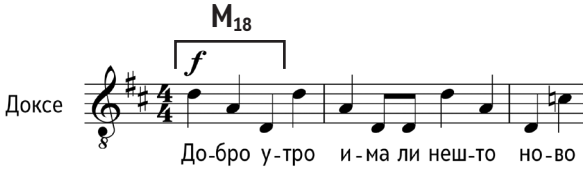
И на крајот, во оваа *post festum* анализа дури сега видов дека симетрично сум ги поставил хармонските планови преку модулациите во средната реченица, вклучувајќи ја и дурмолската игра во линиите.

Пејачкиот дел во овие реченици користи три јадра. Првото е повеќе говорно и ритмичко, говорен мотив $\mathbf{M_{17}}$ (**Пр. 71**), второто произлегува од мотивот $\mathbf{M_{16}}$, но е

Пр. 71 Говорен мотив **M_{17}**, втор чин, прва слика, т. 21–22 (П)



Пр. 72 Мотив **M_{18}**, втор чин, прва слика, т. 23–(25) (П)



Пр. 73 Мотив **$П_4$**, втор чин, прва слика, т. 92 (П)



во инверзија и со ритмички промени со што се добива нов мотив **M_{18}** (**Пр. 72**), а третото јадро е колоратурно и произлегува од пасажот **$П_3$** и формира нов пасаж **$П_4$** (**Пр. 73**). На овој начин е овозможен различен третман на текстот, но и полифона кореспондентност со музичката структура која е поставена во првата реченица.

Делот **B** е целосно копиран од претставувањето на аријата на Номче во увертирата, со тоа што на крајот е повторено **a**, па се добива триделна песна односно **aba_1**.

Оркестрацијата од овој дел е многу разретчена, првото **a** се состои само од унисоно линија на контрабасот со пејачот (Номче), а деловите **ba_1** ги изведува пијаното соло, како заднина на текстот.

Пијаното е воопшто еден од најкористените инструменти во целото дело. На одреден начин тоа го поврзува со речитативната оперска традиција, каде што редовно се јавува клавишен инструмент, посебно во 18 век. Во еден поширок контекст, и во овој пример, во кој пијаното е заднина за говорот, без разлика што нема речитативна фактура, може да се сфати како речитативна придружба.

Втора слика

Втората слика има дводелна музичка структура **AB**. Првиот дел **A** ја донесува аријата на Деспина (често беше нарекувана и „Извор вода“ заради насловот на народниот текст). Слично на аријата на Доксе (каде што цели делови презеде машкиот хор и во заднина пееше и во солото на Доксе), и овде не се работи за арија на еден солист, туку за ансамблова сцена на женскиот хор со женските солисти.

Јас ги третирам како арии, имајќи ја предвид улогата на солистот и разликата од останатите ансамблови сцени, кои имаат дијалошка форма. Сите делови кои ги означив како арии се заокружени музички делови со нагласена водечка улога на солистот (сум водел сметка дури и да може да се застане за да бидат наградени солистите со аплауз). Ансамбловите сцени, во кои солистите може да имаат и позначајни пејачки линии, имаат изразена драматуршка функција во развитокот на дејствието. Кај ариите дејствието за момент застанува.

Делот **B** е исто така ансамблова сцена на женските солисти без хорот, на кои ќе им се придружи и Климе, во која има речитативни и пејачки делови.

Главните карактеристики на аријата на Деспина веќе ги споменавме во делот за увертирата каде што таа прв пат се најавува. Овде се работи за поголем музички дел кој во својата структура има пет реченици: **вовед 1 1_1 премин 1_2 1_3 вовед 1_4**.

Како што беше споменато, овде има поголем вовед од четири такта (првите три во 3/4, па еден во 4/4) во соло пијаното. Неговото повторување пред $\mathbf{1_4}$ е скратено за првиот такт односно трае три такта, повторно во соло пијаното. Воведот го најавува основниот мотив на аријата $\mathbf{M_4}$. Реченицте $\mathbf{1_2}$ $\mathbf{1_3}$ модулираат во хармонски терцно сродниот **A-dur** (основниот тоналитет е **F-dur**), по што повторно се враќа во **F-dur**, со што аријата добива привидна триделна структура: **вовед a**(1 1_1) **премин b**(1_2 1_3) **вовед** $\mathbf{a_1}$(1_4). Велам привидна, бидејќи делот **b** воопшто не носи нов материјал, туку се работи само за транспонирана реченица.

Сепак, заради новиот тоналитет, оркестрацијата и воведените колоратури, аријата расне со голема кулминација во $\mathbf{1_3}$.

> Всушност, јас овде ја следам логиката на народната песна, во која имаме повторувања на една (понекогаш и многу кратка) музичка фраза (тема). Иако целосното решение на мелодиските линии, хармонскиот план, симетријата итн. е *ортодоксно*, односно нема дисонанци, нема политоналност, нема судири меѓу линиите, нема комплексни хармонски созвучја и прогресии, кратења, проширувања, вметнувања, па дури и оркестрацијата е строго традиционална. Сето тоа многу лесно ме води кон баналност и затоа сум интервенирал, најнапред со линијата во пијаното и потоа со поместување на тоналитетот во средниот дел. Без разлика на сè, овој беше еден од најомилените делови и на пејачкиот ансамбл и на публиката.

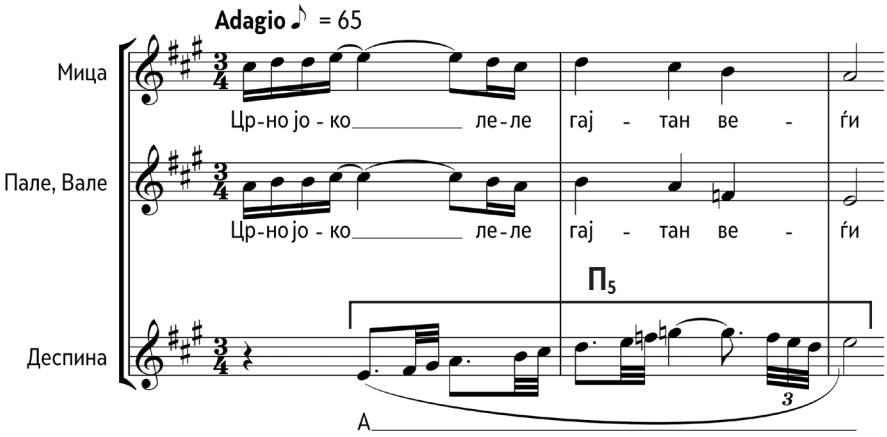
Првата реченица ја изведува женскиот хор во хармонизирана варијанта. Постепено покрај пијаното, почнуваат да се воведуваат други линии, најнапред во флејтата и кларинетот во скалови движења, кои ќе почнат полифоно да се плетат околу водечката линија. По нив влегуваат и лимените дувачи со издржани тонови.

Во втората реченица ($\mathbf{1_1}$) се јавува како солист алтот (Деспина) врз хармонската придружба од женскиот хор, кој во втората половина од реченицата почнува да изведува своја линија која ја следи основната линија на алтот. Во оркестрацијата се додаваат фаготот и обоата.

Веќе кажавме дека аријата завршува на шесто алтерирано стапало, кое овде овозможува модулација во **A-dur** и тоа преку доминантата на доминантата во преминот од еден такт каде што се вклучува целиот оркестар. Во третата реченица ($\mathbf{1_2}$) солистичкиот дел го преземаат трите сопрана. Втората линија ја изведуваат унисоно двата сопрана (Пале, Вале).

> Во првата верзија постои само еден лик – Пале, и така е и снимена радиоверзијата (пее Весна Гиновска, во тоа време студент на ФМУ). Во подготовките во 2000 година, имавме два сопрана на располагање за оваа улога (Александра Лазаревска и Анита Стоева), и тие заедно ја подготвуваа на пробите, односно ја пееја унисоно. Некако постепено почна да се наметнува идејата кон Пале да се придружи уште еден лик – Вале. Сценски и драматуршки, дуплирањето на овој лик имаше посебен ефект, и јас дури во последното впишување на партитурата во 2019 година ги оставив двата лика, иако нема шанса да оставам двајца солисти унисоно од

Пр. 74 Втор чин, втора слика, колоратурен пасаж **П$_5$**, т. 33–(35) (П)



почетокот до крајот на делото, бидејќи тоа би го сметал како аматерска грешка. Секогаш се обидував во оркестрацијата максимално да го искористам секој инструмент/глас, односно како што тоа го нарекувам тоа: економичност на средствата. Секој вклучен инструмент/глас треба да има потполно музичко оправдување.

Во оваа реченица алтот започнува со колоратури, пасаж **П$_5$**, што во четвртата реченица (**1$_3$**) ќе ги преземат и двата сопрана. Во овие колоратури молската субдоминанта е надополнета со снижената воќица, со што се добива комплетна дурмол варијанта. Кон тоа алтот се задржува токму на тој тон, кој е вонакордски и прави посебна тензија (**Пр. 74**).

Во четвртата реченица (**1$_3$**) женскиот хор повторно ја презема водечката линија, при што се појавуваат имитации на основниот мотив **М$_4$** меѓу сопраните и алтовите (секој посебно во терци) (**Пр. 75**) додека женските солисти ги изведуваат колоратурите од **П$_5$**.

Во вториот дел од реченицата сопраните повторно ја преземаат мелодиската линија, и во последниот двотакт првиот сопран (Мица) стигнува и до тонот **d6**, со што се добива кулминацијата на аријата (**Пр. 76**).

Кулминацијата е постигната и со згуснатата оркестрација во која пијаното изведува разложени акорди, а акордските тонови кај дувачите, наместо држани тонови, се разбиени во шеснаесеттини.

Последната, петта реченица (**1$_4$**) донесува имитации меѓу женскиот хор и солистите во првата половина на реченицата.

Аријата нема некој одреден крај, односно таа веднаш продолжува со речитативот од следниот дел **В**. Меѓутоа, оваа арија на сите изведби повлекуваше голем аплауз и тука настануваше прекин.

Делот **В** е комплетно во функција на дејствието и соодветно е решен преку последователни речитативни и пејачки делови. Неговата структура е:

речитатив а речитатив а$_1$ речитатив а$_2$

Носителот на целиот дел е Деспина, на која најнапред ѝ се придружува Мица, потоа Пале и Вале, и на крајот на делот (**а$_2$**), Климе, со што се добива ансамблова

Пр. 75 Втор чин, втора слика, т. 42–44 (П)



сцена (квартет). Делот **В**, по бројот на тактови е доста голем (230 такта), што, пред сè, се должи на темпото (метрономски **Allegro** ♩ = 160).

Првиот речитатив е придружен само со пијано и започнува со тонален скок во **E-dur** (се разбира на доминантата, во согласност со традицијата на речитативите).

Сите делови **а** се изградени врз фигурата $\mathbf{Ф_2}$ (верзија на ритамот од „Хабанерата“) (**Пр. 77**).

Сите **а** почнуваат со вовед со оваа фигура во четири такта само удиралки, и потоа четири такта со пијаното. На тој начин е обезбедено разграничување со речитативите што се наоѓаат пред нив. Првото и второто **а** (**а** и $\mathbf{а_1}$) започнуваат во **g-moll**, додека третото **а** ($\mathbf{а_2}$) започнува во **a-moll**. Внатре во деловите настануваат повеќе модулации.

Пр. 76 Втор чин, втора слика, т. 51 (П)

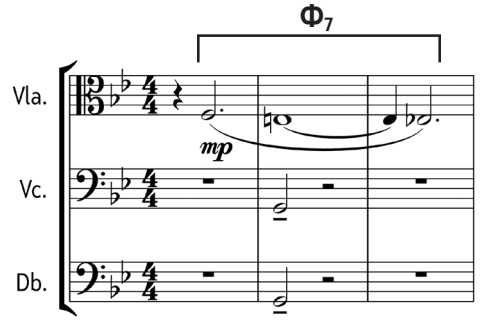


Во сите **а** основниот музички материјал го сочинува мотивот $\mathbf{М_{19}}$ (**Пр. 78**), кој е изведен од колоратурите на Деспина ($\mathbf{П_4}$) во ансамбловата сцена од првата слика. По завршувањето, во последните два такта, (со што се заокружува реченицата од осум такта), во оркестарот се појавува придружната

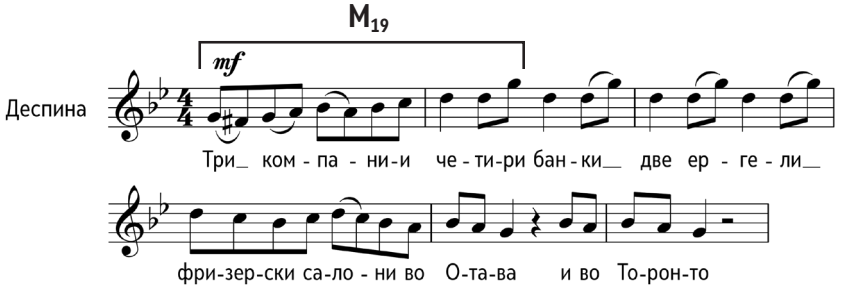
Пр. 77 Втор чин, **Ф**$_2$ верзија на ритамот од „Хабанерата“, втора слика, т. 81–82 (П)



Пр. 79 Втор чин, **Ф**$_7$, втора слика, т. 90–92 (П)



Пр. 78 Втор чин, втора слика, **М**$_{19}$ изведен од **П**$_4$, т. 85–90 (П)



хроматска линија **f**, **e**, **es** (многу често средство, особено во популарните жанрови, и како басова линија, хроматиката – VII природен мол, VI хармонски мол и VI природен мол). Во првата реченица оваа фигура **Ф**$_7$ се јавува кај виолата (**Пр. 79**).

Веќе во следната реченица (втората), оваа фигура се јавува на самиот почеток и станува модел за натаму.

Ова прво **а** е составено од седум реченици: **вовед 1 1**$_1$ **1**$_2$ **премин 1**$_3$ **1**$_4$ **1**$_5$ **1**$_6$ **завршна група**. Преминот во средината има функција на модулација во тоналниот план, кој изгледа вака:

g-moll (вовед 1 1$_1$**) f-moll (1**$_2$**) премин/модулација во a-moll (1**$_3$ **1**$_4$**) g-moll/gis-moll (1**$_5$**) h-moll (1**$_6$**)**

Во петтата реченица (**1**$_4$) во средината се јавува поместување во поларниот тоналитет **b-moll** во два такта и потоа враќање преку субдоминантата и доминантата. Ова ќе биде искористено и во шестата реченица (**1**$_5$), која почнува во **g-moll** и по два такта се поместува во **gis-moll**. Последната реченица уште повеќе ќе игра со тоналните скокови, овде во хроматска терцна сродност **h-moll**/**g-moll**, за да заврши на крајот со доминантата на **h-moll**. Врз оваа доминанта е изведена поголема завршна група, која може да се третира и како проширување на последната реченица, бидејќи спонтано произлегува од неа. Оваа доминанта прави подготовка за појава на разложениот доминантен септакорд од **E-dur**.

Посебно водев сметка целото пеење и дијалозите да бидат спонтани, не само во овој дел, туку во целото **В**. Затоа преземањето на мелодиските линии, нивното преточување од еден во друг глас, треба да изгледа природно. Атрактивноста, но

Пр. 80 Втор чин, втора слика, имитации врз основа на $\mathbf{M_{19}}$, т. 121–126 (П)



воедно и движењето на формата, како што видовме, произлегува главно од хармонскиот план, иако и оркестрацијата, па дури и суптилните полифонии низ бројните имитации, треба да придонесат кон музичката атрактивност на овој дел (**Пр. 80**).

Во овој пример, од втората половина на петтата реченица (**1_4**), имитациите на **M_{19}** ги изведуваат дрвените дувачи, додека сопранот се движи по акордските тонови надолу. Слична на оваа реченица е и последната (**1_5**).

Трета слика

Третата слика е целосно изградена врз аријата на Трпе. Таа содржи неколку музички материјали (мотиви и фигури) од кои се формираат **a** и **b** во делот **A**. Делот **A** има уште две повторувања **A_1 A_2**. Но овие три **A** се и во музичка, но и во драматуршка смисла потполно различни. Првото **A** ја содржи аријата на Трпе, која носи потполно нов музички материјал, кој ќе биде натаму експлоатиран и во третиот чин. Второто **A** (**A_1**) има речитативен карактер, неговото **b** е изградено врз придружната фигура од аријата на Трпе, во него се појавува и еден инсерт со квазифолклорен материјал (**d**), и има драматуршка функција да го врати дејствието од отстранувањето со аријата на Трпе, која по себе е химна на народната медицина.

Оваа поделба е и во духот на веќе направената распределба меѓу арии и ансамблови сцени, што го имавме веќе во примерот со аријата на Деспина, а на одреден начин и со аријата на Доксе, за што веќе зборував.

Третото **A** (**A_2**) целосно го води Номче, и во него јасно треба да дојдат на знаење, неговите аспирации кон Деспина, alias нејзиниот имот. На крајот од оваа слика се јавува делот **B** во кој Трпе го подучува Номче што треба да направи во случајот со Деспина. Овој дел музички, ја користи аријата на Номче и со тоа прави голем контраст кон претходните **A**. Кога ќе се земе предвид дека првиот **премин** исто така користи материјал од аријата на Номче, се добива заокружување на формата со почеток и крај, додека во средината се трите **A**. На овој начин се добива следната шема:

премин A(арија на Трпе, $aba_1b_1ca_2b$) $A_1(a_3b_3a_4d)$ премин $A_2(a_5b_4)$ B(aba_1b_1)

Со оглед на тоа што едно подруго следуваат **A A_1 A_2**, можна би била и една друга формална шема во која би имало само **A** и **B**. Но таа повеќезначност на формата и овде има квалитативен придонес.

Првиот премин, како што кажав, е основан врз аријата на Номче. Го донесува соло тромбонот на кој му се додадени глисанда на крајните тонови на мотивот **M_5** (**Пр. 81**) и една игра со малата и големата терца (**dur**/**moll**). Како што ќе видиме подоцна, делот **B** е изграден врз аријата на Номче, со што се прави и едно формално заокружување од почетокот и крајот на оваа слика.

Пр. 81 Премин, **M_5** втор чин, трета слика, т. 1–(2) (П)

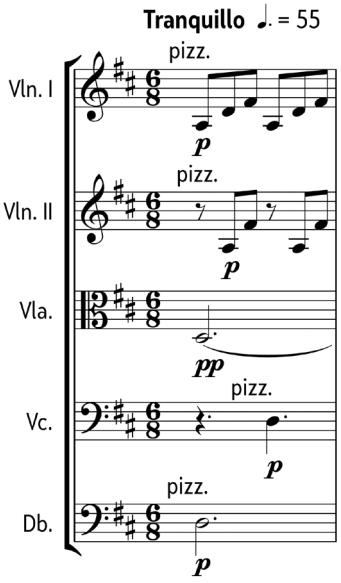


Во вториот дел од овој премин (терците) ќе се приклучи и хорната, но и таму има скратување и шетање, односно изместување на линијата во секунди и скратување на овој дел со каденца во **D-dur** за аријата на Трпе.

Аријата на Трпе, како што веќе напоменав, содржи неколку мотиви, но и фигури кои натаму ќе добиваат и водечка (мотивска) улога. Ако сакаме да кажеме која е нејзината централна музичка карактеристика – јас би рекол хроматиката. Носечките музички материјали се вртат околу хроматиката; и кога е спроведена во неколку тона, и кога е изведена во цела октава. Оваа арија личи и на италијанска *belcanto canzone*, и на вокализа и додава многу пипер во галиматијасот на музичките материјали во оваа опера (мултистилистиката и мултижанровството). Од почетокот ме импресионираше текстот на Миле Попоски во кој се споменуваат огромен број лековити билки (веројатно ова се должи на фактот што тој припаѓаше на една генерација во која народните лекови, односно тревките беа главната медицина). Мизансценски ја решив со тоа што Трпе, кој, како што кажав на почетокот, носи цело време долг мантил и на кој од внатрешната страна се сошиени ќеси со многубројни лековити билки, во делот **b** (на текстот „спас за вас, нудам јас“) егзибиционистички ја отвора едната, па другата страна и на крајот на делот, целиот мантил. Се разбира, алузијата предизвикуваше секогаш бурни реакции и голема смеа во публиката, посебно заради неочекуваниот мизансцен.

Аријата започнува со краткиот вовед од два такта со придружната фигура **Ф$_8$** во пицикато гудачи и педалниот тон во виолата арко (**Пр. 82**), (класично решение за белканто аријте).

Пр. 82 Фигура **Ф$_8$**, втор чин, трета слика, т. 20 (П)



Првата пејачка фраза содржи два мотива, еден кој е заснован на хроматско движење **М$_{20}$** и еден со стакато скокови **М$_{21}$**. Овој втор мотив **М$_{21}$** ќе стане основа за придружбата на делот **b**.Тука морам да кажам дека и покрај привидниот изглед дека се работи за едноставна и лесна арија, таа претставува многу сериозен интерпретациски предизвик, бидејќи на гласот не му е природно да пее хроматики (**Пр. 83**).

Метарот (6/8) исто така прави посебен контраст во однос на сите други метри во операта.

Овде сакам да истакнам дека кон 6/8 метар дел од музичарите се однесуваат како нешто што е еднакво на 3/4. Дури во една расправа со еден автор кој пишуваше новокомпонирана народна музика, ме убедуваше дека не се работи за 6/8, туку 2/4 со триоли. Триолата сама по себе е отстапување од вообичаената поделба во рамките на метарот и неговите акценти. Истото се одне-

Пр. 83 Мотивите **М$_{20}$** и **М$_{21}$**, втор чин, трета слика, т. 22–25 (П)



сува и на кое било друго отстапување (квинтола, секстола или квартола во рамките на три единици). Како отстапување прави полиритмија и затоа е атрактивно. Шесте единици во 6/8 метар не отстапуваат од вообичаените бинарни поделби, за во нив да се добие тринарност. Во 6/8 би било отстапување кога би имало секундола. Можеби и немаше толку да се запознаам со овој метрички проблем, да не учев диригирање кај проф. Фимчо Муратовски, со кого работев на одвојувањето во диригентскиот гест на шесте единици кај тринарната основа со поделби (во 3/4 да се диригираат поделено шесте осмини), и шесте единици на 6/8 метар.

Формално, аријата може да изгледа како преоден тип на дводелна песна, и овде означените делови **a** и **b** да се третираат како една целина (која би се означила како **a**), со што со појавата на краткото **c** би се добил пример на преоден тип на дводелна песна.

Повеќе аргументи говорат против ваквата класификација. Деловите **a** и **b** најнапред се хармонски разграничени во однос на тоналитетот (**D-dur**, **d-moll**) и во однос на заокруженоста со каденци, така што не би можеле да бидат третирани како контрастен период. Но, тие се и суштински различни во својот карактер, првиот широк легато, вториот стакато со нагласен валцерски чекор (и првиот го има истиот метар, но валцерот во него воопшто не се чувствува). Овој валцерски момент го користев во мизансценот каде во еден момент на него ќе заиграат Номче и Трпе како пар, што правеше многу комичен ефект кај публиката (**Пр. 84**). Валцерот го прави фигурата од придружбата која се движи хроматски надолу Φ_9 додека пејачот изведува варијанта на мотивот $M_{21(вар)}$ (овде е прикажан само почетокот на делот **b**).

Третиот сегмент на формата, делот **c**, содржи уште поголем контраст. Најнапред се оди во роднинскиот **h-moll**.

Сакам да укажам дека ја користам западната номенклатура: *роднински* за она што кај нас се нарекува паралелен дур/мол, на пример во случајов **D-dur**/**h-moll**, и *ѝаралелен* за она што кај нас се нарекува истоимен, **D-dur**/**d-moll**. За ова има посебна логика, бидејќи кај паралелните тоналитети основните четири стапала: тониката, субдоминантата, доминантата и воѓицата се исти, а се разликуваат третото и шестото стапало; додека кај роднинските тоналитети, тие се дијатонски поврзани и произлегуваат од истите низи.

Потоа оркестрацијата, борбениот дух со тремолото на барабанот и вклучувањето на лимените дувачи формираат една комплетно нова и многу контрастна музичка атмосфера (**Пр. 85**). Суштината на овој нов материјал ја дава мотивот M_{22} и неговата ритмичка структура (еден вид пунктирана нота, односно четвртина па осмина, па задржана половина), но и вториот дел од фразата во која се јавува хроматиката во стакато тоновите преземена од фигурата Φ_9.

По завршувањето на пеењето на Трпе, се јавува **b**, но само во инструментална форма и тоа исклучиво во пијаното, како подлога за текстот. Овој дел не го вклучив во издвоените верзии на аријата и во нив таа завршува со пеењето на Трпе, па дури во оркестарската верзија за двоен состав, додадов и мал крај. Оваа можност за двојно толкување на ова **b**, и во **A**, и во A_1, произлегува и од тоа што и A_1, и A_2 во делови имаат речитативен карактер, а речитативите се главно покриени со соло пијаното.

По ова **b** директно се надоврзува односно започнува A_1. Целото a_3 ќе измине во знакот на пијаното како придружба и солистот Трпе, што повторно асоцира на речи-

Пр. 84 Ф$_9$ и **М$_{21(вар)}$**, втор чин, трета слика, т. 44–(48) (П)



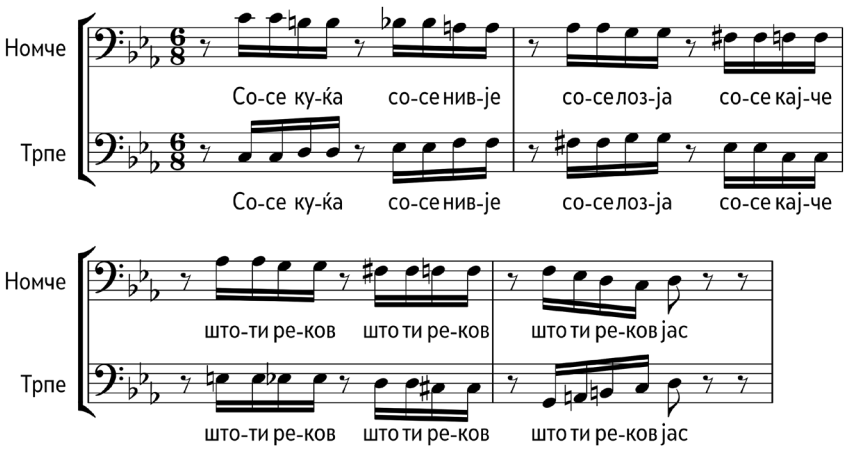
татив. Нестабилноста на **a$_3$** ја потенцира и скокот од **D-dur** во **F-dur**, и тоа во средината на реченицата, но на крајот реченицата се заокружува со враќање во **d**, односно каденца за **d-moll**, но наместо тоника се јавува намален септакорд од алтерираното четврто стапало **gis**, како *secco* удар во целиот оркестар (ефект кој го поддржува дејствието). Во прилог кон *речитативноста* на **a$_3$** е и педалниот тон на тониките **d** и **f**, кој дури во вториот дел на реченицата, од тоналниот скок, почнува да се движи на други стапала.

Пр. 85 М$_{22}$, втор чин, трета слика, т. 87–90 (П)



Новината на следниот дел **b$_3$** е внесувањето на хроматиката од придружбата односно фигурата **Ф$_9$** како основен музички материјал **М$_{23}$**. И овде по втората реченица е направено поместување во **c-moll** и појава на дуетот на Номче и Трпе, иако веќе со текстот кој упаѓаше и претходно во пеењето, беше назначено дека се работи за ансамблова сцена, карактеристика за сè натаму што следува до крајот на сцената. Во оваа втора реченица од **b$_3$** се развива и една полифона фактура меѓу пејачите (**Пр. 86**).

Пр. 86 М$_{23}$ во основа и инверзија во пејачките делници, втор чин, трета слика, т. 153–156 (П)



Пр. 87 Речитативност со користење на M_{20}, втор чин, трета слика, т. 160–164 (П)



Речитативноста на делот **a_4** се потврдува повторно со педалот кој сега е на доминанта, врз која е поставен тоничниот квартсекстакорд (пејачот е удвоен со фаготот) (**Пр. 87**).

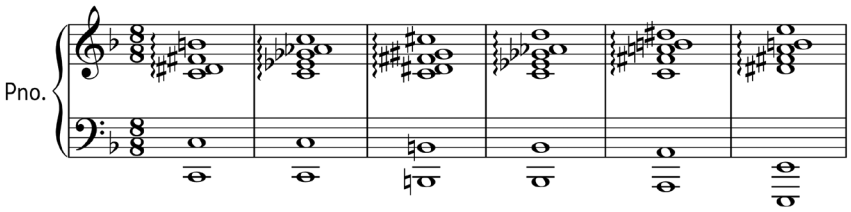
Место **b**, по ова **a** следува комплетно нов музички дел **d**, со нов мотивски материјал **M_{24}** кој е поврзан со дејствието (потеклото на Номче од село), преку употребата на руралниот фолклор, употребата на нерамноделни тактови, соло флејта, орнаменти, вообичаените имитации (кларинетот), нешто што наликува на првиот дел од аријата на Доксе (**Пр. 88**).

Пр. 88 Развивање на M_{24}, втор чин, трета слика, т. 175–178 (П)



Следува преминот кон **A_2**, кој е решен преку акорди во пијаното во кои повторно основата е хроматиката (**Пр. 89**). Тие претставуваат интересен материјал за хармонска анализа, бидејќи наспроти хроматиката нагоре, и хроматиката надолу во басот, во средината се јавува педалниот намален квинтакорд **c-es-ges**, на почетокот испишан енхармонски како **c-dis-fis**, кој останува да звучи дури до последниот акорд во кој е испуштено **c**. На овој начин, преминот повторно прави асоцијација на речитативните делови со типичниот намален септакорд. Иако на прв поглед се работи за кластерски звук во пијаното, кој уште во првиот акорд со појавата на големата септима **h** треба да создаде дисонантен судир, токму овој педал во средните гласови ја чини хармонската суштина на исчекувањето, карактеристична за речитативите (исчекувањето на аријата, односно пеењето). Користењето на **e** во последниот акорд во басот (во

Пр. 89 Втор чин, трета слика, т. 183–188 (П)



октава), но и како највисок тон на акордот прави квазидоминанта за следниот дел кој ќе биде во **A-dur**.

A_2 се претвора во нова арија на Номче, но врз материјалот од аријата на Трпе, односно нова варијанта на деловите **a** и **b**, сега како **a_5** и **b_4** (**Пр. 90**).

Затоа пак, во делот **B** повторно се јавува изворната арија на Номче, која во оваа верзија ја изведува Трпе, со што настанува инверзијата на музичките материјали во однос на ликовите со кои првобитно биле асоцирани. Земајќи го предвид тоа што го кажав претходно, односно начинот на *комѿонирањеѿо* на делата (посебно од периодот во кој употребувам нотни процесори, иако ни претходно не беше многу различно), во кое копирам цели делови и ги поставувам на местото каде што сум ги планирал, по што следуваат бројните интервенции; јасно е дека и **A_2** и **B** се целосно преземени од нивните претходни појавувања. Првата интервенција кај **A_2** е веднаш забележлива во транспозицијата во новиот тоналитет **A-dur**. Во делот **B** не сум го

Пр. 90 Номче ја исполнува аријата на Трпе, втор чин, трета слика, т. 189–193 (П)



Пр. 91 Трпе ја исполнува аријата на Номче, втор чин, трета слика, т. 257–260 (П)



променил тоналитетот, но затоа настанува промена во битоналното движење во сексти во водечката линија на аријата, со тоа што сега линијата во **c-moll** ја изведува басот, а линијата во **e-moll** ја изведува во многу високиот регистар флејтата (**Пр. 91**).

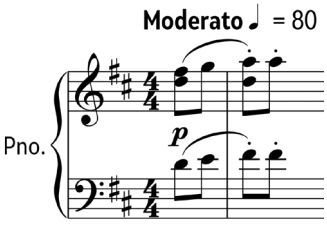
Во оваа појава на изворната арија на Номче таа потполно кореспондира со нејзината појава во увертирата, и по формалната структура, и по појавата на полифоните музички движења во дрвените дувачи.

Ова шетање на музичките материјали кои првобитно се асоцирани како арии со одредени личности, ќе се појави и во третиот чин во аријата на Климе. Тоа само ја потврдува флексибилноста на материјалите да се употребуваат во различни сцени и ситуации, односно нивната отвореност за многузначност.

Четврта слика

Четвртата слика обично ја нарекувавме *хорот на Германците*. Таа претставува една голема ансамблова сцена од 186 такта, во која пеат хорот и сите солисти. Во целата опера има само уште една таква сцена во која е вклучен целиот пеачки ансамбл – тоа е епилогот.

Пр. 92 Мотивот **M$_{25}$**, втор чин, четврта слика, т. 1–(2) (П)



Во сцената доминантно е искористен еден мотив **M$_{25}$** кој е најавен уште во воведот, во пијаното соло (**Пр. 92**). Од овој мотив ќе биде изградена темата (на Германците) која е обликувана во една реченица, која е исклучиво базирана на хармонските промени меѓу тониката и доминантата. Мотивот **M$_{25}$**, како што кажав, потекнува од мотивот **M$_4$** од аријата на Деспина („Извор вода“) (**Пр. 93**).

Целата слика натаму е изградена исклучиво врз оваа тема, односно нејзините варијации. Во оваа смисла, дури навидум различните материјали може да се трасираат директно од неа (карактерни варијации), како на пример, мотивот **M$_{26}$** во **пр. 94**. Ритмичката структура, но најмногу хармонската (тоника, доминанта, тоника), упатува јасно на неговото потекло.

Пр. 94 M$_{26}$, втор чин, четврта слика, т. (55)–(57) (П)

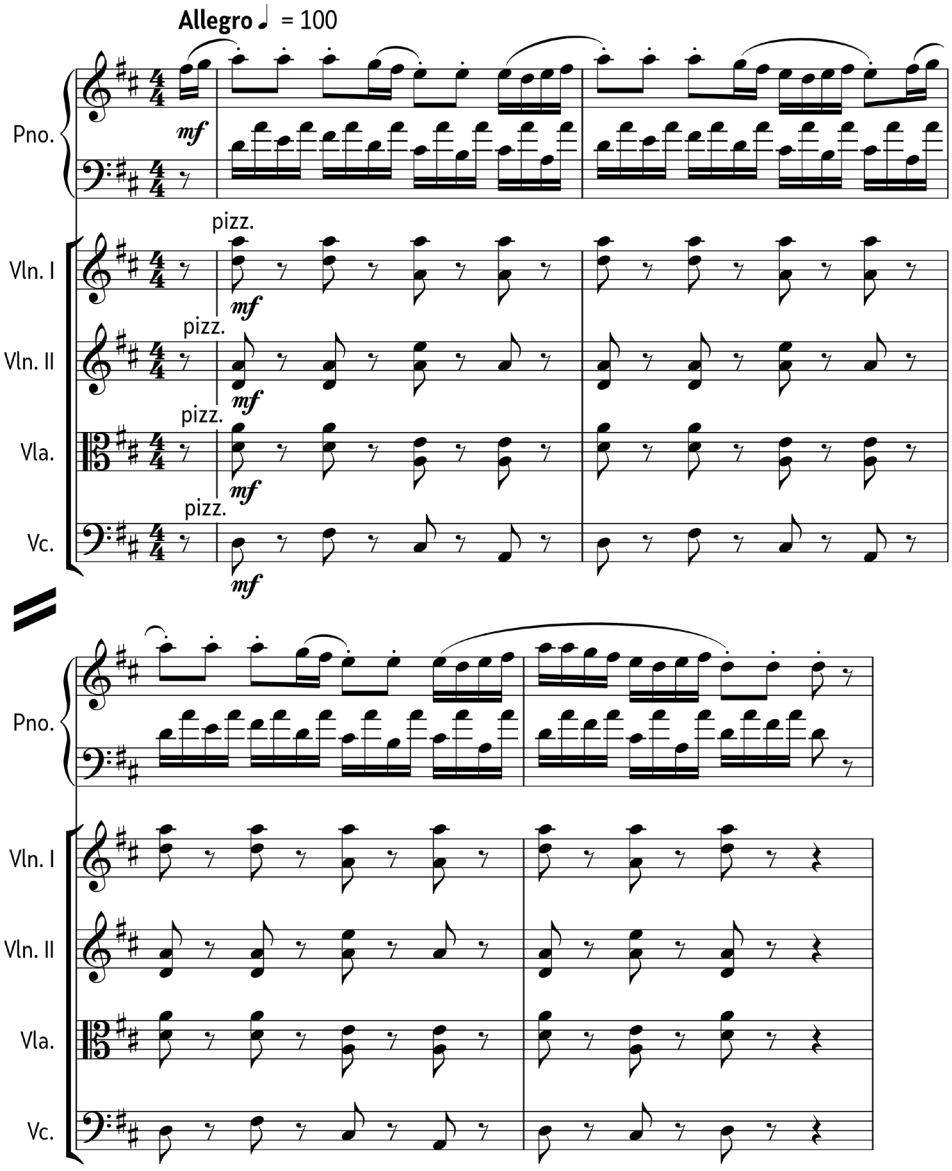


Покрај основниот мотивски материјал **M$_{25}$**, ќе се јават и други материјали, пасажи **П$_6$**, акорди итн., но и тие, погледнато подетално, произлегуваат од основниот тематски материјал, односно од придружбите и полифоните линии (**Пр. 95**).

Гледано во целина, формата на овој дел претставува варијации (затоа овде го користам и терминот тема, како тема за варијации), и во нив ќе ги сретнеме сите три вида: полифони, орнаментални и карактерни варијации. Во една поширока смисла, темата се варира и жанровски со дел во кој таа е трансформирана во диксиленд стил (џез).

Стилски темата треба да наликува на Моцартовите теми, посебно заради асоцијацијата со германските туристи. Но таа произлегува и од една друга линија од моето творештво во тој момент. Во 1989 година го напишав делото *Musurgia ecclectica* за

Пр. 93 Темата на Германците изградена од M_{25}, втор чин, четврта слика, т. (10)–14 (П)



симфониски оркестар и синтесајзер, оп. 29, кое прави јасни алузии на Моцартовиот стил, посебно во последниот став.

Треба да се има предвид дека ова дело е во истиот манир на уште две дела, покрај *Musurgia ecclectica*: балетот *Возови*, во баховски стил, оп. 21 од 1984 година, и *Trois poemes de Paul Verlaine composes a la maniere d'impressionnistes* за глас и пијано, оп. 30, од 1989 година. Преку директната врска со одредени автори и стилови, сите тие се со намера еклектички.

Четвртата слика има повеќе ограничени содржински и музички целини:

Бавен вовед A(хор на Германците) A_1(Номче најава) A_2(распоредување по соби) A_3(фокстрот) A_4(тепачка) A_5(рекетар) A_6(заминување)

Пр. 95 П$_6$, втор чин, четврта слика, т. 20 (П)



Бавниот вовед е составен од две реченици во кои е изложена варијанта на темата која ќе се јави во **A**, така што овој дел е повеќе како нејзина подготовка. Овој вовед ќе биде искористен како основа за епилогот, но таму тој е оркестриран во сите инструменти, (наместо како што е овде, само со пијаното, со кратки надополнувања во првата реченица од флејтата, а во втората од флејтата и кларинетот). Кога ќе се има предвид дека основниот мотив **M$_{25}$** е изведен од јадрото од аријата на Деспина („Извор вода“), од кое е направена не само оваа сцена, туку и епилогот, јасно станува неговото значење во целото дело.

Делот **A** има формална структура од шест реченици со премин по секоја трета реченица односно: **1 1**$_1$ **1**$_2$ премин **1**$_3$ **1**$_4$ **1**$_5$ премин.

Во првите три реченици се појавува темата носечки поставена во пијаното, како што кажавме со јасна алузија на моцартовскиот стил (посебно со придружбата во левата рака). Трите реченици се во различни тоналитети, односно се движат по субдоминантите надолу. Така, првата реченица е во **D-dur**, втората во **G-dur** и третата во **C-dur**. Првата реченица е решена само со пијаното и пицикатата во гудачите кои воопшто толку ги има во целата опера, што иронично таа може да се нарече и *пицикато опера*.

Не знам дали кон ова имало влијание и синтесајзерската изведба. Гудачите се едни од најтешките инструменти за семплирање во синтесајзерите, посебно ако се работи за *arco* и сите варијанти што ги овозможува тоа преку техниките на гудалото и позицијата на гудалото во однос на жиците. Со други зборови, потребни се безброј семплови за да се прикажат сите овие финеси. Со пицикатото е сосема друга ситуација, бидејќи се работи за кратки тонови, што значи дека и семпловите се многу помали (што е важно од дигитален аспект) и звучат многу поверно, за разлика од најголемиот дел неубедливи синтетички гудачи. Од *arco* техниките добро звучат и кратките *secco* тонови, така што јас и пицикатата и *secco* гудачите ги користев почесто, посебно кога снимав музика за драми. Гледано од оваа денешна перспектива, мислам дека употребата на толку пицикато во операта е и некој индиректен резултат на правењето матрица со синтесајзери, односно на звуците кои ми стоеле на располагање.

Во втората и во третата реченица се вметнати и веќе споменатите пасажи **П$_6$** кај дрвените дувачи, кои ќе бидат искористени за градење на преминот од четири такта кон следните три реченици со настапот на хорот (**1**$_3$ **1**$_4$ **1**$_5$).

Во преминот сум се грижел да не направам премногу хармонски отстапувања (од моцартовскиот стил), така што тој започнува со три последователни доминантни септакорди од **d**, **e** и **fis**, по што следува каденца која започнува со четврто, второ и педал на петтото стапало во **D-dur**. На овој педал ќе се изменат неколку акорди

што ја следат хроматиката во дискантот, и со доминантниот септакорд на крајот се заокружува хармонската подготовка за почетокот на пеењето.

Првите три реченици вклучувајќи го и преминот се пресликани уште еднаш, како четврта, петта и шеста реченица (**1**$_3$ **1**$_4$ **1**$_5$), овој пат со пеење. Во првата реченица (**1**$_3$) пее хорот унисоно, со германскиот текст од неколку зборови кој го составив сам и кој ќе се повтори и во следните две реченици, еден вид пофалба и воодушевување од пансионот на Деспина. Во втората реченица (**1**$_4$), сопраните и алтовите, главно во терци, ја исполнуваат тематската линија, додека тенорите и басовите ги надополнуваат со контрапунктска линија. Во третата реченица (**1**$_5$) тенорите и басовите во терци ја преземаат водечката линија, додека сопраните и алтовите одговараат со имитации. Преминот е видоизменет на крајот за да подготви за делот **A**$_1$.

A$_1$ започнува со два акорда, секој со предудар, најнапред голем дурски септакорд на доминантата (алтерирана септима), а потоа нонакорд (алтерирана нона надолу), со што е потенцирана дисонантноста од големата септима и малата нона кон основниот тон на акордот **a**. Двата акорда се придружени и со тремоло во барабанот, што уште повеќе ја потенцира нивната најавна функција. Следуваат мотивите на Деспина и Номче, со кои се најавени сопствениците на пансионот. По овој воведен дел, следува најавата на Номче во две реченици, од кои веќе го наведов основниот материјал кој со осминската ритмичка структура, разложениот акорд (со асоцијација на темите од класицизмот) и хармонијата тоника-доминанта, укажува на потеклото од главната тема на овој дел. Новината во овој дел е што по овие две реченици придружени со *secco* акорди, следува незавршен период, (незавршен бидејќи втората реченица е прекината), кој прави нова варијација на темата, но за прв пат во мол (**d-moll**). Понатаму, до крајот на четвртата сцена и воопшто на овој чин, играта дурска/молска варијанта ќе стане едно од главните средства за постигнување разлики меѓу материјалите (**Пр. 96**). Го исполнува соло пијаното и е во функција на подлога за лирскиот опис на Номче за пансионот на Деспина.

A$_2$ започнува со инверзија на темата која на половината реченица модулира во тоналитетот на доминантата (**A-dur**) (**Пр. 97**). Следната реченица во која се вклучуваат и пејачите започнува во тоналитетот на дурската доминанта (**A-dur**), па модулира во неговата молска доминанта (**e-moll**). Следната, трета реченица ја користи модифи-

Пр. 96 Молска варијанта на темата на Германците, втор чин, четврта слика, т. (72)–78 (П)



Пр. 97 Инверзија на темата на Германците, втор чин, четврта слика, т. (79)–83 (П)



куваната тематска варијанта од $\mathbf{A_1}$ (најавата на Номче со движењето по разложените акорди), со тоа што таа игра со комбинацијата **C-dur**, **c-moll**. Четвртата реченица има обратна комбинација мол/дур (почнува во **d-moll** и прави каденца за **D-dur**, првите два такта од следниот пример).

Делот **A₃** е целосно во знакот на фокстротот (диксиленд). Тој е веќе најавен во пијаното со ритмизираната каденца која припаѓа на **A₂**, по која почнува темата во пијаното во синкопирана верзија (**Пр. 98**). Покрај пијаното, стилистиката на оваа варијација на темата ја даваат и карактеристичните инструменти од диксиленд ансамблот: кларинетот (со пасажите кои започнуваат од високите регистри), тромбонот (со глисандата) и се разбира удиралките (**Пр. 99**). Сепак, во првата реченица од **A₃** настапуваат само пијаното како солистички инструмент и гудачите со удиралките како ритам-секција. Затоа кога во втората реченица ќе се вклучат дувачите (последно наведениот пример) се добива посебен ефект, на кој е додадена и повеќепати употребената модулација од **D-dur** во **G-dur**.

Пр. 98 Вовед и почеток на темата на Германците во синкопирана верзија, втор чин, четврта слика, т. 96–99 (П)



Пр. 99 Диксиленд ансамблот во темата на Германците, втор чин, четврта слика, т. 102–103 (П)



Веќе третата реченица од **A_3** прави нова комбинација меѓу **D-dur** и **a-moll**. Истото ќе се случи и во четвртата реченица која сега ги комбинира **A-dur** и **e-moll**, со тоа што двете реченици кај солистите ги користат инверзиите на темата.

Следуваат реченициите со темата во вид на акордски тонови и тоналниот план, односно комбинацијата дур/мол (**C-dur**, **c-moll**) и следната реченица со обратна комбинација мол/дур (**d-moll** и каденца за **D-dur**). Овде би го издвоил ритамот на придружбата кај лимените и дрвените дувачи, кој е комплементарен (удиралките ја имаат целината и акцентите односно 3,3,2, во две четвртини) и како манир е влезен и во нашиот фолклор (од српскиот) кај т.н. *блех оркестри* (со лимени дувачи) (**Пр. 100**).

Од сето ова воедно се гледа дека **A_2** и **A_3** се од една страна формално многу слични, но од друга, посебно со ритамот, употребата на фокстротот, хармониите и оркестрацијата, суштински различни.

A_4 – сцената на тепачката, прави нова варијанта во која првата реченица, темата на Германците, е во првобитната форма во **D-dur**, додека втората, која е очекувано во **G-dur**, е нејзината фокстрот варијанта со големо проширување на крајот и тоа во духот на класицизмот со каденца која никако да заврши.

Пр. 100 Комплементарниот ритам кај дувачките инструменти, втор чин, четврта слика, т. 114–115 (П)



Оваа сцена беше една од потешките за решавање. Како што кажав, Коле Ангеловски, кого го викнав на една од пробите, (тоа беше веќе на крајот од подготовките во декември, кога веќе пробувавме на сцената во МКЦ), многу ни помогна со тоа што ја уфрли Мица да се плетка околу главните противници Доксе и Номче. Како што беше ситна и слабичка, Надежда Петровска, која инаку извонредно ја направи улогата на Мица и актерски, но уште повеќе пејачки, одлично се уфрлаше меѓу Дени Стоев и Тоше Проески, и навистина сцената излезе прекрасна и многу смешна.

A_5 започнува со двата акорда од најавата на Номче (**A_1**), односно од вториот акорд, на кој во повторувањето му е поместен басот надолу (од **a** на **g**), за да се добие уште подисонантен акорд (судирот меѓу **g** и **gis** во акордот) (**Пр. 101**).

Следуваат двете реченици од бавниот вовед од почетокот на четвртата слика (**A_5** е составен од вкупно три реченици), со тоа што сега тие се во молска варијанта, односно во **d-moll**. Се разбира, тука се и пејачите Номче и Трпе, пицикатата во виолините и задржаните тонови во дрвените дувачи (покрај флејтата и кларинетот, тука е додадена и обоата).

Последната трета реченица од **A_5** е пандан на сцената од *Севилскиот берберин*, кога сите во еден глас објаснуваат што се случило, за да следува фразата, како и овде: „ве разбрав“. Оваа реченица ја донесува темата во молска варијанта, односно во **d-moll**, со проширување, како каденца, кое завршува во **D-dur** (**Пр. 102**).

Од наведениот пример може да се види дека акцентот во оркестрацијата е даден на вокалниот дел, посебно со колоратурите. Сопранот Мица останува сама на последниот тон **d** (**d6**), што правеше посебна кулминација и во музичка, и во содржинска смисла.

Последното **A_6** (заминувањето) почнува во **a-moll** и очекувано завршува во **A-dur**. Првите две реченици се повторно изведени од бавниот вовед. Третата реченица веќе прави нова варијанта од темата (**Пр. 103**). Последната четврта реченица е веќе во **A-dur** со молска субдоминанта и големо проширување на каденцата (во кое субдоминантата се враќа како дурска).

Пр. 101 Втор чин, четврта слика, т. 139–142 (П)



Пр. 102 Втор чин, четврта слика, т. 153–157 (П)




Fl.
Ob.
Cl.
Ten. Sax.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Dr.
tr
Мица
ток - му та - ка ток - му та - ка сè е точ - но да
Пале, Вале
ток - му та - ка ток - му та - ка сè е точ - но да
Деспина
ток - му та - ка ток - му та - ка сè е точ - но да
Доксе, Рафе
ла - жат ло - жат ли - ген лож - ги ла - жат хер ре-ке-тар
Климе
ток - му та - ка ток - му та - ка сè е точ - но да
Номче
ту - жи - ме ќе ги ту - жи - ме зар долж - ни да о - ста - не - ме
Трпе
ту - жи - ме ќе ги ту - жи - ме зар долж - ни да о - ста - не - ме
S.
Was für ei - ne Was für ei - ne Wir ver - shte - hen nichts Was für
A.
Was für ei - ne Was für ei - ne Wir ver - shte - hen nichts Was für
T.
Was für ei - ne Was für ei - ne Wir ver - shte - hen nichts Was für
B.
Was für ei - ne Was für ei - ne Wir ver - shte - hen nichts Was für
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Пр. 103 Втор чин, четврта слика, т. (153)–157 (П)



Трети чин

Третиот чин содржи две слики. Првата слика ја содржи аријата на Климе, во која се објаснува што се случило и што се планира да се случи, додека втората слика е сцената на часот по пеење со Деспина, преземена како модел од *Севилскиот берберин*.

Прва слика

Првата слика започнува со мотивите **M$_{27}$** и **M$_{28}$** кои се директно преземени од *Севилскиот берберин* и кои треба директно да асоцираат на содржинската врска меѓу овие две дела (пренесувањето на сижето). Во музичка смисла, овие две дела имаат комплетно различен музички концепт, за кој веќе доста беше говорено во досегашната анализа (**Пр. 104**).

Пр. 104 M$_{27}$ и **M$_{28}$** од третиот чин, прва слика, т. 1–9 (П)



Структурата на оваа слика е дводелна, во која првиот дел служи и како вовед во чинот, но и како вовед во аријата. Затоа првиот дел завршува со речитатив по што следува аријата на Климе, во која во последната реченица се јавува и мал пејачки ансамбл (Мица, Доксе, Рафе, Климе).

A (aba$_1$b$_1$ речитатив) B (aba$_1$ – аријата на Климе)

Првото **a** во **A** има јасна дводелна структура и се состои од три различни материјали: тремолата во гудачите, хармонските групи (каденците доминанта-тоника, видни во претходно наведениот пример), кои ја прават првата целина од две реченици; на која се спротивставува делот со мирна мелодиска линија, всушност нов мотив **M$_{29}$** врз фигурата од репетираните тонови во гудачите (исто две реченици од кои втората е скратена) (**Пр. 105**).

Целиот дел е хармонски нестабилен, поставен секвентно, што одговара на неговата функција да воведе во аријата.

Пр. 105 M_{29} и **$Ф_{10}$** од третиот чин, прва слика, т. 19–25 (П)



Делот **b** прави голем контраст со реминисценцијата на мотивот **M_{11}** кој потекнува од аријата на Климе и почетната фигура на целата опера **$Ф_1$** (**Пр. 106**).

Соодветно, во неговата основа се јавуваат дури две зголемени кварти, една во придружбата (акордите) и една во мелодиската линија, кои се наоѓаат на терцно растојание (мала терца), со што се добива битонална хармонија. Инаку, и тој е изграден од секвенци, односно покажува формална и хармонска нестабилност.

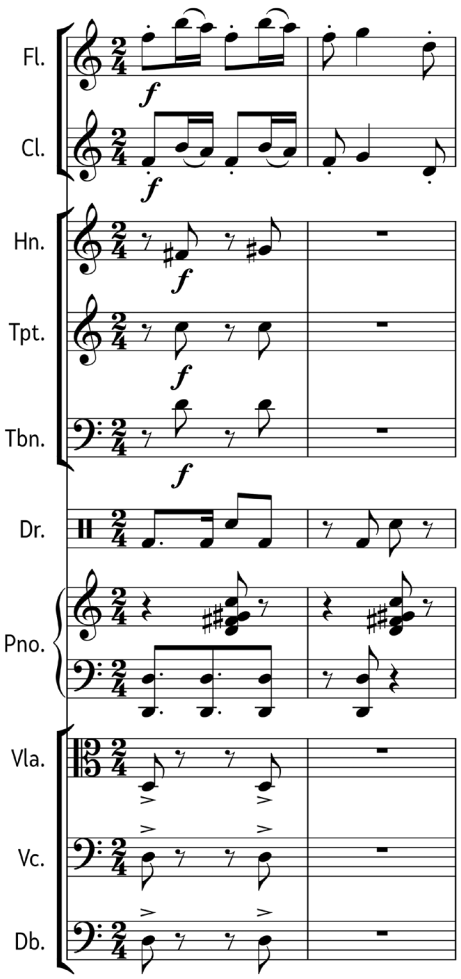
Сакам посебно внимание да обрнам на акордот во пијаното кој е испишан како **d-fis-gis-c**, а енхармонски може да се забележи како **d-fis-as-c**, со што ќе се третира како мал септакорд со тврдо намален квинтакорд. Сепак, визуелно повеќе ми одговарал да биде испишан само со диези. Инаку, овој септакорд многу често го користам, ни самиот не знам зошто.

Неговата *репризa*, **a_1b_1**, ја следи генералната структура на првите излагања на **ab**, но со низа промени, произлезени од вклучувањето на пејачите и дијалошката форма меѓу нив, односно речитативната функција на делот.

Првата и највоочлива промена е поставувањето на тремолата на почетокот во инверзија, што му дава еден привид на овој дел, како да е во огледало наспроти првиот, иако тоа не е спроведено натаму. Прекините, секвенците, парландо деловите овде уште повеќе доаѓаат до израз. На крајот е каденцата на доминанта за **G-dur** изведена *a capella* од Климе (**Пр. 107**).

Всушност, целиот дел **A** е исклучиво во функција на делот **B**, кој е музичкиот центар на оваа слика. Делот **B**, како што наведов, има структура **aba_1**. Основните делови **a** и **b** се јасно разграничени преку музичките материјали кои се спротивставени меѓу

Пр. 106 M_{11} и **$Ф_1$**, трет чин, прва слика, т. 31–32 (П)



себе, и кои потекнуваат (делот **a**) од аријата на Трпе и (делот **b**) од првото излагање на аријата на Климе. Ова е направено и во функција на содржината во која треба да се направи замената на Трпе со Доксе. Јас целиот дел го идентификувам како арија на Климе, но овде веќе станува збор за *втора арија на Климе*.

Аријата започнува како варијанта на аријата на Трпе, неизбежните пициката, пијаното и удвоената линија на пејачот во фаготот (**Пр. 108**).

Во овој пример може да се забележи несовпаѓање кај алтерираните тонови меѓу баритонската линија и некои од тоновите во оркестарот, односно енхармонски еднаквите **es** и **dis**, и **b** и **ais**. Многу се размислував дали да ги изедначам и кој од тоновите да го земам како мерка. Од една страна, во оркестарот алтерациите произлегуваат од акордите на кои им припаѓаат тоновите, додека кај баритонот ја следат природната воќична линија (овде хроматиката се воќици нагоре). На крајот, одлучив во оркестарот да се следат хармониите, а кај гласот воќиците.

Делот **a** од оваа арија ја користи структурата на аријата на Трпе како оркестрација, 6/8 метар, но мелодиски се развива во една голема кулминација (**Пр. 109**). За да се постигне кулминацијата, претходно се модулира од **G-dur** во **F-dur**. Издржаните тонови во високиот регистар треба да му овозможат на гласот да дојде до потполн израз. Инаку, би сакал да направам и рекапитулација на тоналитетите на трите појавувања на оваа арија: **D-dur** во основната варијанта на Трпе, **A-dur** во варијантата на Номче и сега **G-dur** во варијантата на Климе. Ова е во духот на веќе споменатиот пристап да се копираат цели делови, и најпрво да им го променам тоналитетот, најчесто да ги транспонирам, или да заменам дур со мол и обратно.

Пр. 107 Каденца за почетокот на аријата на Климе, трет чин, прва слика, т. 102–106 (П)



Милан Фирфов одлично ја направи оваа арија во радиоснимката. Мислам дека и гласот многу му созреа во втората половина на 1980-тите. Кога започнавме да работиме на почетокот на 1970-тите, тој ја имаше белградската пејачка школа и пееше со една форсирана и стегната

Пр. 108 Почетокот на аријата на Климе со музичкиот материјал од аријата на Трпе, трет чин, прва слика, т. 107–112 (П)



импостација. Мајка му, Данка Фирфова, која редовно седеше на нашите проби кај нив дома, се обидуваше да го отпушти и да му го направи пеењето природно со максимално користење на сопствените резонанси. Миле доста се спротивставуваше, како што викаат, никој не си ги научил децата, (иако и ова не е правило), но негде дури на почетокот на 1980-тите, природно му се наметнаа советите на Данка, и чекор по чекор гласот почна да му се отвора, да се ослободува и да добива една нова димензија, боја и волумен. Со оглед на тоа што во Операта при МНТ сè уште стоеја некои хипотеки од односите во времето на мајка му, му се рефлектираа и нему и многу тешко успеваше да добие улога, па се насочи кон концертно пеење. Искрено, многу сакаше да настапува како пејач, иако имаше завршено и пијано, и диригирање, исто во Белград.

Концертното пеење (мислам на рецитали) е една од најтешките вокални задачи, бидејќи пејачот нема време за одмор, пее од почетокот до крајот на рециталот. Не го знам точниот број на вокални рецитали што го дадовме во втората половина на 1970-тите и во 1980-тите години, иако од базата на артефакти поврзани со моите настани, може да се извадат вокалните концерти, што сигурно во некоја друга пригода, кога ќе пишувам за вокалните циклуси и ќе го направам; но не само што дававме вокални рецитали со мешан репертоар, туку имаше и вокални рецитали со тематска определба – француски автори, германски автори, стари

Пр. 109 Трет чин, прва слика, т. 124–127 (П)



мајстори итн. Во тоа време многу ретко имаше вокални рецитали, се сеќавам дека Георги Божиков и Благоја Николовски даваа вокални рецитали главно со руски романси на Чајковски. Но тие беа пократки од редовните концерти и не се споредуваа со репертоарската темелност, задача и тежина на оние што ги подготви Милан Фирфов. Милан Фирфов вистински направи еден историски пресврт во претставувањето на рециталната вокална традиција.

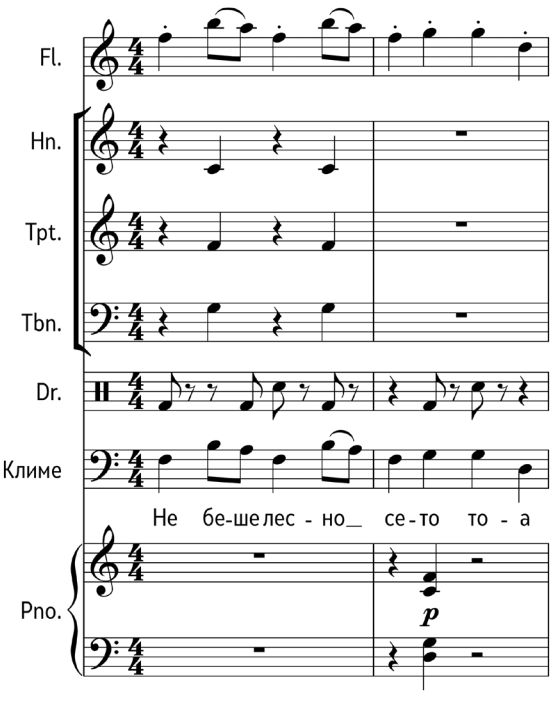
Она што посебно ме импресионираше е што еден дел од партитурите што ги изведувавме беа препишани на рака и доаѓаа од Белград (имаше и прекрасни преводи на српски од светскиот репертоар – Брамс, Шуберт). Партитурите беа испишани со многу квалитетен читок ракопис и укоричени во тврди картонски папки. Не знам како ги имаше обезбедено и никогаш не стигнав да го прашам, иако денес многу би ме интересирало да ја дознаам историјата на таа препишувачка школа; плус имаше секогаш по две копии, една за пејачот, една за пијанистот. Претпоставувам дека сите беа набавени во 1960-тите, кога немаше фотокопири, и изгледа дека во Белград имало повеќе вакви препишувачи на ноти. Се разбира, имавме и печатени збирки со германска, француска, руска и друга литература.

Делот **b** навраќа на верзијата на аријата на Климе од увертирата, со ритамот во удиралките, со квартните синкопирани акорди во лимените дувачи, со лидиската кварта во мелодиската линија, шетањето во хармонијата низ низата од двотакти и полифонијата со додадената мелодиска линија во првата виолина. Во анализата на оваа арија во увертирата не се осврнав на хармонскиот план, кој е интересен за мене, бидејќи во него имам повеќе решенија за кои сум повеќе задоволен, за разлика од оние во кои се употребени хармонски модели од класичарско/романтичарскиот репертоар. Така, овој дел од аријата започнува со квартните акорди во лимените дувачи, кои самите по себе не го откриваат тоналниот центар.

За мене тоа е и нивната привлечност, бидејќи може да ги сместите во кој било тонален центар во зависност од тоновите од кои се изградени (три, четири, пет, па дури и повеќе), и тоа дури и без предзначување. Во таа смисла, тие го надминуваат и намалениот септакорд за кој уште Бах ја сфатил предноста за предзначување. Но, септакордите мора да се предзначат енхармонски и се ограничени на нивните четири тона.

Квартните созвучја теориски можат да се прошират на сите 12 полустепени и јас уживав да свирам квартни акорди од осум тона, по четири во секоја рака, бидејќи имам доста голема и широка рака, и потоа да ги поместам за полустепен надолу (или нагоре) и тоа во ритмичка фактура прво основниот половина, па после основниот осмина и следниот надолу пунктирана четвртина.

Пр. 110 Квартните акорди во придружбата на аријата на Климе, трет чин, прва слика, т. 141–142 (П)



Богатството во музичкиот израз ја дава секогаш полизначноста. Ако фразата започне со акорд **g-c-f**, како во овој случај, тоналниот центар може да биде кој било од трите тона; кога на тоа ќе се додаде и фразата со лидиска кварта, се добива уште едно хармонско ниво нагоре (**Пр. 110**). Инаку, овде квартниот акорд во пијаното е проширен со уште еден тон надолу, тонот **d**.

Целата слобода на тоналните центри, посебно е изразена и во ова **b**, кое е очекувано различно и во оваа смисла од увертирата, бидејќи сега се движи по слична низа на условни тонални центри уште во првата реченица: **f**, **e**, **a**, **h**, **c**, **g**.

Секогаш имам дилеми до каде да одам со анализата, бидејќи има уште финеси во овој пример. Кога се преминува во тоналниот центар **e**, по двата први двотакта, основната линија на бари-

Пр. 111 Зголемените кварти кај пејачот и виолината, трет чин, прва слика, т. 145–147 (П)

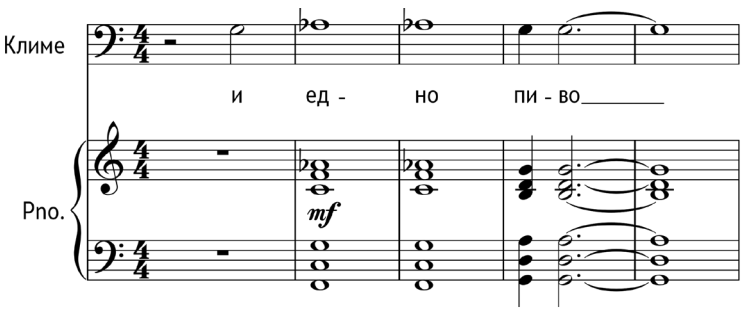


тонот има чиста кварта, ама затоа завршува со зголемена кварта **fis-c** на која ќе се надоврзе и соло виолината, со полифона линија со лидиска кварта **d-gis** (**Пр. 111**). (Инаку, кларинетот кој го дуплира пејачот продолжува сам со својата линија).

Двозначна е и каденцата која завршува со два нонакорди, (кои во левата рака од пијаното се во континуитет со претходните квартни созвучја, и дури со акордите во десната, стануваат созвучја со суперпозиција на терци). За каква каденца се работи: ако е основниот тонален центар **f** (што ќе се случи понатаму бидејќи квартните созвучја го имаат акордот **c-f-b**), тогаш оваа прогресија прави каденца тоника/доминанта *за*... (односно доминанта на доминанта), но ако се има предвид дека претходно прозвуче и **c** како центар, тогаш прогресијата е молска субдоминанта/доминанта *за* **c** (**Пр. 112**).

Крајот на аријата со $\mathbf{a_1}$ може двојно да се толкува и како кода, бидејќи Климе ја пее само првата фраза, му одговара Мица, па потоа се јавува најнапред машки дует, кој на крајот преминува во машки терцет, сето со една карактеристична хармонска фактура во која посебна улога игра молската субдоминанта (**Пр. 113**).

Пр. 112 Двозначноста на каденцата од крајот на **b** (во **B**), трет чин, прва слика, т. 159–163 (П)



Како што може да се види, трите такта од терцетот се оставени *a capella*. Ова го имам направено како една асоцијација на ваквите *хармонски* терцети кои уште како дете често ги гледав во холивудските филмови кои беа со пеење. Не знам зошто, но секогаш нешто ме потсетува на трите машки лика

Пр. 113 Крајот на аријата на Климе со машкиот терцет и молската субдоминанта (првиот такт од примерот), трет чин, прва слика, т. 201–(204) (П)



во преден крупен план со весели лица и широко отворени усти. Од денешна перспектива сето го сметам за кич и затоа го употребувам како контраст. Кичот употребен како кич е многу моќно средство за постигнување контраст. *Деспина и мистер Докс* изобилуваат со примери на мелодиски фрази и придружни фигури, кои се на овој начин функционални во постигнувањето на крајната стилистика на делото.

Инаку, **a_1** започнува во мол (**f-moll**) со инверзија на придружната фигура, но веќе по неколку такта (преку намалениот септакорд) се враќа во дур (**F-dur**).

Втора слика

Втората слика е реминисценција, скратена верзија на увертирата. Во неа нема нови материјали, освен мотивот **M_{30}**, кој е поставен како контрапункт на останатите материјали (Доксе наспроти линијата на „Хабанерата" кај Деспина) (**Пр. 114**). Кај овој мотив посебноста е и предтактот, но уште повеќе крајот со четвртината и пунктираната половина. Од него натаму ќе се обликува 16-тактна реченица која е составена од три вакви четворотакти и два двотакти 4 + 4 + 4 + 2 + 2, кои завршуваат со истата ритмичка фактура, односно четвртина и пунктирана половина.

Пр. 114 M_{30}, трет чин, втора слика, т. 137–140 (П)



Шематски втората слика изгледа вака, при што сите **a** се произлезени од **a** од **A** од увертирата (воведниот дел), **b** е изведено од воведниот дел на **B** исто така од увертирата (Хабанерата), додека **c** е произлезено од делот **r**, кој се повторуваше во првиот чин за сцените на судирите:

a речитатив a_1 речитатив a_2b говор b_1 говор b_2 говор с речитатив

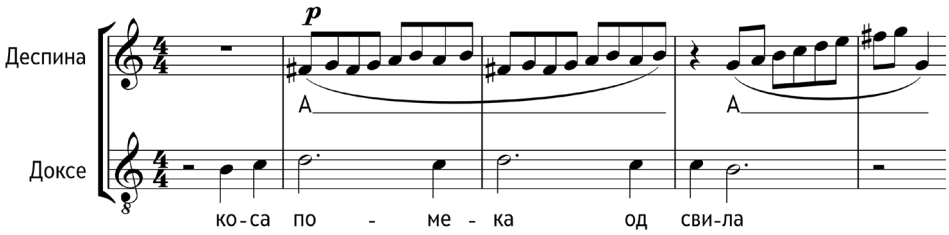
На овој начин се прави едно големо заокружување на целото дело и се потврдува принципот на економичност на материјалите, на кој повеќе пати укажував.

Мислам дека можеби принципот на економичност на материјалите ми е директно или индиректно произлезен од наставата со мојот професор Томислав Зографски, кој ме учеше дека: кај помала форма употребувам поголеми материјали, кај поголема форма употребувам помали материјали, односно кај мала форма цели обликувани теми, често монолитни, односно без мотиви; кај големите форми и темите, а потоа и целите дела се градат од многу мали мотиви, дури помали и од еден такт. Оваа обратна пропорционалност ми беше потврдена со многубројните формални анализи на делата од железниот музички репертоар.

Трите **а** (**а**, **а$_1$**, **а$_2$**) имаат различен тонален распоред: **c-moll**, **g-moll**, **c-moll**. Првото **а** ја нема контрапунктската линија (**М$_2$** кај фаготот), и таа ќе се јави во второто и во третото **а** (фагот, тенор саксофон). Првиот **речитатив** е придружен од акорди во пијаното (**F-dur**) и завршува со доминанта за **g-moll**. Вториот **речитатив** е решен со акорди од пициката во гудачите кои завршуваат со доминанта за **c-moll**.

Делот **b** е основан врз целата прва реченица од „Хабанерата“, се разбира, со веќе споменатите ритмички интервенции (**Ф$_2$**) и оркестрациски промени. По првата реченица која е во **e-moll**, настанува скок во **g-moll**, кој потоа ќе премине во **G-dur**, каде што ќе започне новата линија (**М$_{30}$**) кај Доксе, придружена со колоратури во алтот, **П$_2$** во аугментација (**Пр. 115**). Хармонијата е едноставна и во следниот такт по наведениот пример се појавува доминанта за второ, па доминанта и тоника.

Пр. 115 М$_{30}$ и **П$_{2(ayr)}$**, трет чин, втора слика, т. 141–(145) (П)



Пр. 116 М$_4$ и **М$_3$**, трет чин, втора слика, т. 159–162 (П)



Следува краток текст, по кој има повторно два воведни такта во **e-moll**, по кои започнува дурска варијанта на „Хабанерата“ во **E-dur**, на која полифоно се спротивставува основната мелодиска линија (**М$_4$**) од „Извор вода“, со тоа што Доксе ја изведува основната линија од „Хабанерата“ (**М$_3$**) (**Пр. 116**).

Во ова **b$_1$** следува тонален скок во **g-moll**, во моментот кога се појавува и Трпе, па реченицата е пресечена со нов тонален скок во **h-moll**. Ова сечење во кое се појавуваат две полуреченици, треба да помогне за згуснување на напнатоста на сцената.

По краткиот текст, започнува **b$_2$** со веќе два пати појавениот вовед од „Хабанерата“ со ритамот во **e-moll**, но овој пат останува молската варијанта, и дури и темата од „Извор вода“ преминува во мол (**Пр. 117**). По скокот во **g-moll** настанува прекин на реченицата со отсечни акорди во кои во заднината оди текст.

Делот **c** е идентичен со крајното **r**, односно крајот на првиот чин, со стандардните интервенции, посебно кај пејачите (сега пее целиот хор), кои имаат и други текстови.

Речитативниот дел на крајот е осмислен повеќе пејачки (не е парландо) и се појавуваат кратки мелодиски линии во дијалогот кои се придружени со пијано.

Пр. 117 M_4 во молска варијанта и **M_3**, трет чин, втора слика, т. 184–188 (П)



Епилог

Како што кажав, епилогот е изграден од основниот мотив **M_4** на аријата на Деспина („Извор вода“). Врската е движењето нагоре на трето, четврто кон петто стапало, една интервалска низа која многу често се среќава и во западната музичката традиција, но и кај нас.

Ова се само длабински анализи, бидејќи убеден сум дека дури ни изведувачите не ја сфатиле оваа врска меѓу аријата на Деспина, хорот на Германците и епилогот. Уште од почетокот на мојата композиторска обука сфатив дека кој било материјал, дури и оној што на прв поглед изгледа многу неинтересен, или банален, во зависност од контекстот кој ќе му го дадат седумте планови на музичкото дело, може да стане нешто исклучително. Многу често ми се случуваше да се воодушевам од некоја фраза во некоја песна од популарните жанрови, која беше многу едноставно хармонизирана, и да откријам дека во таа комбинација на мелодиската линија и хармонијата се добива многу иновативен резултат.

Епилогот има јасна формална структура:

Вовед АВА$_1$ Кода

Воведот, како што кажав претходно, е изведен од воведот во четвртата слика од вториот чин. Составен е од две идентични реченици, кои оркестрациски оформуваат голема градација, соодветно на свечениот карактер на епилогот.

Епилогот го замислив како една *ода* со хумана порака (тоа веќе го истакнав), и затоа сета музичка структура е во функција на содржината.

Во првото **А** сите пејачи заедно со хорот пеат унисоно, што придонесува за моќноста на пораката. Целото **А** може да се третира и како сложена реченица-период (со оглед на истоветноста на реченициите, каденците, бавното темпо), или како една реченица, составена од две полуреченици. Но, како и да ги третираме, тие се заеднички заокружени, посебно со јасната каденца на крајот. Таа каденца уште повеќе ја

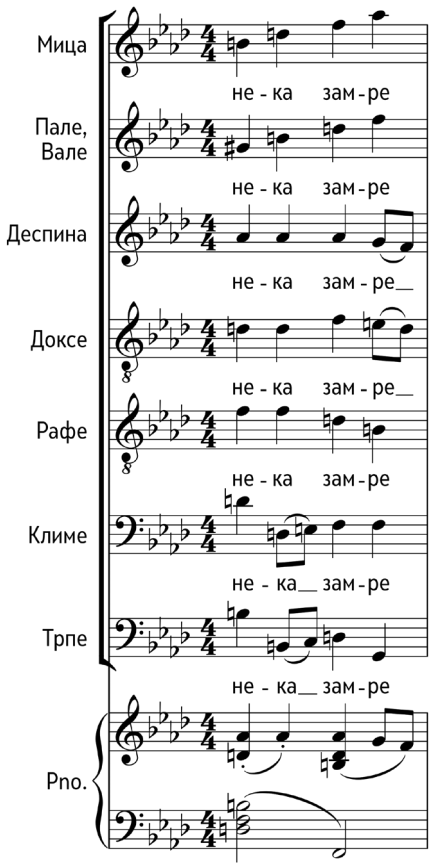
Пр. 118 Хармонската структура на почетокот на епилогот, т. (9)–(11) (И)



потенцира заокруженоста, бидејќи реченицата, иако започнува со квинтакорд во предударот, на главното време се задржува на секстакорд на првото стапало, кој преминува во мал молски септакорд на шестото стапало (**Пр. 118**), по што хармонијата се движи во еден дијатонски круг меѓу тониката, субдоминантата, доминантата и шестото стапало. Во него посебно се издвојува врската шесто, петто стапало (која во западната традиција често се избегнува).

Делот **B** потекнува од истата мелодиска линија, но сега го развива истиот музички материјал од **A** во молска варијанта. **B** се состои од две реченици од кои во првата пеат Деспина и Доксе, а во втората, септетот од сите солисти (Пале и Вале имаат една линија). Првата реченица е оркестрирана само со гудачите, а кај септетот се вклучени сите дрвени дувачи и хорната. Гледајќи ги интересните пунктови во музичка смисла, најнапред се издвојува движењето по намалениот септакорд, кој овде ќе го дадеме од втората реченица со септетот од пејачи (**Пр. 119**), кој се разрешува во доминантата, следува секстакорд на тониката,

Пр. 119 Движење врз намален септакорд, епилог, т. 28 (И)



Пр. 120 Заменична доминанта за субдоминантата, епилог, т. 30–31 (И)



на кој има застој во мелодиската линија, па уште еден застој на намален септакорд кој е заменична доминанта за субдоминантата (**Пр. 120**).

Заради сето ова, овој среден дел на *одата* прави голем контраст, посебно на тонално/хармонски план со промената **F-dur/f-moll**.

Пр. 121 Колоратури на солистите врз основниот музички материјал, епилог, т. 36–37 (И)



Последното **A_2** е реприза на првото **A**, враќајќи нè повторно во **F-dur**. Во него солистите изведуваат колоратури, додека хорот е хармонски развиен според основната мелодиска структура (**Пр. 121**). Се разбира, сите се обединуваат во каденцата со широки тонови.

Вообичаено на последниот акорд (тониката), по завршувањето на оркестарскиот дел во полна динамика, ги оставав хорот и солистите на тоничниот акорд да продолжат да звучат *a capella* со едно огромно диминуендо до потполно губење, за да може во тој момент да се појави Номче, кој се пишманил и не се согласува, па повторно станува една голема караница во која сите за време на кодата си одат.

Кодата, која започнува во **F-dur** во првата реченица со една копирана верзија од почетокот на сцената со Германците, веќе во втората реченица која модулира во **B-dur** во кој и ќе заврши делото, преминува во фокстрот варијантата на истата реченица. Се разбира, на крајот ја има и проширената каденца со стандардните хармонии кои произлегуваат од движењето во басовата линија: тоника, алтерирано седмо надолу, шесто, шесто алтерирано надолу, доминанта и тоника.

Кодата имаше тројна функција, таа е кода на сликата, на ставот, но и на целата опера. На аплаузите што следуваа ја пуштавме матрицата од увертирата до кај ќе стигнеше, но вообичаено одеше доста долго.

Место заклучок

Не знам што повеќе би кажал за овие две дела. Од една страна, уживав во нивното пишување, уживав и во подготовките за нивните изведби, ми годеше дека на публиката ѝ се допаѓаа, што го кажува и бројот на изведбите, и посебно успехот кај најмладата публика, која многу се врзуваше со нив и бараше повеќепати да ги слуша.

Од друга страна, во нив правев некои компромиси, кои не ми беа по ќеф, посебно зашто го имав предвид и фактот на допадливоста кај публиката. Во моето творештво имам и повеќе други такви дела (како на пример, Ноктурната за пијано). Завршувајќи го овој текст имам едно амбивалентно чувство на кое вредносно ниво би ги ставил во моето творештво – многу тешка задача, не знам.

Како и да е, тие одиграа огромна улога не само во моето творештво, туку и во мојот живот, и одразуваат многу од тоа што се случи пред, за време и по нивното создавање и изведбите. Можеби кога ќе ја завршам оваа плејада на текстови за моите дела и овој текст ќе добие една поинаква димензија.

Скопје, март 2020 година (во време на пандемијата на коронавирус)

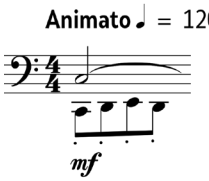
Содржински материјали (попис)

Шеќерна ѓриказна

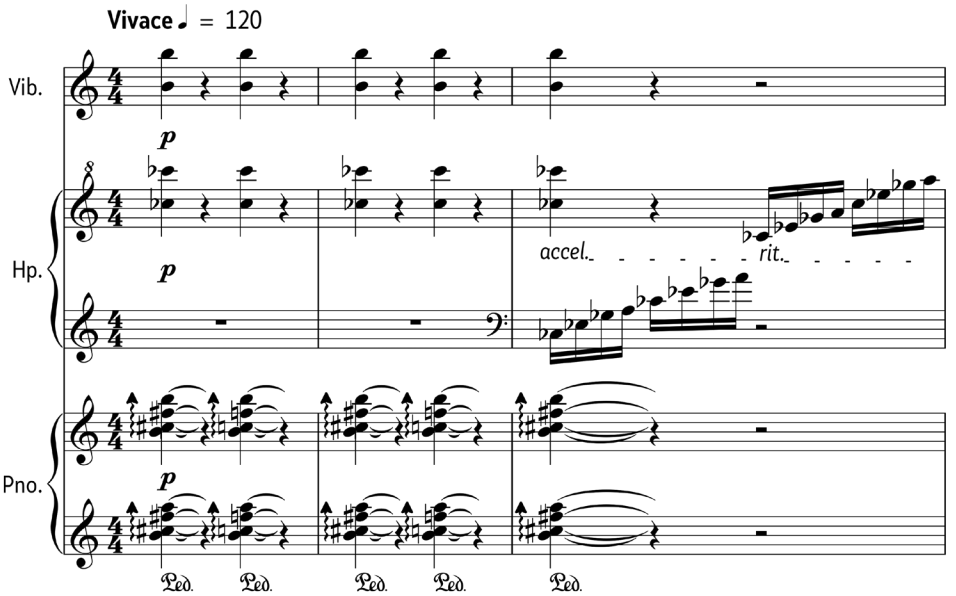
М$_1$, увертира, т. (1) (И)



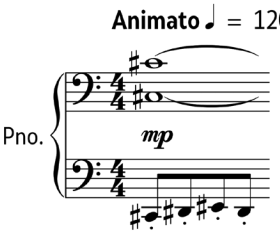
Ф$_1$, увертира, т. (3) (И)



П$_1$, прва слика, прва сцена, т. 4–6 (П)



М$_{2(Ф_1)}$, прва слика, втора сцена, т. (11) (И)



M_3, втора слика, т. 1–(5) (П)



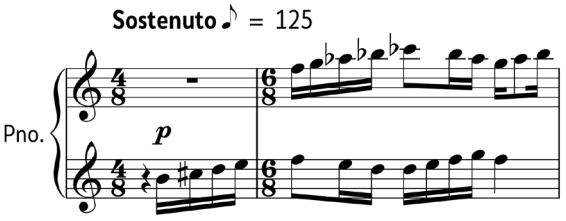
M_4, трета слика, т. 4–(5) (И)



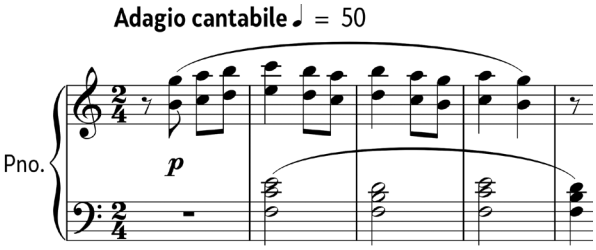
$Ф_2$, трета слика, т. 1 (И)



$П_2$, трета слика, т. 79–80 (И)



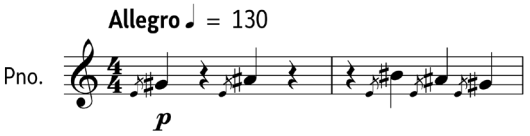
M$_5$, шеста слика, прва сцена, т. 1–(5) (И)



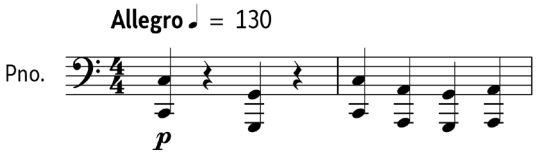
M$_6$, шеста слика, втора сцена, т. 4–5 (И)



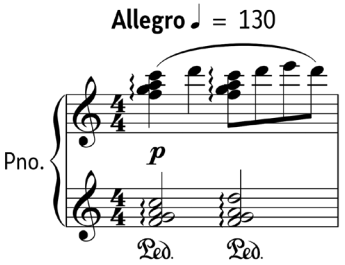
M$_7$, осма слика, втора сцена, т. 5–6 (И)



Ф$_3$, осма слика, втора сцена, т. 5–6 (И)



M$_8$, осма слика, втора сцена, т. 20 (И)

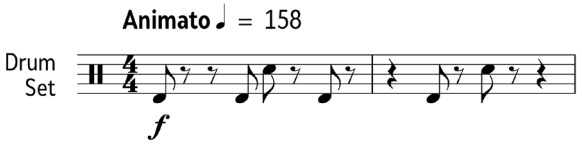


M$_9$, осма слика, втора сцена, т. 32 (И)



Деспина и мистер Докс

Ф$_1$, пролог, т. 2–3 (П)



М$_1$, пролог, т. 6–9 (И)



П$_1$, пролог, т. 18–(19) (И)



М$_2$, пролог, т. 30–(33) (П)



Ф$_2$, пролог, т. 73–74 (И)



М$_3$, пролог, т. 76–(77) (И)



М$_4$, пролог, т. (90) (И)



M$_5$, пролог, т. 141–(142) (И)



M$_6$, пролог, т. (149)–150 (И)



Ф$_3$, пролог, т. 138–139 (П)



M$_7$, пролог, т. 206 (И)



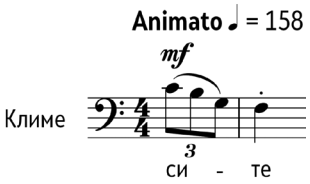
M$_8$, пролог, т. 291–(292) (П)



M$_9$, пролог, т. (292–293) (П)



M$_{10}$, пролог, т. (321–322) (И)



M$_{11}$, пролог, т. 348 (И)



M$_{12}$, пролог, т. 354–(355) (П)



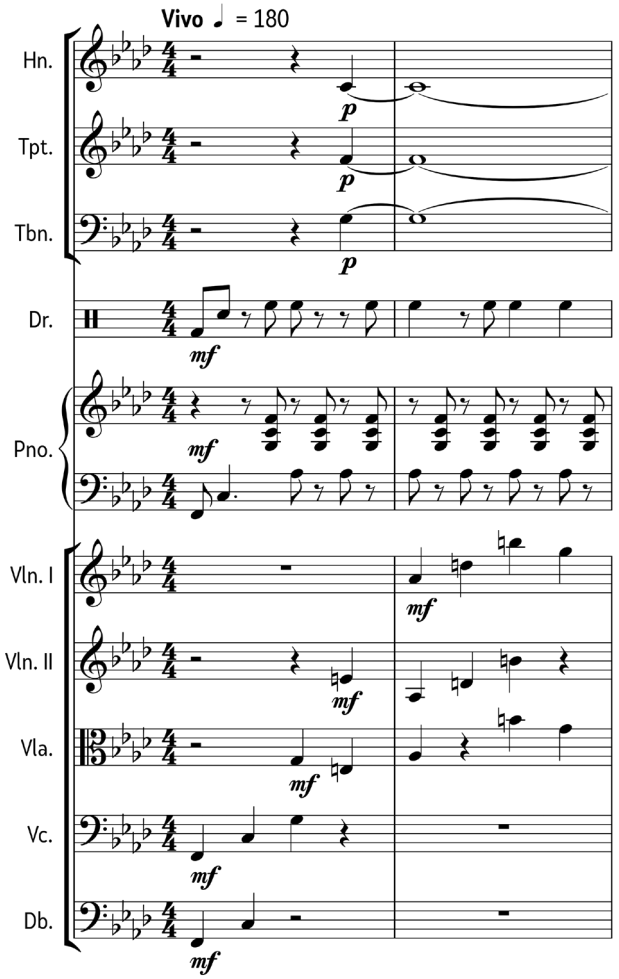
M$_{13}$, прв чин, т. 15 (П)



Ф$_4$, прв чин, т. 29–30 (П)



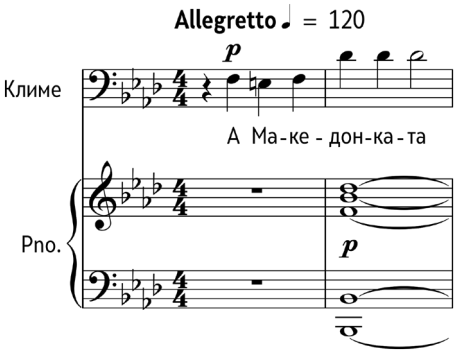
Ф$_5$, прв чин, т. 29–30 (П)



П$_2$, прв чин, т. 33–34 (П)



М$_{14}$, прв чин, т. 52–53 (И)



М$_{15}$, прв чин, т. 132 (П)



Ф$_6$ (компоненти), втор чин, прва слика, т. 5–(6) (П)



т. 1 (П)



т. 6–7 (П)



М$_{16}$, втор чин, прва слика, т. 5–8 (П)



М$_{17}$, втор чин, прва слика, т. (21) (П)



П$_3$, втор чин, прва слика, т. 18–(19) (П)



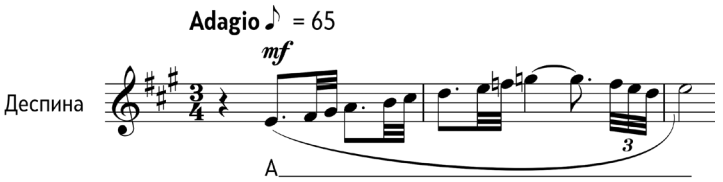
М$_{18}$, втор чин, прва слика, т. (23) (П)



П$_4$, втор чин, прва слика, т. 92 (П)



П$_5$, втор чин, втора слика, т. 33–(35) (П)



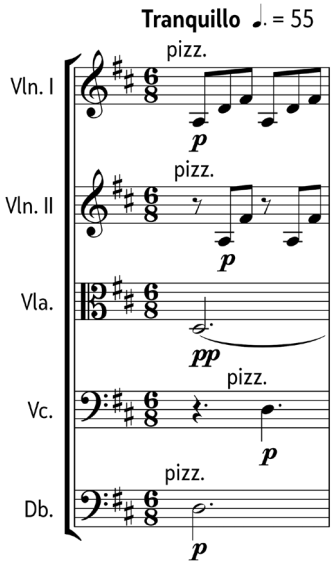
М$_{19}$, втор чин, втора слика, т. 85–(86) (П)



Ф$_{7}$, втор чин, втора слика, т. 90–92 (П)



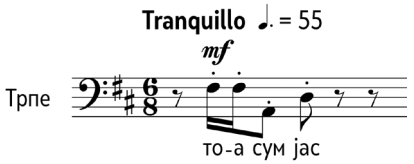
Ф$_{8}$, втор чин, трета слика, т. 20 (П)



М$_{20}$, втор чин, трета слика, т. 22–(25) (П)



М$_{21}$, втор чин, трета слика, т. (25) (П)



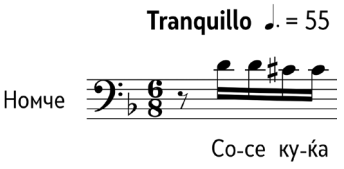
Ф$_{9}$, втор чин, трета слика, т. (44) (П)



М$_{22}$, втор чин, трета слика, т. (87–88) (П)



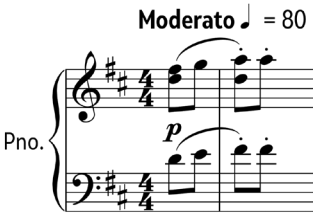
М$_{23}$, втор чин, трета слика, т. (149) (П)



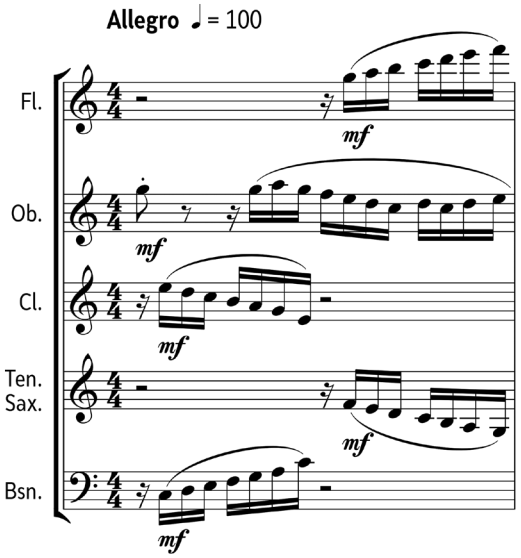
М$_{24}$, втор чин, трета слика, т. (175) (П)



М$_{25}$, втор чин, четврта слика, т. 1–(2) (П)



М$_{26}$, втор чин, четврта слика, т. 20 (П)



М$_{29}$, трет чин, прва слика, т. (22)–25 (П)



М$_{30}$, трет чин, втора слика, т. 137–140 (П)



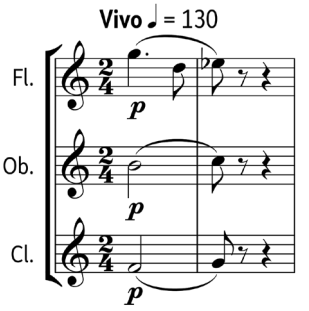
М$_{26}$, втор чин, четврта слика, т. (55–56) (П)



М$_{27}$, трет чин, прва слика, т. 1 (П)



М$_{28}$, трет чин, прва слика, т. 4–5 (П)



Ф$_{10}$, трет чин, прва слика, т. 21–22 (П)



Содржина

Предговор vii

Опкружување 1

Музички карактеристики 33

Шеќерна ѝриказна 33

Деспина и мисѳер Докс 50

Место заклучок 112

Содржински материјали (попис) 113



ISBN 978-9989-2381-4-7