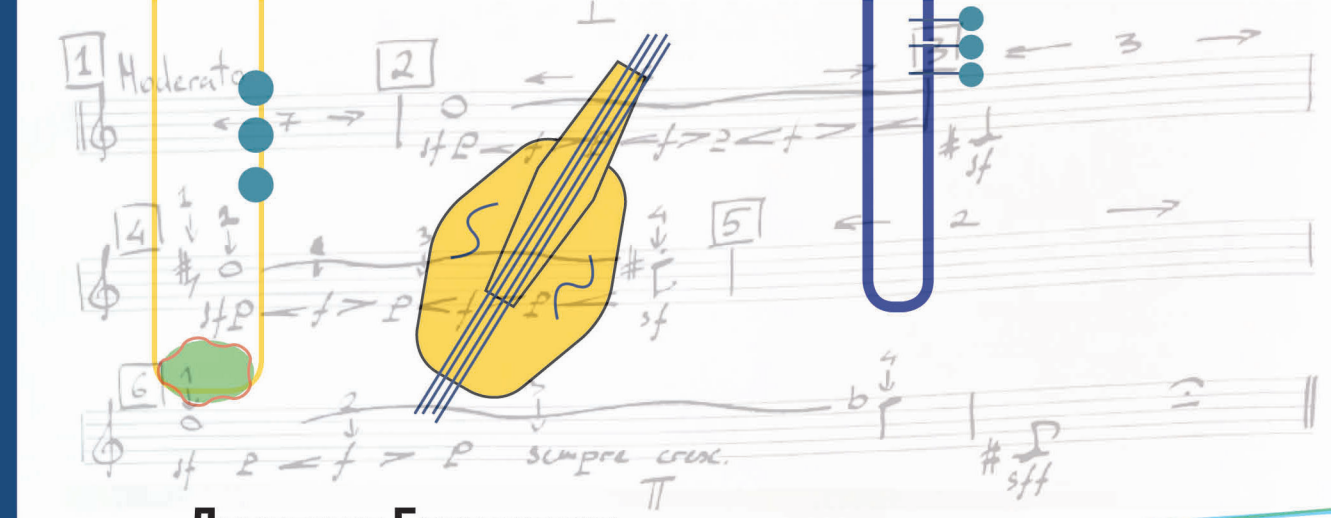
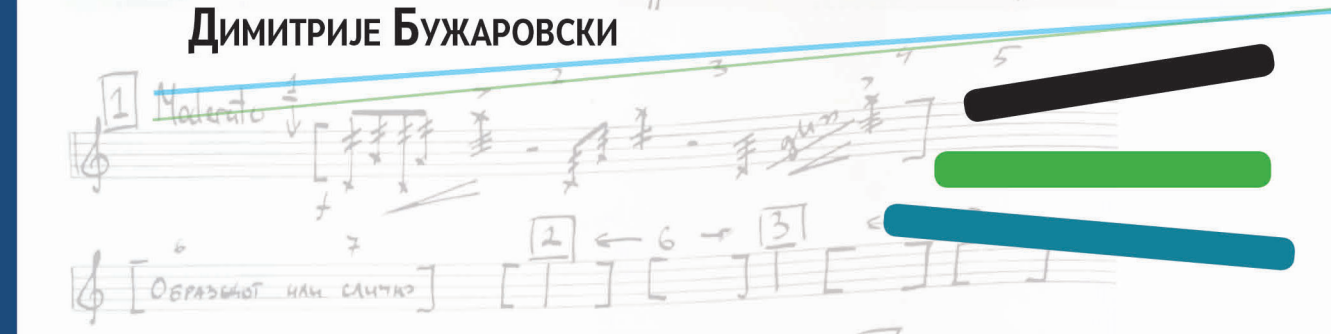
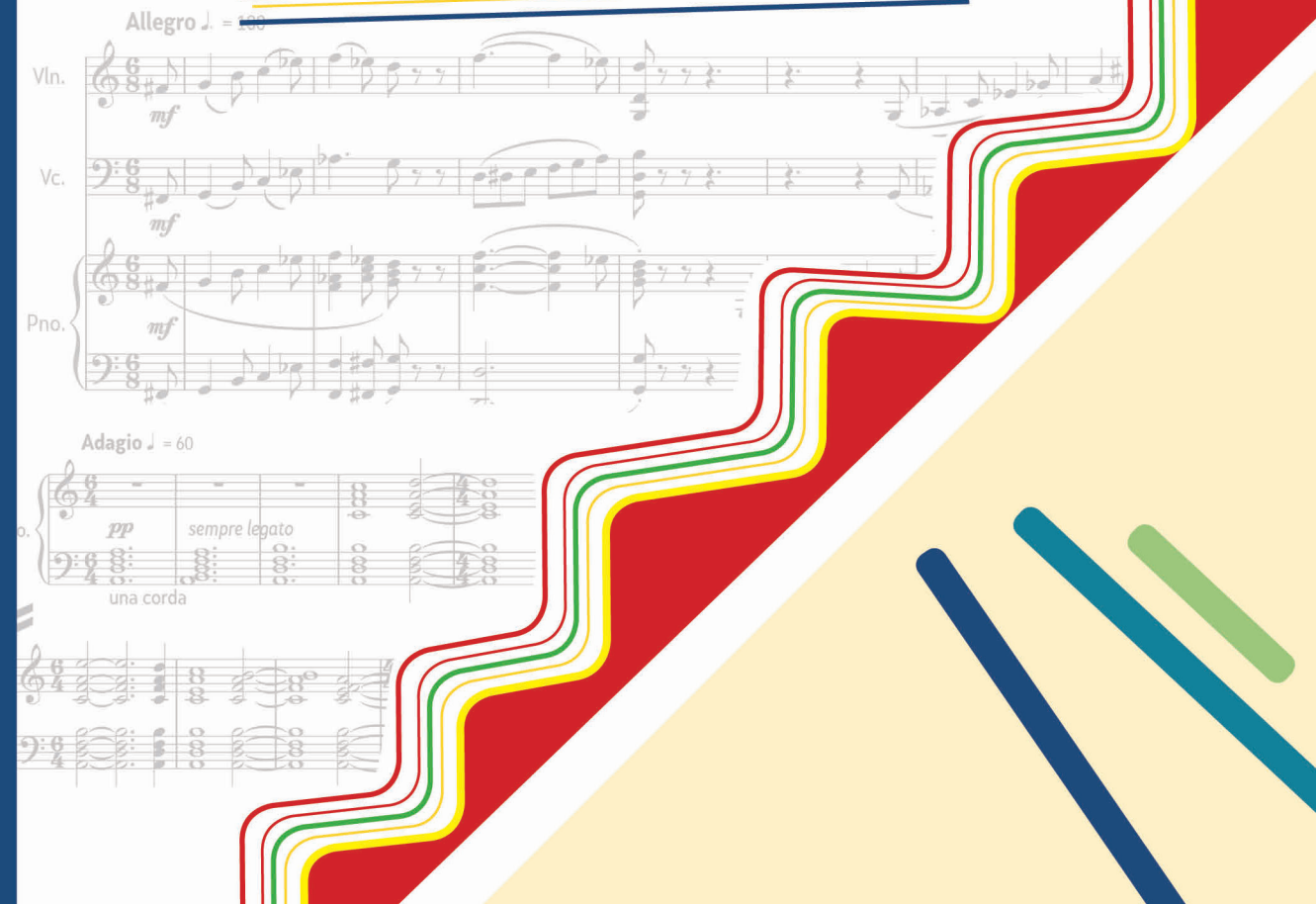


Димитрије Бужаровски



Солистичка и камерна музика



Димитрије Бужаровски

Солистичка и камерна музика

Скопје, 2022 година

Димитрије Бужаровски

Солистичка и камерна музика

Скопје, 2022 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
СОЛИСТИЧКА И КАМЕРНА МУЗИКА

Прво издание, Скопје, 2022.

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

Издавач
Факултет за музичка уметност – Скопје

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

Уредник
проф. м-р Живко ФИРФОВ

Лектор
проф. д-р Томислав ТРЕНЕВСКИ

Графичко уредување
Трена ЈОРДАНОСКА

©Buzarovski, 2022

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

78.071.1+78.072]:929(497.7)Бужаровски,Д.
781.6:78.087.1
781.6:785.7

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Солистичка и камерна музика [Електронски извор] / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2022. - 198 стр. : илустр. ; 27 см

Начин на пристапување (URL):
http://buzar.mk/. -
Текст во PDF формат, содржи 281 стр. - Наслов преземен од екранот. -
Опис на изворот на ден 15.03.2022

ISBN 978-9989-2381-9-2

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Солистичко творештво -- Камерна музика -- Историја -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 56671749

Предговор

Делата од оваа книга најнапред беа планирани да бидат распоредени во две книги. Кон ова придонесуваше и нивниот број – 23 опуса, кој е и најголемиот застапен во една книга во овој циклус од теориски трудови за моето творештво. Но со оглед на тоа што се работеше за една категорија на дела за инструменти со или без придружба на пијано, одлучив да ги обработам во една книга. Од една страна помагаше обработката на композиторските постапки во претходните пет книги, што ќе овозможи скратено претставување, односно користење на референци, но од друга страна, поголемиот дел композиции и овде се од цикличен формат со употреба на сложени форми, а и бројот на настани поврзани со нив е доста голем, така што очекувано и овде ќе се добие труд од поголем формат, односно број на страници.

Во подготвителната фаза за книгата, како и претходно, пристапив кон изработка на партитурите во програмата Sibelius. Посебна тешкотија беа партитурите создадени пред 1987 година (пред почетокот на мојата работа со нотен процесор), кои во најголемиот дел не беа испишани дигитално, бидејќи немав потреба од нив, односно не беа изведувани во меѓувреме. Овие партитури ги испишував од нивната скенирана варијанта. Скенирањето го направив во 2012 година при средувањето на моето творештво и внесувањето на финалната нумерација на опуси. Бидејќи немав скенер за поголем формат од А4 ги скенирав со фиксирана камера наспроти партитурите поставени на пулт. Тоа значително ја зголеми брзината на скенирањето, бидејќи требаше само да ја завртам страницата и да притиснам на копчето од камерата. Меѓутоа, тоа го намали квалитетот на добиените фотографии (jpg) што по ова префрлување во Sibelius, веќе и не е толку значајно. Сепак, испишувањето го направив доста брзо (за помалку од еден месец) иако се работеше за мошне голем број дела. Во ова ми помагаше секако и рутината во работата со нотен процесор, но уште повеќе познавањето на делата и моите композиторски постапки. Убеден сум дека на кој било друг ќе му беше потребно многу повеќе време, бидејќи ќе мораше да внимава на секоја нота. Ова се потврди и во препишувањата и средувањата на партитурите за претходните пет книги, бидејќи се работи за бројка од повеќе илјади страници нотен материјал обработен во последните две години.

Со отворањето на YouTube-каналот на БузАр, како и во претходните книги, и овде ќе може да се преслушаат анализираните дела, а веќе размислувам и за поставување на партитурите за слободно преземање на интернет.

И во оваа книга ќе биде преземен системот на означување на градежните материјали со *подскрипт* по редоследот на појавувањето во делото, а кај ставовите со повеќе теми дополнително ќе се јавува и број пред ознаката **T** за да укаже на функцијата на темата во ставот. Покрај ова, ќе биде задржан и астерискот * како ознака за нешто што е карактеристично за моето творештво. За референците кон претходните книги од овој циклус ќе бидат користени големите римски бројки (на пример IV).

Оваа група дела покрива период од повеќе од четири децении. Започнува со Гудачкиот квартет оп. 3 од 1971 година и завршува со *A Challenge* оп. 64 од 2014 година. Со тоа низ него ќе се појават сите фази од мојот творечки развиток.

Во 23 дела ќе се појават сите форми, но сепак доминираат варијациите и сонатните форми, рондата за последните ставови и една полифона композиција (Корал,

прелудиум и фуга). Во нив има дури 15 повеќеставни дела, а и останатите осум во кои доминираат варијациите се од поголем обем, што покажува дека и оваа група ја карактеризираат сложените музички форми и делата од голем формат.

Изведувачките состави започнуваат од дела за еден инструмент до делото за дувачки оркестар, кој го вклучив во оваа група бидејќи по обемот на зафатот и во формата и во оркестрацијата припаѓа повеќе овде (инаку ќе требаше да биде оставено само за себе). Од овој опус, 10 композиции беа испишани во Sibelius, за една (суитата *Шлем* оп. 13) постои само рачно испишана партитура, која ќе биде искористена за анализите, (подоцна ќе биде објаснето зошто не е префрлена во Sibelius), а за останатите 12 композиции требаше да се изработат партитурите во Sibelius (од кои за осум требаше да се испишат целосно, бидејќи беа во скенирана форма од ракописи, а за четири донекаде можеше да се користи МИДИ записот од основните верзии во Professional Composer и Mosaic).

Делата ќе бидат претставени преку нивниот хронолошки редослед со што тие ќе можат да се поврзат со сличните дела и композиторски определби за кои веќе пишував во претходните книги.

Гудачки квартет оп. 3 (1971)

Гудачкиот квартет го напишав во рамките на наставата по композиција во четвртата година од студиите и тој ја прави врската меѓу Сонатата оп. 2 и дипломската работа *Fantasia quasi una Sinfonia*. Со професорот Зографски во подготвителниот период ги ислушавме шесте Бартокови квартети (со придружните анализи и коментари) што веднаш е видно и во ова дело. На испитот по композиција го претставив свирејќи го на пијано, директно од партитурата. Во текот на работата, како и подоцна и во случајот со *Фантазијата*, делата на час ги свирев на пијано.

Не можам да ја утврдам точната година, но би требало да биде некаде 1972/1973 година, делото го испратив во Белград на анонимниот конкурс на Одборот за прослава на 25 мај (кој работеше во рамките на Сојузот на социјалистичката младина на Југославија) и од таму ја добив единствената награда. За мене тогаш многу значеше, иако никогаш не се организира некоја посебна промоција во Белград, ниту добив некоја плакета.

Овој податок го користев во повеќето мои биографии, иако подоцна и престанав со неговото наведување, сметајќи дека има доволно други поважни признанија.

Подоцна Гудачкиот квартет беше снимен за продукцијата на МРТ од Српскиот гудачки квартет (некаде околу 1975 година). Во организација на СОКОМ беа собрани неколку квартети од македонските композитори (сите беа пишувани како студентски работи), беше поканет Српскиот гудачки квартет да дојде во Скопје и да ги сними. Подоцна во 1982 година СОКОМ ја издаде и партитурата.

Оваа партитура е една од двете дела што се издадени во СОКОМ, (другото е Сонатината оп. 1). Не бев заинтересиран за издавање на моите дела, ниту за нивно поставување на плочи, бидејќи секогаш ја имав сликата од просторијата во која беше сместена библиотеката на СОКОМ преполна со партитури и плочи за кои никој не се интересираше. Со почетокот на ерата на фотокопири, а подоцна и со компјутерите, сметав дека е бесмислено да се печатат во толкави тиражи музичките дела за кои имаше многу мал интерес. Уште повеќе тоа мислење го имав за плочите, и подоцна за компакт-дисковите (кои, за жал, до денес се издаваат во СОКОМ, иако денес, освен во автомобилите, цеде плеери веќе никој не поседува – сè се слуша директно од компјутер). Во тие 1970-ти години кружеше анегдота дека композиторот Тома Прошев, (кој инаку беше од Богданци) отишол кај директорот на еден од најголемите земјоделски комбинати во Богданци и му понудил да му откупат 1000 плочи со неговата музика. Директорот веднаш се согласил, само му рекол дека не може да му плати во готово, туку ќе му даде еден вагон со патлиџан. Прошев го прашал – а што ќе правам со патлиџанот – на што добил одговор – а што ќе правиме ние со плочите.

Не можам да не го споделам повторно моето воодушевување од оваа нова дигитална ера, во која можам да ги реплицирам моите дела во електронски формат и согласно со потребите да ги отпечатам во неколку примероци, да ги поставам аудиата и видеата за масовно слушање, да ги поставам моите книги како оваа за бесплатно преземање, без да уништувам природни ресурси и народни пари.

Анализа

Напишан во три става, Гудачкиот квартет ќе ја задржи шемата на сонатниот циклус што подоцна многу често ќе се среќава во моите дела: прв став – сонатна форма, втор – варијации, трет – рондо.

Прв став

Сонатната форма на првиот став ги содржи стандардните три дела експозиција, развоен дел и реприза по која се јавува и кода.
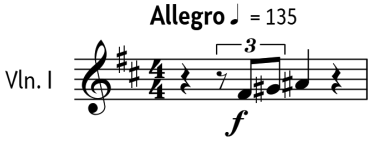
Експозицијата ги содржи двете теми и мост, но нема завршна група.

$1T_1$ (т. 1–8) мост (т. 9–17) $2T_2$ (т. 17–30)

Според релативно малиот број тактови и ова дело припаѓа на групата со претходните две дела – Сонатината оп. 1 и Сонатата оп. 2, во кои исто така сонатните форми немаат големи експозиции (во Сонатата оп. 2 сонатната форма е во третиот став, в. V, стр. 22). Веќе од следното дело *Фантазијата* (Првата симфонија) па натаму, сонатните форми значително ќе пораснат и во експозициите и во деловите што следуваат.

Двете теми се изразено контрастни, првата драмска, а втората лирска. Главниот исчекор (покрај тоа што се јавува поинаков состав) е проширувањето на тонално-хармонскиот план за кој подоцна ќе зборувам.

Пр. 1: **M_1** – мемориският стожер на ставот, т. 1
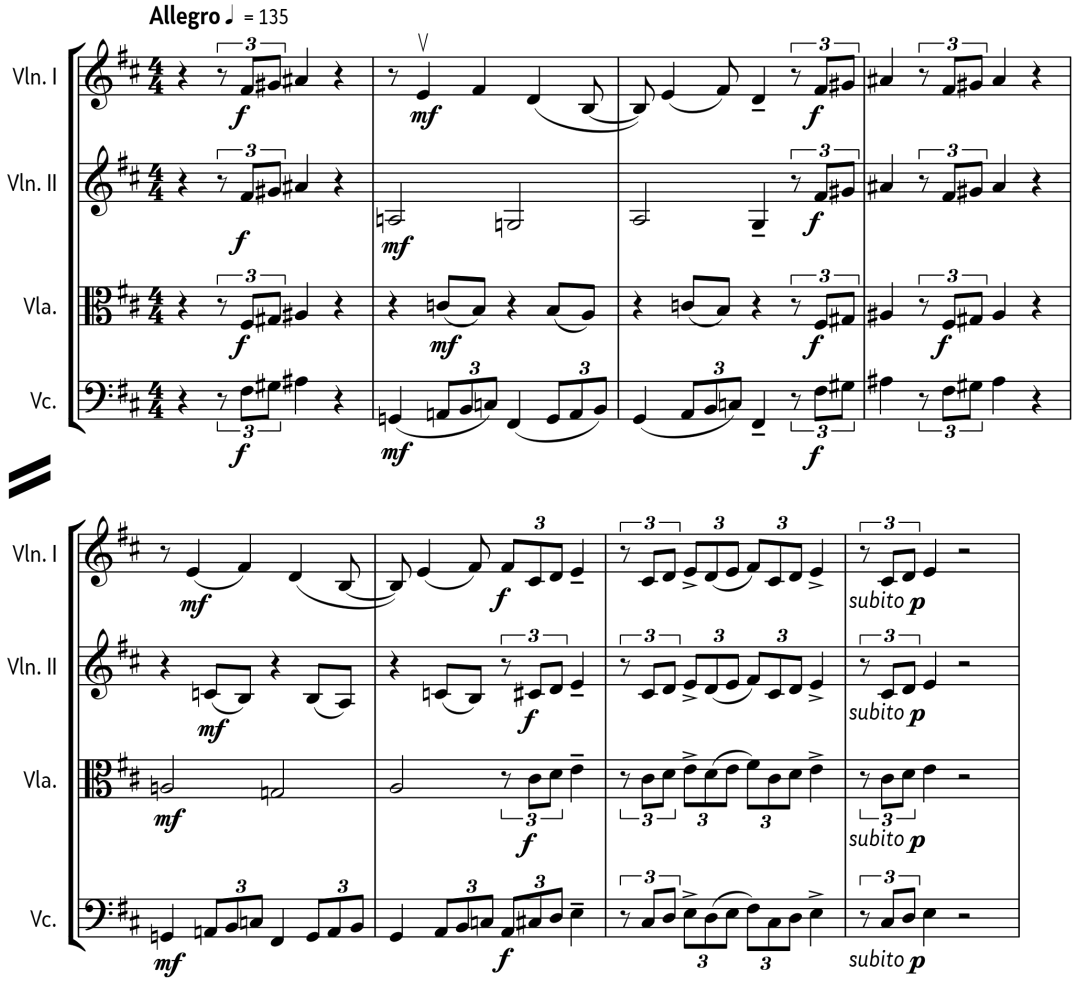


Вообичаено кај сите мои сонатни форми постои еден клучен мотив кој е мемориски стожер за ставот, оној што треба да остане и кога делото ќе заврши. Тој мотив овде е даден уште од самиот почеток (**пр. 1**). Поставен во унисоно на четирите инструменти, со непотполна триола и во движење од два цели степени (*non legato*) се истакнува уште со неговата прва појава. (Подоцна во Втората симфонија ќе се појави сличен триолен мотив кој исто така почнува од тонот **fis** со иста стожерна функција).
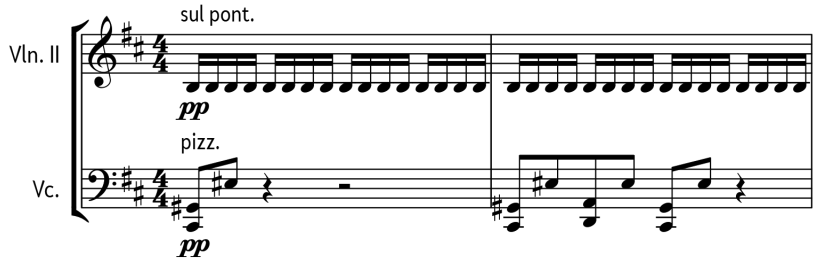
Делот што следува и во кој натаму се обликува **$1T_1$** донесува контрастен материјал во една полифона структура над триолните групи во виолончелото (**пр. 2**).

M_1 во овој нов изразено контрастен дел станува придружба (фигура) за полифоната линија во првата виолина (т. 2–3), дополнително усложнета со синкопирано движење. Првата реченица е заокружена со повторното унисоно излагање на **M_1** (крај на третиот и почеток на четвртиот такт). Контрастот меѓу овие два дела на првата реченица од темата е изразен и преку хармонскиот план, во кој наспроти **M_1** поставен во тоналниот центар **fis**, овој втор дел се сели во тоналниот центар **g** кој јасно асоцира и на **G-dur**, со што е добиена поларна врска*. Втората реченица од темата (т. 4–8) со која е добиен период, на крајот има проширен дел, во кој се сели во нов тонален центар од **a** (и овде не е јасно дали е тоа доминанта за **D-dur** или се работи за **A-dur**). Овие тонално-хармонски полизначности, покрај основниот мотив, веќе му даваат една идентификација на ставот (а оттаму и на делото).

Пр. 2: **1Т$_1$** – период од две реченици, секоја со контрастен материјал меѓу **М$_1$** во унисоно и полифониот дел што следува, т. 1–4 и т. 4–8)
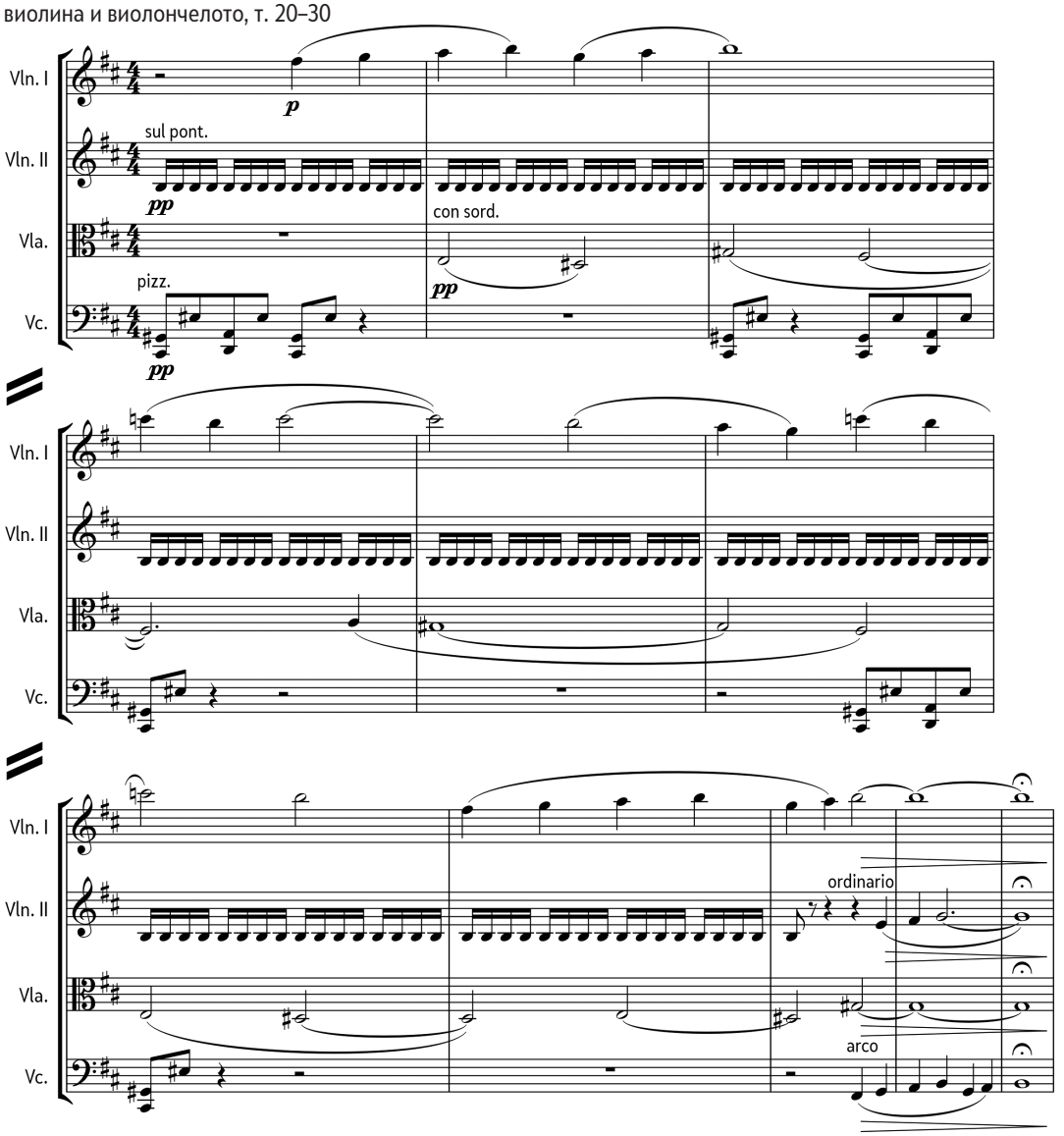


Пр. 3: Придружната фигура **Ф$_1$** за **2Т$_2$**, т. 19–20



Мостот започнува со реприза на темата, но веќе кон крајот на првата реченица настанува проширување со една игра со **М$_1$** на која ќе се надоврзе воведот за втората тема (т. 17), односно најавата на придружната фигура **Ф$_1$*** (**пр. 3**).

Придружната фигура **Ф$_1$** е составена од репетирани тонови во втората линија и разложени пицикато акорди во виолончелото. Виолината е оставена за водечката линија, а виолата е за соодветниот контрапункт (**пр. 4**).

Пр. 4: **2Т$_2$** изградена од мелодиската линија во првата виолина, контрапункт во виолата и **Ф$_1$** во втората виолина и виолончелото, т. 20–30



Широката мелодиска линија во првата виолина чија основа е тетракордот, кој дополнително ќе се прошири со намалената квинта*, нема интервалски скокови и со четвртинските нотни вредности донесува смирување, наспроти енергичноста на првата тема. Во неа повеќе драматика прават разложените пицикато акорди во виолончелото, односно во целата **Ф$_1$**. На крајот има и мало имитациско проширување. Имајќи го предвид тонот **cis** во виолончелото како основна басова линија, се добива и тонално-хармонскиот однос меѓу темите (квинта) иако очигледно и овде не се работи за тонично-доминантна релација.

Развојниот дел содржи вовед, средишен дел и завршен дел.

Вовед (М$_1$, т. 31–40) средишен дел (Ф$_1$ М$_1$, т. 40–53, 2Т$_2$ Ф$_1$ М$_1$, т. 53–67) завршен дел (Ф$_1$ М$_1$, т. 67–79)

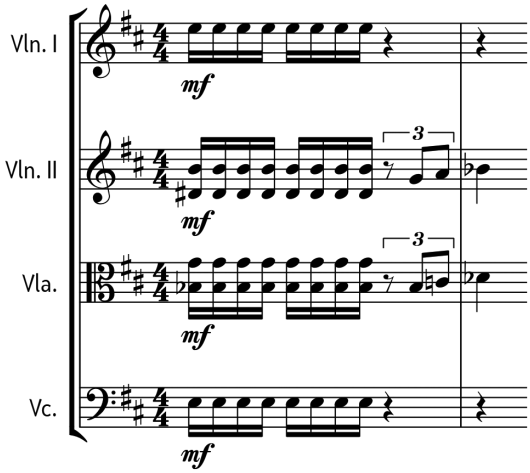
Воведот содржи имитациска игра со **M_1**, по што настапува средишниот дел во кој има две целини (реченици). Во првата наизменично се јавуваат репетициите од **$Ф_1$** со **M_1**, а во втората целосно е изведена мелодиската линија на **$2T_2$** придружена од **$Ф_1$** и **M_1** (**пр. 5**).

Развојниот дел завршува со уште една фрагментарна реченица од играта меѓу **$Ф_1$** и **M_1**. Завршува со акорд на басовиот тон **c** кој лажно имитира доминанта (од **cis**) за почетокот на репризата од **fis** (**пр. 6**).

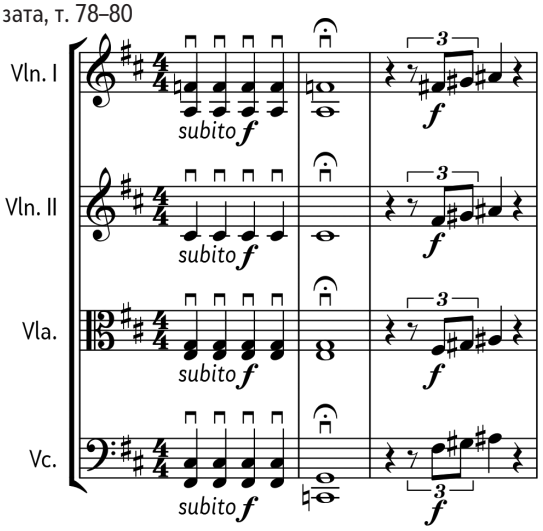
Во **репризата $1T_1$** е скратена само на првата реченица, по што започнува мостот. Очекувано, втората тема ќе има транспозиции. Тие се јавуваат најнапред во репетираниот тон од **$Ф_1$** кој сега е поместен за кварта нагоре, но затоа, пак, пицикатата во виолончелото се оставени од истиот тонален центар **cis**. Во придружбата на темата втората виолина се јавува со разложени акордски структури произлезени од **$Ф_1$**, а и **$2T_2$** е транспонирана за кварта нагоре (**пр. 7**).

$1T_1$ (т. 80–83) мост (т. 83–91) $2T_2$ (т. 91–104)

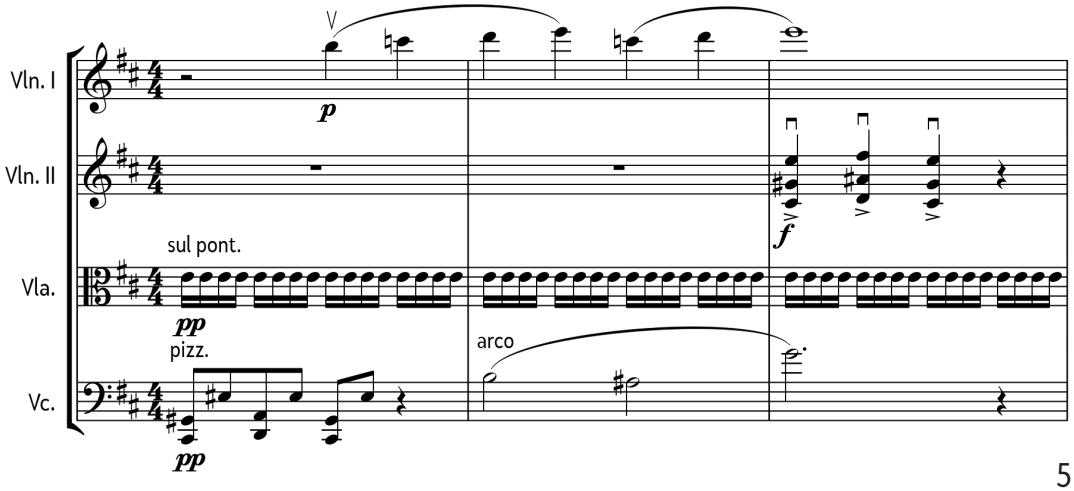
Пр. 5: Почетокот на средишниот дел на развојниот дел со комбинацијата на **$Ф_1$** и **M_1**, т. (40)–(41)
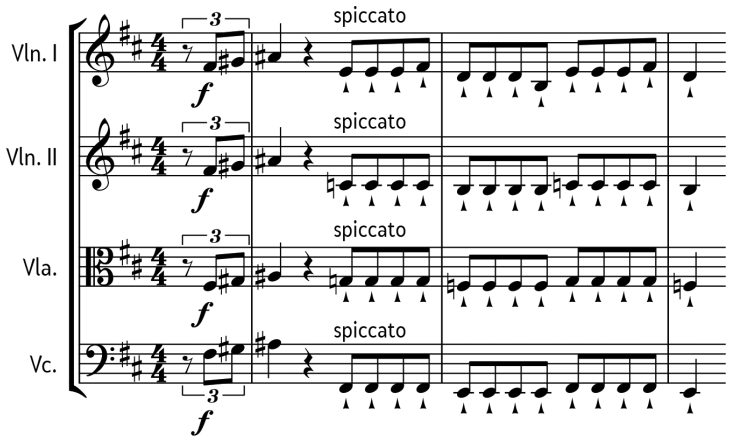


Пр. 6: Крајот на развојниот дел и почетокот на репризата, т. 78–80



Пр. 7: Промените во **$2T_2$**, транспозицијата на мелодиската линија за кварта нагоре, акордите во втората виолина, репетициите префрлени во виолата и појавата на контрапунктот во виолончелото, т. 94–96



Пр. 8: Модификацијата на $\mathbf{1T_1}$ во првата реченица од кодата, т. (104)–(107)

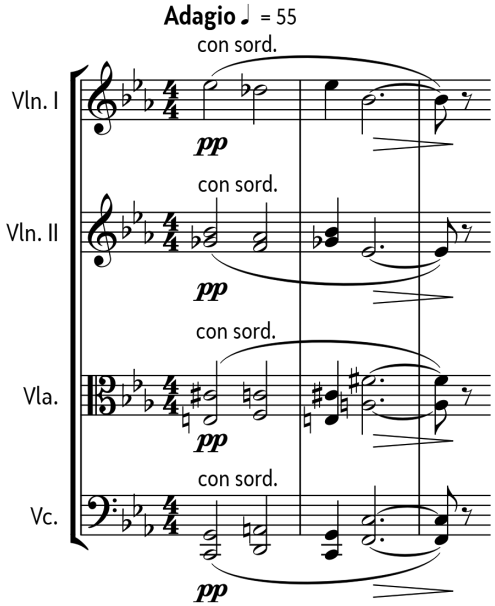


Ставот завршува со **кода** изградена од две реченици (т. 104–113, т. 113–118), првата од $\mathbf{1T_1}$ и втората од $\mathbf{2T_2}$ (**пр. 8**).

Од анализата забележливо е дека се употребени едноставни решенија во формата, и дека повеќе е работено на тонално-хармонскиот план и на добивањето звучен резултат кој ќе соодветствува на посебноста на гудачкиот квартет.

Гудачкиот квартет секогаш ми беше многу атрактивен во звучниот резултат кој од една страна беше различен од комбинациите на дуа и триа со пијаното, но од друга и од гудачкиот камерен состав. Тоа што во Македонија не постоеше гудачки квартет ме одбиваше да пишувам дела за овој состав, иако длабоко ја чувствував неговата посебност, која многу ме привлекуваше.

Пр. 9: Основниот мотив $\mathbf{M_2}$ за обликување на $\mathbf{T_3}$, т. 1–(3)
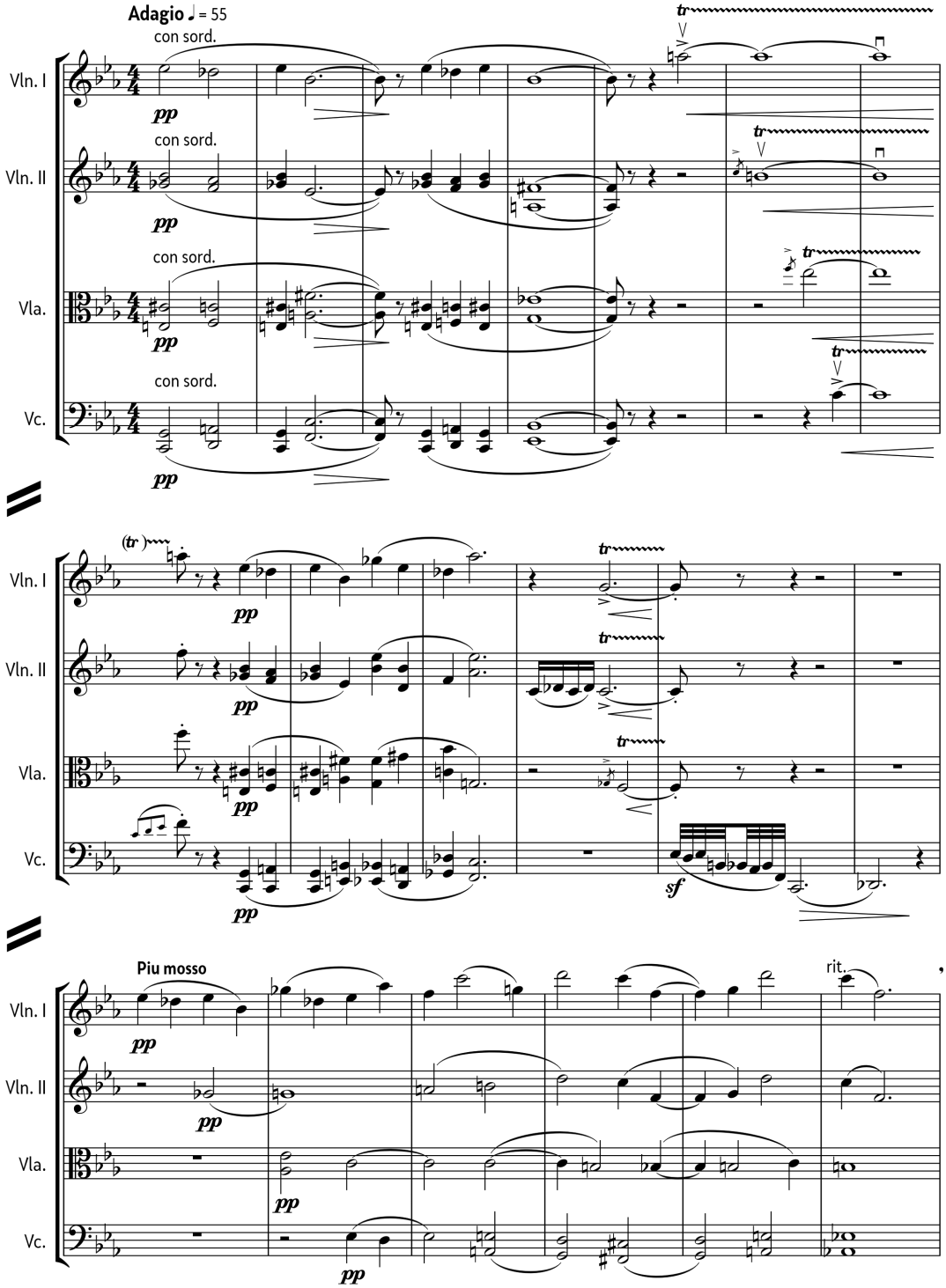


Втор став

Со вториот став како тема со варијации започнува низата од втори ставови во кои ќе се појави оваа форма (посебно Првата и Втората симфонија).

Интересно е дека и носечкиот мотив (**пр. 9**) на темата ($\mathbf{T_3}$) од овој став ќе се јави како дериват односно преработка на овој мотив во вториот став на Првата симфонија (в. II, стр. 246, $\mathbf{M_3}$).

Една од основните задачи што си ги поставив при изработката на овој циклус теориски трудови, беше да се утврдат тие **прото** тематски материјали кои ќе кружат низ моето творештво, се разбира со соодветните интервенции и трансформации. За да се дојде до творечката суштина на некој автор тие се појдовната точка и негова трајна иденти-

Пр. 10: T_3 изработена врз M_2 и кластерски созвучја, т. 1–19
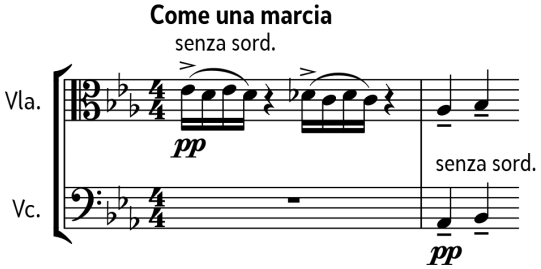


фикација. Иако навидум различни, линијата на првата виолина и основната линија на мотивот од темата за варијации на вториот став на *Фантазијата* потекнуваат од ист извор. Во варијациите во *Фантазијата* ќе се појави и оваа варијанта на мотивот.

Од примерот се забележува дека тој е хармонизиран преку кластерски созвучја, кои се разредени во неколку октави, но токму големиот број хармоници (аликвоти) кои ќе произлезат од нив, вклучувајќи ги и многубројните судири на секунди, треба да му ја дадат карактеристиката на овој звучен материјал. Од него со три повторувања, од кои второто и третото натаму го развиваат, се заокружува целата тема **T_3**. Меѓу првото и второто, и меѓу второто и третото повторување се појавуваат и трилерски кластери. Пасажот од 32-ки на крајот, иако краток, со својата каденцирачка функција и квартни движења*, прави раздвижување во целиот тематски материјал (**пр. 10**).

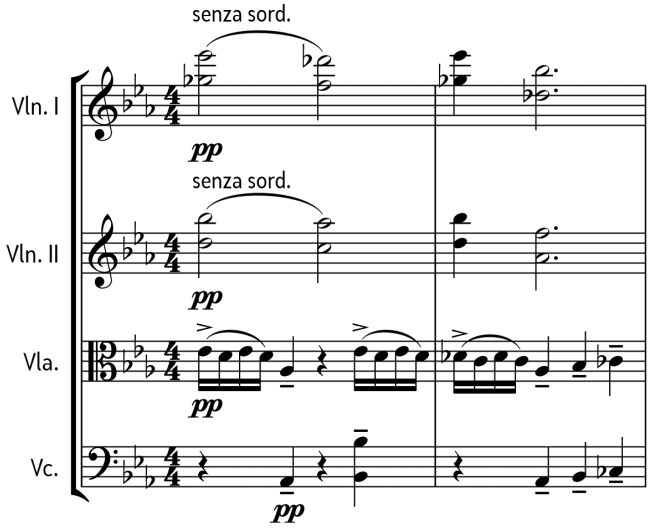
Ставот содржи три поголеми варијации (се гледа дека и темата е доста голема и веќе содржи разработка на **M_2**), кои кога ќе се има предвид дека ставот е во бавно темпо, се потврдува дека е тој соодветно димензиониран според останатите два става.

T_3 (т. 1–19) 1Вар (т. 20–35) 2Вар (т. 36–63) 3Вар (т. 64–75) премин (т. 76–79) кода (т. 80–89)

Пр. 11: **$Ф_2$** која создава нова заднина за придружба на тематскиот материјал, т. 20–(21)



Пр. 12: **M_2** со придружба од **$Ф_2$**, т. 23–24



Варијациите се карактерни и во нив посебно доаѓаат до израз придружните фигури кои внесуваат различни заднини (**пр. 11**).

Варијацијата има воведен дел од оваа фигура*, по кој се јавува и со повторувања се развива материјалот од **M_2** (**пр. 12**). Значењето на **$Ф_2$** се потврдува на крајот во завршниот дел на варијацијата, кој има и функција на премин кон втората варијација (т. 31–35).
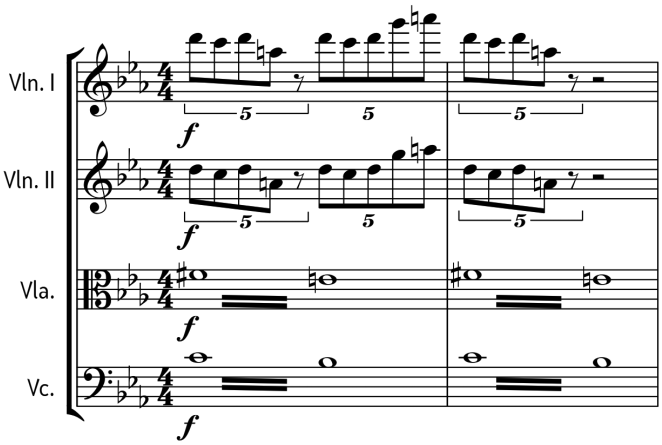
Втората варијација е заснована врз варијанта на квинтоли на основниот **M_2** материјал (**пр. 13**).

Видлива е придружбата од кластер произлезен од трилерите во излагањето на темата. Оваа варијација е поголема од првата и содржи шест реченици: 1 (т. 36–40), 2 (т. 41–44), 3 (т. 44–49), 4 (т. 49–53), 5 (т. 54–57) и 6 (т. 58–63). Првата е составена од прикажаните
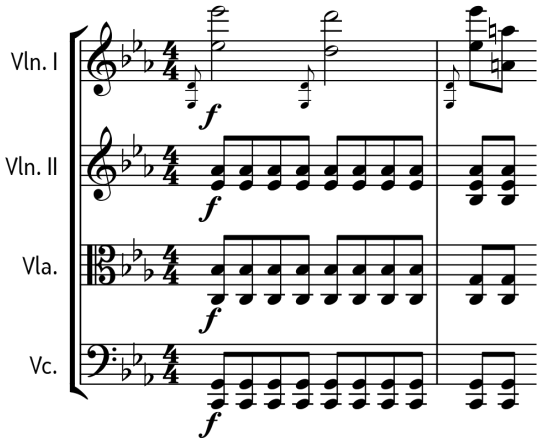
квинтоли, а веќе во втората се јавува нова (бартоковска) придружба од репетирани акорди (**пр. 14**).

Третата реченица повеќе наликува на премин и е изградена од шеснаесеттински варијанти на M_2. Четвртата и петтата реченица се варијанти на првата реченица од различни стапала, а последната реченица е своевидна кулминација во рамките на варијацијата, со сите гудачи во тремоло во средниот и во високиот регистар, и воедно е и кулминација на ставот (**пр. 15**).

Пр. 13: Квинтолите од почетокот на втората варијација, т. 37–38
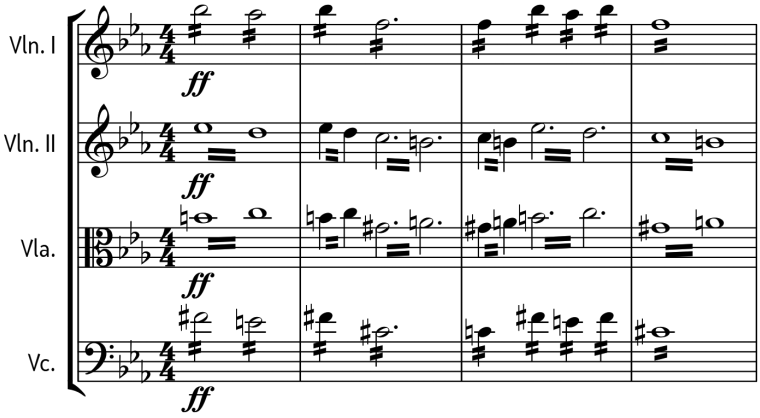


Пр. 14: Втората реченица од втората варијација со репетиции од акордска придружба, т. 43–(44)



Третата варијација е многу пократка, започнува со варијанта од $Ф_1$ (придружбата на втората тема од првиот став) врз која секвентно се развиваат и се повторуваат шеснаесеттинските варијанти на M_2 (**пр. 16**). Завршува со ***sf*** *secco* акорди во кои се искористени празните жици за да се добие поголема сонорност. Овде има уште една кулминација, но сепак е помала од претходната во втората варијација.

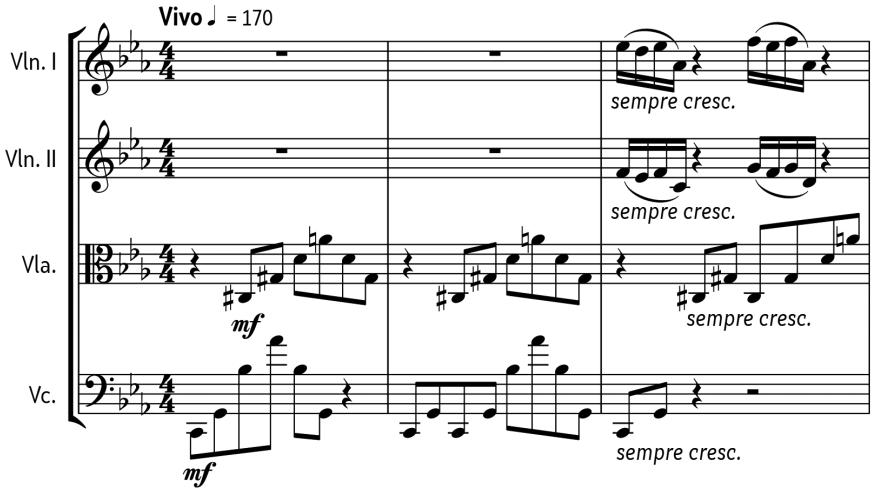
Пр. 15: Последната, шеста реченица од втората варијација со кулминација постигната со тремоло во средните и во високите регистри, т. 58–61



Преминот кон кодата го прави соло челото повторно преку варијанта на M_2, по што следува кодата со педалот во челото со празните жици (**c-g**) и уште една појава на M_2.

Иако M_2, околу кој е организиран овој став, го издвоивме како нов мотив, и тој е во континуитет со мирното движење во мелодиската линија од втората тема од првиот став, а со појавата на $Ф_1$ во третата варијација уште повеќе се врзуваат првите два става.

Пр. 16: Почетокот на третата варијација со варијанти на Φ_1 и M_2, т. 64–66
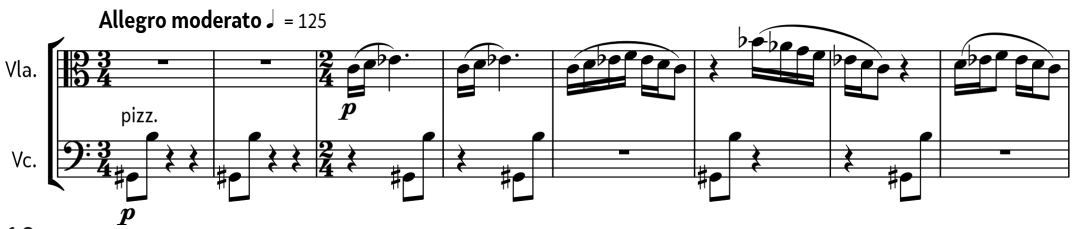


Трет став

Ова поврзување на ставовите продолжува и во третиот став. Основната тема на рондото почива на варијанти на Φ_1 и M_1 (**пр. 17**). Од примерот гледаме дека темата трае шест такта и пред неа, вообичаено кај мене, претходи внатрешен вовед од придружната фигура*. Ако се ориентираме според мелодиската линија, таа е поставена во природен **c-moll**. Придружбата ја изместува нејзината тонална оска посебно со педалното **gis** со што се добива двозначност на тоналниот центар, или ако ги обединиме – тонска низа со поголем број алтерации.
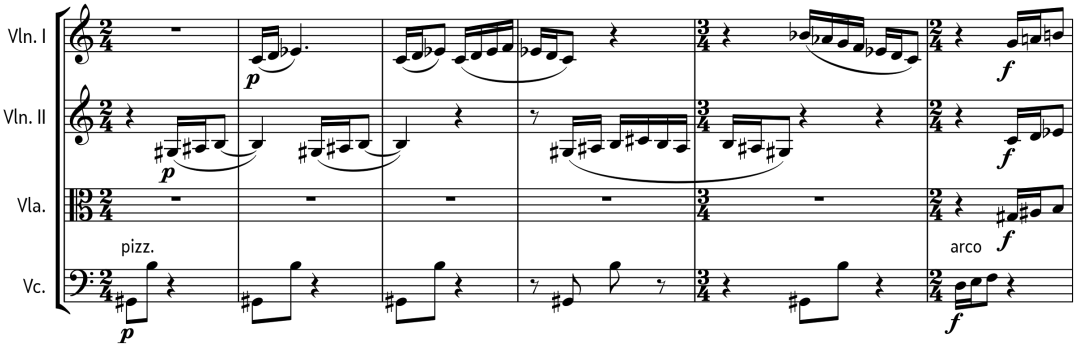
Покрај оваа тема, рондото има уште две теми. Од друга страна, првото излагање на основната *рондовска* тема е развиено во триделна песна, што создава двозначност и преодност на формата (кон сложена песна).

A ($1T_4$): a (т. 1–8, т. 9–13, т. 14–25) премин (т. 26–29) b (т. 29–45) a (т. 46–50, т. 51–54, т. 54–65)
премин (т. 66–68)
B ($2T_5$): т. 70–81, т. 81–90, т. 91–101
A_1 ($1T_4$): a (т. 102–106, т. 107–112, т. 113–121)
премин (т. 121–125)
C ($3T_5$): т. 125–138, т. 139–150, т. 151–165
A_2 ($1T_4$): т. 166–172
Кода: т. 172–177, т. 178–188, т. 189–196

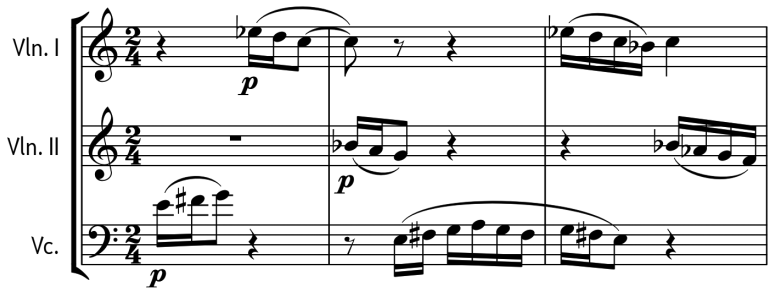
Пр. 17: $1T_4$ изградена од варијанти на Φ_1 и M_1, т. 1–8



Пр. 18: Втората реченица од **a** и почетокот на третата со респонзоријална полифонија, т. 9–14



Пр. 19: Основниот мотив $\mathbf{M_{1(вар)}}$ со одговор во инверзии, т. 31–33



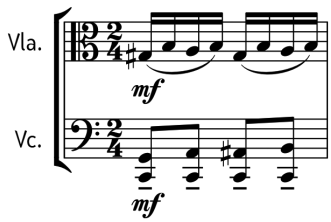
Триделната песна е целосно заснована на $\mathbf{1T_4}$ на развивањето на $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{Ф_1}$. Така, делот **a** содржи три реченици во кои првата ја донесува $\mathbf{1T_4}$, а во втората и во третата е развиена респонзоријална полифонија, односно имитации од различни стапала (**пр. 18**).

Меѓу делот **a** и следното **b** има краток премин по што почнува делот **b** кој содржи повторно респонзоријална полифонија, но сега со инверзии (**пр. 19**).

Репризата на **a** има минимални промени (скратен е воведот во првата реченица). По крајот на ова **a** следува краток премин повторно со доминантниот мотив од ставот (а очигледно и од целиот квартет), по што следува делот **B** во кој ќе се јави новата тема $\mathbf{2T_5}$ (**пр. 20**).

Оваа тема е исто така дериват од материјалите од првата варијација на вториот став, односно фигурата $\mathbf{Ф_2}$. Всушност, основниот мелодиски материјал на $\mathbf{2T_5}$ е изведен од придружната фигура, која се јавува како вовед во оваа тема (како да е антиципиран со појавата на фигурата) (**пр. 21**).
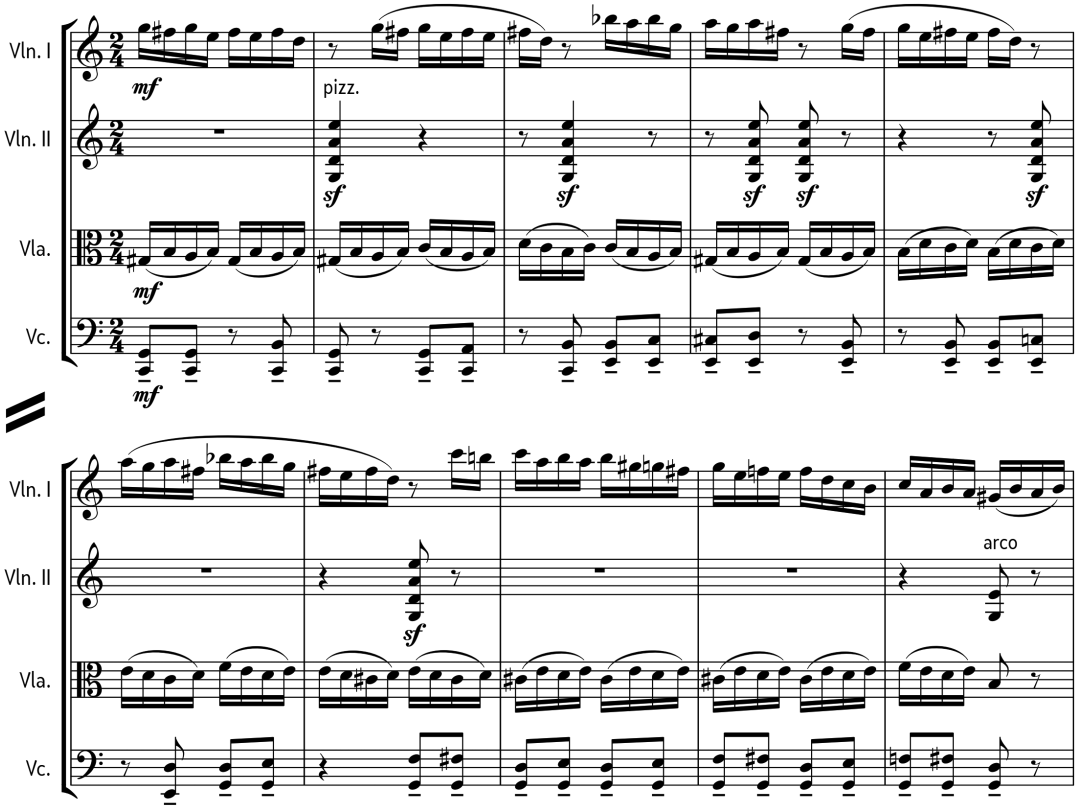
Пр. 21: Варијантата на $\mathbf{Ф_2}$ како придружна фигура за $\mathbf{2T_5}$ и основа за нејзината мелодиска линија, т. 71
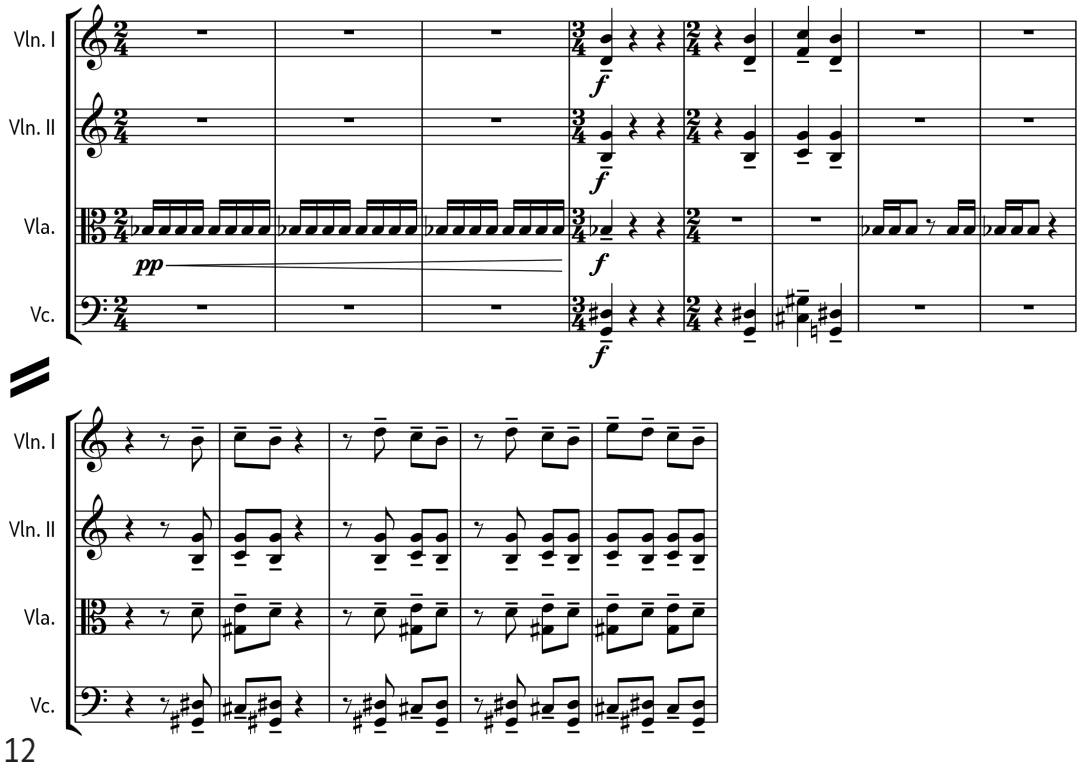


Делот **B**, односно делот во кој ќе се појави $\mathbf{2T_5}$ има уште две реченици со нејзиното повторување. Во нив основниот тематски материјал во одговор со придружната фигура, се јавува – во втората реченица во виолата, а во третата – во втората виолина и виолончелото. Третата реченица води кон првата поголема кулминација во ставот.

Репризата на рондото ($\mathbf{A_1}$) го има само малото **a** во неговата интегрална форма од три реченици.

Пр. 20: **2T$_5$** како дериват од **Ф$_2$** од првата варијација на вториот став, т. 72–81

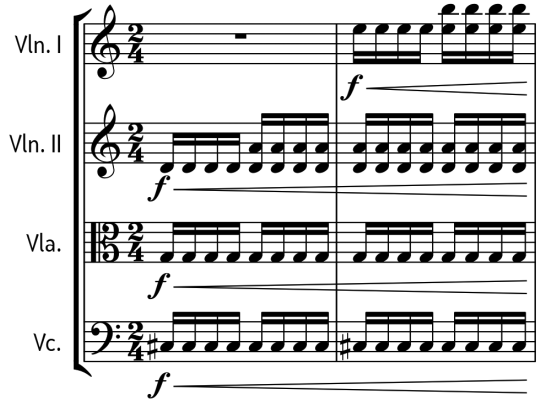


Пр. 22: Воведот, т. 126–128 и **3T$_6$**, т. 129–138



Делот **С** ќе донесе нова тема која повторно е дериват од материјалите од првиот став (**пр. 22**). Репетициите во воведните три такта кон темата јасно произлегуваат од репетициите во **Ф$_1$**, а забележлива е и асоцијацијата со акордската структура од оваа фигура. Од друга страна, хомофоната низа од акорди во сопранската линија не содржи скокови, со што и таа асоцира на материјалите од првиот став (и во двете теми).

Пр. 23: Квинтните суперпозиции од крајот/преминот на делот **С**, т. 155–156



Делот **С** содржи три реченици од кои првите две се со материјалот од **3Т$_6$**, а последната е составена само од репетиции и претставува премин кон повторувањето на **А** (рондото).

Овој крај/премин на делот **С** е направен од суперпозиции на квинти (во основа се работи за квартни акорди)* (**пр. 23**).

Последното **А$_2$** е изградено само од **1Т$_4$**, по што фрагментарното повторување ќе ги внесе елементите од останатите теми. Прекините од *secco* акордите* со кои и ќе заврши ставот и квартетот, треба да ја донесат најголемата кулминација.

Многу јасен и едноставен по својата форма, овој квартет ја исполнил својата школска функција во моето композиторско образование. Но во него има и повеќе иновации, кои заедно со претходните две дела (Сонатината и Сонатата), веќе го дефинираат мојот композиторски израз. Тој ќе се рефлектира натаму пред сè во двете симфонии, но и во низа други дела што се надоврзаа во 1970-тите години. Кога велам композиторски израз, мислам на изворот во кој се движат повеќе дела и по 1970-тите, сè до опусите во новиот милениум.

Елегија оп. 6 (1976)

Ова дело е едно од ретките за кои во почетокот на пишувањето на оваа книга немав партитура. Во БузАр постои снимка, постојат две програми од изведбите, но не и партитурата. Делото беше напишано за ансамблот за современа музика „Св. Софија“, по покана на нејзиниот раководител и диригент Тома Прошев. Ансамблот во тоа време беше во врвот на своето дејствување и имаше чести концерти во Македонија, во СФРЈ и надвор од неа.

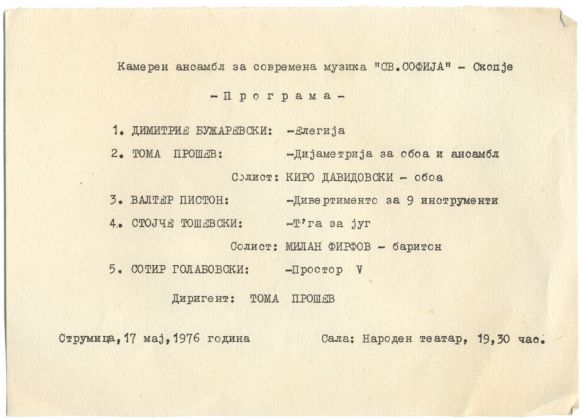
За жал, овој ансамбл никогаш не се обработи музиколошки како што треба. Тој е исклучителна појава во 1970-тите во Македонија во која малкуте композитори се движеа во кругот од национал-романтизмот до неокласицизмот. Токму според класификацијата на Прошев по генерации, имаше три генерации со по неколку композитори, првата – петорката, втората веќе со факултетски дипломи, и третата во која, за жал, освен Стојан Стојков, никој не беше дипломиран. За мене никогаш не се утврди каде бев, бидејќи од таа трета генерација бев десетина години помлад, и дипломиран, а во моментот на пишувањето на *Елегијата* и ги завр-

шував магистерските студии во Белград. Иако во тој момент со таа бројка на композитори, сите заедно можеше да се подредуваат по генерации, по 1980-тите се виде дека е бесмислена ваква категоризација, поради постојаното доаѓање на нови генерации.

Извонредниот претприемачки дух што го поседуваше Тома Прошев, придонесе тој со овој ансамбл успешно да се вклучи во водите на авангардната и експерименталната музика, кои тогаш беа главниот тренд не само во СФРЈ, туку и во светски рамки. Прошев собра ансамбл од петнаесетина музичари (квартет дрвени дувачи, трио лимени, удиралки, пијано и гудачки квинтет) кои се комбинираа во зависност од потребите. Сите беа најдобрите музичари што Македонија ги имаше во моментот, и од друга страна, што ги задоволуваа потребите за овој тип современа музика, во која не беше потребна прецизноста во интонацијата и техничкото ниво, односно рафинираноста за изведувањето на стиловите од минатото. Со тоа ансамблот беше конкурентен и надвор од Македонија и оттаму произлегоа и неговите многубројни настапи.

За организациската работа на ансамблот беше задолжен Благоја Календаров, кој како секретар на Македонската филхармонија, посебно во времето на Ванчо Чавдарски, го имаше потребното искуство и контакти и надвор од Македонија. Кај него во тоа време ги остававме и партитурите и штимовите.

Потрагата по партитурата ја започнав најнапред барајќи ја архивата на Календаров. Од Елени Новаковска, која е одговорна за музичката збирка во НУБ „Св. Климент Охридски“, дознав дека во времето кога за збирката била одговорна Јелица Тодорчевска, имало донесено некои материјали од „Св. Софија“. При разговорот со Тодорчевска, дознав дека во НУБ има еден сандак со архивски материјал кој не е докрај обработен. Во меѓувреме Елени Новаковска по своја линија стигнала до тој сандак во магацинот на НУБ и таму, за моја голема радост, ја нашла партиту-



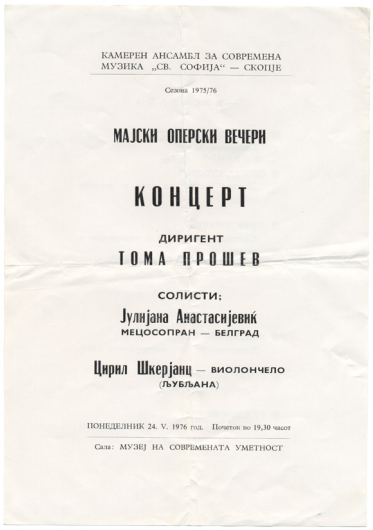
Камерен ансамбл за современа музика "СВ.СОФИЈА" - Скопје

- П р о г р а м а -

1. ДИМИТРИЈЕ БУЖАРЕВСКИ: -Елегија
2. ТОМА ПРОШЕВ: -Дијаметрија за обоа и ансамбл
   Солист: КИРО ДАВИДОВСКИ - обоа
3. ВАЛТЕР ПИСТОН: -Дивертименто за 9 инструменти
4. СТОЈЧЕ ТОШЕВСКИ: -Т'га за југ
   Солист: МИЛАН ФИРФОВ - баритон
5. СОТИР ГОЛАБОВСКИ: -Простор V

Диригент: ТОМА ПРОШЕВ

Струмица, 17 мај, 1976 година Сала: Народен театар, 19,30 час.



КАМЕРЕН АНСАМБЛ ЗА СОВРЕМЕНА МУЗИКА „СВ. СОФИЈА“ — СКОПЈЕ

Сезона 1975/76

МАЈСКИ ОПЕРСКИ ВЕЧЕРИ

КОНЦЕРТ

ДИРИГЕНТ

ТОМА ПРОШЕВ

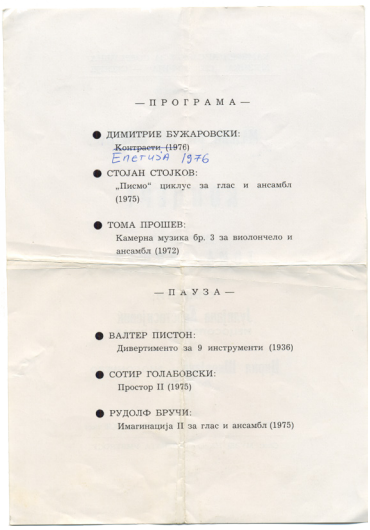
СОЛИСТИ:

Јулијана Анастасијевиќ
МЕЦОСОПРАН — БЕЛГРАД

Цирил Шкерјанц — виолончело
(ЉУБЉАНА)

ПОНЕДЕЛНИК 24. V. 1976 год. Почеток во 19,30 часот

Сала: МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНАТА УМЕТНОСТ



— П Р О Г Р А М А —

- ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ:
  ~~Контрасти (1976)~~
  Елегија 1976
- СТОЈАН СТОЈКОВ:
  „Писмо“ циклус за глас и ансамбл (1975)
- ТОМА ПРОШЕВ:
  Камерна музика бр. 3 за виолончело и ансамбл (1972)

— П А У З А —

- ВАЛТЕР ПИСТОН:
  Дивертименто за 9 инструменти (1936)
- СОТИР ГОЛАБОВСКИ:
  Простор II (1975)
- РУДОЛФ БРУЧИ:
  Имагинација II за глас и ансамбл (1975)

Сл. 1: Програмите од изведбите на *Елегија* на 17 и 24 мај 1976 година

рата на *Елегијата*. Но покрај *Елегијата* таа ги нашла и штимовите за моето дело за кое овде ќе стане подоцна збор, Пет прелудиуми за синтесајзер и камерен оркестар оп. u06.

Како што се гледа од програмите, *Елегијата* била праизведена во Струмица на 17 мај 1976 година, и потоа на концертот во Скопје на 24 мај, во рамките на Мајските оперски вечери (**сл. 1**). На оваа програма сум го прецртал насловот *Контрасти* и сум напишал *Елегија*. Всушност, првиот наслов бил *Контрасти*, и потоа сум се премислил, давајќи му нов наслов, сметајќи дека *Елегија* као наслов повеќе одговара на музичката суштина на делото.

Насловот *Контрасти* всушност произлегол од двете контрастни теми (условно може да се каже лирска/драмска) со што веднаш се јавува асоцијацијата со сонатната форма (**пр. 24**). Меѓутоа, делото претставува варијации на двете теми (двојни варијации како што некои ги нарекуваат), со тенденција да ја добие и двозначноста преку преодноста кон концептот на сонатната форма.
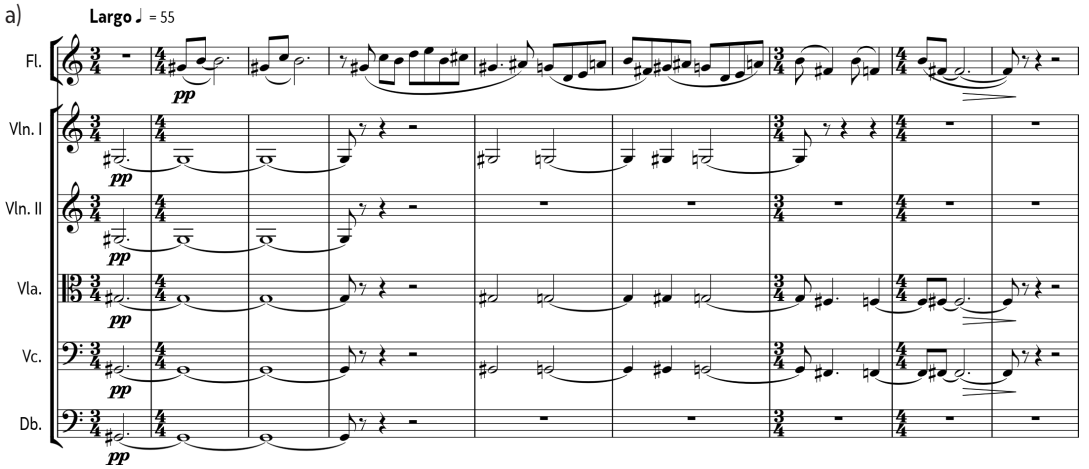
Анализа

Првата анализа на делото ја направив според снимката, но кога ја добив и партитурата и ја препишав во Sibelius, направив соодветни приспособувања кои се присутни во оваа финална верзија на текстот.
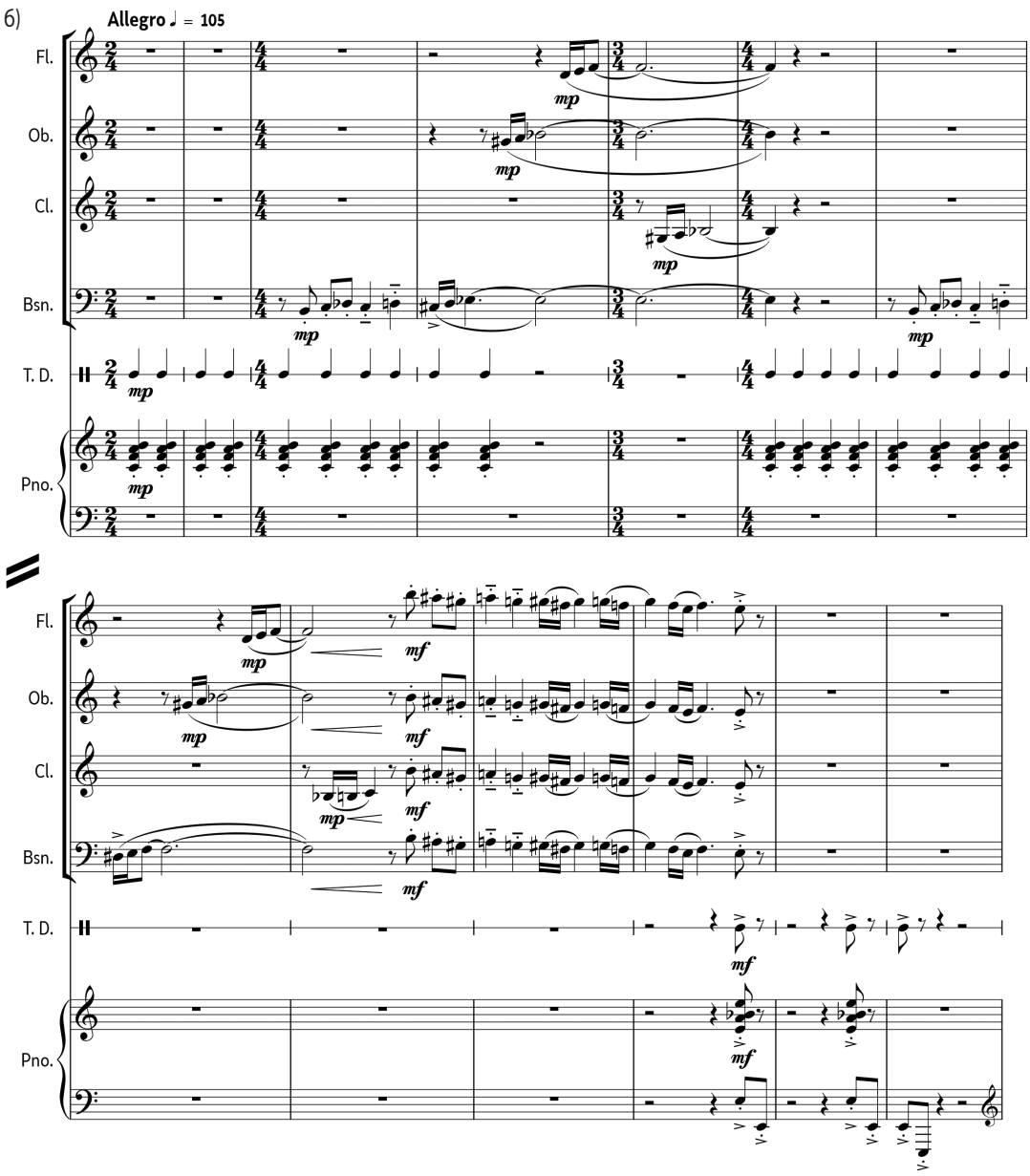
Веднаш е забележлива врската на овие теми со две дела кои ги подготвував во тој период. Првата тема е варијанта на темата за варијациите од вториот став на Втората симфонија – почнувајќи од мотивот во вториот такт, до неговата натамошна разработка во самата тема, но и во варијациите и посебно во премините за кои ќе зборувам подоцна. Со оглед на тоа што вториот став веќе беше напишан, оваа тема е дериват од него.

Втората тема е директно поврзана со *Шекерната приказна*. Таа најнапред асоцира со сродниот звучен амбиент поради користењето на истиот инструментален состав. Но сите нејзини елементи имаат свои двојници во различни делови од *Шекерната приказна*, почнувајќи од квартните стакато акорди на почетокот (инструментациски

Пр. 24: Првата $\mathbf{T_1}$, т. 1–9, и втората тема $\mathbf{T_2}$, т. 33–45, врз која е изградена *Елегијата*



б)



слични и со комбинацијата пијано, удиралки), стакатото на фаготот и имитацијата на мотивот во дрвените удиралки во третиот и четвртиот такт, и секако завршните *secco* акорди со намалената квинта.*

Не знам дали тогаш сум бил свесен за поврзаноста на овие тематски материјали со дотогашното творештво. Дури многу подоцна ќе започнам да работам на интроспективни анализи за тоа што сум слушал во тој период и што можело да влијае врз конструирањето или изборот на градежните материјали. Тоа ќе ме натера да почнам да ги анализирам и новоупотребените материјали и нивните врски, не само со моето звучно опкружување, туку и со сопствената музика, за да избегнам повторувања. За ова веќе пишував во претходните книги, во кои, како и во овој случај, се изведуваат и врските меѓу делата од моето творештво. Како што нагласив

повеќепати, она што сакав да го постигнам со овој циклус книги е исцртувањето на сите врски меѓу различните дела од различните периоди. *Повторувањата* и во однос на материјалите, но и во однос на структурите на делата (формата), се карактеристика на сите автори од минатото и во сегашноста. Во првата книга од овој циклус беше обработена *Шекернатa приказна*, и секако, доколку ја имав партитурата од *Елегијата*, и таму ќе можеше да се направат референците кон ова дело. Но, предноста на овие книги е во тоа што навлегувајќи во нови анализи, разбирливо се појавуваат и сознанија за претходните дела, и на крајот целиот зафат сигурно ќе ја покаже и својата заокруженост и компатибилност.

Како што се гледа од темите, тие се јасно заокружени. Многу јасната форма со јасно заокружени реченици ми ја олесни анализата дури и кога ја немав партитурата. На генерален план формата ја прават три целини од деловите **A** и **B**, односно **A B** $\mathbf{A_1}$ $\mathbf{B_1}$ $\mathbf{A_2}$ $\mathbf{B_2}$. Последното $\mathbf{B_2}$ има и функција на кода. Бидејќи делот **A** е поврзан со $\mathbf{1T_1}$, а делот **B** со $\mathbf{2T_2}$, јасно е дека првиот наслов *Контрасти* одговарал на дихотомната структура на делото. Притоа контрастите се присутни и преку судирот на планот на темпото, односно бавен/брз дел, бидејќи сите **A** се бавни, а **B** брзи, освен последното **B** (кодата) кое започнува како бавен дел, но завршува во брзо темпо. Во рамките на секој дел се направени варијациите на двете теми. $\mathbf{T_1}$ вообичаено започнува со бурдонскиот тон кој на почетокот лежи, но потоа ќе почне полифоно да се движи. И втората тема $\mathbf{T_2}$ ја претставивме заедно со воведниот дел* од придружната фигура (во овој случај репетирани акорди). Во анализите во овој циклус на книги внатрешните воведи кои се состоеја од придружните фигури најчесто ги одвојувавме како посебни целини, за да го потенцираме почетокот на главниот тематски материјал. Но со терминот *внатрешен вовед* ја потенцираме и врската со тематскиот материјал.

A (бавен): T_1 (т. 1–9) $T_{1(вар1)}$ (т. 10–16) премин $T_{1(вар2)}$ (т. 16–21) $T_{1(вар3)}$ (т. 22–27) премин (т. 27–32)
B (брз): T_2 (т. 33–45) $T_{2(вар1)}$ (т. 46–55) премин (т. 55–60) $T_{2(вар2)}$ (т. 60–67)
A_1 (бавен): $T_{1(вар4)}$ (т. 68–71) $T_{1(вар5)}$ (т. 72–76)
B_1 (брз): $T_{2(вар3)}$ (т. 81–89) $T_{1(вар6)}$ (т. 89–99) $T_{2(вар4)}$ (т. 99–109) $T_{2(вар5\ инв)}$ (т. 109–118)
A_2 (бавен): $T_{1(вар7)}$ (т. 118–121) $T_{1(вар8)}$ (т. 122–124) $T_{1(вар9\ инв)}$ (т. 125–126) $T_{1(вар10)}$ (т. 127–130)
B_2 (кода, бав/брз): T_2, премин (т. 130–135) завр. група (т. 136–145)

Во целото дело има изразена употреба на полифонија – имитации и слободни контрапункти, посебно во бавната тема $\mathbf{T_1}$. Во $\mathbf{A_2}$, која на крајот ја претставува и главната кулминација (има уште една кулминација во завршната група на крајот, но таа не ја има моќноста на оваа кулминација), во полифонијата се вклучени и елементи од $\mathbf{2T_2}$ како своевидно обединување на двете теми пред крајот (кодата). Покрај тоа, како што се гледа од шемата, материјалите од темите се користени и во инверзии. Хармонскиот јазик се движи во подрачјето на неокласичните шеми што ги воспоставив уште со првото дело – Сонатината. Тоналитетот е проширен, а поеднакво се јавуваат и квартните акорди, посебно во $\mathbf{T_2}$ (*secco*)*. Работата со мотивот во $\mathbf{T_2}$ користи чести прекини, скратувања и продолжувања. Сите инструменти се користени поеднакво, така што едно од средствата за варирање е преселувањето на тематскиот материјал во нов инструмент при секое следно појавување.

Во целокупното музичко мислење на ова дело, и покрај тоа што го работев комплетно сам (како и *Шеќерната приказна* во тој момент), се чувствуваат моделите кои се оформени под влијание на мојот професор Томислав Зографски. Иако во текот на студиите тој избегнуваше да слушаме негови дела, сепак преку изборот (посебно Стравински) ме наведуваше на она што и самиот го ценеше како квалитет во современото музичко творештво. Веќе со Втората симфонија и работата со Енрико Јосиф почнав да отворам нови кругови и веќе од 1980-тите и натаму моето творештво почнува да се развива низ потполно различни и дивергентни патишта.

Елеѓијата доста отстапуваше од останатиот репертоар кој се изведуваше на концертите на ансамблот „Св. Софија“. Можеби и затоа во снимката од ова дело, кое бараше изведувачка (посебно тонална) прецизност, се чувствуваат интонативни проблеми, посебно кога ќе се има предвид дека сите изведувачи во него се солисти.

Мала суита на народни теми оп. u11 (1976)

За оваа суита веќе напишав дека магично се појави при мојата потрага по партитурата за кантатата *Очи* (в. IV, стр. 2). Исто така напишав дека неа ја препишал во Sibelius диригентот на воениот оркестар од Скопје, Горан Илијевски, кој ми ја даде да ја прегледам и ме изненади што немаше грешки во преписот. Кога започнав да ја анализирам при подготовката на оваа книга, многу ми стана драго дека од неа започнува една многу важна нитка која ќе го следи моето творештво до денес – употребата на македонскиот музички фолклор. Во претходните книги се наоѓаат голем број референци за употребата на фолклорот во моето творештво. Овде би додал уште неколку размислувања, посебно во однос на релацијата обработки – изворни дела.

За време на студиите во ФМУ, од Драган Бојаџиев, кој ја водеше Музичката продукција на Радио Скопје, ми беше понудено да напишам неколку обработки на народни песни за камерен оркестар.

Драган Бојаџиев (го нарекуваа Батко) беше водечка менаџерска личност во 1970-тите години. Раководејќи со Музичката продукција и истовремено и со музичката програма на Радио Скопје, имаше огромно влијание врз тоа што ќе се снима и кога ќе се снима. Имајќи предвид дека тоа беше единствениот простор во Македонија каде што можеше да се снима музика, јасно е каква била оваа функција (претходно неа ја водел Благоја Ивановски). Иако имаше студирано музикологија во Љубљана (тој беше дел од тројката музиколози кои дојдоа од Љубљана, заедно со Владо Чучков и Бранко Глигоров; Глигоров беше единствен со комплетно завршено образование), акцентот на неговата работа беше менаџментот (вклучувајќи го и „Охридско лето“ како селектор). Тој ми нарача да напишам и неколку текстови за радиоемисии, но ниту текстовите, а исто така ниту обработките, не беа поставени за снимање и никогаш не дознав што не му се допаднало или дали имало и некоја друга причина. Во тоа време, а уште од 1960-тите години, се пишуваа многу обработки на народни песни за најразлични состави и речиси сите композитори, а посебно Драган Шуплевски, добиваа често вакви ангажмани кои беа и добро хонорирани.

Обработките кои тогаш беа во мода, главно се базираа на чисти тонални хармонски обрасци, со незначителни интервенции во основниот материјал, едноставна форма од повторување на песната, и едноставни оркестрации кои од една

страна требаше да ја продолжат нивната идентификација со песната, и од друга, да понудат малку посовремен звук. Со други зборови, се работеше повеќе за аранжман, одошто за креативна преработка.

Оваа суита говори за сосема поинаков пристап во кој во основниот музички материјал се интервенира на сите планови, а целта е добивање на сосема нов производ. Низ историјата на музиката има многубројни примери за вакви трансформации на фолклорот во оригинални музички дела. Кога ќе се има предвид дека во истиот период ќе го изработам и циклусот *Хумористични* (оп. 5) во кои дури е напуштен музичкиот материјал и се користени само текстовите, јасна е мојата интенција и при пишувањето на ова дело (без разлика што неговата намена подразбирала поширок аудиториум).

Напишана за дувачки оркестар, имав дилеми каде да ја вклучам, односно во која група опуси. Можеби ако се појавеше порано при пишувањето на книгата за симфониите и Увертирата, ќе ја вклучев таму, поради големината на оркестарот. Вака, не ми остана друга можност, и одлучив да ја разработам овде, посебно затоа што е напишана за дувачки инструменти кои се често застапени во делата што ги обработувам во оваа книга.

Тешкотија претставуваше идентификацијата на песните кои сум ги користел пред повеќе од четири ипол децении. Низ меморијата ми се вртеа некои сегменти од текстовите, но ни интернетот не помогна при пребарувањето. Повеќе ми помогна пребарувањето низ книгата *Македонски музички фолклор – Песни II*, изработена од Живко Фирфов и Методија Симоновски во Фолклорниот институт на НР Македонија во 1959 година. Оваа книга, како и нејзиниот претходник *Македонски музички фолклор – Песни I* од 1953 година, ми беа еден од најзначајните извори за музички материјали.

Посебно помагаа и бројните анализи и регистри на крајот на книгата од кои многу научив за карактеристиките на музичкиот фолклор.

Песните кои се основа за четирите става се преземени од *Песни II*: „Прела баба пол година“ за првиот став, „Чудо стана по света“ за вториот став, „Не ми минавај Ѓорѓи низ двори“ за третиот, и „Оти велиш додо Нешо главата ме боле“ и само првиот дел од песната „Невефче црвен трандафил“ за воведот на четвртиот став. Инаку песните веќе ги имав чуено и ми се допаѓаа, а збирките ми помогнаа само да ја проверам мелограмската страна на мојата верзија.

Како што истакнав, овде значително е отстапено од концептот на обработките, и од нив е задржана препознатливоста на основната мелодиска линија и принципот на повторување на песната.
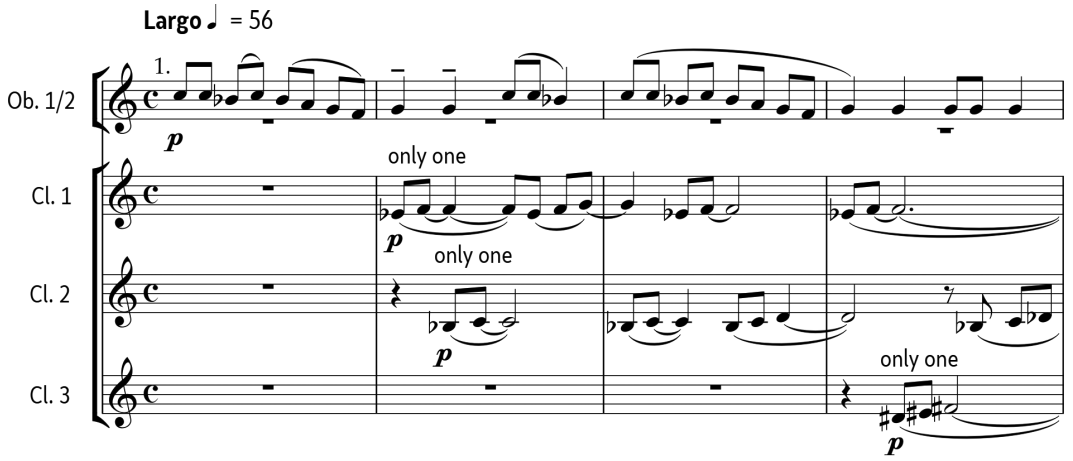
Анализа

Прв став

Првиот став започнува со излагање на темата во бавно темпо (песната „Прела баба пол година“ е во брзо темпо) (**пр. 25**).

Наспроти неа во манир на Стравински (*Посветување на пролетта*) се вклучуваат водачите од трите групи кларинети. (Во оваа суита сите инструменти се испишани во нивните номинални системи, без транспозиции во реалното звучење.) Веднаш е

Пр. 25: Темата $\mathbf{T_1}$ во обоата придружена со контрапунктски одговор од три кларинети, т. 1–4



забележлива политоналноста меѓу линијата на песната и контрапунктот во кларинетите. Во следната шема сите делови **а** се изградени од $\mathbf{T_1}$, **премин**$_1$ пред брзиот дел од $\mathbf{Ф_1}$ (одговара на воведите од моите теми)*, а **преминот**$_2$ е изграден од $\mathbf{T_1}$.

а (т. 1–4) а$_1$ (т. 5–8) премин$_1$ (Ф1, т. 9–11) а$_2$ (т. 12–15) а$_3$ (т. 16–19) а$_4$ (т. 20–23) премин$_2$ (т. 24–26) а$_5$ (т. 27–30) а$_6$ (т. 31–35)

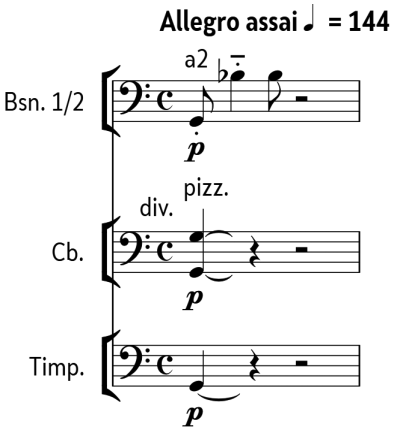
Првите две **а** (**а** и **а**$_1$) го формираат бавниот вовед во ставот по што следува **премин**$_1$ со најава за фигурата која ќе ја придружува $\mathbf{T_1}$ во сите следни појавувања (**пр. 26**). Како што ќе се види подоцна, оваа фигура ќе биде користена низ целиот став, а нејзината асоцијација со ритмичките придружби на тапанот (посебно синкопите меѓу дебелата и тенката прачка) се многу евидентни, дури и низ вака модифицирана верзија.

И следните **а** се групирани по две излагања на $\mathbf{T_1}$. Првите две излагања во брзиот дел (**а**$_2$ и **а**$_3$) ги донесува групата на саксофони во квартни акорди (**пр. 27**).
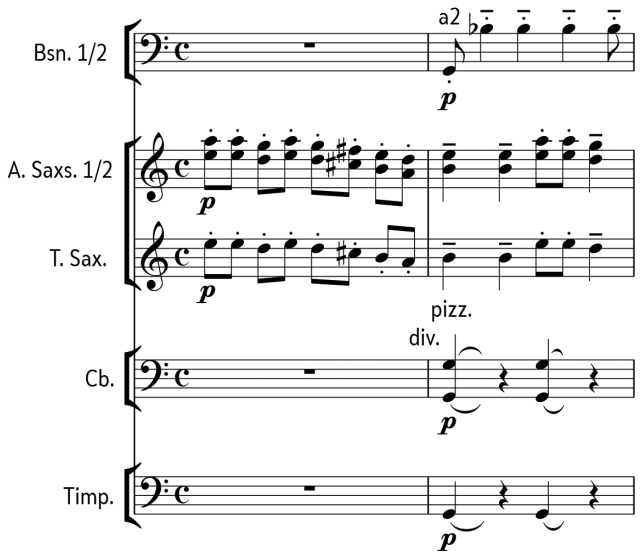
Во овие две излагања дополнително се вклучени и пасажи и контрапунктската линија во синкопи кои го збогатуваат опкружувањето на тематскиот материјал (**пр. 28**).

Овој дел е поставен во **g-moll**, по што следното **а**$_4$ започнува на субдоминантата на **g-moll**. Наместо следно **а** следува премин кон кулминацијата на ставот, составен од сегменти од темата. Во кулминацијата (**а**$_5$) се вклучува целиот оркестар и темата се враќа на тониката на **g-moll** (**пр. 29**).
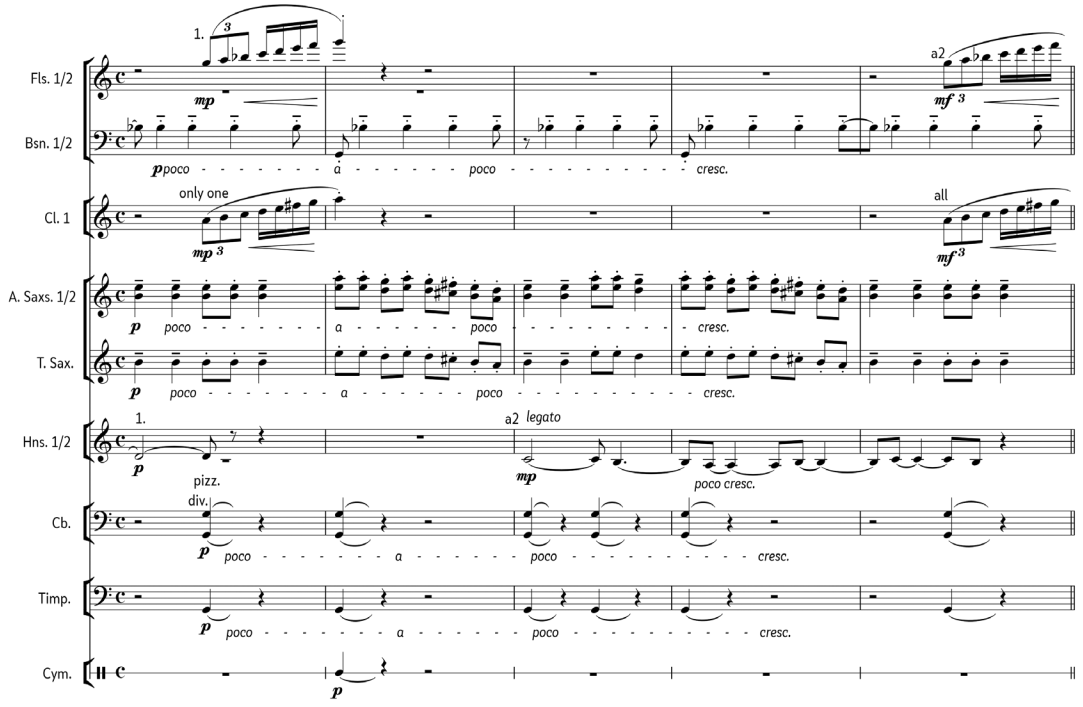
Пр. 26: $\mathbf{Ф_1}$ со синкопираната фактура во фаготот, т. 9
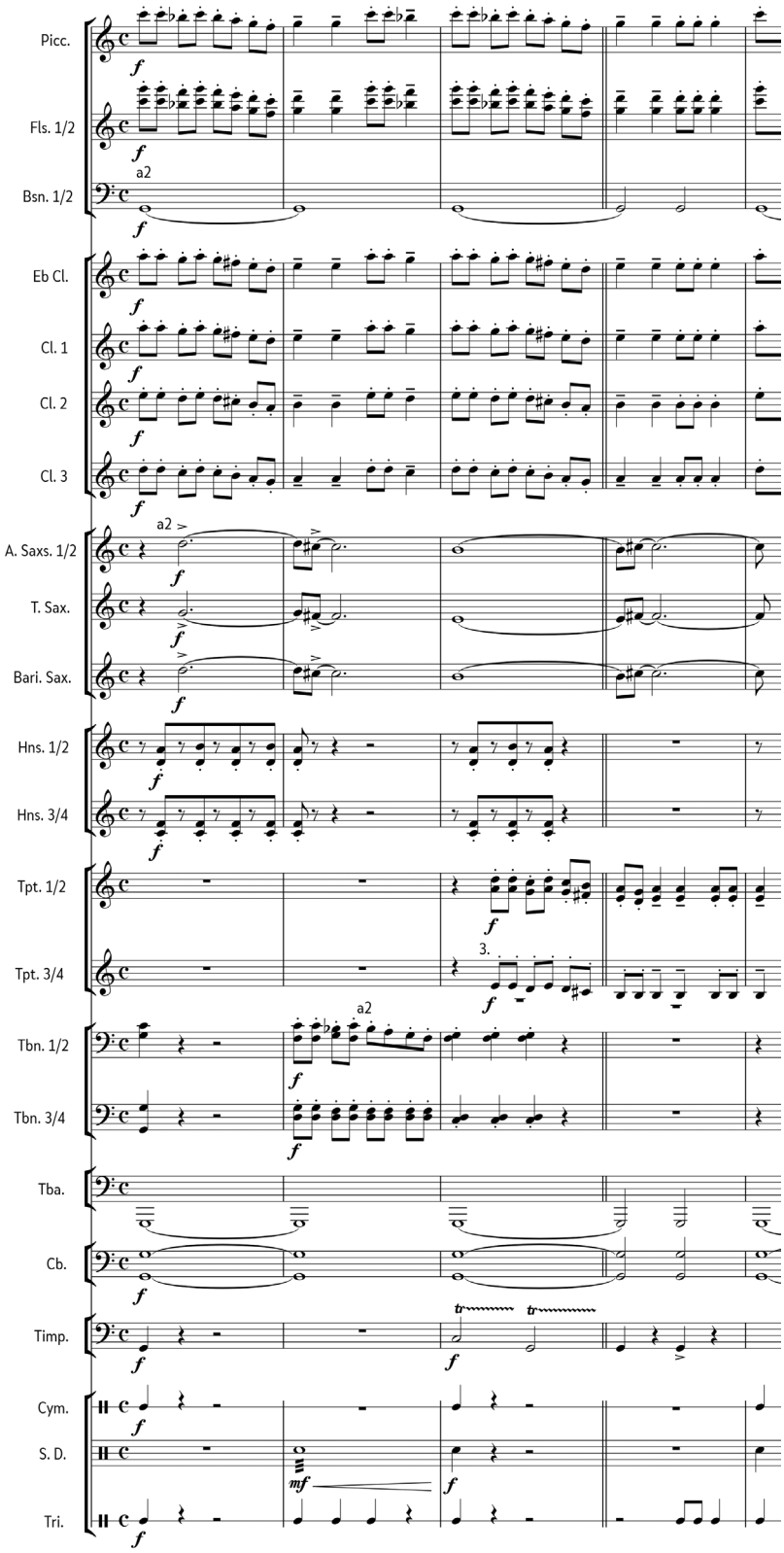


Пр. 27: Почетокот на излагањето на $\mathbf{T_1}$ во $\mathbf{a_2}$ со саксофоните во квартни акорди, т. 12–13



Пр. 28: Пасажот во флејтата и кларинет и дополнителната линија во хорните како збогатување на тематското опкружување, т. 15–19



Пр. 29: Кулминацијата на ставот во $\mathbf{a}_5$, т. 27–(31)
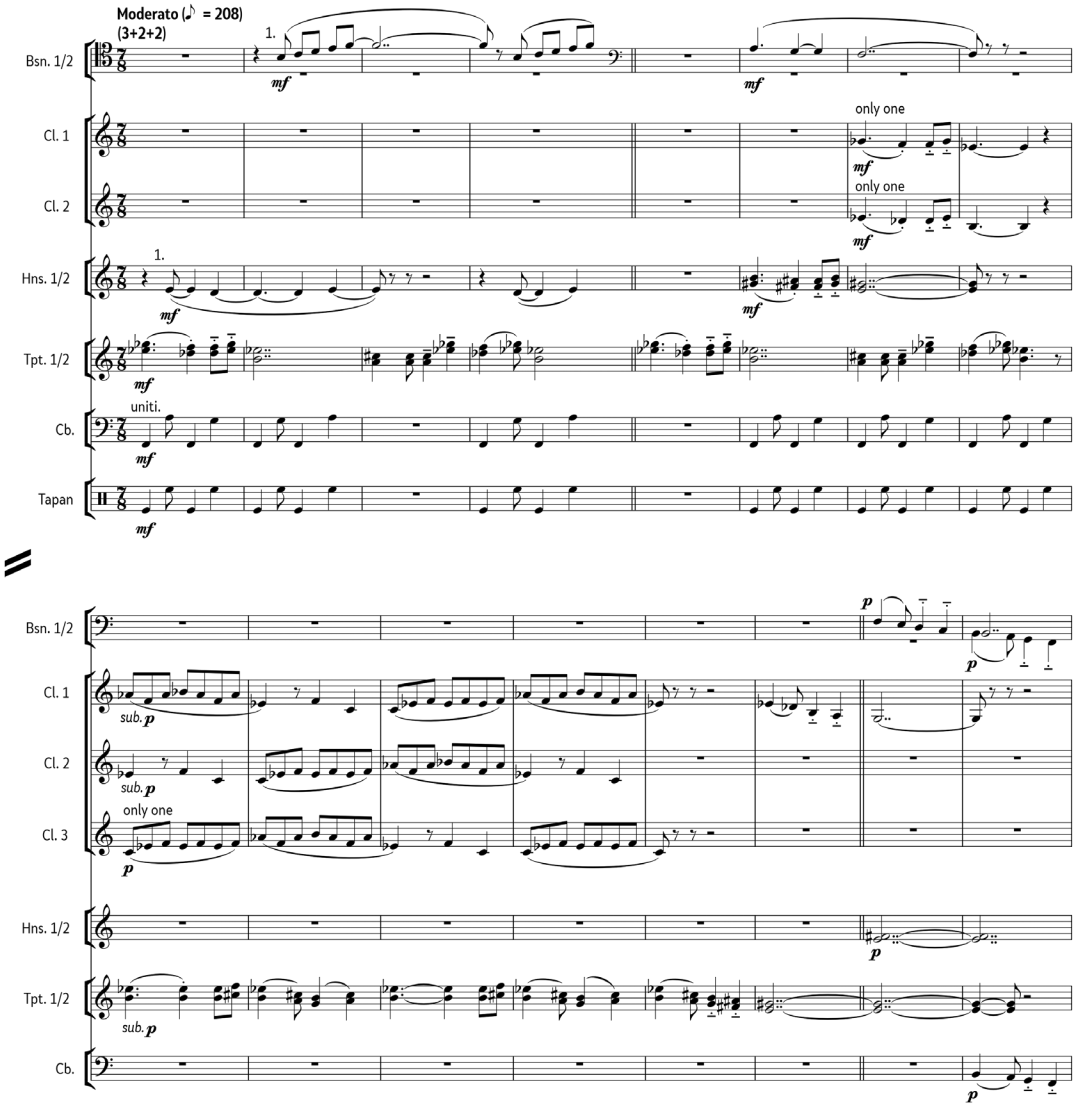


Втор став

Вториот став на суитата ја користи песната која ми беше посебно интересна поради текстот *Чудо стана по света*. Неа подоцна ќе ја користам и како една од основните материјали за музиката за филмот *Викенд на мртовци* (**пр. 30**).

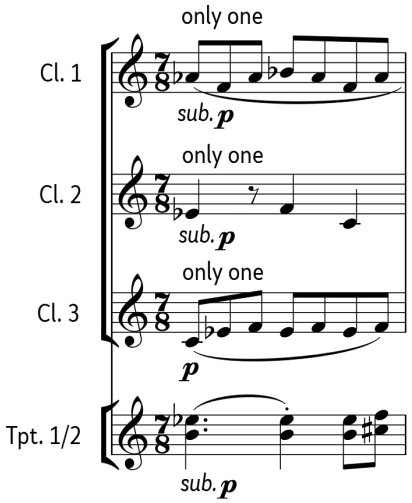
Темата $\mathbf{T_2}$ содржи две контрастни реченици (контрастен период). На крајот на втората реченица има проширување од имитации кои имаат и функција на премин кон следната појава на песната. Видлива е придружбата со модифицираната варијанта на $\mathbf{Ф_1}$, во која и натаму се чувствува ритмичката подлога од тапанот.

Првата реченица на основната мелодиска линија која во терци ја изведуваат трубите, содржи и контрапунктска линија во хорните и дополнителен пасаж во високиот фагот. Посебно е интересен тонално-хармонскиот план во кој контрабасот го репетира **f** како тонален центар, во кој се придружува и лидиската низа на фаготот.

Пр. 30: $\mathbf{T_2}$ изработена според песната „Чудо стана по света“, т. 36–51



Пр. 31: Квартниот акорд во разложена фактура како Φ_2, т. 44



Меѓутоа, трубите свират во сосема друг центар (**A-dur**) што покрај политоналноста на почетокот го истакнува и големиот дурски септакорд како прв ударен акорд во низата.

Втората реченица пренесува во друг амбиент. Групата кларинети се појавува со нова фигура Φ_2 изградена од квартен акорд (номинално испишан како **c-f-b-es-as**, инаку звучи за секунда подолу) (**пр. 31**).

Втората реченица од тематскиот материјал внесува промени во терците добивајќи целотонска низа, со што овој втор дел од темата има импресионистичка нитка.

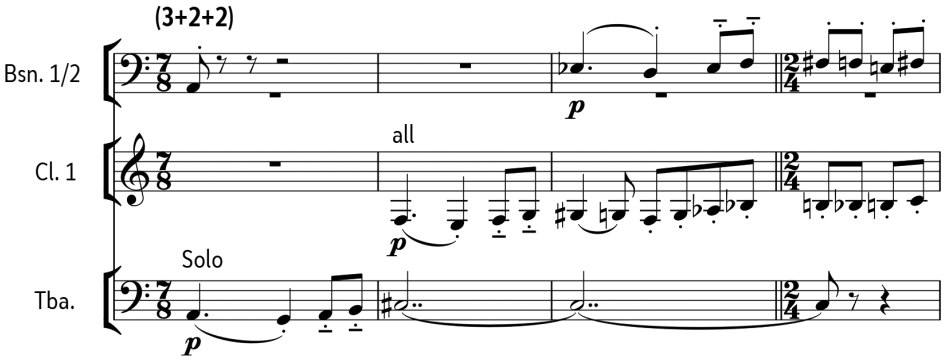
Делот **а** има уште две повторувања, меѓу кои ќе се јави и премин.

а (т. 36–43, т. 44–51) $а_1$ (т. 52–53, т. 54–61, т. 62–69) премин (т. 70–77) $а_2$ (т. 78–85, т. 86–92)
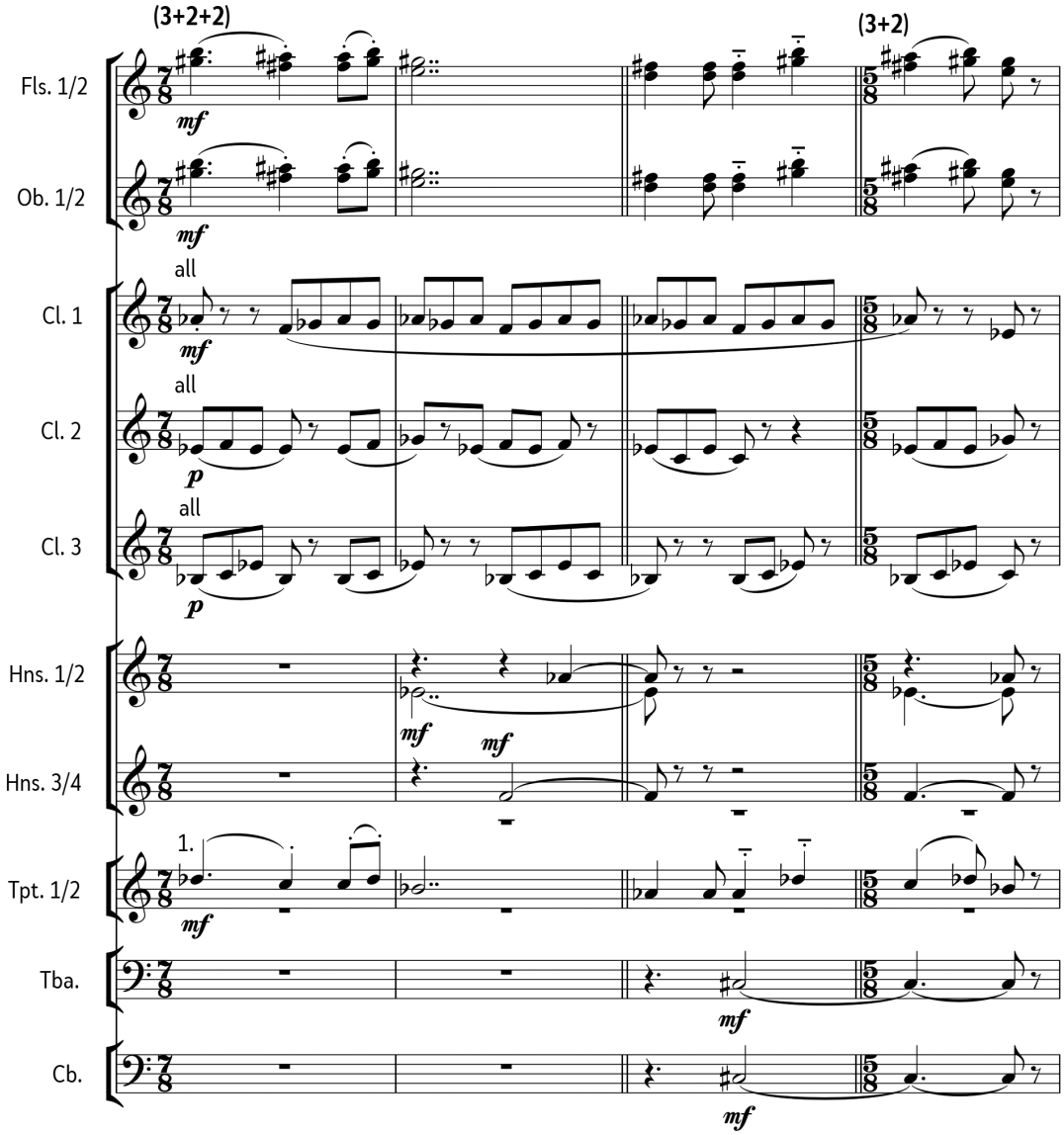
Првото повторување ја коригира тоналната двозначност и првата реченица во басот го добива центарот **е**, иако пасажот на хорните ја нарушува тоналната *чистота*. Промени има и во втората реченица, која сега преминува кон тоналниот центар **cis** (роднинскиот мол), така што и фигурата Φ_2 ја губи својата квартна акордска структура и станува дел од општиот *молски* амбиент. По овој дел се појавува премин, кој привидно изгледа како да е ново **а**, но ја нема заокруженоста на темата, фрагментарно е и не се јавуваат сите тематски сегменти. Заснован е на инверзија на почетниот дел (мотив) на темата, и во прв момент изгледа дека ќе се добие дел со инверзија на темата (**пр. 32**).

Во последното појавување на темата ($а_2$) фигурата Φ_2 се појавува уште од самиот почеток и заедно со басовиот тон кој ќе се појави подоцна, го поставува делот од тоналниот центар **cis-moll** (**пр. 33**).

Пр. 32: Преминот со имитации од инверзија од почетниот мотив на темата, т. 70–73



Пр. 33: Последното појавување на $\mathbf{T_1}$ придружено од почетокот со $\mathbf{\Phi_2}$, т. 78–81
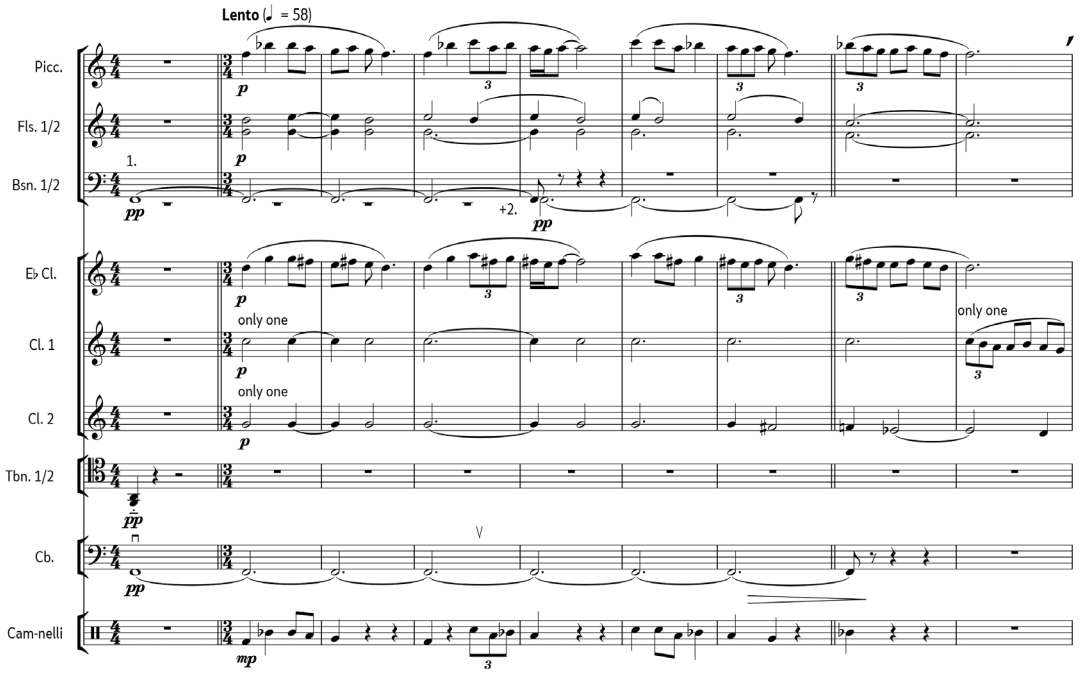


Трет став

Третиот став започнува со еден такт од педалниот тон **f** по кој се појавува новата тема базирана врз песната „Не ми минавај Ѓорѓи низ двори“. Но оригиналната песна овде трпи промена во метро-ритмичката структура. Во оригиналот таа е во 7/8, а овде е во 3/4; оригиналот е во брзо темпо, а овде таа е поставена во бавно темпо (**пр. 34**).

Веднаш е видливо дека таа има функција на бавен лирски став. Ова е применето и во оркестрацијата во која водат групите на флејтите и кларинетите. Јасниот **F-dur** е започнат со септакорд на второто стапало, кој имајќи го басовиот тон, реално станува секундакорд. Овој мал молски септакорд со појавата на водилката од основниот тоналитет – **e**, доведува до *дијатонска* разлеаност.

Пр. 34: Преработената лирска верзија на песната „Не ми минавај Ѓорѓи низ двори“ како основа за **T_3**, т. 93–101



Неа ќе ја среќаваме многу често и натаму во моите дела. Веќе ја имаше во Сонатата оп. 2 во почетокот на вториот став со скаличната низа која останува да звучи со употребата на педалот. Сонатата оп. 17 започнува со таков дијатонски кластер. Во делата за пијано, благодарение на употребата на педалот, можно е да се добие ваква *дијатонска* разлеаност/кластер. Но има разлика дали е таа поставена во ниските или во средните и високите регистри. Во ниските регистри таа звучи дисонантно заради судирите на хармониците кои се јавуваат во рамките на нашите слушни регистри и затоа натаму ваквите созвучја ги третирам како кластери. Во средните и високите регистри како што се употребени и овде, одговараат на природните низи на хармоници од регистрите под нив и дисонантните судири кои се за неколку октави повисоки, излегуваат од границите на нашиот аудитивен систем.

Пред крајот на темата во 100. такт ќе се појават **es** и **des** кои ќе бидат основа за хармониите од придружбата во следното излагање на темата.
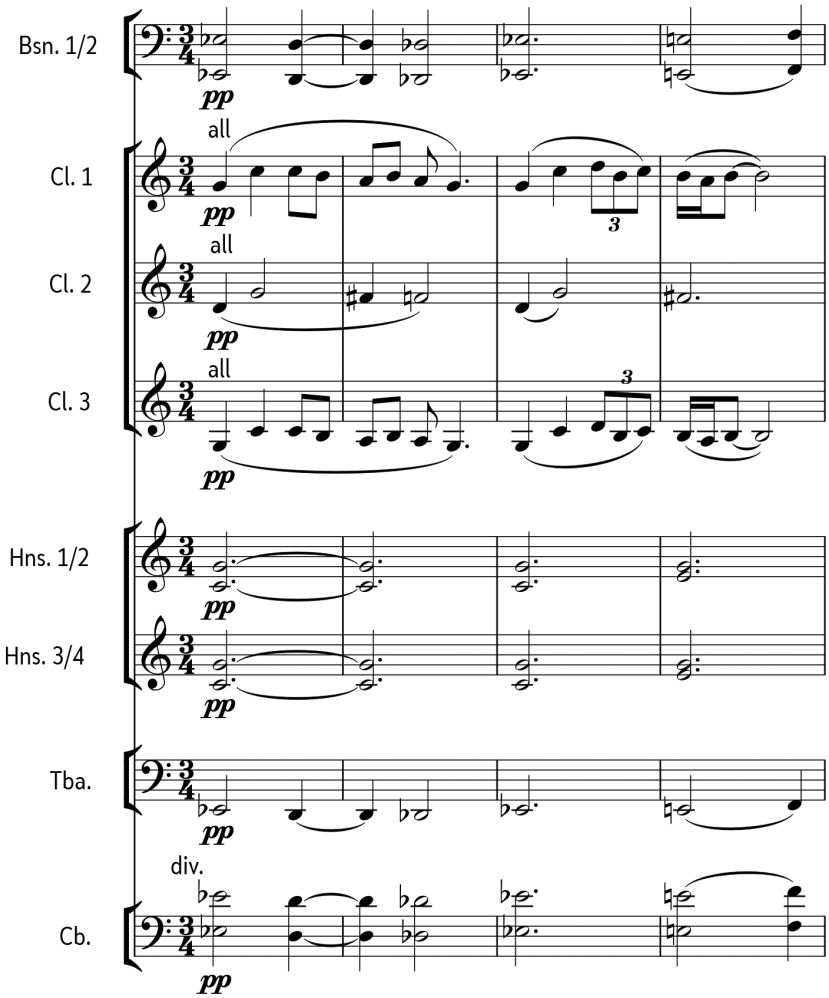
a (т. 93–101) a_1 (т. 102–109) a_2 (т. 110–119) a_3 (т. 120–125)

Во **a_1** темата **T_3** добива карактеристична линија за поголемиот дел од *старогрдската* традиција во која басовата линија се движи хроматски надолу во рамките на *ламент басот*. За неа е карактеристичен почетокот од алтерираното VII стапало надолу (**пр. 35**).

Но, како што може да се види, на крајот се појавува и водилката **e**.

За да се добие драматиката и контрастот во овој став следува **a_2** во кое преку хармонските решенија настанува значајно поместување од лирскиот карактер на првобитното изложување на песната (**пр. 36**).

Пр. 35: **T**$_3$ со употребено басово хроматско движење од алтерираното VII стапало надолу, т. 102–105
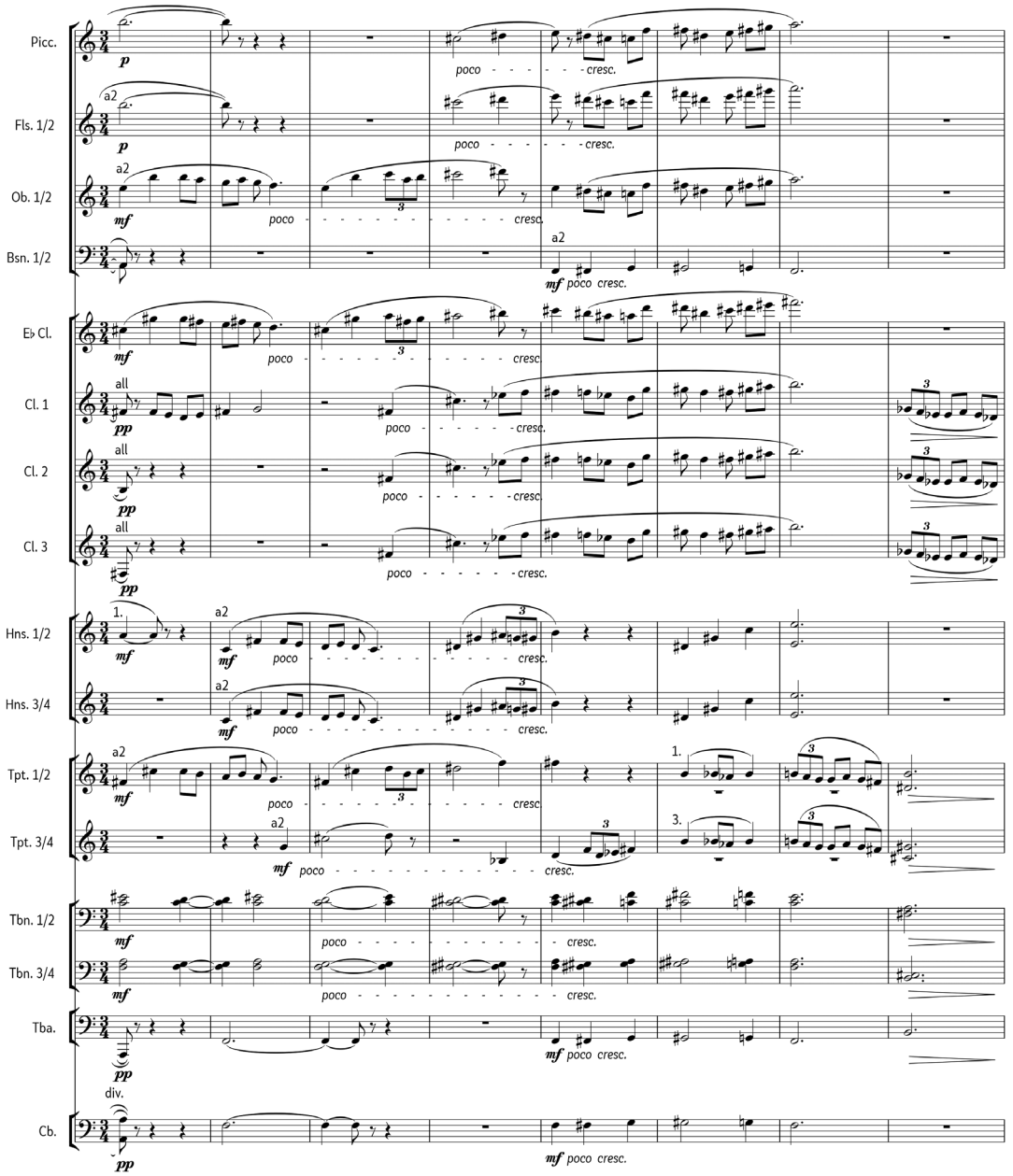


Овој контраст е постигнат уште на почетокот со појавата на лидиската кварта*, но уште повеќе со хроматската прогресија (т. 114–115) која запира во 116. такт на голем дурски септакорд на тониката, на кој ќе му се спротивстави нонакордот (основан на мал дурски септакорд) на поларниот тон **h***. Во 117. такт следува субдоминантниот голем дурски септакорд во групата тромбони и туба кои ја придружуваат мелодиската линија од хорните. На ваков начин се каденцира за последната појава на **a**$_3$ во која темата е скратена на делот од нејзината прва половина (се добива впечаток на кода).

Четврти став

Низ анализите од претходните книги видовме дека многу често последните ставови се изградени од тематските материјали од претходните, односно се прави една целосна рекапитулација на тематските материјали. Ваквото заокружување е
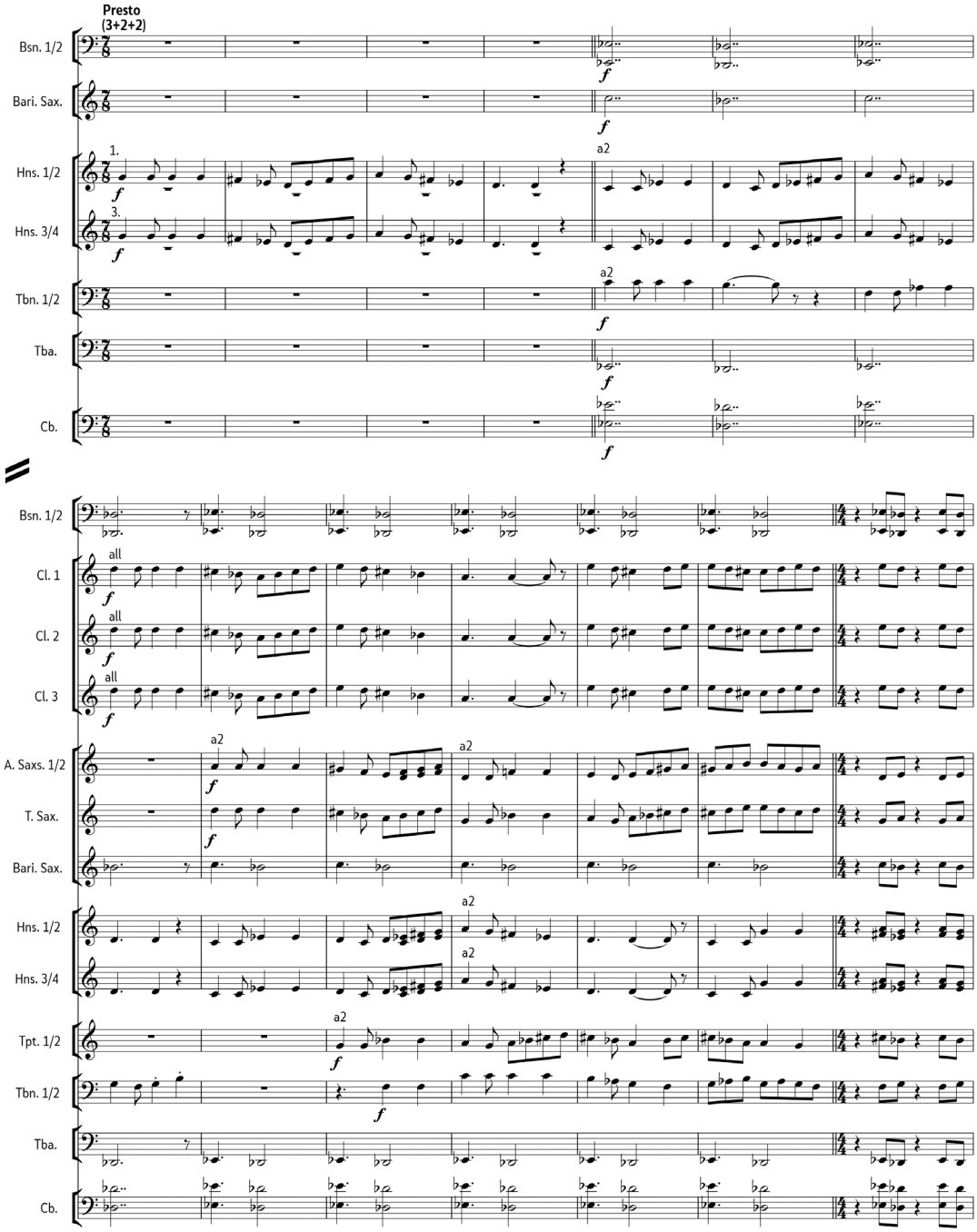
Пр. 36: Постигнување драматичност преку хармонските решенија во **a_2**, т. 110–117
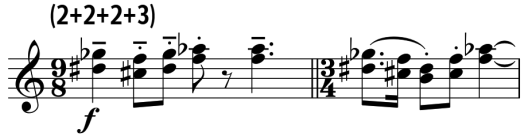


употребено и овде и како што ќе видиме, централното место ќе го заземе песната од првиот став, иако ќе се појават и темите од вториот и од третиот став. Вообичаено, во тие последни ставови на почетокот внесувам и нов материјал. Тоа е направено и овде, а новиот материјал личи како вовед во ставот. Во него ќе се појави песната „Оти велиш додо Нешо главата ме боле“ и првиот дел од песната „Невефче црвен трандафил“ (**пр. 37**).

Пред нејзиното повторување се појавува нов мотив **M_1**, како што споменавме, фрагмент од песната „Невефче црвен трандафил“ (**пр. 38**).

Пр. 37: **T_4** како вовед за четвртиот став, т. 126–139



Пр. 38: **M_1**, фрагмент од песната „Невефче црвен трандафил“, т. 140–141



Овој фрагмент е со соодветни промени во метричко-ритмичката структура. Од оригиналните 2/4 и бавното темпо, овде јас сум го поставил во 9/8 и брзо темпо. На овој начин е добиена втората реченица од воведот во кој во дијалог се спротивставуваат $\mathbf{T_4}$ и $\mathbf{M_1}$.

Вовед (T_4, т. 99–139, T_4/M_1, т. 140–149) а (T_1/M_1, т. 150–156) a_1 ($T_1/T_2/T_3$, т. 157–162) a_2 ($T_1/T_4/M_1$, т. 164–171)

Како што се гледа натаму, во трите реченици водечка е $\mathbf{T_1}$, при што таа е комбинирана со сите претходни материјали. Во првата реченица (**а**) како на почетокот $\mathbf{T_1}$ ја донесуваат саксофоните, додека $\mathbf{M_1}$ го изведуваат првите кларинети со трубите. Во втората реченица ($\mathbf{a_1}$) $\mathbf{T_1}$ ја изведуваат групите обои и кларинети (со имитации во групата саксофони), хорните ја изведуваат $\mathbf{T_3}$, а трубите $\mathbf{T_2}$. Во последната кулминативна реченица основната тема $\mathbf{T_1}$ ќе ја преземат групите високи дрвени дувачи (флејти, обои и кларинети) со имитации во тромбоните, саксофоните го изведуваат $\mathbf{M_1}$, а групата труби $\mathbf{T_4}$. Овој густ звук во целиот овој дел, се разбира, е поткрепен и со постојаната ритмичка подлога од $\mathbf{Ф_1}$ во удиралките и басовата линија од фаготите, тубата и контрабасите.

Како што кажав во почетокот на освртот кон ова дело, тоа претставува многу важна карика во мојот однос кон фолклорот и обидот да му дадам една поинаква димензија од она што најчесто се слушаше во тоа време, а притоа сè уште да биде слушливо и приемливо за поширокатa публика. Ова се принципите кои ќе го следат моето творештво во следните децении.

20 Варијации за соло кларинет оп. 10 (1978)

И следното дело во оваа група, 20 Варијации за соло кларинет оп. 10, напишано во 1978 година, ја продолжува традицијата на варијациите кои веќе повеќе пати ги сретнавме во оваа прва фаза на моето творештво. Како што ќе видиме подоцна, тие посебно ќе бидат застапени во делата за соло инструмент. Тоа не е случајност, бидејќи варирањето на материјалот ми овозможувало оптимално да ги прикажам можностите на инструментот. Со изборот на фолклорна тема овие варијации се поставени и во континуитетот со претходно обработената Мала суита.

Делото е напишано за кларинетистот Борис Танасков, кој го изведе повеќе пати и го сними за Музичката продукција на МРТ.

> Со Борис Танасков започнавме да настапуваме и да се дружиме во почетокот на 1970-тите. Врската ни беше Милан Фирфов со кого се знаеја од студентските денови во Белград. Во обидот да се афирмираме како изведувачи, по идеја на Милан Фирфов ја формиравме групата Скопски млади репродуктивци. Нејзиното јадро го сочинувавме јас и Милан Фирфов, а останатите членови се менуваа. Првиот концерт го одржавме во Салонот 19,19 на 5 јуни 1972 година (**сл. 2**). Во него настапив и како солист и како пијано придружба на Милан Фирфов и Борис Танасков. Подоцна, во 1974 година со полурецитал со Танасков настапивме и на првите концерти на *младоста* „Охридско лето“ (в. IV, стр. 76), а во април 1976 година со дела од македонски автори повторно на концертот на Скопските репродуктивци. Во истиот



ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ НА ГРАД СКОПЈЕ

КОНЦЕРТ

НА

СКОПСКИ МЛАДИ РЕПРОДУКТИВЦИ

Настапуваат:
– ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ – пијано
– БОРИС ТАНАСКОВ – кларинет
– ВАЛЕРИЈ СТЕФАНОВСКИ – пијано
– МИЛАН ФИРФОВ – баритон

На програмата:
ЛИСТ, ШОПЕН, БРАМС, ШУМАН, АЛБЕНИЦ и СЕН-САНС

Петок, 5 V 1972 год. Почеток во 19.19 часот

Салон 19.19 Влез слободен

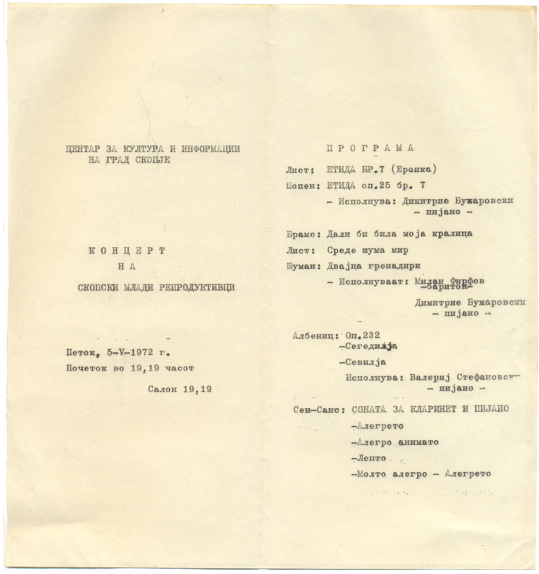


КОНЦЕРТ НА БУЖАРОВСКИ, МИТАНОВСКИ, ТАНАСКОВ И ФИРФОВ

СО ДЕЛА ОД МЛАДИ МАКЕДОНСКИ КОМПОЗИТОРИ в понеделник во Салонот 19,19 на Центарот за култура и информации во Скопје ќе се одржи концерт на групата „Скопски репродуктивци", што овојпат ја сочинуваат **Димитрие Бужаровски**, пијано, **Љубомир Митановски**, обоа, **Борис Танасков**, кларинет и **Милан Фирфов**, баритон. На програмата се творби од **Стојков, Бужаровски Тошевски, Николовски и Аврамовски.**

МИЛАН ФИРФОВ, стручен со работник по пијано и свирење хорски партитури на ВМШ во Скопје, штотуку стана прв наш магистер по соло-пеење, одбранувајќи ја магистратурата на Факултетот за музички уметности во Белград во класата на **Зденка Зикова**. На Белградската музичка академија дипломирал

Скопски репродуктивци: Бужаровски, Фирфов, Митановски, Танасков



ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ НА ГРАД СКОПЈЕ

КОНЦЕРТ
НА
СКОПСКИ МЛАДИ РЕПРОДУКТИВЦИ

Петок, 5-V-1972 г.
Почеток во 19,19 часот
Салон 19,19

ПРОГРАМА

Лист: ЕТИДА БР.7 (Ероика)
Шопен: ЕТИДА оп.25 бр. 7
– Исполнува: Димитрие Бужаровски – пијано –

Брамс: Дали би била моја кралица
Лист: Среде нема мир
Шуман: Двајца гренадири
– Исполнуваат: Милан Фирфов –баритон–
Димитрие Бужаровски – пијано –

Албениц: Оп.232
–Сегедијаја
–Севилја
Исполнува: Валериј Стефановски – пијано –

Сен-Санс: СОНАТА ЗА КЛАРИНЕТ И ПИЈАНО
–Алегрето
–Алегро анимато
–Ленто
–Молто алегро – Алегрето

Сл. 2: Плакатот и програмата на првиот концерт на Скопски млади репродуктивци (5 јуни 1972 година) и најавата во *Нова Македонија* (28 април 1976 година) за настапот на групата

период доста настапувавме и во аниматорските концерти на Музичка младина, а составот го приспособувавме од ситуација до ситуација. Меѓу другите изведувачи ќе ни се придружи и Стела Слејанска (в. III, стр. 126). Иако оваа група престана да постои, посебно со моето вработување во ССММ и обврските што ги имав таму од 1977 година, таа одигра своја улога во афирмацијата на сите што учествувавме во неа, воедно помагајќи ни и да го стекнеме потребното концертно искуство.

Анализа

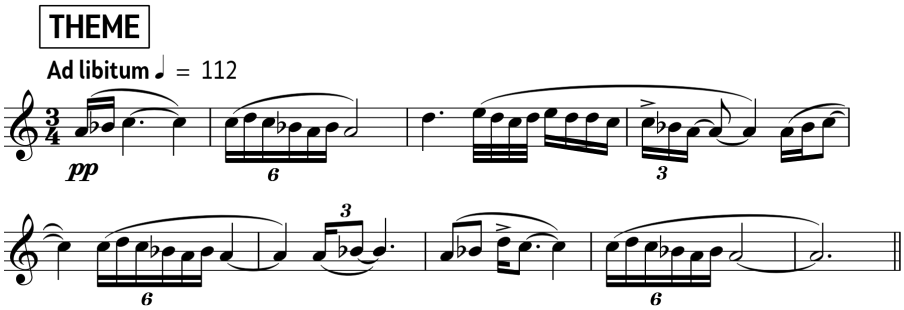
Темата за варијациите наликува на македонска народна песна, иако не е земена од одредена песна, туку се следени моделите од слични народни песни (**пр. 39**).

Во ова дело одлучив кларинетот да не го испишувам во реалното транспонирано звучење, туку во номиналната партитура, со што подеднакво би можело да го изведува и B и A-кларинет.
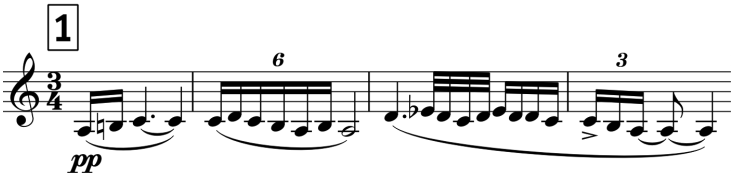
Уште веднаш е забележлива богатата орнаментација што треба да одговара и на употребата на кларинетот во нашата народна музика.

Следуваат 20 варијации кои припаѓаат на карактерните варијации. Во првата варијација веќе темата се трансформира во молска варијанта, но со намалена квинта* (**пр. 40**).
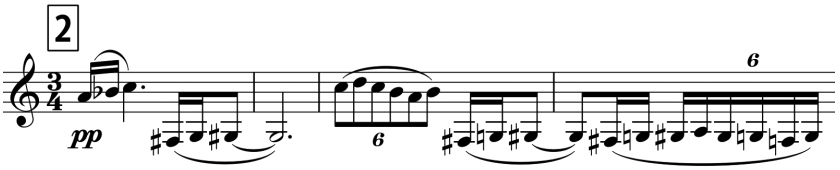
Пр. 39: Темата за варијациите налик на народна песна, т. 1–9



Пр. 40: Почетокот на првата варијација во молска варијанта со намалена квинта, т. 10–(13)
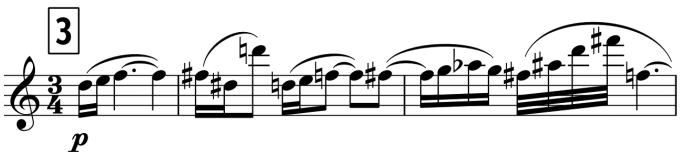


Пр. 41: Изведување на две паралелни битонални линии, т. 19–(22)



Веќе во втората варијација употребувам метода со која од монодискиот инструмент (може да изведува само една линија) извлекувам полифонија (овде пример ми беа Баховите Суити за виолончело, Чаконата за соло виолина итн.) (**пр. 41**).
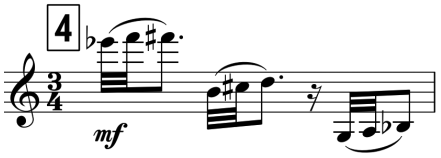
Пр. 42: Проширувањето на тоналниот простор во третата варијација, т. 27–29



Двете линии се поставени и битонално, со што уште повеќе се одвојуваат една од друга. Ова ширење на тоналниот простор продолжува и во третата варијација (**пр. 42**).

Привидната полифонија преминува во триглас во четвртата варијација, во која се отворени сите регистри на кларинетот (**пр. 43**).

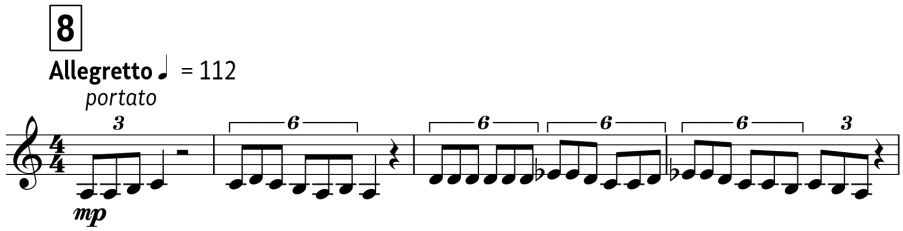
Пр. 43: Почетокот на четвртата варијација како триглас, т. 32
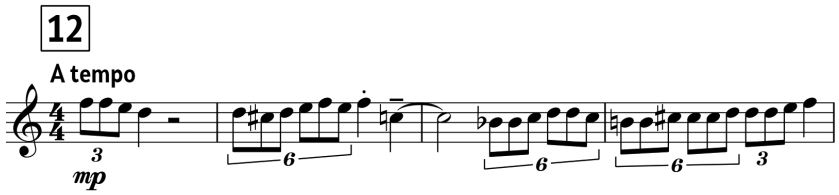


Петтата, шестата и седмата варијација ќе ја донесат темата во инверзија, користејќи ги истите постапки од првите четири варијации. Со тоа се добива една група од седум варијации во кои доминираат полифониот третман и ширењето на тоналниот простор.

Со осмата варијација започнува нова група повторно од седум варијации, која ги копира карактеристиките на првите седум варијации, но сега поставена во триоли (**пр. 44**).

Пр. 44: Почетокот на осмата варијација кој одговара на мелодиската структура на првата варијација, т. 61–64



Пр. 45: Темата во инверзија во 12. варијација, т. 90–93



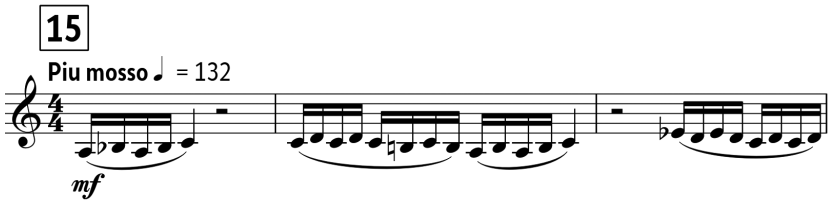
Соодветно од 12. варијација ќе се појави и темата во инверзија (**пр. 45**).

Следната група варијации (од 15. до 18. варијација) прави кондензирана варијанта на структурата на првите седум варијации, но сега со натамошно уситнување во шеснаесеттини (**пр. 46**).
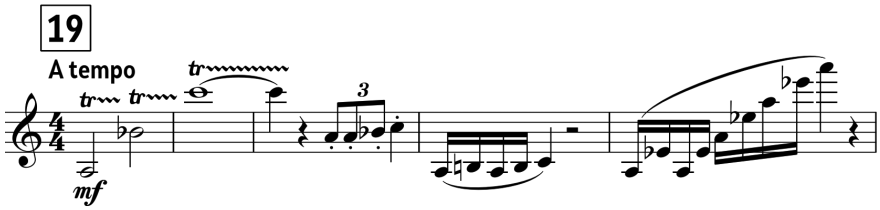
Петнаесеттата варијација во себе содржи сегменти и од втората варијација, а варијациите 16. и 17. одговараат на шаблонот од третата и четвртата варијација. Последната варијација во оваа група (18.) прави кондензирана варијанта на трите варијации со темата во инверзија (петта, шеста и седма) и завршува со каденца од половини ноти.

Двете последни варијации (19. и 20.) водат кон кулминацијата на делото и во нив ќе бидат употребени трилери и пасажи со натамошно уситнување (триоли од шеснаесеттини и 32-ки) (**пр. 47**).

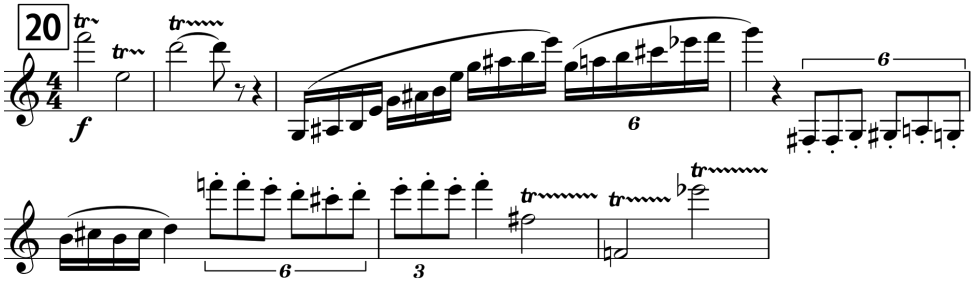
Пр. 46: Почетокот на 15. варијација со темата во шеснаесеттини, т. 113–115



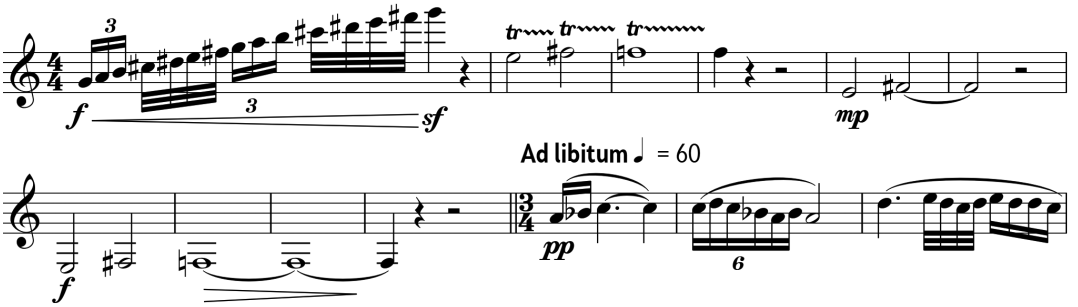
Пр. 47: Почетокот на 19. варијација со трилери, полифонија и пасаж, т. 156–160



Пр. 48: Почетокот на 20. варијација со инверзија, пасаж, излагање во основната варијанта на тематскиот материјал и одговорот во инверзија, т. 177–183



Пр. 49: Крајот на 20. варијација со каденца и почетокот на репризата на темата, т. 195–207



Овие две варијации треба да направат одреден сумарум на сè прикажано претходно и затоа во нив, како што се гледа од примерот, се употребени и трилерите, но и полифоните имитации и пасаж, што уште повеќе ќе биде развиено натаму. Дваесеттата варијација во истата смисла ќе ги кондензира и инверзиите (**пр. 48**).

На крајот на оваа варијација по пасажот се појавува каденца (II-I) и смирување, по што се повторува темата во основната верзија (**пр. 49**). Всушност, како што може да се види, каденцата ги содржи и двете водилки, и долната и горната.

Сумирано, целата структура на формата содржи тема, четири групи варијации (7 + 7 + 4 + 2) и тема на крајот (еден вид кода). Оваа јасна формална структура придонесува за целиот неокласичен впечаток, стилското подрачје во кое е сместено делото, нешто што веќе со следното дело ќе почне да се поместува. Тонално темата е поставена во **F-dur**, но веќе со првата варијација, како што кажавме, започнува во молска варијанта (на почетокот е **a-moll** кој со појавата на намалената квинта почнува да се нарушува). Со следните варијации значително ќе се прошири тоналниот простор, но сè заедно се движи и натаму во совладаната неокласична стилистика низ која сум чекорел во тоа време повеќе од една деценија.

Мотиви за виолончело оп. u02 (1979)

Ознаката на опусот на ова дело покажува дека тоа не е вклучено во основниот опус. (Инаку, ознаката u одговара на unclassified). При неговото препишување во Sibelius го променив мислењето. Имајќи го предвид неговото место во опусите што следуваат, оваа композиција за соло виолончело сега ја гледам со многу поинакви очи и жал ми е што не сум ја понудил за изведба.

Композицијата беше напишана за Душка Тасевска, единствениот виолончелист кој во тоа време кај нас имаше солистичка кариера. Не знам зошто Душка никогаш не ја изведе, иако во партитурата на почетокот има некои ознаки со молив поврзани со интерпретацијата, кои не се мои.

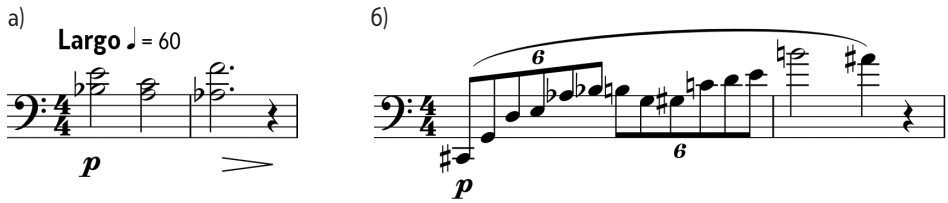
Анализа

Делото е организирано во пет целини (како да се пет мотиви) според промените на темпата (**Largo – Allegro – Maestoso – Grave – Allegro assai**). Видлива е шемата *бавно – брзо* со средниот дел во **Moderato**. Иако на прв поглед изгледа дека се работи за послободна организација на пет става, и ова дело е тема со варијации, а поради забележителните промени припаѓаат на категоријата карактерни варијации. За градбата на темата, а соодветно и за варијациите се користат два основни мотиви (**пр. 50**).

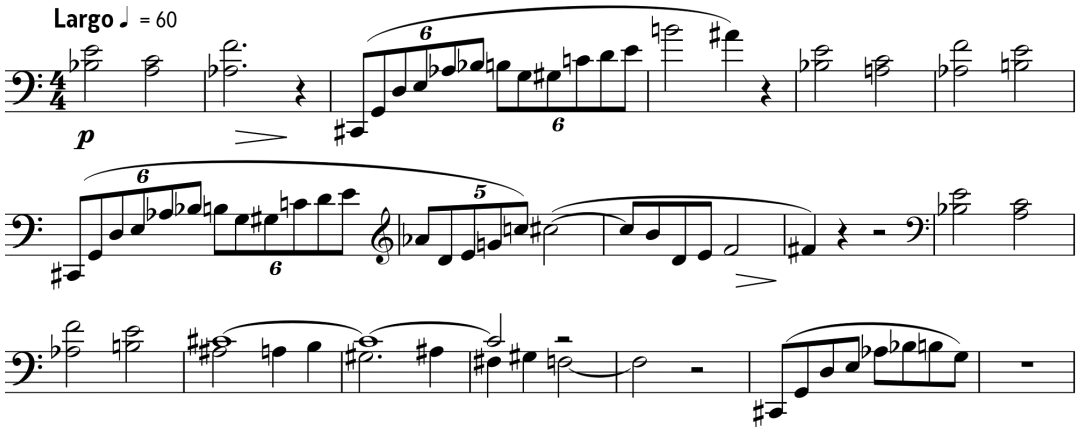
Тие се меѓусебно контрастни, односно мошне различни. Првиот **M₁** спаѓа во групата на бавни кратки мотиви ограничени во тетракорд (вторите ставови од Гудачкиот квартет, Првата и Втората симфонија). Тој изгледа дијатонски, иако во него се јавува алтерацијата **a – as**. Веќе со вториот мотив кој содржи пасаж низ три октави, задржувајќи се на високото **h**, се добива впечатокот за атонална низа. Но генерално, (тоа се виде и кај кантатата *Очи*, в. IV, стр. 4) моето музичко мислење и во ваквите случаи се движи во една крајно проширена тоналност со голем број алтерации.

Од спротивставувањето на овие два мотива ќе се изгради темата за варијациите (**пр. 51**). Забележливо е дека тие во следното појавување се прошируваат и **M₁** се развива во цела мелодиска линија во второто повторување, по што следува скратена верзија на **M₂**.
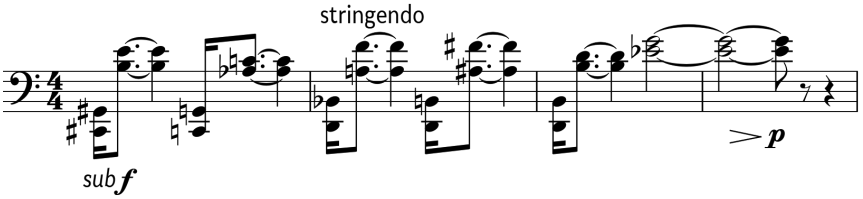
Пр. 50: Основните мотиви за градбата на темата и варијациите **M₁** и **M₂**, т. 1–2 и т. 3–4
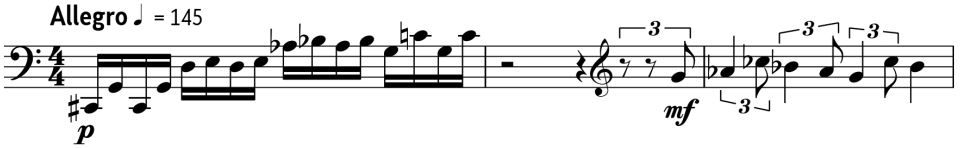


Пр. 51: Темата за варијациите како судир меѓу **M₁** и **M₂**, т. 1–18



Пр. 52: Почетокот на првата варијација со модификација на $\mathbf{M_1}$, т. 19–22



Пр. 53: Почетокот на втората варијација со модификација на $\mathbf{M_2}$ и одговорот од варијанта во триоли на $\mathbf{M_1}$, т. 33–35



Првата варијација (**пр. 52**) и покрај задржувањето на темата веќе носи значителни интервенции (т. 23–32).
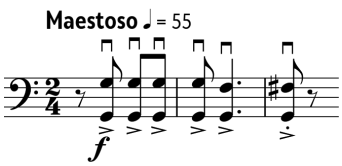
Втората варијација (т. 33–66) започнува со модифициран $\mathbf{M_2}$ во шеснаесеттини и многу далечна варијанта на $\mathbf{M_1}$ во триоли (**пр. 53**).

Целата варијација е изградена на контрастот меѓу овие два сегмента, односно играта меѓу нив. Тие се појавуваат од различни стапала во пократки и подолги варијанти. Варијацијата завршува со каденца од големи нотни вредности (т. 63–66, истата постапка беше користена и во Варијациите за соло кларинет). Од овој втор дел на композицијата до крајот секој дел ќе содржи само една варијација.

Третиот дел/мотив (според насловот на делото) носи комплетно нова варијанта на $\mathbf{M_1}$ (**пр. 54**). Промените се јавуваат на сите планови. Мотивот е променет интервалски и во однос на водечката линија и во однос на двогласот. Ритмички, првиот тон на мотивот е поставен во осмински репетиции, со динамика ***f***, на која се поставени акценти, и со назначен штрих надолу.
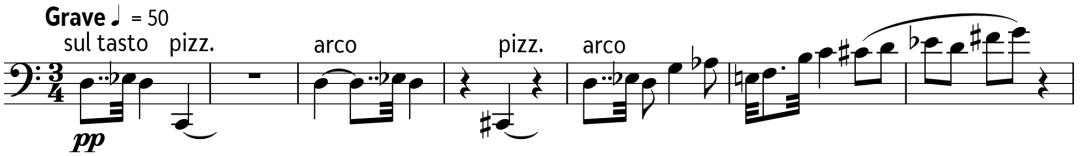
Во оваа варијација не се појавува вториот мотив и таа е направена само од играта со репетиции со скратувања и проширувања на оваа нова варијанта на $\mathbf{M_1}$. Варијацијата содржи два дела меѓу кои е поставен премин (т. 94–97) во кој веќе воведените шеснаесеттински вредности добиваат и пунктирана варијанта. Вториот дел (т. 99–119) е во ***p*** и води кон натамошно смирување до крајот на варијацијата.

Пр. 54: Почетокот на третата варијација со нова варијанта на $\mathbf{M_1}$, т. 67–(69)

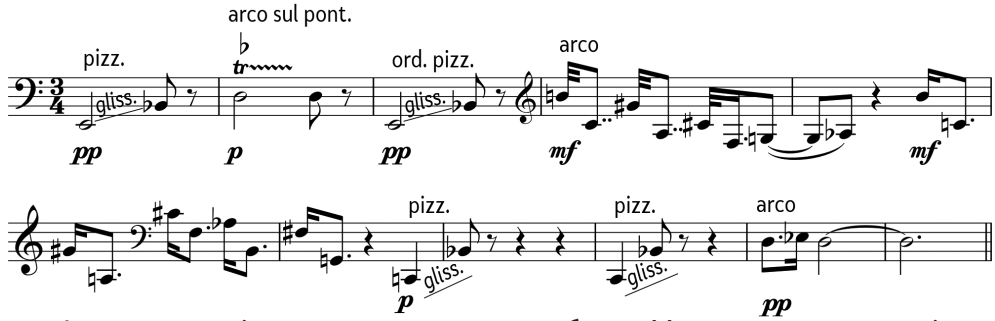


Четвртата варијација (и воедно четвртиот став/мотив на делото) прави сосема нова варијанта на двата мотива. Всушност, тие се споени и добиен е нов мотив (**пр. 55**).

Пр. 55: Почетокот на четвртата варијација со симбиоза од двата мотива, т. 120–126



Пр. 56: Крајот на четвртата варијација со пицикато глисанда и септимни скокови, т. 146–156



Така, веќе првиот такт ја донесува оваа нова симбиоза, M_1 во пунктирана варијанта *sul tasto*, на кој одговара пицикатото на празната жица (резидиум од M_2). Овој дијалог ќе биде развиван натаму, а на крајот од варијацијата ќе се појават и глисанда во пицикатата, додека M_1 се движи во септимни скокови* (**пр. 56**).

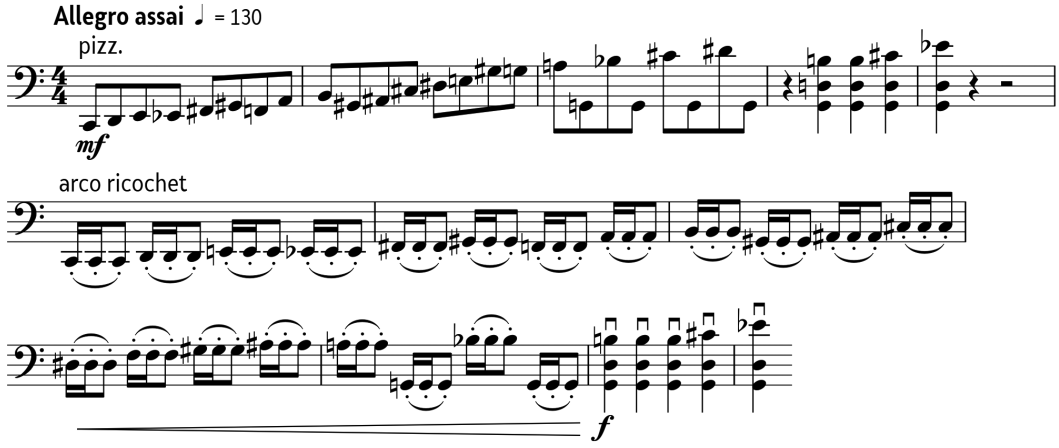
Варијацијата завршува со каденца II-I (горна водилка).

Последната, петта варијација е најдолга (т. 157–232) и вообичаено* во неа ќе се појават елементите од претходните варијации (**пр. 57**). Таа многу наликува на седмата варијација од првиот став на Сонатата за пијано оп. 2 (в. V, стр. 18) и посебно нејзиниот почеток (првиот такт е речиси идентичен).

Подоцна ќе се појават и триолските елементи од втората варијација и септимните скокови од четвртата. Испрекинатото мешање на сите споменати елементи треба да доведе до кулминацијата на крајот на ставот, која е и кулминација на делото.

Ова мое ширење кон експресионизмот (кое е започнато со Втората симфонија), ќе најде свое место најнапред во кантатата *Очи*, но и во следните композиции во оваа инструментална категорија за кои сега ќе говориме. Таа означува една нова поизразено дисонантна фаза (истакнување на дисонанцата), иако, како што видовме во претходните книги, веќе со Сонатата за пијано оп. 17 од 1983 година, или ораториумот *Живееме-памеетиме*, (овде спаѓа и балетот *Возови* од 1984 година, кој ќе го обработиме во осмата книга), настанува едно ново враќање кон тоналноста, со што овие две струи ќе почнат паралелно да живеат и во следните неколку години.

Пр. 57: Почетокот на петтата варијација со нови варијанти на M_2 и варијантите на M_1 од третата варијација, т. 157–(168)



Корал, прелудиум и фуга за обоа, кларинет и фагот оп. 11 (1980)

Ова дело е напишано за триото кое го водеше Борис Танасков, во кое покрај него учествуваа и Љубе Митановски – обоа и Миле Кочев – фагот. Сите тројца беа вработени како водачи во оркестарот на Операта и Балетот. Од делото имам снимка направена за продукцијата на МРТ, но немам податоци дали го изведуваа на некој од нивните концерти. Ова трио беше основата за формирање и на поголеми состави со кои изведовме други две мои дела пред 1980 година (квинтет за *Песните за Гоце* и камерниот состав за снимањето на *Шеќернаша ѕриказна*).

Веќе насловот кажува дека се работи за полифона композиција. Подоцна, во 1984 година балетот *Возови* ќе биде доминантно изработен како полифоно дело. Полифонијата секогаш многу ме привлекуваше и затоа често ја употребувам во моето творештво; но овде е единствениот пример во кој се среќава корал. Тој произлезе од коралните варијации, што во првата година на постдипломските студии редовно му ги носев на мојот професор Енрико Јосиф (в. II, стр. 10).

Композицијата се потпира на стандардните обрасци од инструменталната полифонија воспоставени во барокот, посебно за фугата, но има и одредени отстапувања, со кои сум сакал да ѝ дадам сопствен печат. Затоа барокната врска се чувствува само на моменти, бидејќи музичката содржина е префрлена во еден поинаков амбиент. Тоа најмногу е направено преку третманот на дисонанцата која во барокот е средство за постигнување напнатост пред разрешувањето кое постојано го очекуваме. Овде дисонанцата е основниот амбиент; задршките, одлагањата, синкопите се во функција на постојано одложување, односно решение од нови дисонанци. Консонанцата ја нема милозвучноста на дијатонското опкружување, а постојаните алтерации стануваат дел од поширокиѓе тонски низи. Во оваа смисла, делото е изработено конзистентно и јас сум се држел цврсто за овие дисонантни патеки.
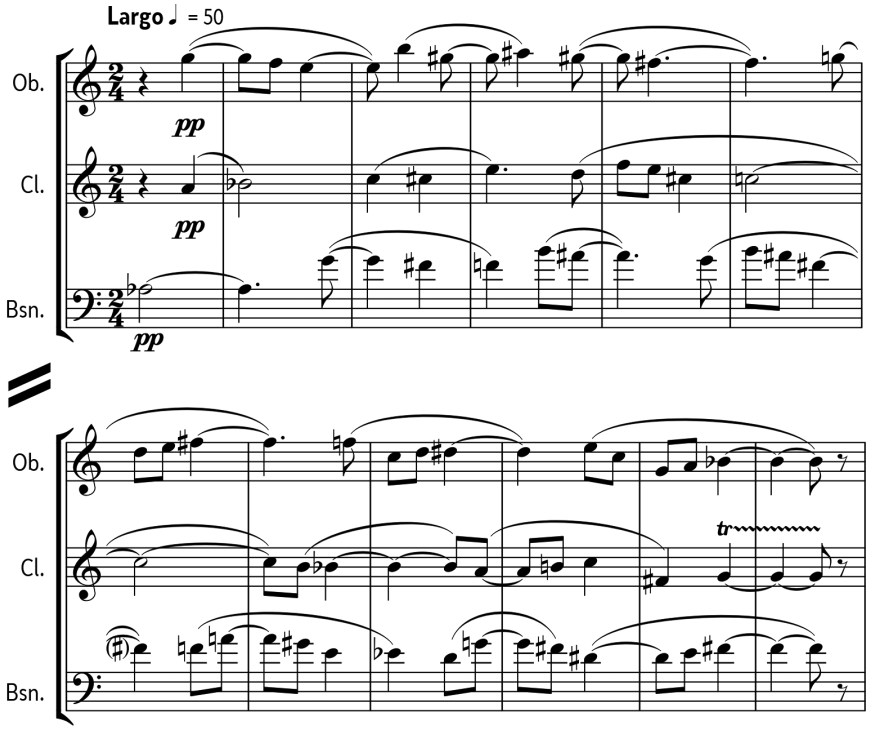
Анализа

Корал

Коралот е изграден од јасно заокружена тема (со генерал-пауза), **T_1** (**пр. 58**). Уште од самиот почеток впечатливи се двете септими во првиот такт. Во натамошниот тек **T_1** се развива низ слободен контрапункт меѓу трите инструменти, имајќи предвид дека основната линија е во обоата. Во неа е забележлива и секвенцата која почнува со предудар во шестиот такт (моделот трае два такта). Според стандардните полифони техники, линиите постојано се надополнуваат и се добива комплементарен осмински ритам. Соодветно се исполнети со синкопи и пунктирани четвртини. Освен тоа, многубројните алтерации не оставаат простор за одредување на јасен тонален центар, а повеќе се чувствува континуирана хроматика. Темата завршува со кластерот **fis-g-a-b**, при што средишните тонови **g-a** се добиени преку трилерот во кларинетот.

Оваа континуирана хроматика во хармонска смисла е поврзана со намалениот септакорд, односно бесконечната низа на намалени септакорди (*ѕаш околу светош на намалените*

Пр. 58: **T_1** за коралот, т. 1–12

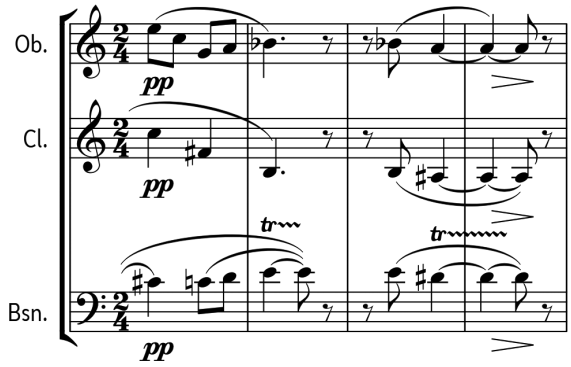


сеп̄такорди, како што ги нарекувавме во годините на моите студии). Можноста за презначување и каденцирање (како заменична доминанта) во кој било момент кога ќе се одлучи да запре тој *ѣат̄*, го привлекува уште J.C. Бах и тој многу вешто ги користи во иновативните хармонски прогресии за неговото време. Кај мене дефинитивно хроматиката произлегува од сличните структури, посебно што септакордите имаат многу значајно место во моето творештво.

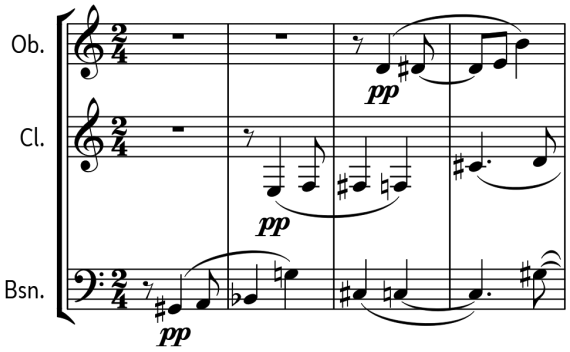
T_1 (т. 1–12) $T_{1(1)}$ (т. 13–25) $T_{1(инв)}$ (т. 26–45) $T_{1(2)}$ (т. 45–58) $T_{1(сег)}$ (т. 59–62) завр. група ($Ф_1$, т. 64–73)

Од формалната шема на ставот се гледа дека тој содржи уште две повторувања на тематската целина, од кое првото е делумно видоизменето и проширено со повторување на крајниот кластер со трилерот (**пр. 59**). Од примерот се гледа дека кластерот е изведен од квартен акорд (големата септима и внатрешниот трилер кој ги покрива двете кварти кон долниот и кон горниот тон). Втората карактеристика е неговото поместување за секунда надолу (хроматика).
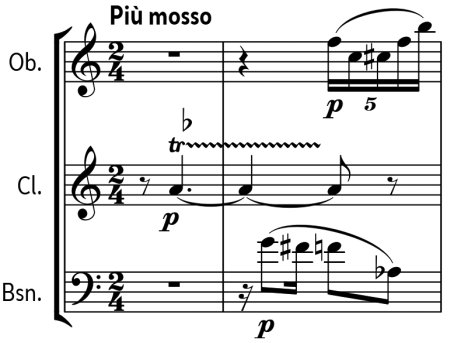
Пр. 59: Крајот на **$T_{1(1)}$** со трилерите во фаготот, т. 22–25



Пр. 60: Делумна инверзија на $\mathbf{T_1}$, т. 26–29



Пр. 61: $\mathbf{M_1}$ составен од трилер и пасажи во септимен опсег, т. 64–65
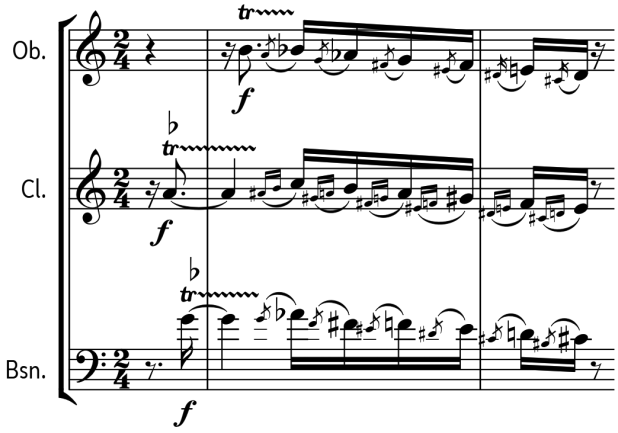


Второто повторување е во поширока смисла инверзија на темата (**пр. 60**). Затоа е означено како делумна инверзија, бидејќи се задржани движењата и скоковите на почетокот во првите пет тона во спротивна насока, но не и соодветните интервали (карактеристичната терца, па скок во септима кои ја оформуваат *главата* на оваа тема).

Овој дел повеќе наликува на *флоридус* кој треба да доведе до следното препознатливо повторување на темата $\mathbf{T_{1(2)}}$. Тоа на крајот го содржи и проширувањето од $\mathbf{T_{1(1)}}$. По него следува повторување на *главата* на темата $\mathbf{T_{1(cer)}}$, по што се јавува дел кој има функција на завршна група. Тој се потпира врз трилерите од крајот на темата, но во него се јавува и карактеристичен нов материјал $\mathbf{M_1}$ (**пр. 61**).

Новиот материјал содржи квинтола од квартни движења кои се поставени во септимен опсег. И фаготот има движење во септимен опсег кое започнува со синкопа. Севкупно, овој материјал е забележително контрастен на $\mathbf{T_1}$. Играта со неговите повторувања изместени (синкопирано) и разработени со движења од 32-ки е комбинирана и со појава на кластерска низа во средишниот дел (**пр. 62**).

Испрекинатите мотивски повторувања со скратувања и проширувања и ритмички изместувања, со синкопи, е преземена композиторска постапка од творештвото на неокласичарите и посебно Стравински. Многу го користеше и мојот професор Томислав Зографски, а и кај мене го има низ целокупното творештво. Ризикот кај ваквите повторувања и *сецкања* е да се добие вештачка искривеност. Низ годините ќе се обидам да ги направам сите овие изместувања незабележливи, природни, како да треба да бидат така. Нашата фолклорна традиција, во која има многу комбинации на бинарни и тринарни структури, погодуваше на решенијата во кои акцентските поместувања стануваат природен метар.

Пр. 62: Кластерската низа комбинирана со предудари, т. (68)–(70)



Прелудиум

Преминот меѓу коралот и прелудиумот е направен преку два такта со репетиции од завршниот тон на квинтолата од коралот, но во ритмизирана (синкопирана варијанта) (**пр. 63**).
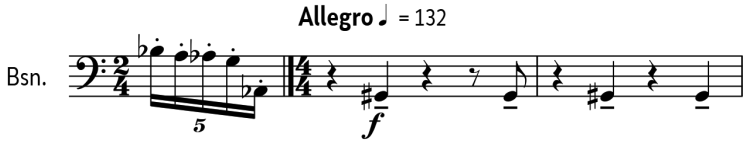
Тематскиот материјал за прелудиумот е изведен од $\mathbf{T_1}$, но одлучив да го водам како нова тема поради низата промени, посебно во контрапунктската линија и во темпото, со што е добиен комплетно нов карактер, односно нова тема $\mathbf{T_2}$ (**пр. 64**). Главните карактеристики се во пулсирачкиот ритам во басот, комбинацијата со синкопите од дискантот и хроматиката. Иако во овој став ќе се користат имитации, тој не претставува фуга и е во послободен формат од фугата. Така, придружниот контрапункт овде не е контрасубјект (во некои ситуации би се нарекол и втора тема), и се појавува заедно со темата во дискантот (во фугата првото излагање сигурно би било самостојно). Следната карактеристика која ќе го одвои од фугата е барокната дводелност на формата.

A: Вовед (т. 74–75) T_2 (т. 76–82) МС (т. 125–130) T_2 (т. 86–91) T_2 (т. 91–99) T_2 (т. 100–105) T_2 (т. 105–109) завр. група (т. 110–116)
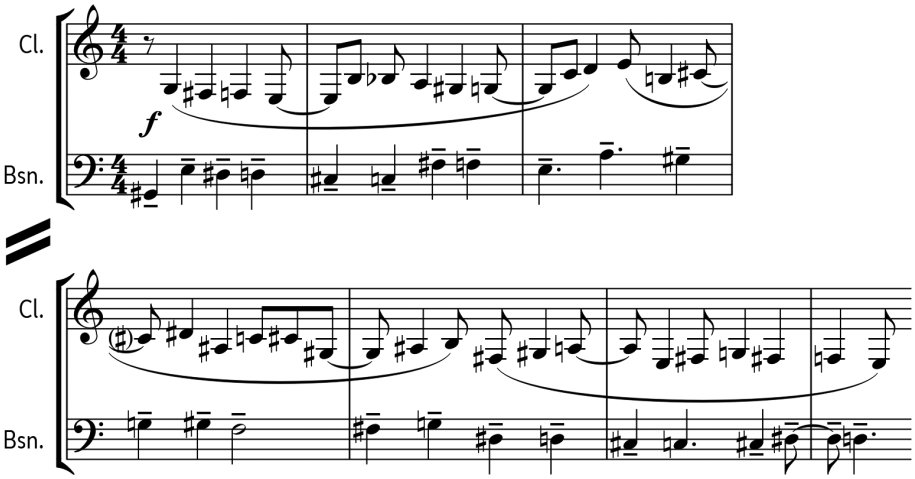
B: Вовед (т. 117–118) $T_{2(инв/имит)}$ (т. 119–125) МС (т. 125–130) $T_{2(инв)}$ (т. 131–137) МС (т. 137–141) T_2 (т. 142–150) завр. група (т. 150–155)

Сите појави на темата во првиот дел се од ист тонален центар (почетен тон **g**). Првиот пат ја донесува кларинетот, вториот – обоата, третиот повторно кларинетот,

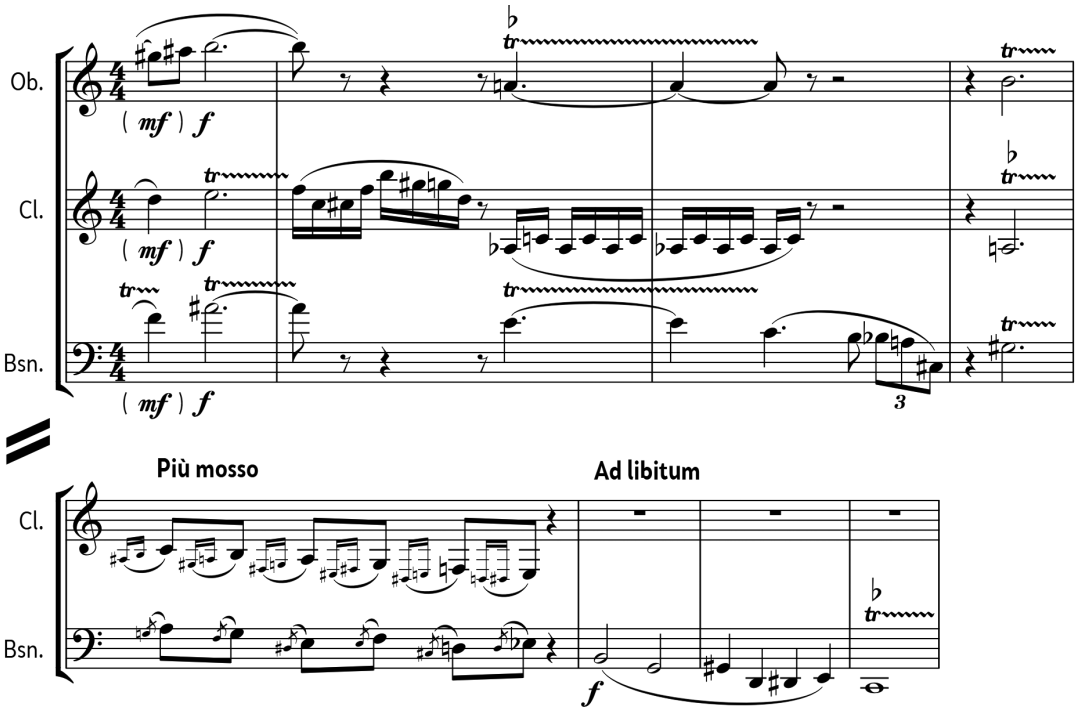
Пр. 63: Преминот од коралот кон прелудиумот со синкопираните репетиции во фаготот, т. (73)–75



Пр. 64: $\mathbf{T_2}$ како дериват од $\mathbf{T_1}$, т. 76–(82)
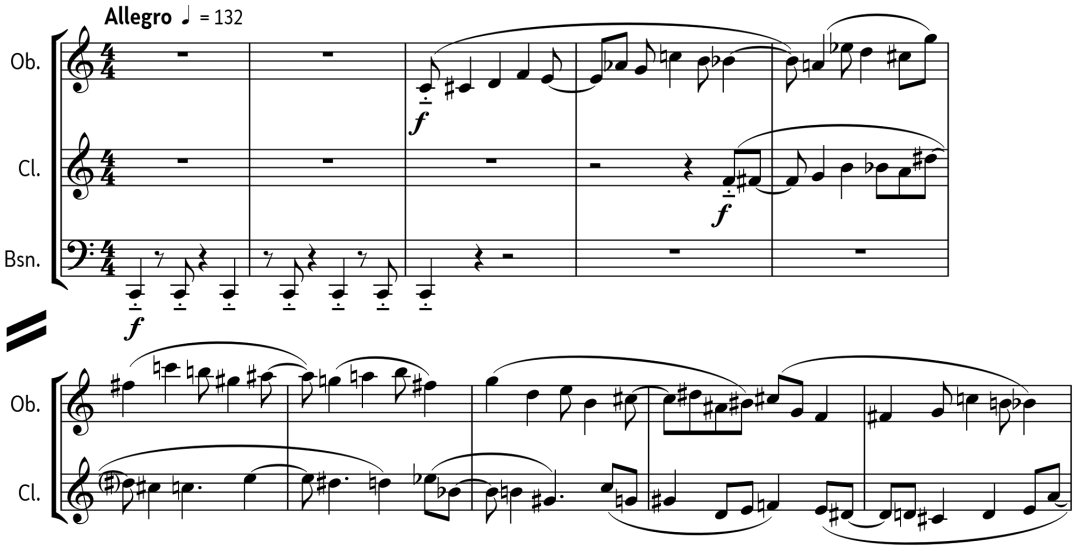


Пр. 65: Завршната група од првиот дел од прелудиумот со реминисценција на коралот, т. 109–116



четвртиот фаготот и петтиот обоата. Истиот тонален центар не се чувствува бидејќи темата е мошне долга и со хроматиката се губи претставата на тониката (точно одговара на бескрајното движење на намалените септакорди кои никогаш не се разрешуваат). Третото излагање на темата завршува со трилери (т. 98–99), со што се прави директна асоцијација со темата од коралот. На овој начин уште еднаш се потврдува дека оваа тема е дериват од темата од коралот. Но, тука се јавува уште една двозначност. Коралот добива улога на вовед/прелудиум (прелудиум кон прелудиум). Ова уште повеќе се потврдува во завршната група која повторно значително се разликува од претходните излагања на темите (**пр. 65**). Таа во целост прави реминисценција на завршната група од коралот и преку употребата на $\mathbf{M_1}$ и преку трилерите, низата од кластери и аугментираниот крај на $\mathbf{M_1}$ во фаготот.

Вториот дел повторно започнува со синкопираните репетирани делови во фаготот, но појавата на темата сега е во делумна инверзија. Делумноста значи дека само на почетокот се чувствува дека е користена инверзија, но натамошниот дел на темата се враќа во својата изворна варијанта (**пр. 66**). Од примерот се гледа дека темата е поставена од нов тонален центар – **c** (во однос на основниот **g** – кварта), на што овој пат следува и имитациски одговор исто така во кварта (од **f**). Одговорот е даден во *stretto*, но во натамошниот тек и тој преминува во слободен контрапункт. Втората појава на темата по меѓуставот е повторно од тонот **f** во фаготот, што само ја потврдува слободната појава на *темата* без стриктните шаблони на имитациските форми дефинирани во барокот. Меѓуставот пред појавата на темата во фаготот, одговара на завршната група од првиот дел и употребата на елементите на $\mathbf{M_1}$ комбинирани со трилери. Следува уште едно појавување на $\mathbf{T_2}$ со повеќе интервенции, дури и прекин на крајот на кој се надоврзува завршната група со слична структура како кај делот **A**.

Пр. 66: Почетокот на вториот дел со воведните синкопи, T_2 во делумна инверзија и појавата на одговорот, т. 117–126
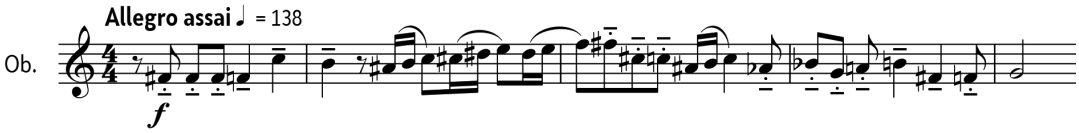


Фуга

Прелудиумот завршува на тонот **fis** кој ќе остане да звучи како педал и на појавата на темата за фугата T_3 (**пр. 67**). Оваа тема веќе наликува на класичните стандарди за теми за фуги: трите осмини со почеток на слабо време, задржаните четвртини со скок (вообичаено од кварта/квинта), низата од фигурата составена од две шеснаесеттини со осмина на јако време со кулминативен развиток и неколку синкопи на крајот. Овде веќе се чувствува некој тонален центар **fis**, по кој сепак следуваат доста алтерации и поместувања, особено во последниот такт, кој каденцира кон центарот **g**.
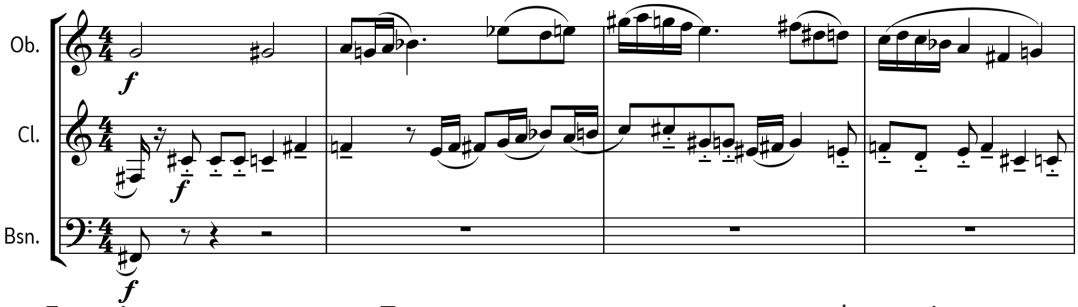
I: T_3 (т. 156–160) O_3 (т. 160–164) Врс. (т. 164–166) T_3 (т. 166–170) МС (т. 170–174) O_3 (т. 174–178) МС (т. 178–180)
II: T_3 (т. 180–184) МС (т. 184–187) O_3 (т. 188–192) МС (т. 192–195)
III: T_3 (т. 195–199) Врс. (т. 99–201) $T_{3(стр.)}$ (т. 201–206) МС (т. 206–212)
IV: T_1 $T_{3(инв)}$ (т. 212–219)

Шемата покажува дека во основата на формата е традиционалната фуга, но има и повеќе промени. По темата следува одговорот со соодветната интервенција карактеристична за скокот TD на кој се одговара со скок DT во класичната фуга (**пр. 68**). Овде, бидејќи нема тоника и доминанта (уште повеќе со движењето секунда надолу па квинта), промените се направени само заради асоцијација со традиционалната фуга.

Пр. 67: T_3 како основен материјал за фугата, т. 156–(160)
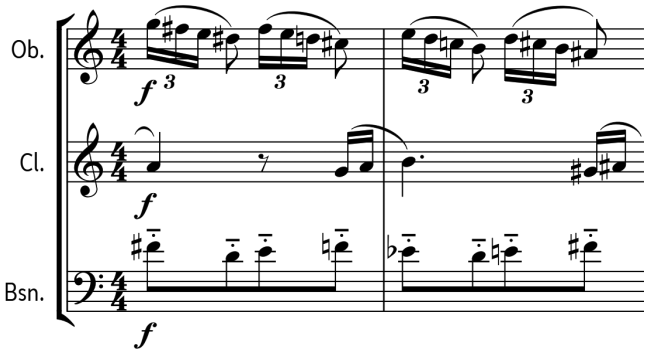


Пр. 68: Одговорот $\mathbf{O_3}$ со замената на квинтниот скок во квартен во однос на $\mathbf{T_3}$, т. 160–163



До појавата на следното $\mathbf{T_3}$ следуваат два такта кои имаат функција на врска (враќање) до излагањето на темата во третиот глас (фаготот). Она што е отстапување од традиционалната фуга е вметнувањето на меѓуставот до појавата на одговорот, повторно во фаготот (за кварта надолу), со што се добива впечаток на четиригласна фуга.

Моделот за секвенците употребува и триоли од шеснаесеттини (**пр. 69**). Според старите добри правила, повторен е целосно еднаш и потоа скратено (половина од моделот). Но, она што е исто карактеристика на оваа фуга и отстапување од стандардите, е што меѓуставот започнува со повторување на двотактната врска што се јави меѓу одговорот и темата, па потоа следува секвенцата (**пр. 70**). Со тоа врската станува составен дел на меѓуставот, со подеднаква тежина на секвентниот дел.

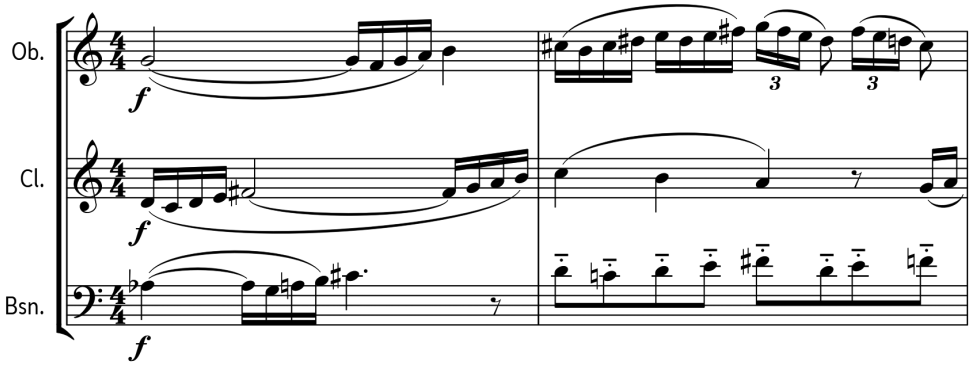
Пр. 69: Секвентниот модел $\mathbf{CM_1}$ со употреба на триоли од шеснаесеттини, т. (171)–(172)



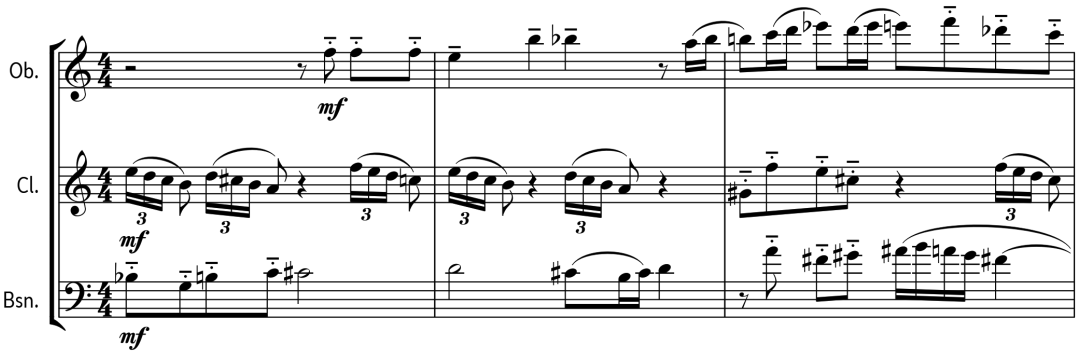
По вториот одговор $\mathbf{O_3}$ во фаготот следува пократок меѓустав, (во традиционалната фуга, овде би бил првиот меѓустав, со многу повеќе тактови). Со него се заокружува ова прво излагање на темата (првото спроведување, како што некои го нарекуваат, за кое се користи и терминот експозиција).

Второто излагање на темата е транспонирано за мала секунда надолу (**пр. 71**).

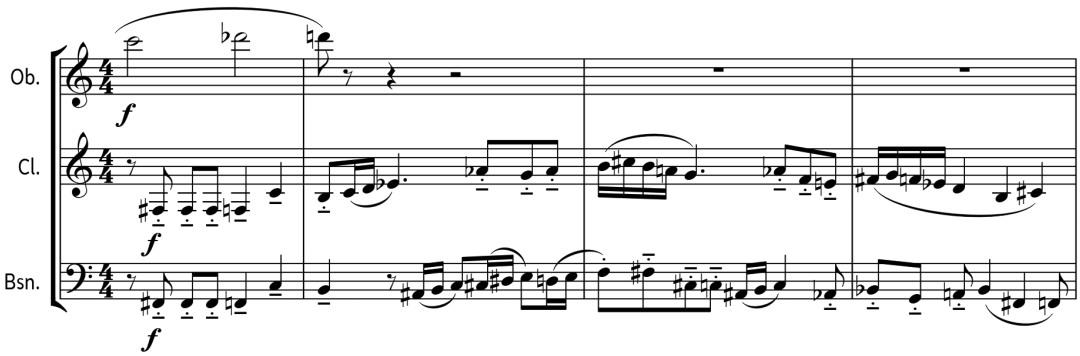
Пр. 70: Почетокот на $\mathbf{MC_1}$ со врската меѓу $\mathbf{O_3}$ и $\mathbf{T_3}$ пред почетокот на секвентниот модел, т. 170–171



Пр. 71: Почетокот на второто излагање на $\mathbf{T_3}$ со контрапункт од секвенцата, т. 180–182



Пр. 72: Почетокот на третото излагање на $\mathbf{T_3}$ во октави и расфрлени елементи низ сите гласови, т. 195–198
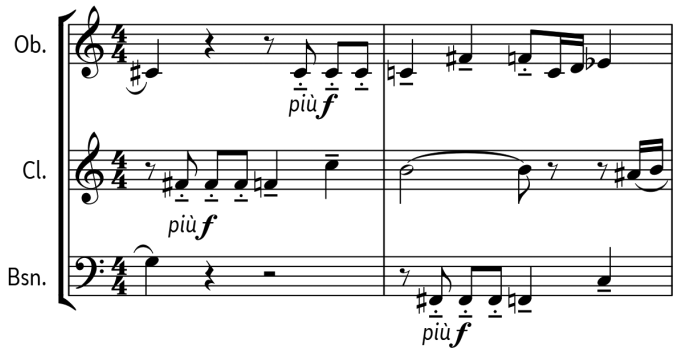


Но она што ќе го направи посебно различно од вообичаените фуги е продолжувањето на триолските елементи од секвенцата. Всушност, во претходно скратениот меѓустав беа изложени само врската и моделот на секвенцата, така што овде тој продолжува да се развива, правејќи една невообичаена комбинација на излагање на темата со придружен контрапункт од секвенцата.

Слично ќе биде постапено и до појавата на $\mathbf{O_3}$ (соодветно со почетен тон **c**, но без интервенција како кај претходните излагања на одговорот). По одговорот следува меѓустав (т. 192–195) во кој се јавува само врската и го нема секвентниот модел (да се создаде привид дека ќе имаме нова серија **TOTO**).
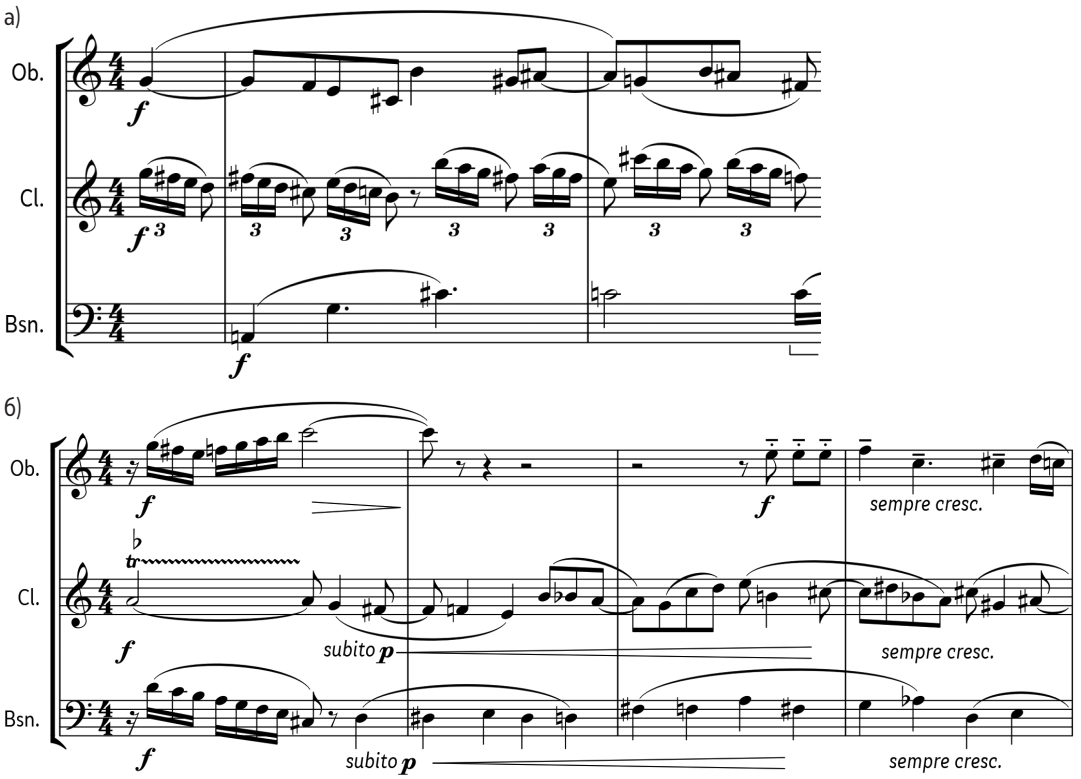
Новата серија излагања започнува со октавно водење на темата $\mathbf{T_3}$ (кларинетот и фаготот) во првиот такт, но потоа останува само фаготот, а елементи од темата ќе се појават и во кларинетот и обоата (**пр. 72**).

Ова трето излагање треба да биде кулминација на ставот (а воедно и на целото дело), и по првата појава на $\mathbf{T_3}$ во него следува највисоката кулминација со темата во *stretto* (**пр. 73**).

Пр. 73: Кулминацијата на ставот со тема/одговор/тема во *stretto*, т. 205–206



Пр. 74: (а) Појава на $\mathbf{T_1}$ во последниот меѓустав, т. (212)–(214) и (б) $\mathbf{T_2}$ во кларинетот и фаготот и појава на $\mathbf{T_3}$ во инверзија во обоата, т. 216–219
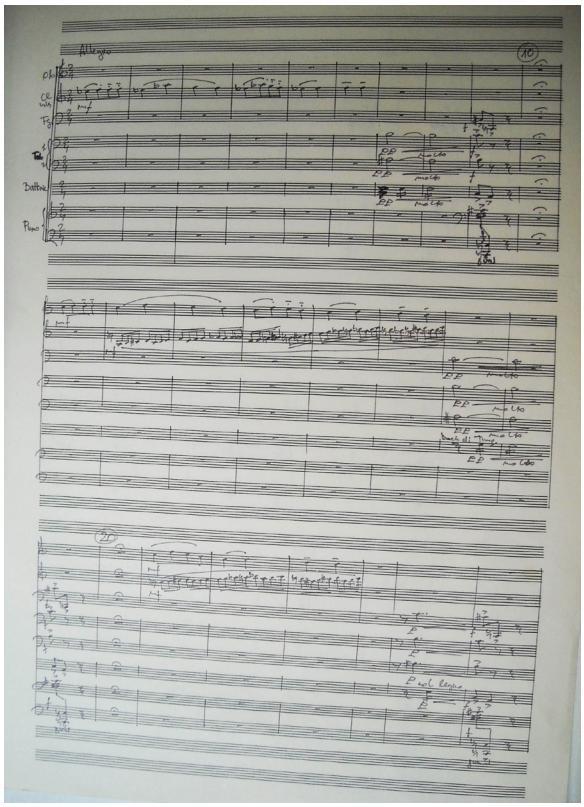


По поголемиот меѓустав се јавува нешто што воопшто не е карактеристично за фугата, (но е карактеристично посебно за тој период од моето творештво) – појава $\mathbf{T_1}$ како рекапитулација на делото. Оваа рекапитулација е присутна и во самото финале во кое $\mathbf{T_2}$ од прелудиумот во кларинетот и фаготот ќе биде придружена со $\mathbf{T_3}$ во инверзија во обоата, сите завршувајќи во последниот такт со трилер од мала секунда на тонот **g**. Со ова се потврдија двете основни теми за градба на целото дело (**пр. 74**).

Како што споменав, полифонијата секогаш многу ме привлекуваше и во ова дело ми се отворил најсаканиот простор. За време на студиите уживав во пишувањето на полифоните композиции и таа потреба за раздвижено повеќегласје е видлива и во моето творештво кое би се очекувало да биде повеќе хомофоно. И во хомофоните дела постојано вметнував контрапункти, и кога некогаш ќе оставев едноставен образец на мелодиска линија и придружба го доживував како сиромашен и недовршен. Во ова дело си бев на свој терен.

Суита *Шлем* оп. 13 (1981)

Суитата *Шлем* оп. 13 првично е изработена како музика за детска радиодрама. Ми беше наречана од Оливера Николова, која помогна и за снимањето на *Шеќерната ѝприказна* во Радио Скопје (в. I, стр. 8). Не се сеќавам што беше нејзината содржина,



Сл. 3: Скенираната прва страница од суитата *Шлем*

но според насловот, а и делови каде што има карактеристични ритмички структури, претпоставувам дека е некоја тема од НОБ.

Со оглед на ограничените средства, имав можност да користам мал ансамбл во кој го вклучив триото на Борис Танасков, два тромбона (не се сеќавам кои се тромбонистите, но сигурно од квартетот на Кирил Рибарски за кој е напишан следниот опус), удиралки (Емил Клан) и јас на пијано. Бидејќи имав изработено партитура, за снимањето одлучив, со мали интервенции, од неа да направам суита. Но поради невообичаениот состав, таа никогаш не беше изведена на некој концерт, така што остана како еден посебен опус (сега сигурно би го вклучил во unclassified). Подоцна, *музиките* што ги пишував за театрите и ТВ, ги користев како тематски материјали за самостојни композиции (на пример, *All That Dance*, в. V, стр. 66–67, во последната книга во која ќе бидат обработени и овие опуси ќе се осврнам подетално на овие врски). Така, оваа *музика* е прва и во таа смисла, но и прва како применета музика во моето творештво.
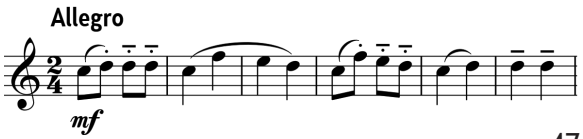
Имав дилеми дали да ја препишувам, но на крајот решив дека невообичаениот изведувачки состав најверојатно многу тешко ќе се собере, така што одлучив да не ја препишувам и да остане само во скенираната варијанта (**сл. 3**).

Освен тоа, во оваа суита, соодветно на употребата, главната карактеристика е фрагментарноста и приспособеноста на сцените кои треба да ги придружува, или да ги поврзува. Таа целата е заснована врз еден основен фолклорен материјал (**пр. 75**) (не можев да ја најдам, или да се сетам која е песната што била основа за темата).

Слични обрасци во македонскиот музички фолклор има многу, посебно во ваков тетракорден опсег, со крај на второто стапало. Сигурно е дека припаѓа на најархаичните модели во нашиот фолклор.

Оваа тема, како своевиден *cantus firmus* се повторува низ целото дело, кое повеќе припаѓа на варијациите, одошто на суитата, посебно што нема заокружени ставови кои започнуваат со нови материјали. Покрај овој материјал се појавуваат и други, кои главно имаат функција на фигури кон темата.

Пр. 75: Основниот материјал за целата суита (**Т**) со фолклорни карактеристики



Фолклорна суита за четири тромбони оп. 14 (1981)

Фолклорната суита за четири томбони оп. 14 е напишана во истата година по нарачка на Кирил Рибарски за неговиот квартет тромбони, кој често настапуваше во тој период.

> Појавата на тромбонистот Кирил Рибарски во македонската музичка средина претставуваше еден исклучителен настан. Иако во тоа време тромбонот беше често изучуван инструмент во средните музички школи, на концертниот подиум не се имаше појавено поединец со тоа ниво на интерпретациска техника. Виртуозитетот со кој изведуваше дела од репертоарот за други гудачки и дувачки инструменти, но и префинетата интерпретација, оптимално ги афирмираа можностите и атрактивноста на инструментот (посебно неговата боја). Со неговата сопруга Милица Шперовиќ-Рибарски имаа чести настапи со кои им конкурираа на инструментите кои најчесто се наоѓаа на македонскиот концертен подиум. Дополнително, тој го оформи и квартетот тромбони низ кој се градеше посебната естетика и обоеност на овој состав во подрачјето на сериозната музика (во тоа време квартетот тромбони беше познат преку учеството во биг-бенд ансамблите). Во еден краток период (1983/1984) јас настапив со Кирил Рибарски и како пијано придружба (замена, поради спреченост на сопругата), што за мене беше многу пријатно и корисно искуство.

Според насловот е јасна провениенцијата на музичките материјали, но овој пат песните не дојдоа од книгата *Македонски музички фолклор II*, туку повеќе од репертоарот кој мене ми се допаѓаше и го пеевме на забавите и за кој веќе зборував во претходните книги. Така ги искористив песните „Кажи ми кажи Катинке“, „Леле Јано леле мила ќерко“, „Не си го продавај Кољо чифликот“ и „Чула се прочула џанам“.

Водев сметка за техничките карактеристики на тромбонот, и соодветно ќе доминираат поголеми нотни вредности и репетиции. Воедно ги имав предвид и можностите на Рибарски како прв тромбон во групата, па во последниот став првиот тромбон е поставен во исклучително висок регистар. Четирите става се заокружени целини, но делото сепак е поврзано во една поголема целина преку премините меѓу вториот и третиот став (со елемент од првиот став) и меѓу третиот и четвртиот став (со елемент од вториот став), а на крајот во кодата ќе се спојат и темите од сите четири става.

Она што е карактеристично за делото, и што веќе го сретнавме кај Малата суита е поместувањето од обработка на песните кон нивна креативна трансформација.
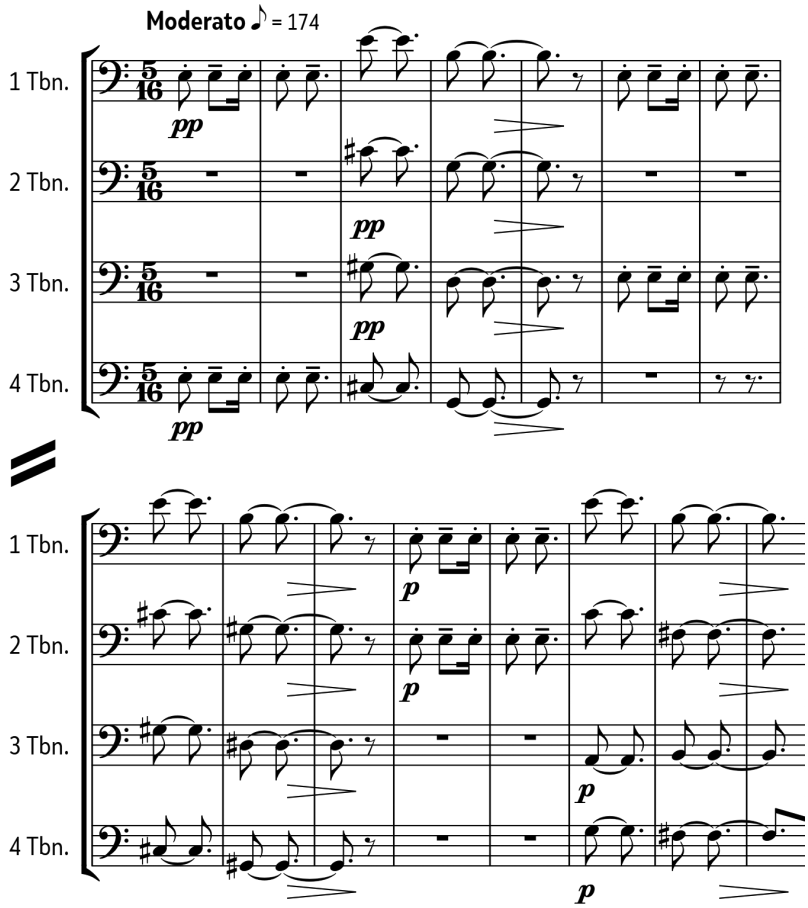
Анализа

(I) „Кажи ми кажи Катинке“

Песната „Кажи ми кажи Катинке“, беше една од песните што ги обработив за гудачки оркестар и му ги предадов на Драган Бојаџиев во Радиото, но никогаш не беа поставени. Интересот за оваа песна кај мене посебно го побудуваше петтоделниот метар, но и нејзината мелодиска и хармонска линија. Затоа на неа ќе се навратам и во Ноктурната оп. 49, каде што е застапена во четвртото ноктурно.

Песната е изложена само еднаш, со прекини на почетокот, во побавно темпо, со што овој став добива функција на вовед. Уште од почетокот почнуваат хармонските поместувања (**пр. 76**).

Пр. 76: Трите повторувања на почетниот мотив од песната со различни хармонски решенија, т. 1–(15)

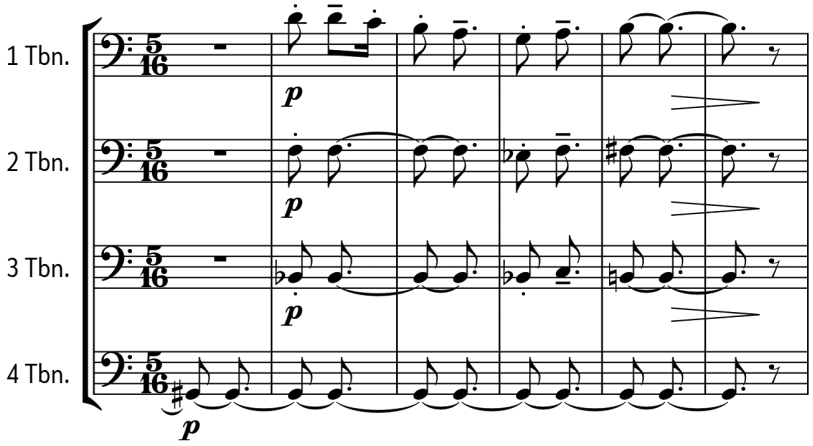


Така, тргнувајќи од почетниот тон (кој песната би ја ставил во **G-dur**) се појавува четврто алтерирано стапало (**cis** наместо **c**) што со следниот тоничен акорд формира поларен сооднос (лидиска кварта)*. Во следното повторување алтерирана е и тониката во **gis**, а во третото повторување употребен е мал молски септакорд (како секундакорд) на второто стапало кој се разрешува во кварти од **fis** (латентно би звучело третото стапало како молски квинтакорд, но овде недостасува неговата терца **d** и дополнително тоа би значело дека би бил поставен како квартсекстакорд). Со овие три хармонски решенија може да се види мојата интервенција во преземениот материјал од песната (кој инаку во неа не се повторува).
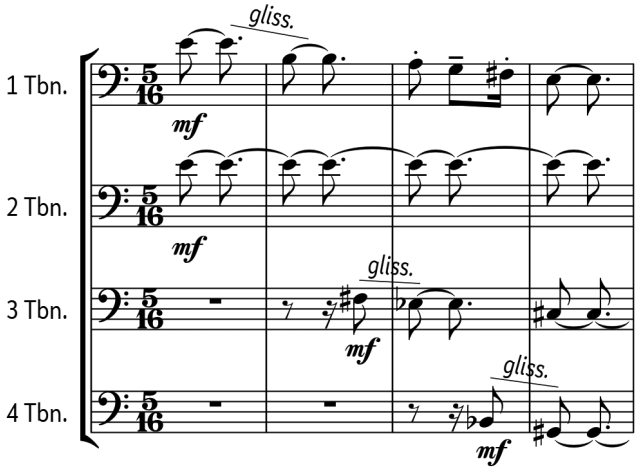
Продолжувањето со материјалот на песната внесува уште поголем судир меѓу педалниот тон **gis** и продолжувањето (т. 17) на песната со дурскиот квинтакорд од тонот **b**. Веќе во следниот такт **h** од мелодиската линија се судира со **b** од третиот тромбон, а во следниот такт ќе се судрат и **g** од мелодиската линија со педалното **gis** (**пр. 77**). Кога ќе се има предвид дека сето ова се случува во нискиот регистар од нашиот слушен спектар во кој оперираат тромбоните, очекувано ќе се јави и многу поизразен конфликт меѓу нивните хармоници (аликвоти).

По уште едно повторување на првиот дел од песната, со дополнителни хармонски промени (судири), во вториот дел од песната ќе се појават и првите глисанда (**пр. 78**).

Пр. 77: Судирот меѓу педалното **gis** и дурскиот квинтакорд од **b**, т. 16–21
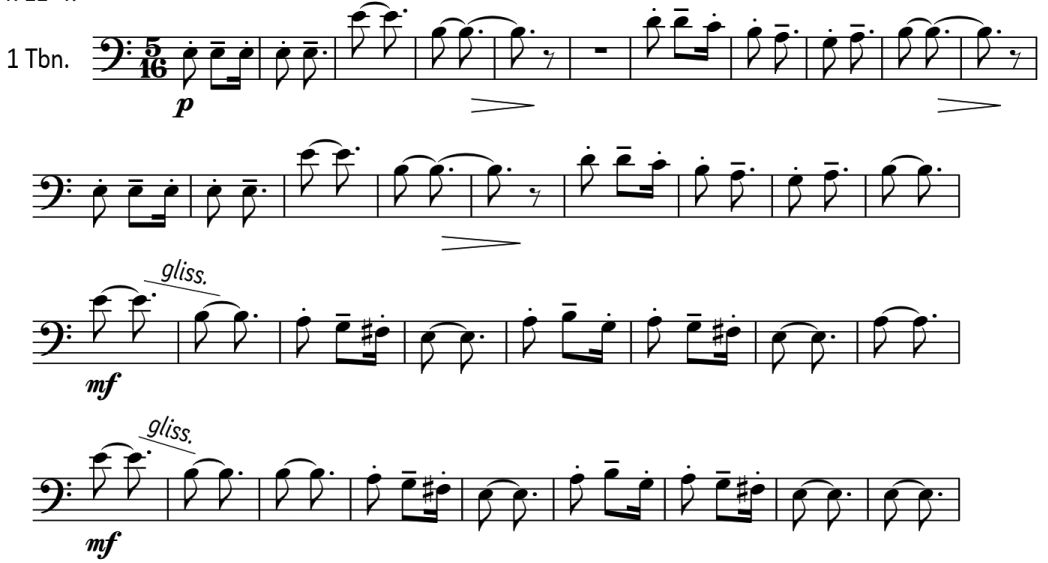


Пр. 78: Појавата на глисанда во вториот дел од песната, т. 31–34



И овде е видлив судирот во 33. такт **e-es**. До крајот на ставот има уште едно повторување на овој втор дел од песната (т. 39–47) и заокружување на ставот со почетниот мотив (т. 48–54).

За да го заокружиме претставувањето на овој став го избравме делот во кој интегрирано следува $\mathbf{T_1}$, односно песната „Кажи ми кажи Катинке“, во првиот тромбон (**пр. 79**).

Пр. 79: Интегрирано претставување на песната „Кажи ми кажи Катинке“ во линијата на првиот тромбон, т. 11–47



(II) „Леле Јано леле мила ќерко “

Темата за вториот став, **T_2**, од песната „Леле Јано леле мила ќерко “ е поделена меѓу првиот и вториот тромбон (**пр. 80**).

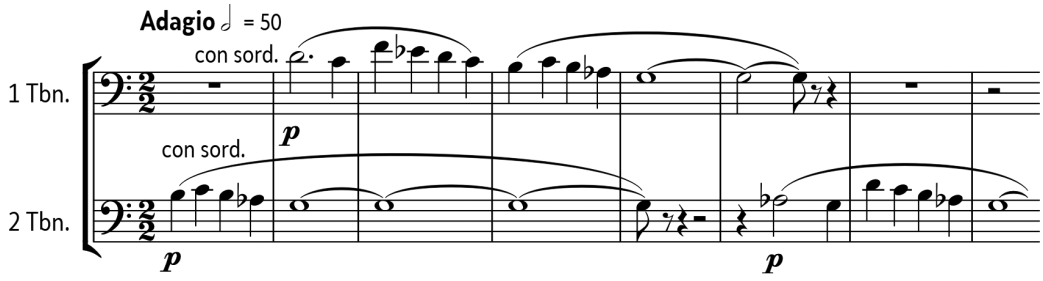
Но веќе при излагањето во четвртиот тромбон се јавува имитација која е поместена за мала секунда нагоре (макамот хиџаз од **g** во имитацијата **as**) (**пр. 81**).

На крајот на ова излагање веќе се гледа дека во првиот тромбон почнува ново излагање (имитација) од нов центар – **d**. Ова второ излагање на **T_2** (т. 62–73) е изградено исклучиво од имитации, сите од различни тонални центри (**g-as-d-e** дадени според висините, но не и редоследот на појавувањата). Во последните три такта (т. 71–73) се расчистува оваа политоналност завршувајќи со основниот **g**.

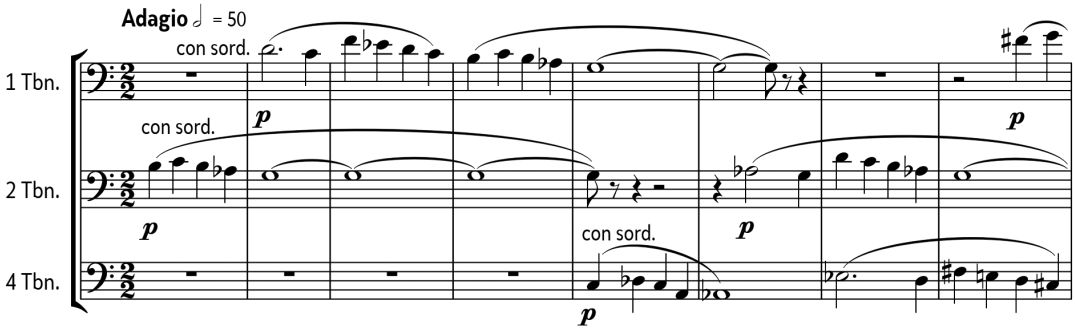
Она што следува е исто моја стандардна постапка кај полифоните ставови – темата во инверзија* (т. 74–86). Таа е исто така придружена од поместувањата на имитациите во различните гласови од различни тонални центри*.

Секундните поместувања во појавите/имитациите на тематскиот материјал се дел од реалната ситуација во пеењата при забавите кога групата предводена од некој од пејачите се движи низ блиските интонации, односно ги менуваат тоналните центри. Бидејќи често бев хармоникашот во таквите забави (за кои доста пишував и во претходните книги), постојано морав да ги менувам тоналитетите и да ги ловам водачите-пејачи. Тоа на хармониката не беше најпогодно бидејќи тоналитетите за мала секунда се доста оддалечени во *басовиште* (хармонската придружба) од левата рака. Така, секундните поместувања/имитации кои многу ги има во моето творештво не се само композиторска досетка, туку реална секојдневна ситуација низ која лично сум поминал.

Пр. 80: **T_2** поделена меѓу првиот и вториот тромбон, т. 55–(62)



Пр. 81: Поместувањето на макамскиот основен тон **g** во имитацијата во четвртиот тромбон во **as**, т. 55–62



До крајот на ставот следува уште едно излагање на темата $\mathbf{T_2}$ (т. 87–98) со соодветните имитации (од центрите **g-as-d**) кои ќе завршат со созвучјето **d-as*** (т. 97), по што ќе се јави тонот **g** од педалната група на тромбонот (во првата октава). Со тоа и овде е добиена каденца, од една страна **d-g**, но со долната водилка **as-g**.

Меѓу вториот и третиот став се појавува *интермецо* од две повторувања на почетниот мотив од $\mathbf{T_1}$ со нови хармонски решенија (т. 99–106).

(III) „Не си го продавај Кољо чифликот“
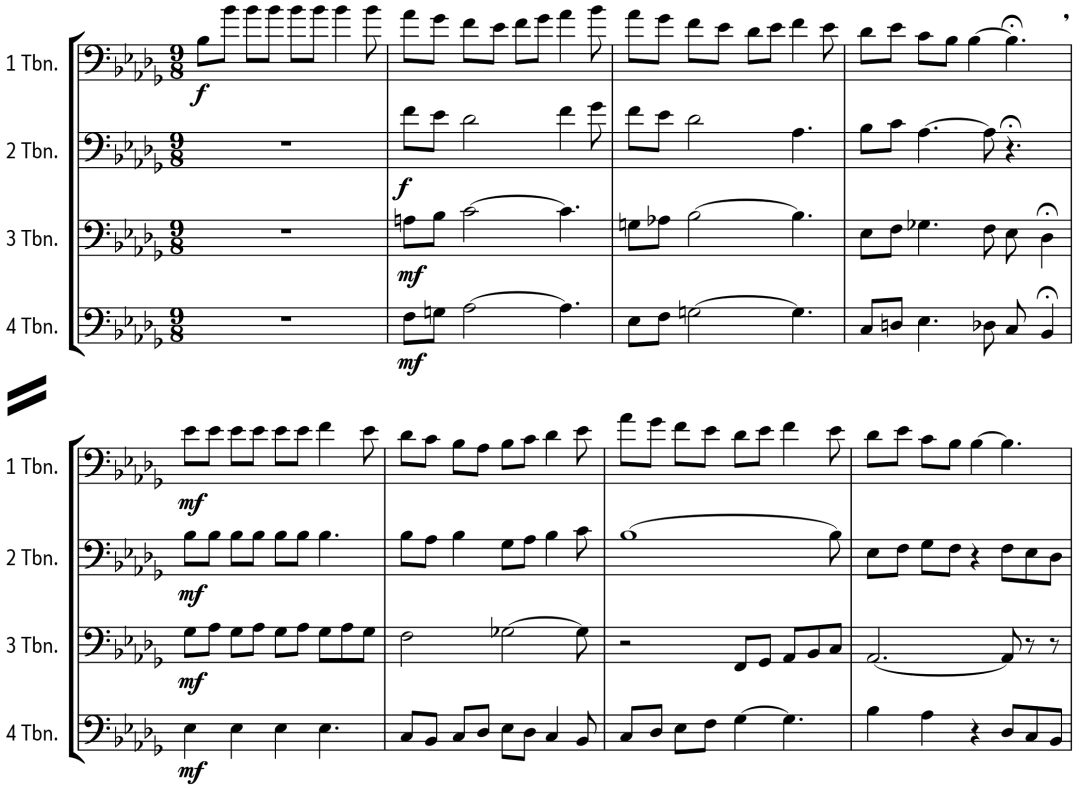
Темата $\mathbf{T_3}$ која вообичаено, како во многу песни од народното творештво во кои има повторување и на првата и на втората реченица, ќе ја претставиме само низ средишниот дел кој ги содржи реченициите **1** и **2** (**пр. 82**).

До крајот на овој став има уште едно повторување на $\mathbf{T_3}$ со веќе употребените постапки со имитации во секунди, шетање на мелодиската линија низ гласовите и прекини (т. 119–137). Врската со следниот став е изведена преку повторување на сегмент од $\mathbf{T_2}$ во четвртиот тромбон.
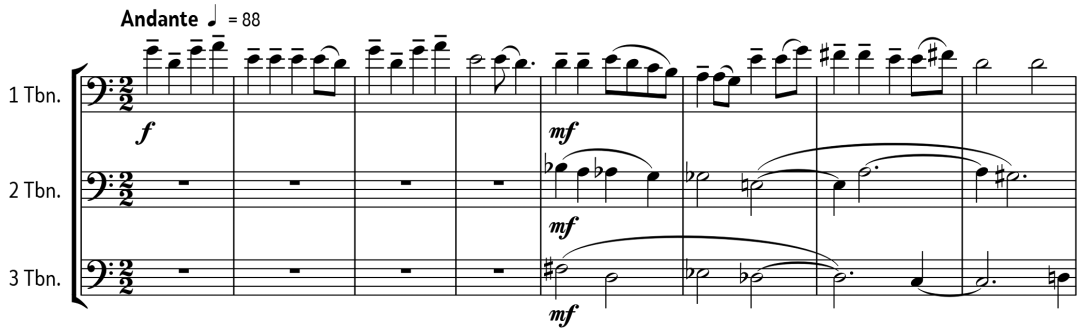
(IV) „Чула се прочула џанам“

Излагањето на последната песна „Чула се прочула џанам“ во првиот дел (полуреченица) е оставено како соло на првиот тромбон, додека во вториот дел ќе се вклучат вториот и третиот тромбон. Вториот тромбон има и карактеристично хроматско движење

Пр. 82: Основните реченици **1** и **2** од темата $\mathbf{T_3}$, т. 111–118



Пр. 83: **T₄** заснована врз песната „Чула се прочула џанам“, т. 145–152



кое ја дава обоеноста на хармонската прогресија (**пр. 83**). И таа е еден обид да се изместат класичните решенија за овој дел.

Оваа хроматика останува присутна и во следната појава на **T₄** (т. 157–168) (**пр. 84**).

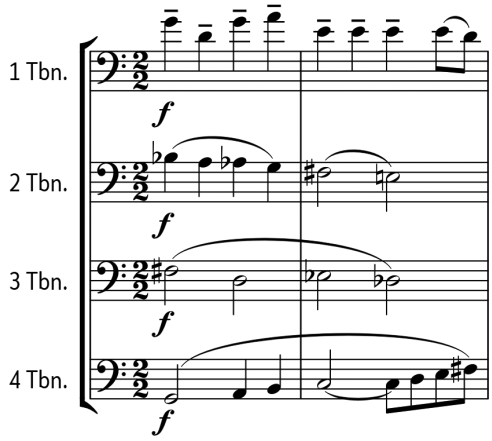
Третата појава (т. 169–188) на **T₄** ќе биде изведена во духот на имитациите на целото дело: она што и овде е моја стандардна постапка – користење имитации во низа од кварти (**пр. 85**). Од примерот се гледа дека секоја следна имитација почнува од основниот тон на темата за кварта нагоре: **g-c-f-h** (последната е зголемена кварта*).

До крајот на ставот следува премин со сегменти од **T₄** и **T₁** (т. 189–194) и спојување на сите четири теми во полифон слог (**пр. 86**).
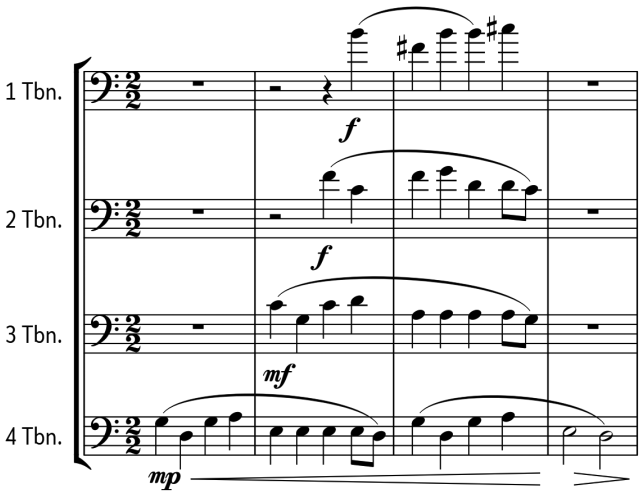
По излагањето на темите следува завршниот пасаж во крешендо и тремоло со акцент (т. 201–202).

Оваа кратка суита ги содржи одгласите од Малата суита за дувачки оркестар. Во неа сум гледал да ги врзам препознатливите песни (посебно за тоа време) со исчекори во проширената тоналност и соодветните хармонии. Имајќи ја предвид функцијата во концертните програми на ансамблот од четирите тромбони, сум се обидел делото максимално временски да го кондензирам за да се добие траење кое ќе биде употребливо за различни настапи на овој квартет низ Македонија.
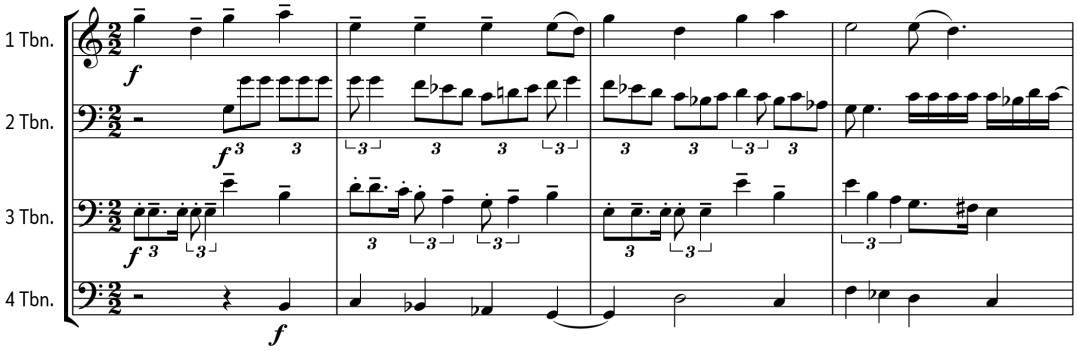
Пр. 84: Втората појава на **T₄** со хроматиката во вториот тромбон, т. 157–158



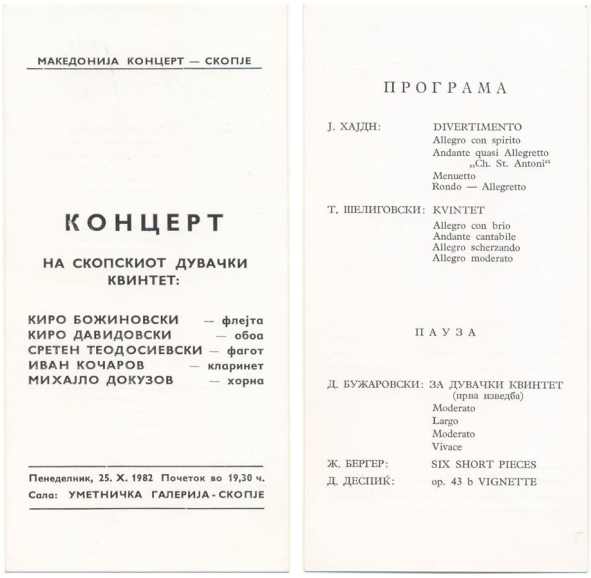
Пр. 85: Третата појава на **T₄** со имитации од кварти (**g-c-f-h**), т. 169–172



Пр. 86: Спојувањето на сите четири теми во полифон слог, т. 195–198



Дувачки квинтет оп. 15 (1981)



МАКЕДОНИЈА КОНЦЕРТ — СКОПЈЕ

КОНЦЕРТ

НА СКОПСКИОТ ДУВАЧКИ КВИНТЕТ:

КИРО БОЖИНОВСКИ — флејта
КИРО ДАВИДОВСКИ — обоа
СРЕТЕН ТЕОДОСИЕВСКИ — фагот
ИВАН КОЧАРОВ — кларинет
МИХАЈЛО ДОКУЗОВ — хорна

Понеделник, 25. X. 1982 Почеток во 19,30 ч.
Сала: УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА - СКОПЈЕ

ПРОГРАМА

Ј. ХАЈДН: DIVERTIMENTO
Allegro con spirito
Andante quasi Allegretto „Ch. St. Antoni"
Menuetto
Rondo — Allegretto

Т. ШЕЛИГОВСКИ: KVINTET
Allegro con brio
Andante cantabile
Allegro scherzando
Allegro moderato

ПАУЗА

Д. БУЖАРОВСКИ: ЗА ДУВАЧКИ КВИНТЕТ (прва изведба)
Moderato
Largo
Moderato
Vivace

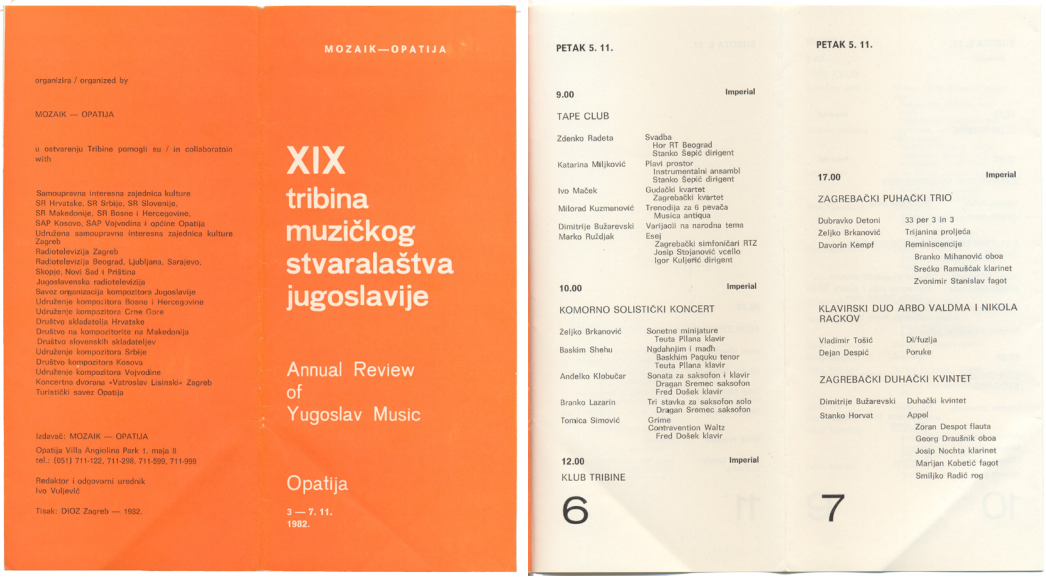
Ж. БЕРГЕР: SIX SHORT PIECES
Д. ДЕСПИЌ: op. 43 b VIGNETTE

Ова дело беше нарачано од Скопскиот дувачки квинтет, а изведено е на 25 октомври 1982 година (**сл. 4**). Не знам кој од групата беше иницијатор да ми се обратат, но претпоставувам дека беше флејтистот Киро Божиновски, со кого имавме и рецитал со Милан Фирфов.

Од оваа книга се гледа дека и ова дело спаѓа во групата на дела за дувачки инструменти, односно неколкуте опуса што претходат. Навидум изгледа дека сум се ориентирал да пишувам за овие



Сл. 4: Програмата од концертот и фотографија по настапот со Скопскиот дувачки квинтет



Сл. 5: Програмата од „XIX Трибина на југословенското музичко творештво“ во Опатија во 1982 година со изведбата на Квинтетот од страна на Zagrebački duhački kvintet

инструменти, но вистината е друго. Имало коинциденција дека неколку ансамбли ми понудиле да им напишам дела и тоа сум го сторил. Сепак, тие не се неповрзани и конзистентно одговараат на фазата во моето творештво во која од проширениот тоналитет се насочувам кон атоналноста.

Прегледувајќи ја базата со артефакти за моето творештво открив дека Квинтетот е изведен и од Zagrebački duhački kvintet на „Трибината на југословенското музичко творештво“ во Опатија во 1982 година (**сл. 5**).

Анализа

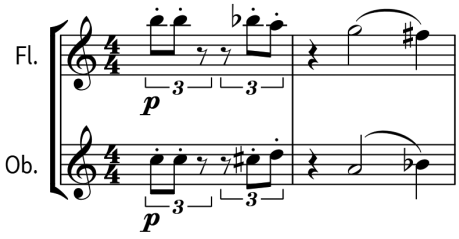
Делото е напишано во три става од кои првиот е во сонатна форма. Но она што е специфика на овој прв став е уфрлувањето на вториот став на местото на репризата и дури потоа следи репризата. Затоа овој став го обележив како прв/втор став.

Прв/втор став
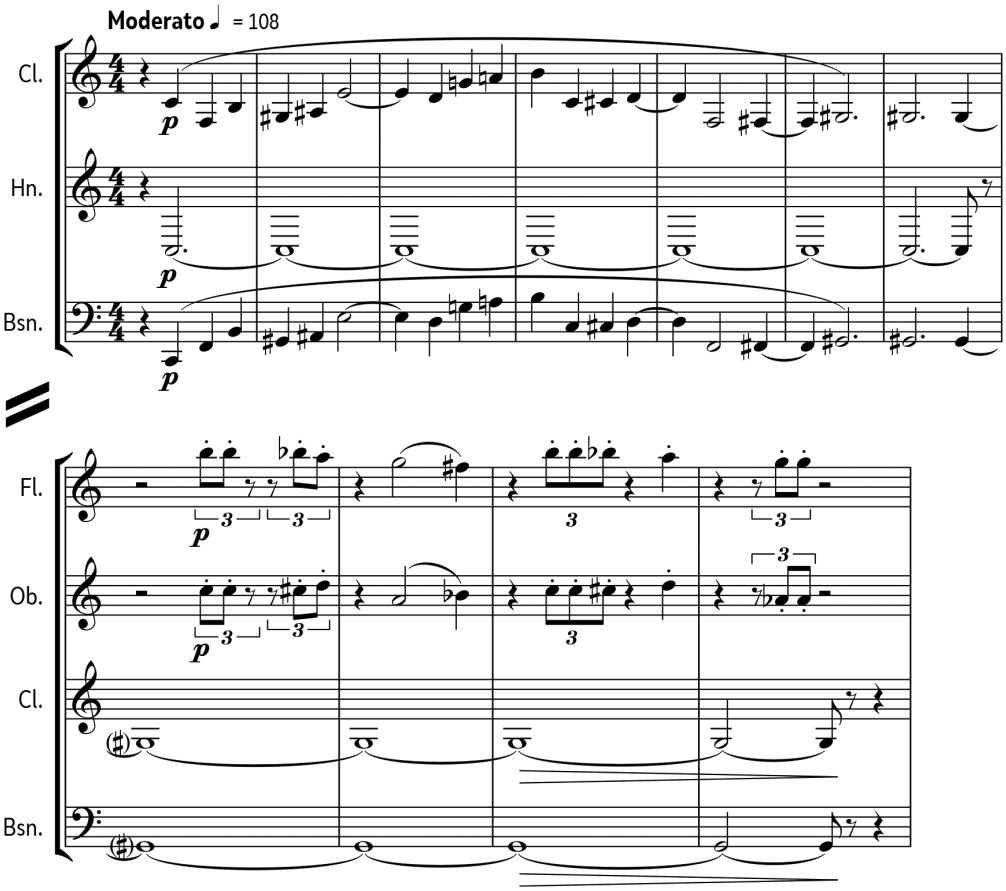
Првиот став започнува веднаш со првата тема $\mathbf{1T_1}$ од сонатната форма (**пр. 87**). Темата има јасно разграничени два дела: првиот со *коралната* широка мелодиска линија и вториот со мотивот $\mathbf{M_1}$ во скерцозно стакатна структура (**пр. 88**).

Темата е *сеп̄тимна* по доминантната употреба на септимите. Првиот дел започнува со две кварти (втората лидиска) со што се

Пр. 88: Скерцозно стакатната структура на M1, т. (8)–9



Пр. 87: **1Т$_1$** со изразените две целини, т. 1–11



исполнува големата септима, истата (**h-c** надолу) се појавува во четвртиот такт, а забележливи се и септимите во **М$_1$**. Посебен печат на темата ѝ даваат и двата педални тона: **c** во хорната и **gis** во фаготот и кларинетот. Иако во динамика ***p***, оваа тема му дава драматичен почеток на ставот, уште понагласен со стакатата од вториот дел на темата.

Експозицијата има едноставна шема:

1Т$_1$ (т. 1–11, т. 12–20) мост (1Т$_1$, т. 22–45) 2Т$_2$ (вовед, т. 45–48, т. 49–58, т. 59–71) завр. група (2Т$_2$, т. 71–77)

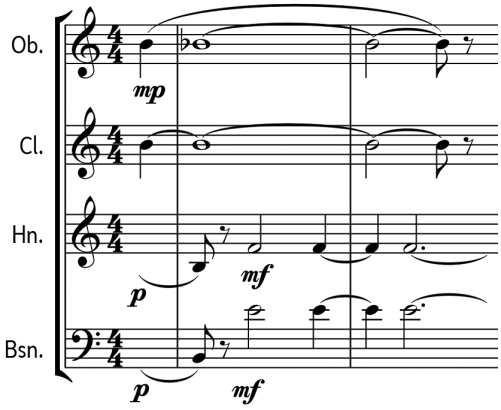
По повторувањето на првата тема, доаѓа мост исто така од материјалите од првата тема. Делот на втората тема започнува со четири такта вовед од придружната фигура на темата и повторно две појави на темата, односно појава и повторување. Завршната група е направена од материјалите на втората тема. На тој начин и двете теми имаат по три излагања.

Мостот започнува како трето излагање на **1Т$_1$** со поголемо проширување на вториот дел од темата – стакатниот (т. 32–39), по што доаѓа завршниот дел од крајот на коралниот дел од темата. На него се надоврзува **Ф$_1$**, која ја прави придружбата на **2Т$_2$** (**пр. 89**).
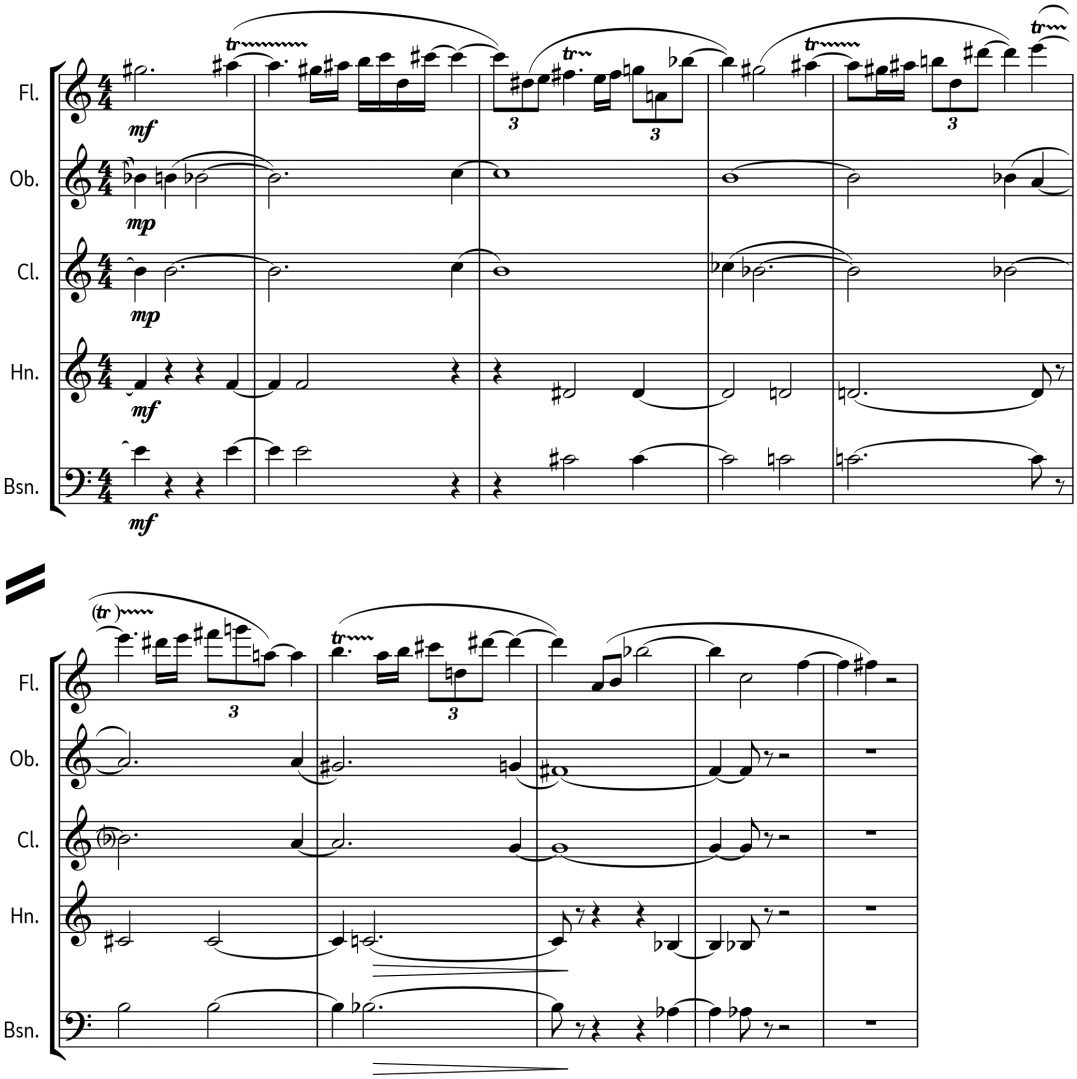
Втората тема **2T$_2$** е поставена во флејтата во високиот регистар врз придружбата од **Ф$_1$**. И таа е исполнета со септимни скокови*, но и со трилери* (**пр. 90**). Сметам дека, ако со анализата навлеземе во нејзините најдлабоки слоеви, тие ќе нè доведат до вторите теми од првите две симфонии, иако површински тоа не е видливо. Раздвижена со шеснаесеттини и триоли и се разбира – синкопи*, таа прави забележителен контраст кон првата тема, иако и во неа има изразена драматичност.

Во нејзиното повторување се појавува кларинетот со имитации (почетниот тон

Пр. 89: Воведните тактови со придружбата **Ф$_1$** за **2T$_2$**, т. (45)–(47)



Пр. 90: **2T$_2$** поставена во флејтата како водечки инструмент врз придружбата од **Ф$_1$**, т. 49–58



поместен за мала секунда надолу). И оваа појава е јасно заокружена, иако со не толку голема цезура.

Во двата први става во првобитната верзија имаше повеќе генерал-паузи, кои во оваа верзија ги избришав, сметајќи дека нема потреба од толкави застои. Но забележливо е дека мислењето овде е во блокови, нешто што подоцна ќе почнам да го избегнувам, подметнувајќи ги краевите и почетоците на соседните делови еден под друг.

Третата појава на **2T$_2$** (т. 71–77) е значително скратена и има функција на завршна група.
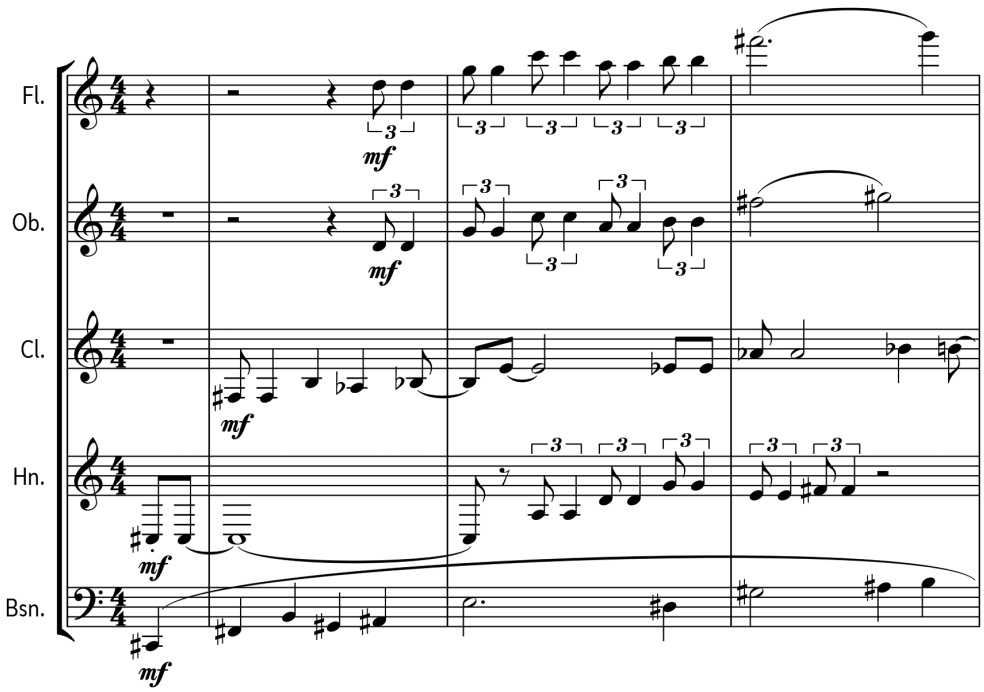
Развојниот дел има две целини соодветно на двете теми, но во втората целина (по првото јавување на **1T$_{1(инв)}$**, односно по 105. такт) се појавуваат и двете теми.

Вовед (1T$_1$, 77–79) 1T$_1$ (т. 80–86, т. 86–93, т. 93–102) 1T$_{1(инв)}$ (т. 102–105) 2T$_2$ (т. 105–111) 1T$_1$ (т. 111–115) 1T$_{1(инв)}$ (т. 116–118) 2T$_2$ (т. 118–126)
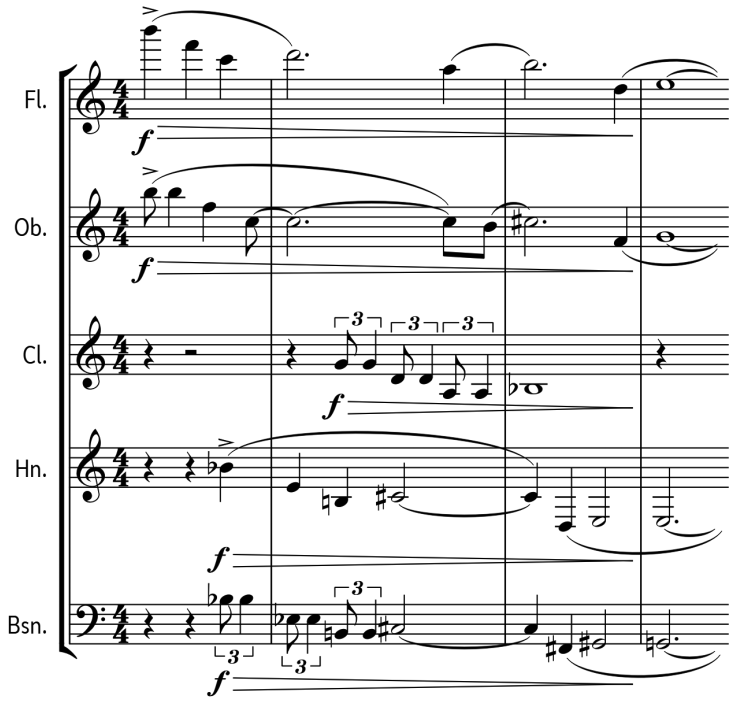
Воведот е многу краток и го содржи почетниот сегмент од темата. По него следуваат три реченици во кои се работи со тематскиот материјал на **1T$_1$**. Во првата се појавуваат имитации од првиот дел од темата, втората почнува со имитации, но веднаш се појавува и скерцозниот дел од темата. Во третата реченица започнуваат имитациите на тематскиот материјал од првиот дел од темата во пунктирани триоли, на што ќе се надоврзат триолите од вториот дел од темата (**пр. 91**).

Следната реченица во која **1T$_1$** се јавува во инверзија, има и функција на премин меѓу првиот и вториот дел од развојниот дел (**пр. 92**).

Пр. 91: Имитациите составени од пунктирани триоли, т. (93)–96



Пр. 92: **$1T_{1(инв)}$** со триолни имитации, т. (102)–(105)



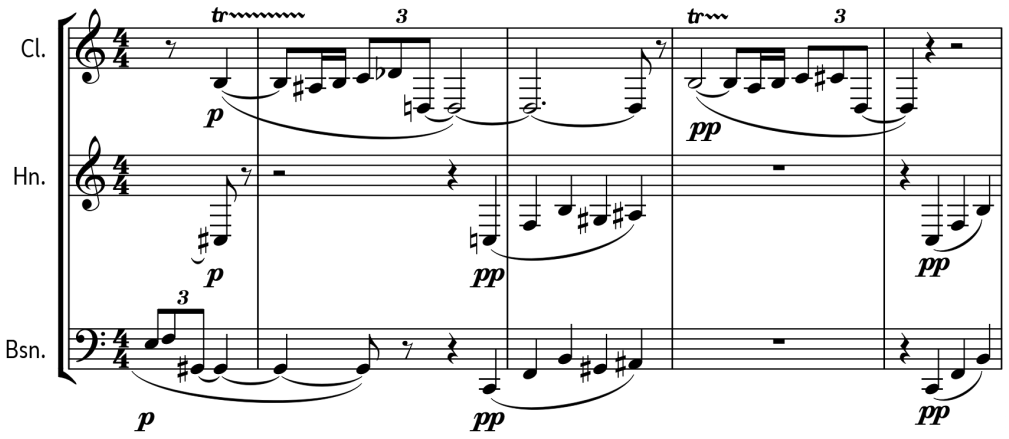
Излагањето на **$2T_2$** е фрагментарно, преку имитации на почетниот трилерски дел од темата. Тој ќе доведе до нова појава на **$1T_1$**, но од нејзиниот втор дел (т. 105–111). По него следува варирано повторување на делот со **$1T_{1(инв)}$** (т. 116–118) за да се заокружи и развојниот дел со **$2T_2$**. Во неа на крајот е вметнат почетокот на **$1T_1$** (**пр. 93**).

Како што споменавме, на местото на репризата се јавува поголем бавен дел, односно јасен нов бавен став.

Овој став има многу едноставно решение на дводелна песна која се повторува.

a (T_3, т. 128–141, т. 142–151) b ($T_{3(вар)}$, 152–159) a_1 (T_3, 160–173) b ($T_{3(вар)}$, т. 173–185) премин (т. 185–189)

Пр. 93: Крајот на развојниот дел со поврзување на материјалите од двете теми, т. (122)–126



Пр. 94: $\mathbf{M_2}$ преземен од Дебисиевиот прелудиум „Стапки на снегот“, т. 129–130
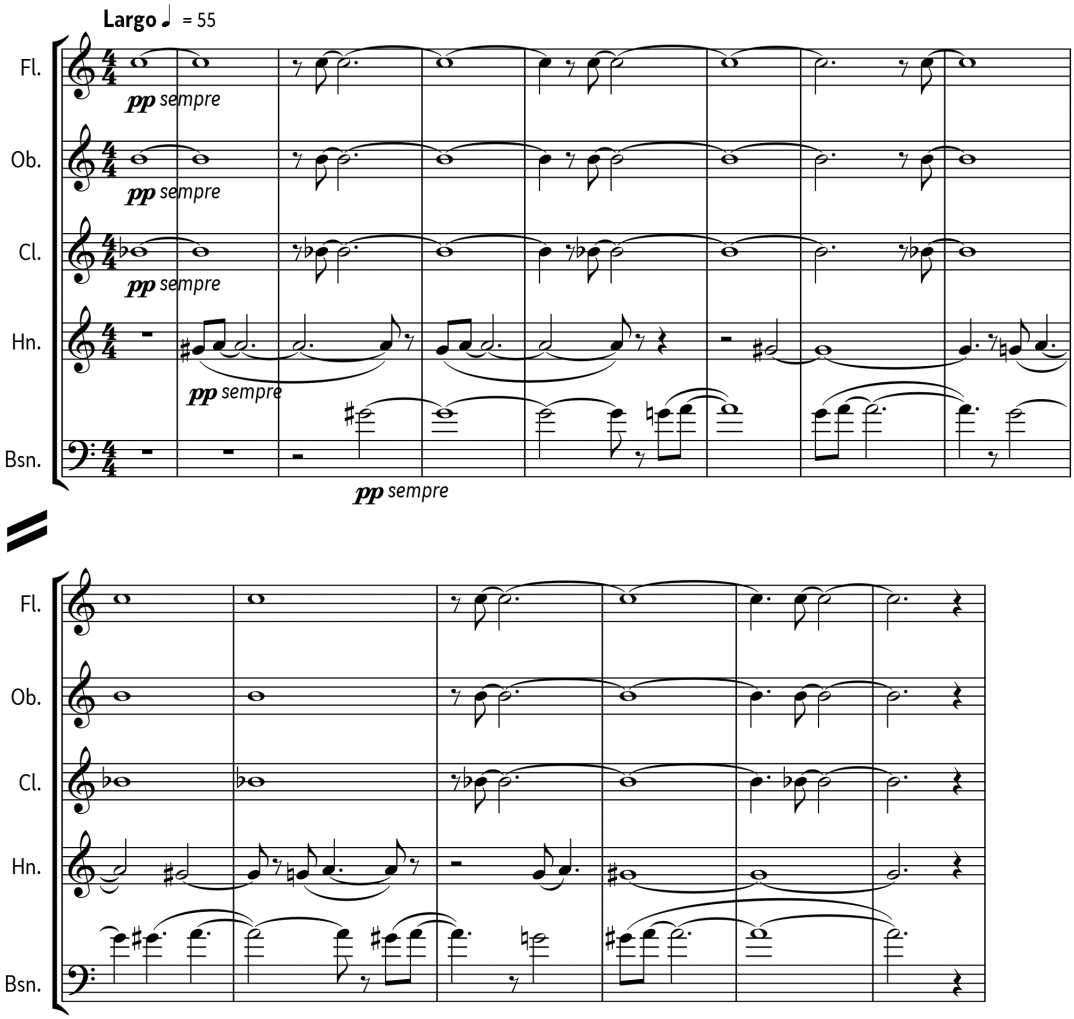


Клучниот мотив во целиот став е преземен од Дебисиевиот прелудиум за пијано „Стапки во снегот“ (**пр. 94**).

Дебисиевите прелудиуми често ги свирев за време на студентските денови и со некои и настапував, а и со години подоцна, за сопствено задоволство, ја прелистував посебно првата тетратка од 12 прелудиуми. Често ги свирев и за време на наставата по хармонија.

Но овој мотив овде е поставен во сосема друга конотација. Неговата придружба е кластер од секунди (**пр. 95**). На одреден начин мотивот со кластерот одговара/произлегува од фигурата $\mathbf{Ф_1}$ од првиот став, иако овде, посебно публиката, треба да добие впечаток дека се случува нешто ново. Но и во тоа ново има поврзаност, што ќе ја оправда и појавата на репризата од првиот став по овој став.

Во овој дел **а** од дводелната песна, $\mathbf{T_3}$ ќе се повтори уште еднаш со одредени скратувања (т. 142–151).

Пр. 95: $\mathbf{T_3}$ изградена од $\mathbf{M_2}$ и кластерот од секунди, т. 128–141



Делот **b** е варирана верзија на $\mathbf{T_3}$, со тоа што кластерот е заменет од квинтакорд (поставен како квартсекстакорд **gis-cis-e**) (**пр. 96**).

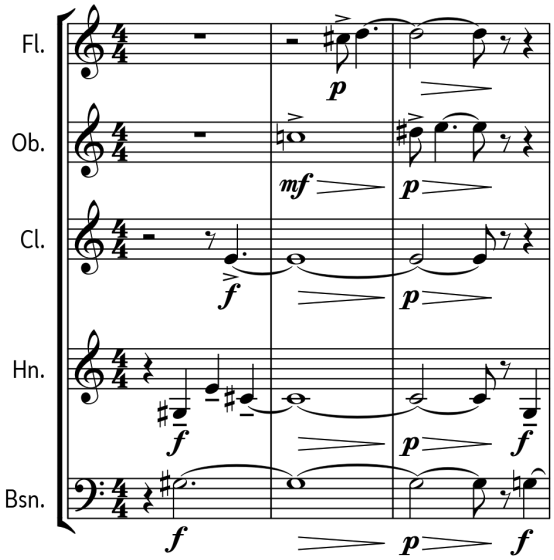
Впечатлива е појавата на **c** во обоата (енхармонски одговара на големата септима на квинтакордот, **his**), по што мотивот се задржува на секундата, односно на ноната (**d**) од квинтакордот. Во следниот дел од реченицата, во басовата линија ќе се игра и со движењето **g-gis** во фаготот.

Повторувањето со $\mathbf{a_1}$ има повеќе измени. Најнапред кластерот е поставен во нискиот регистар, и овде уште повеќе тој се надоградува преку користењето на $\mathbf{M_1}$ (**пр. 97**).

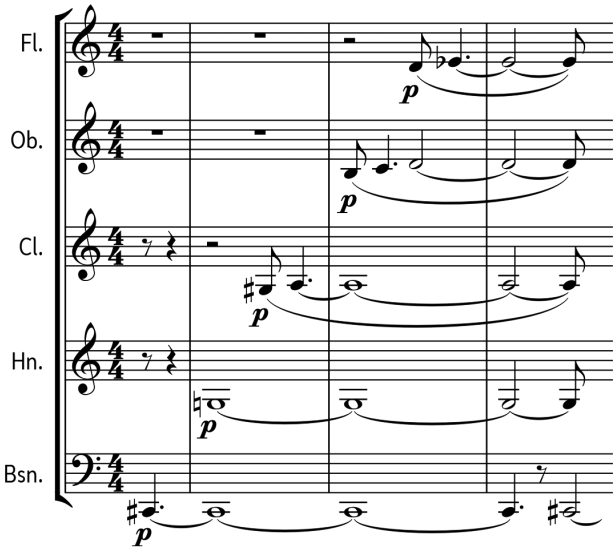
Второто **b** ($\mathbf{b_1}$) е поставено со квинтакордот за октава погоре со низа соодветни измени. Ова ја одразува контраструктурата во однос на регистрите на **ab** наспроти $\mathbf{a_1b_1}$.

На крајот на ставот се надоврзува преминот со најава на $\mathbf{1T_1}$.

Пр. 96: Делот **b** со промена на структурата на кластерот во квинтакорд, т. 152–154



Пр. 97: Надоградувањето на кластерот преку $\mathbf{M_1}$, т. (162)–(165)



Репризата на експозицијата на првиот став

Ако се погледне шемата на репризата на експозицијата на првиот став, видливо е дека експозицијата е копирана во целост, а промените се главно во оркестрацијата (во првиот дел на $\mathbf{1T_1}$ ја изведуваат високите инструменти, а скерцозниот дел ниските, $\mathbf{2T_2}$). Втората тема е транспонирана за зголемена октава надолу (**gis-g**), но само делумно, бидејќи одвреме-навреме се враќа во оригиналната тонска низа. Се разбира, има и други интервалски промени, кои тешко при слушање може да се регистрираат, поради карактерот на материјалот (движења во секунди, непостоење на дурско-молски систем кој би бил попрецизен ориентир).

$\mathbf{1T_1}$ (т. 190–200, т. 201–209) мост ($\mathbf{1T_1}$, т. 210–232) $\mathbf{2T_2}$ (вовед, т. 232–235, т. 236–246, т. 246–258) завр. група ($\mathbf{2T_2}$, т. 258–271)

Со ваквата постапка е направена и една двојност – делото е и двоставно и триставно.

Трет став

И третиот став има релативно едноставна форма. Во него се појавуваат две нови теми, **T_4** и **T_5** кои се искористени за да се направи триделна песна. По неа се уфрлува реминисценција на вториот став (**T_3**) и кратка завршна група со што се заокружува ставот.

И двете нови теми се фрагментарни, посебно **T_4**. Со тоа се прави и контраст на темите од првиот и од вториот став кои имаат поголема кохезивност и внатрешен тек.

a (T₄, т. 272–289, т. 290–306) b (T₅, т. 307–324, т. 325–337, т. 337–342) a₁ (T₃, т. 342–357)
T₃ (т. 358–366) T₃(вар) (т. 367–374) завр. група (T₄, т. 375–381)

Во делот **a**, **T_4** е повторена два пати од различни тонални центри според почетните репетиции (**h** и **g**). Самата тема содржи три елементи во својот состав: репетиции на еден тон, *secco* акорди* и низа од арпежи на квартни акорди* (**пр. 98**). Овие елементи се нижат со прекини и на тој начин сум се обидел да ги избегнам стандардните шаблони за теми, односно да направам тема која ќе ја има таа функција, но ќе звучи како некаков вовед/премин кон некој главен материјал. И *secco* акордите и арпежите се дел од мојот стандарден репертоар, посебно синкопираните *secco* акорди (во тринарни единици, наспроти бинарното пулсирање).

И темата **T_5** повторно го нема стандардниот тек на заокружени поврзани целини. И таа е фрагментарна, односно составена е од два елемента: репетирани тенуто четвртини и пасажен дел исполнет со алтерации и хроматски движења (**пр. 99**).

Цезурите по комбинациите од овие два елемента прават постојани застои. Репетициите на почетокот во унисоно на сите пет инструменти се сосема нов ентитет за разлика од триолните репетиции кај **T_4**. Во повторувањето на **T_5** репетициите се поместени од нов тонален центар, но и во мала секунда (**a** во фаготот и хорната и **b** во флејтата, обоата и кларинетот). Со ова повторно треба да се вратиме на дисонантното опкружување во кое е поставен целиот квинтет. Последното второ повторување на **T_5** почнува од новиот тонален центар **ais** со скратување и функција да го затвори делот **b**.
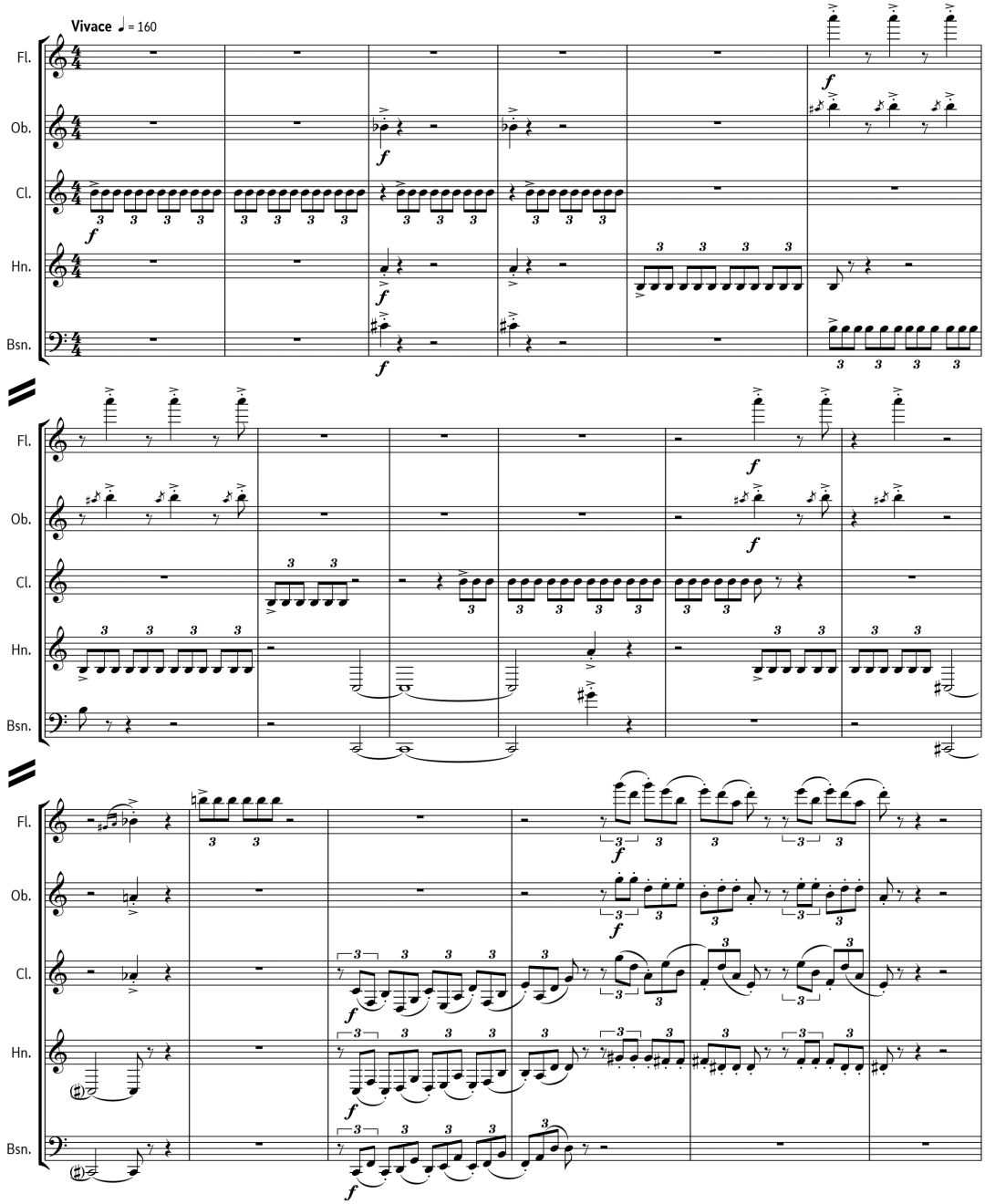
И **a_1** е скратено, односно применето е кондензирање на темата **T_4** во помал број тактови со соодветни промени.

Упаѓањето на бавниот став со неговите два дела **a** и **b**, е повторно обид за конзистентност, односно поставување на вториот став како вметнување. Од друга страна, преку него повторно се потврдува и постапката за реминисценции од другите ставови на крајот од делото.

Ставот ќе заврши со разложени квартни акорди од **T_4**, трилер во секунди (**ais** во фаготот и хорната и **h** во флејтата, обоата и кларинетот) и скаличен пасаж повторно со истата секундна дисонанца (**cis** во фаготот и хорната и **c** во флејтата, обоата и кларинетот).
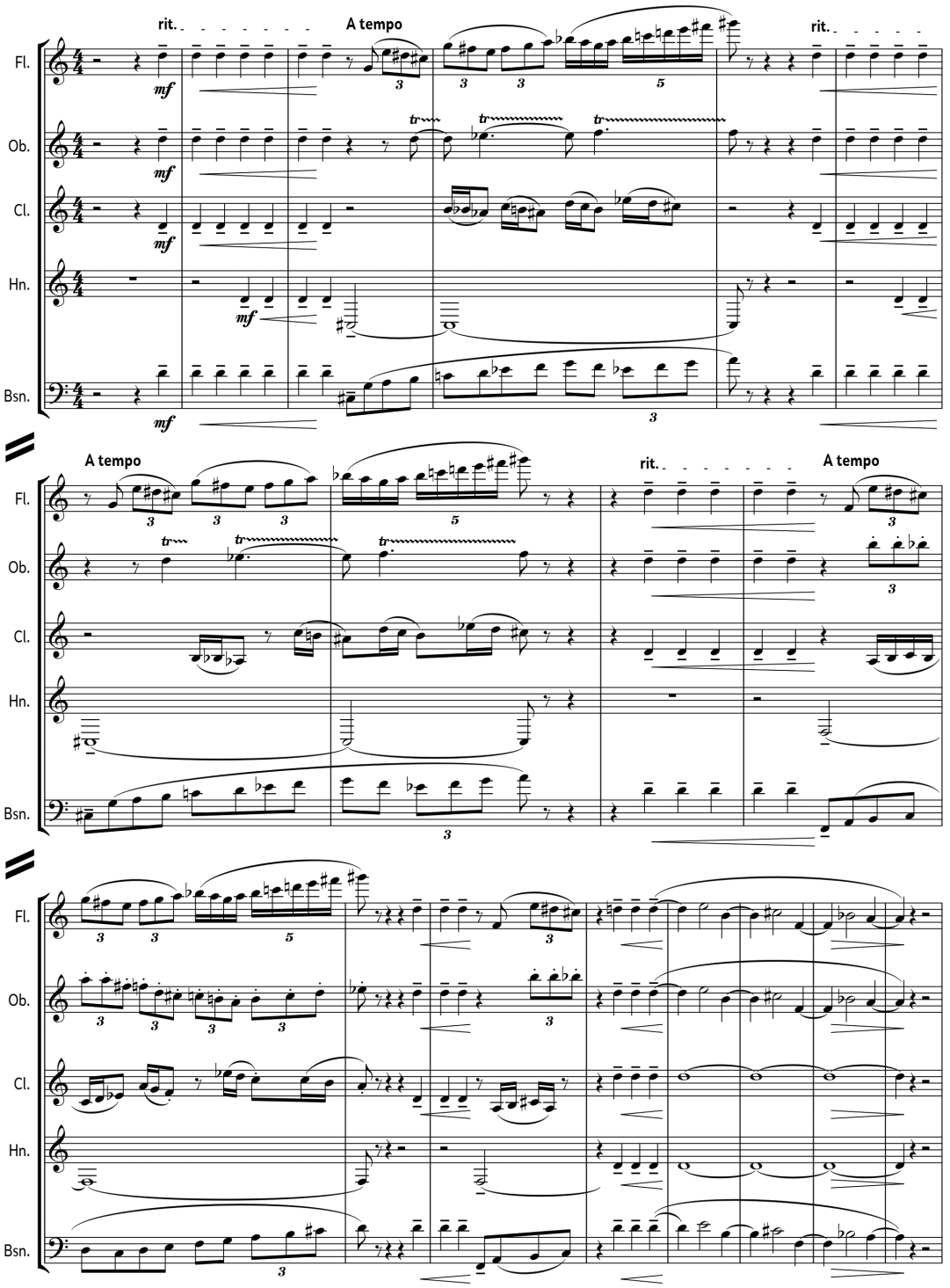
Овој квинтет ми е пишуван во еден период исполнет со огромни обврски (во таа година ја подготвував експликацијата за докторската дисертација, во телевизијата имав започнато контактни емисии кои лично ги водев, летото ги снимав хрониките од

Пр. 98: Составот на $\mathbf{T_4}$ од репетициите на еден тон, *secco* акордите и низата од арпежи на квартните акорди, т. 272–289



„Охридско лето“ итн.). Но причината за неговата структурна едноставност повеќе е во карактеристиките на составот за кој сум го пишувал. Сум водел сметка и за комуникацијата со публиката и нејзиното трпение да слуша *дисонантни* дела со големи *минутажи*.

Пр. 99: $\mathbf{T_5}$ составена од репетирани тенуто четвртини и пасажниот дел, т. 307–324



Фолк квинтет оп. 23 (1985)

И следното дело во оваа група за различни инструментални состави е напишано за дувачки квинтет. За жал, немам податок дали Скопскиот дувачки квинтет го извел, бидејќи во есента заминав во САД (првиот фулбрајтов престој во Бостон). Подоцна, за новиот состав на квинтетот ќе го напишам делото Секстет (квинтет со синтесајзер) за кој ќе зборувам натаму. Во разговорот со Васил Атанасов во времето на пишувањето на анализата, тој ми рече дека го памети и учествувал во изведбата, но не знаеше дали ќе може да ја пронајде програмата или плакат од настапот.

Овој квинтет враќа во стилистиката на неокласицизмот, каде што повторно ќе работам во проширен тоналитет, но сепак ќе се чувствуваат тоналните центри. Делото доаѓа по две големи дела, балетот *Возови* и ораториумот *Живееме-ѝаме-ѿиме*, кои го означуваат моето враќање во тоналноста.

Анализа
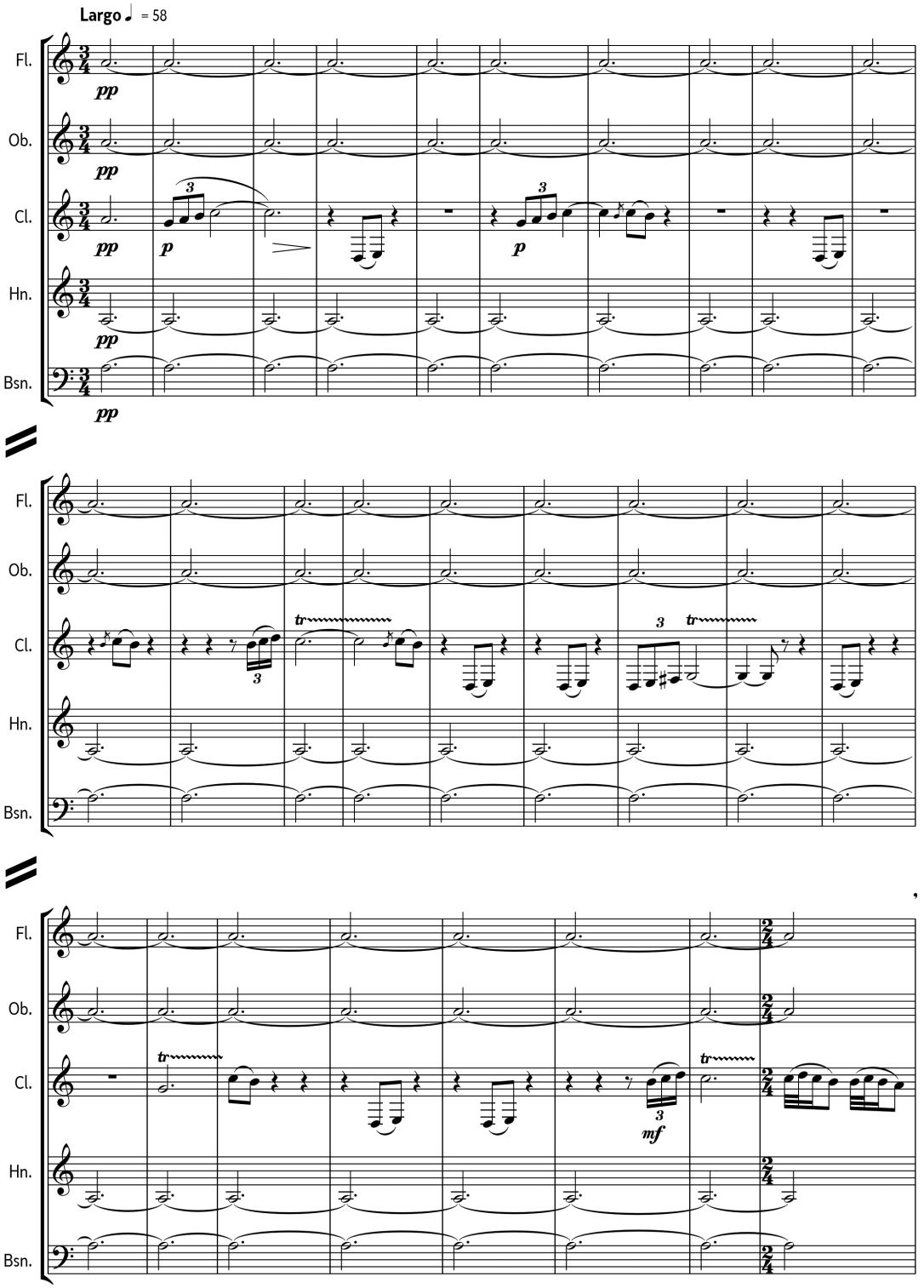
И во ова дело најмногу е инвестирано во првиот сонатен став за да се добие сонатен циклус. Вториот став е варијации, а третиот рондо (со реминисценции на сите теми*). Со тоа и ова дело спаѓа во најзастапената шема на сонатен циклус во моето творештво. Како што кажува насловот, темите произлегуваат од фолклорот, но преработени во мој манир, за што зборував повеќе пати и во оваа книга.

Прв став

Првиот став започнува со бавен вовед (езгија) кој ќе се повторува повеќе пати низ ставот (**пр. 100**). Неговото повторување на почетокот од репризата потврдува дека тој е дел од експозицијата, односно не претставува самостоен вовед по кој следува ставот. Составен од повторувањата на еден мотив, тој ја нема јасната заокруженост на тема, но со неговата присутност низ целиот став, (а подоцна ќе видиме, ќе добие и значајно место во крајот на третиот став), тој го дефинира ставот со три теми, од кои сонатните две следуваат по овие бавни делови од воведот.

Овој вовед во ставот треба да упати и на фолклорниот карактер на целиот став. Ваквите бавни воведи се карактеристични и за инструменталната и за орската традиција, но тие нема да се повторуваат натаму откако ќе почнат брзите делови. Повторувањето на бавните воведи е можно ако тие се третираат како припев. Во овој случај имаме своевидна хибридна ситуација, бидејќи како што ќе видиме натаму, ќе се појават и кратки вметнувања на воведот во развојниот дел. Со други зборови, целиот фолклорен концепт овде е преработен и ставен во функција на жанрот во кој е изработено ова дело. Инаку, целата тема е изградена од повторувања на двата мотива, од кои првиот во повторувањата се развива (импровизациите во езгиите и во манеата), додека вториот во нискиот регистар се повторува непроменет. Тој многу едноставен мотив од две осмини (**d-e**) го дава клучното пулсирање на темата. Инаку, останатите инструменти го држат долгиот бурдон (во првата верзија на Квинтетот сум ставал знаци каде да земат воздух за да се добие непрекинат тон; овде ги изоставив, сметајќи дека тоа можат да го направат со меѓусебен договор, онака како што најмногу им одговара).

Пр. 100: $\mathbf{T_1}$ како вовед во ставот со водечката линија на кларинетот (езгија), т. 1–27



Експозиција: $T_{1(вовед)}$ (т. 1–27) $1T_2$ (т. 28–31, т. 32–37) $2T_3$ (вовед, т. 38–39, т. 40–46, вовед, т. 47–49, т. 50–58)

Развоен дел: $1T_2$ (т. 59–67) T_1 (т. 68–72) $1T_2$ (т. 73–79) T_1 (т. 80–84) $1T_2$ (т. 85–88) $2T_3$ (т. 89–97) $1T_2$ (т. 98–101) $2T_3$ (т. 101–110) завр. група ($1T_2$, т. 111–112)

Реприза: премин (T_1, т. 113–116) T_1 (т. 117–141) $1T_2$ (т. 142–143, т. 145–149) $2T_3$ (вовед, т. 150–151, т. 152–158, вовед, т. 159–160, т. 160–167) завр. група (т. 168–170)
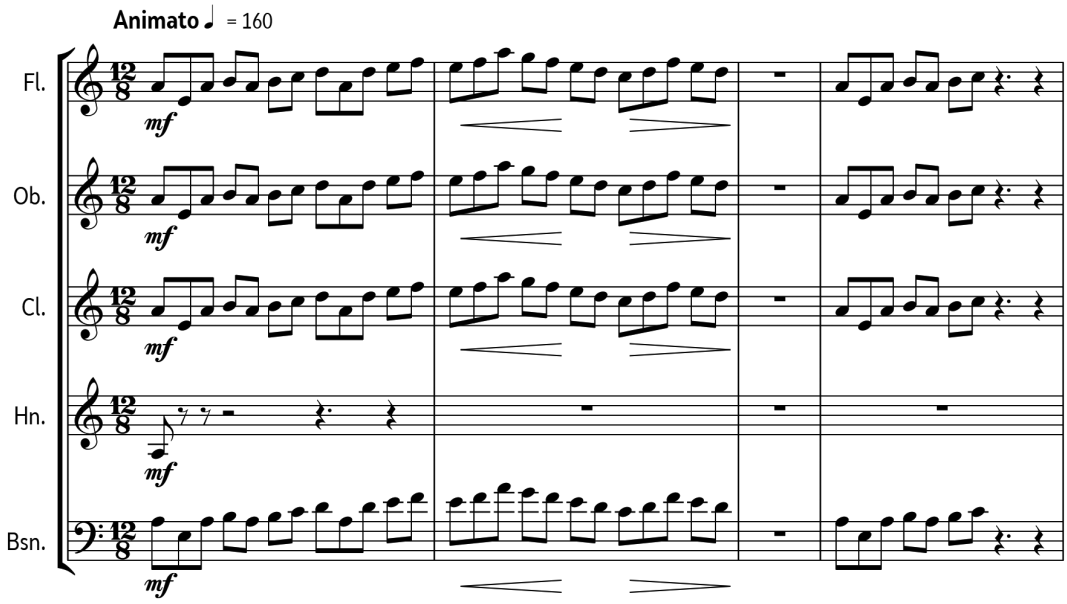
Во шемата, како што најавивме, бавниот вовед го обележавме како одделна тема, при што функцијата на двете теми од сонатната форма ја преземаат втората и третата тема (затоа пред нив се бројките **1** и **2**).

Дури преку анализата на овој квинтет ја утврдив идентичната ситуација со три теми, од кои едната е бавниот вовед во Сонатата бр. 3 оп. 25 напишана две години подоцна и обработена во претходната петта книга од овој циклус. Во моментот на пишувањето на Сонатата воопшто не сум бил свесен за поклопувањето на постапките кои дури со оваа книга излегоа на виделина.
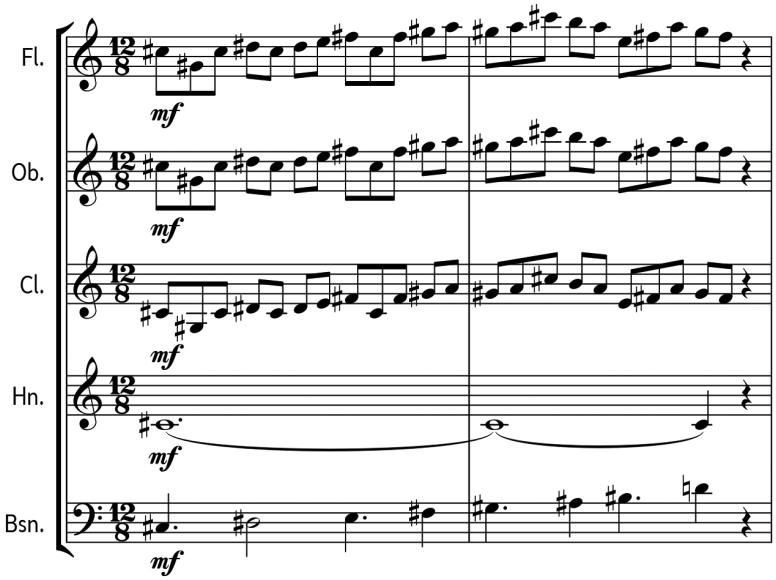
Во шемата може да се види дека во експозицијата недостасуваат мостот и завршната група. Во рамките на излагањата на $\mathbf{1T_2}$ и $\mathbf{2T_3}$ се појавува по едно нивно повторување што во еден поширок концепт би можело да биде третирано како мост и завршна група. Пред двете излагања на $\mathbf{2T_3}$ ги издвоивме воведите од придружните фигури, за да останат чисти тематските делови; инаку и двете теми го имаат тој симетричен концепт – тема и нејзино повторување.

Овој проблем со двојната функција на повторувањата на темите особено е изразен кај првата тема, која во првото излагање изгледа како да е прекината (**пр. 101**). Тука повторно сум играл со двозначностите. Од една страна таа е поставена во тоналниот центар **a-moll** како и воведот, но со двата прекина изгледа како да е антиципација на второто излагање на темата во која натаму ќе биде развиен фолклорниот материјал

Пр. 101: Првото излагање на $\mathbf{1T_2}$ со прекинот и скратеното повторување, т. 28–31



Пр. 102: Почетокот на второто излагање на **1T$_2$** од новиот тонален центар **cis**, т. 32–33
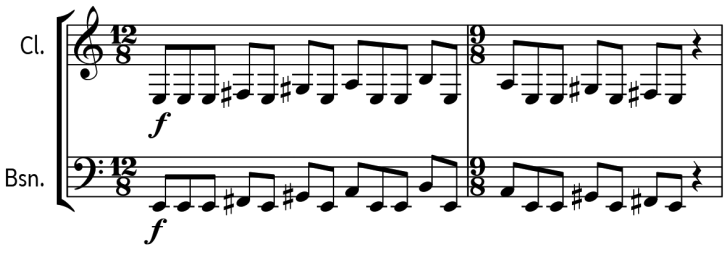


поставен во сложената 12/8 фактура (7/8 + 5/8). Но *тргнувањето* на темата во следниот 30. такт е веќе поставено во новиот тонален центар **cis** (**пр. 102**).

Тргнувањето на темата овде е означено со движењето во басовата линија во фаготот (како што се виде при првото излагање темата **1T$_2$** беше изведена во унисоно). Но и ова движење е прекинато со четвртина генерал-пауза. Тоа ќе биде прекинато уште еднаш, при што во следните излагања на **1T$_2$** таа постепено се поместува со полустепени надолу (од **c** и од **h**). Овие хармонски поместувања се во функција на модулативната нестабилност која во мостот треба да нè доведе до тоналитетот на втората тема. Затоа веќе истакнавме дека ова второ излагање на **1T$_2$** ја има таа двозначност, од една страна нејзиниот почеток ни сугерира дека претходно темата беше антиципирана, а од друга, излагањето е нестабилно и води кон делот на **2T$_3$**, односно одговара на мостот во сонатната форма.
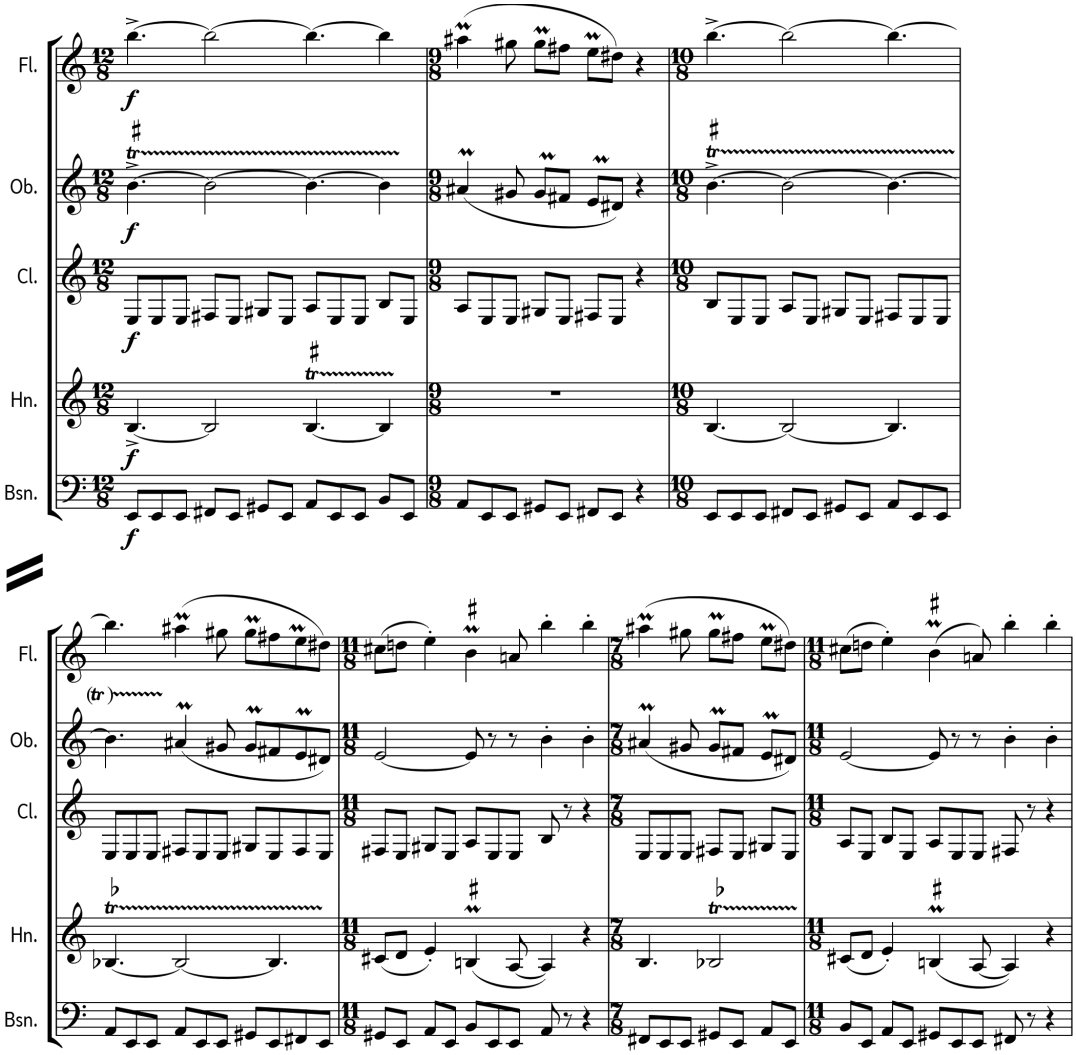
Пред почетокот на **2T$_3$** се јавува вообичаениот внатрешен вовед од фигурата која ќе ја придружува темата **Ф$_1$** (**пр. 103**). Во примерот е видливо дека веќе започнувам со игрите на промените на различните метрички единици* (мое омилено средство), при што сè треба да изгледа спонтано, да не се чувствува вештачко кршење на метарот. Таа игра посебно ќе биде изразена во темата **2T$_3$** (**пр. 104**).

Пр. 103: Фигурата **Ф$_1$** како најава на придружбата на **2T$_3$**, т. 38–39



Оваа тема е првата компактна целина, без прекини. Претставува контрастен период од две реченици (првата од четири, а втората од три такта). Тоналниот центар е **E-dur**, но со лидиска кварта* (во оваа смисла

Пр. 104: **2T$_3$** со честите промени во метриката, т. 40–46

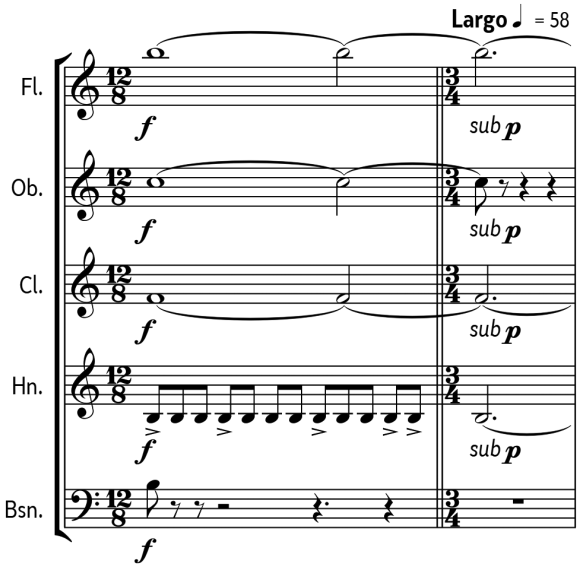


е променета и фигурата **Ф$_1$**). Во мелодиската линија во втората реченица настанува модулација во тоналитетот на субдоминантата (44. и 46. такт), но фигурата останува непроменета. Овде се појавуваат и трилерите и цела низа украси кои соодветствуваат на фолклорната традиција.

Генерално, може да се каже дека двете носечки теми на сонатната форма содржат низа контрасти, кои сепак не ги спротивставуваат, туку повеќе одговараат на орската традиција во која може да се нижат повеќе теми, но сите се повеќе слични одошто различни. Овде сличноста ја прави фигурата која со своето осминско пулсирање произлегува од **1T$_2$**.

Следното излагање на **2T$_3$** е транспонирано за голема секунда надолу (од **d**). Почнува идентично со воведен дел од фигурата, кој е проширен со повторување на дел од фигурата (т. 47–49). И првата реченица од **2T$_3$** содржи прекин, по што материјалот од втората реченица е организиран во четири такта. Ова второ излагање нема заокружување за да сфатиме дека се работи за крај на експозицијата и осминското пулсирање во басовата линија се преточува во материјалот од **1T$_2$**.

Пр. 105: Преминот од првата кон втората реченица од развојниот дел (почетокот на бурдонот), т. 67–68



Дека сме во развојниот дел ќе се почувствува кога ќе почнат имитациите на **1T₂** (т. 61). Оваа прва реченица на развојниот дел ќе премине во следната реченица преку такт кој ќе го најави бурдонот од **T₁** (**пр. 105**).

T₁ е скратена со само едно појавување на мотивот, по што доаѓа нов пар реченици со **1T₂** и **T₁** (**пр. 106**).

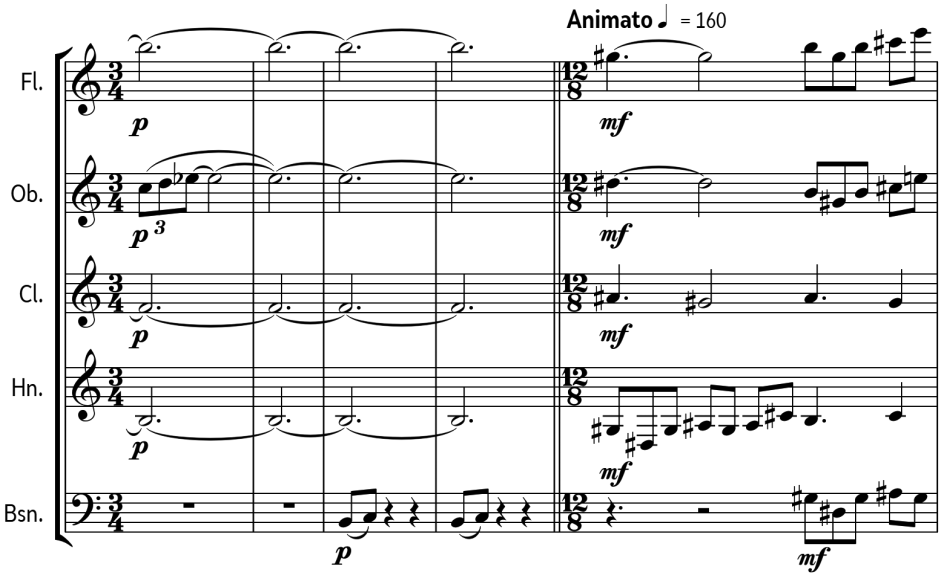
Во примерот е видливо префрлувањето на мелодиската линија од хорната во обоата и флејтата, додека фаготот започнува со имитација. Во однос на претходната појава на **1T₂**, која започнува во тоналниот центар **d**, овде таа е од тоналниот центар **gis***.

Во оваа втора комбинација на темите, преминот меѓу нив е направен на еден од моите омилени акорди (квартниот акорд **f-h-e-a** кој може да се третира и како непотполна 11-ка*). Се разбира, посебно ми е привлечен заради лидиската кварта (**пр. 107**).

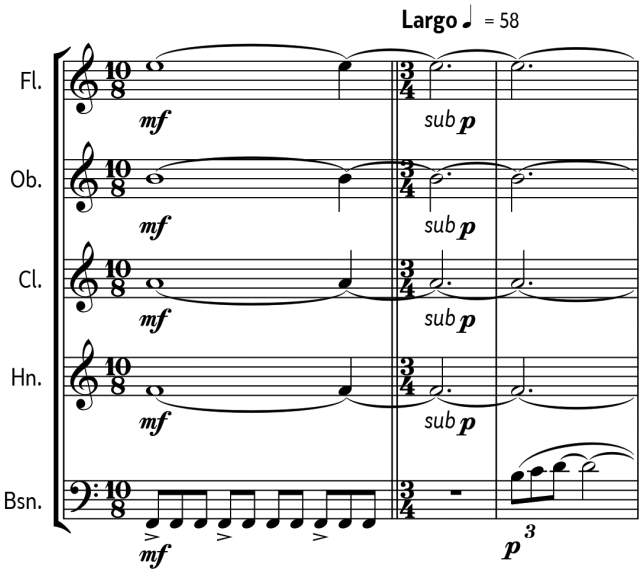
Следува нова комбинација, но во овој случај меѓу првата и втората тема од сонатната форма (**1T₂** и **2T₃**). И таа се повторува уште еднаш, при што во повторувањето кај **2T₃ Φ₁** се јавува во инверзија (**пр. 108**).

На овој начин во развојниот дел **1T₂** се повторува четири пати, сите од различни тонални центри (**d**, **gis**, **g**, ***es***), со што го поврзува и целиот развоен дел во една целина. Петтото, скратено појавување на **1T₂** ја донесува и кулминацијата на развојниот дел.
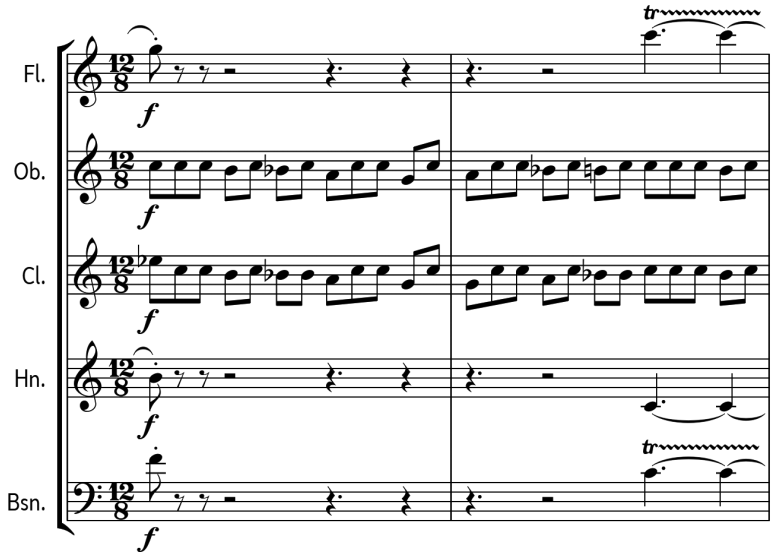
Пр. 106: **T₁** и почетокот на **1T₂** со префрлување на мелодиската линија и имитацијата во фаготот, т. 69–73



Пр. 107: Преминот меѓу $\mathbf{T_1}$ и $\mathbf{1T_2}$ со поставување на бурдон од квартниот акорд, т. 79–81
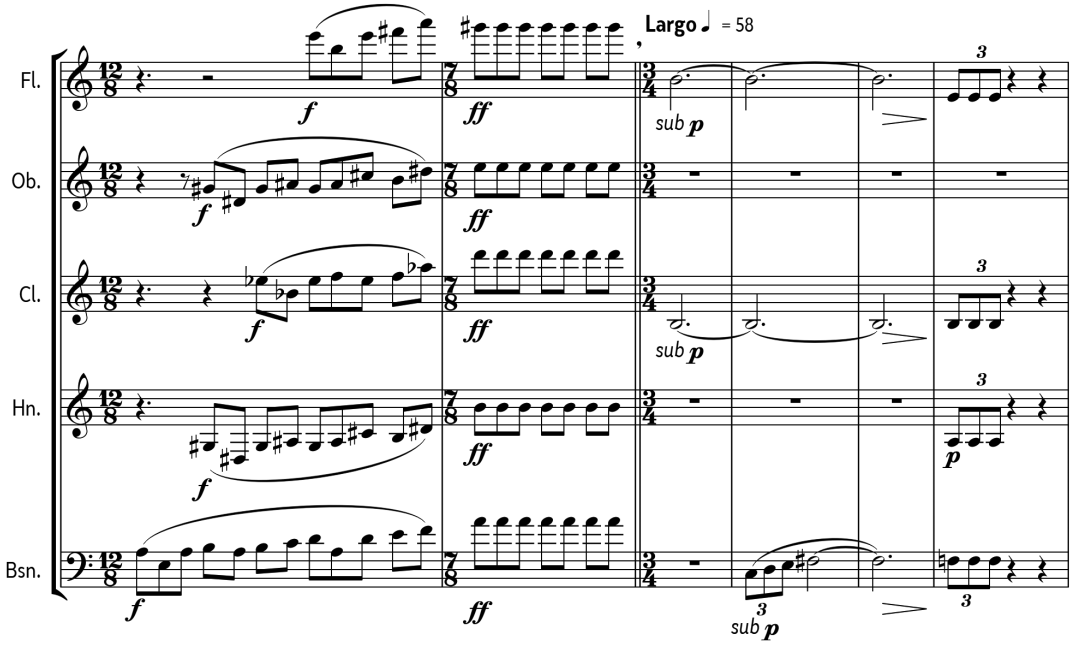


Пр. 108: $\mathbf{Ф_1}$ од $\mathbf{2T_3}$ во инверзија, т. 101–102
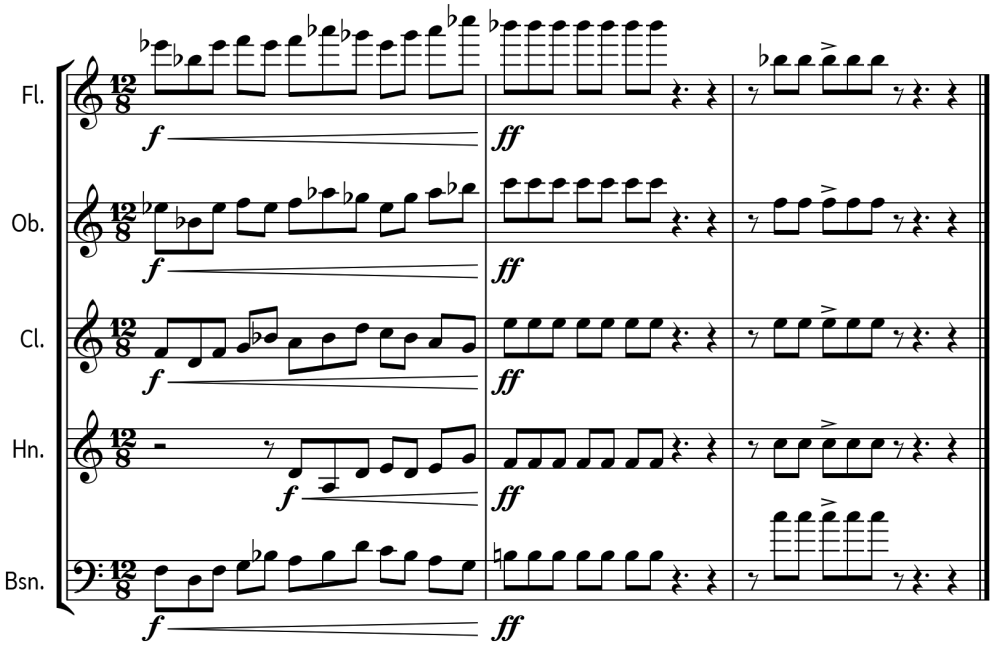


По него следува преминот кој ја најавува $\mathbf{T_1}$ пред нејзиното целосно појавување во репризата (**пр. 109**).

Од погоре прикажаната шема на репризата се гледа дека во неа нема формално структурални промени. Промените се вообичаено во оркестрацијата, односно префрлување на материјалите во други инструменти, кратења (првата појава на $\mathbf{1T_2}$ е сведена само на два такта), а $\mathbf{2T_3}$ е транспонирана од тоналниот центар **a** (*тоникаta* на $\mathbf{1T_2}$) при нејзиното прво повторување. Ставот се заокружува со завршната група од крајот на развојниот дел, правејќи ја најголемата кулминација. Завршните два акорда се квартни (**c-f-b-e**), со тоа што првиот во басовата делница го содржи и тонот **h**, кој потоа се разрешува во **c**, со што се добива воґично-каденцна функција (**пр. 110**).

Пр. 109: Кулминацијата на развојниот дел со **1T$_2$** и преминот со најавата на **T$_1$** од репризата, т. 111–116



Пр. 110: Крајот на првиот став со квартните акорди на крајот и воќично-каденцната функција **h-c** во фаготот, т. 168–170



Втор став

Вториот став по својата форма е пасакаља (полифони варијации) и по излагањето на темата содржи осум варијации (според почетните тактови: Т – т. 1, Вар. – т. 32, т. 63, т. 93, т. 125, т. 155, т. 192, т. 223 и т. 255), односно осум повторувања на темата. Со тоа овој став влегува во групата на пасакаљи кои се напишани во истиот период (Сонатата за пијано оп. 17, *Пой суитата* оп. 20 и балетот *Возови* оп. 21 во кој има дури две пасакаљи: за едната е искористена пасакаљата од *Пой суитата*, а втората е изведена во вториот став од делото).

Темата **T_4** ја изведува целиот квинтет во унисоно и овде ќе ја претставиме преку линијата на флејтата (**пр. 111**).
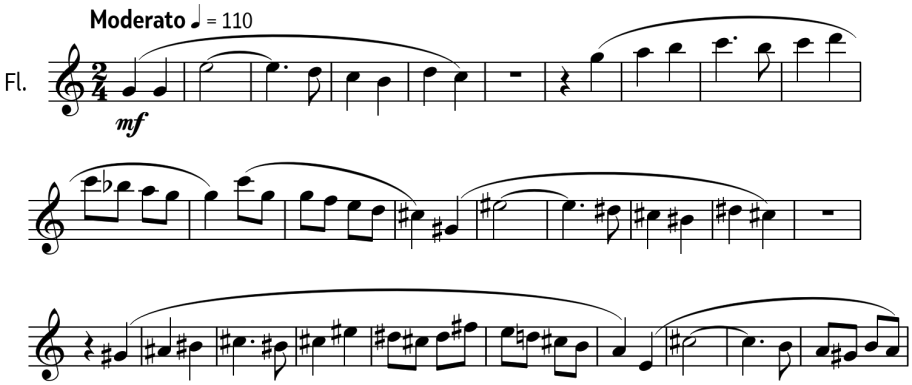
Таа носи назнаки на фолклорна тема, но уште со првиот интервал (големата секста, т.н. *Травијата-секста*) веќе отстапува од интервалските карактеристики на нашиот фолклор. Покрај тоа, огромниот опсег (ако се земе само првиот дел) од ундецима (**g_4 – c_6**), не влегува во пејачкиот репертоар кој би бил за широка употреба. Во *латентната* структура таа би требало да биде период од две реченици. Но овде сум направил неколку интервенции. Најнапред, втората реченица е поместена за мала секунда нагоре (т. 14), втората половина на реченицата (која треба да кореспондира со втората половина на првата реченица) е променета, односно скратена е за еден такт, по што следува проширување со почетниот дел од првата реченица, но повторно во скратена верзија (четвртините овде се претворени во осмини). Овие забележителни интервенции се направени со цел да се избегне баналноста на основниот материјал.

Во целото дело има некој паралелизам со фолклорот – постојано како да е и не е фолклорен материјал. Тоа е константата низ целото мое творештво и тоа не само за фолклорот, туку и за кој било друг материјал преземен или напишан во духот на другите популарни жанрови.
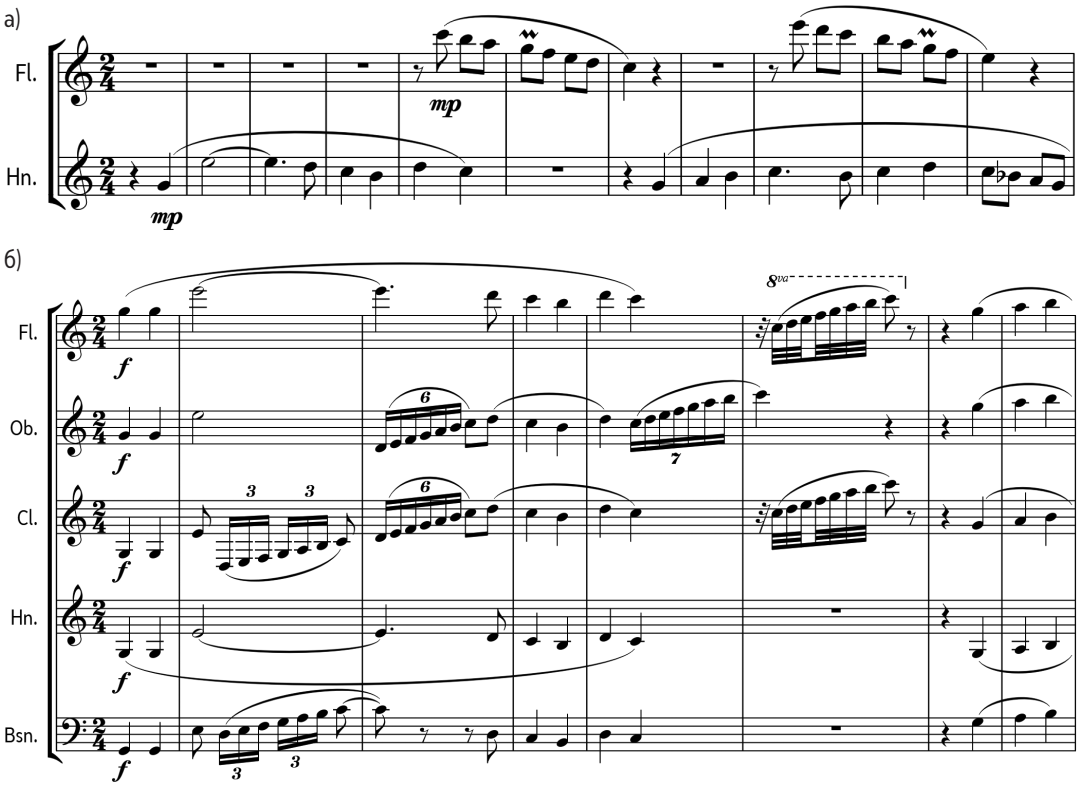
Применувајќи го принципот на уситнување на ритмичките вредности од првата варијација во која ќе се јават полифони линии во осмини, во последната, осма варијација, тие ќе достигнат до 32-ки (**пр. 112**).

Видливо е дека полифонијата во двата примера ја прават движења од скалични пасажи, а во првиот се јавуваат и орнаменти. Овие скалични пасажи се згуснуваат

Пр. 111: **T_4** претставена преку линијата на флејтата која е унисоно со останатиот дел од квинтетот, т. 1–29
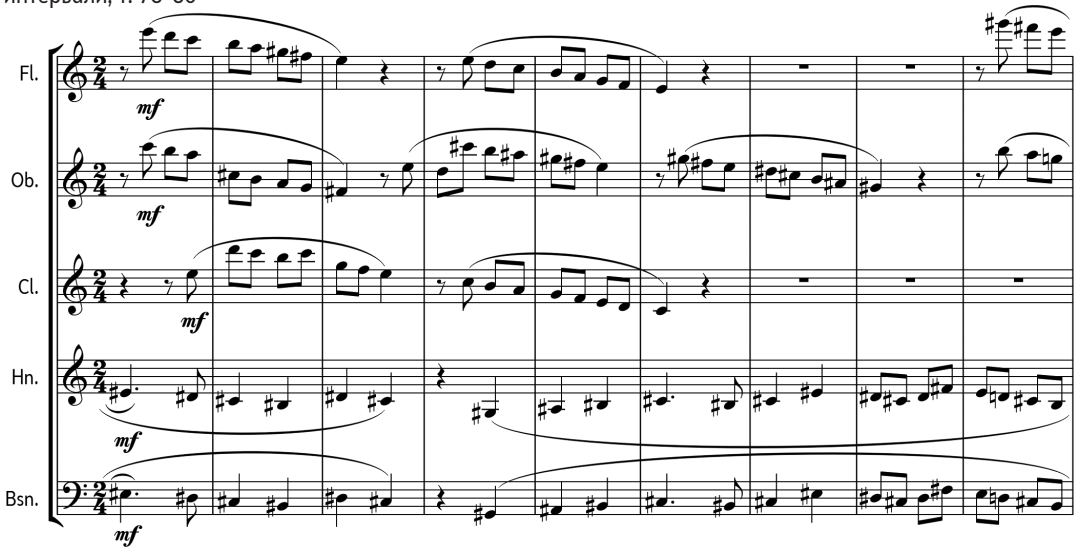


Пр. 112: Уситнувањето на ритамот преку почетоците на првата и на последната варијација (осма), т. 32–42 и т. 255–262



во втората варијација со удвојувања во терци и сексти. Згуснувањето дополнително е направено и со интервенции во линиите на пасажите каде што почнува да се нарушува дијатонската чистина на деловите од темата (гледајќи ги изолирано, без транспозициите) (**пр. 113**).

Пр. 113: Интервенциите во пасажите со кои се создаваат битоналност и паралелни движења во дисонантни интервали, т. 78–86
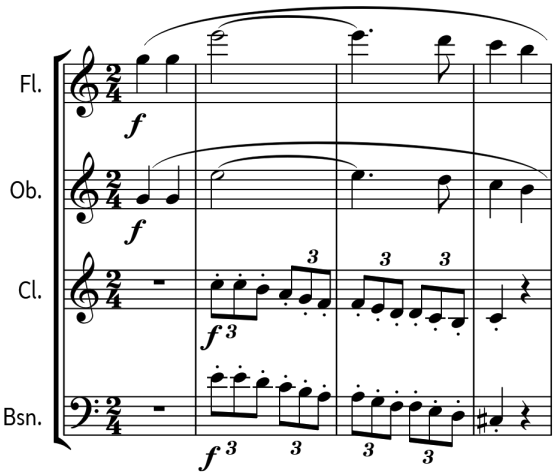


Дисонантните судири веќе се најавени на крајот од првата варијација.

Третата варијација ќе внесе движења во триоли кај пасажите и се јавуваат репетиции за да се задржи нивната временска должина (**пр. 114**).

Во оваа варијација ќе се игра и со промените на артикулацијата стакато/легато, но и на тонските низи, а во вториот дел ќе почнат да се јавуваат и пасажите во инверзија. Оваа пасажна инверзија ќе го означи и почетокот на четвртата варијација во која во вториот дел натамошното подигнување на тензијата ќе биде постигнато со зголемување на репетициите во стакатните делови (**пр. 115**).

Пр. 114: Почетокот на третата варијација со внесување триоли, репетиции и стакато, т. 93–96



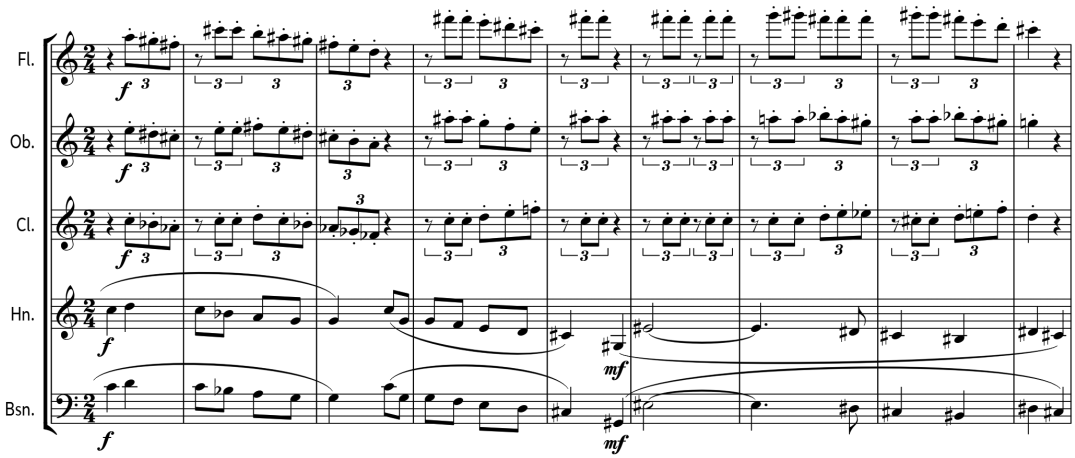
Петтата варијација ќе започне со канонски имитации во петте инструменти (**пр. 116**).

Во натамошниот тек на варијацијата почетокот на имитациите по паузите што ги содржи темата го започнува друг инструмент. Со кршењето на распоредот во овие канонски имитации (дури во втората, хорната го изведува сегментот од темата во аугментација), повторно се избегнува баналноста во постапката и се добиваат различни комбинации на бои. Како што може да се види, оваа имитација почнува од тоналниот центар на доминантата, што исто така претставува една промена од монотоното повторување на темата во пасакаљите.

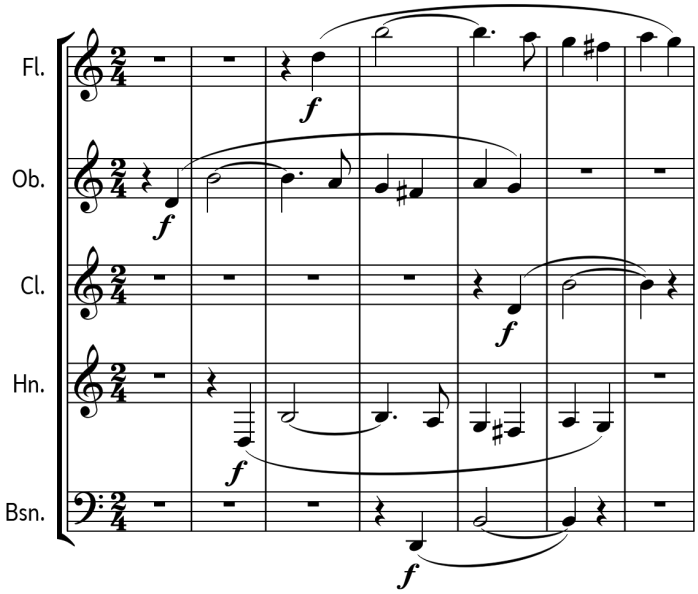
И во шестата варијација е променет тоналниот центар (почнува во **As-dur**). Дополнително ритамот е уситнет во шеснаесеттини, а полифониот одговор во текот на варијацијата од скалично движење преминува во разложени акорди (**пр. 117**).

Седмата варијација ќе продолжи со уситнувањето со појавата на септоли и користење на пасажи од скали и акорди, но во неа повторно се враќа на доминантниот тоналитет (**G-dur**). Со тоа се прави на макроплан каденца за последната, осма појава
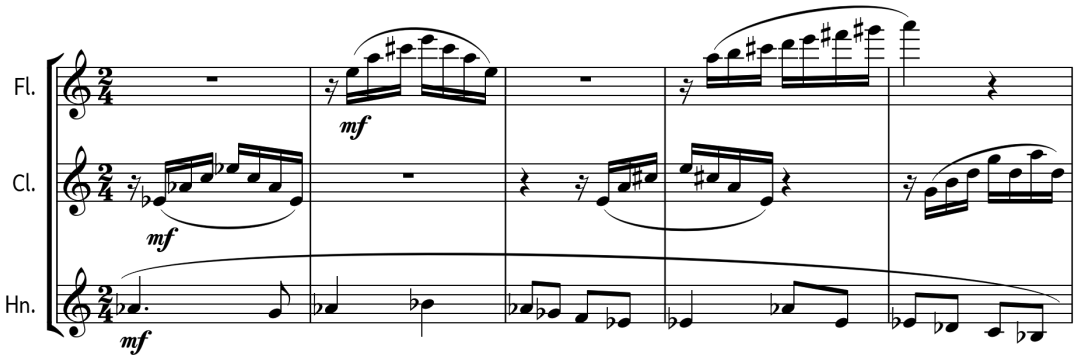
Пр. 115: Натамошно згуснување со репетиции и во пасажите, но и на сегменти од пасажите, т. 134–142



Пр. 116: Петтата варијација со канонски имитации, т. 155–161



Пр. 117: Појавата на арпежи од разложени акорди во текот на шестата варијација, т. 200–204



на темата на тониката. Примерот што го дадовме на почетокот од осмата варијација го илустрира натамошното уситнување на ритамот во 32-ки и дури во квинтола од 32-ки во 279. такт. Оваа последна варијација е делумно скратена и по паузата со корона, следуваат две повторувања на почетниот мотив на темата $\mathbf{T_4}$ како нејзино распаѓање (второто е скратено). Со attacca на пасакаљата се надоврзува третиот став.

Целиот став со пасакаљското *вр̄тење* на темата почнува да се приближува кон минималистичкиот музички концепт. Во таа смисла и првиот став содржи една минималистичка прозирност и во голема мера на тој начин се разликува од претходниот Дувачки квинтет оп. 15.

Трет став
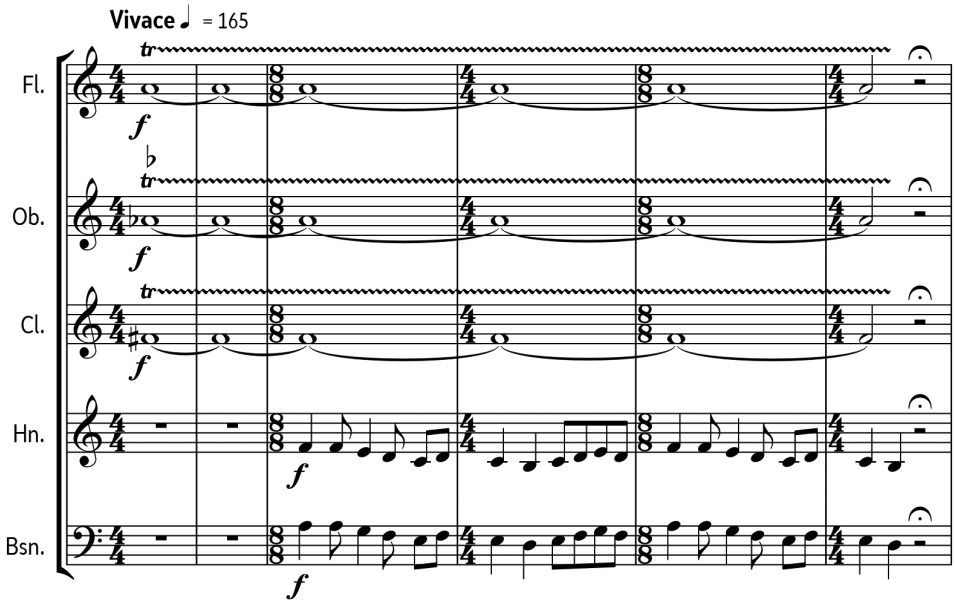
Третиот став, како и во низа дела до тој период, е своевидна кода на Квинтетот со појава на сите претходни теми. За таа намена, секако, најпогодно е рондото, бидејќи овозможува преку една нова тема во меѓуделовите да се појават темите од претходните ставови.

A (T_5, т. 1–2, т. 3–6, т. 7–10, т. 12–13, т. 15–19, т. 21) премин ($П_1$, т. 22–25)
B ($2T_3$, т. 25–26, т. 27–41)
A_1 (T_5, т. 38–41, т. 43–45, т. 46–48) премин ($П_{1(инв)}$, т. 49–51)
C (T_4, т. 52–60)
A_2 (T_5, т. 58–60, т. 61–64) премин ($П_1$, т. 56–68)
D (T_1, т. 68–73, т. 74–98)
Завр. група ($П_{1(инв)}$, т. 99–100)

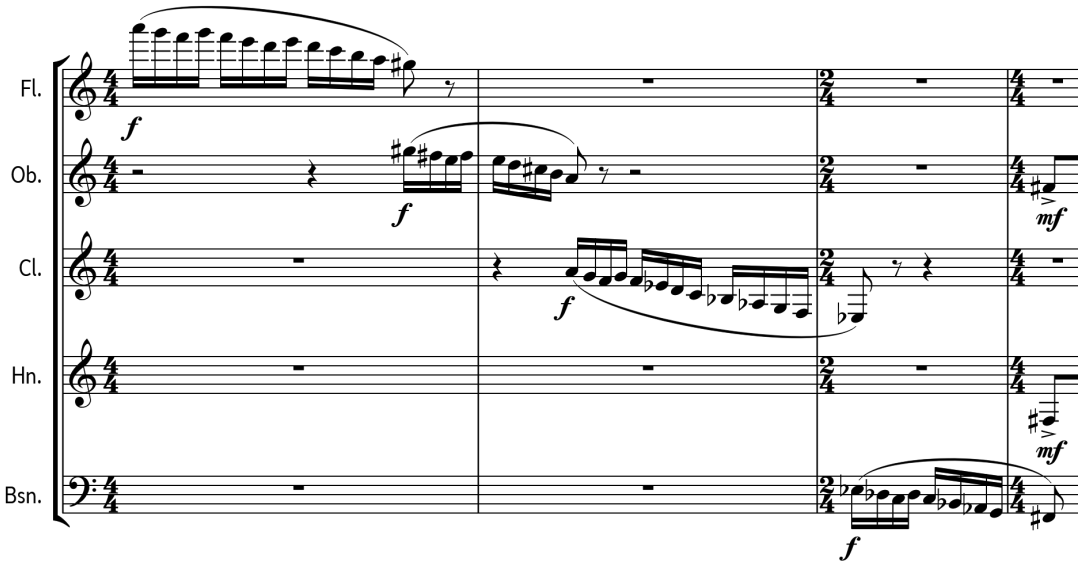
Оваа кодна функција ја потврдува и прикажаната шема. Делот **A**, кој е заснован врз новиот тематски материјал **T_5** (**пр. 118**) има повеќе епизодна одошто носечка улога. Тој по својот обем е само поголем во првото излагање кое, како што ќе видиме подоцна, повеќе наликува на низа од прекинати реченици, одошто на заокружена тема. Следните две излагања (**A_1** и **A_2**) се многу пократки и повеќе изгледаат како премини. Потоа се надоврзува пасажот **$П_1$** кој е искористен како премин меѓу деловите и дури на крајот како завршна група. Но затоа деловите **B**, **C** и **D** со реминисценциите на **$2T_3$**, **T_4** и **T_1** ќе го претставуваат носечкото ткиво на ставот. На тој начин тие потврдуваат дека ја имаат и носечката улога во целиот сонатен циклус.

Двата такта од придружбата како внатрешен вовед* (го издвоивме и во шемата), на почетокот од ставот користат трилерски кластер(и) кои преку трилерот покриваат мали секунди од **fis** до **h**. Вакви трилерски кластери имаше и во претходните дела, и нивното покривање на двојно повеќе тонови ми било погодно посебно во ситуации кога е ограничен бројот на инструменти. Мелодискиот дел од темата во која води хорната придружена во сексти од фаготот, забележливо се движи (надолу) во намалена квинта*. До крајот на **A** се појавуваат уште неколку повторувања со поголеми или помали скратувања. Со тоа е постигната јасна асиметричност, нешто што како постапка ќе се појави уште во опус 1 (Сонатината, посебно третиот став) и е присутна низ целото мое творештво. Се разбира, како композиторска постапка ова е презе-

Пр. 118: **T_5** со движењето во намалена квинта (хорната) придружена од трилерски кластер, т. 1–6



Пр. 119: **П$_1$** со движење низ неколку тоналитети и преминот низ инструментите, т. 22–(25)



мено од Стравински. Ова прво **А** со повторувањата на **Т$_5$** е и најголемото во ставот, додека следните две се пократки. Во првото повторување (**А$_1$**) **Т$_5$** е подметната под крајот на делот **В**, (односно **2Т$_3$**), а така е постапено и со второто повторување (**А$_2$**), каде што **Т$_5$** е подметната под крајот на делот **С**, (односно **Т$_4$**). Овие преклопувања се прикажани и во шемата.

Следниот важен сврзувачки елемент во ставот е пасажот **П$_1$** (**пр. 119**). Тој е составен од една низа која се движи низ неколку тоналитети и преминува низ различни инструменти, со што значително е проширен и неговиот тонален опсег. Се разбира, ќе се појави и во инверзија, но што е најзначајно, тој е искористен и како завршна група на ставот.

Како што кажавме, носечкиот материјал на ставот се трите теми од претходните ставови, кои очекувано се дадени со одредени модифицирања: **2Т$_3$** е дадена од тоналниот центар **fis**, **Т$_4$** е скратена, а **Т$_1$** започнува со скратен воведен дел (бурдонот е направен од квартсекстакорд на тврдо намален квинтакорд*), па дури потоа започнува излагањето во основната верзија (унисоно бурдон на **a**).

Иако реминисценциите, односно навраќањата на материјалите од претходните ставови, се често средство за постигнување на кохезивност на целите дела, тие отвораат и една мала врата за толкување за помал отпор на авторот во потрагата по нови материјали за последниот став од делото (творечки замор). Оваа практика целосно ќе ја напуштам во 1990-тите и наваму.

Пет прелудиуми за синтесајзер и камерен оркестар оп. u06 (1986)

Петте прелудиуми за синтесајзер и камерен оркестар е без дилеми едно од најконтроверзните дела во моето творештво. Делото беше напишано наменски по нарачка на ансамблот Алеа III од Бостон, односно од неговиот раководител Теодоре Антониу (Theodore Antoniou). Со Теодоре Антониу се запознав за време на мојот прв престој на постдокторската програма во рамките на Фулбрајтовата програма во 1985/1986 година на Бостонскиот универзитет (Boston University).

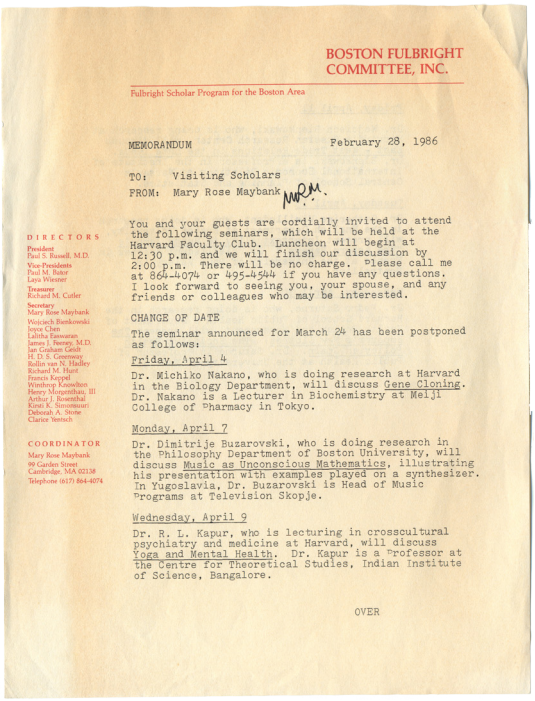
За оваа програма се конкурираше исклучиво од научните подрачја со соодветни завршени докторски студии. Со оглед на тоа што во 1984 година докторирав на Филозофскиот факултет во Скопје, конкурирав со таа диплома и бев избран меѓу четворицата кандидати од сите научни области од цела СФРЈ. Со оглед на дипломата, бев поврзан со Катедрата за филозофија на Бостонскиот универзитет, а како задолжен соработник со мене се јави раководителот на таа катедра, Френсис Колман (Francis X. J. Coleman). Уште на првата средба со него ме очекуваше разочарување, бидејќи кога го прашав како ќе соработуваме, тој индиректно ми кажа дека кога бил исто така фулбрајтовец во Франција, него еднаш месечно му стигнувал *чекот* (стипендијата) и можел да прави што сака. Така, со него имав многу ретки средби и единствено ме поведе на годишната средба со наставниот кадар што ја организираше ректорот на Универзитетот, Џон Силбер (John Silber). Во воспоставувањето на контактите со Факултетот за музика, многу ми помогна Ненси Браун (Nancy Brown), со која случајно се запозна мојата сопруга Елени, и која работеше во службата за меѓународна размена на Универзитетот (инаку, и таа е доктор по филозофија; подоцна продолжи со наставно-научна кариера). Таа најнапред ме поврза со музикологот и професор Рои Вејтс (Roye E. Wates), преку која натаму ги ширевме контактите. Преку неа бев поканет на вечера кај деканот на Колеџот за уметности, Филис Кертин (Phyllis Curtin), а таму го запознав и Теодоре Антониу. Тој ме покани на концертите на Алеа III и подоцна ми нарача дело. Преку Рои стигнав и до поканата да држам предавање во Boston Colloquium for Philosophy of Science (раководител на Колоквиумот беше Роберт Коен, Robert S. Cohen, кој на самото предавање истакна дека потекнувам од југословенската филозофска школа, која во тоа време беше позната, посебно преку списанието *Praxis*).

Инаку, морам да раскажам една анегдота од самото предавање. Бидејќи одбив хонорар, Роберт рече дека ќе организираат вечера за одреден број поканети професори во кинескиот ресторан наспроти зградата (на Commonwealth Avenue) во која се држеше предавањето. Проблемот беше што вечерата беше пред предавањето, така што кога сите преминавме во салата во која беше пријатно и топло (Бостон знае да биде многу ладен и во април) повеќето од постарите задремаа. Рои, која ме претставуваше, веднаш регистрира што се случува и во претставувањето почна да зборува сè потивко и посмирено за во еден момент да викне (или повеќе: да вресне) – и освен тоа, тој е КОМУНИСТ!

Тоа предизвика таков шок, што мислам дека неколкумина скокнаа од местата и до крајот сите го следеа моето предавање со отворени очи. Бостонскиот универзитет беше познат како екстремно конзервативна средина, почнувајќи од ректорот Силбер, кој порано бил и професор на филозофскиот оддел и беше добар пријател со Колман. Не знам дали е точно, но ми раскажуваа дека филозофскиот оддел бил еден од најсилните центри, каде што се предавало марксизам (професорите не биле марксисти, само добри познавачи). Колман бил донесен за да ги разбрка и така, просторијата што ја добив во библиотеката била всушност на еден од тие професори.

Првото предавање што го имав во рамките на тој престој ми беше организирано исто како и концертот во Музејот Фог (в. V, стр. 30) од Бостонскиот Фулбрајтов комитет. Присуството на останатите предавања од циклусот во Музејот Фог, како што напишав во претходната книга (ibid.), одигра многу значајна улога во моето проширување на видиците во сите области.

За престојот во Бостон можам да кажам дека одигра формативна улога не само во мојот живот, туку и во животот на целото мое семејство. Во преддигиталното време, кога информацискатa размена беше ограничена на физичко присуство во големите средини, можноста да се стекне пристап до литература, настани и технологија за мене беше остварување на сонот. Уште веднаш ми беше дадена мала просторија во библиотеката на Универзитетот (со



BOSTON FULBRIGHT COMMITTEE, INC.

Fulbright Scholar Program for the Boston Area

MEMORANDUM February 28, 1986

TO: Visiting Scholars
FROM: Mary Rose Maybank

You and your guests are cordially invited to attend the following seminars, which will be held at the Harvard Faculty Club. Luncheon will begin at 12:30 p.m. and we will finish our discussion by 2:00 p.m. There will be no charge. Please call me at 864-4074 or 495-4544 if you have any questions. I look forward to seeing you, your spouse, and any friends or colleagues who may be interested.

CHANGE OF DATE

The seminar announced for March 24 has been postponed as follows:

Friday, April 4

Dr. Michiko Nakano, who is doing research at Harvard in the Biology Department, will discuss Gene Cloning. Dr. Nakano is a Lecturer in Biochemistry at Meiji College of Pharmacy in Tokyo.

Monday, April 7

Dr. Dimitrije Buzarovski, who is doing research in the Philosophy Department of Boston University, will discuss Music as Unconscious Mathematics, illustrating his presentation with examples played on a synthesizer. In Yugoslavia, Dr. Buzarovski is Head of Music Programs at Television Skopje.

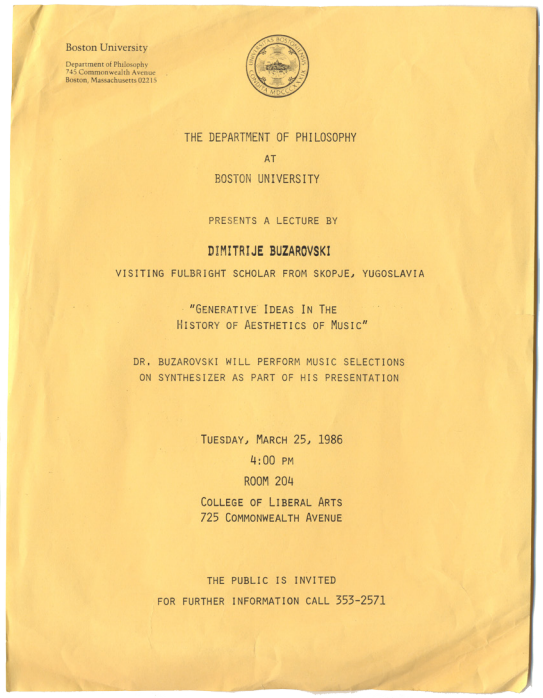
Wednesday, April 9

Dr. R. L. Kapur, who is lecturing in crosscultural psychiatry and medicine at Harvard, will discuss Yoga and Mental Health. Dr. Kapur is a Professor at The Centre for Theoretical Studies, Indian Institute of Science, Bangalore.

OVER

DIRECTORS
President
Paul S. Russell, M.D.
Vice-Presidents
Paul M. Baker
Laya Wiesner
Treasurer
Richard M. Cutler
Secretary
Mary Rose Maybank
Wojciech Bienkowski
Joyce Chen
Lalitha Easwaran
James J. Feeney, M.D.
William Gaskill
H. G. Houghton
Rollin van N. Hadley
Richard M. Hunt
Francis Keppel
Winthrop Knowlton
Henry Morgenthau, III
Arthur J. Rosenthal
Yusuf K. Siroonwasi
Deborah A. Stone
Clarice Yentsch

COORDINATOR
Mary Rose Maybank
99 Garden Street
Cambridge, MA 02138
Telephone (617) 864-4074



Boston University
Department of Philosophy
745 Commonwealth Avenue
Boston, Massachusetts 02215

THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY
AT
BOSTON UNIVERSITY

PRESENTS A LECTURE BY

DIMITRIJE BUZAROVSKI

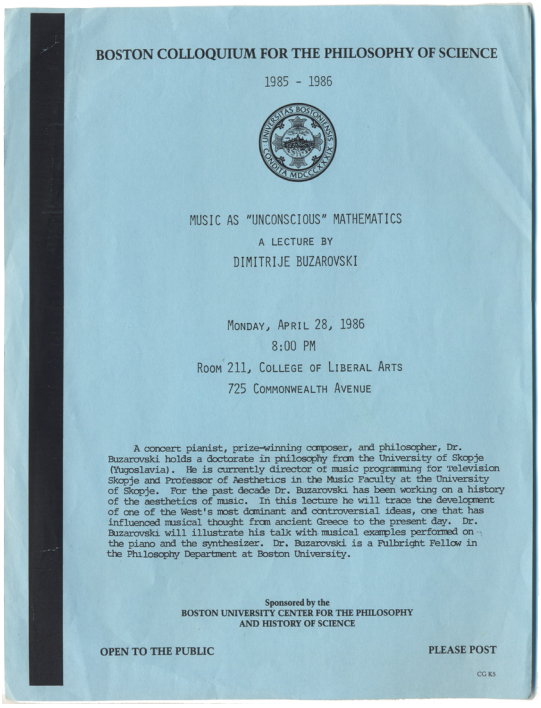
VISITING FULBRIGHT SCHOLAR FROM SKOPJE, YUGOSLAVIA

"GENERATIVE IDEAS IN THE HISTORY OF AESTHETICS OF MUSIC"

DR. BUZAROVSKI WILL PERFORM MUSIC SELECTIONS ON SYNTHESIZER AS PART OF HIS PRESENTATION

TUESDAY, MARCH 25, 1986
4:00 PM
ROOM 204
COLLEGE OF LIBERAL ARTS
725 COMMONWEALTH AVENUE

THE PUBLIC IS INVITED
FOR FURTHER INFORMATION CALL 353-2571



BOSTON COLLOQUIUM FOR THE PHILOSOPHY OF SCIENCE

1985 - 1986

MUSIC AS "UNCONSCIOUS" MATHEMATICS

A LECTURE BY

DIMITRIJE BUZAROVSKI

MONDAY, APRIL 28, 1986
8:00 PM
ROOM 211, COLLEGE OF LIBERAL ARTS
725 COMMONWEALTH AVENUE

A concert pianist, prize-winning composer, and philosopher, Dr. Buzarovski holds a doctorate in philosophy from the University of Skopje (Yugoslavia). He is currently director of music programming for Television Skopje and Professor of Aesthetics in the Music Faculty at the University of Skopje. For the past decade Dr. Buzarovski has been working on a history of the aesthetics of music. In this lecture he will trace the development of one of the West's most dominant and controversial ideas, one that has influenced musical thought from ancient Greece to the present day. Dr. Buzarovski will illustrate his talk with musical examples performed on the piano and the synthesizer. Dr. Buzarovski is a Fulbright Fellow in the Philosophy Department at Boston University.

Sponsored by the
BOSTON UNIVERSITY CENTER FOR THE PHILOSOPHY AND HISTORY OF SCIENCE

OPEN TO THE PUBLIC PLEASE POST

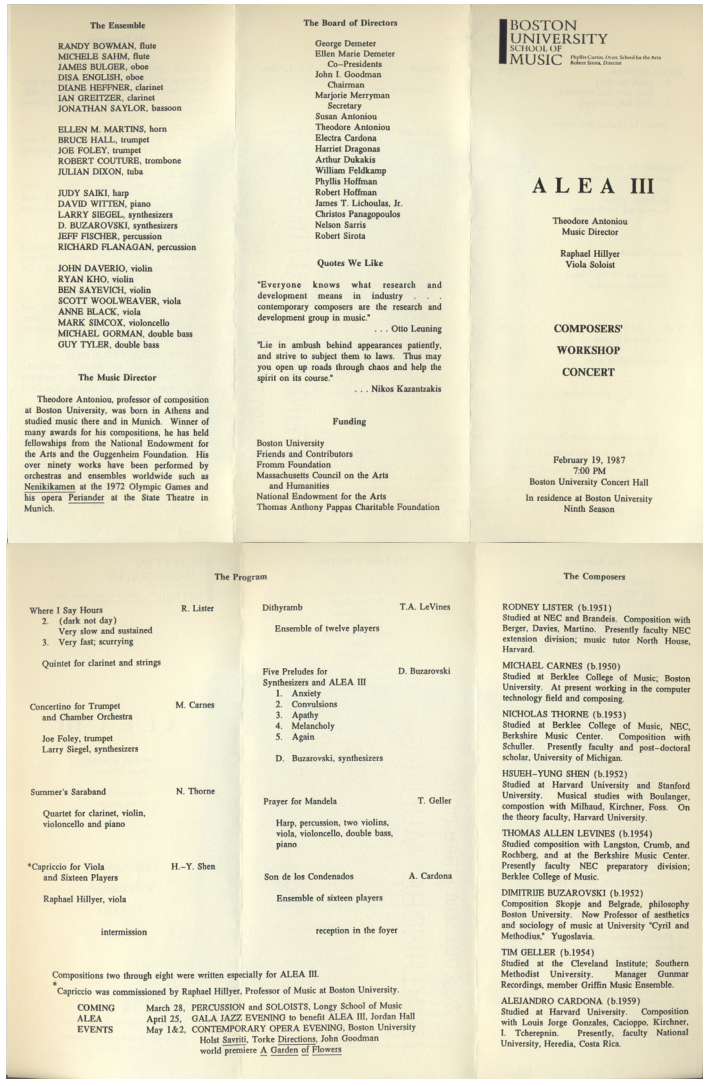
CG:KS

Сл. 6: Најавите за предавањата во Харвардскиот факултетски клуб, на Бостонскиот универзитет и на Бостонскиот колоквиум за филозофија на наука

неколку милиони книги), кои по пребарувањето во компјутерскиот каталог (незамисливо кај нас во тоа време), можеа слободно да се земат од полиците и да се користат внатре со можност и да се изнесат. Книгите што ги барав со години, наеднаш се појавија пред мене, а сè што недостасуваше можеше да се пронајде (повторно низ каталозите) и за неколку недели да се добие преку интербиблиотечната размена со сите библиотеки во САД. На тој начин ја собрав целата литература што ми беше потребна за пишување на *Историјата на естетиката на музиката* (која ќе ја завршам и ќе ја објавам две години по враќањето од САД). Оваа привилегија подеднакво беше важна и за мојата сопруга, која во тоа време ги завршуваше магистерските студии. Меѓу другите потребни книги го најде и реткото издание на Данииловиот *Четиријазичник* (нејзината магистерска теза) во англиската верзија на Вилијам Лик (William Martin Leake).

Бостон во тоа време имаше по стотина музички настани неделно, од кои најголемиот дел беа со слободен влез, бројот на предавања беше уште поголем и во нив често учествуваа и нобеловци, или многу истакнати имиња од науката, литературата, уметноста и воопшто – културата.

Без разлика што пред заминувањето за САД многу патував благодарение на различните функции што ги имав (во аниматорскиот комитет во Музичка младина, во Сојузот на социјалистичката младина, Сојузот на композиторите и како претставник на музичките програми на ЈРТ на состаноците на Евровизија), живеењето во една земја создава сосема поинаков агол на перцепција. Решавањето на секојдневните проблеми од рентирањето на апартман, запишувањето на децата во училиште, редица други административни обврски (банки, даноци), здравствено осигурување итн., ви дава сосема различна слика од туристичките или бизнис патувањата. Но, како што реков, за целото мое семејство престојот претставуваше исклучително позитивен животен пресврт, иако ми беше и исклучително стресен, бидејќи морав да се грижам за семејството во крајно непозната и различна средина. Мислам дека може да се напише една цела книга за сè што видовме и доживеавме во тие девет месеци. Веќе следниот наш престој во 1992 година беше сосема различен (ни беше познат системот, односно бевме веќе *одомаќинети*, знаевме што нè чека, што да бараме и каде да бараме).



The Ensemble

RANDY BOWMAN, flute
MICHELE SAHM, flute
JAMES BULGER, oboe
DISA ENGLISH, oboe
DIANE HEFFNER, clarinet
IAN GREITZER, clarinet
JONATHAN SAYLOR, bassoon

ELLEN M. MARTINS, horn
BRUCE HALL, trumpet
JOE FOLEY, trumpet
ROBERT COUTURE, trombone
JULIAN DIXON, tuba

JUDY SAIKI, harp
DAVID WITTEN, piano
LARRY SIEGEL, synthesizers
D. BUZAROVSKI, synthesizers
JEFF FISCHER, percussion
RICHARD FLANAGAN, percussion

JOHN DAVERIO, violin
RYAN KHO, violin
BEN SAYEVICH, violin
SCOTT WOOLWEAVER, viola
ANNE BLACK, viola
MARK SIMCOX, violoncello
MICHAEL GORMAN, double bass
GUY TYLER, double bass

The Music Director

Theodore Antoniou, professor of composition at Boston University, was born in Athens and studied music there and in Munich. Winner of many awards for his compositions, he has held fellowships from the National Endowment for the Arts and the Guggenheim Foundation. His over ninety works have been performed by orchestras and ensembles worldwide such as Nenikikamen at the 1972 Olympic Games and his opera Periander at the State Theatre in Munich.

The Board of Directors

George Demeter
Ellen Marie Demeter
Co-Presidents
John I. Goodman
Chairman
Marjorie Merryman
Secretary
Susan Antoniou
Theodore Antoniou
Electra Cardona
Harriet Dragonas
Arthur Dukakis
William Feldkamp
Phyllis Hoffman
Robert Hoffman
James T. Lichoulas, Jr.
Christos Panagopoulos
Nelson Sarris
Robert Sirota

Quotes We Like

"Everyone knows what research and development means in industry . . . contemporary composers are the research and development group in music."
. . . Otto Leuning

"Lie in ambush behind appearances patiently, and strive to subject them to laws. Thus may you open up roads through chaos and help the spirit on its course."
. . . Nikos Kazantzakis

Funding

Boston University
Friends and Contributors
Fromm Foundation
Massachusetts Council on the Arts and Humanities
National Endowment for the Arts
Thomas Anthony Pappas Charitable Foundation

BOSTON UNIVERSITY SCHOOL OF MUSIC
Phyllis Curtin, Dean, School for the Arts
Robert Sirota, Director

ALEA III

Theodore Antoniou
Music Director

Raphael Hillyer
Viola Soloist

COMPOSERS' WORKSHOP CONCERT

February 19, 1987
7:00 PM
Boston University Concert Hall
In residence at Boston University
Ninth Season

The Program

Where I Say Hours — R. Lister
2. (dark not day) Very slow and sustained
3. Very fast; scurrying

Quintet for clarinet and strings

Concertino for Trumpet and Chamber Orchestra — M. Carnes

Joe Foley, trumpet
Larry Siegel, synthesizers

Summer's Saraband — N. Thorne

Quartet for clarinet, violin, violoncello and piano

*Capriccio for Viola and Sixteen Players — H.-Y. Shen

Raphael Hillyer, viola

intermission

Dithyramb — T.A. LeVines

Ensemble of twelve players

Five Preludes for Synthesizers and ALEA III — D. Buzarovski
1. Anxiety
2. Convulsions
3. Apathy
4. Melancholy
5. Again

D. Buzarovski, synthesizers

Prayer for Mandela — T. Geller

Harp, percussion, two violins, viola, violoncello, double bass, piano

Son de los Condenados — A. Cardona

Ensemble of sixteen players

reception in the foyer

Compositions two through eight were written especially for ALEA III.
* Capriccio was commissioned by Raphael Hillyer, Professor of Music at Boston University.

COMING EVENTS
March 28, PERCUSSION and SOLOISTS, Longy School of Music
April 25, GALA JAZZ EVENING to benefit ALEA III, Jordan Hall
May 1&2, CONTEMPORARY OPERA EVENING, Boston University
Holst Savriti, Torke Directions, John Goodman world premiere A Garden of Flowers

The Composers

RODNEY LISTER (b.1951)
Studied at NEC and Brandeis. Composition with Berger, Davies, Martino. Presently faculty NEC extension division; music tutor North House, Harvard.

MICHAEL CARNES (b.1950)
Studied at Berklee College of Music; Boston University. At present working in the computer technology field and composing.

NICHOLAS THORNE (b.1953)
Studied at Berklee College of Music, NEC, Berkshire Music Center. Composition with Schuller. Presently faculty and post-doctoral scholar, University of Michigan.

HSUEH-YUNG SHEN (b.1952)
Studied at Harvard University and Stanford University. Musical studies with Boulanger, composition with Milhaud, Kirchner, Foss. On the theory faculty, Harvard University.

THOMAS ALLEN LEVINES (b.1954)
Studied composition with Langston, Crumb, and Rochberg, and at the Berkshire Music Center. Presently faculty NEC preparatory division; Berklee College of Music.

DIMITRIJE BUZAROVSKI (b.1952)
Composition Skopje and Belgrade, philosophy Boston University. Now Professor of aesthetics and sociology of music at University "Cyril and Methodius," Yugoslavia.

TIM GELLER (b.1954)
Studied at the Cleveland Institute; Southern Methodist University. Manager Gunmar Recordings, member Griffin Music Ensemble.

ALEJANDRO CARDONA (b.1959)
Studied at Harvard University. Composition with Louis Jorge Gonzales, Cacioppo, Kirchner, I. Tcherepnin. Presently, faculty National University, Heredia, Costa Rica.

Сл. 7: Програмата за концертот на Алеа III на 19 февруари 1987 година

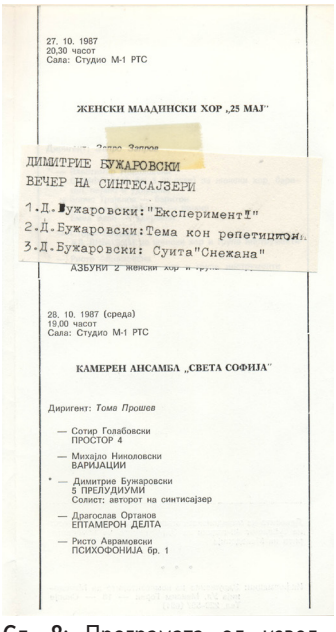
Делото го напишав во некоја брзаница и гледав да биде усогласено со репертоарот што го изведуваше ансамблот (**сл. 7**).

Вечерта пред концертот јас интензивно се занимавав со копирање на дисковите со софтвер што ми ги дадоа од MIT (в. III, стр. 3–4) и за малку ќе задоцнев за изведбата (салата беше доста далеку од станот во кој живеев, односно бев гостин кај Ненси Браун). Тоа навистина ќе беше страшен проблем, бидејќи наместо хонорар се договоривме да ми ја платат авионската карта која во тоа време чинеше мало богатство. Не знам како го осетил критичарот мојот однос кон делото и таквата стилистика, но критиката не беше сјајна и подоцна исчезна од мојата архива (веројатно во

некоја од моите бројни редукции на материјалите што ги чував, при што периодично фрлав материјали – програми, плакати, текстови итн., за да оставам простор за нови, посебно во преддигиталниот период).

Отпорот спрема атоналноста, додекафонијата, уште повеќе спрема алеаториката, или разните експерименти (правење инструменти од секакви предмети, деформирање на инструментите, од кои некои беа и бизарни, како на пример, свирење на огромна алпска хорна, па потоа нејзино користење како луле, па препарирано пијано итн.) некако ми се зголемуваше во средината на 1980-тите. Во 1984 година настапив со ансамблот Ацезантез (ACEZANTEZ) на Дубравко Детони на Опатиската трибина за современо југословенско творештво. Концертот беше во т.н. Кристална сала (*дворана*) на хотелот „Кварнер", преполнета со публика, а се изведуваа (алеаторички) дела исклучиво од Дубравко Детони. Јас свирев синтесајзер (Јупитер 6) и пред концертот имавме само една проба во Загреб. Сите петмина музичари, вклучувајќи го и Детони, импровизиравме во моментот. Јас го напишав текстот за плочата со творештвото на Детони снимено со Ацезантез, која се промовираше веднаш по концертот. И тука се случи една интересна анегдота. Како промотор на плочата, (а зборувањето ми беше навистина како ретко кога многу тешко, бидејќи едночасовниот концерт комплетно ме исцрпи), кога заврши мојот говор од публиката стана хрватскиот композитор Франо Параќ кој рече – ова што го кажавте е во ред, но промоцијата требаше да се направи пред концертот, а не по него!!! Јас бев запрепастен, бидејќи не очекував таква реакција и не се подготвував за одговор, но Дубравко, кој инаку беше многу духовит и со неверојатно брзи реакции, кога ме виде дека ја отворив устата, веднаш се вклучи – во ред, ќе го повториме концертот. Публиката, која беше затекната исто толку колку и јас, се изнасмеа.

Но она што на одреден начин ме погоди беше дека на презентацијата на снимката на мојот балет *Возови*, која беше следниот ден, дојдоа само неколкумина (наспроти преполната сала во претходната вечер). Меѓу нив беше и една критичарка од Белград, која ми рече дека сум пишувал многу старомодно. (По две години во Бостон бев на концертот на кој се изведе *Полскиот реквием* на Пендерецки, еден од носителите на авангардата, кој беше вратен во тоналноста и неоромантизмот). По тој концерт, иако требаше да настапам повторно со Ацезантез во Белград, јас го откажав учеството.


27. 10. 1987
20,30 часот
Сала: Студио М-1 РТС

ЖЕНСКИ МЛАДИНСКИ ХОР „25 МАЈ"

ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ
ВЕЧЕР НА СИНТЕСАЈЗЕРИ
1.Д.Бужаровски: "Експеримент I"
2.Д.Бужаровски: Тема кон репетиционен
3.Д.Бужаровски: Суита"Снежана"

28. 10. 1987 (среда)
19,00 часот
Сала: Студио М-1 РТС

КАМЕРЕН АНСАМБЛ „СВЕТА СОФИЈА"

Диригент: *Тома Прошев*
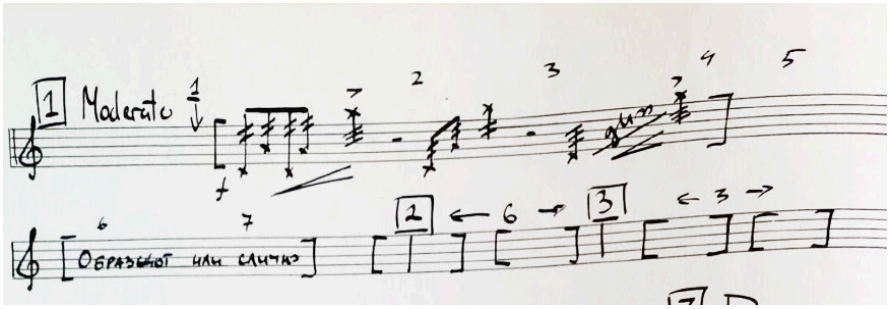
— Сотир Голабовски
ПРОСТОР 4
— Михајло Николовски
ВАРИЈАЦИИ
— Димитрие Бужаровски
5 ПРЕЛУДИУМИ
Солист: авторот на синтисајзер
— Драгослав Ортанов
ЕПТАМЕРОН ДЕЛТА
— Ристо Аврамовски
ПСИХОФОНИЈА бр. 1

Сл. 8: Програмата од изведбата на Петте прелудиуми на концертот на „Св. Софија" на ДММ

Мојата одлука да пишувам само музика која ќе ми се допаѓа (а тоа значи на тонална основа), што понатака ќе го применувам до денес, беше прекината исклучиво со Петте прелудиуми. Но влогот да го направам тоа имаше индиректни далеку попозитивни консеквенции. Во тој втор едномесечен престој во САД го купив компјутерот Мекинтош 512 во кој ќе почнам да пишувам ноти, а при еднонеделниот престој што ми го организираше Американскиот центар од Скопје во Вашингтон, имав можност да посетам цела низа универзитети во градот и областа. Во Универзитетот во Мериленд имав можност да го видам импресивното најново студио за електронска музика.

По концертот во САД во истата година во рамките на „Деновите на македонска музика" делото го изведов и на концертот на 28 октомври со ансамблот „Св. Софија" (**сл. 8**).

Пр. 120: Штимот од првата виолина во кој е даден образецот кој потоа се повторува



Како што кажав претходно, во архивата на „Св. Софија“ депонирана во НУБ се оставени штимовите, но за жал, го нема штимот за синтесајзерот, така што реконструкцијата на делото без него и без диригентската партитура е бесмислена, бидејќи синтесајзерот е солист во него. Сигурен сум дека во него имало алеаторички ознаки и многу ознаки за користењето на различни опции (интервенции во осцилаторите, енвелопите, модификациите преку различните видови синтеза итн.).

Но, сепак и од штимовите може да се забележи композиторскиот зафат. Во него е виден обидот да користам алеаторички ознаки и слободни обрасци кои се повторуваат (тие му се ориентир на диригентот) (**пр. 120**).

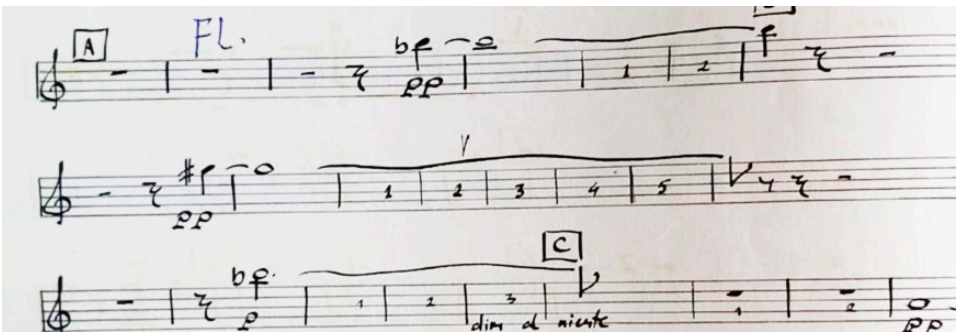
Така, во овој пример видливо е поставување на образец во кој нема фиксирани висини, содржи определена ритмика и глисандо, по што се поставени заградите во кои стои текстот *образецот или слично*.

Во останатите штимови, како во примерот со флејтата, има ознака за издржани тонови кои ја менуваат интонацијата, а броењата се означени со бројки (**пр. 121**).

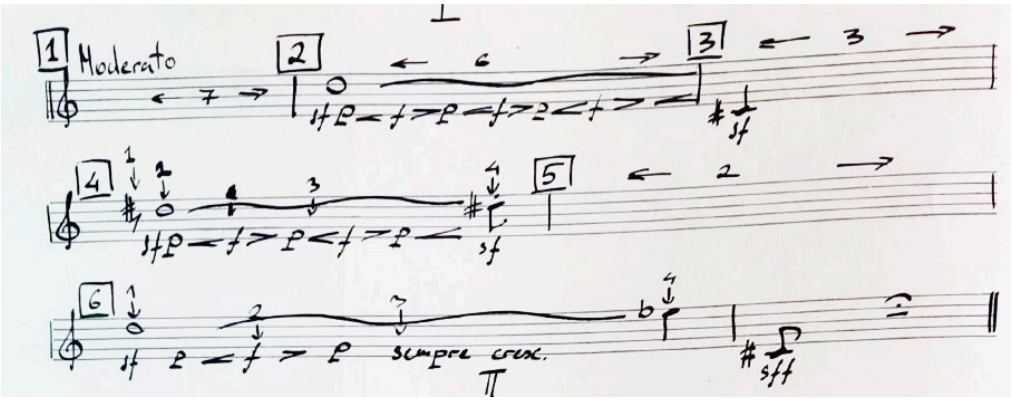
Сличен е и штимот на хорната во кој покрај промената на интонацијата има и промени во динамиката (**пр. 122**).

Она што дефинитивно ме изненади е дека јас сам сум ги препишал штимовите, препознавајќи си го ракописот, почнувајќи од текстот до нотите. Сум користел редис перо и туш, и веројатно ова е една од последните вака испишани партитури. Веќе за следните дела, по враќањето од САД, ќе се префрлам на пишување исклучиво со компјутер. Од друга страна, тоа не ни можел да го направи некој друг, бидејќи се работи за многу специфична партитура.

Пр. 121: Штимот на флејтата со издржани тонови со променлива интонација



Пр. 122: Штимот на хорната со промени на интонацијата и динамиката



Но токму тука, по разгледувањето на овие штимови, дојдов и до уште еден заклучок за огромното влијание што ќе настане кај мене од 1987 година наваму, по почетокот на пишувањето со нотен процесор. Professional Composer имаше многу ограничени можности во однос на вакви слободни партитури. Подоцна со Mosaic и Finale, сè повеќе ќе се отвора просторот за партитури со слободни метри и други ознаки. Но и во нив можностите за цртање, поставување други знаци итн., беа ограничени. Со истиот проблем во почетокот ќе се соочи и Sibelius. Сепак, треба да се има предвид дека нотните процесори уште од својот почеток се обраќаа кон огромниот пазар на традиционално нотно писмо. Гледано од оваа перспектива, мојата врска со *традиционалните* композиторски средства секако е под влијание или во согласност со нотните процесори што ги користев. Но, повторно, не треба да се пренагласува нивното значење; јас свесно отидов во барање на сопствен идентитет во традицијата.

Суита *Зојкиниот стан* оп. 31 (1989/1994)

Суитата *Зојкиниот стан* припаѓа во групата дела за кои имам направено повеќе верзии. Првата верзија е музиката за драмата *Зојкиниот стан* (на Михаил Булгаков) оп. t02, по која ќе го добие името, поставена во Драмскиот театар во Скопје на 17 декември 1986 година. Режисер беше Стојан Стојановски.

Оваа претстава му беше дебитантска театарска претстава, инаку со Стојан се знаевме бидејќи работевме во ТВ Скопје. И за мене може да се рече дека оваа музика ми беше дебитантска, ако се изостави суитата *Шлем* за која веќе стана збор во оваа книга.

Стојан Стојановски ми беше сосед во Карпош IV, живееше во зградата на ул. „Волгоградска“, наспроти мојата зграда, така што повеќе пати дојде да ја преслуша музиката во текот на подготовките. Имаше некој неверојатен *сенс* за да објасни што не му одговара, или што не му се допаѓа во предложената музика и имаше многу прецизна слика што сака не само со музиката, туку и со целата претстава. Сум соработувал со повеќе режисери, но никогаш не сретнав некој да има толку прецизни и конкретни очекувања. Знаеше да ги објасни со една чудна и невообичаена терминологија (не беше музичка), но ги погаѓаше нештата во сржта. Со него имав неколку драмски и ТВ-проекти за кои ќе пишувам во последната книга за електронската музика. Но, како и во другите, преку неговото инсистирање и упорност, во сите нив направив *музики* кои ги сметам за исклучителни проекти во моето творештво.

Во 1987 година во Македонската телевизија ја направив и музиката за ТВ-филмот *Марка* по сценарио на Васе Манчев и повторно во режија на Стојан Стојановски. Од оваа музика ќе го направам вториот став, за суитата која ќе следува во 1989 година (за првиот и третиот став е искористена музика од *Зојкиниот стан*).

Не можам да реконструирам зошто за оваа прва верзија (означена како оп. 31а), која ќе биде основа за сите други (всушност, во следните променета ќе биде само инструментацијата) сум го избрал изведувачкото трио: виолина, виола, пијано. Напишана е со програмата Professional Composer и со оглед на постоењето на штимовите најверојатно е подготвувана за некоја изведба. Но оваа верзија не е префрлена во следниот процесор што ќе го користам – Mosaic, но сигурно е користена за изработката на двете следни верзии, односно тогаш конвертирана во Mosaic.

Во 1994 година преку програмата IREX (International Research and Exchanges Board) на САД, во Скопје имаше краток престој саксофонистот и професор на Аризонскиот државен универзитет (ASU), Џозеф Вајтко (Joseph Wytko).

> Со Вајтко се запознавме за време на мојот престој и работа на ASU во 1992/1993 година. Овој втор подолг престој во САД исто така одигра огромна улога во моите активности во следната деценија. Во првиот семестар бев дел од размената што УКИМ и ASU ја имаа воспоставено повеќе години, и која беше резултат на збратимувањето на Скопје со Темпи (гратчето каде што е главниот кампус на ASU, инаку дел од поширокаата област на градот Феникс). Во тој семестар го работев истражувачкиот проект *Ставовите на студентите за музиката* (College Students' Attitudes Toward Music) заедно со Џери Хамфриз (Jere Humphreys) и Бери Велс (Barrie Wells), кој на одреден начин беше реплика на многу поголемиот проект кој го изработив со групата студенти на постдипломските студии на ФМУ во 1989 година: *Движењата во музичката култура кај средношколската младина, односно генерациите родени во периодот 1970–1973 во СР Македонија – инциденција и преваленција на музичките жанрови*. Во вториот семестар го предавав предметот Теорија на музиката заменувајќи го колегата Џим Демарс (James DeMars) кого го споменував повеќе пати во книгата за деветте концерти. Во тој семестар започнав и со корепетиција во балетскиот оддел, искуство кое многу ми значеше и за кое ќе се навратам подоцна во осмата книга. Престојот го продолживме и во летните семестри, кога Елени започна да предава македонски јазик, а јас продолжив со предавањето теорија, како и корепетиција во балетскиот оддел. Во таа година многу го зацврстивме пријателството со семејството на професорот Стив Баталден (Stephen Batalden). Дружењето со Стив најнапред помогна да ја продолжиме и да ја задржиме размената со УКИМ, од каде што за таа година не испратија предлог за нов кандидат во академската 1993/94 година, па ние самоиницијативно го избравме Љупчо Спасовски, во тоа време асистент на Катедрата за англиски јазик и литература на Филолошкиот факултет. По враќањето во Скопје со ректорот Томислав Чокревски се договоривме не само да се продолжи, туку и да се продлабочи таа соработка. Од страната на АСУ бев одреден за нивен координатор во Македонија, и набрзо ја воведовме и програмата за прифаќање на едногодишно студирање на УКИМ за студенти на АСУ, и –најважната – програмата за подобрување на курикулумите во економските факултети во Македонија (в. III, стр. 119–120). И Вајтко беше дел од овие размени во 1994 година, за што сведочи и пообемниот текст во весникот на АСУ (**сл. 9**).

Џозеф Вајтко во тој момент беше еден од најистакнатите професори по саксофон во САД и изведувач како солист и како дел од Вајтко квартетот саксофони. Неговите предавања и работилницата на Факултетот за музичка уметност во Скопје беа исклу-



SCHOOL OF MUSIC

WYTKO: AMBASSADOR OF THE SAXOPHONE

"...they were intrigued by the saxophone being approached with the same level of seriousness and artistic objectives as more traditional orchestral instruments."

From the White House to Eastern Europe, Arizona State University music professor Joseph Wytko is getting the message out: the saxophone, while a relatively new instrument in the centuries-old music business, is to be taken seriously.

"When we compare the saxophone to other woodwind, brass, and string instruments, it is a very recent instrument — it was not invented until 1838," said Wytko, who has been teaching saxophone at the ASU School of Music since 1975.

Wytko sends his message through performances, including a stint at the White House in December 1993, and seminars, such as those presented during a two-week residency at the University of Sts. Kiril and Metodij in Skopje, the capital city of Macedonia, in October.

Joseph Wytko

The scholarship Wytko brings to his approach to performing and teaching saxophone has earned him one of the most prestigious awards in the country which, in turn, funded his trip to Macedonia. He received a grant from the International Research and Exchanges Board (IREX) of Washington, D.C. to teach and perform in Eastern Europe. Wytko is only the third ASU faculty member ever to have been awarded such a grant.

His visit to Macedonia was partially inspired by Dimitrije Buzarovski, a composer and faculty member at the university in Skopje who was a visiting scholar at ASU in the 1993-94 academic year. The University of Sts. Kiril and Metodij, the Cultural Affairs Office of the United States Information Agency in Macedonia, and the Macedonia Philharmonic Orchestra provided additional funding for Wytko's trip.

Macedonia is an area rich in musical traditions, but Wytko was able to provide Macedonian artists with a more experienced approach to an instrument with which they have limited background and training.

"In Western Europe the saxophone is in substantial use as a classical and jazz solo instrument," Wytko said. "It is also used as an orchestral instrument when composers have included it in their scores, and there are many examples of this. However, because orchestras tend to perform older works most often, and due to the relative recent date of invention, the saxophone does not appear regularly in orchestral concerts."

"In some areas of Eastern Europe, the use of the saxophone in any context is not generally near the level of development of the instrument in Western Europe, so they were intrigued by the saxophone being approached with the same level of seriousness and artistic objectives as more traditional orchestral instruments," Wytko said, adding, "The people in Macedonia exhibited enormous interest in me simply as a visiting American artist willing to share my artistic and pedagogical interests."

As a visiting scholar, Wytko conducted a series of master classes, working with saxophone players of professional, university and high school levels.

He lectured on the following subject areas related to saxophone: the early history; acoustical principles; orchestral usage by composers such as Rachmaninov, Ravel, Prokofiev, Kodaly, Shostakovich, and Britten; solo recital literature; recent performance techniques; and pedagogical techniques.

Wytko said his seminars and master classes were attended by a score of musicians, from young and professional saxophonists, to university professors of other instruments who were interested in his pedagogical techniques.

"Their attendance reflected a genuine interest in music, in teaching, playing, and hearing music from the perspective of an American musician," Wytko said.

While some of the saxophonists were quite talented jazz performers, Wytko noted that the lack of a saxophone teacher has stifled the ability of some to pursue higher levels of classical music.

"In my opinion, based on the tremendous musical traditions present in Macedonia and surrounding countries, as well as the level of overall musicianship I observed while visiting, there is no question in my mind that this area has wonderful potential with regards to the development of serious young saxophonists," Wytko said.

In addition to teaching, Wytko was guest soloist with the Macedonia Philharmonic Orchestra, performing Alexander Glazounov's "Concerto for Saxophone and String Orchestra." His solo work continued at the university, where he performed an international program, consisting of works by American, French, Japanese, Polish, Russian, Spanish, and Macedonian composers, including a piece by the aforementioned Buzarovski.

"I'm very pleased and grateful to have been awarded the IREX grant in that it provided me an opportunity which may have otherwise been difficult to realize in the near future," Wytko said, adding, "This is especially gratifying as I have learned that grants in this area are very competitive."

"These are prestigious grants that go to special projects, it really is a great tribute to Joe that his project was awarded this funding," said ASU History Professor Steve Batalden, who is ASU's campus IREX representative.

continued on page 9

8

Сл. 9: Текстот за престојот на Џозеф Вајтко во Македонија, објавен во универзитетскиот весник на АСУ

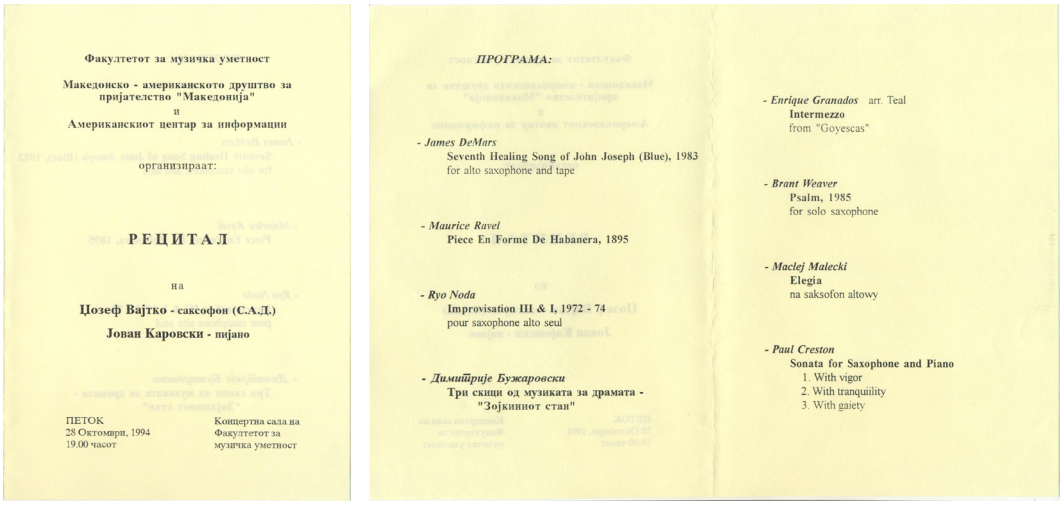
чителни настани, на кои беа демонстрирани неверојатно широките интерпретативни можности на инструментот. Се разбира, јас и пред да дојде веќе му предложив за неговиот концерт на ФМУ да ја праизведе суитата *Зојкиниот стан*, која доби нова верзија 31b (**сл. 10**).

На 7 ноември 2000 година суитата ќе ја изведе Стојан Димов со пијано придружба на Рита Трпчева-Поповиќ (**сл. 11**). Како што се гледа и во претходната програма, делото сè уште го водам како Скици од музиката за драмата *Зојкиниот стан* (во програмата кај Вајтко дури стои и како три скици).

Во меѓувреме јас ќе направам и верзија за трио оп. 31c (виолина, виолончело, пијано), која ќе ја изведуваме како бис на концертите на триото Кировски-Фирфов-Бужаровски (в. III, стр. 124–125).

Со оглед на ефектноста на делото, од првиот став ќе направам уште две верзии за бисот на Сонатната вечер во 2009 година (со три новонапишани сонати), но само за првиот став: едната оп. 31d (за алт саксофон, виолина, виолончело, контрабас и пијано) и другата со истиот состав без виолончело (оп. 31e, која ќе биде изведена на тие настапи). (Сонатите од оваа вечер се исто дел од оваа книга.)

Сепак, некако најблиску до идејата за ова дело ми е верзијата оп. 31b, која е и најблиску до изворната музика во која користам некоја електронска имитација на



Факултетот за музичка уметност

Македонско - американското друштво за пријателство "Македонија"
и
Американскиот центар за информации

организираат:

РЕЦИТАЛ

на

Џозеф Вајтко - саксофон (С.А.Д.)

Јован Каровски - пијано

ПЕТОК
28 Октомври, 1994
19.00 часот

Концертна сала на Факултетот за музичка уметност

ПРОГРАМА:

- *James DeMars*
  Seventh Healing Song of John Joseph (Blue), 1983
  for alto saxophone and tape

- *Maurice Ravel*
  Piece En Forme De Habanera, 1895

- *Ryo Noda*
  Improvisation III & I, 1972 - 74
  pour saxophone alto seul

- *Димитрије Бужаровски*
  Три скици од музиката за драмата - "Зојкиниот стан"

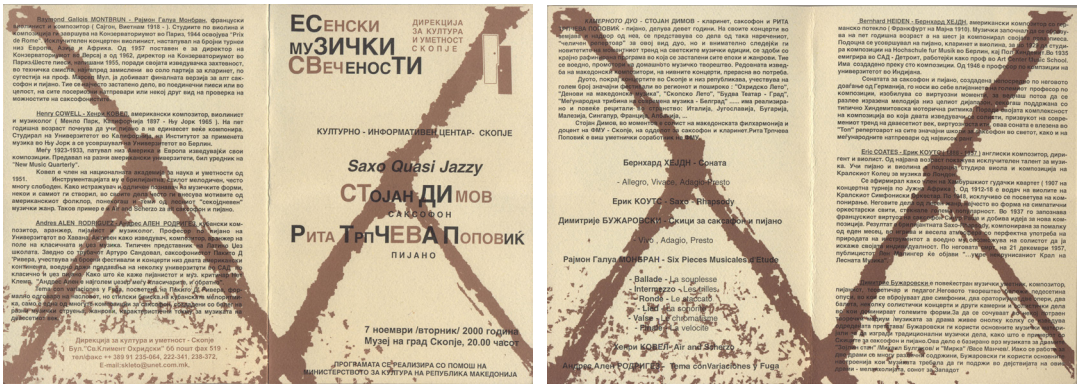
- *Enrique Granados* arr. Teal
  Intermezzo
  from "Goyescas"

- *Brant Weaver*
  Psalm, 1985
  for solo saxophone

- *Maclej Malecki*
  Elegia
  na saksofon altowy

- *Paul Creston*
  Sonata for Saxophone and Piano
  1. With vigor
  2. With tranquility
  3. With gaiety

Сл. 10: Програмата од рециталот на Џозеф Вајтко на ФМУ на 28 октомври 1994 година



Сл. 11: Програмата од рециталот на Стојан Димов и Рита Трпчева-Поповиќ на 7 ноември 2000 година

инструмент – тромбон. Затоа и овде ќе ја искористам верзијата оп. 31b како основа за анализата. Останатите верзии не се разликуваат од неа во формата и во музичките елементи (се работи за незначителни интервенции, покрај, се разбира, интервенциите во инструментацијата).

Анализа

Прв став
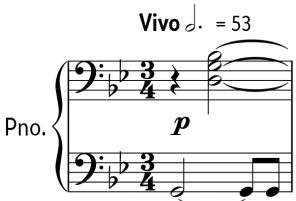
Јас веќе споменав во петтата книга од овој циклус како ги правев *музикиште* за драмски претстави, ТВ и филмови.

> По купувањето на МИДИ секвенцерот Korg SQD-1 на крајот од 1985 година, сета електронска музика ја правев и ја снимав во него. Со купувањето на синтесајзерот Јамаха (в. III, стр. 50) кој беше работна станица, се префрлив на снимањето на МИДИ секвенците во него. По враќањето од САД во 1993 година почнав да го користам софтверот Vision, кој преку графичкиот интерфејс во матричен едитор ми овозможуваше уште подетални интервенции во МИДИ записот.

Повеќето верзии што ги правев во подготовката на музиката за споменатите намени ми овозможуваа одлична стартна основа, која кога ќе се собереше во еден став, веќе наликуваше на формата на варијации. Варијациите во оваа суита се некаде во меѓупросторот на орнаменталните и карактерните варијации. Нешто повеќе се од орнаментални, бидејќи има посериозни зафати и промени на тоналитетите, но темите се секаде задржани во нивната интегрална целина и соодветно јасно препознатливи.

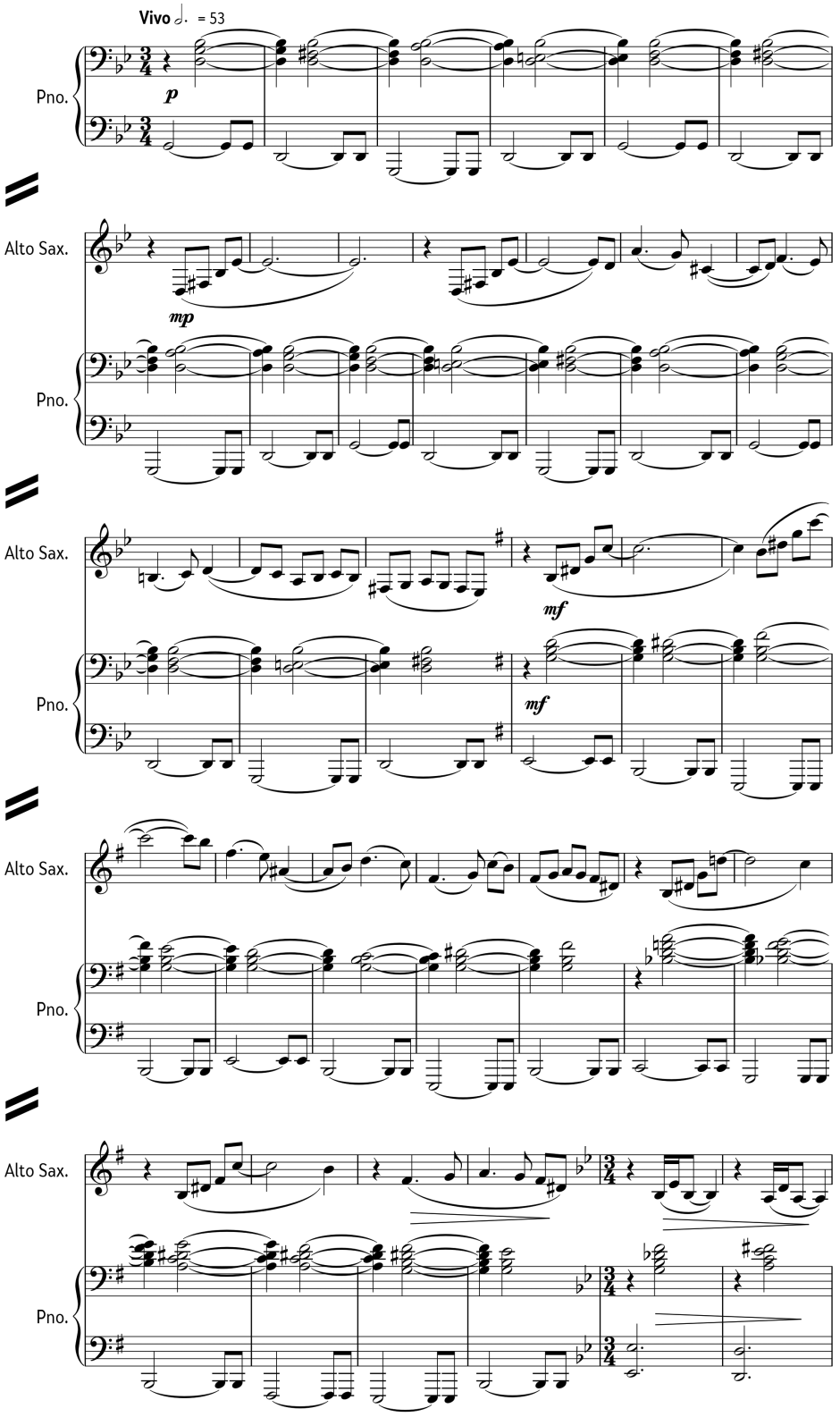
Првиот став ја користи водечката тема од претставата, $\mathbf{T_1}$. Како и сите теми и таа започнува со придружната фигура $\mathbf{Ф_1}$ (**пр. 123**).

Пр. 123: Придружната фигура $\mathbf{Ф_1}$ со валцерски ритам, т. 1



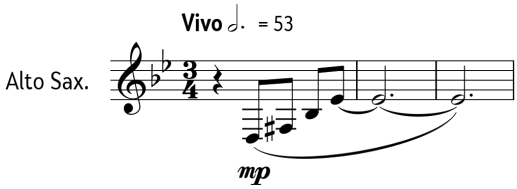
Таа го најавува валцерскиот ритам типичен за валцерите од времето пред и по Октомвриската револуција, вообичаено изведувани од дувачки оркестри. Асоцијативноста на музиката е во функција на поддршка на драмското дејствие и идентификацијата на времето. Во средниот

Пр. 124: $\mathbf{T_1}$ заедно со внатрешниот вовед, т. 1–32



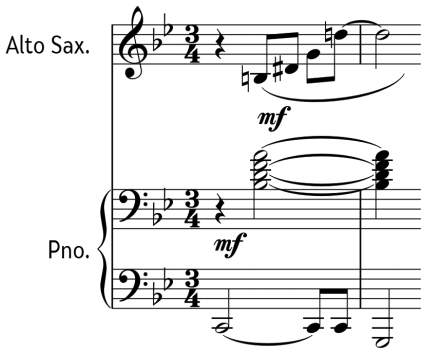
глас од акордот на фигурата се развива мелодиска линија која ќе ѝ контрапунктира на основната мелодиска линија на темата **T_1**. Темата ќе ја поставиме во нејзината целина, вклучувајќи ги и воведните тактови (внатрешен вовед) (**пр. 124**).

Пр. 125: Основниот мотив **M_1** од кој е развиена **T_1**, т. 7–9



Основата на темата (главата) е почетниот мотив **M_1** (**пр. 125**). Неговата структура е разложен акорд – голем молски септакорд, со додадена секста (своевиден *sixte ajoutée*, но овде наместо на IV стапало според Рамоовскиот принцип, изведена на тониката). Двојноста на значењата е во можноста секстата да се третира и како 13-ка акорд, посебно што во натамошниот тек на темата се јавува и овој акорд (**пр. 126**).

Пр. 126: 13-ка акорд (непотполн) со задршка на ноната, т. 25–(26)



Истата секста се појавува и во мелодиската линија од придружбата која се движи во амбитусот од секстата (од мелодискиот мол) до ноната на тониката, вклучувајќи ги и двете водилки од природниот и хармонскиот мол. Така, покрај секстата, во оваа тема, како што се гледа и од **пр. 126**, посебно место има и ноната.

Основниот тоналитет на темата е **g-moll**, но во нејзините две реченици (првата без воведот, т. 7–16, и втората, т. 17–30, со што на крајот има надворешно проширување од два такта заради модулација за враќање во основниот тоналитет, т. 31–32) во втората реченица се модулира во **e-moll** (додадената секста, но воедно и хроматската терцна сродност)*. Структурата на хармонијата (посебно акордите) во оваа тема дефинитивно ја одделува од темите на споменатите валцери од периодот на пишувањето на драмата. Таа асоцира на нив, но во неа подеднакво се чувствува и *џез* компонентата (приближувајќи ја до свингот, една од моите омилени *стилистики*).

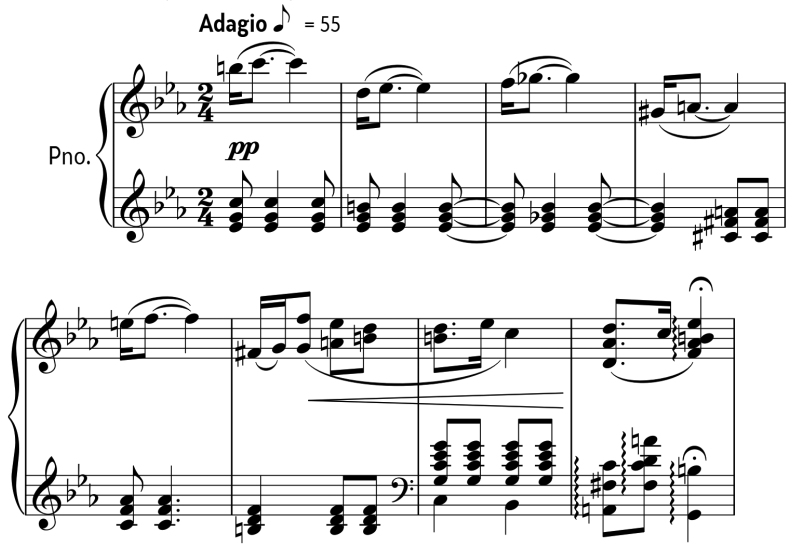
Шемата на ставот е многу едноставна со уште три повторувања/варијации на темата со кода на крајот (т. 33–60, т. 61–87, т. 88–114, кода, т. 115–128). Главната интервенција е во промените во инструментацијата и во второто повторување и поставување на темата во дурска варијанта (**G-dur** и **E-dur**). Кодата е скратено (реминисцентно) повторување на темата (**M_1**) со задржување на додадената секста.

Втор став

Вториот став не припаѓа на музиката за истата драма, туку е преземен од темата за телевизиската драма *Марка* од Васе Манчев. И таа во својата прва верзија била приспособена на содржината од драмата, но како и во целата суита, оваа композиција си има свое живеење. Можеби кај некои слушатели ќе предизвика асоцијации, но повеќето нема да ги знаат оригиналните дела за кои е пишувана оваа музика, што ќе овозможи оформување сопствено толкување.

И овде имаме јасно заокружена тематска целина **T_2** (**пр. 127**).
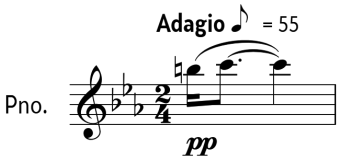
Пр. 127: **T_2** од која со повторувања е изграден вториот став, т. 1–8



Исто така, изградена е од еден пунктиран мотив **M_2** кој се движи од водилката кон основниот тоналитет **c-moll** (**пр. 128**).

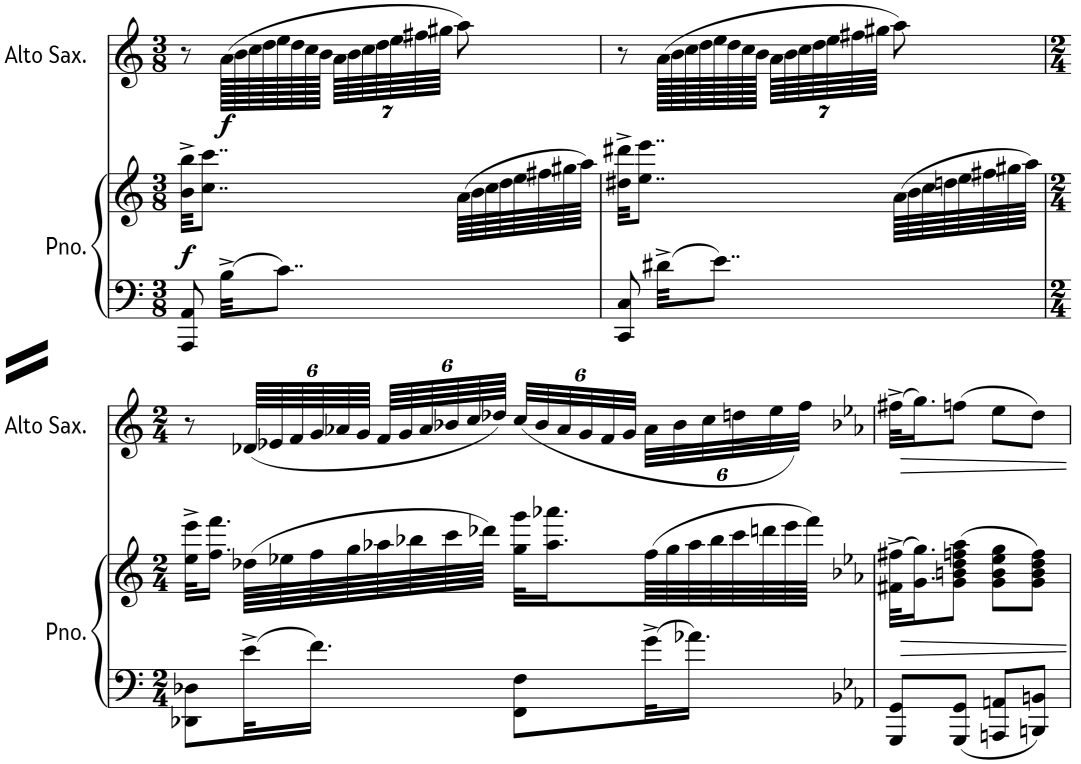
Основата и на оваа тема е хармонијата. Мотивот кој се повторува е хармонизиран со прогресија од хроматско терцна сродност (молски квинтакорди од **c**, **es** и **fis**/**ges**) и каденца со DD-D (последниот акорд како 13-ка). Водилката на почетокот прави голем молски септакорд (придружбата е поставена како секстакорд).

Пр. 128: Пунктираниот мотив **M_2** како основа за **T_2**, т. 1



И овде до крајот на ставот имаме уште три повторувања/варијации на темата (т. 9–16, т. 17–24, т. 25–33). Во првото повторување темата ја презема саксофонот, а

Пр. 129: Пасажите во третото повторување на темата **T_2**, т. 25–28



пијаното одговара со нова комплементарна линија (одговор на мотивот) во високиот регистар. Во второто повторување темата $\mathbf{T_2}$ е дадена во инверзија, а во третото се модулира во хроматско-терцно сродниот **a-moll** (основниот тоналитет е **c-moll**). Оваа варијација на темата е исполнета со пасажи и во саксофонот и во пијаното (**пр. 129**).
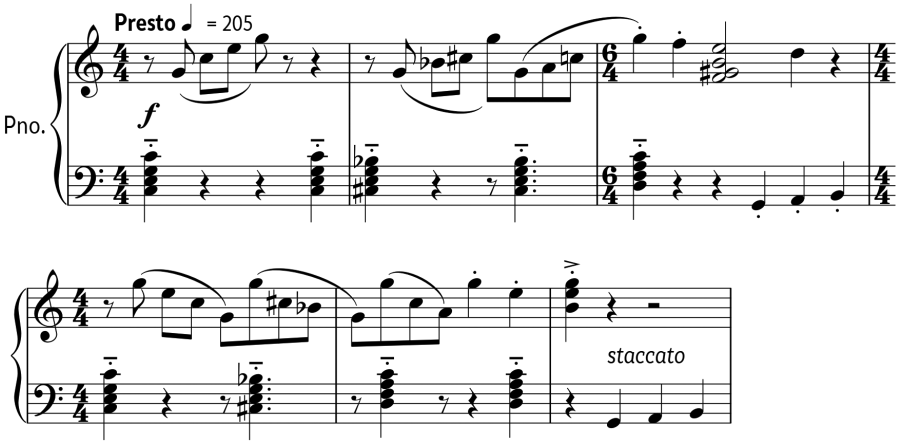
Ставот се заокружува со враќање во основниот тоналитет.

Трет став

Третиот став има поразвиена триделна форма од претходните два, кои се состојат во орнаментирани варијации на темата. Ставот целосно е преземен од оригиналната музика на драмата во која се појавува фокстрот (фокстротот во драмата *Зојкиниот стан* го симболизира мечтаењето на главните јунаци да заминат на запад). Тој има триделна форма, пред која се наоѓа вовед, а на крајот и пообемна кода.

Воведниот дел се состои од синкопирана хармонска прогресија (тоника, доминанта за второ стапало, второ стапало и доминанта) (**пр. 130**).

Пр. 130: Синкопираната хармонска прогресија во функција на вовед, т. 1–6

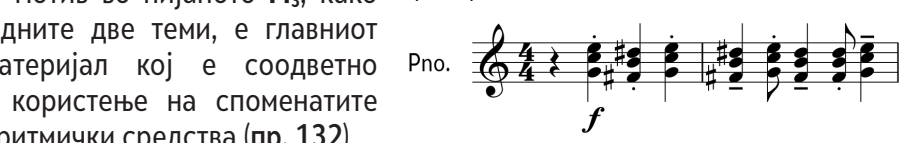


Веднаш е видливо дека е разбиен симетричниот ритам на играта со поместувања и скратувања. Како и во воведот, хармонијата и ритамот треба да асоцираат на фокстрот, но со низата интервенции станува очигледно дека идејата овде е да се добие нов производ.
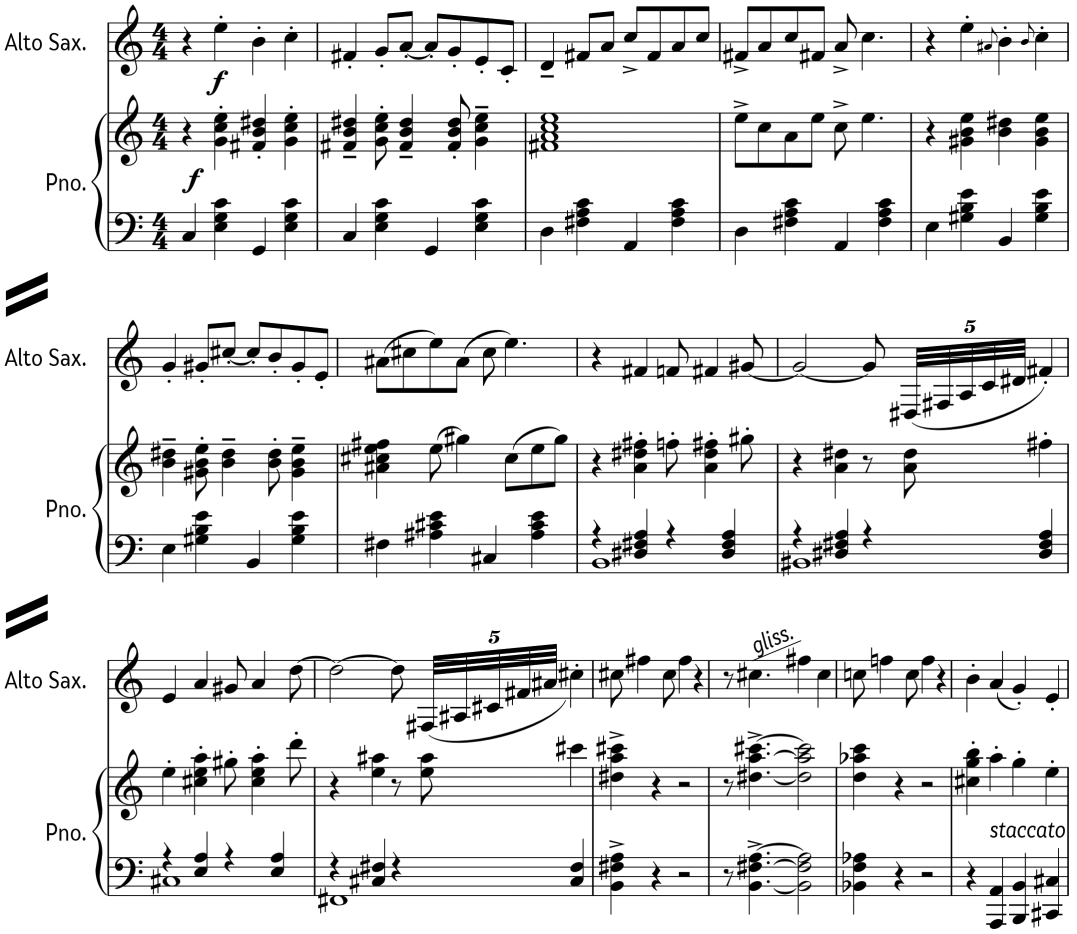
Акцентот во структурата на $\mathbf{T_3}$ е хармонската прогресија која преку *доминантите за* и поместувањата за голема секунда нагоре (**c-d-e-fis** во басовата линија, т. 7–13), или на крајот (**h-b-a**, т. 18–21) прави една голема прошетка за да каденцира, од почетниот **C-dur** во **D-dur** за следната појава на темата (**пр. 131**). Во неа доминира употребата на малите дурски септакорди, но и нонакорди. Синкопираните фактури, заедно со придружбата во левата рака на пијаното исто така треба да асоцираат на фокстрот.

Почетниот мотив во пијаното $\mathbf{M_3}$, како и кај претходните две теми, е главниот градежен материјал кој е соодветно изграден со користење на споменатите хармонски и ритмички средства (**пр. 132**).

Пр. 132: $\mathbf{M_3}$ преземен од мотивските шаблони во фокстротот, т. 7–8



Пр. 131: **T_3** со акцент на тонално-хармонскиот слој и синкопирани ритмички фактури, т. 7–21
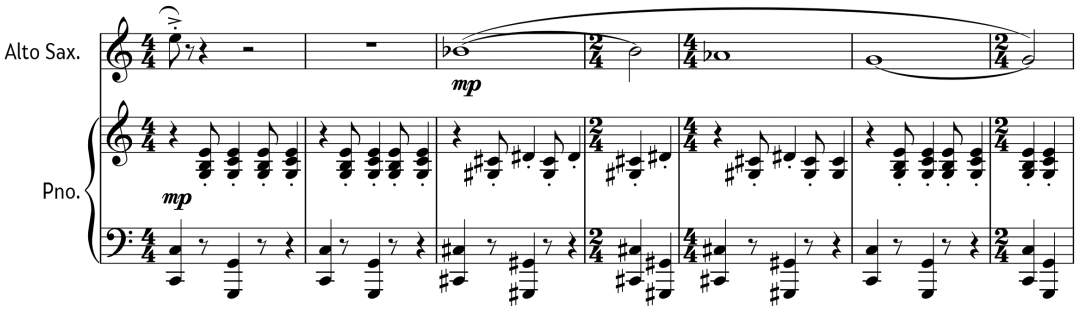


Во него е видливо движењето во соседните квинтакорди на растојание од мали секунди (соодветно и поларни врски) комбинирани со соодветна синкопирана игра во вториот такт. Придружбата во левата рака одговара на стандардните пијано придружби во фокстротот (басова линија и акорд во пулсирачки метар).

Вовед (т. 1–6) A (T_3, т. 7–21, т. 22–38) B (T_3, т. 39–51) A_1 (T_3, т. 52–69) кода (M_1, т. 70–87)

Како и во претходните ставови имаме основно излагање и три повторувања на темата **T_3**. Со тоа и овој став одговара на целиот концепт на делото – сите ставови да бидат варијации. Но во него има поголеми отстапувања во делот кој овде ние го нарековме **B**, иако и тој е изграден од **T_3**.

Во него е забележлива поголема фрагментарност, почнува во **Es-dur** и прави поголема каденца кон **C-dur** на крајот, која води кон кулминацијата на ставот. Кодата е изградена од елементи на **M_1** во придружбата во пијаното, но интересна е и по новото движење од мала секунда нагоре (**c-cis**) во нејзината хармонска прогресија. Со тоа е направена каденца од долната водилка (во случајов енхармонски **des**, посебно што во саксофонот се јавуваат бемоли) (**пр. 133**).

Пр. 133: Почетокот на кодата со хармонската прогресија во мала секунда нагоре, т. 70–76



Издржаните тонови во саксофонската линија овде се комплементарни со синкопираните акорди во десната рака во пијаното базирани врз $\mathbf{M_1}$. Тие ќе се развијат во мелодиска линија која води кон смирувањето на крајот од кодата.

Уште при првото излагање во темата, а уште повеќе натаму, саксофонот ја презема улогата на кларинетот во диксиленд составите и во неговата линија има и пасажи и орнаменти кои треба да наликуваат на типичните фактури на кларинетот во овој музички стил во џезот.

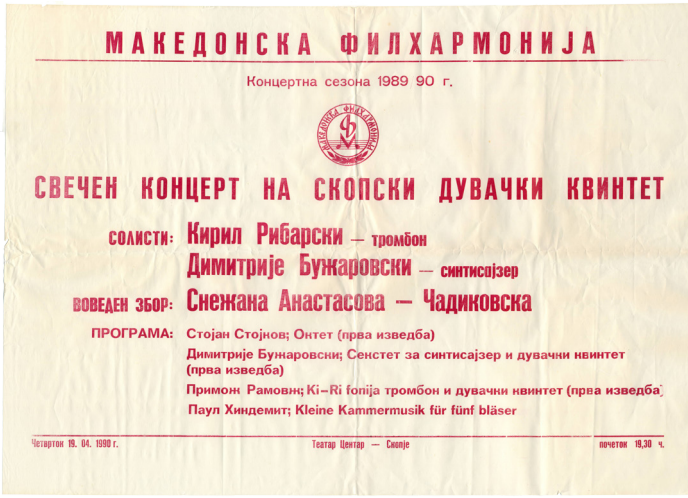
Оваа суита ќе го најави последниот став од *All That Dance* оп. 39 и секако Џез сонатата оп. 56.

Секстет за дувачки квинтет и синтесајзер оп. 32 (1990)

Овој секстет е третото дело кое го напишав по покана од Скопскиот дувачки квинтет. Во него овој пат беше вклучен и синтесајзер (Korg DW8000). Првата изведба беше на 19 април 1990 година (**сл. 12**), а делото е напишано во зимата истата година. Организатор на концертот е Македонската филхармонија, а со него Скопскиот дувачки квинтет ја одбележа 20-годишнината од постоењето. Концертот се одржа во т.н. монтажен театар, каде што во тие години работеше Македонската филхармонија (наспроти зградата на печатот).

Делото е напишано во еден период на моја интензивна композиторска активност. Во неколкуте години пред и по него се појавуваат повеќе крупни оркестарски и вокално-инструментални дела како: ораториумот *Охрид* оп. 28 (1988), *Musurgia ecclectica* оп. 29 (1989), Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33 (1990) и *Десѿина и мисѿер Докс* оп. 35 (1991). Тука е и *Зојкиниоѿ сѿан* оп. 31 (1989), дело со кое ќе можат да се повлечат повеќе паралели. Два фактора влијаеја за ова обемно творештво во тој момент: користењето на нотниот процесор Professional Composer и намалувањето на работните обврски со преминот на работа на Факултетот за музичка уметност.

На ФМУ во тој момент предавав три предмета: Хармонија, Полифонија и Естетика на музиката. Сепак, тоа не беше споредливо со претходната работа во телевизијата, каде што имав секојдневно осумчасовно работно време, дополнително снимања и само краток годишен одмор. Затоа не е изненадување што во тој момент сум напишал многу музика, меѓу другото и за театарски претстави, ТВ итн.



МАКЕДОНСКА ФИЛХАРМОНИЈА

Концертна сезона 1989 90 г.

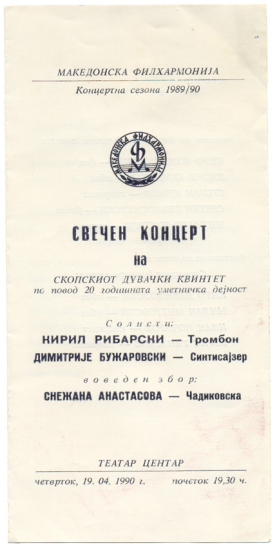
СВЕЧЕН КОНЦЕРТ НА СКОПСКИ ДУВАЧКИ КВИНТЕТ

СОЛИСТИ: Кирил Рибарски — тромбон
Димитрије Бужаровски — синтисајзер

ВОВЕДЕН ЗБОР: Снежана Анастасова — Чадиковска

ПРОГРАМА: Стојан Стојнов; Октет (прва изведба)
Димитрије Бужаровски; Секстет за синтисајзер и дувачки квинтет (прва изведба)
Примож Рамовш; Ki–Ri fonija тромбон и дувачки квинтет (прва изведба)
Паул Хиндемит; Kleine Kammermusik für fünf bläser

Четвртон 19. 04. 1990 г. Театар Центар — Скопје почеток 19,30 ч.



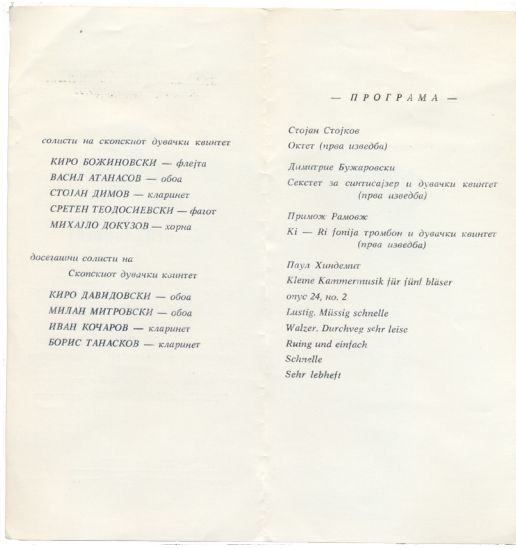
МАКЕДОНСКА ФИЛХАРМОНИЈА
Концертна сезона 1989/90

СВЕЧЕН КОНЦЕРТ
на
СКОПСКИОТ ДУВАЧКИ КВИНТЕТ
по повод 20 годишната уметничка дејност

Солисти:
КИРИЛ РИБАРСКИ — Тромбон
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ — Синтисајзер

воведен збор:
СНЕЖАНА АНАСТАСОВА — Чадиковска

ТЕАТАР ЦЕНТАР
четврток, 19. 04. 1990 г. почеток 19,30 ч.



солисти на скопскиот дувачки квинтет

КИРО БОЖИНОВСКИ — флејта
ВАСИЛ АТАНАСОВ — обоа
СТОЈАН ДИМОВ — кларинет
СРЕТЕН ТЕОДОСИЕВСКИ — фагот
МИХАЛО ДОКУЗОВ — хорна

досегашни солисти на Скопскиот дувачки квинтет

КИРО ДАВИДОВСКИ — обоа
МИЛАН МИТРОВСКИ — обоа
ИВАН КОЧАРОВ — кларинет
БОРИС ТАНАСКОВ — кларинет

— ПРОГРАМА —

Стојан Стојков
Октет (прва изведба)

Димитрие Бужаровски
Секстет за синтисајзер и дувачки квинтет (прва изведба)

Примож Рамовж
Ki — Ri fonija тромбон и дувачки квинтет (прва изведба)

Паул Хиндемит
Kleine Kammermusik für fünf bläser
опус 24, но. 2
Lustig. Mässig schnelle
Walzer. Durchweg sehr leise
Ruing und einfach
Schnelle
Sehr lebhaft



Сл. 12: Плакатот, програмата и фотографија со членовите на Квинтетот по завршувањето на концертот на 19 април 1990 година

Во истиот период ја издадов и *Историјата на естетиката на музиката*, која по враќањето од САД ја подготвував и средував уште две години. За време на фулбрајтовиот престој во САД ја поставив основата на книгата, прочитав повеќе од делата што ми недостасуваа, и во два огромни регистри (едниот беше копија) за секое поглавје од книгата на страниците фотокопирав, сечев и лепев цитати од книгите. Сега ми е криво што подоцна ги исфрлив регистрите (тие беа со механизам и перфорации од левата страна на листовите, за да може да се додаваат или да се вадат листови), бидејќи тие претставуваа историја на естетиката на музиката низ цитати. Купувањето на компјутерот Мекинтош во 1987 година ми овозможи и прв запис во дигитален формат. Со оглед на минималните средства што ги добив за печатење, тоа прво издание на *Естетиката* графички го обликував сам (вклучувајќи ја и корицата) со кириличниот фонт Скопје што го направивме со син ми Стефан (в. III, стр.5). Се договорив со Универзитетската печатница (беше во просториите до Градежно-архитектонскиот факултет) да ја издадеме со тираж од 1000 примероци. Кога ги видов плочите со отпечатоците бев задоволен и престанав да го следам процесот на печатењето до крај. Следуваше големо разочарување, бидејќи листовите не беа со еднаква количина на боја, некои беа бледи, имаше размачкано боја по страниците, стуткани страници итн. – сè на сè: крајно неуредно изработени. Веднаш ја преведов и на српски, но се издаде речиси четврт век подоцна во 2013 година, како прво издание на Факултетот за уметности на Универзитетот во Ниш. Во 2014 година ќе биде преведена и издадена и на албански јазик. Размислував да направам превод и на англиски јазик, бидејќи се работи за ретка книга од оваа област (неколкуте останати *истории* објавени пред неа во светот имаат многу помалку покриено подрачје на филозофи и дела), но со оглед на обемноста на зафатот (посебно покривањето и преводот на бројните дела од различни јазици) никогаш не го ни почнав. Докторската дисертација *Кон дијалектичко-критичката естетика на музиката* (одбранета во 1984 година) никогаш не ја издадов во целост, односно издадов само делови во рамките на емисиите што ги снимав за Третата програма на Радио Скопје. Во неа, незадоволен од тоа што во тој момент постоеше во толкувањето на феноменот на музиката, се обидов да го врзам дијалектичкиот (хегелијански) пристап кон објаснувањето на музиката како движење низ спротивности, и критичкиот (кантовски) пристап во спознавањето на феноменот, за да оформам нова сопствена естетика (филозофија) на музиката. Се разбира, подоцна, како што ми се ширеа познавањата (посебно по престојот во САД и пишувањето на *Историјата на естетиката на музиката*) и имав соодветен научен развиток, кај мене се јавија разлики во мислењето за некои од констатациите изнесени во дисертацијата.

Интересно е дека во овој период имав и многу интензивна општествено-политичка активност. Во тој премин од едната кон другата деценија (1980/1990) бев: Претседател на Универзитетскиот совет (подоцна ќе стане Сенат) на УКИМ, Претседател на Сојузот на композиторите на Југославија, член на Централниот комитет на Сојузот на комунистите на Македонија и Претседател на Советот на „Охридско лето“.

Во политичките организации имав повеќе од дведецениско искуство, почнувајќи од раководните тела во Сојузот на младината и во Сојузот на студентите од крајот на 1960-тите и почетокот на 1970-тите, професионалната работа во ССММ во (в. V, стр. 27–28), потоа бев делегат во повеќе Комисии на Собранието на РМ, во Републичката конференција на Социјалистичкиот сојуз и член на ЦК на СКМ избран на конгресот во 1989 година. Интересно е дека на тој конгрес по изборот на Централниот комитет, од Претседателот Петар Гошев на седницата на ЦК бев предложен за член на Претседателството, но ја одбив функцијата, бидејќи не сакав повторно да се професионализирам во политиката, како што беше тоа во периодот од 1976 до 1978 година (ССММ). На моето место потоа беше избран Ѓорѓи Спасов. Јас останав член на ЦК која го реформираше СКМ во СДСМ. Во 1990 година на првите парламентарни

избори во Македонија по воведувањето на политичкиот плурализам бев кандидат од страна на СКМ-ПДП за општина Карпош, но во вториот круг победи кандидатот на ВМРО-ДПМНЕ со многу мала разлика на гласови. Изгубената кандидатура ја дочекав со задоволство, бидејќи ја прифатив со големи дилеми и внатрешен отпор. Никогаш не сакав професионално да се занимавам со политика. Од друга страна, сметав дека ми е и професионална и граѓанска должност да се борам за позициите на музиката и воопшто, на уметноста во општеството, што единствено можеше да се случи преку директно учество во политичкиот живот. По 1991 година се повлеков и од СДСМ, и одлучив дека веќе никогаш нема да се вклучувам во ниту една од политичките партии. Одлучив дека својата граѓанска и музичко-професионална должност ќе ја остварувам на други начини: преку пишување текстови и колумни, учество во протести и посебно во организирање на зафатите за дигитализација на нашето културно наследство кое ќе се реализира низ ИРАМ/БузАр, и тоа преку волонтерска работа. Граѓанската иницијатива и волонтерската работа ги сметам како столб за опстојување на државата и затоа се обидував на сите можни начини да ги стимулирам и останатите (посебно моите студенти) да се вклучуваат во ваквите иницијативи. Секако, најдобар пример е архивот ИРАМ/БузАр, кој исклучиво со волонтерска работа создаде огромна дигитална колекција за македонското и регионалното културно наследство.

Во споменатиот период (1990–1992) бев и претседател на Сојузот на композиторите на Југославија, кој со распадот на Југославија престана да постои. Се шегував дека бев последниот *терминален* претседател, иако како и распадот на Југославија, и распадот на СОКОЈ го доживеав како пропаѓање на една голема идеја за интегрирање на нациите и културите, нешто што почнуваше да се реализира во Европа, наспроти трагичните војни што следуваа. Пријателството кое останавме да го одржуваме и во следните децении со сите колеги од бившата СФРЈ, без разлика на судирите и поделбите што се случија, помогна да ја добиеме во 1993 година базата со делата на македонските композитори која во Белград работеше во рамките на заштитата на авторските права (во тоа време ЗАМП во Македонија го водеше Пантелеј Кочовски).

Изборот за претседател на Универзитетскиот совет на УКИМ за мене беше неочекуван, бидејќи во тој момент имав 38 години. На мое големо изненадување, меѓу неколкуте кандидати, од тогашниот ректор Драги Данев бев предложен и јас. По изборот (со тајно гласање) во Ректорската канцеларија, кажав дека и понатаму до Ректоратот ќе доаѓам со велосипед, на што Данев веднаш реагираше дека е во ред, само да не ги терам и нив да доаѓаат со велосипеди. Со ректорот Данев имавме одлична соработка, и посебно ми остави впечаток неговиот огромен ангажман за вистинско подобрување на условите на работа (технички, просторни, кадровски итн.) во исклучително тешките услови на транзиција и осамостојување на Република Македонија. На пример, се сеќавам дека во моментот кога во државата речиси немаше на располагање никаков девизен фонд, тој успеа да најде средства и да набави компјутерска опрема за УКИМ во денешна вредност од повеќе милиони долари.

Секстетот во две нешта се надоврзува на *Зојкиниот стан*. Најмногу наликува формата: двата први става се повторно варијации на една тема, а третиот ги комбинира претходните две теми со новата тема во рондо, со што има вкупно три теми. Исто така, Секстетот е тонален на линијата доцен романтизам/импресионизам. Очигледно не сум пристапил со намера да правам покомплексно дело (како на пример Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер што следува). Имајќи го предвид изведувачкиот состав и целата смиреност (во него нема поголеми судири) секогаш ми асоцираше на придружните музики за англиските ТВ-серии, особено оние со пасторални пејзажи.

Анализа

Прв став

Првиот став ја користи формата варијации, но во рамките на варијациите е поставена триделност (да наликува на триделна песна).

A: T_1 (вовед, т. 1–20) $T_{1(вар1)}$ (т. 20–32)
B: $T_{1(вар2)}$ (т. 32–45) $T_{1(вар3)}$ (т. 46–60) $T_{1(вар4)}$ (премин, т. 60–68)
A_1: $T_{1(вар5)}$ (вовед, т. 69–78) $T_{1(вар7)}$ (т. 78–90) завр. група (т. 90–93)

Во варијациите уште од самиот почеток се појавуваат имитации, така што и варијациите припаѓаат на некоја преодност меѓу полифони и орнаментални варијации.
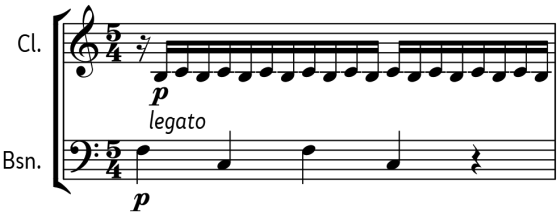
Темата **T_1** содржи две заокружени реченици (т. 1–5 и т. 10–14) изведени од дувачкиот квинтет и се имитираат во синтесајзерот (**пр. 134**). Првата реченица започнува со лидиска низа (т. 1–2, со основен тон **f**), која потоа преминува во молска низа од **f-moll** (т. 3–5). Ова играње во низата со дур/мол варијанта* (поради терцата) е една од карактеристиките за кои говоревме во претходните книги. На крајот од двете реченици се појавуваат трилери кои со дадените тонови формираат кластер (**f-g-gis-a-h-c-d** во првиот случај, и **f-g-gis-a-h-cis-dis** во вториот). Со оглед на нивната расфрланост во две октави, овие кластери повеќе оставаат импресионистички, одошто атонален призвук. Тие два такта се антиципација на **$Ф_1$**, која натаму ќе се појави како придружба на **T_1**.

Во прилог на импресионистичкото толкување на карактерот на темата е и развитокот на мелодиската линија во втората реченица во која почетокот прави јасна асоцијација со Равеловото *Болеро* (што дополнително ќе биде потврдено и со повторувањето на истата тематска линија во варијациите што следуваат, еден вид *cantus firmus*). Синтесајзерот се вклучува со имитација на мелодиската линија од двете реченици, а како инструмент се избрани синтетички вокали.
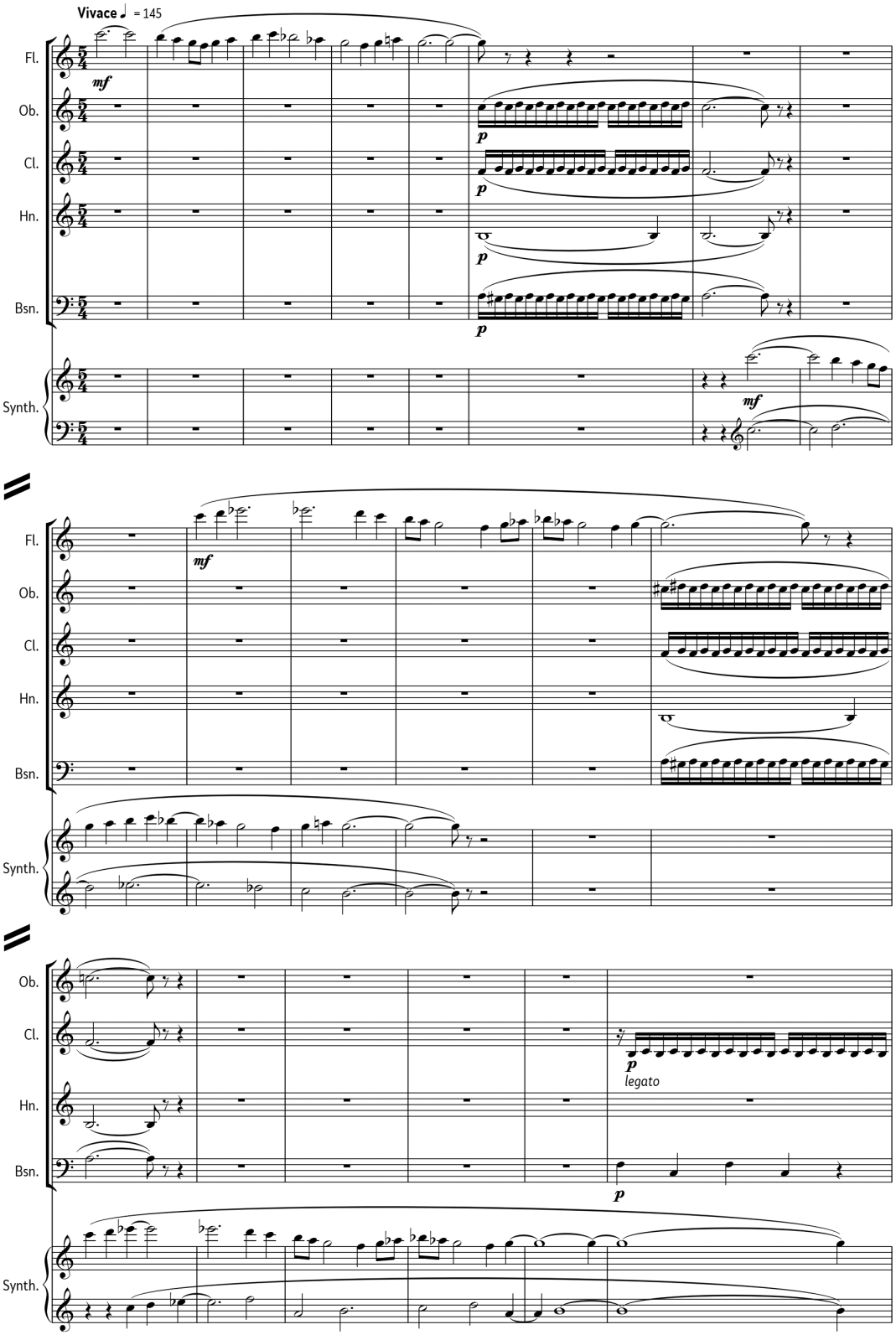
Ова излагање на темата има и функција на вовед во целиот став, по што следува првата варијација во која настанува раздвижување преку придружната фигура **$Ф_1$** (**пр. 135**). Од примерот е видливо дека фигурата ја содржи лидиската кварта, додека фаготот го дава пулсирачкиот ритам кој ќе ја следи темата. И во оваа варијација синтесајзерот прави имитации, но тие сега следуваат на растојание од половина такт, за разлика од првите имитации кои се јавуваа по завршувањето на темата. Полифоното усложнување е извршено и преку втората линија во синтесајзерот (неа ја имаше и при првото имитирање на темата, но со различни тонови), а дополнително е додадена и контрапунктска линија во хорната (која ќе се развива во високиот регистар) (**пр. 136**).

Следните две варијации се поместени во нови тонални центри и со тоа се одвојуваат и овде како нов дел **B**. Првата од нив **$T_{1(вар2)}$** е изведена од тоналниот центар **des** (**пр. 137**), а втората од центарот **g** (првата во хроматска терцна сродност кон претходната, а следната на поларно растојание)*.

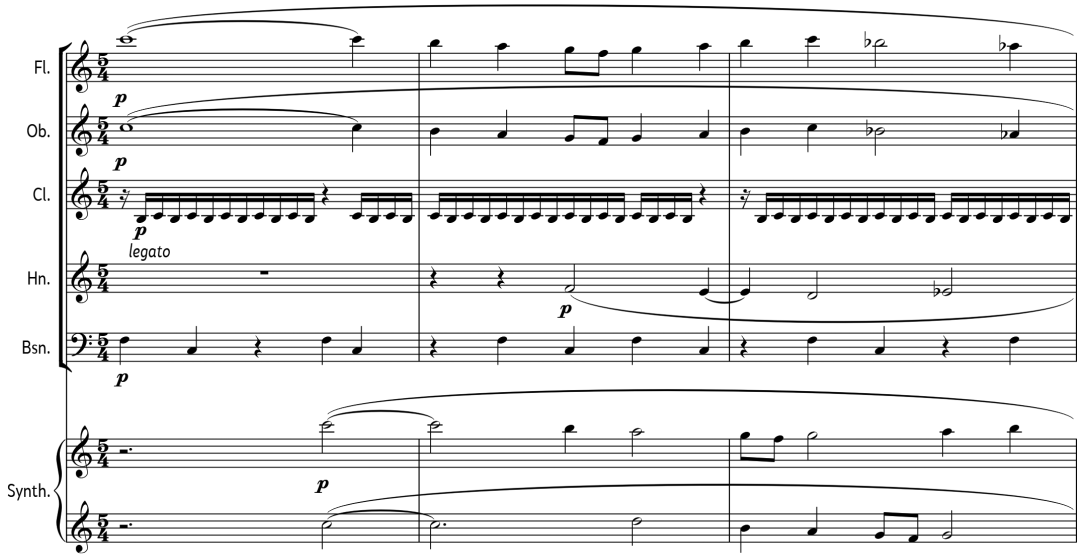
Пр. 135: Придружната фигура **$Ф_1$** со лидиска кварта, т. 20
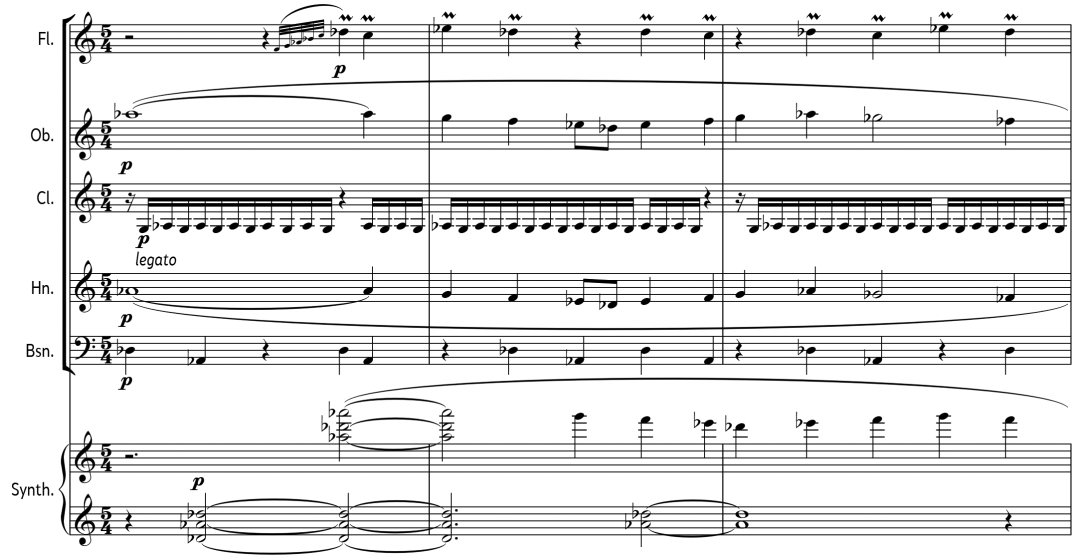


Пр. 134: $\mathbf{T_1}$ во првото излагање со вклучени имитации, т. 1–20



Пр. 136: Полифонијата во $\mathbf{T}_{1(вар1)}$ со имитациите во синтесајзерот и контрапунктот во хорната, т. 21–23



Пр. 137: Новата придружна линија од орнаменти во флејтата во $\mathbf{T}_{1(вар2)}$, т. 33–35



Синтесајзерот во овие варијации користи инструменти со глисанда по хармониците кои го бојат и исполнуваат целиот амбиент.
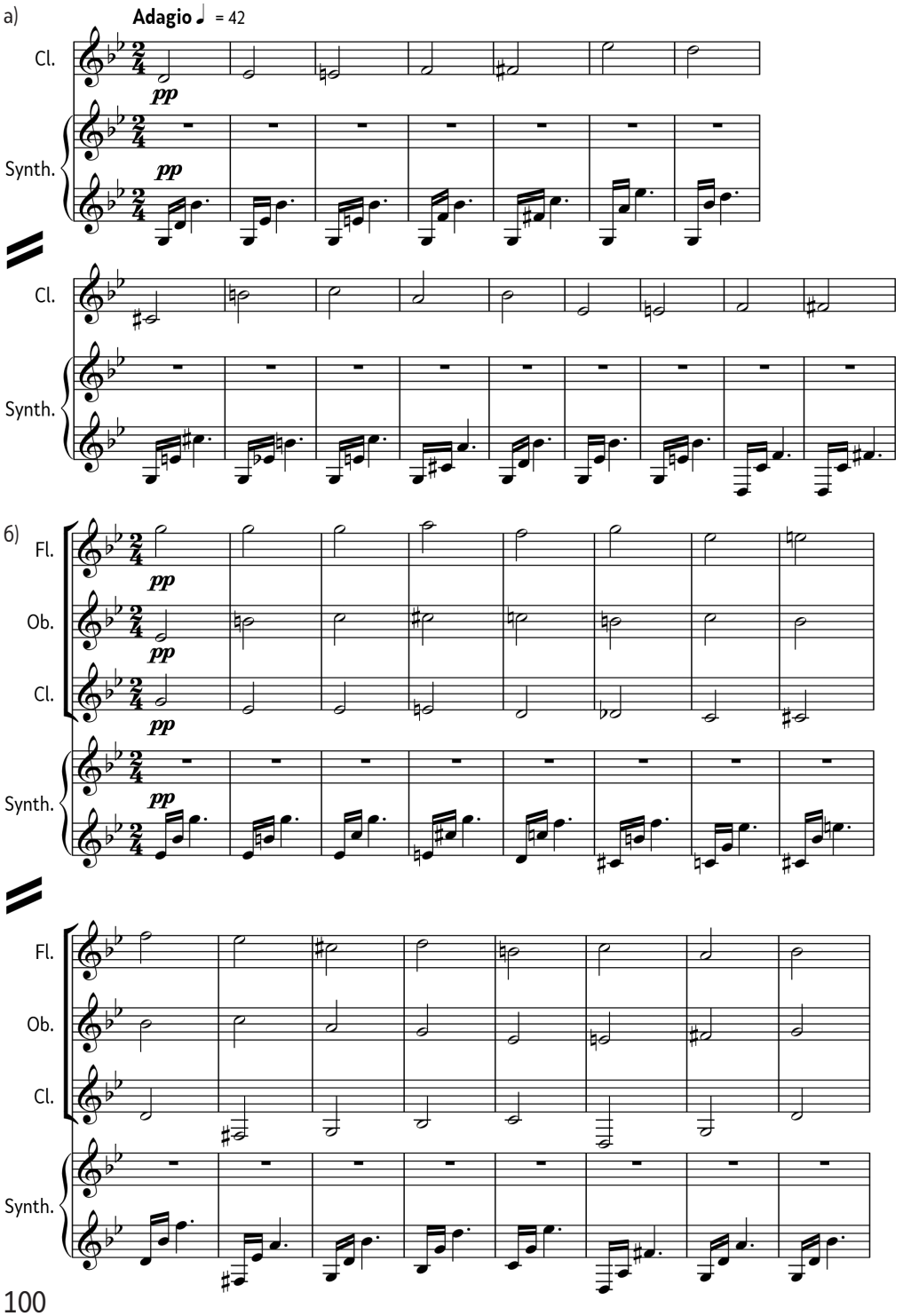
Преминот кон $\mathbf{A}_1$ (т. 60–68) е решен со почетните мотиви од $\mathbf{T}_1$ и $\mathbf{Ф}_1$ што заедно наликува и на некоја скратена варијација. Затоа почетокот на $\mathbf{A}_1$, кој прави реприза на воведот, се вклопува како една целина со воведот. Оваа варијација $\mathbf{T}_{1(вар4)}$, иако е слична со темата од воведот, е згусната пред сè преку кратењето на првата реченица и инкорпорирањето на имитациите на синтесајзерот во самото излагање на темата, дури во вториот дел и како водечки инструмент. Последната варијација, $\mathbf{T}_{1(вар5)}$ на крајот е проширена, односно има додаден дел кој овде го означивме како завршна група (т. 90–93).

Во овој дел е и кулминацијата на ставот, кој инаку и динамички тече многу рамно.
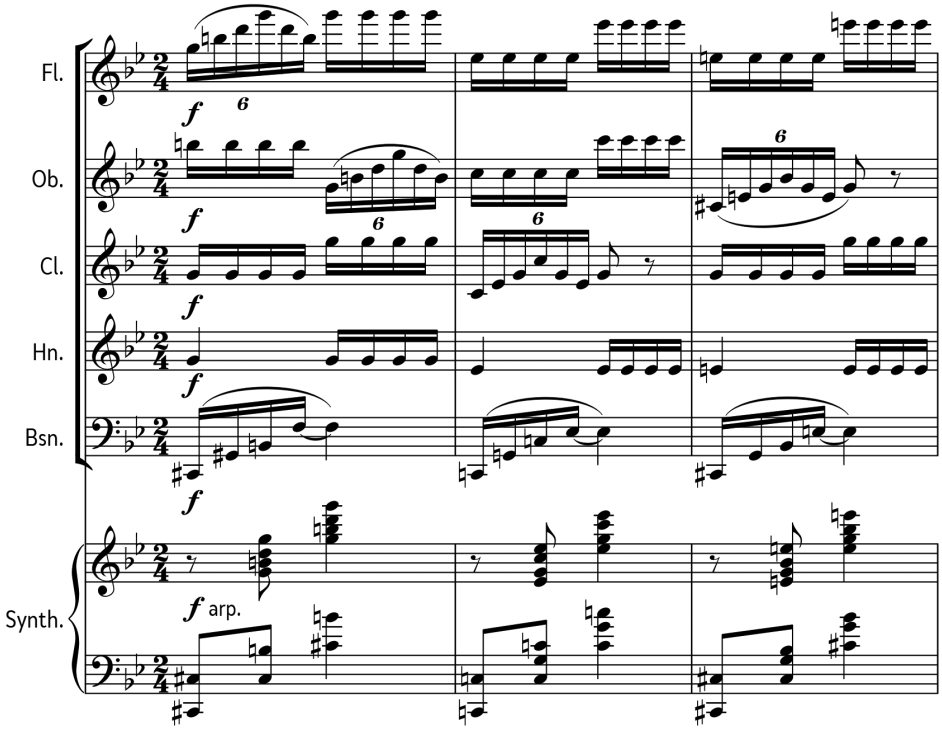
Втор став

Вториот став е изграден врз една тема, **T_2**, која содржи две реченици, но тие се повторени, така што се добива шемата **1 1_1 2 2_1**. Овде ќе ги прикажеме само **1** и **2** (**пр. 138**).

Пр. 138: Двете реченици од кои е изградена **T_2**, т. 1–16 и т. 33–48



Пр. 139: Уситнувањето на ритамот со разложени акорди и репетирани тонови во $\mathbf{2}_3$, т. 118–120



Исто така видлива е и нивната полуреченична структура (по две полуреченици). Веднаш е забележливо дека нивната суштина се хармонските прогресии, еден вид зададен сопран (во хармонските вежби). Со тоа овој став има минималистичка конотација. Првата реченица во басовата линија го содржи педалното **g**, кое дури во последните два такта ја добива доминантата. Всушност, целата тема минува во знакот на каденците, а прогресиите во знакот на *доминантите за*. Посебна е улогата и на шестото стапало (природниот мол) во кое започнува втората реченица. Се разбира, со оглед на јасната тонална структура, многу е едноставно да се направи хармонска анализа и затоа овде ќе ја изоставиме, бидејќи во неа нема да има некои посебни композиторски тајни.

Целиот став има едно излагање на темата $\mathbf{T}_2$ (т. 1–64, со споменатите репетиции на реченициите) и едно повторување (т. 65–122). На крајот од ставот има краток дел од почетокот на темата на кој директно се надоврзува најавата на фигурата која ќе ја придружува следната тема $\mathbf{T}_3$ во третиот став (т. 129–138). Но сите повторувања на реченициите **1** и **2** всушност се нивни орнаментални варијации. Така, веќе со $\mathbf{1}_1$ и $\mathbf{2}_1$ ги имаме првите варијации. Во следниот дел со $\mathbf{1}_2$ $\mathbf{1}_3$ $\mathbf{2}_2$ $\mathbf{2}_3$ добиваме по три варијации на основниот материјал. Варијациите се многу едноставни и се базираат исклучиво на уситнување на ритамот и претворање на хармонската прогресија во репетиции и пасажи (пасажите веќе ги имаше уште во првото излагање на темата) (**пр. 139**).

Со дел од придружната фигура $\mathbf{Ф}_2$ е направена врската со третиот став кој продолжува attacca.

Трет став

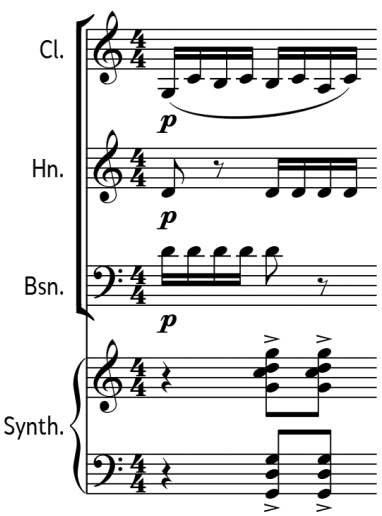
Третиот став, како во низа претходни дела, ги комбинира темите од претходните ставови и додава нова тема, со што сумарно се добива рондо. Во истата смисла во ставот ќе се појават и комбинации на темите*, како што може да се види од подолната шема. Деловите (темите) на рондото по досегашниот начин ги претставивме со букви, а внатре се означени тематските материјали.

Вовед: $Ф_2$, т. 1–6
A: T_3, т. 6–14, т. 14–22, премин $Ф_2$, т. 22–24, T3, т. 24–33
B: T_1, т. 33–35, т. 37–50, $T_1/T_{3(ауг.)}$, т. 51–65
A_1: T_3/T_1, т. 65–73, премин $Ф_2$, т. 73–75, $T_{3(инв)}$, т. 75–82, премин $Ф_2$, т. 82–86
C: вовед, т. 88–91, T_2 (1 р.), т. 92–105, (1_1 р.), т. 106–119, (2 р. + $T_{3(ауг/обич.)}$), т. 120–134, премин ($T_{3(сег.)}$, т. 134–138)
A_2: T_3, т. 138–146, T_3/T_2, т. 146–156
Завр. група: T_3, т. 158–166

Ставот започнува со вовед во кој ќе се појави новата фигура **$Ф_2$** која веќе беше најавена во претходниот став. Таа во воведот добива и втор елемент, репетирани шеснаесеттини, а подоцна во придружбата на темата и уште еден елемент од шеснаесеттини во движење (**пр. 140**).

Над оваа придружба се формира темата **T_3** која се состои од три дела. Во првиот се јавува скаличното движење составено од ритмичка фактура две шеснаесеттини (на слабо време) – осмина (на јако време), па следува среден дел со нова фактура од две осмини стакато со скок надолу на задржана половина, која по две повторувања преминува во нова фактура од скалично движење, но овој пат со пунктирана осмина и две 32-ки, кои завршуваат во последниот такт со скалични шеснаесеттински движења (**пр. 141**).

Пр. 140: Комплексната фигура **$Ф_2$** составена од квартни акорди во синтесајзерот, репетиции во фаготот и хорната и шеснаесеттини во движење во кларинетот, т. (8)
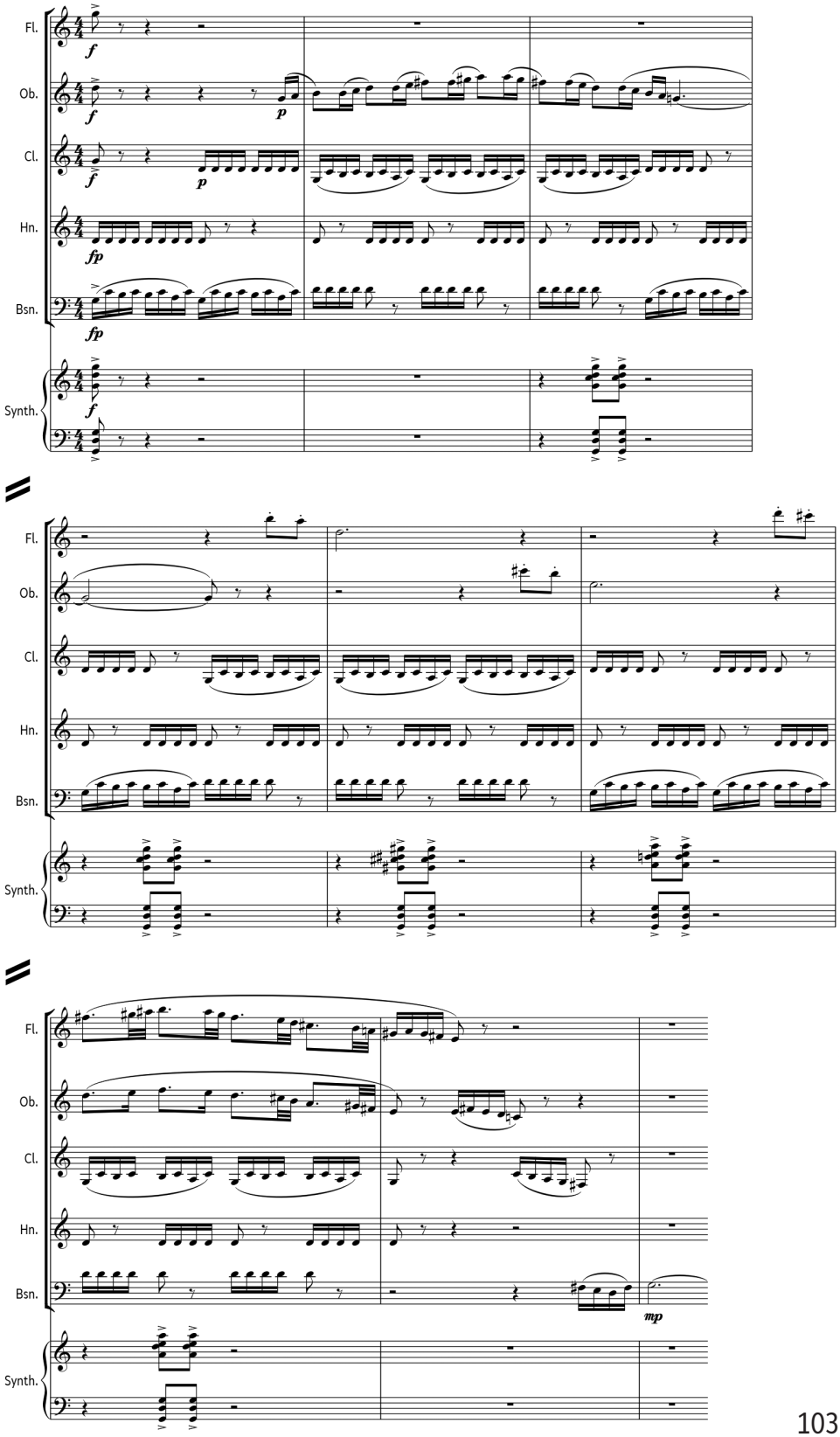


Во овој прв тематски дел на ставот (**A**) ќе се појават уште две излагања на темата поврзани со премин со елементите на **$Ф_2$**.

Во второто излагање видлива е битоналноста меѓу фаготот и синтесајзерот на линијата тонални центри **d-a*** (**пр. 142**).
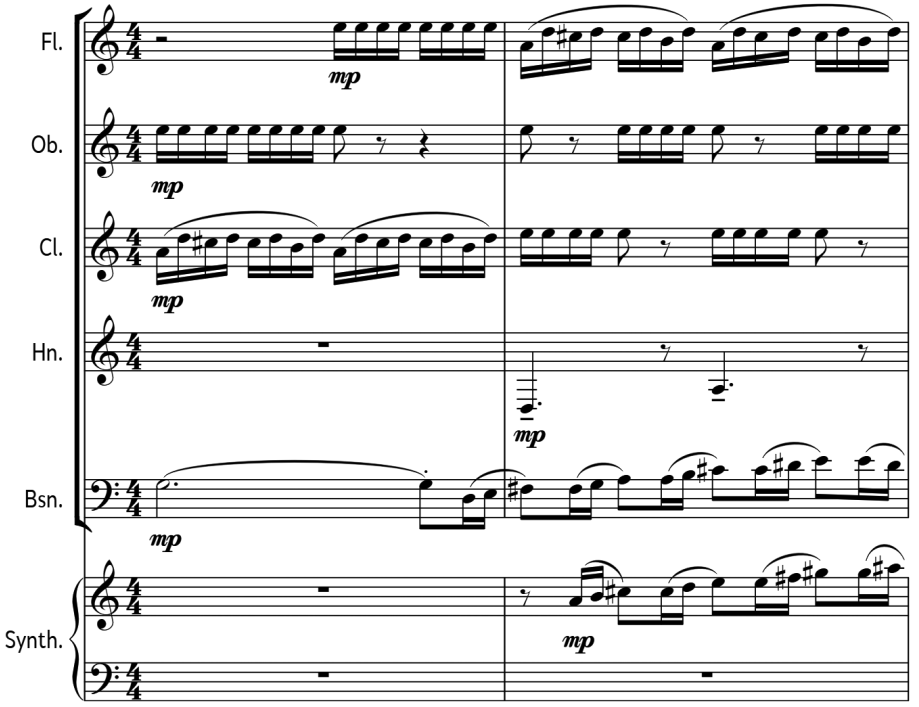
Третото излагање на **T_3** повторно се враќа во тоналниот центар **g** во имитациите меѓу инструментите од дувачкиот квинтет, додека синтесајзерот го изведува делот од фигурата **$Ф_2$** во центарот **a**, вклучувајќи ја и мелодиската линија на темата, со што повторно се добива битоналност (**пр. 143**).

Делот **B** ја повторува структурата на делот **A** од првиот став. На почетокот е направен премин од три такта како најава, па следува појава на **T_1** во флејтата, но од тоналниот центар **a**, на кој ќе се спротивстави синтесајзерот во имитации во основ-
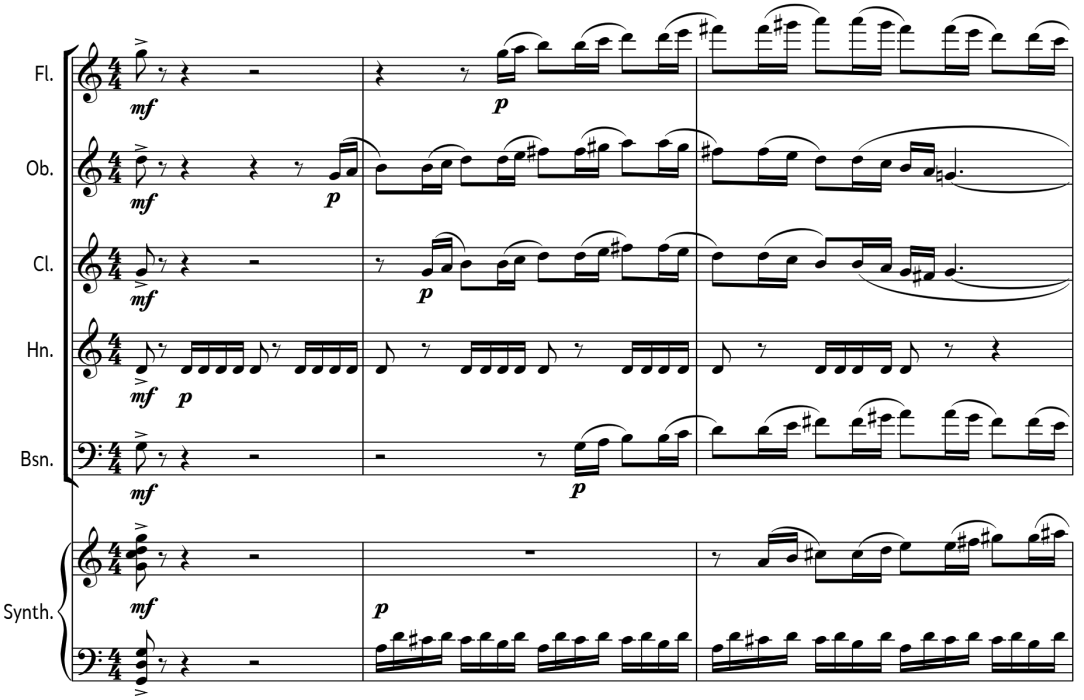
Пр. 141: Трите дела на $\mathbf{T}_3$, т. 6–(14)
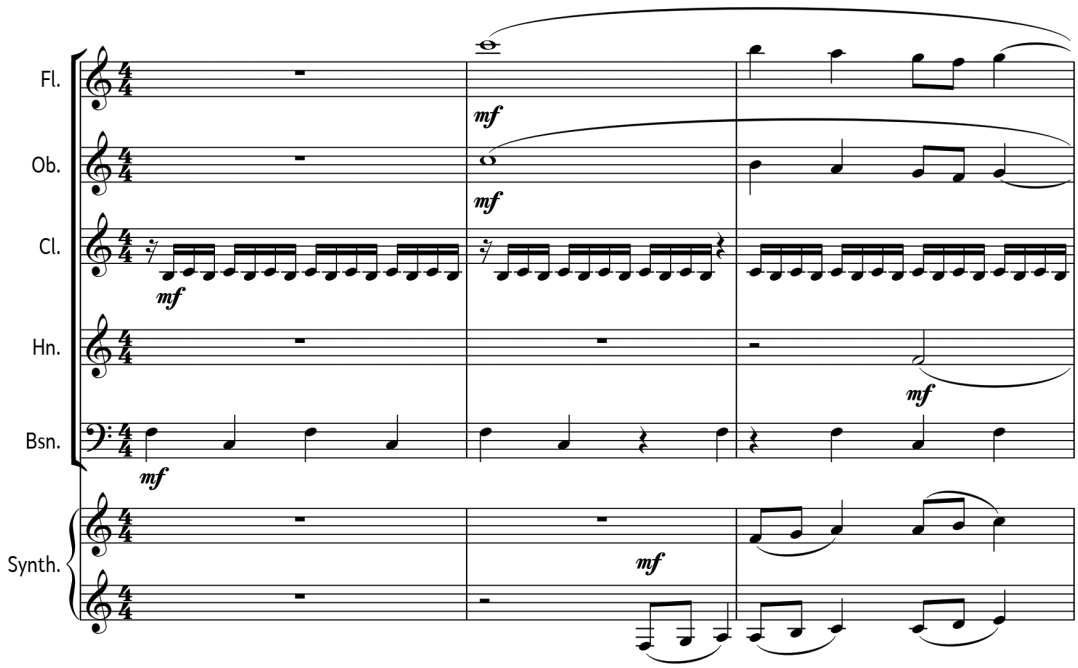


Пр. 142: Почетокот на второто излагање на $\mathbf{T_3}$ со битонални имитации меѓу фаготот и синтесајзерот, т. 14–15



Пр. 143: Третото излагање на $\mathbf{T_3}$ со нова битоналност меѓу квинтетот и синтесајзерот, т. 24–26



Пр. 144: Контрапунктот со аугментација од $\mathbf{T_3}$ во синтесајзерот наспроти $\mathbf{T_1}$ во квинтетот, т. 51–53
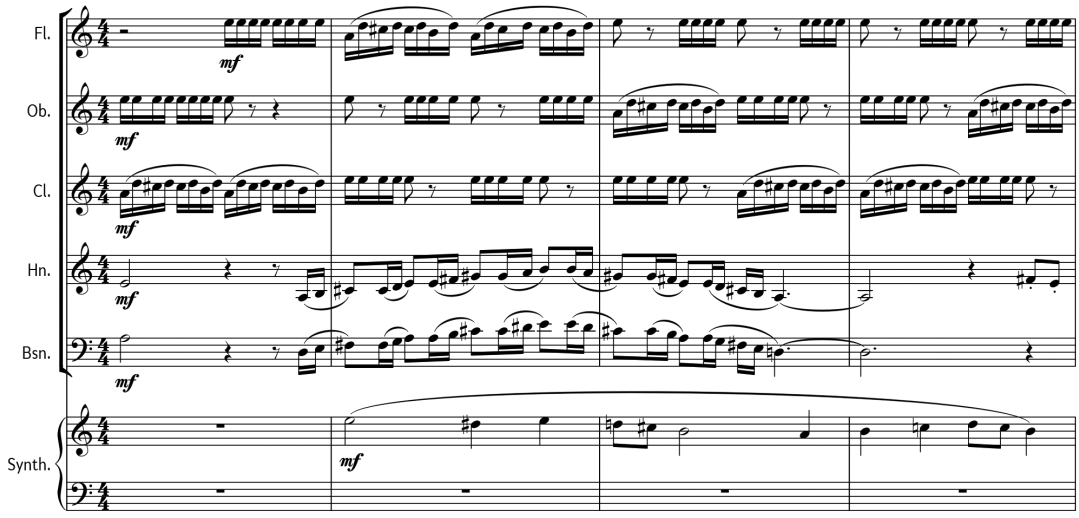


ниот тонален центар на темата од првиот став, **f**. Темата $\mathbf{T_1}$ не е изложена во целост, по што започнува делот со првата варијација од првиот став кој сега ја добива $\mathbf{T_3}$ како контрапункт во синтесајзерот, но во аугментација (**пр. 144**).
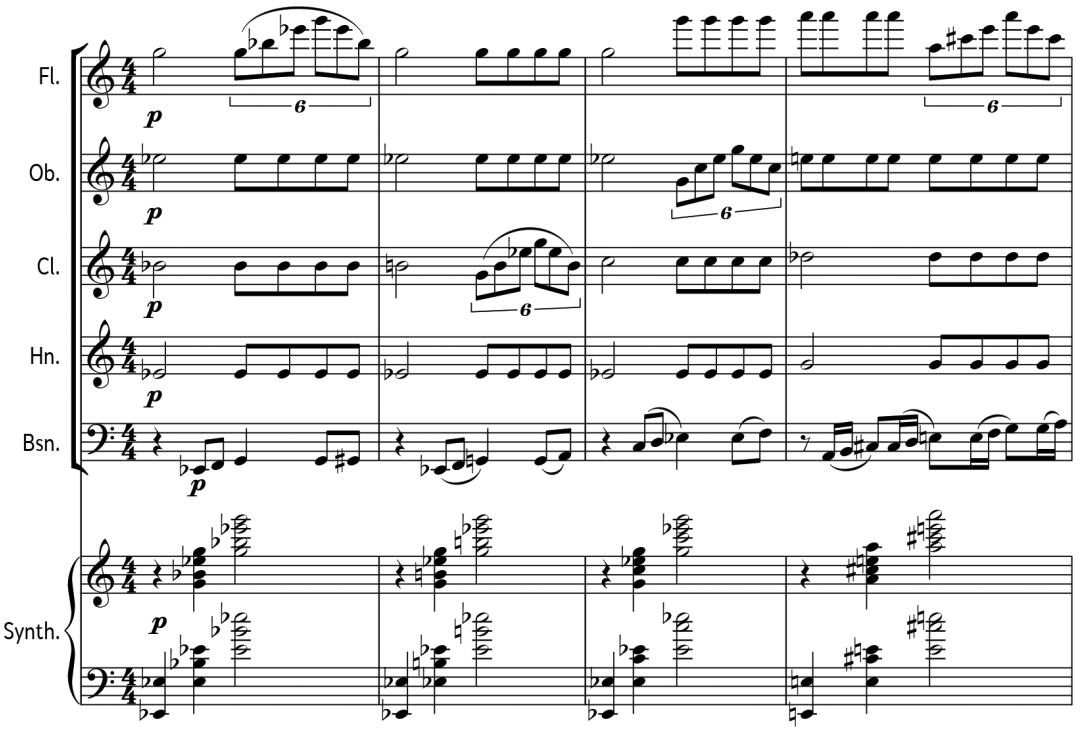
Во шемата можеше да се види дека $\mathbf{A_1}$ започнува со нова комбинација на $\mathbf{T_3}/\mathbf{T_1}$ во која сега квинтетот ја исполнува $\mathbf{T_3}$, а синтесајзерот $\mathbf{T_1}$ сите во тоналниот центар **a** (**пр. 145**).

По краткиот премин со користење на $\mathbf{\Phi_2}$ се појавува уште едно излагање на $\mathbf{T_3}$ (т. 75–82), но од нов тонален центар – **as** и дополнително во инверзија. По краткиот премин со $\mathbf{\Phi_2}$ (т. 82–86) следува пауза и по неа поголемата целина на делот **C**.
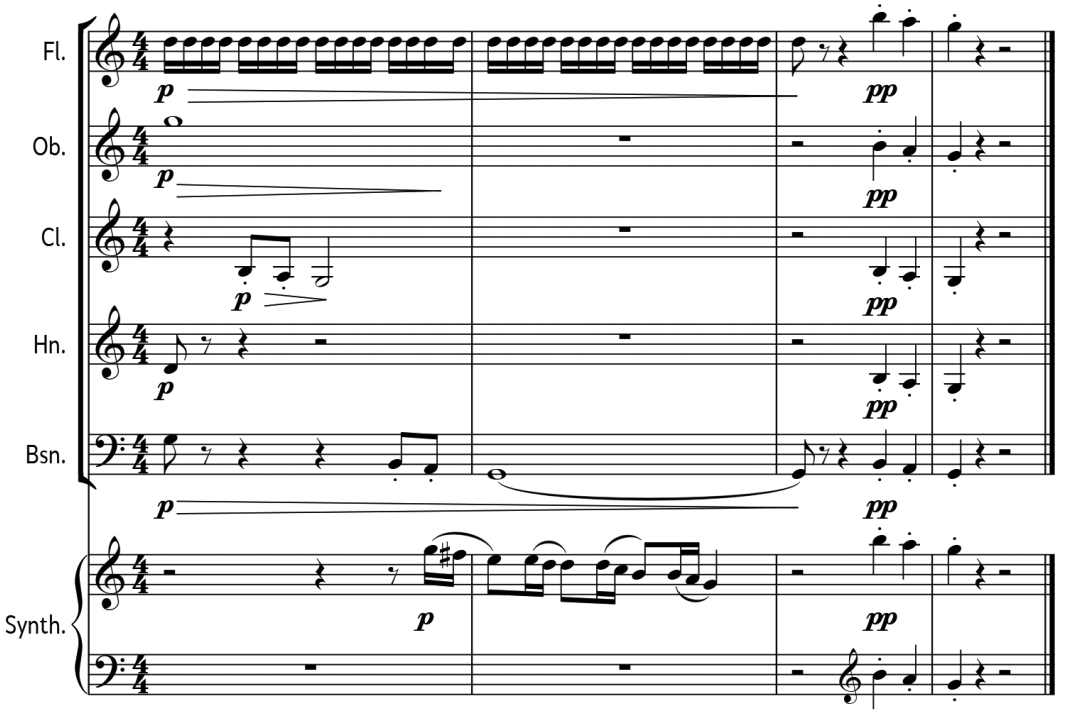
Пр. 145: $\mathbf{T_3}$ во дувачкиот квинтет наспроти $\mathbf{T_1}$ во синтесајзерот во $\mathbf{A_1}$, т. 65–68



Пр. 146: Комбинирањето на $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{T_3}$ – во фаготот најнапред во аугментација, а потоа во основната верзија, т. 120–123



Пр. 147: Крајот на ставот и секстетот во диминуендо, т. 163–166



Делот **C** започнува со вовед од разложените акорди од почетокот на $\mathbf{T_2}$ (т. 88–91). Потоа следуваат двете први реченици од темата (1 р., т. 92–105, 11 р., т. 106–119). Но и во нив има измени: 1 р. е поставена во **g-moll**, а за 11 р. се модулира во **a-moll**. Во реченицата 2 од $\mathbf{T_2}$ повторно се прави нова комбинација, сега со $\mathbf{T_3}$ (т. 120–134) на почетокот со аугментирана, а потоа и со основната верзија на мелодиската линија (**пр. 146**).

По преминот во кој се јавуваат сегменти од $\mathbf{T_{3(cer.)}}$ (т. 134–138) се јавува последното $\mathbf{A_2}$ во кое најнапред, како во почетокот на ставот $\mathbf{T_3}$ е во основниот тонален центар **g** (т. 138–146), па следува второто излагање во кое $\mathbf{T_3}$ е истородно со првото **A** во дувачкиот дел (т. 146–156), но затоа синтесајзерот ги изведува разложените акорди од $\mathbf{T_2}$.

Завршната група е варијанта на третото излагање на $\mathbf{T_3}$ од **A**, со имитациите во квинтетот и имитацијата во синтесајзерот, но во инверзија (т. 158–166). Наместо да кулминира, ставот завршува со смирување (**пр. 147**).

И овој крај одговара на целата мирна атмосфера на Секстетот, во кој, како што кажавме, нема поголеми музички судири. Овој трет став, како што се гледа, е најсложен во смисла на композиторските постапки, посебно преку комбинирањето на сите теми. Но, постапките со видоизменетите повторувања на темите (како во популарните жанрови) од првите два става, ќе најдат свој одраз по една деценија во Ноктурната за пијано.

Варијации за соло виолончело *Параходот* оп. 44 (1997)

Оваа композиција е директен одглас на 20 Варијации за соло кларинет оп. 10 напишани скоро пред две децении (1978). Поводот беше настапот на виолончелистот Живко Фирфов на натпреварот Валентино Буки (Valentino Bucchi) во Рим истата година (1997). Бидејќи делото требаше да биде издадено, го издадов самостојно со регистрацијата на CIP и ISBN преку НУБ „Св. Климент Охридски“. Потоа Живко Фирфов многу често го изведуваше (**сл. 13**), а го изведуваа и неговите студенти. Како идентификација најчесто го користевме името на народната песна која ја искористив како тема за варијациите, *Параходот* („Параходот ми пристигна“).

Очигледно е дека директната потреба да се изработи такво дело ме повлекла да го напишам, бидејќи во периодот на 1990-тите повеќе сум ориентиран кон вокални циклуси и големи инструментални и вокално-инструментални дела. Посебно навраќање кон камерната музика ќе имам подоцна, по 2009 година, кога ќе се појави една цела серија опуси. Во меѓувреме ќе напишам уште едни варијации за соло виолончело оп. u10 (2006) за кои ќе зборувам подоцна.



Сл. 13: Живко Фирфов при изведбата на *Параходот* (15 април 2005 година)

Анализа

Изборот на темата со песната *Параходот* за мене имаше посебно значење. Во 1996 година во сообраќајна несреќа трагично загина мојот најдраг пријател и кум Ставре Нолчев. Со него во бројните *вечеринки* испеавме безброј песни, но нему „Параходот ми пристигна“ посебно му се допаѓаше и ја пееше со големо задоволство.

Секогаш ме импресионираше бројот на песните за кои целосно ги паметеше текстовите. Тој беше еден од најголемите поддржувачи на моето творештво и секое мое ново дело го пречекуваше со огромно воодушевување. Како кај мене, и кај него не постоеше жанровско ограничување – едноставно – ја сакаше целата музика. Беше извонреден лекар специјалист пневмофтизиолог и пред загинувањето беше директор на пневмофтизиолошката болница во комплексот на Државната болница. Произлезен од градска средина, за мене беше своевидно изненадување неговото познавање на македонската традиционална градска песна (урбан фолклор). Мајка му кратко ја запознав пред нејзината смрт, Роза Нолчева, истакнат општественик и хуманист, која го преживеала Бухенвалд. Посебно ме импресионираше дека во нивниот дом покрај своите две деца, паралелно се грижела и за неколку сирачиња.

Но, како што Ставре беше голем музички ентузијаст, јас со него ја споделував и љубовта кон медицината. По завршувањето на гимназијата, а и подоцна, многу сериозно размислував да се запишам и на Медицинскиот факултет. Во нашиот стан на ул. „Волгоградска“ ја имавме и богатата медицинска библиотека на таткото на мојата сопруга, докторот Стефанос Хузурис. (Подоцна, во 1987 година подаривме на НУБ „Св. Климент Охридски“ 350 медицински книги од оваа библиотека.) Книгите беа главно руски и пишувани со терминологија на секојдневниот јазик, за разлика од медицинската литература во Југославија, која употребуваше исклучиво латински термини. Почнав да расчитувам некои од книгите, но набрзо сфатив дека за да ги разберам морам да го поминам редовниот пат од анатомија, физиологија, патофизиологија, пропедевтика во интерна итн. Така, системски почнав да се самообразовам и ја набавив и *Медицинската енциклопедија* на Лексикографскиот завод од Загреб (прекрасно седумтомно издание во кожен повез; заедно ги нарачав и *Општата* и *Музичката енциклопедија*, кои се добиваа на повеќегодишна отплата), која ми беше комплементарен извор за информации. Воедно со Стефанос водевме долги разговори и дури често одев во ординацијата во амбулантата во Козле каде што работеше во 1970-тите и ми покажуваше интересни случаи. Со оглед на тоа што потекнуваше од старата медицинска школа, беше извонреден дијагностичар со помош на најобичните методи – аускултација/перкусија/палпација, на кои ме подучуваше (на пример, научив како да ја испипувам големината на хепарот, како да препознавам пневмонии во дишењето на мали деца итн.).

Можам да кажам дека Стефанос беше исто така еден од моите идоли. Потекнувајќи од граѓанско семејство од Солун (татко му бил директор на училиште во Солун) пратен е да студира медицина во Атина, која ја завршува во моментот на почетокот на Грчко-италијанската војна, 1940–1941 година. Таа е првата од трите војни во кои ќе учествува како лекар (следуваа антифашистичката и граѓанската војна; за своето учество во војните напиша автобиографска книга *Лекарот во три војни*). Голем хуманист, кој се жртвува за да спасува стотици животи во текот на девет години, живеејќи и оперирајќи во импровизирани услови во планините, кој ја преживува голготата на ДАГ (Демократската армија на Грција, основана од грчката комунистичка партија) и евакуацијата во Ташкент во Советскиот Сојуз. Таму ја продолжува кариерата како специјалист педијатар и доктор по медицински науки, а во Македонија доаѓа со семејството во 1968 година. Ми беше светол пример, бидејќи тој комунизмот го прифаќаше како

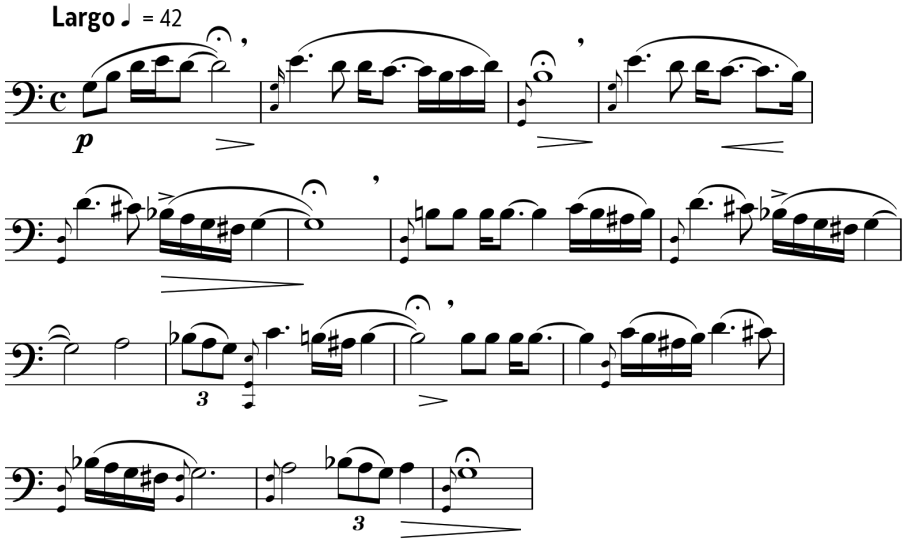
најнапредна идеја за еднаквост и елиминација на сите видови експлоатација и дискриминација. И во Ташкент и во Скопје често доаѓаа и го земаа од дома во ноќни саати да посети некое болно дете, што го правеше без надомест од чисто медицинска и хуманистичка одговорност. Со пациентите се соживуваше и минуваше долги саати објаснувајќи им ја состојбата. Неверојатно скромен и секогаш весел, се шегуваше и во најтешките ситуации.

Моето аматерско воведување во медицината многу ми помогна во животот во конкретни ситуации, но и за да го напишам анатомско-физиолошкиот дел од психоакустиката во книгата *Сонологија*.
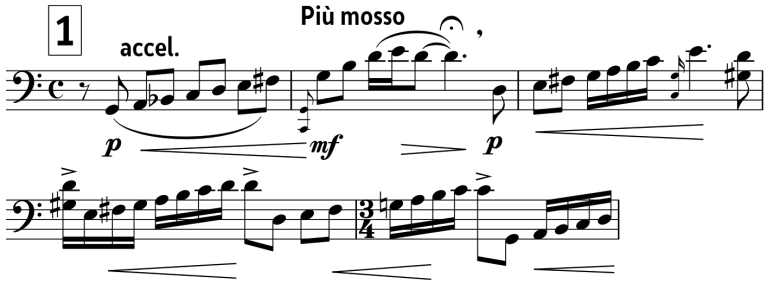
Ad libitum темата дополнително ја украсив со разложени акорди (**пр. 148**). Во испишувањето се водев од најпознатата верзија испеана од Никола Бадев (ненадминлив во орнаментирањето). Она што секако ме импресионираше музички беше играта со дур/мол низата, посебно со клучниот интервал терцата (во однос на тониката).

Иако темата постојано се чувствува и е рамката во која се градат варијациите, се работи за карактерни варијации, со многу значајни интервенции во основниот тематски материјал. Има вкупно осум варијации, и уште првата започнува со збогатена варијанта од дополнителни скалични движења (**пр. 149**).
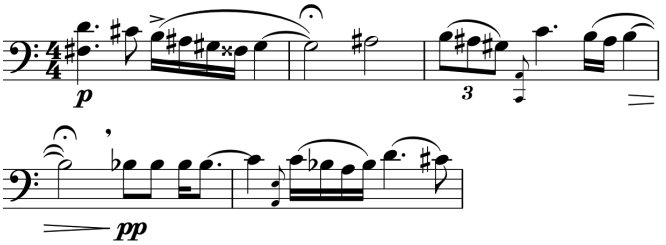
Пр. 148: Украсувањето на темата со разложени акорди, т. 1–15
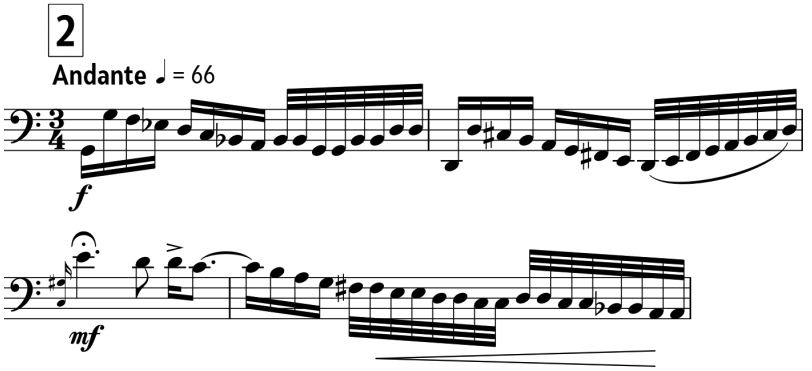


Пр. 149: Скаличните дополнувања во орнаментирањето на првата варијација, т. 16–20



Пр. 150: Поместувањето на центарот **g** во **gis** и промената на терцата (дур во мол), т. 25–29



Пр. 151: Почетокот на втората варијација во баховски манир, т. 33–36

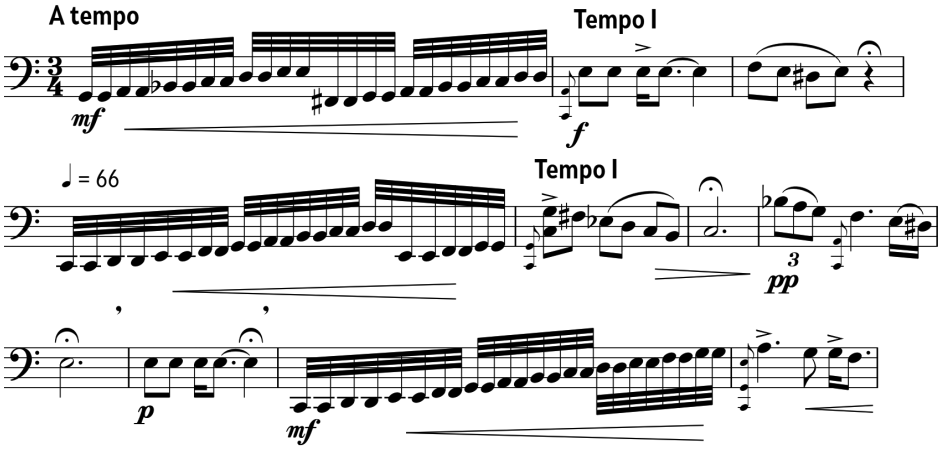


Во вториот дел од песната (таа има јасно разграничени две реченици) ќе започнам со моите *традиционални* изместувања на водечката линија за полустепен нагоре (тоналниот центар **g** во **gis**) и менување на големата терца од песната во мала (кое веќе го има во песната, но не на тие места) (**пр. 150**).

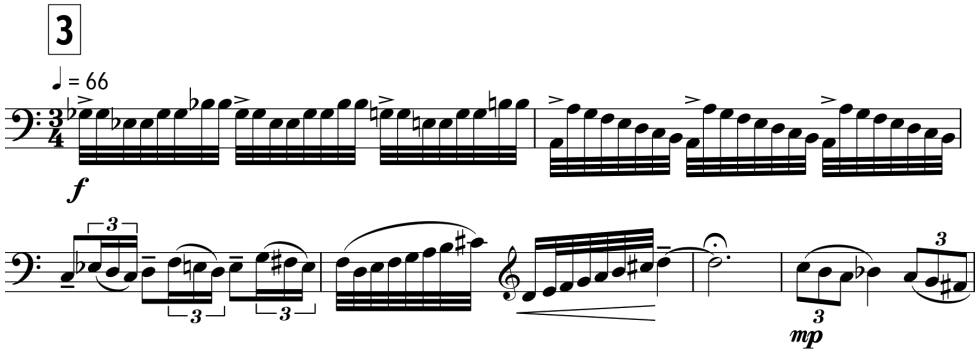
Втората варијација започнува во *баховски* манир и се воведуваат репетиции (**пр. 151**).

Во втората реченица на темата репетициите ќе почнат да се спротивставуваат на основниот музички материјал од темата, еден вид привидна/одложена полифонија (**пр. 152**).
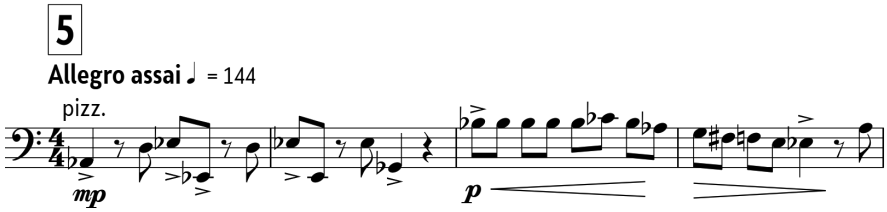
Пр. 152: Спротивставувањето на скаличните движења во репетициите на основната мелодиска линија, т. 45–55



Пр. 153: Третата варијација со вивалдиевска фактура и тонални поместувања, т. 61–66



Пр. 154: Пицикато варијацијата со новиот тонален центар **as**, т. 93–96
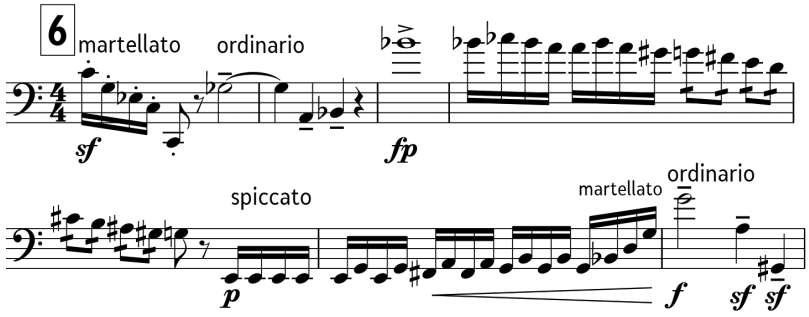


Третата варијација има вивалдиевска фактура и започнува во тоналниот центар **es** и тоа во молска варијанта (**es-moll**, скриена терцна сродност), којашто веднаш се поместува за полустепен нагоре од **e** (**пр. 153**).

Четвртата варијација е варијација на флажолети со што се шири спектарот на различните технички средства на инструментот. Во истата насока е петтата варијација која претставува *пицикато варијација*. И таа е тонално поместена за полустепен нагоре од **as** (**пр. 154**).

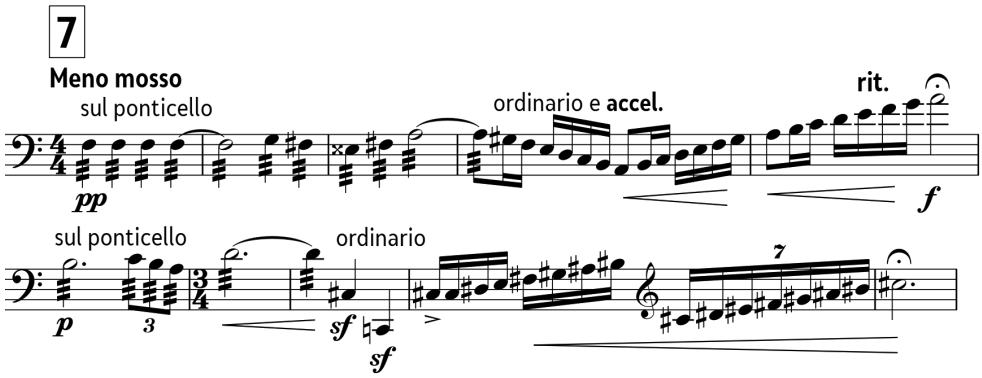
Шестата варијација ќе воведе уште две нови техники *martellato* и *spiccato* и натамошни промени на основниот тематски материјал, повторно преку транспозиции и бројни алтерации (**пр. 155**).

Седмата варијација започнува со втората реченица од темата, како да е продолжение на шестата, (но шестата е јасно заокружена со каденца и цезура). И во неа ќе продолжи *изложбата* на различните технички можности на инструментот со внесување на тремолата *sul ponticello* (**пр. 156**).

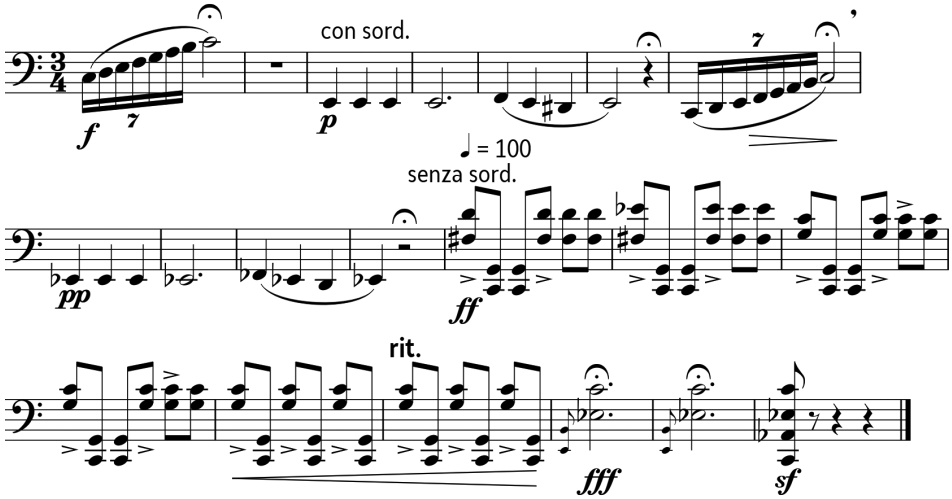
Пр. 155: Внесувањето на *martelato* и *spiccato* и промената на тоналните центри, т. 109–115



Пр. 156: Тремолата *sul ponticello* во седмата варијација, т. 127–136



Пр. 157: Крајот на ставот со кулминацијата и разложените акорди, т. 160–179



Последната варијација започнува *con sordino* со двојни тонови во нискиот регистар во ***pp***, за да експлодира најнапред со скаличен пасаж враќајќи се во *arco*, а потоа со разложени акорди од двојни тонови да ја формира крајната кулминација на ставот. Во неа уште еднаш ќе се вметне *con sordino* во динамика ***p***, за уште повеќе да се истакне крајната кулминација испишана дури во ***ff***. Ставот завршува во **c-moll**, при што последниот акорд, по двата тонични акорди е секстакорд од шестото стапало (јас ова би го нарекол музичка иронија во која се случуваат вакви неочекувани ситни изместувања) (**пр. 157**).

И овие соло варијации се виртуозно дело, посебно во техничка смисла, со моите карактеристични ситни поместувања на музичкиот материјал, кои треба да го дадат авторскиот печат.

Kreuzweg-Reflexionen VIII op. 50 (2001)

Делото *Патот на крстот – Одрази VIII* беше создадено по покана на австрискиот композитор Гинтер Цехбергер (Günther Zechberger), кој ми се обрати преку имејл во 2001 година. Во него тој ми ја претстави идејата за создавање на дело кое би било



Reflexionen zum Kreuzweg in der Kathedrale von Osor

In den 80iger Jahren schufen 14 kroatischer Maler einen Kreuzweg, den sie dann der Kathedrale von Osor schenkten. Jeder der Künstler widmete sich einer der 14 Stationen. Diese Idee aufgreifend wurden von mir 14 Komponisten eingeladen, je eine „Reflexion" zu einem der Gemälde / Stationen zu schreiben.



Mein großer Dank gilt folgenden Komponisten, die bereit waren, sich an diesem Projekt zu beteiligen:

Lior Navok (Israel); 1. Station
David Revill (England); 2. Station
Stefan David Hummel (Österreich/Deutschland); 3. Station
Sanja Drakulić (Kroatien); 4. Station
Rhona Clarke (Irland); 5. Station
Norbert Hoffmann (Österreich/Deutschland); 6. Station
Thoma Simaku (Albanien / England); 7. Station
Dimitrije Bužarovski (Mazedonien); 8. Station
Hansjörg Sofka (Österreich); 9. Station
Antun Tomislav Šaban (Kroatien); 10. Station
Boguslaw Schaeffer (Polen); 11. Station
Anđelko Igrec (Kroatien); 12. Station
Alexander Zimmermann (Österreich); 13. Station
Günther Zechberger (Österreich); 14. Station

Die Kreuzwegreflexionen wurden in Innsbruck, Veli Losinj, Mali Losinj, Hall in Tirol, auf der Biennale Zagreb, in Rijeka, Delnice und Seefeld aufgeführt



Vatroslav Kuliš

8. Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz

Dimitrije Bužarovski
Flöte, Viola, Gitarre, Akkordeon

Сл. 14: Катедралната црква во Осор и дел од текстот на Цехбергер со објаснувањата и имињата на композиторите, како и избраната слика 8 за моето дело од Ватрослав Кулиш („Христос паѓа по трет пат под крстот")

инспирирано од една од 14 слики сите на тема *Патот на крстот* кои 14 хрватски сликари ѝ ги подарија на Катедралата од Осор (од хрватскиот остров Крес) во 1980-тите. Тој имаше поканење 14 композитори од најразлични земји (вклучувајќи се и себеси) кои требаше да изберат по една слика и да ја искористат како инспирација за кратко дело (**сл. 14**). Во делото требаше да се изберат четири инструменти од понудените седум (флејта, саксофон, туба, гитара, хармоника, удиралки и виола).

Делото е произведено во Инсбрук во 2001 година (**сл. 15**), по што следуваа повеќе изведби во следните 15-ина години. За жал, јас никогаш не присуствував на некоја од изведбите и не знам како е решен проблемот на ограничувањето на траењето на делото, кое според концептот на Цехбергер, не смееше да надминува три минути (делото трае над седум минути, најверојатно направиле некои поголеми скратувања).





Сл. 15: Плакатот и програмата од праизведбата во Инсбрук

По добивањето на имејлот јас му предложив на Цехбергер да се видиме на кратко во Инсбрук. Во тој момент требаше да патувам од Цирих за Виена, и наместо со авион, тргнав со воз, низ прекрасниот Тирол, со што можев да застанам и во неколку саати да се запознаеме и да поразговараме за проектот. Како што кажав, по изведбите добив имејл дека на публиката многу ѝ се допаднало делото, веројатно заради неговата тоналност и неоромантичните хармонии.

Овде би сакал да направам и една поголема дигресија околу периодот во кој го создадов. Делото го изработив во Mosaic (тоа беше периодот кога преминував од Mosaic во Sibelius) доста брзо бидејќи во моментот како приоритет ги имав поставено Темпусовите проекти и со нив градбата на студијата, почетокот на дигитализацијата на фолклорните колекции и аудио- и видеоснимањата.

Всушност, во Цирих бев во посета на Етномузиколошиот архив при Циришкиот универзитет со кој само што започнавме проект за дигитализација на звучното културно наследство кој го финансираше Швајцарската национална фондација за наука (SNF). Тој проект беше комплементарен со Темпусовиот, и всушност ги здруживме средствата и затоа финалните резултати беа фасцинантни. Трите Темпусови проекти беа: првиот за отворањето на насоката по сонологија, вториот за отворањето на ИРАМ (Институтот за истражување и архивирање музика) и третиот за отворање на оддел за сонологија со мултимедија. Во Цирих координатор на проектот беше професорот Ернст Лихтенхан (Ernst Lichtenhahn), а како директен соработник беше Дитер Рингли (Dieter Ringli), а за Темпусовите проекти веќе во претходните книги ги споменав Сајмон Јанг (Simon Young) како главен координатор, како и деканите на Тринити колеџот за музика од Лондон, Гевин Хендерсон (Gavin Henderson) и на Кралскиот конзерваториум од Хаг, Франс де Ројтер (Frans de Ruiter). Ова беше главниот тим кој даде неверојатен придонес кон сè што се направи во периодот 1999–2005 година во кој се појавија овие проекти. Сите се ангажираа максимално и тоа волонтерски, што овозможи ослободување на средства за хонорари за директните активности во проектите и купувањето на опремата. Затоа фантастично изгледа дека со овие проекти со лимитирани средства изградивме дури четири студија за аудио- и видеоснимања, одржавме 10 меѓународни конференции од кои дури четири во Лондон и три во Цирих, три во Струга и три во Скопје. Во лондонските и циришките конференции патуваше група и до 10 професори и студенти од ФМУ, а во конференциите во Македонија имаше над 30 учесници од САД, Велика Британија, Холандија, Грција, Швајцарија и Турција. Од сите конференции ги издадовме рефератите во зборници, а беа издадени и три книги: *Од природни до компјутерски звуци* (учебник за студентите по сонологија), *Глосар на технички термини* и *Основите на дигиталното архивирање*. Само во тој период снимивме над педесетина концерти (вкупната бројка подоцна ќе достигне до 120), над 100 кратки хроники (потоа бројката ќе достигне 175), ги отворивме Студенсткото интернет радио кое ќе емитува над 110 програми, со снимки од концерти, портрети на композитори, изведувачи, професори на ФМУ итн.

Најрационалното трошење на средствата од проектите беше клуч за нивниот успех. Комбинирањето на средствата од различните проекти овозможуваше да ги платиме престоите на многу поголем број учесници. Така, ако во проектот имаше средства за дневници за три лица, ние со нив ќе донесевме 10, кои немаше да земаат дневници, ќе им беше обезбедено сместување и пансион во поевтини хостели или хотели (сепак квалитетно), авионските компании ни даваа попусти бидејќи патуваа поголеми групи итн.

Споменатото патување во Цирих го искористив за преземање на првата камера која ја купивме со средствата од циришкиот проект (Sony DCR-TRV30E), со која ќе започнат првите снимања веќе од првата лондонска конференција на 21 ноември 2001 година. Гледајќи ги четирите документарни видеа снимени во зимата 2003 година (*Ѓорѓи Доневски*, *Бајчорки*,

Костурчанки и *Калистрат Зографски*) ме изненадува прецизноста на кадрите со која сум ги снимал, посебно што камерата имаше многу мала контрола за зум со која лесно се правеа грешки. Видеата ги снимав сам, користејќи го мојот стерео микрофон (Sony ECM-MS957), кој го набавив уште во раните 1990-тите години за снимање со ДАТ (Sony TCD-D8), кои ми беа главниот медиум за изработка на дигиталното аудио во тоа време, со оглед на тоа што со големината на хард-дисковите на компјутерот во тоа време бев ограничен на снимки до 20 минути. Првите видеомонтажи во 2001 година ги правев на исто така преносниот DV снимач (Sony GV-D200) кој овозможуваше 20 синхронизирани сечења (cuts) со камерата и дигитални лепења со што се добиваше целосен видеопроизвод. Подоцна постепено на мекинтошите преку нивните софтвери iMovie (на нив е изработена првата шпица на ИРАМ) во 2003 година ќе преминам во компјутерска монтажа со Final Cut Pro со кој работам до денес.

Во 2004 година, за време на престојот во есента во САД ќе ја набавам и втората камера (Sony VX2000), која веќе овозможува и поквалитетно SD видео, но и работа со објективот со многу повеќе контроли на движењата, зумот, фокусот итн.
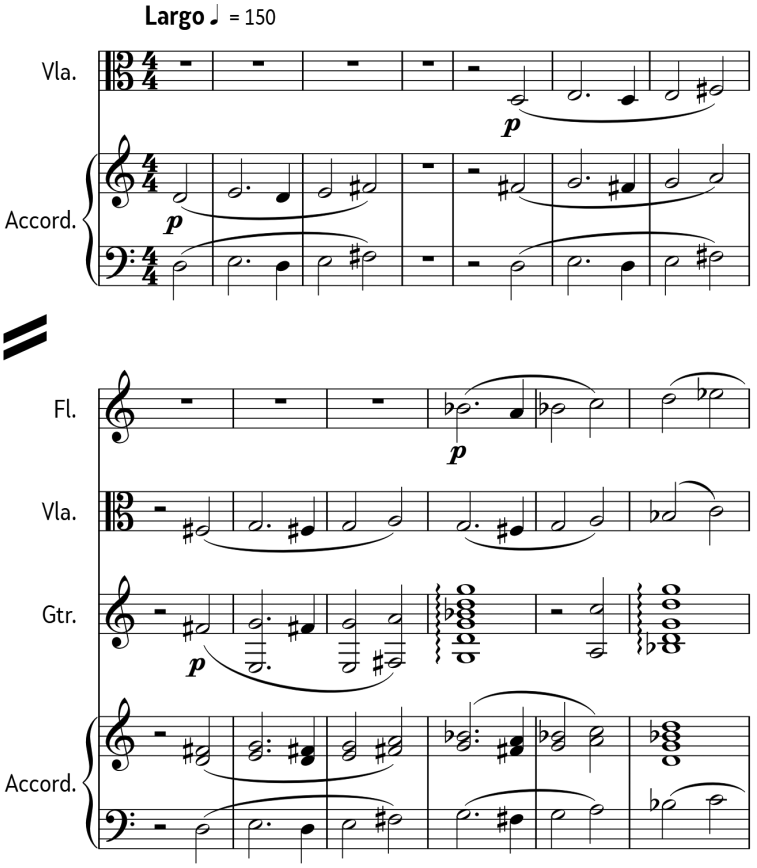
Следната, 2005 година, во Велика Британија ќе ја набавам за сопствена употреба и камерата Sony DSR-PD170P која ќе ја комбинирам со другите две за сите снимања што ќе следуваат во целиот следен период до 2020 година. Во овој период ќе се реализираат и повеќе сложени видеопроекти, како на пример, снимањата на двата концерта на оркестарот на ФМУ со кои се одбележуваше годишнината на Факултетот во 2004 и во 2005 година. За да го дуплираме бројот на камерите (соодветно и кадрите), за тие концерти ги замоливме учесниците да дојдат на генералната проба облечени како за вечерниот концерт. Кадрите што беа крупно и во оркестарот ги снимивме за време на генералната проба (за да нема движења и да не пречиме на самиот концерт). Кога ќе се има предвид дека целата екипа беше составена од студентите по сонологија, со мало или никакво искуство, импресионира добиениот резултат. Од 2004 година за видеоснимањата беше обучуван Ристе Стојаноски, тогаш студент по пијано и сонологија, така што во следните неколку години тој беше главниот камерман на настаните што ги покривавме.

Од Цирих патував за Виена заради посетата на Фонограм архивот (Phonogrammarchiv) при Австриската академија на науки во Виена и средбата со неговиот раководител, Дитрих Шулер (Dietrich Schüller). Оваа посета беше од клучно значење за добивањето на потребните технички информации за процесот и стандардите на дигиталното архивирање на аудиото (во тоа време Шулер беше и претседател на техничкиот комитет на IASA – International Association of Sound Archives, која до денес ги одредува овие норми). Како резултат на таа посета и поголемиот број материјали што ми ги даде Шулер, јас ја објавив книгата која воедно беше и упатство, *Основи на дигиталното архивирање* на звукот во 2002 година. Ја објавивме со средствата од проектите и во Агенцијата за радиодифузија однесов 200 примероци за да се испратат до сите радиодифузни станици во Македонија. Не знам што се случи со нив, но кога ги прашував по радиостаниците, воопшто не знаеја за неа. Сите мои обиди да го афирмирам проблемот на дигиталното архивирање на звучното културно наследство со години минуваше без никаков резултат, и единствениот центар во кој во Македонија системски се собираше и се дигитализираше звучното културно наследство остана ИРАМ и подоцна БузАр.

Анализа

Делото *Патот кон крстот* е напишано во сонатна форма со две изразено контрастни теми. Првата од нив симболично е поврзана со содржината на сликата со изборот на македонската народна песна „Со маки сум се родила“. Покрај тоа,

Пр. 158: Антиципацијата на **1T$_1$** во бавно темпо и со прекини, т. 1–12



формата ги содржи трите компоненти на сонатната форма: експозиција, развоен дел, реприза. Пред експозицијата има вовед, а на крајот се јавува и кода.

Вовед: 1T$_{1(ант)}$ (т. 1–35) премин (т. 36–48)
Експозиција: 1T$_1$ (т. 49–74) мост, 2T$_{2(ант)}$ (т. 74–87) 1T$_1$ (т. 87–106) премин (т. 107–108) 2T$_2$ (т. 109–129)
Развоен дел: M$_{2(дим)}$ (т. 129–136) 2T$_{2(ант)}$ (т. 136–140) M$_{2(дим)}$ (т. 140–142) 2T$_{2(ант)}$ (т. 142–150) завршен дел (т. 150–155)
Реприза: 2T$_2$ (т. 156–176) 1T$_1$ (т. 176–192)
Кода: 1T$_{1(сер)}$ (т. 193–197) премин (т. 199–205) 1T$_{1(сер)}$ (т. 206–222)

Воведниот дел ја антиципира **1T$_1$** во бавно темпо и со прекини (**пр. 158**). Примерот покажува една од интервенциите во народната песна од која е преземена **1T$_1$** кои ќе бидат карактеристика за нејзината градба – шетањето низ различни тоналитети (во примеров таа започнува во **e-moll** и во 10. такт настанува модулација во **g-moll** – хроматска терцна сродност*). До кулминацијата во воведот која е во **c-moll** (т. 25) ќе се појави и **a-moll** (т. 19), а пред неа и моето омилено романтичарско средство – полунамалениот септакорд* (т. 23–24) (**пр. 159**).

Воведот завршува со премин кој изградува мелодиска линија од намален септакорд кој треба хармонски да го најави и да го лоцира следното главно излагање на
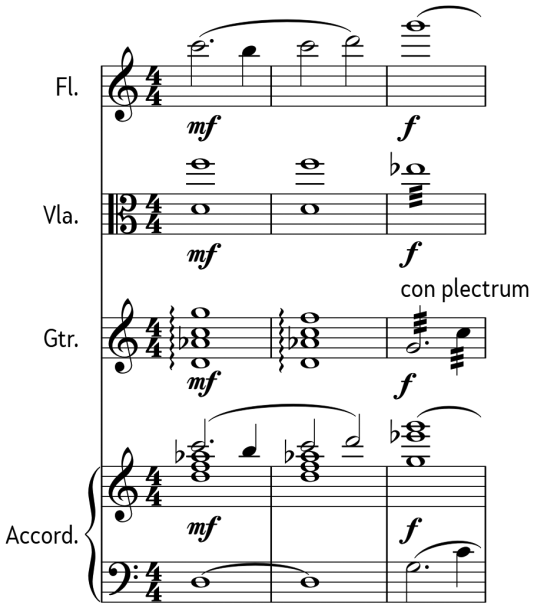
1T$_1$ (во овој случај VII стапало за **e-moll**) (**пр. 160**).

Почетокот на главното излагање на **1T$_1$**, како и кај најголемиот дел од моите теми, започнува со двотактен внатрешен вовед од придружната фигура **Ф$_1$** (**пр. 161**).

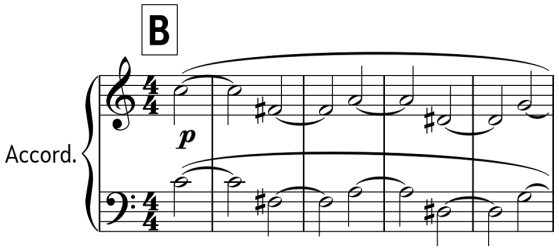
Темата **1T$_1$** ги следи контурите на мелодиската линија од преземената песна „Со маки сум се родила“, но за разлика од оригиналната песна која е во бавно темпо, овде таа е во брзо темпо и на почетокот дуплирана во кварти (**пр. 162**).

На крајот на песната се појавува хроматски пасаж кој натаму ќе игра значајна драматуршка улога во овие краеви на излагањето на темата (**пр. 163**).

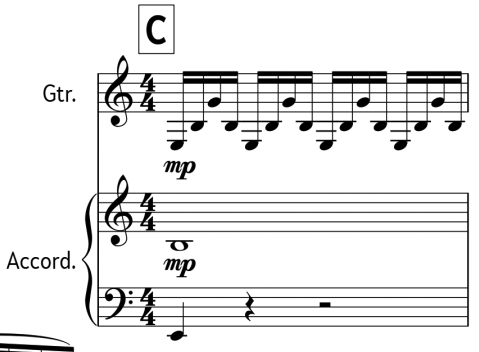
Пр. 159: Кулминацијата на воведот со хармонската основа на полунамалениот септакорд, т. 23–25
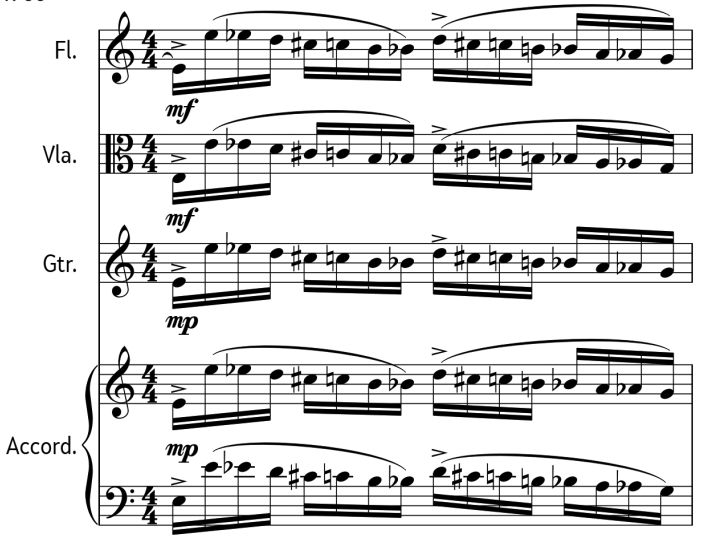


Пр. 160: Почетокот на преминот со најавата на VII стапало за **e-moll** во кој ќе биде изложена **1T$_1$**, т. (36)–39
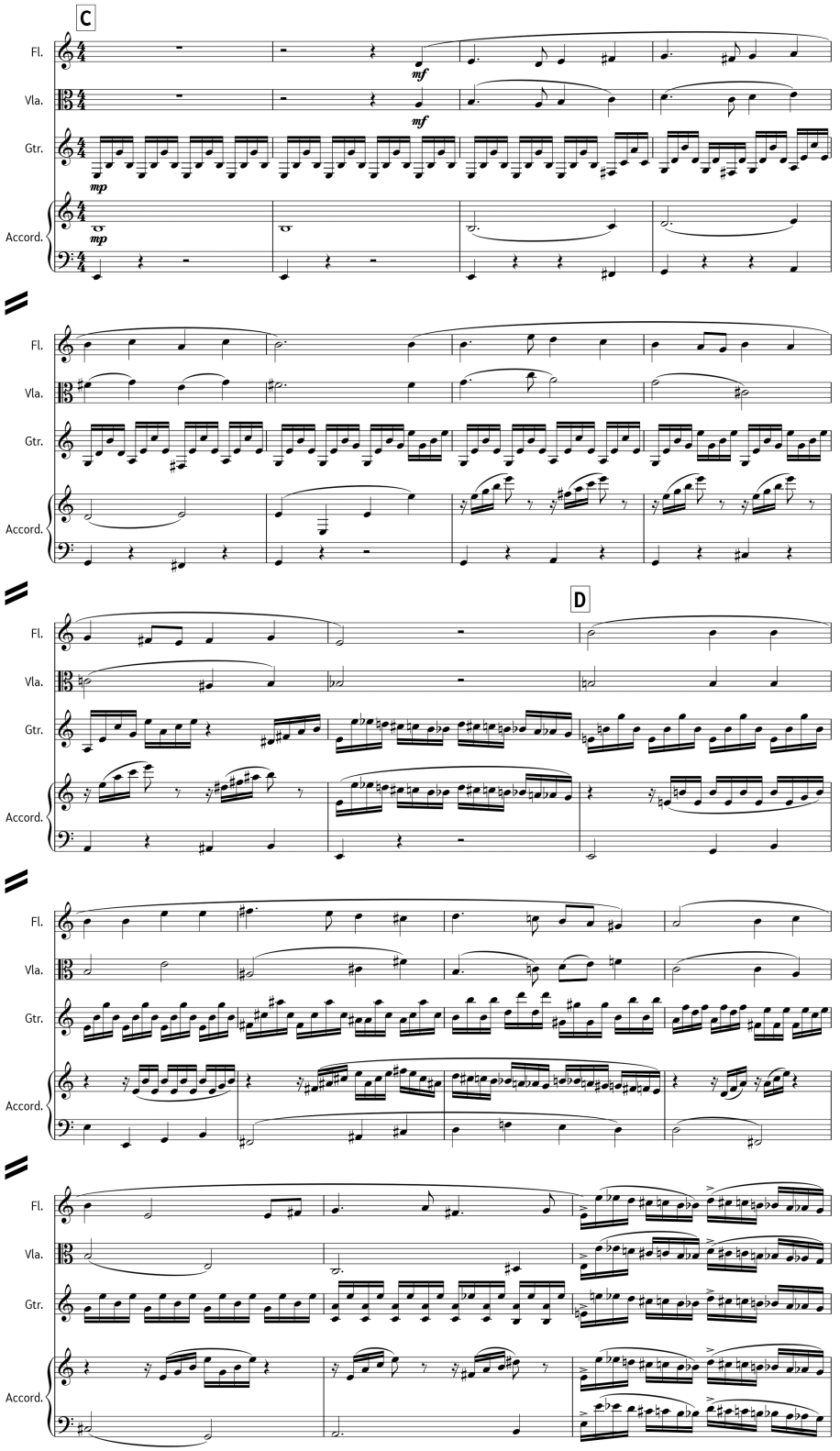


Пр. 161: Придружната фигура **Ф$_1$** изградена од разложени акорди, т. 49



Пр. 163: **П$_1$** со драматуршка функција на крајот од темата, т. 66

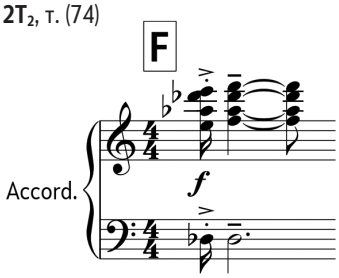


Пр. 162: **1T$_1$** со придружната фигура **Ф$_1$** дуплирана во почетокот во кварти и во брзо темпо во однос на основната верзија на песната, т. 49–66



На крајот од ова основно излагање на темата (т. 67–74) има повторување на втората реченица од песната/темата во кое веќе започнуваат модулациите, односно хармонските промени со завршна каденца во **f-moll** (т. 73–74).

Пр. 164: **M_1** дериватот од **M_2** на **$2T_2$**, т. (74)
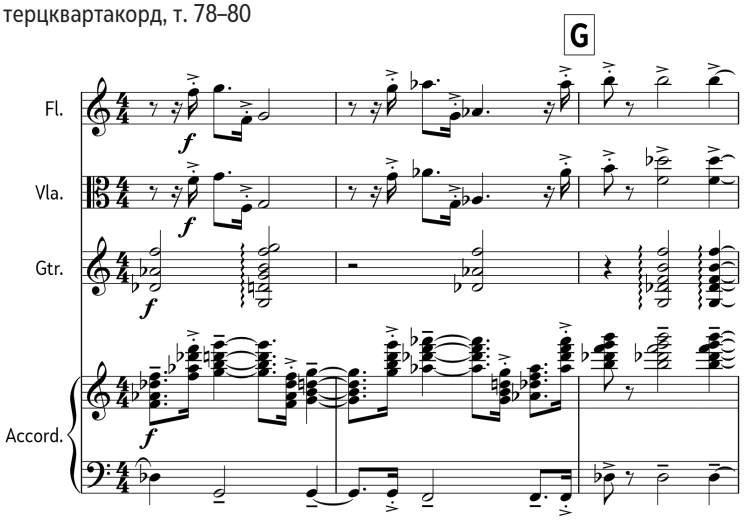


Во 74. такт започнува мостот кој го антиципира материјалот од **$2T_2$** градејќи нов пунктиран мотив **M_1** и преку повторувањата поврзува со **M_2** од **$2T_2$** (**пр. 164**).
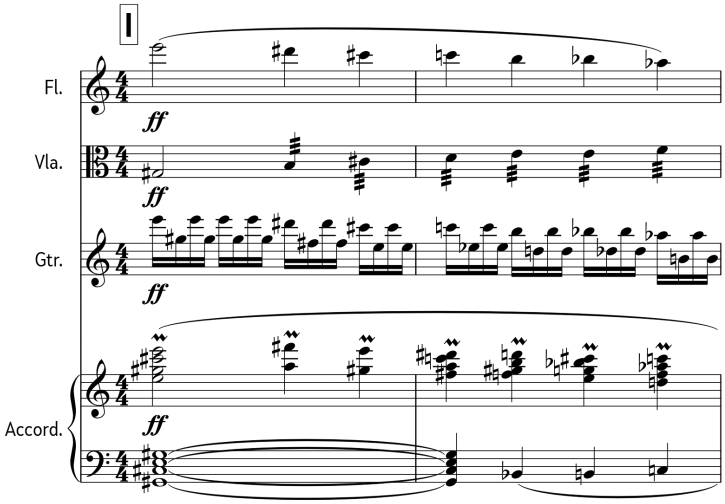
Преку повеќето повторувања на овој мотив се стигнува до кулминацијата на мостот во која ќе се појави зголемениот терцквартакорд (дериват од малиот дурски септакорд со основа од тврдо намален квинтакорд) (**пр. 165**).

Она што е новина во оваа сонатна форма е што по мостот повторно се јавува **$1T_1$**, па дури по неа ќе се јави **$2T_2$**. Ова јавување на **$2T_1$** е веќе нестабилно со тоналните поместувања и кулминацијата во која **$П_1$** ќе добие нова аугментирана и орнаментирана варијанта (**пр. 166**).

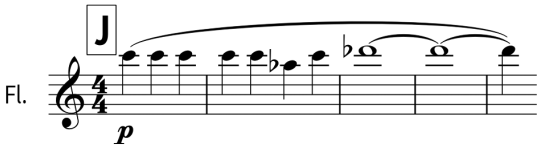
Пр. 165: Повторувањата на **M_1** кои водат до кулминацијата со зголемениот терцквартакорд, т. 78–80



Пр. 166: **$П_1$** во аугментирана и орнаментирана варијанта, т. 99–100
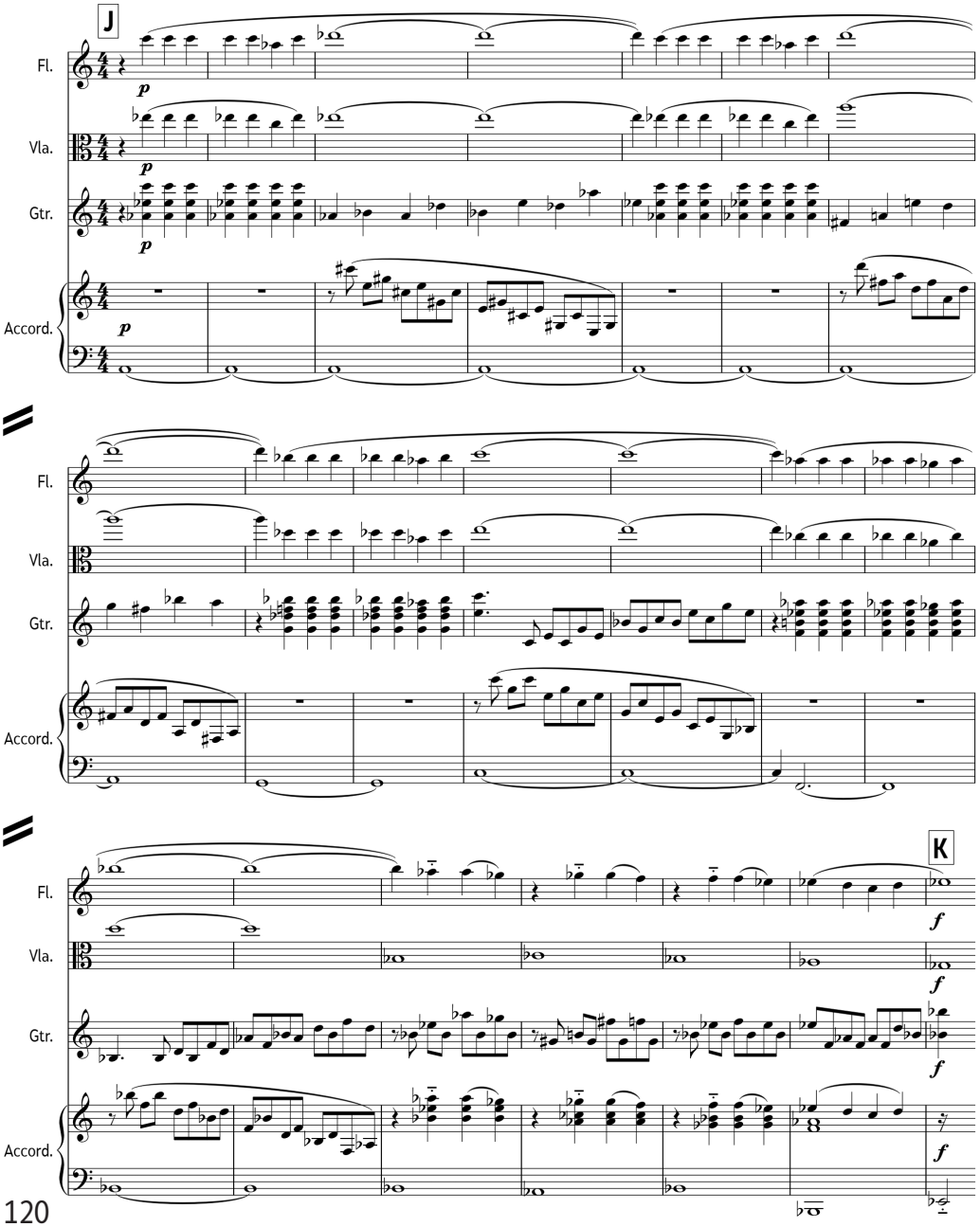


Пр. 167: Основниот мотив $\mathbf{M_2}$ од кој е формирана $\mathbf{2T_2}$, т. (109)–(113)
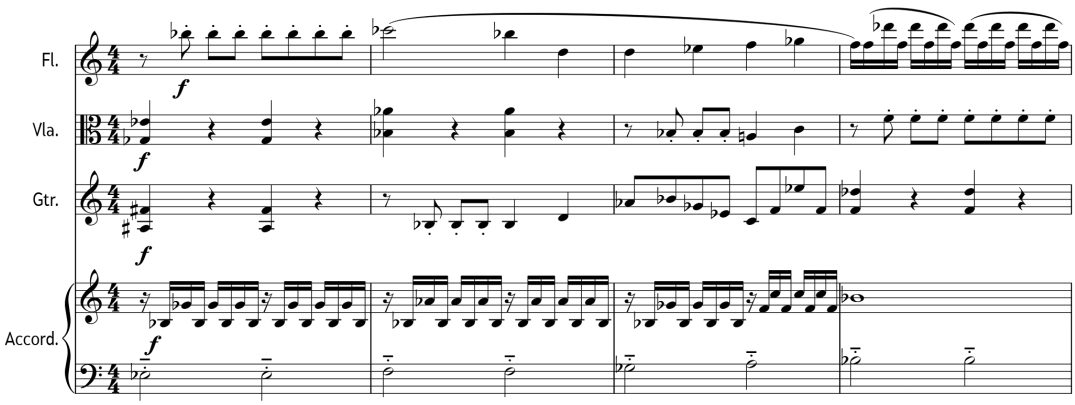


По распаѓањето на пасажот до појавата на $\mathbf{2T_2}$ има краток премин составен од три акорди (зголемени квинтакорди, поставени како секстакорди) кои всушност го антиципираат главниот мотив $\mathbf{M_2}$ на $\mathbf{2T_2}$ (**пр. 167**). Видливо е дека тој нема некоја карактеристична структура, но затоа уште во првото излагање има карактеристична хармонизација со релацијата тоника (дурска) – молска субдоминанта (и тоа како *sixte ajoutée*) (**пр. 168**).

Пр. 168: $\mathbf{2T_2}$ изградена од $\mathbf{M_2}$ преку низа во хармонска прогресија, т. 109–(129)



Пр. 169: Дериватот од $\mathbf{M_2}$ во диминуција со моцартовска фактура, т. 130–133



Всушност, целата смисла на оваа тема е во низата од $\mathbf{M_2}$ поставена во една богата хармонска прогресија. Таа започнува во тоналниот центар **As-dur** со споменатото решение тоника – молска субдоминанта на првата појава на $\mathbf{M_2}$ (т. 109–113). Втората појава (т. 113–117) веќе има поларна релација **as-d**, по што следува низа од *доминанти за* која се движи низ линијата **g-c-f-b** за третата и четвртата појава на $\mathbf{M_2}$, но во нив е експлоатиран полунамалениот септакорд. Последното басово **b** е искористено како доминанта во проширената каденца со која се завршува темата во **es-moll**.

Посебно интересен е почетокот на темата кога во првите шест такта (т. 109–114) во хармониката се јавува изразено дисонантниот педал на **a** (наспроти **as** во $\mathbf{M_2}$). Тој се разрешува дури во 115. такт, кога ќе се појави дурскиот квинтакорд од **d**, по што почнува да се движи соодветно на хармонската придружба од останатиот дел (оваа интервенција ми беше секогаш многу омилена).

Развојниот дел започнува со нова варијанта на $\mathbf{M_2}$ (во диминуција), и со очигледна асоцијација на моцартовските романтични молски фактури (**пр. 169**).

Понатаму настанува игра меѓу оваа фактура (поставена во две респонзоријални реченици, т. 129–136) и делот од мостот кој го означивме како $\mathbf{2T_{2(ант)}}$ (т. 136–140). Оваа игра продолжува со уште една комбинација од $\mathbf{M_{2(дим)}}$ (т. 140–142) и $\mathbf{2T_{2(ант)}}$ (т. 142–150) и води кон кулминацијата, која е и завршниот дел на репризата (т. 150–155). Овој дел повторно ги содржи репетициите од зголемениот терцквартакорд.

Но, наместо појава на првата тема, репризата започнува со реприза на втората тема $\mathbf{2T_2}$ (т. 156–176) поставена од новиот тонален центар **des**. На неа директно ќе се надоврзе $\mathbf{1T_1}$ (т. 176–192) исто така од нов тонален центар – **g**.

Кодата на крајот е составена од сегменти од $\mathbf{1T_{1(сег)}}$, кои по преминот (т. 199–205) го заокружуваат ставот со $\mathbf{1T_{1(сег)}}$ (т. 206–222) во **c-moll**.

Како и во остатокот од моето творештво, сосема е јасно дека клучната улога и овде ја игра хармонскиот план. Постојаните модулации, презначувања и движење низ оддалечени тонални центри му го даваат печатот на целиот став. Оваа игра со хармонскиот план дава можност ставот да се третира и како своевидно рондо, но за разлика од останатите (чести) ронда за последните ставови, овде јасна ми била намерата повеќе да се движам околу сонатната форма.

In memoriam Грличко оп. u10 (2006)

Внесувањето на ова дело во категоријата *оп. и* е резултат на еден посебен повод за кој е напишано, настанот што МАНУ го организираше во 2006 година во чест на Александар Грличков (1923 – 1989) кој беше познат општественик, политичар и научник во подрачјето на политичките и економските науки. За ова директно ми се обрати професорот, академик и мој ментор од докторските студии Георги Старделов, кој ме замоли ако можам да направам обработка на песната „Ако умрам ил загинам" од Јонче Христовски, бидејќи му била омилена на, како што популарно го нарекуваа, Грличко. Прифатив да го направам тоа најнапред бидејќи ме замоли мојот професор Старделов кого многу го почитував, а и поради фактот што Грличков во моето детство живееше наспроти нашата куќа и така за мене постоеше некоја сентиментална врска. На Старделов му кажав дека ќе биде дело за соло виолончело и ги употребив истите средства со кои беше направен и *Параходот*, но во некоја порудиментирана форма, бидејќи песната не ми се допаѓаше.

На изведбата не отидов, бидејќи бев лут поради тоа што два пати на предлозите за избор во МАНУ (2003, 2006) не добив доволно гласови, а во 2006 година беше избран Ристо Аврамовски. Во тој период јас за Центарот на ареална лингвистика на МАНУ кој го раководеше академик Зузана Тополињска ја извршив дигитализацијата на *Колекцијата Видоески* (се разбира, волонтерски), а со Елени Новаковска за нејзиниот магистерски труд, во дигитална база се попиша легатот на Васил Хаџиманов (нешто што било правено неколку пати во минатото од Ѓорѓи Ѓорѓиев, но како што излезе, со многу грешки и недоследности и се разбира, не било направено во дигитален каталог). Исто така, преку академик Старделов во 2004 година им доставив елаборат за дигитализација на архивот на МАНУ. По пропаѓањето на вториот избор, одлучив дека веќе нема да се јавувам. Но по три години, во 2009 година, ми се јави Луан Старова, кој ми кажа дека ќе ме предложат на одделението за уметности, и јас од почит кон него и кон Старделов, прифатив. Но, наместо да ги носам партитурите и книгите на изложбата на кандидатите што се организираше и траеше еден/цел месец во архивот на МАНУ пред изборите, како што го направив тоа два пати, им дадов комплет компакт дискови со аудио и видео од моето творештво, кои беа поставени за гледање и слушање. И на тој избор не добив доволно гласови. Следуваа уште два обида на професорот Старделов и дел од членовите на одделението кои ме кандидираа за академик, на едниот професорот Старделов ми ја соопшти нивната одлука дури кога предлогот влегол во процедура за да не се случи да ги одбијам, но и на нив повторно не добив доволно гласови. Притоа, последните два пати воопшто не однесов никакви материјали, односно не учествував за изложбата.

Оваа есен (2021) ми се јави академик Васко Ташковски, дека на одделението повторно разговарале за предлог за мене, но јас овој пат децидно одбив. Во сите тие години избегнував да одам во МАНУ по кој било повод, но поради мојот голем интерес кон проблемот на дигитализацијата на културното наследство, и имајќи предвид дека МАНУ има просторни и делумно технички можности да стане дигитален депозитар на целокупното дигитализирано културно наследство, во есента 2019 година се сретнав со академик Љупчо Коцарев, без да знам дека ќе биде кандидат и потоа избран за Претседател на МАНУ. Контактот со него ми беше повеќе поради неговата поврзаност со информатичките дисциплини. Воедно му реков дека воопшто не сум заинтересиран за позицијата академик и исклучиво сум заинтересиран за решавање на проблемот со МАНУ како депозитар. Иако покажа интерес, никогаш потоа не ми се обрати за ова прашање.

Академик Старделов кој, како што истакнав повеќе пати, ми беше ментор за време на докторските студии на Филозофскиот факултет, заедно со неговата сопруга Драгица беа едни од најчестите посетители на концертите на кои се изведуваа мои дела или самиот наста-пував. Со него соработувавме и директно во подготовката на изданијата на МАНУ кои се одне-суваа на музиката (*Историја на културата на почвата на Македонија*).
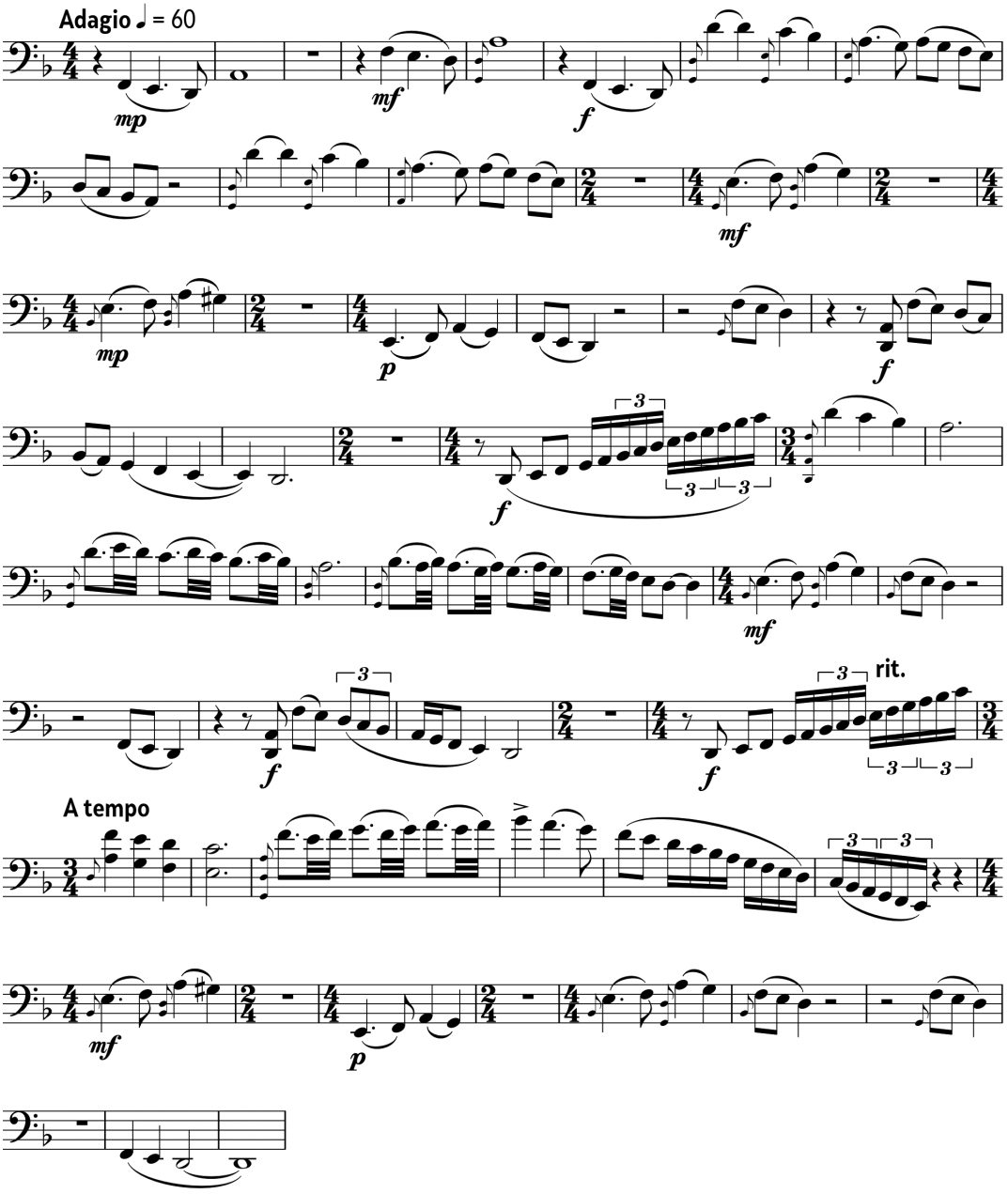
Уште во обликувањето на темата се гледа дека сум се обидел со интервенции малку поинаку да го интерпретирам оригиналот на песната. Интервенциите се во прекините (песната е испрекината со паузи), повторувањата уште на почетокот, кои звучат и како вовед, разложените акорди со празни жици, во вториот дел од песната скаличните пасажи и орнаментите – сè на сè: една *ad libitum* импровизација (езгија) во контурите на песната (**пр. 170**).

Ваквиот *варијациски* пристап уште во излагањето на темата влијае и врз нејзината должина (53 такта). Целото дело има само уште две варијации (т. 54–87 и т. 88–132), од кои втората започнува дури во нов тоналитет (основниот тоналитет е **d-moll**, втората варијација започнува во **cis-moll**, но во вториот дел од песната ќе се врати во **d-moll**). Втората варијација има и функција на заокружување. Генерално, делото може да се третира и како три импровизации околу споменатата песна. Во секој случај, оваа композиција не ја има сложеноста и разработеноста на варијациите од *Параходот* и забележливо е дека е делото приспособено за намената.

Делото е пишувано и во еден извонредно густо ангажиран период за мене. Во тој момент јас ја градев куќата во Влае, нешто што ни беше заеднички сон со сопругата Елени. Ја изградив за рекордни 14 месеци, по кои се вселивме комплетно со сите услови за живот и работа. Градењето на куќата ми беше задоволство, бидејќи секогаш уживав во мајсторските работи. Веќе пишував за мојот интерес кон алатите уште во првата книга (I, стр. 1), но многу работи, особено од ѕидарството, научив кога ја доградувавме бараката во Тафталиџе, во која живеевме по земјотресот (доградувањето почна во 1968 година и траеше повеќе од две години). Помагајќи им на мајсторите во целиот процес од темели до покривот, научив многу вештини, кои и натаму ќе ми користат во градењето и одржувањето на просторот во кој живеевме. Од дедо ми Стево го учев водоводџискиот занает помагајќи му во водоводните инсталации, а уште од мал ги расклопував и склопував електричните уреди. Во станот на ул. „Волгоградска“ никогаш не стапнуваа мајстори, сè поправав и реновирав сам, а дури го одржував и *фиќото* во кое сè беше достапно (популарно викаа: со еден клуч 13/17 можеше да отвориш и да смениш сè). Градењето на куќата во Влае ја извршуваа професионални екипи кои постојано ги орга-низирав, координирав и надгледував и повеќе ги завршував ситните занаетчиски работи. Посебна почит имав кон алатите и со години постојано купував и додавав нови алати.

Ова мое познавање и искуство беше клучно и при градбата на четирите студија во ФМУ (**сл. 16**). Дизајнирањето, инсталацијата и одржувањето го правев сам, што секако значи-телно ги намали трошоците (за ова веќе пишував, III, стр. 121–122). Покрај инсталацијата на целиот хардвер и софтвер, во ситуацијата со проблем со хардверот, благодарение на одлич-ната соработка што ја имав со овластениот сервис на Епл во Солун, ми ги даваа потребните делови (вообичаено интегрирани плочи) коишто без да го носам соодветниот компјутер ги инсталирав во Скопје. (Всушност, уште од првиот Мекинтош, за поправките и инсталациите на хардвер, бев оставен сам на себе, бидејќи во 1980-тите и 1990-тите, во Скопје немаше овластен сервис, така што дури набавив и соодветен алат за отворање на куќиштата.) Во овие активности ми помогна и искуството кое го стекнав кај мојот професор Томислав Зографски,

Пр. 170: Темата за варијациите со интервенциите во песната на Јонче Христовски, т. 1–53



со кого делевме заеднички интерес кон занаетите. Тој имаше мала работилница до неговата работна соба во која заменувавме оштетени електронски делови (на пример, од мојот магнетофон Тандберг) и правевме (лемевме) аудио- и МИДИ кабли.

Ова со каблите и конекторите беше многу значајно искуство (кога се купуваат готови кабли чинат многу повеќе), бидејќи поврзувањето на опремата (кажав, над 500 парчиња) и студијата беше покомплицирана работа од инсталирањето на софтверот. Јас не знам колку стотини метри кабел извлековме и изврзавме низ зградата, посебно со помош на домаќинот Саре (Цане Миленковски). Саре беше и клучен како електричар за поврзувањето на околу 20 kW освет-



Сл. 16: Четирите студија (режии) на ФМУ и просторите за снимање во студијата 2 (радио) и 3 (малата концертна сала)

лителен парк кој го набавивме за инсталација во малата и во големата сала. Притоа требаше да се донесат и трифазни конектори за да може да го издржат потребното оптоварување. Со осветлувањето секогаш работев сам бидејќи имаше опасност од струен удар, (што и ми се случи од неисправен рефлектор при снимањето на емисијата со Љубомир и Вера Бранѓолица), така што никогаш не дозволував студентите да се мешаат во работата со светлото.

Студентите од сонологија беа секогаш од помош, посебно што постојано моравме нешто да носиме и креваме. Но, благодарение на нивната помош ние ја изградивме малата сцена во малата сала на ФМУ, со што се доби уште еден концертен простор. Таа просторија пред моето доаѓање како декан беше студентска менза и го уриваше нивото на целата институција со нередот и миризбата. По доаѓањето на деканската позиција, веднаш во есента 1995 година ја затворив мензата и отворив бифе на терасата со многу поубаво уреден простор. Во тој момент делот каде што беа витрините и шпоретите, односно кујната, го покривме само со завеси, а во

предниот дел поставивме теписон и ги тапациравме пластичните столчиња од мензата со што се доби репрезентативен простор. Во јануари 2003 година го исчистивме и задниот простор со кујнските апарати и со гипс картон го обликувавме како мал подиум. На 24 јануари ги отворивме двата простора, студиото 2 во кое ќе работи Студентското интернет радио и ова студио (3), бидејќи до подиумот, отстрана обликувавме една мала режија со контрола на светлото. Последното исто така наше волонтерско средување беше обликувањето на просторот на одморалиштето до концертната сала како режија, односно студио 4, со извлечени осум микрофонски линии до миксерот во оваа режија и комплетна контрола на 12 рефлектори во салата. Сето ова беше невиден подвиг, имајќи ги минималните средства кои за ваква намена ги добивме од програмата Темпус.

За жал, по 2009 година новата деканка и Деканатска управа не покажаа никаков интерес за натамошно одржување и надградување на овие студија во кои реално ФМУ немаше вложено ништо. Бидејќи опремата застаруваше и во најголемиот дел стана неупотреблива, ја носев сопствената нова опрема за да може да работи одделот за сонологија со мултимедија со кој и во следните години снимивме и монтиравме доста аудио- и видеопроекти. Всушност, уште од почетокот на подготовката на студијата во 1999 година ја префрлив целокупната своја опрема, синтесајзери, магнетофонот Тандберг итн., и посебно огромниот број различни конектори, адаптери и сл., кои тешко можеа да се најдат во Македонија, а интернет-купувањето уште не функционираше. Постепено во следните години се расходуваше поголем дел од оваа опрема, која за жал потоа беше дадена на некоја фирма за уништување на електронски отпад. Кога во 2019 година го посетив Музејот за музички инструменти во Берлин, бев шокиран дека во еден дел имаа изложено различна електронска музичка опрема, компјутери итн., и ми стана криво што управата на ФМУ немаше разбирање за значењето на оваа веќе историска технологија со која можеше да се направи мал музеј.

***Фантазија* за виолончело и пијано оп. 55 (2009)**

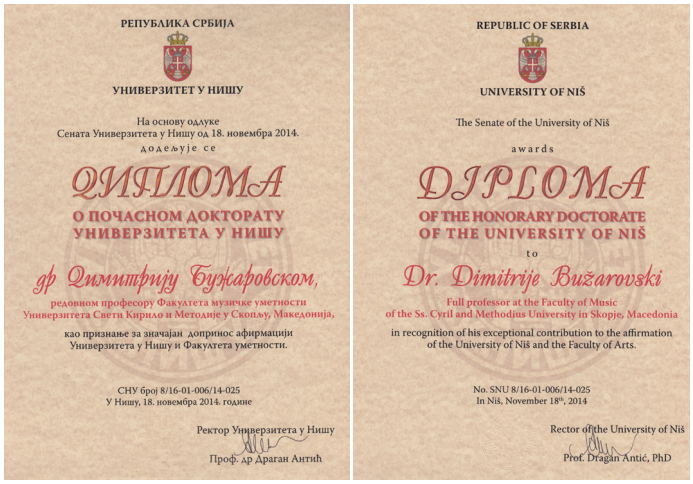
Фантазијата за виолончело и пијано оп. 55 припаѓа на групата од три дела напишани во 2009 година за авторскиот концерт кој го планирав за крајот на годината. Напишав три сонати, секоја со обид да биде различна од другите две (за да се добие разновидна целовечерна програма) за групата музичари со кои соработував во тој период – Љубиша Кировски, Живко Фирфов, Петруш Петрушевски и Нинослав Димов. Прво ја напишав *Фантазијата*, па *Мане* сонатата и на крајот Џез сонатата (иако во опусот се води пред *Мане* сонатата). Сите ги напишав во текот на летото и есента 2009 година.

Во овој период секако најзначајна беше наставата што започнав да ја водам на Факултетот за уметности на Универзитетот во Ниш, во февруари 2007 година. Претходното лето (2006 година) бев поканет на Меѓународните хорски свеченост во Ниш (IHS, Internacionalne Horske Svečanosti) да одржам предавање во врска со дигитализацијата на звучното наследство. Со Сузана Костиќ, во тоа време шеф на Катедрата за стручно-уметнички предмети, разговаравме да се воведат вакви предмети и кај нив, но на крајот од декември се случи трагичната смрт на Гоце Коларовски, кој беше ангажиран во Ниш за да предава Аранжирање, така што Факултетот во февруари остана без професор и ме замолија да ги преземам предметите Аранжирање, Вокална литература и Анализа на музичките стилови во семестарот до крајот на годината. Од

следната 2008 година значително се зголеми бројот на предмети што ги предавав и во кои се додадоа: Композиција, Дигитална обработка на звукот, Методологија на научноистражувачката работа, Културен менаџмент и Естетика на музиката (вклучувајќи ги и вториот и третиот циклус). За помош, најнапред како асистенти, а потоа и како наставници, беа ангажирани Трена Јорданоска и Драган Томиќ. Драган Томиќ беше запишан на студии од втор циклус кај проф. Гоце Коларовски, но по неговата смрт, со мене ги подготвивме испитите од прва година како и завршниот магистерски испит.

Во следниот период се отвори едно широко поле на соработка не само со предавањата, туку и со издавањето на петте книги: *Истражувачки методологии*, *Историја на естетиката на музиката*, *Музикономија*, *Сонологија* и *Социологија на музиката* (првата беше издадена од „Нота“ Књажевац, а останатите од Универзитетот во Ниш). Освен *Историјата на естетиката на музиката*, која беше превод од првото издание во 1989 година, сите останати ги напишав директно на српски јазик и за жал до денес не се појавија македонски верзии. Покрај ова, во овој период се организираа и поголем број различни концерти (почнувајќи од изведбата на *Вокалната симфонија*) во која учествував како пијанист, дизајнирањето и инсталацијата на тонското студио во концертната сала на Факултетот (Књажевачка, како што ја нарекуваа според улицата на која се наоѓа), учествував на повеќе меѓународни конференции (*БАРТФ*, *Традиционална естетска култура*) итн.

Како резултат на сето ова, Сенатот на Универзитетот, во ноември 2014 година, ми ја додели титулата на почесен доктор, а свеченоста на доделувањето на дипломата се одржа на 10 јуни 2015 година во рамките на прославата на годишнината на Универзитетот (**сл. 17**). На таа свеченост го прикажав и видеото *Нишке године* со активностите до таа година. Во Ниш предавав до септември 2017 година.


РЕПУБЛИКА СРБИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ

На основу одлуке
Сената Универзитета у Нишу од 18. новембра 2014.
додељује се

ДИПЛОМА
О ПОЧАСНОМ ДОКТОРАТУ
УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

др Димитрију Бужаровском,

редовном професору Факултета музичке уметности
Универзитета Свети Кирило и Методије у Скопљу, Македонија,

као признање за значајан допринос афирмацији
Универзитета у Нишу и Факултета уметности.

СНУ број 8/16-01-006/14-025
У Нишу, 18. новембра 2014. године

Ректор Универзитета у Нишу
Проф. др Драган Антић

REPUBLIC OF SERBIA

UNIVERSITY OF NIŠ

The Senate of the University of Niš
awards

DIPLOMA
OF THE HONORARY DOCTORATE
OF THE UNIVERSITY OF NIŠ
to

Dr. Dimitrije Bužarovski

Full professor at the Faculty of Music
of the Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, Macedonia

in recognition of his exceptional contribution to the affirmation
of the University of Niš and the Faculty of Arts.

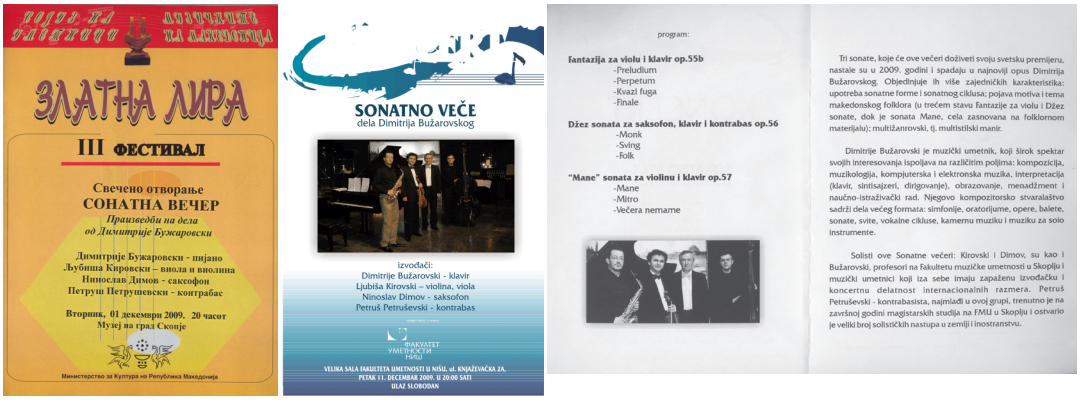
No. SNU 8/16-01-006/14-025
In Niš, November 18th, 2014

Rector of the University of Niš
Prof. Dragan Antić, PhD

Сл. 17: Дипломата за почесниот докторат и моментот на доделувањето од проф. д-р Драган Антиќ, ректор на Универзитетот во Ниш







Сл. 18: Програмите од изведбите на трите сонати во Скопје (1 декември 2009 година) и во Ниш (11 декември 2009 година)

Првиот концерт со изведбата на трите сонати го планирав за фестивалот „Златна лира“ и тој ќе се одржи на 1 декември 2009 година (**сл. 18**). За жал, на две недели пред настапот, кај виолончелистот Живко Фирфов се појави сериозен здравствен проблем со раката, иако тој веќе ја имаше подготвено *Фантазијата* и веќе ја вежбавме скоро еден месец. Веднаш го замолив Љубиша Кировски ако може делото да го изведеме со виола, бидејќи тоа беше наједноставната промена која не би влегла во посериозни интервенции околу програмата. И покрај оваа промена, јас останувам на тоа дека делото треба да се изведува со виолончело, бидејќи е целосно инструментациски мислено за него.

Покрај овие две изведби, наскоро *Мане* сонатата од овој циклус на дела, ќе ја подготви и Ивана Аќимоски Жикиќ заедно со Ана Аќимовиќ и ќе ја изведуваат на поголем број концерти. На концертот на „Скопско лето“ на 25 јуни 2012 година ќе се изведе и *Фантазијата* со виолончелистот Александар Јаковлевиќ и пијанистката Драгана Ѓорѓевиќ. За овој концерт ќе ја направам и композицијата *Кабаре* за четворицата учесници на овој концерт, за која подоцна ќе зборувам, во кој ќе настапи целиот ансамбл, а Ивана Аќимоски Жикиќ, на мое изненадување, ќе ја подготви и Етидата за соло виолина, која исто така ќе биде обработена подоцна (**сл. 19**).



Сл. 19: Праизведбата на *Кабаре* оп. 62 на концертот на „Скопско лето“ на 25 јуни 2012 година

Анализа

Основната идеја да направам три сонати кои ќе бидат потполно различни влијаеше врз обликувањето на *Фантазијата*. Таа, за разлика од другите, има четири става: Prelude, Perpetuum, Quasi fuga и Finale. Се движи на линија неокласицизам-неоромантизам и во неа бев инспириран од музиката за мултимедијалниот проект *Крајот на земјите* (*La fin des terres*, 2006) од Филип Жанти (Philippe Genty) во кој се комбинирани современ балет, пантомима, пеење, сценски ефекти, кукларство итн. Преработени мотиви од ова видео (инаку, направено за време на жива изведба) се појавуваат во вториот и во четвртиот став, додека првиот и третиот содржат и други материјали.

Овој мултимедијален проект често го користев и во наставата во Ниш и во Скопје. Од 2007 година наваму постојано преснимував емисии од подрачјето на класичната, современата музика и џезот, од сателитските дигитални канали. На тој начин се оформи една мала музичка библиотека со над 140 DVD со најразновидни музички програми – концерти, документарни емисии, портрети, балети, филмови, спотови итн. Мислам дека од тој момент наставата по сите мои предмети, и во Ниш и во Скопје, направи значаен скок. Студентите можеа конечно да видат фантастични портрети од современите композитори во кои тие се појавуваа и со слика и со звук, да видат многу од историските инструменти, историски концерти и изведби итн. Наеднаш сето што го зборувавме за време на часовите оживеа и доби многу пластична форма. Постепено, во следните години на YouTube-каналите се појавуваа мноштво слични емисии, иако некои денес веќе не може да се најдат. Секако, YouTube веќе овозможува многу поедноставна врска со овие програми во кои требаше да се вложи доста време за преснимување, монтирање итн.
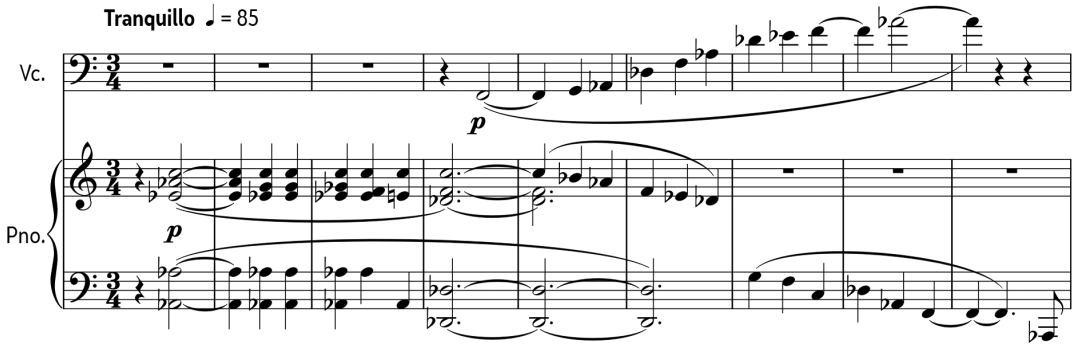
Прв став – Prelude

Првиот став има триделна форма **a b a$_1$** во која второто **a** е во скратена форма. Карактеристиката на целиот дел се долгите *џевливи* фрази, закружени со легатури. Тие во себе содржат низи на реченици кои се развиваат една по друга, и во нив се случуваат различни настани, посебно во делот **b** во кој е и кулминацијата на ставот. Во основа, ставот е еден голем *корал* (со други зборови – пеење), но извлечен од доцно-романтичарско-импресионистичката француска школа (Сен-Санс, Форе, Дебиси). Мене многу ми погодуваше ваков вовед во сонатата (прелудиум) бидејќи ми овозможуваше да правам долги *џејачки* фрази и богато да ги хармонизирам. Овде двата елемента – и мелодиската линија и хармонијата, подеднакво ја прават суштината на дејствието, тие се комплементарни и не може да се рече дека хармонијата има придружна функција – таа има изразено *ексџресивна* и *колорџитна* функција; таа го храни изразот и ја обојува атмосферата во која се одвиваат настаните.
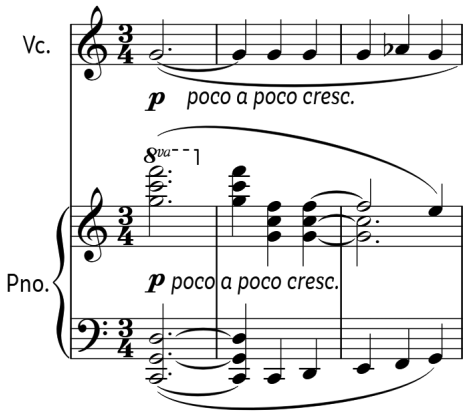
Поделен во реченици, ставот изгледа вака:

a: 1 (т. 1–9) 1$_1$ (т. 10–16) 1$_2$ (т. 16–25) 1$_{3(инв)}$ (т. 26–33) 1$_4$ (т. 33–43) премин (т. 43–48)
b: вовед (т. 49–51) 1$_{5(инв)}$ (т. 51–55) 1$_{6(инв)}$ (т. 55–58) 1$_{7(инв)}$ (т. 59–62) 1$_8$ (т. 63–70) 1$_9$ (т. 70–88)
a$_1$: 1$_{10}$ (т. 90–98) 1$_{11}$ (т. 99–105)
Завр. група: 1$_{12}$ (т. 107–127)

Пр. 171: **T_1** со дводелната структура од репетирани и разложени акорди, т. 1–9



Пр. 172: Почетокот на **1_2** со тоналниот центар **c** и придружбата од квартни акорди, т. 16–18



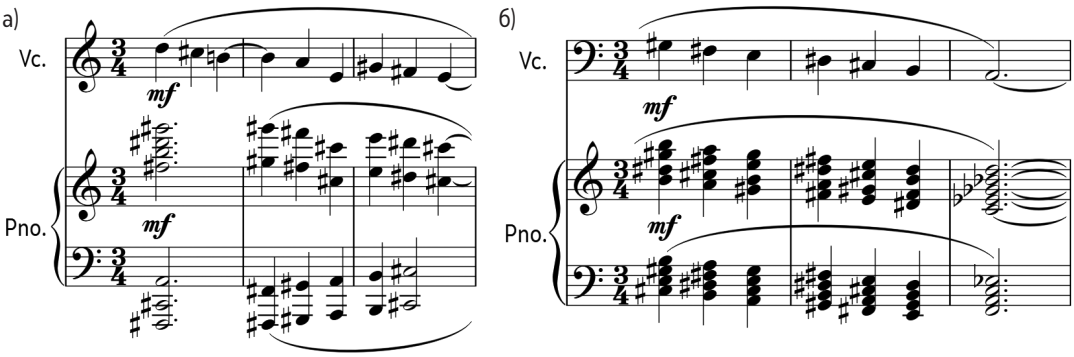
Шемата веднаш ја исфрлува клучната разлика меѓу делот **a** и делот **b**. Иако цело време кружи еден ист материјал, во овој дел доминираат неговите инверзии. Во духот на мојата исто така омилена форма – варијациите, овој став лесно би можел да биде преведен и во карактерни варијации, но неговата суштинска поделеност на три дела повеќе му ја дава погорепретставената шема.

Целиот, како што се гледа, е заснован на еден тематски материјал (**пр. 171**), кој ќе минува низ суштински промени (работа со мотивот, генералниот термин за ваквите ситуации). Во **T_1** видлива е поделбата на два дела – првиот со репетирани акорди, а вториот со разложени акорди. Првиот дел е поставен во почетниот **As-dur** со голем дурски септакорд и внатрешна хроматска линија која се заокружува со уште еден голем дурски септакорд (т. 4). На нагорната линија од разложениот акорд, кој кога ќе се додадат заеднички сите тонови во виолончелото и пијаното се добива **Des-dur** скала. Спротивното движење во пијаното подоцна ќе го третираме како инверзија на тематскиот материјал, прифаќајќи дека водечки инструмент е виолончелото. Но покрај ова ќе има и доста други промени во следните повторувања.

Втората реченица доведува до нов тонален центар – **c** во кој челото ги користи репетираните тонови со придружба од квартни акорди (**пр. 172**).

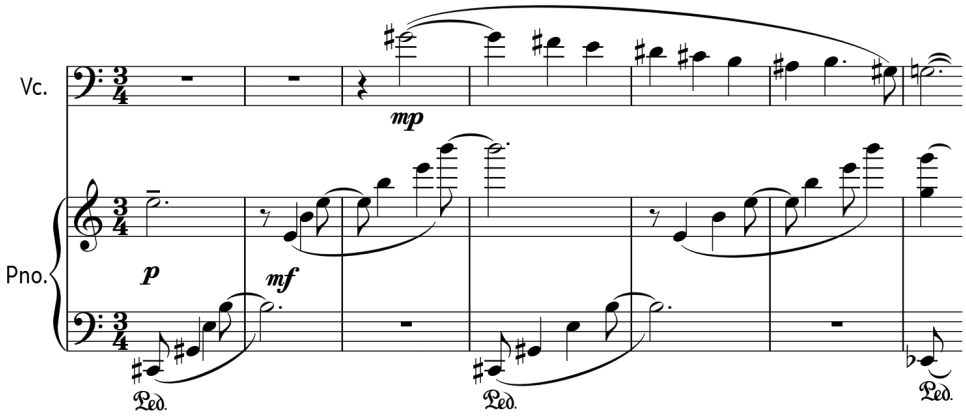
Во вториот дел од оваа реченица ќе се појави и надолно движење кое ќе биде основа за идентификација на следната реченица како инверзна **$1_{3(инв)}$** (т. 26–33). Веќе од овој момент натаму имаме константно шетање по тоналните центри. Во неа уште повеќе се згуснуваат хармониите и уште на почетокот се појавува 13-ка акорд и на крајот низата од нонакорди се заокружува со 13-ка од почетокот на следната реченица (**пр. 173**). Густината на паралелните нонакорди, посебно во левата рака на пијаното (паралелни септакорди) треба да доведе до драматичната последна реченица од делот **a** – **1_4** која е изградена исклучиво од првиот дел од темата. По неа следува краток премин од репетираниот тон **e** во високиот регистар на пијаното, кој треба да ја отвори новата атмосфера на делот **b**.

Пр. 173: Почетокот на **1**$_{3(инв)}$, т. 26–29, со 13-ка; во вториот пример низата од нонакорди на крајот од реченицата е заокружена со 13-ка, т. 31–33

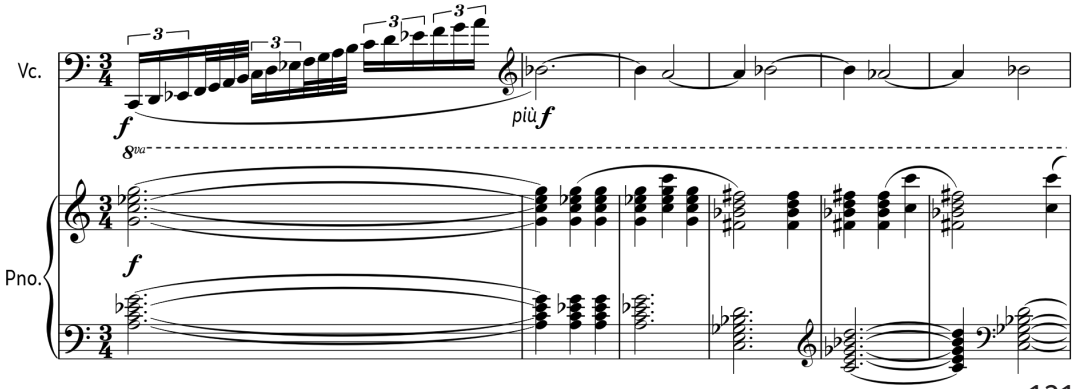


Делот започнува со вовед од два такта во кој е поставен разложениот мал молски септакорд со основен тон **cis** (**пр. 174**). Се гледа дека овде повторно се разредува фактурата, а челото почнува со инверзната варијанта. Крајот на оваа реченица, кој се совпаѓа со почетокот на следната **1**$_{6(инв)}$, веќе е поставен во **Es-dur** со што почнува хармонското осветлување. И следната реченица **1**$_{7(инв)}$ (т. 59–62) е во дурска варијанта (**D-dur**). Во **1**$_{8}$ (т. 63–70) ќе започне подигнување на тензијата, која настанува во последната реченица од **b** која е доста подолга и во која се случува кулминацијата и на делот и на ставот (**пр. 175**).

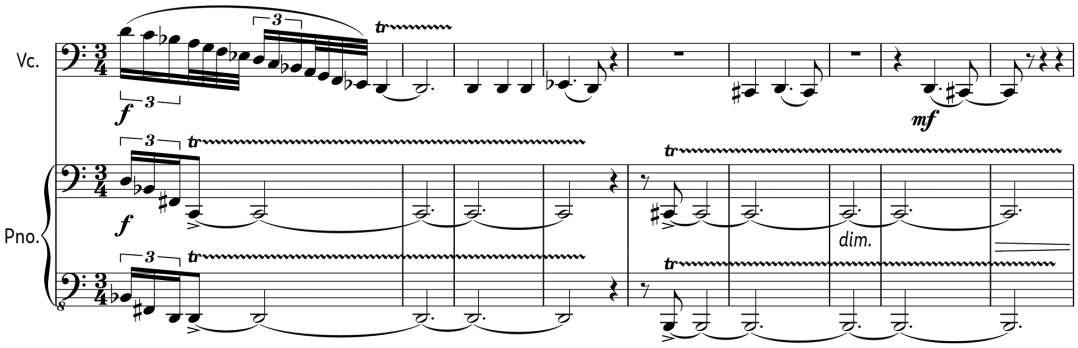
Пр. 174: Воведниот дел во **b** заедно со првата реченица **1**$_{5(инв)}$, т. 49–(55)



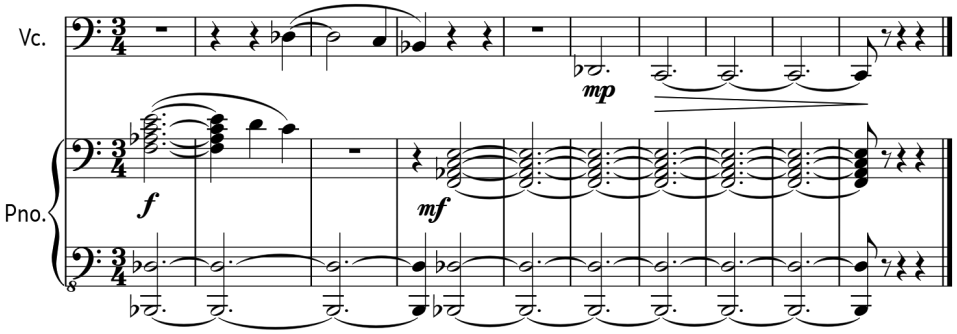
Пр. 175: Кулминацијата на ставот во **1**$_{9}$, т. 70–75



Пр. 176: Дисонантните трилери на крајот од делот **b**, т. 80–88



Пр. 177: Крајот на првиот став со дисонантниот 11-ка акорд во нискиот регистар, т. 118–127



И што ќе се јави во кулминацијата? – Полунамалениот септакорд, кој четири такта подоцна ќе застане на 13-ка (т. 73). Оваа густина на репетирани акорди (изведени од почетниот дел од темата) во 77. такт ќе се намали преку редуцирањето на 13-ката во 11-ка (11-ката е зголемена кварта во однос на основниот тон **c-fis**)* како разложен акорд надолу. Реченицата се шири натаму со додавање на исклучително дисонантните трилери (практично, меѓу левата и десната рака најнапред септима, а потоа нона) во нискиот регистар на пијаното, кои по кратка пауза се повторуваат уште еднаш (*каденцата*) (**пр. 176**).

Двете последни реченици од $\mathbf{a_1}$ – $\mathbf{1_{10}}$ (т. 90–98) и $\mathbf{1_{11}}$ (т. 99–105) го враќаат смирувањето, но сега поставени од тонален центар **fis**. По нив следува завршната група од една подолга реченица – $\mathbf{1_{12}}$ (т. 107–127), која повторна ќе ја подигне драматичноста на приказната од овој став. Последниот лежечки акорд е нонакорд (**b-des-f-as-c–e**) во длабокиот и соодветно многу дисонантен регистар на пијаното (**пр. 177**).
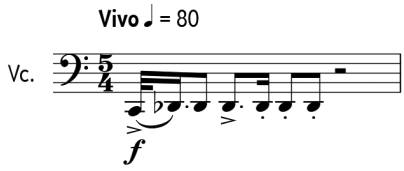
Целосно гледано, ставот се доживува како една *елегија* за чело во која со релативно широките нотни вредности, посебно во челото, се добива неговиот *пејачки* карактер.

Втор став – Perpetuum

Вториот став, според насловот, треба да ја одрази неговата суштина – perpetuum, непрестајно вртење, непрестаен тек. Во него се искористени неколку мали музички материјали преземени од *Крајот на земјите* и посебно делот со анимираниот инсект.

Најдоминантен е мотивот најавен уште на почетокот на ставот **M₁** (**пр. 178**). Од него ќе произлезе и **T₂**, но и **Ф₁**. Суштинска карактеристика му е орнаментот на почетокот, кој не е означен како Vorschlag, односно нема функција на предудар, посебно истакнат и со акцентот. На второто време се појавува акцентираната пунктирана осмина, по што следуваат шеснаесеттината и осмините стакато. На тој начин од еден репетиран тон е добиен музички материјал со истакната/впечатлива структура. Како што се гледа, метарот е 5/4 (нема никаква врска со фолклорната петорка), и оваа игра со бинарни и тринарни комбинации овозможува овој мотив да се поместува напред и назад и во акцентираните и во неакцентираните времиња.

Пр. 178: **M₁** со карактеристичниот украс на почетокот и пунктираната осмина на второто време, т. 1
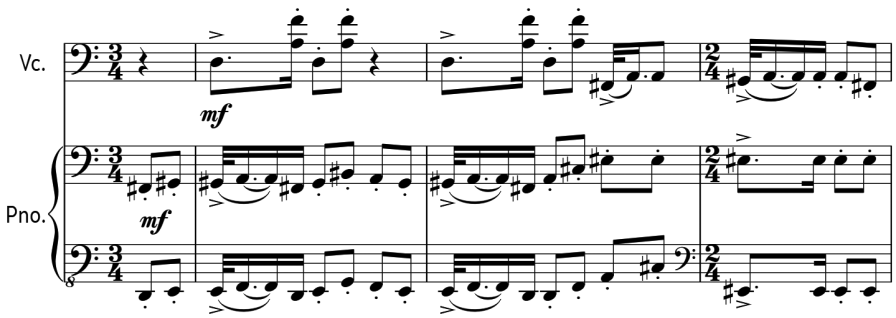


Од него ќе биде конструирана и **T₂** која е кратка, но станува стожер околу кој се врти и се гради формата на ставот (**пр. 179**). Поставена е во многу низок регистар во пијаното во битонално поставени децими (со битонални терци, односно децими изобилува моето творештво во подоцнежните периоди). **M₁** е развиен во фраза која завршува со разложен голем молски септакорд*.
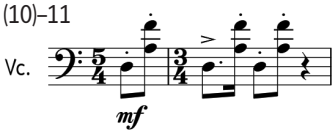
Придружбата во челото на почетокот ја содржи фигурата **Ф₁** која сега добива хармонска структура (стандарден придружен образец) кој го следи тоналниот центар на левата рака **d**, со што уште повеќе се потенцира битоналната шареноликост на удвоените децими* (**пр. 180**).

При крајот на темата виолончелото започнува имитациска линија на тематскиот материјал (т. 10), кој преминува и во следните два такта (**пр. 181**).
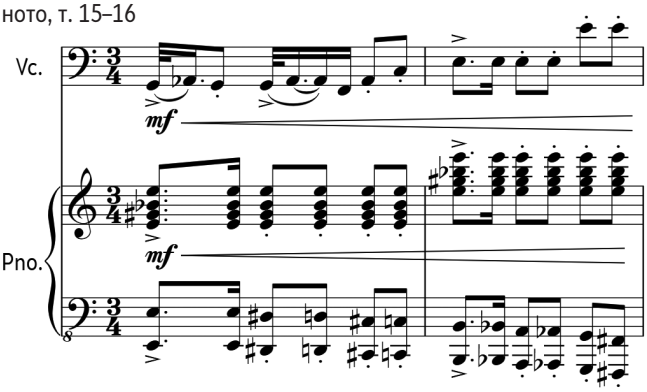
Пр. 179: **T₂** во пијаното и придружната фигура **Ф₁** и двете изградени од **M₁**, т. 11–14
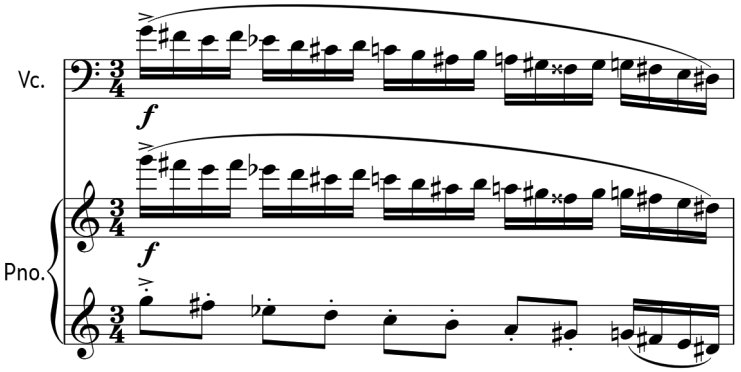


Пр. 180: Воведните два такта со **Ф₁** пред почетокот на **T₂**, т. (10)–11



Пр. 181: Имитацијата во виолончелото со хроматиката во пијаното, т. 15–16
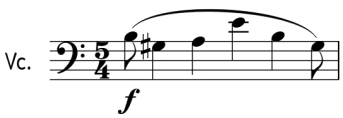


Пр. 182: **П$_1$** како самостојна целина изградена врз полунамалениот септакорд, т. 17
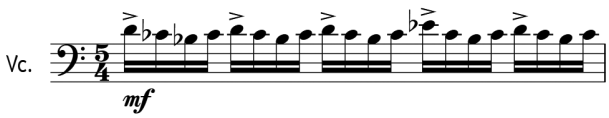


На неа во пијаното се надоврзува хроматиката во басот со ритмиката на **М$_1$** придружена од репетирани тврдонамалени квинтакорди. Крајот на овој комплекс на **Т$_2$** се заокружува со пасажот **П$_1$**, кој често ќе се повторува низ перпетуумот (**пр. 182**). Овој пасаж има посебна структура. Ако ги погледнеме првите времиња на првите четири шеснаесеттини, тој се движи по низата на полунамалениот септакорд* (**g-es-c-a**). Од овие тонови во виолончелото и пијаното се изградени орнаменти со поголем број алтерации. Паралелно, левата рака ја има низата **g**, **fis**, **es**, **d**, **c**, **h**, **a**, **gis** која тонски се совпаѓа само на првите времиња на четвртините. Овој пасаж најчесто се надоврзува на крајот на темата, и дури има можност да се третира како нејзин дел. Но, од друга страна, тој е толку различен и карактеристичен и низ ставот одигрува посебно важна функција.

Во сегментите кои ги градат основните материјали на ставот е и уште еден мотив **М$_2$** (**пр. 183**). Тој најчесто се надоврзува на **М$_1$** или се комбинира со него и со својата легато синкопирана структура прави голем контраст на раздвижените ритмички структури на **М$_1$** (во овој случај на почетокот е придружен и од полунамален септакорд од **h** (овде не е прикажан за да го издвоиме мотивот), што се судира со дурскиот квинтакорд од **e**, кој е во неговата основа).

Пр. 183: **М$_2$** како дополнителен градежен материјал на ставот, т. 6
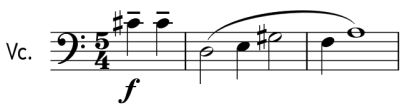


Пр. 184: **Ф$_2$** како дополнителна фигура за комбинации со **Ф$_1$**, т. 52



Ф$_1$ се појавува и во комбинирана варијанта со уште еден придружен материјал, **Ф$_2$** (**пр. 184**).

Последниот во оваа низа материјали е **М$_3$** (**пр. 185**). Тој со својата широка линија слично на **М$_2$** прави контраст кон **М$_1$**, но воедно е и негов контрапункт. Неговата структура: скок во голема септима, па во вториот такт лидиската кварта*, го вбројува во мојата стандардна група материјали.

Пр. 185: **М$_3$** како контраст и контрапункт на **М$_1$**, т. (25)–27



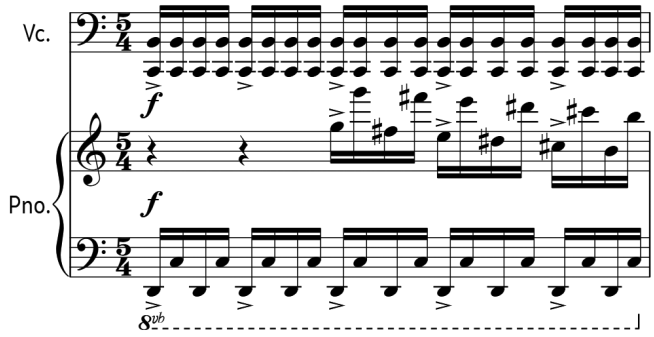
Од овие основни материјали и нивните модификации е изграден целиот став. Можевме да издвоиме уште два материјали, едниот од репетирани или разложени шеснаесеттини (што ќе го бележиме како варијанта на **Ф$_1$**), и вториот со скалични движења (како варијанта на **П$_1$**) (**пр. 186**).

Шемата ќе ја претставиме преку бројки за секоја целина, кои во овој случај некаде се реченици, а некаде сложени реченици, низи од двотакти итн. Но, во секој случај,

тие претставуваат заокружена целина со своја функционалност во рамките на ставот. Во заградите, вообичаено, покрај тактовите ќе ги назначуваме и материјалите од кои се изградени.

1 – вовед ($М_1$, $М_2$, $Ф_2$, т. 1–10)
2 ($Т_2$, $Ф_1$, $П_1$, т. 10–17)
3 ($Т_2$, $Ф_1$, $П_1$, т. 18-24 т.)
4 ($Т_2$, $Ф_1$, $М_3$, $П_1$, т. 25–29)
5 ($Т_2$, $Ф_1$, $М_3$, $П_1$, т. 30–38)
6 – премин ($П_1$, $Ф_{1(вар)}$, т. 39–43)
7 ($Т_2$, $Ф_{1(вар)}$, $М_2$, $П_1$, т. 43–50)
8 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, т. 51–57)
9 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, $М_2$, $П_1$, т. 57–71)
10 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, $М_2$, $П_1$, т. 72–83)
11 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, $П_1$, т. 84–94)
12 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, $П_1$, т. 95–100)
13 ($Т_2$, $Ф_1$, $П_1$, т. 101–104)
14 ($Т_2$, $Ф_1$, $Ф_2$, $М_2$, $П_1$, т. 105–110)
15 – премин ($Ф_{1(вар)}$, $П_1$, т. 111–122)
16 – завр. група ($П_1$, $Ф_{1(вар)}$, т. 123–128)
17 ($Ф_{1(вар)}$, т. 129–143)
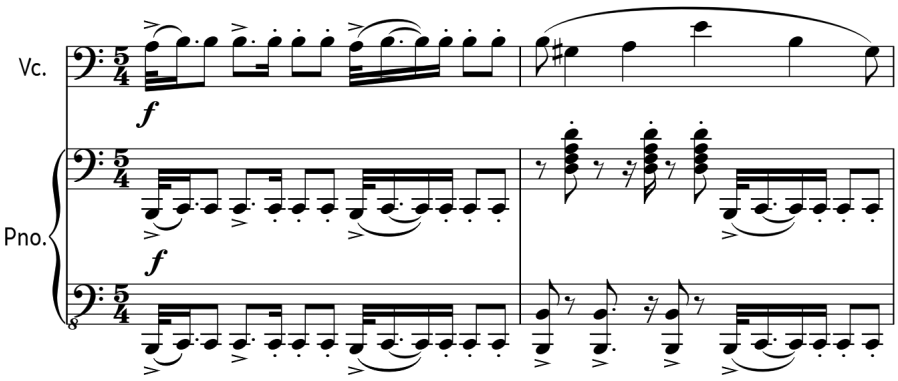
Пр. 186: Репетираните и разложени шеснаесеттини (**$Ф_{1(вар)}$**) и разложените скалични движења (**$П_1$**), т. 69
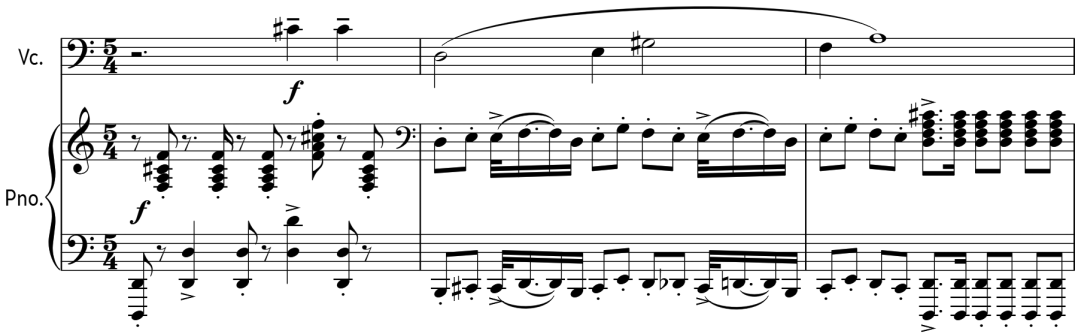


Во оваа бројка од 17 реченици посебно е важен хармонскиот план, бидејќи низ него шетаат сите музички материјали. Но, покрај хоризонталата (тоналните центри и хармонските прогресии), во него е посебно важна и хармонската вертикала, во која имаме сумарум на сите средства типични за мојот хармонски јазик.

Воведниот дел (1), како што беше нагласено и при прикажувањето на **$М_1$**, започнува со прекини, пред да го добие стандардното пулсирање кое ќе го држи *џерџетиумот* до крајот на ставот. Во него ќе се јават и **$М_2$** и **$Ф_2$** како најава (**пр. 187**).

Пр. 187: **$М_1$**, **$М_2$** и **$Ф_2$** од воведниот дел 1, т. 5–6



Пр. 188: Појавата на контрапунктска линија меѓу $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{M_3}$, т. 25–27
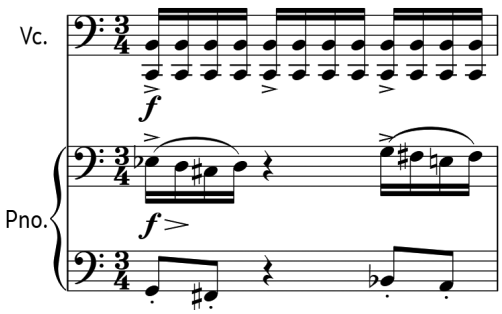


Во примерот е видлива поставеноста на $\mathbf{M_1}$ во септими меѓу виолончелото и пијаното, придружбата со $\mathbf{Ф_2}$ како да е во некој локриски модус, и контрастната легато синкопирана мелодиска линија на $\mathbf{M_2}$. Во примерот се гледа дека тоналниот центар се движи меѓу **c** и **h**, имајќи предвид дека ставот започна со центар **des**. Генерално, доминантен тонален центар низ ставот е **c**. Втората реченица веќе ја обработивме кај прикажувањето на $\mathbf{T_2}$, третата е слична на втората (т. 18–24), но во неа тоналниот центар се сели на **cis** (во втората беше **d**). Во четвртата (т. 25–29) како контрапункт на $\mathbf{T_2}$ ќе се јави $\mathbf{M_3}$ (**пр. 188**).

Видлив е повторно тоналниот центар **d** (нагласен преку големите молски септакорди)*, а контрапунктската линија на $\mathbf{M_3}$ дури доминира над $\mathbf{T_2}$ која добива повеќе функција на придружба.

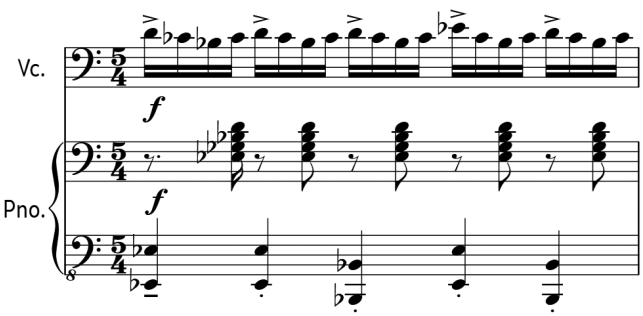
Петтата реченица (т. 30–38) има слична структура и се поместува во тоналниот центар **es** (**moll**), при што во нејзиниот втор дел почнуваат да доминират скалични движења, односно $\mathbf{П_1}$. Шестата реченица има функција на премин и таа е фрагментарна со користење на $\mathbf{П_1}$ и варијанта со репетиции (овде големи септими) од $\mathbf{Ф_{1(вар)}}$ (**пр. 189**).

Пр. 189: Такт од преминот со $\mathbf{П_1}$ и $\mathbf{Ф_{1(вар)}}$, т. 40
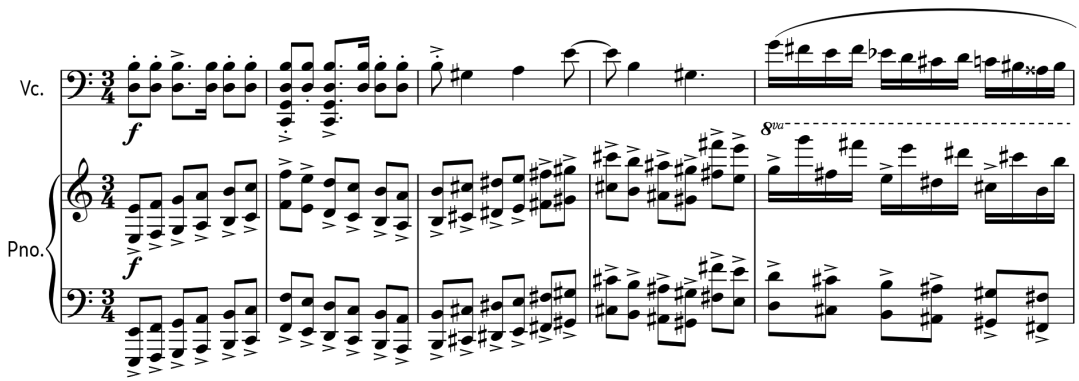


Овој премин води кон ново излагање на $\mathbf{T_2}$ (седма реченица) придружена од $\mathbf{Ф_{1(вар)}}$ и во комбинација со $\mathbf{M_2}$ и $\mathbf{П_1}$ (т. 43–50) во тоналниот центар **c** (**moll**). Осмата реченица (т. 51–57) го воведува новиот елемент $\mathbf{Ф_2}$ кој создава нова драматика во подигнувањето на тензијата. Тој е надграден над $\mathbf{Ф_1}$ и посебно се истакнува преку воведот пред појавата на $\mathbf{T_2}$ (**пр. 190**).

Пр. 190: Надградбата на $\mathbf{Ф_2}$ над $\mathbf{Ф_1}$, т. 52



Тоналниот центар **es** (**moll**) од оваа реченица, во излагањето на $\mathbf{T_2}$ во следната реченица 9 (т. 57–71) се подигнува на **f** (во виолончелото, додека придружбата е изградена од центарот **d**).

Пр. 191: Скаличните движења меѓу темата $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{П_1}$, т. 61–65



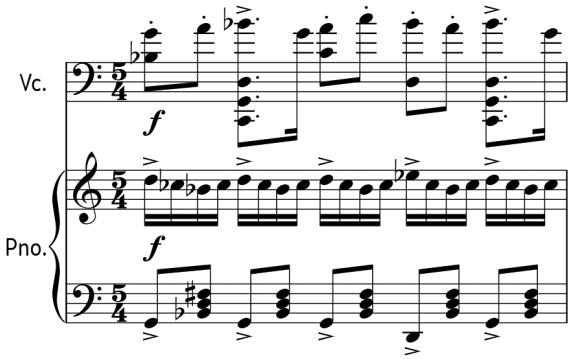
Ова постепено поместување во полустепени во реченициte придонесува за континуираната градација која ќе се јави на крајот на ставот (16 реченица), така што целокупната динамика е обликувана во едно постепено и постојано крешендо, имајќи предвид дека во ставот нема ***p***. Деветтата реченица дава акцент на елементот со скаличното движење пред $\mathbf{П_1}$ што го видовме по првото излагање на темата (**пр. 191**).

И следната реченица 10 (т. 72–83) се поместува нагоре – сега воведот започнува во **g** (**moll**) со придружба од голем молски септакорд (**пр. 192**).

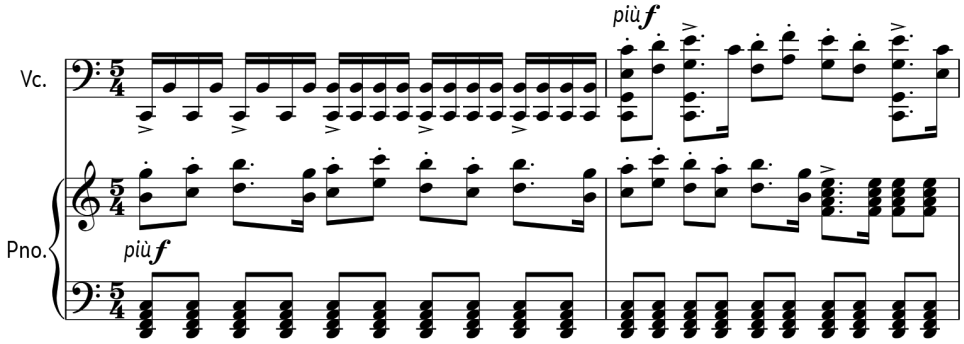
Следува првата посветла реченица (11) во ставот (т. 84–94), во која $\mathbf{T_1}$ се имитира во кварта (пијаното почнува од **g**, виолончелото од кварта нагоре **c**) придружена од малите молски септакорди во левата рака, што целосно дава впечаток дека се наоѓаме во **C-dur** (**пр. 193**). И ваквата разлеана дијатонска структура е едно од средствата* што често се среќаваат во моето творештво.

Сепак, следната 12. реченица (т. 95–100) повторно го враќа дејствието во **es-moll** и преку 13. реченица (т. 101–104), која комбинира мала (во придружбата во челото) и голема терца* во $\mathbf{T_2}$ во левата рака во пија-
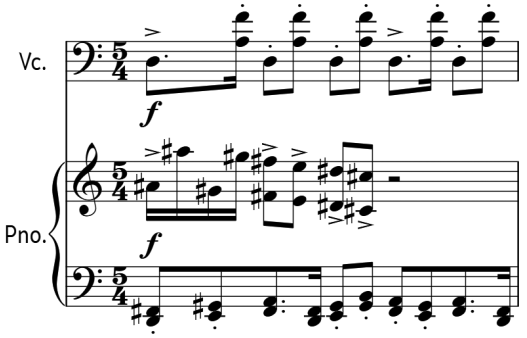
Пр. 192: Разложените *квинтни акорди* од празни жици во излагањето на $\mathbf{T_2}$ во виолончелото, т. 75



Пр. 193: Имитациите на $\mathbf{T_1}$ меѓу пијаното и челото, т. 84–85
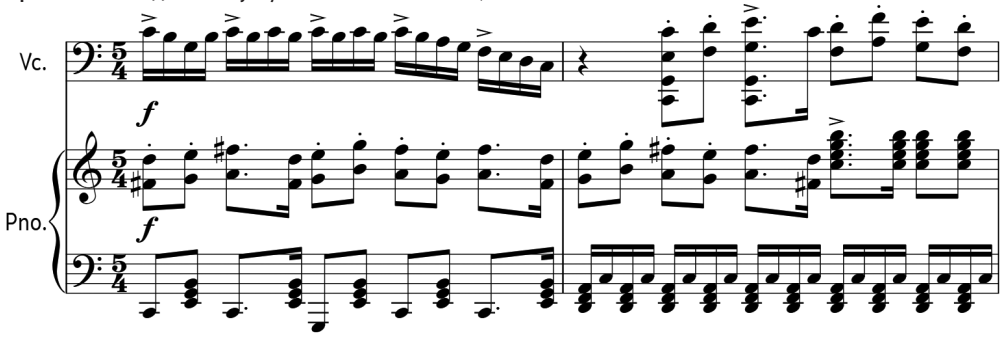


Пр. 194: Комбинацијата на мала и голема терца од **d**, **f** во челото и **fis** во левата рака во пијаното, т. 101
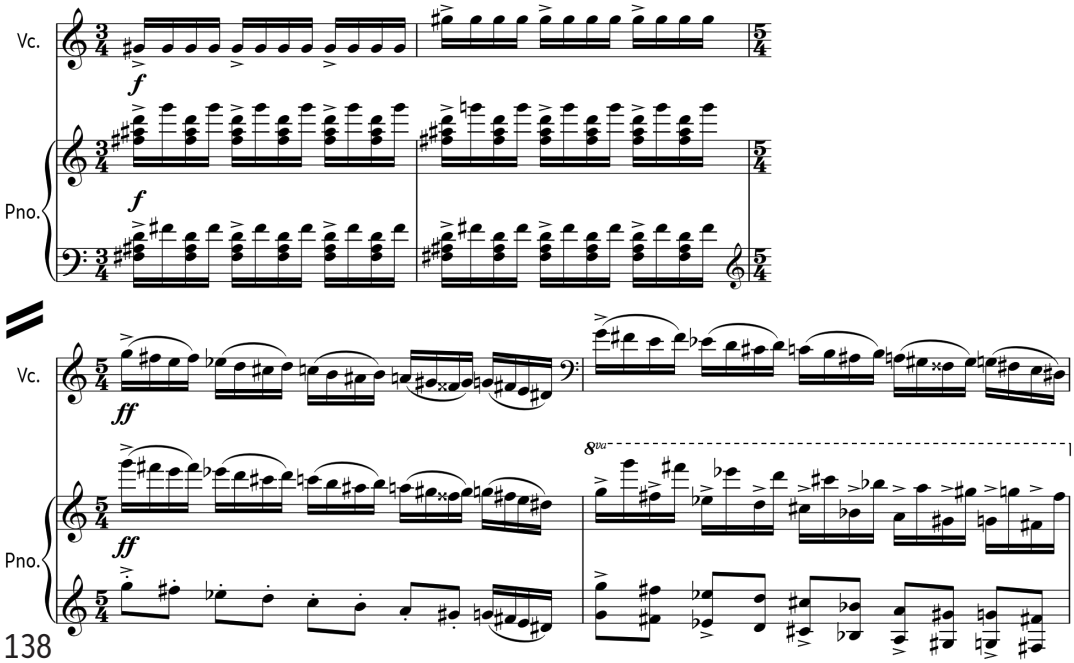


ното, го подготвува најсветлото излагање на темата во **C-dur** во 14. реченица (**пр. 194**).

Оваа 14. реченица има функција на *резиме* на ставот; во неа е последното појавување на темата $\mathbf{T_2}$ (**пр. 195**). И во неа се игра со тоналитетите: уште во воведот доминира **C-dur** (во примерот левата рака), десната е во **D-dur** и виолончелото во **C-dur**. Иако е таа центарот на ставот, кулминацијата ќе се случи во 16. реченица (т. 123). До неа се стигнува преку 15. реченица која нема тематска структура, туку е составена од пасажи и репетиции на акорди. Во акордите доминира зголемениот квинтакорд на кој на крајот му се додава и зголемена кварта (**d-fis-gis-ais**), со што прозвучува целотонската скала. Тој акорд треба да доведе до кулминацијата во 123. такт (16. реченица) (**пр. 196**).

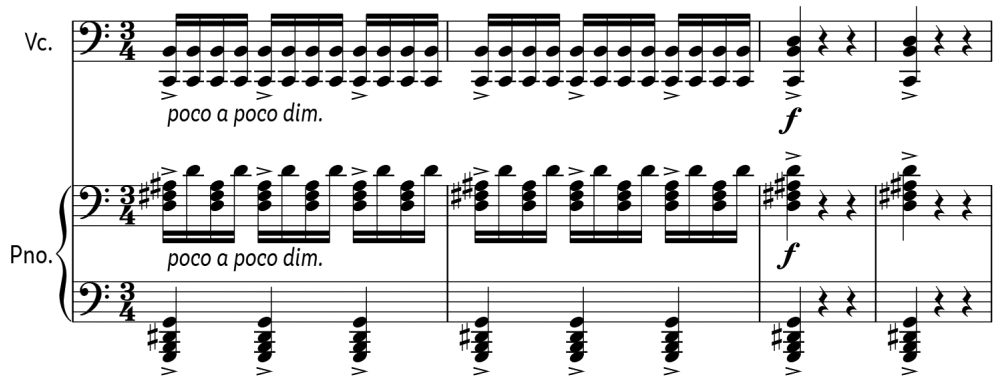
Пр. 195: Последното појавување на $\mathbf{T_2}$ во ставот, т. 106–107



Пр. 196: Кулминацијата на ставот со претходниот зголемен квинтакорд со додадена зголемена кварта, т. 121–124



Пр. 197: Кластерот од 17. реченица со *secco* акорди, т. 133–136



Последните три реченици се потпираат исклучиво на **П$_1$** и варираната варијанта на **Ф$_1$**. Од нив 16. и 17. реченица претставуваат и завршна група на целиот став. Седумнаесеттата реченица всушност е ритмизирана варијанта на кластер и ќе заврши со *secco* акорди (пред последното secco со големо крешендо во тремоло) (**пр. 197**).

Овој акорд го третираме како кластерски, бидејќи во пијаното е составен од два зголемени квинтакорди од **g** и **d**, додека челото ја има големата септима од **c**, што заедно дава изразено дисонантно созвучје уште повеќе истакнато со изразено нискиот регистар на инструментите.

Овој став е централниот во оваа соната и всушност и пишувањето на сонатата започна со идејата за него. Тоа значи дека имам и посебна приврзаност кон него.
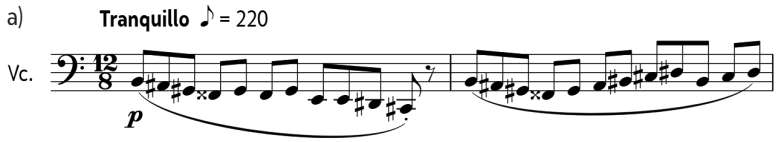
Трет став – Quasi fuga

Третиот став е под наслов Quasi fuga бидејќи во него има делови со имитации во духот на фугата, но има и хомофони делови. Фугато деловите се единствената разлика во употребата на полифонијата, бидејќи и во претходните два, како и низ целото мое творештво, полифонијата беше присутна – во првиот низ слободни контрапункти, а во вториот и низ имитации.
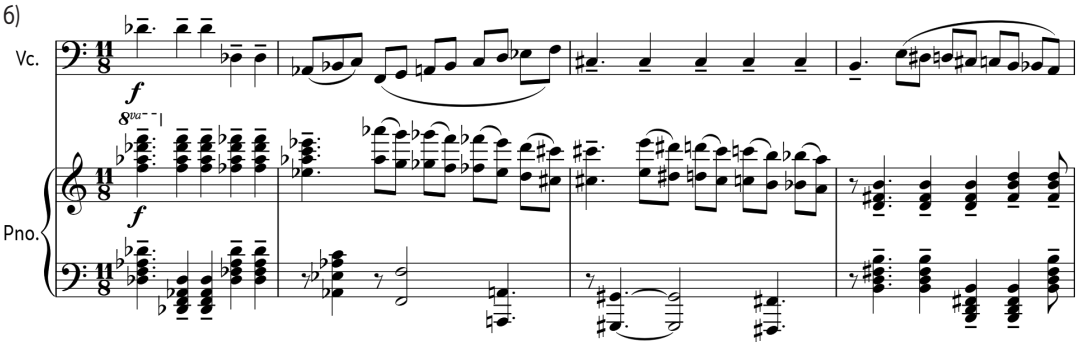
Ставот е заснован на два тематски материјали **1T$_3$** и **2T$_4$** од кои првиот е обработен со фугато делови, а вториот со хомофона придружба. За првиот е избран *quasi* фолклорен материјал, а вториот е дериват од **T$_1$** од прелудиумот (**пр. 198**).

Овде изборот на метарот 12/8 за првата и 11/8 за втората тема асоцира на музичкиот фолклор: 12-ката е комбинација 7/8 + 5/8, додека 11-ката е 3,2,2,2,2, со што се поврзува со промените 12 во 11 осмински метри што се среќаваат во македонскиот музички фолклор (колебањето меѓу нив). Како што се гледа, и двете имаат ист тонален центар (**cis** енхармонски преиначен во **des** во вториот случај). Иако за втората тема видлива е врската со темата од прелудиумот, **T$_1$**, таа сепак мигрира во фолклорното подрачје преку низата осмини (во групи по две) во

Пр. 198: Темите **1T$_3$** и **2T$_4$** од кои е изградена формата на третиот став, т. 1–2 и т. 21–24



б)



вториот такт од втората тема. Вториот и третиот такт со алтерациите и изместувањата од тоналниот центар, повторно ги покажуваат интервенциите во мојот манир*.

Формата на ставот е организирана според барокната дводелност. Двата дела во себе содржат триделност според употребата на тематските материјали, а на крајот следува кода.
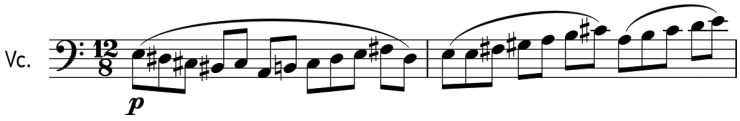
A:
a (1T$_3$, т. 1–2, премин, т. 3–4, 1T$_3$, т. 5–6, премин, т. 7–9, 1T3, т. 10–11, премин, т. 12–13, 1T$_3$, т. 14–15, 1T$_3$, т. 16–17, 1T$_3$, т. 18–19, премин, т. 20)
b (2T$_4$, т. 21–24, премин, т. 25, 2T$_4$, т. 26–28)
a$_1$ (1T$_3$, т. 29–30, 1T$_3$, т. 31–33)

B:
a (1T$_{3(инв/имит)}$, т. 34–37)
b (2T$_4$, т. 38–39, т. 40–42)
a$_1$ (1T$_3$, т. 43–44, т. 45–46, премин, т. 47)

Кода: педал cis (1T$_3$, т. 48–50, т. 51–52) 1T$_3$ (т. 53–54) премин (т. 55–58)

Секако, и во оваа шема се појавуваат двозначности. Така на пример, почнувајќи од делот **a$_1$** во **B**, па до крајот (вклучително значи и кодата), може да се третира како реприза на **A**, односно **A$_1$**, со што ставот би добил триделна форма.

Пр. 199: Преминот меѓу двете појави на **1T$_3$**, т. 3–4
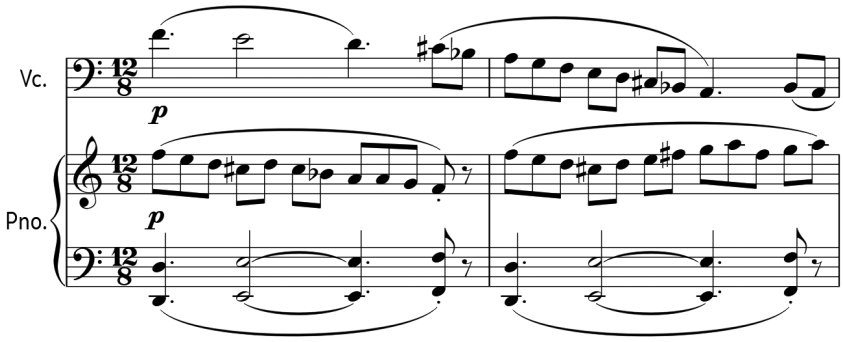


Во шемата се вклучени и повеќе премини (не се работи за меѓустав), кои се изградени од **1T$_3$**, така што изгледаат како нејзини делови/проширувања. Тоа е забележливо уште од првиот премин, кој треба да овозможи поврзување со следната појава (**пр. 199**).
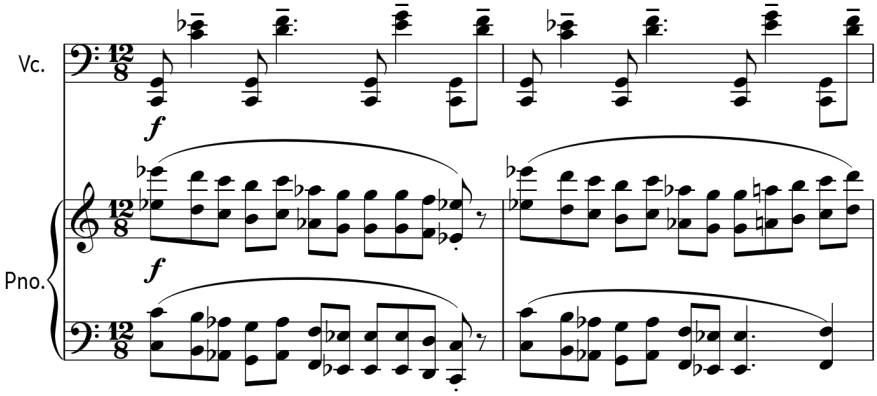
Привидниот одговор што следува по првиот премин, односно следната појава на **1T$_3$** (т. 5–6) содржи и линија во виолончелото која треба да одговара на контрасубјект (**пр. 200**).

Но, како што кажавме, овде во основа е *quasi* концептот. Ако темата започна во тоналниот центар **cis**, овој *одговор* е поставен во тоналниот центар **d**, но тој наместо

Пр. 200: **1Т$_3$** како одговор во пијаното со линијата во виолончелото која одговара на контрасубјект, т. 5–6



Пр. 201: Појавата на придружна фигура **Ф$_3$** во виолончелото, т. 16–17



да почне од септимата на тоналниот центар, почнува од неговата терца, што ќе се повторува и натаму. Така и следната појава на **1Т$_3$** (т. 10–11) започнува од терцата на тоналниот центар **a**.

Следуваат уште три појави на **1Т$_3$** од тоналните центри **g**, **c** и **e**. Во втората од нив се јавува и придружна фигура **Ф$_3$** во виолончелото (**пр. 201**).

Иако прави хомофоно решение во однос на **1Т$_3$**, во неа има контрапунктско движење.

Ова е воедно и најголемиот дел на излагања на **1Т$_3$** кои формираат поголема фугато целина.

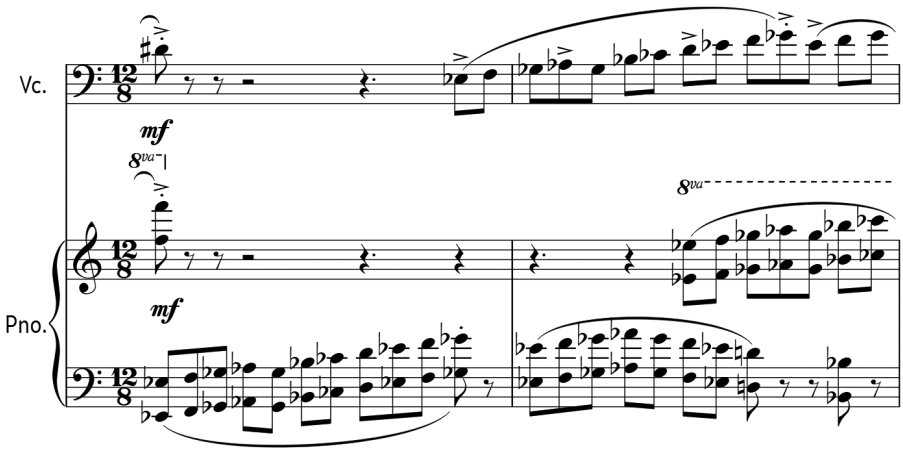
Делот **b** содржи две излагања на **2Т$_4$** во дурска хомофона фактура, при што второто (т. 26–28) е скратено. **2Т$_4$** со својата хомофона фактура става акцент на хармонската прогресија, која ќе прави големи прошетки и внатре и меѓу излагањата на темата.

Повторувањето на **a** на крајот на првиот дел (од дводелноста), односно **a$_1$**, веќе ја користи **Ф$_3$** за акцентирање на тоналните центри во двете излагања на **1Т$_3$** – (**es-moll**, **e-moll**).
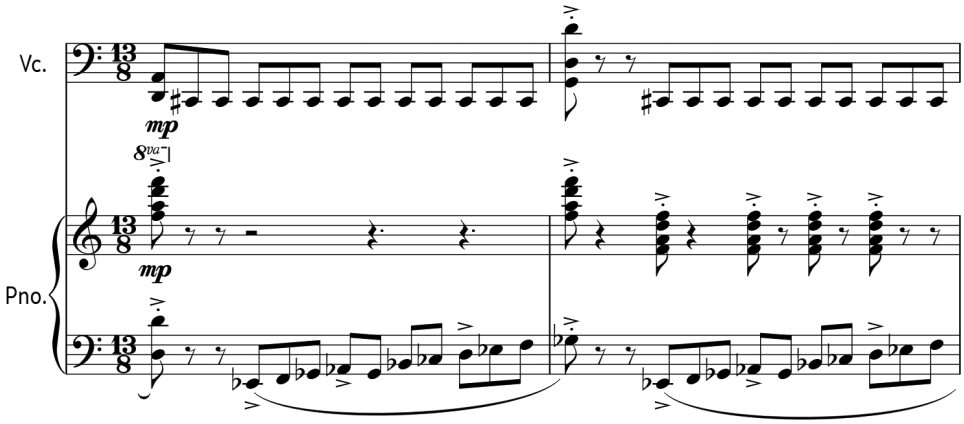
Вториот дел не само што започнува со инверзија на темата, туку се појавуваат и имитации во *stretto* (**пр. 202**).

Појавата на **2Т$_4$** во делот **b** сега е поставена во **Fis-dur**. Во делот **a$_1$** следуваат уште две излагања на **1Т$_3$** (во центрите **d** и **e**), по што следува еднотактен премин во пообемната кода.

Пр. 202: Инверзијата на **1T$_3$** и појавата на имитациите во *stretto*, т. 34–35



Пр. 203: Политоналноста добиена со педалниот тон **cis**, **1T$_3$** во инверзија во **es-moll** и придружните акорди во **d-moll**, т. 48–49



Таа започнува со педален дел на тонот **cis** во кој има две излагања на **1T$_3$** – првото во инверзија, а второто во основната форма, при што тие се поставени во **es-moll**, а придружните акорди во **d-moll**, со што се добива дополнителна политоналност (**пр. 203**).

По овие две излагања **1T$_3$** се појавува во **d-moll**, по што следува краток премин кој завршува со отворено нагорно движење и генерал-пауза како подготовка за attacca воведот за последниот став.

Четврти став – Finale
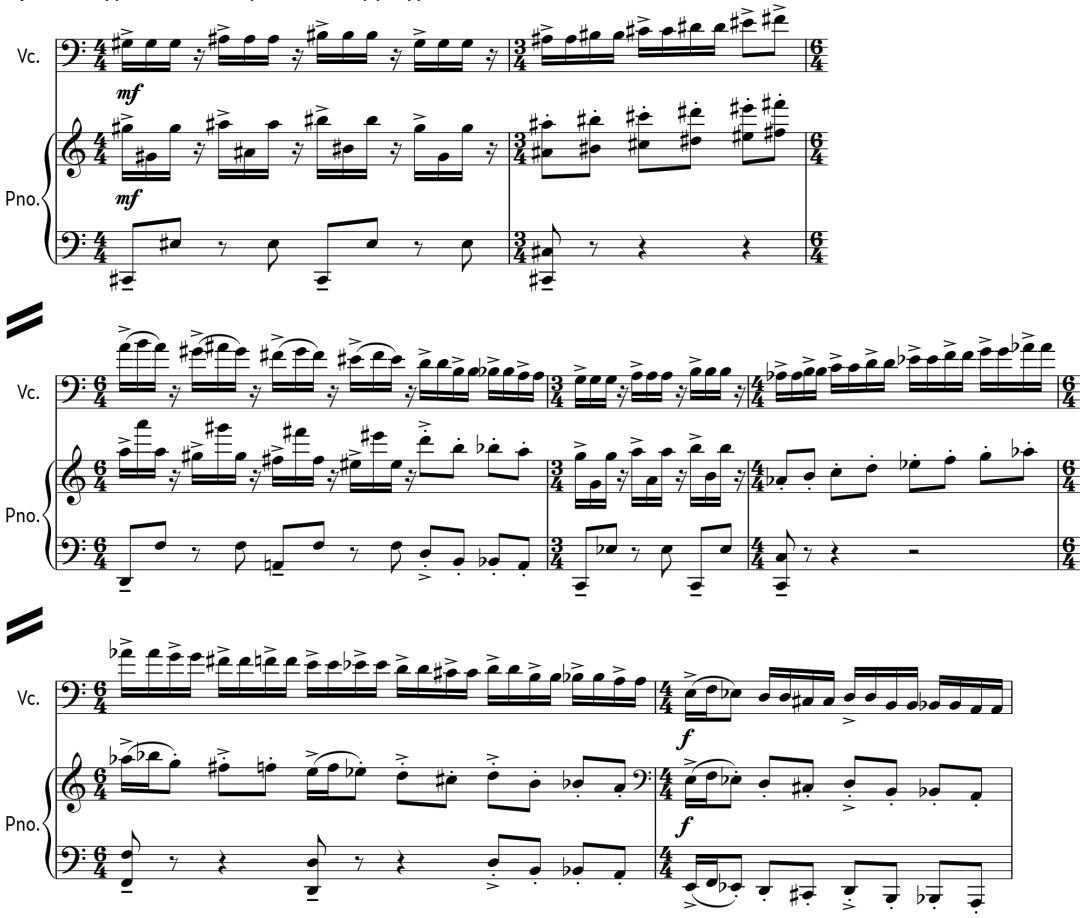
Четвртиот став треба да го задоволи предусловот овој циклус да се нарече сонатен циклус, и затоа во него сум употребил сонатно рондо. Во оваа смисла е и употребата на завршната група по излагањето на двете теми, за да се добие впечаток на заокружување на експозицијата. Сепак, шемата **ABABA** укажува дека ставот повеќе инклинира кон рондо, одошто кон сонатна форма.

A: Вовед (т. 1–4) $1T_5$ (т. 5–12) премин (т. 12–15) $1T_5$ (т. 15–22) премин (т. 22–29)
B: Вовед (т. 29–30) $2T_6$ (т. 31–42) премин (т. 43) $2T_6$ (т. 44–55) премин/завр. група (т. 56–75)
A_1: $1T_5$ (т. 76–81) премин (т. 82–84) $1T_5$ (т. 85–90) премин (т. 91–95)
B_1: $2T_6$ (т. 96–108) премин (т. 109) $2T_6$ (т. 110–121) премин (т. 122–132)
A_2: $1T_5$ (т. 133–140) премин (т. 140–145)
Кода: т. 145–146
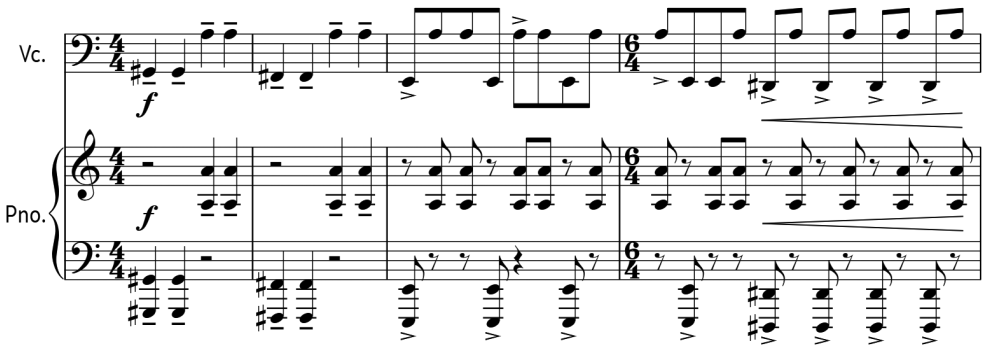
Воведот од четири такта со репетиции и акордска придружба има функција да го одвои почетокот на ставот од претходниот став и да ја најави атмосферата на ставот – бурлескно-кабаретска. Воедно најавена е и како *лажна* доминанта (за **D-dur**, по што следува почетокот на темата во **Cis-dur**).

Во оваа бурлескно-кабаретска атмосфера е и структурата на главната тема (првата, рондото) во ставот **$1T_5$** (**пр. 204**). Темата, во мојот манир, ќе се рашета низ повеќе тонални центри и дурско/молски варијанти завршувајќи со хроматика која враќа во доминантата на почетниот **Cis-dur**. Бурлескноста на темата ја даваат *орнаментиште* од репетициите и разложените октави во првиот такт од темата, мордентите во виолончелото во третиот такт, или во последните два такта во пијаното, и се разбира – артикулацијата со стаката и акценти.
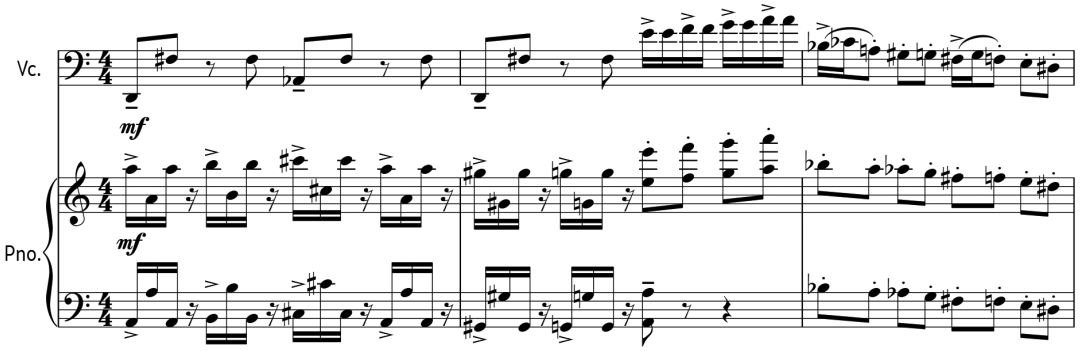
Пр. 204: Бурлескно-кабаретската структура на **$1T_5$**, т. 5–11



Пр. 205: Педалното **a** во дискантот наспроти басовата линија разбиена со синкопи, т. 12–15



Пр. 206: Второто излагање на $\mathbf{1T_5}$ со интервенции во повеќе планови на материјалот, т. 16–18



По завршувањето на темата следува премин во кој педалното **a** во дискантот е поставено наспроти *quasi* доминантната басова линија. Дополнително сè заедно е разбиено со синкопираната структура* во последните два такта (**пр. 205**).
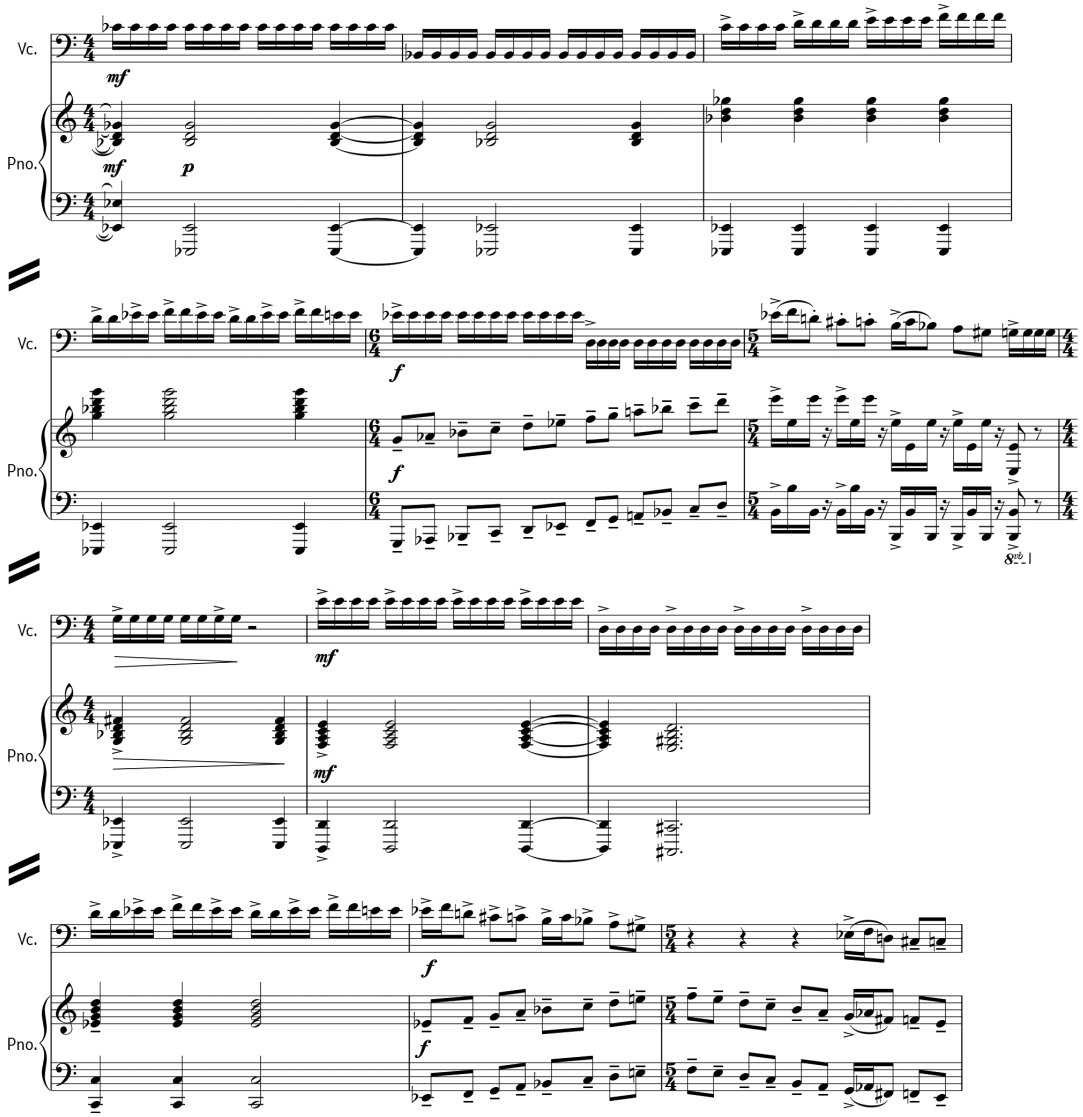
Следува уште едно излагање на $\mathbf{1T_5}$ сега од почетниот тонален центар **d** и промени во повеќе планови на материјалот (**пр. 206**).

Истото е направено и со преминот кој треба да доведе до почетокот на излагањето на $\mathbf{2T_6}$. Пред нејзиниот почеток се појавуваат два такта во синкопи од повторен голем дурски септакорд (тонален центар **es**), коишто ќе ја придружуваат и основната мелодиска линија на темата (**пр. 207**).

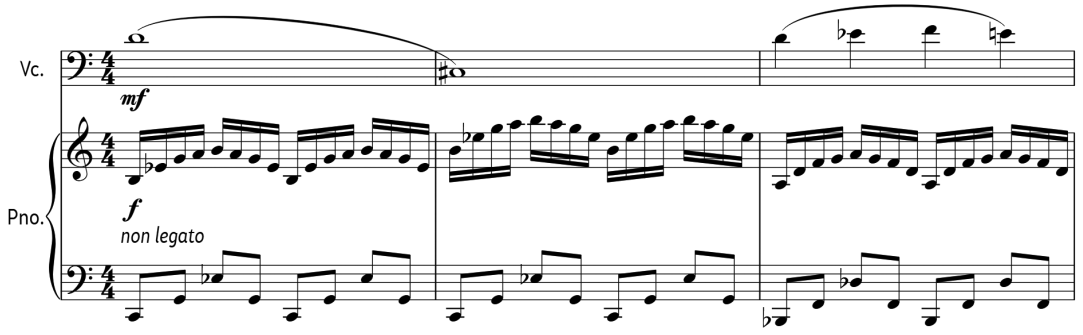
Она што веднаш паѓа в очи е вметнувањето на сегменти од $\mathbf{1T_5}$, но и уситнувањето на мелодиската линија посебно во првите тактови на темата во шеснаесеттински репетиции (очигледно дека материјалот очекувано би бил изложен со цели нотни вредности). Гротескноста* на оваа тема е изведена и преку интервенцијата уште во првиот такт во кој се јавува алтерираното (надолу) шесто стапало во почетниот **Es-dur**. Широките синкопирани акорди (одредено смирување) прават контраст кон првата тема од ставот и треба да придонесат кон сонатната *двотематскост*.

И во овој дел на рондото има две излагања на темата, во второто веќе со широките нотни вредности во мелодиската линија, додека пијаното изведува раздвижена шеснаесеттинска фактура (промена на ритмичките улоги, инаку хармонски развиено низ голем молски септакорд со минувачка секста) (**пр. 208**). И овде, како и во првото излагање, почетниот интервал (скок) е нона, но сега *дисонантниот* тон, не е првиот туку вториот (типични изместувања)*.
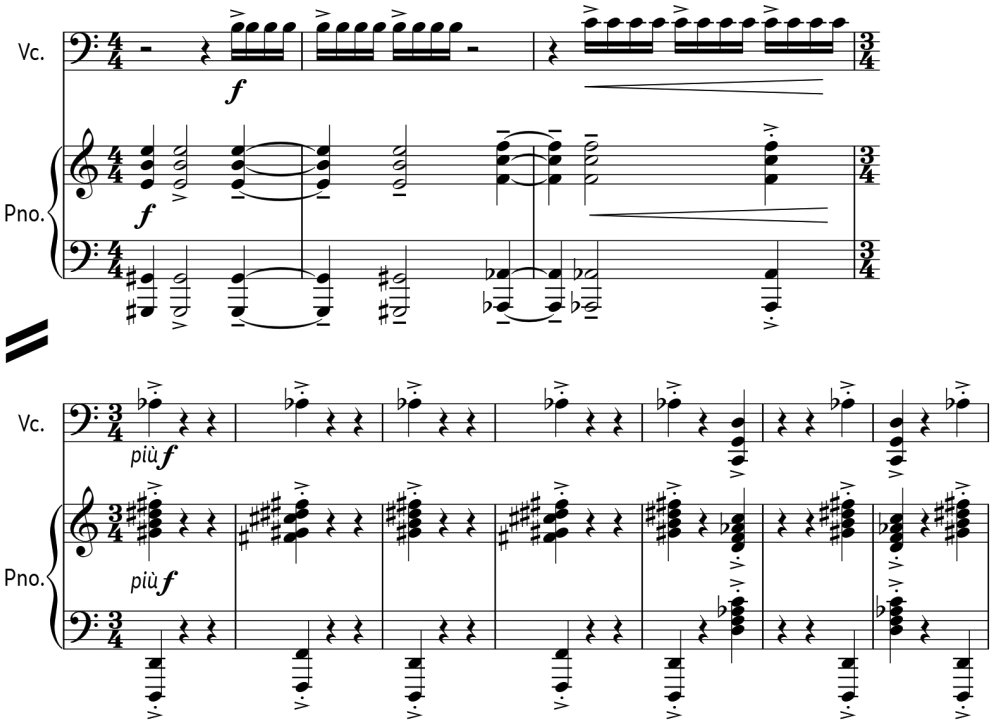
Пр. 207: **2T$_6$** со елементи од **1T$_5$**, т. 31–42



Пр. 208: Почетокот на второто излагање на **2T$_6$** со промена во ритмичките улоги, т. 44–47



Пр. 209: Преминот кон $\mathbf{A_1}$ со структура слична на развојниот дел од Првата симфонија, т. 62–71



Следува премин кој воедно изгледа и како завршна група на *експозицијата*, кој по својата структура (*secco* акордите, но и нивната структура) наликува на првиот став од Првата симфонија (на пример, развојниот дел в. II, стр. 41) (**пр. 209**).

И следните $\mathbf{A_1}$ и $\mathbf{B_1}$ ќе содржат многубројни интервенции во сите планови на материјалот и реченичните структури на кои овде не би се осврнувал посебно, бидејќи веќе доволно прикажав од нив и овде и во останатите анализи. Ја издвоивме само кулминацијата на ставот кој води до последното $\mathbf{A_2}$ кое е поставено во тоналниот центар **es** (**пр. 210**).
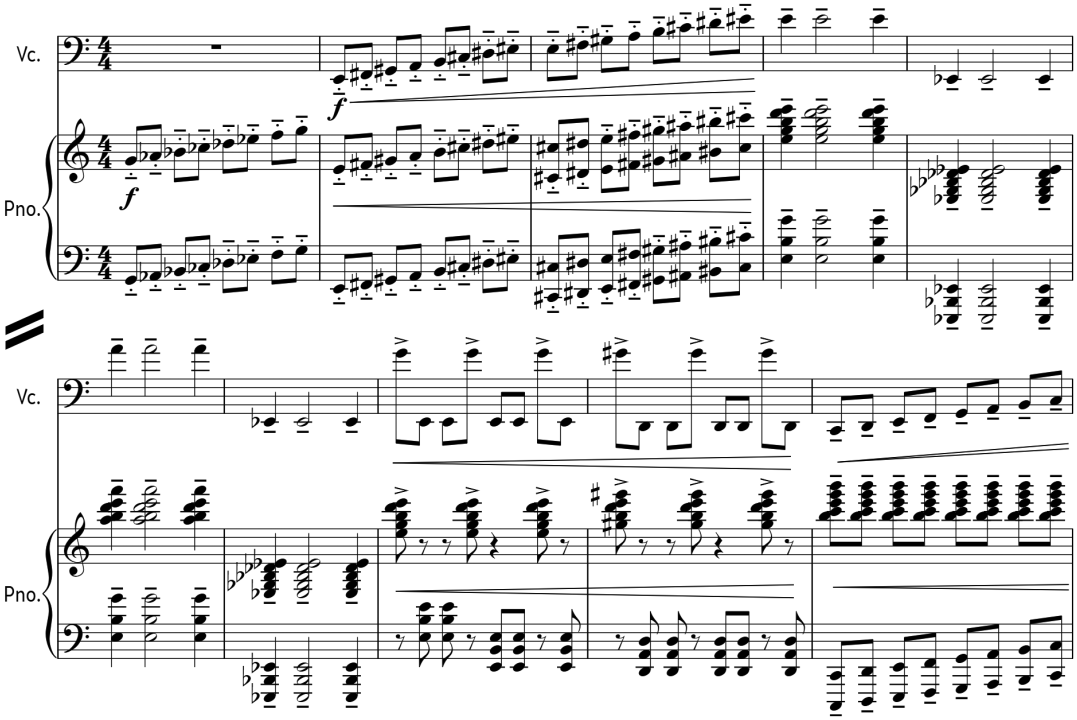
И во овој премин видливи се движењата (најавени уште со воведот, и потоа постојано присутни во $\mathbf{1T_5}$) од соседните акорди за полустепен (поларна врска), како на пример во паралелните мали молски септакорди од **e** и **es** (т. 125–126).

$\mathbf{A_2}$ има само едно излагање на $\mathbf{1T_5}$, по што следува преминот во издржани цели нотни вредности (еден вид аугментација, за да се добие мал застој пред појавата на кодата).
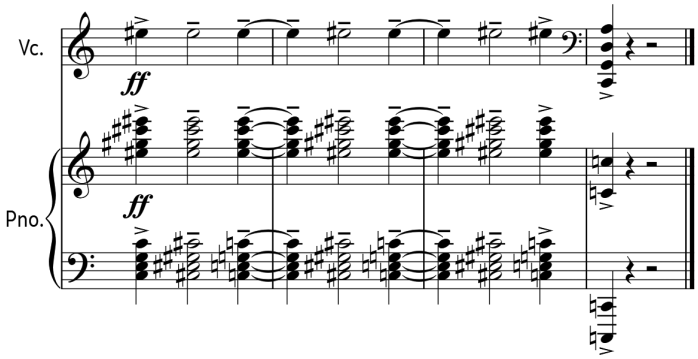
Кодата се базира врз сегменти од $\mathbf{1T_5}$, завршувајќи го ставот повторно со синкопи и секундни поместувања на завршните акорди (**пр. 211**).

Оваа соната ја најавува целата серија дела (може да се каже дека започнува со Вокалната симфонија) кои јас ги сметам за *зрелиот* период во моето творештво. Веќе изразот и композиторските техники ми се јасно дефинирани, точно знам што сакам и каде сакам да употребам одредено средство. Делата имаат висок степен на конгруентност – течат спонтано и нема прекини, но и сите *поместувања* изгледаат природно (така треба да биде).

Пр. 210: Кулминацијата кон последното $\mathbf{A}_2$, т. 122–131



Пр. 211: Крајот на ставот со секундните акордски поместувања во синкопи, т. 152–155



Џез соната за алт саксофон, пијано и контрабас оп. 56 (2009)

Следната соната во овој тритомен циклус е исто така сериозен и поголем музички зафат. Уште со првиот став кој е напишан во сонатна форма (со материјали од џезот) со развиена експозиција, развоен дел итн., продолжува линијата за која зборував малку погоре. Тематските материјали немаат стилистичка изедначеност, бидејќи јас и не сум се грижел да направам џез композиција, туку да инкорпорирам џез материјали и постапки во сериозната музика. При подготовката на делото морав да направам некои корекции во линијата на контрабасот, кој првобитно речиси исклу-

чиво свиреше со пициката. Контрабасистот Петрушевски ми се пожали дека не е во негов манир да свири цело време без гудало (инаку неговата индивидуална изведувачка моќ е токму во употребата на гудалото, со кое тој при солистичките настапи ја демонстрираше својата супериорност и владеење на инструментот), така што делови префрлив да се изведуваат со гудало. Меѓутоа, изведувачката поента на ова дело е да се инкорпорираат изведувачките манири од џезот, посебно во читањето на нотното писмо (со потребните ритмички и акцентски девијации).

Анализа

Прв став – Monk

Насловот на ставот упатува на шаблонот (односно џез стандардите како што ги нарекуваат) што ги преземав слушајќи ги и свирејќи ги композициите на Телониус Монк (Thelonious Monk) на пијано. Но тоа се однесува само на првата тема; втората тема од сонатната форма е повеќе во манирот на свингот, во кој е напишан и вториот став.

Веќе споменав дека првиот став е напишан во сонатна форма и ги содржи сите нејзини делови и на макроплан (експозиција, развоен дел, реприза) и на микроплан (теми, мостови, завршни групи итн.).

Експозиција: вовед$_1$ ($Ф_1$, т. 1–4) $1Т_1$ (т. 4–17, т. 17–30) мост$_{(импров)}$ (т. 30–37, т. 37–46) вовед$_2$ ($Ф_2$, т. 46–49, т. 50–53) $2Т_2$ (т. 54–61, т. 62–69, т. 70–75) завр. група (т. 76–84)
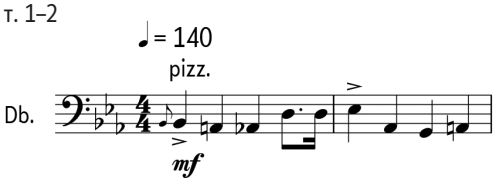
Развоен дел: вовед ($Ф_3$, т. 85–87, т. 88–91; $1Т_1$, т. 92–107) среден дел$_{(импров)}$ ($Ф_3$, т. 107–113; премин, т. 114–118; мост$_{(импров)}$, т. 118–122, т. 122–132, т. 132–141) завр. дел (т. 141–146)

Реприза: $1Т_1$ (т. 146–159) мост$_{(импров)}$ (т. 160–163, т. 163–170) вовед$_2$ ($Ф_2$, т. 170–173, т. 174–177) $2Т_2$ (т. 178–185, т. 186–193, т. 194–200) завр. група (т. 200–208)

Кода: $Ф_3$, т. 209–211, т. 212–218

Од шемата се гледа дека одредени делови треба да наликуваат на импровизации (иако тие се напишани целосно), поради асоцијација со потеклото на материјалите. Меѓутоа, генерално, формата овде е далеку поразвиена од инструменталните форми во џезот кои се сведуваат на излагање на материјалот и импровизации.

Пр. 212: **$Ф_1$** во воведот која ќе ја придружува **$1Т_1$**, т. 1–2
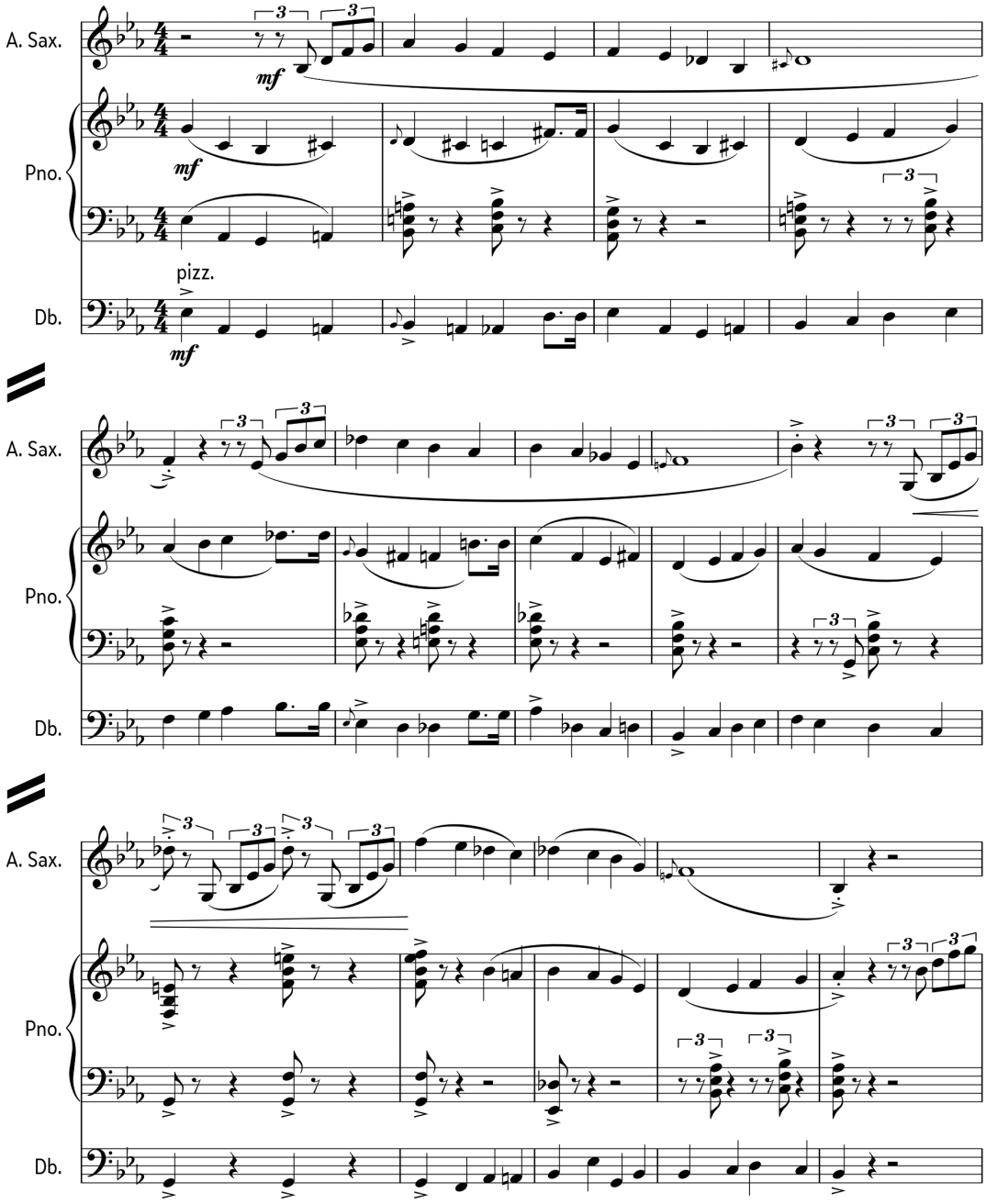


Експозицијата започнува со четири такта вовед во кои е изложена фигурата **$Ф_1$** што ќе ја придружува темата (**пр. 212**).

Од нејзината структура се гледа дека таа одговара на *рифот* (riff) во популарните жанрови. Неа ја донесува контрабасот во пициката, по што ќе се придружи и пијаното. Содржи посебно впечатливо интервалско движење (во основа е хроматиката од тониката надолу) во кое дури ќе се појави и лидиската кварта.
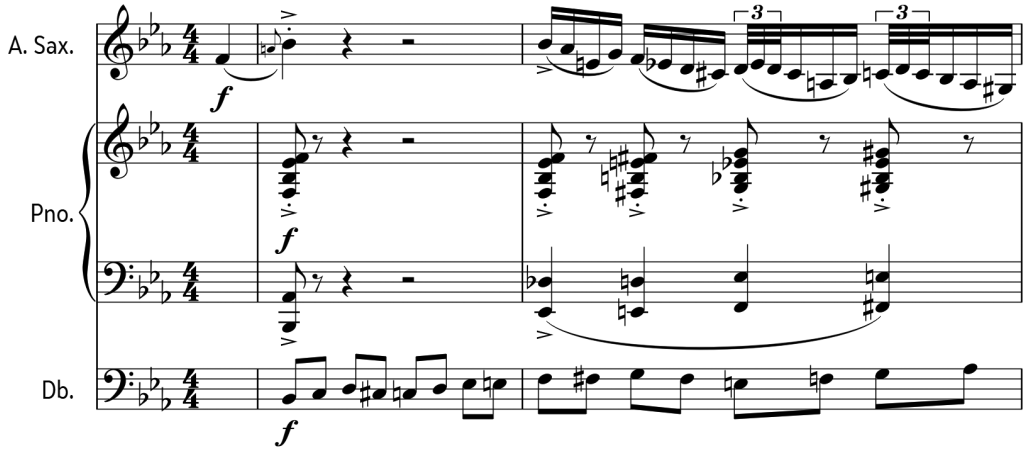
Врз оваа фигура ќе се изгради мелодиската линија која е изработена во духот на џез стандардите (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника, односно хармонската прогресија на автентична каденца) (**пр. 213**).

Пр. 213: **1T$_1$** со карактеристична хармонска прогресија од џез стандардите, т. 4–17
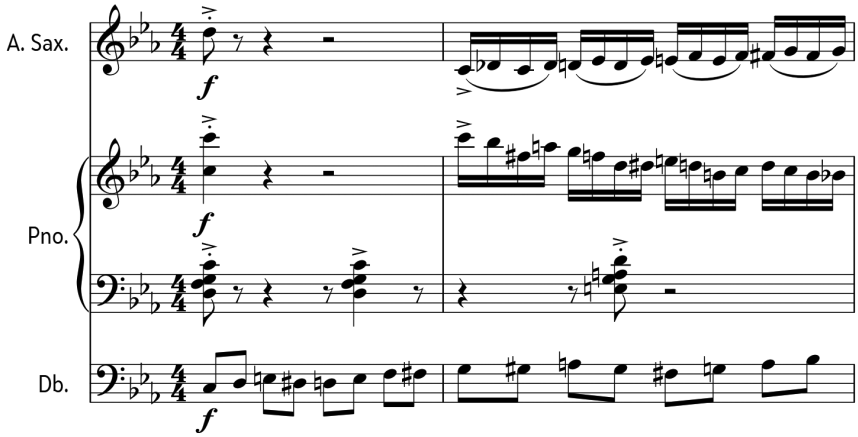


Мелодиската линија е развиена во опсег од две октави, во неа карактеристично се јавува алтерираното седмо стапало надолу, пијаното изведува квартни *secco* акорди во синкопи, а контрабасот прави полифона линија. Со тоа овој тематски материјал доследно ја извршува својата функција на *џез* тема. Во тематскиот дел на **1T$_1$** ќе има уште едно повторување на темата изведена овој пат од пијаното, додека саксофонот го презема *рифот*.

Пр. 214: Почетокот на мостот во вид на импровизација, т. (30)–32



Пр. 215: Почетокот на втората реченица на мостот со импровизациските пасажи во пијаното, т. 37–38
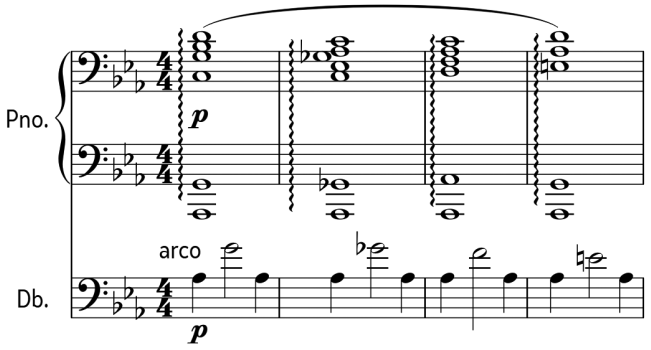


Мостот е направен да изгледа како да почнуваат импровизациите (**пр. 214**).

По една ваква пасажна реченица во која води саксофонот (т. 30–47) следува уште една пасажна реченица во која води пијаното (т. 37–46) (**пр. 215**).
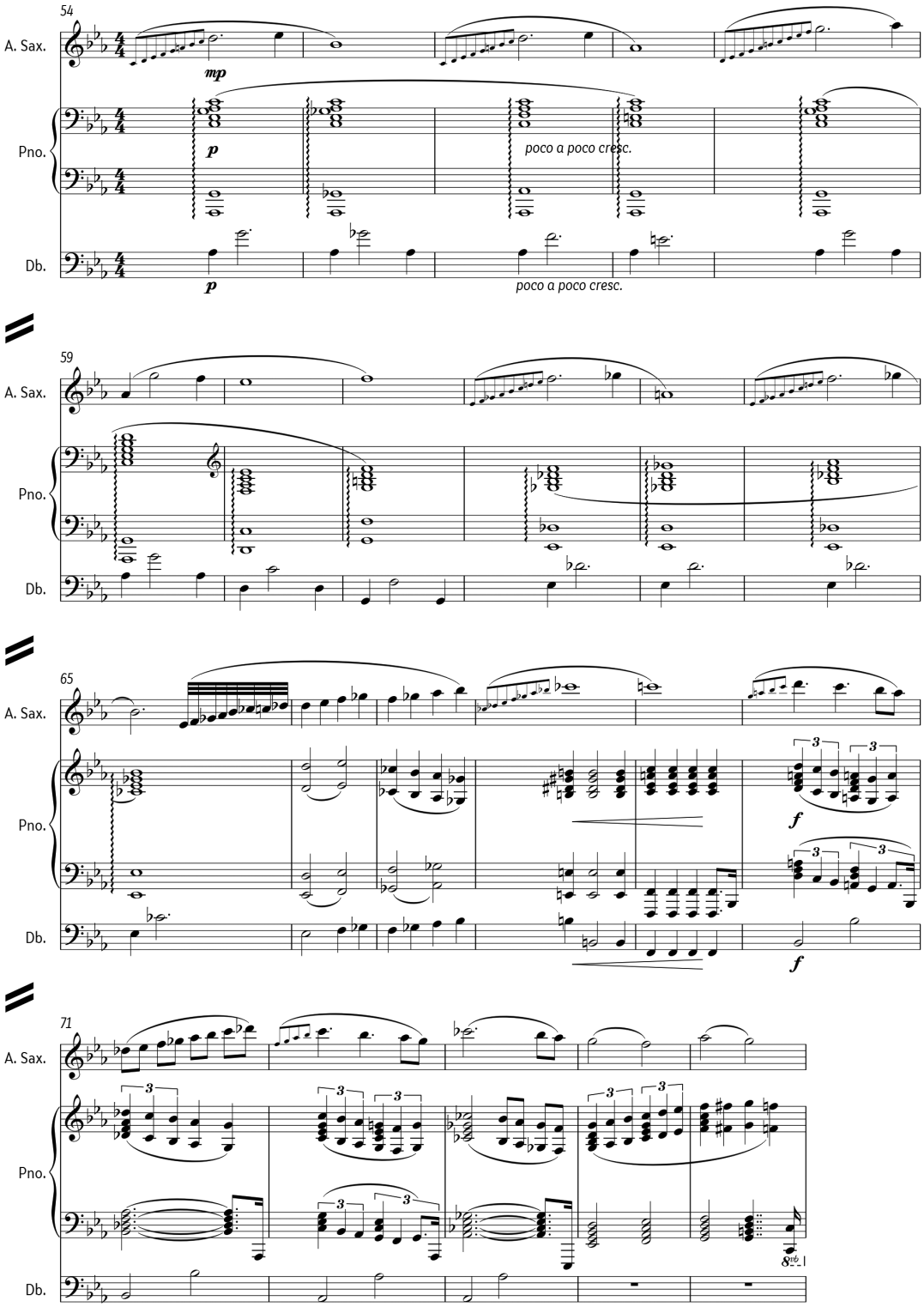
На оваа втора реченица директно се надоврзува воведот во втората тема, во кој се појавува хармонска прогресија од педален тон со хроматика од првото стапало надолу (првиот тон е голема секунда, по што следуваат мали секунди). Од оваа хармонска прогресија ќе биде изградена придружбата на втората тема **Ф$_2$**. Овде ќе ја прикажеме во нејзиното повторување каде што во контрабасот е видлива хроматската линија (своевиден *ламенто бас*) (**пр. 216**).

Пр. 216: **Ф$_2$** како своевиден *ламенто бас*, т. 50–53
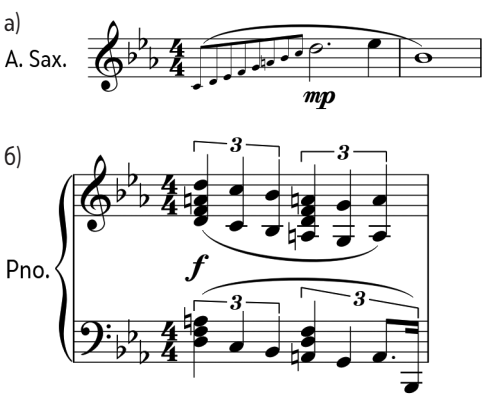


Втората тема има доста развиена формална структура и по својата заокруженост изгледа како нова *песна* (**пр. 217**).

Пр. 217: **2T**$_2$ со триреченична структура **1 1**$_1$ **2**, т. 54–61, т. 62–69 и т. 70–75



Пр. 218: $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_2}$ од кои се изградени реченициte **1** и **2** на $\mathbf{2T_2}$, т. 54–55 и т. 70

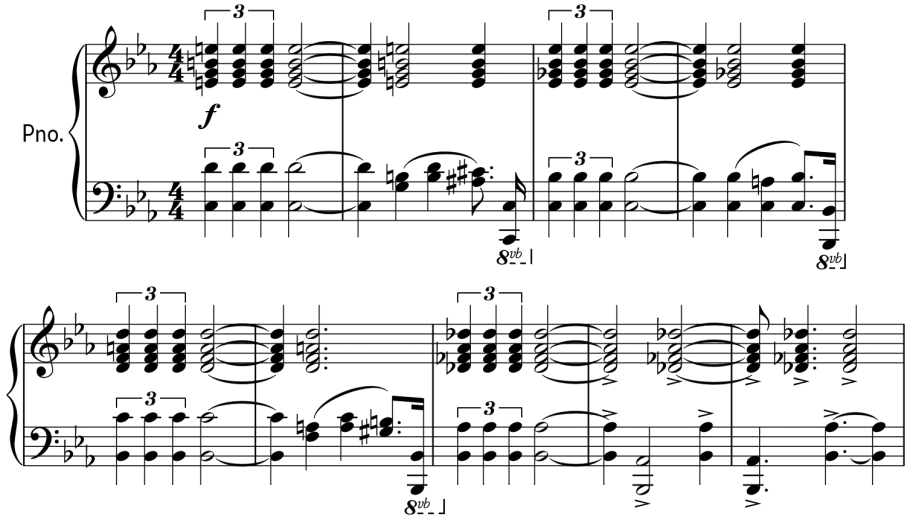


Таа содржи три реченици од кои првите две имаат ист музички материјал (**1** и $\mathbf{1_1}$), односно се засноваат на $\mathbf{M_1}$, додека реченицата **2** содржи нов триолен материјал $\mathbf{M_2}$ (**пр. 218**).

Овде не би се задржувале на хармонските прогресии кои шетаат низ повеќе тоналитети и на густите акордски структури во кои доминираат септакорди и нонакорди – воопшто – една послободна свинговска фактура. На овој начин темата $\mathbf{2T_2}$ најнапред има контраст во нејзините рамки (меѓу двете различни реченици), но прави огромен контраст кон првиот дел (кој е раздвижен, наспроти нејзината статичност).
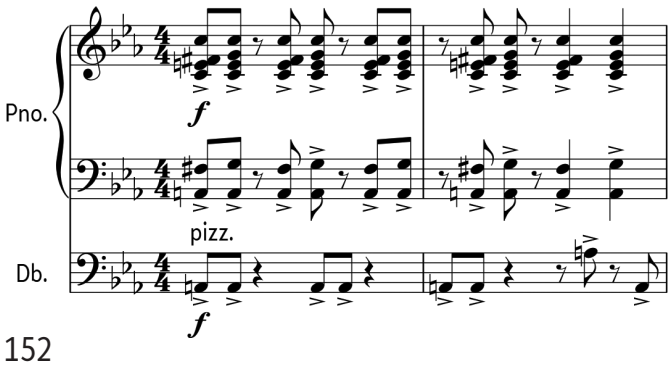
Триолниот мотив $\mathbf{M_2}$ е основа и за градбата на завршната група (**пр. 219**).

Пр. 219: Триолниот мотив $\mathbf{M_2}$ како основа за градбата на завршната група, т. 76–84



Таа продолжува со користење на нонакорди и септакорди и на крајот се заокружува со синкопи кои ќе преминат и во воведот од развојниот дел. Од овие синкопи во воведот ќе се појави и една ритмизирана група со елементи на аргентинско танго (**пр. 220**).

Пр. 220: Ритмизираната фигура $\mathbf{Ф_3}$ со елементи на аргентинско танго, т. 90–91
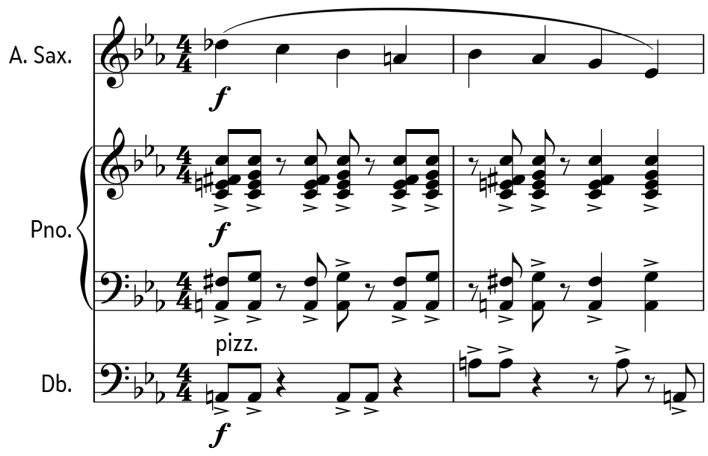


Врз оваа фактура ќе биде поставена варијанта на $\mathbf{1T_1}$, очекувано според функцијата на развојниот дел (**пр. 221**).

Во натамошното излагање на материјалот од $\mathbf{1T_1}$ таа ќе се комбинира и со придружбата од *рифот* $\mathbf{Ф_1}$.
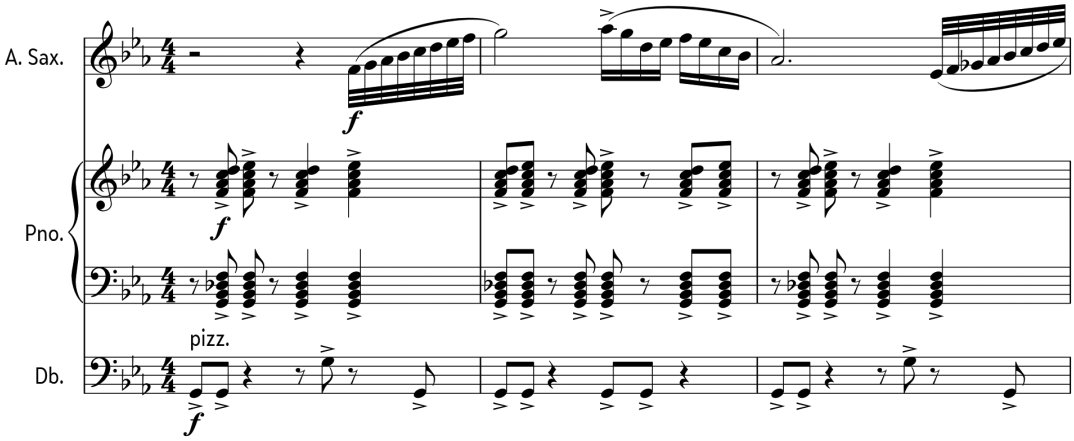
Средишниот дел на развојниот дел ќе ги употреби импровизаторските фактури од мостот комбинирани со **М**$_1$ и **Ф**$_3$ (**пр. 222**).

Пасажите од мостот го прават поголемиот дел од овој средишен дел водејќи постепено кон кулминацијата на крајот од 141. такт, која ќе се заснова на синкопираната ритмичка фактура преземена од **Ф**$_3$. Со овој дел (т. 141–146) се заокружува и развојниот дел, односно тој го претставува неговиот завршен дел (како да се завршени импровизациите) (**пр. 223**).
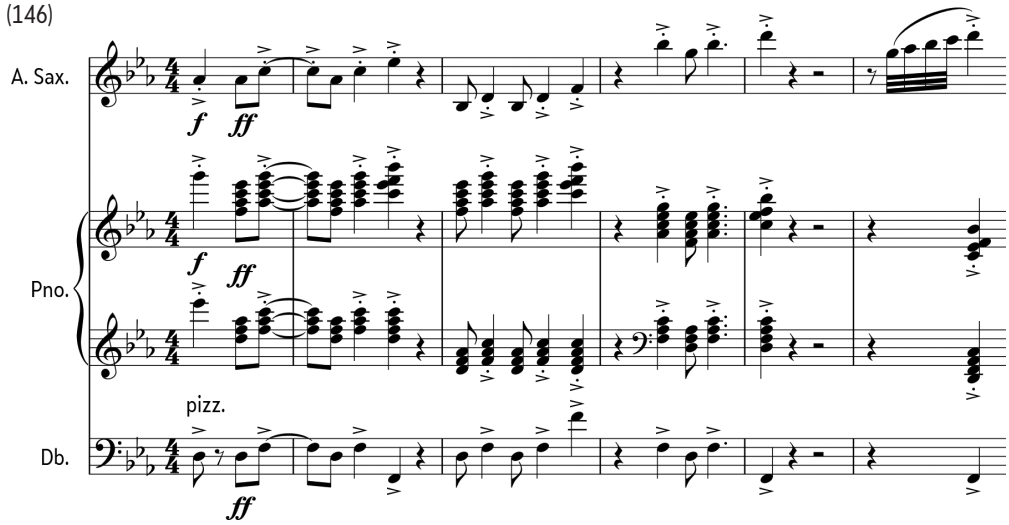
Пр. 221: Комбинацијата на **1Т**$_1$ со придружбата од **Ф**$_3$, т. 92–93



Пр. 222: Комбинација од **М**$_1$, **Ф**$_3$ и пасажите од мостот, т. 109–111



Пр. 223: Кулминацијата на развојниот дел со користење на синкопираните материјали од **Ф**$_3$, т. (141)–(146)



Во репризата има само едно излагање на $\mathbf{1T_1}$ (т. 146–159) во кое комбинирано учествуваат пијаното и саксофонот. Мостот ја има истата структура на две реченици со импровизаторски пасажи со соодветни измени.

Репризата на втората тема најнапред внесува измени во хармонската прогресија на $\mathbf{Ф_2}$ и потоа ја префрлува на тоничното стапало на $\mathbf{1T_1}$, односно **b** (во експозицијата педалот беше на тонот **as**). Инаку, и таа ја задржува истата структура (три реченици со контраст меѓу **1** и **2**, т. 178–200), по што следува истата завршна група составена од триолните акорди (септакорди и нонакорди) од $\mathbf{M_2}$.

Кодата, како во повеќе мои сонатни ставови, како да ќе премине повторно во развојниот дел со $\mathbf{Ф_3}$ (т. 209–218), но сепак само гради кулминациска структура за последниот *secco* акорд во ***ff***.

Сумарно погледнат, ставот содржи разработена форма со поголем број различни музички материјали, што не е вообичаено за моите поголеми ставови во кои се обидувам да го ограничам основниот материјал, дури и темите да произлегуваат една од друга. Се разбира, за мене најинтересен дел во пишувањето на ставот бил хармонскиот план, бидејќи навистина ми овозможувал игра и на микро- (акордските структури) и на макониво (хармонските прогресии). Истите постапки ќе продолжат и во вториот став.

Втор став – Swing

Слично на $\mathbf{2T_2}$, и овде е направена тема со поголем формат во кој повторно главната карактеристика е сложената хармонска прогресија и акордската придружба. Темата $\mathbf{T_3}$ во својата суштина е вокална тема, на неа лесно може да се додаде текст и да се пее (**пр. 224**).
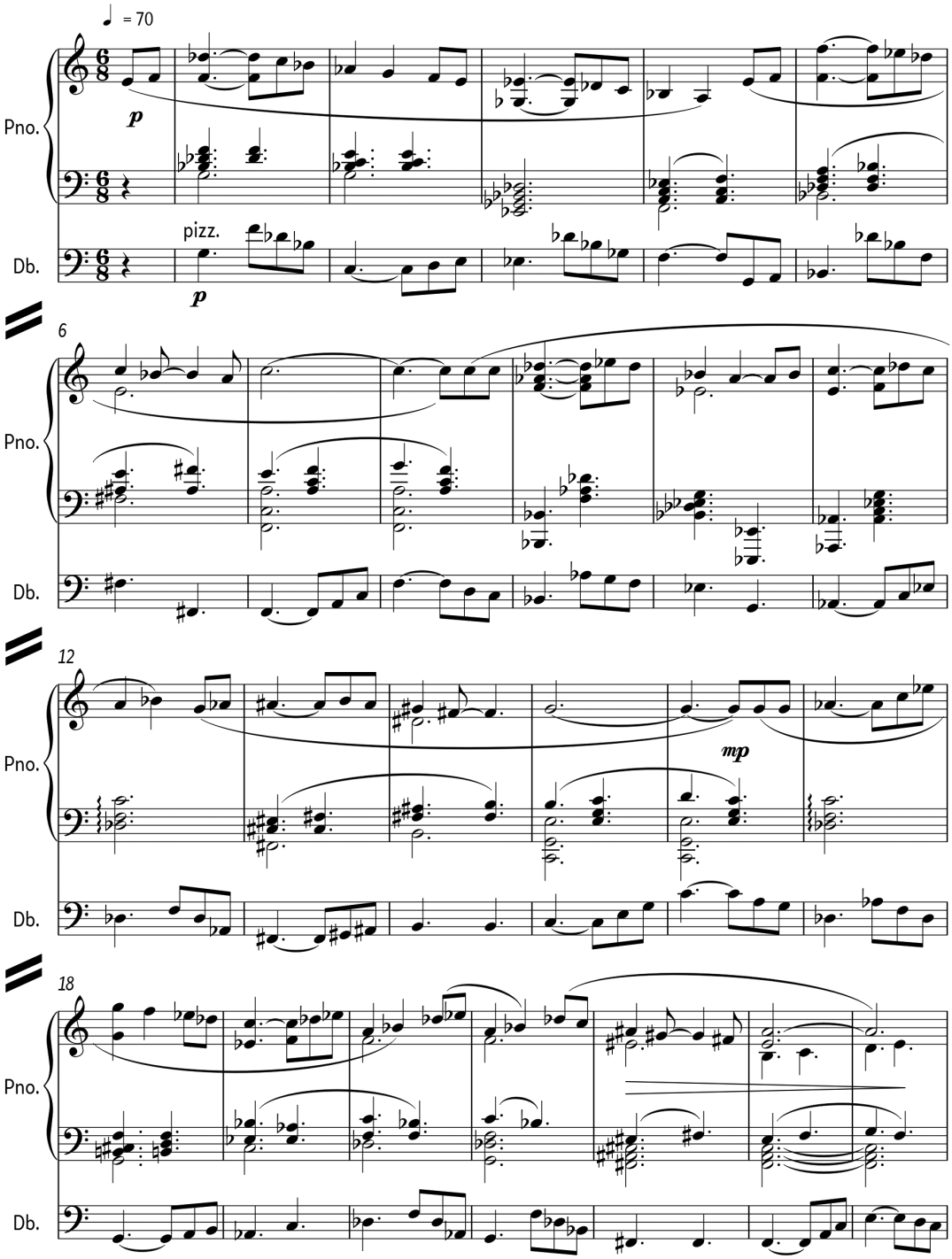
Сличноста на оваа тема со $\mathbf{2T_2}$ е исто така и во нејзината триреченична структура. Сепак, овде и покрај сличностите во трите реченици (најмногу во ритмичката структура на повеќето тактови која е – две четвртини и две осмини во метар 6/8), има еден постојан развиток на мелодиската линија, што ги прави сите три различни, односно **1**, **2**, **3**. Но главната различност е во извонредно сложената хармонска прогресија која почнува и завршува во **F-dur**, но внатре е исполнета со многубројни *доминанти за*. Моето омилено средство, полунамалениот септакорд (често комбиниран и со нона)* е и првиот акорд со кој почнува темата.

Структурата на формата е орнаментални варијации со тема, три повторувања и кода. Во првите две повторувања (варијации) темата ќе ја донесе најнапред саксофонот, а потоа контрабасот. Пијаното, а во втората варијација – пијаното и саксофонот изведуваат многубројни виртуозни пасажи и арпежи, односно го *орнаментираат* опкружувањето на темата (**пр. 225**).
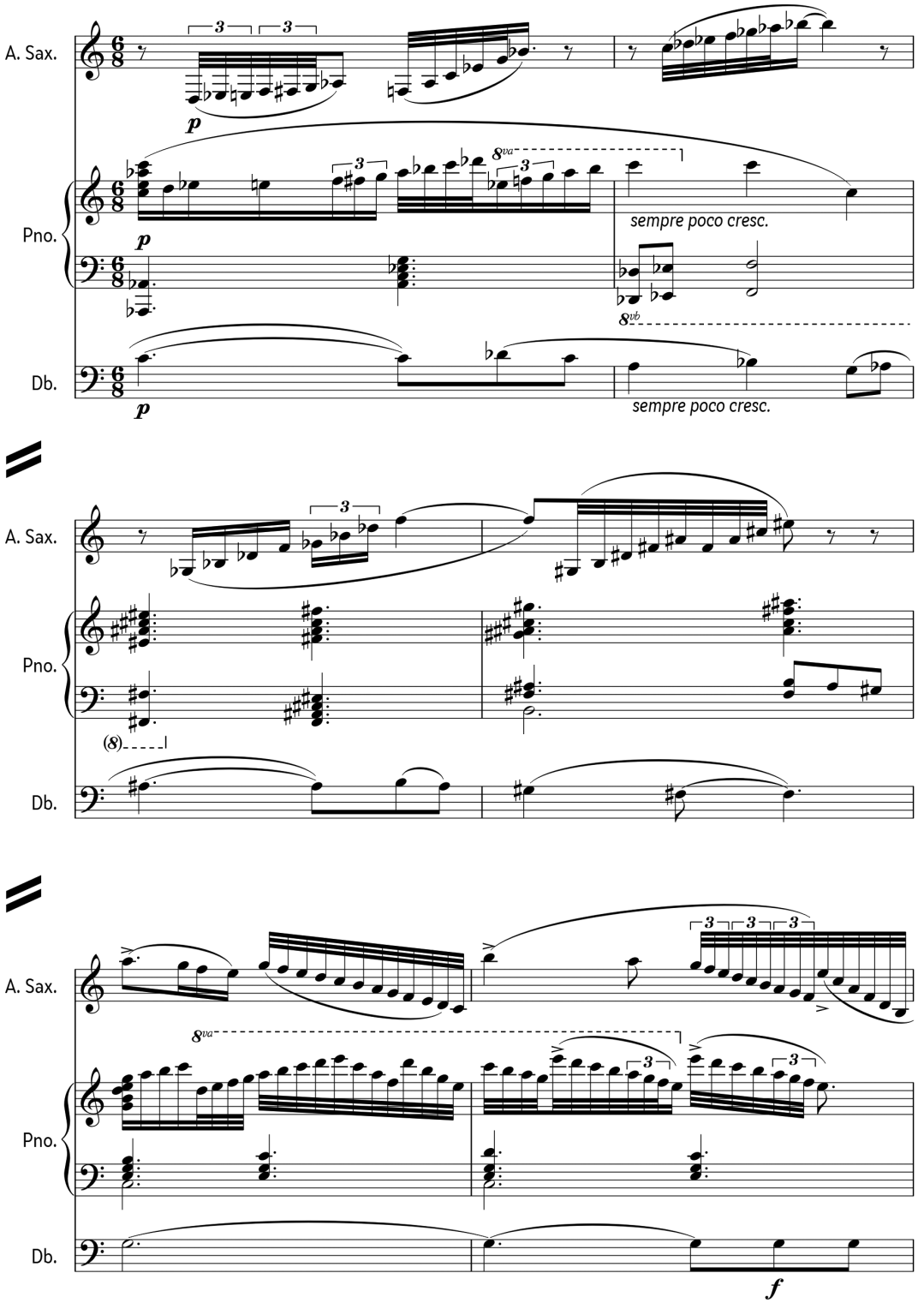
Ова орнаментирање е во духот на џез импровизациите во кои се задржува хармонската прогресија, а солистичките инструменти изведуваат виртуозни импровизации врз споменатата основа.

Во духот на популарната музика е и тоналниот скок во третата варијација (го нарекуваат *abrupt modulation*) (**пр. 226**). Но и овде не би ме држело без да направам некоја интервенција. Така, првите две осмини навидум изгледаат дека се исти како во почетокот (почетните тонови **e-f**), но овде тие се дуплирани со големи терци, и потоа прават скок во новиот тонален центар за голема секунда нагоре.
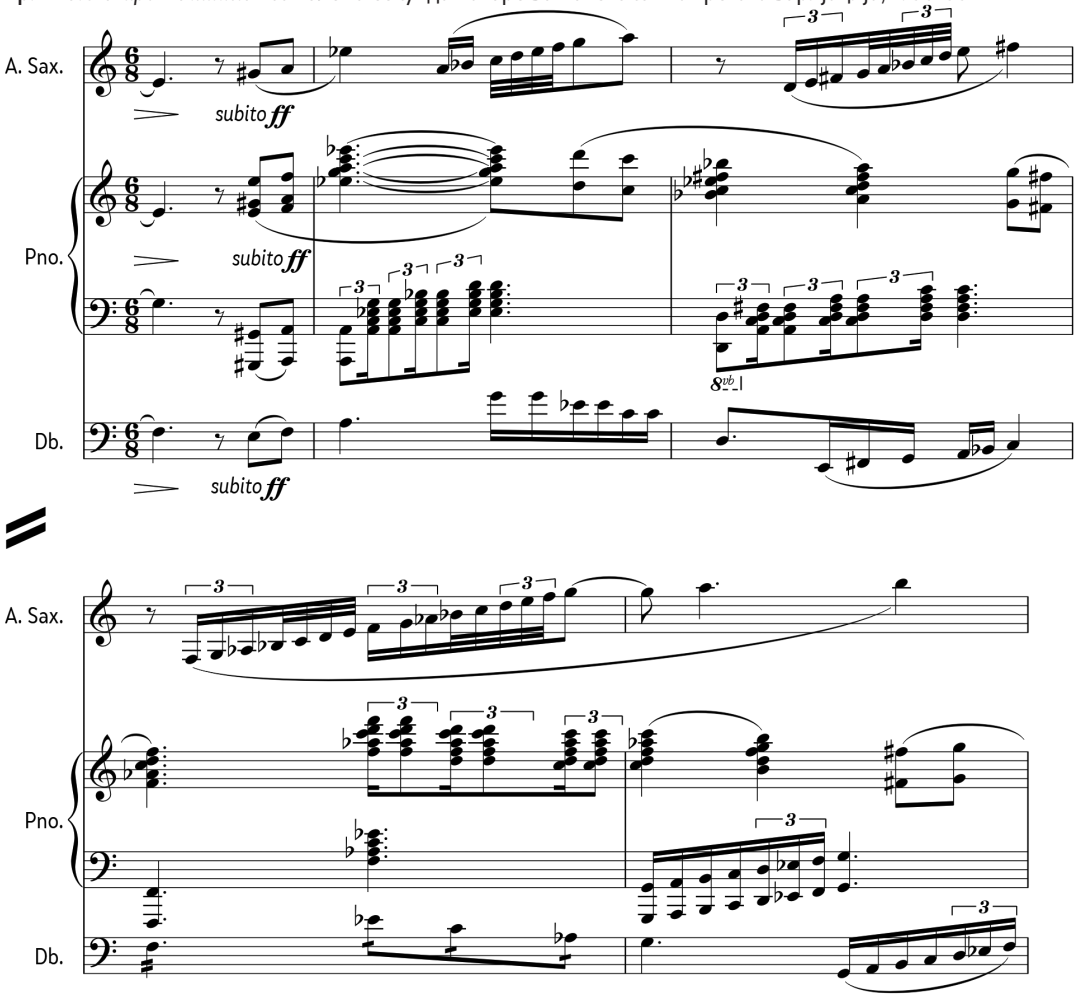
Пр. 224: Темата за варијации $\mathbf{T}_3$ со нејзината триреченична структура, т. 1–8, т. 8–16 и т. 16–24



Пр. 225: Орнаментирањето преку пасажи и арпежи во пијаното и саксофонот, наспроти тематската линија во контрабасот, т. 59–64



Пр. 226: *Abrupt modulation* за голема секунда нагоре во почетокот на третата варијација, т. 75–79
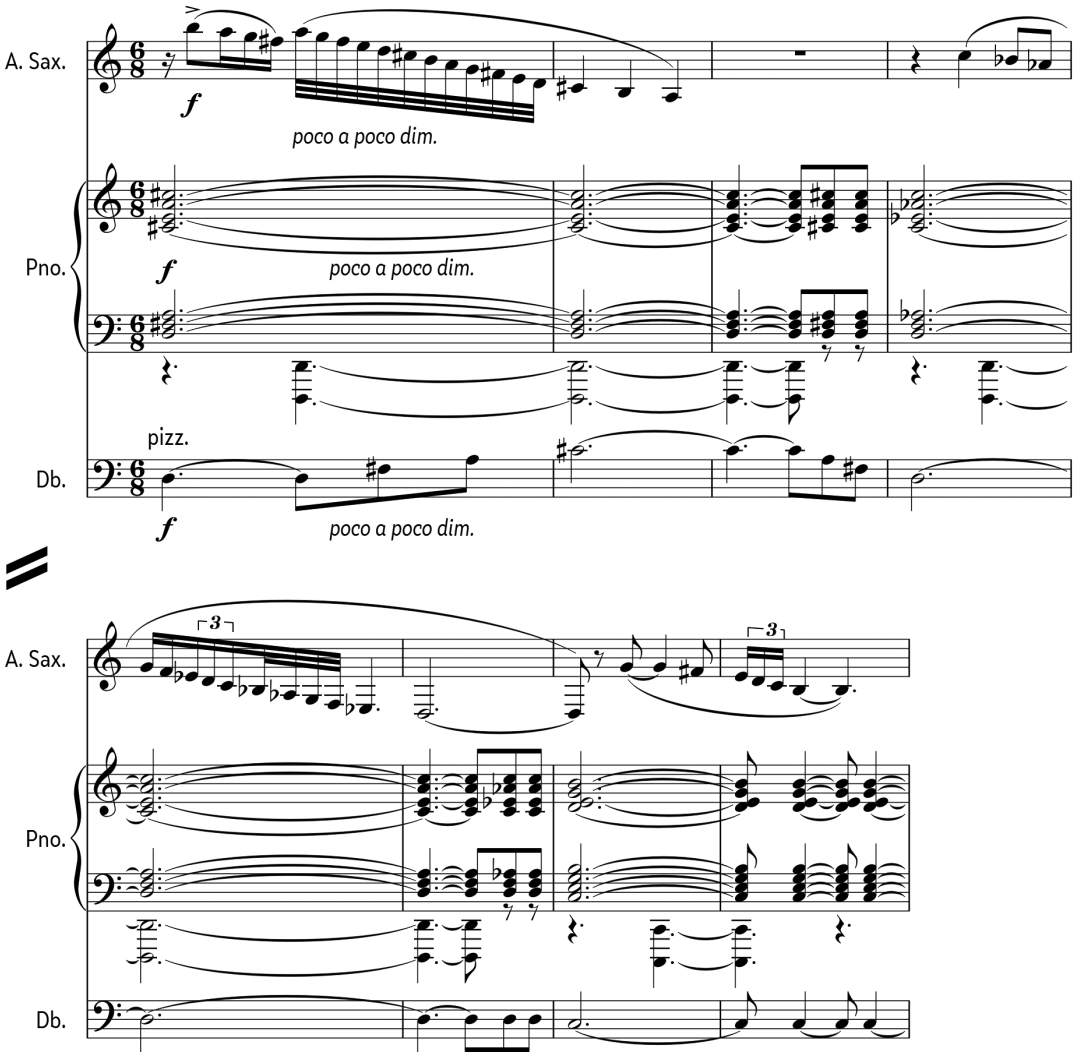


Со оглед на тоа што оваа е и кулминативната варијација во ставот, сите три инструменти изведуваат сложени пасажи, разложени акорди, а како што се гледа во духот на доцноромантичарската пијанистичка традиција, пијаното изведува и репетирано-пунктирани акордски структури (овде септакорди). Ова трето излагање има само две реченици. Втората носи големо смирување и на крајот е проширена со застојот на нонакорди (првиот, голем дурски септакорд и голема нона, вториот, полунамален септакорд и мала нона и третиот, повторно голем дурски септакорд и голема нона) кои треба да доведат до завршниот **C-dur** (**пр. 227**).

Кодата започнува со дуплирањето на почетниот сегмент од темата во паралелни септакорди (басовата линија во контрабасот, терцата и септимите во пијаното и квинтите во саксофонот) (**пр. 228**).
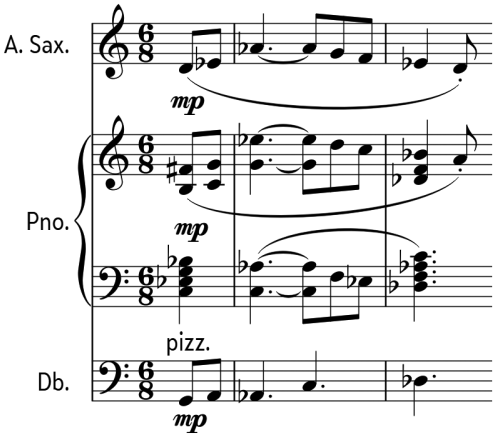
По повторувањето на истиот сегмент се застанува на педалното **c** врз кое саксофонот и пијаното изведуваат виртуозни пасажи и арпежи во духот на краевите на композициите во џезот (недостасуваат само тапаните со нивните тремола по барабаните и чинелите) (**пр. 229**).

Со овој став веќе се запечатува мојата интенција да ги копирам обрасците од џезот, односно да создавам во негов манир, но со многу поразвиени формални структури.
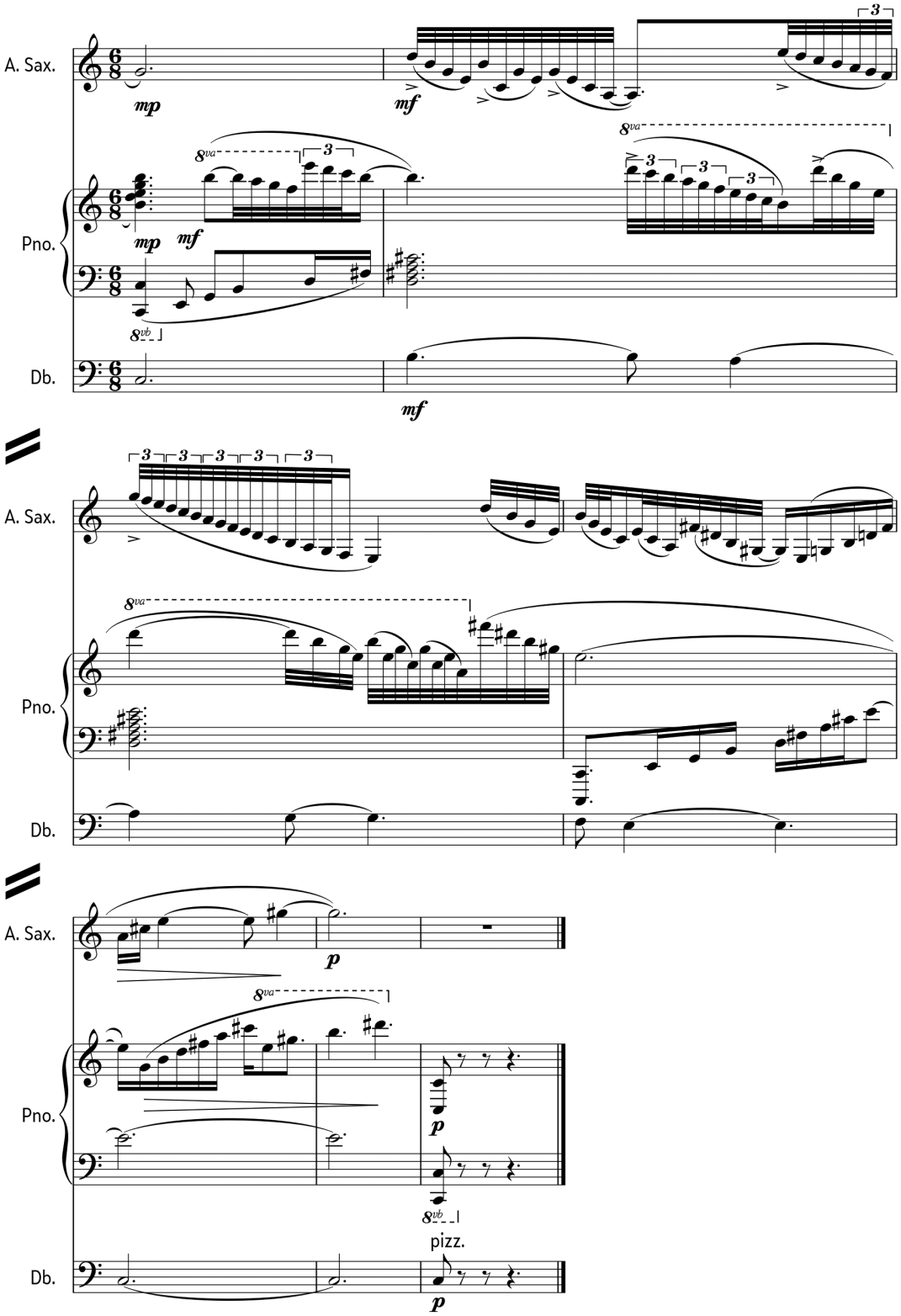
Пр. 227: Низата од нонакорди на крајот од третата модулација, т. 91–98



Пр. 228: Почетокот на кодата со дуплирањето на почетниот сегмент од темата во септакорди, т. (101)–(103)



Пр. 229: Крајот на ставот со педалното **с** и виртуозните пасажи и арпежи во саксофонот и пијаното, т. 106–112



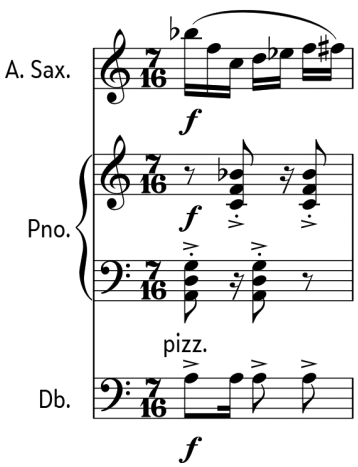
Трет став – Folk

Третиот став ќе биде обликуван во духот на етно-џезот. Тематскиот материјал **T_4** е модифицираната верзија на познатата македонска народна песна „Мајка на Марика думаше“. Структурата на ставот повторно треба да одговара на џез шаблоните – тема, импровизации, тема. Но и овде се направени интервенции. Со внесувањето на **T_4** во средината на ставот е добиена форма на рондо. Имајќи предвид дека деловите меѓу **T_4** се во вид на импровизации, се добива рондо со епизоди. Во духот на џезот во шемата ги означивме како *имѝро*.

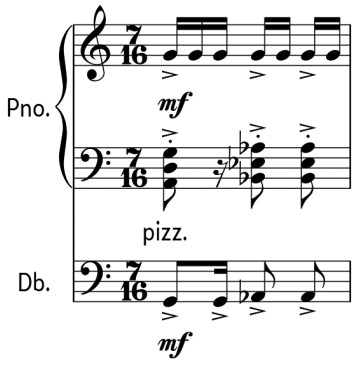
T_4 (т. 1–19 т.) премин (т. 20–29) импро$_{(сакс)}$ (т. 30–73) премин (т. 74–89) импро$_{(пијано)}$ (т. 91–122) T_4 (т. 123–140) импро$_{(бас)}$ (т. 141–190) премин (т. 191–206) T_4 (т. 207–223) кода (т. 225–240)

Ставот е доминантно решен во квартни акорди, па дури и тематскиот материјал е дуплиран во кварти (**пр. 230**).

Пр. 231: **$П_1$** со доминацијата на квартните акорди како основа за преминот меѓу деловите, т. 20



Пр. 232: Остинатната фигура **Ф4** која е основа за импровизациските делови, т. 30

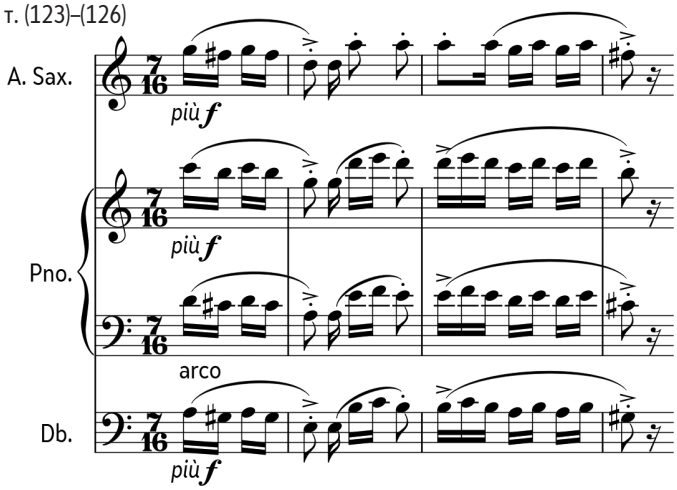


Квартните акорди доминираат и во пасажот **$П_1$** кој е основа на структурата на преминот (**пр. 231**).
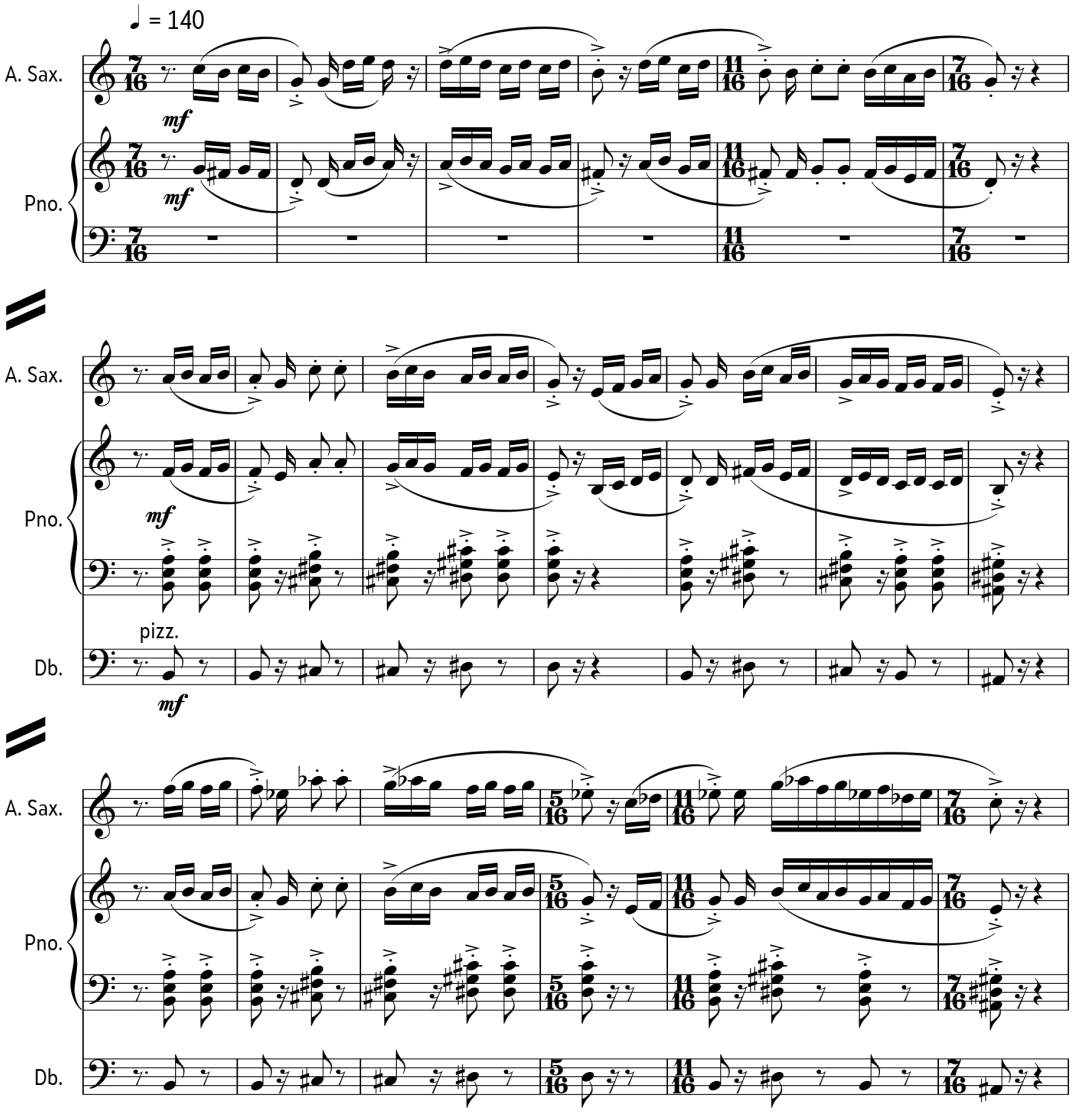
Нова жанровска фузија имаме во делот на импровизациите каде што ќе се појави остинатната фигура **$Ф_4$** (**пр. 232**). Овде, покрај џезот и остинатните фигури (без хармонски прогресии) карактеристични за *модерниоѿ џез*, овие делови, поради користењето на 7/8 и соодветната ритмичка фактура, добиваат уште една димензија – димензијата на *мане*, односно импровизациите во нашиот музички фолклор. Токму оваа структура ќе биде основа за изработка на следната соната, во која *манеаѿа* се главна структура на сите ставови (се разбира, најмногу на првиот).

Согласно со џез традицијата во која сите учесници во ансамблот имаат свои импровизаторски делови, и

Пр. 233: Дуплирањето на темата **T_4** во кварти во второто излагање, т. (123)–(126)



Пр. 230: Дуплирањето на преземениот материјал од песната „Мајка на Марика думаше“ во кварти и со придружба од квартни акорди во $\mathbf{T_4}$, т. 1–19



овде следуваат *имӣровизациите* на саксофонот, пијаното и контрабасот, со тоа што меѓу нив ќе се појави преминот со $\mathbf{П_1}$ и споменатото средишно излагање на $\mathbf{T_4}$.

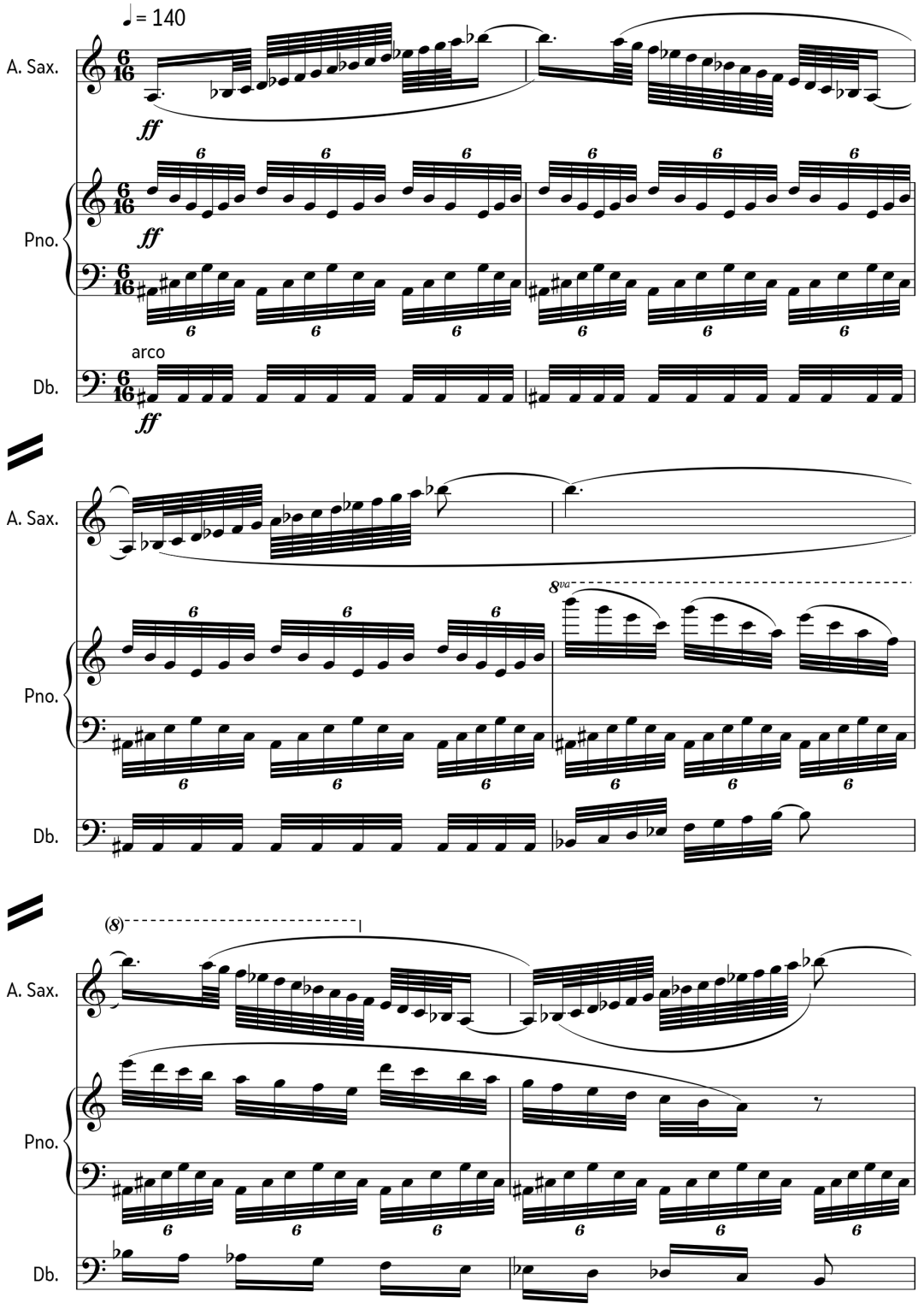
И во второто и во третото излагање на $\mathbf{T_4}$ само ќе се сумира *квартниот* пристап на ставот, во кој темата е дуплирана уште со три кварти (**пр. 233**).

За кодата може да се каже дека во основа е еден голем кластер од пасажи, арпежи и репетиции, повторно во духот на краевите на џез композициите (**пр. 234**).

Овој бучен, исто така импровизаторски дел, завршува со неминовното крајно глисандо во 240. такт.

И ова дело го пишував со големо задоволство. Во него го сумирав своето лично искуство од свирењето и слушањето џез, со обид да го надградам (може исто да се каже во духот на *модерниот џез*) со композиторските техники од подрачјето на серизната музика. Останува големото прашање кој тип музичари би бил најсоодветен за неговата изведба.

Пр. 234: Кодата како кластер од пасажи, арпежи и репетиции, т. 225–230



Мане соната за виолина и пијано оп. 57 (2009)

Мане сонатата продолжува со надградбата на импровизацискиот елемент кој веќе го видовме во претходната Џез соната. Но овде таа се обраќа исклучиво кон македонскиот музички фолклор и ја прави фузијата меѓу него и сериозната музика. Генерално, може да се каже дека во делото доминираат *варијациите* – без разлика што сите ставови содржат мал број на условни варијации, а последниот е и напишан во сонатна форма. На одреден начин ова дело е на највисоко ниво во овој циклус од три сонати, во смисла на работата со материјалот и развитокот на формата на микроплан – надоврзувањето на материјалите и реченициите.

Анализа

Прв став – *Мане*

Првиот став по кој го доби и името оваа соната е базиран на импровизацијата во духот на градската фолклорна традиција во Македонија, но на одреден начин и пошироко во регионот. Целосно ставот е на линијата езгија – *мане*, две импровизаторски инструментални форми кои се разликуваат по тоа што езгијата е самостојна слободна форма (и соодветно во *ad libitum* бавни темпа), додека *манеето* е импровизаторски дел произлезен од чалгиската традиција. Постепено преземен од т.н. народни оркестри (со инструменти главно од западна провениенција) како дел поставен врз педална основа и репетитивен ритмички образец, *манеето* се јавува во средината на инструменталните орски дела, но и во песните (вокалните дела). Во орската традиција *манеето* овозможува продолжување на траењето на играта и подигнување на целиот интензитет (кулминација) пред завршната реприза. Истата функција ја има и кај песните кои често подеднакво се играат.

Во првиот став на почетокот има езгија, но и на крајот виолината е оставена сама; и покрај тоа што ја изведува вариранатa орнаментирана верзија на $\mathbf{T_1}$ ова финале на ставот повторно претставува езгија.

Придружувајќи ја Равеловата *Циганка* (Maurice Ravel, *Tzigane*) на пијано бев импресиониран од нејзиниот почеток, и посебно од влезот на пијаното. Овде е направена потполно истата асоцијација. По големиот вовед кој е виолинска езгија доаѓа пасажот $\mathbf{П_1}$.
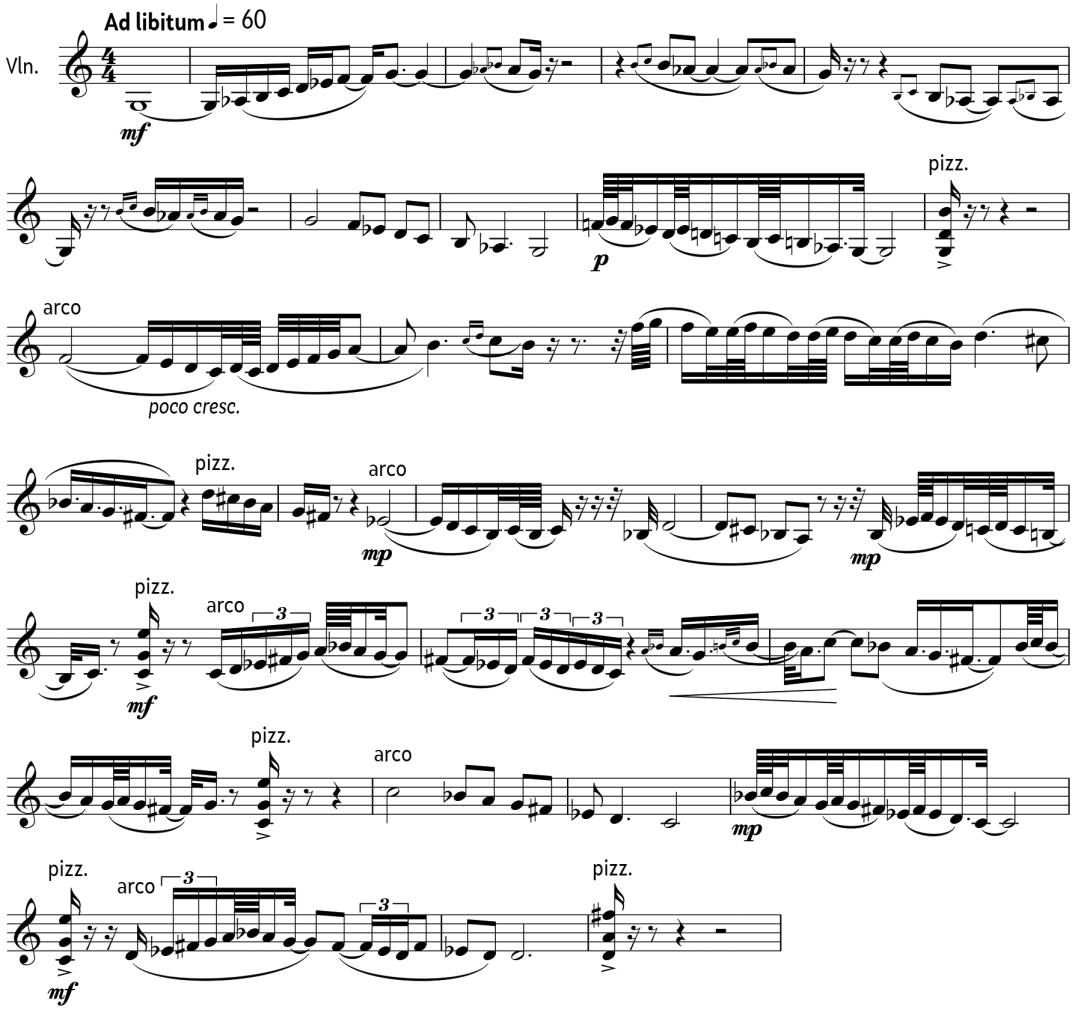
Вовед (езгија) ($\mathbf{T_1}$, т. 1–27)
$\mathbf{П_1}$ (т. 27–34)
А: вовед ($\mathbf{Ф_1}$, т. 35–38) $\mathbf{T_2}$ (т. 39–52)
Премин (т. 52–67)
$\mathbf{A_1}$: $\mathbf{T_2}$ (т. 68–75)
Премин (т. 76–79)
$\mathbf{A_2}$: $\mathbf{T_2}$ (т. 80–86) премин (т. 87–89)
В: $\mathbf{T_2}$ (т. 90–96, т. 97–107) премин (т. 107–110)
$\mathbf{П_1}$ (т. 110–118)
Кода: вовед ($\mathbf{Ф_1}$, т. 119) $\mathbf{T_2}$ (т. 120–136)

Овде ќе ја прикажеме целата езгија, бидејќи на одреден начин таа е самостојна тема **T_1** (**пр. 235**). Нејзината структура, па дури и одредени мотивски елементи се преземени од езгијата на познатиот велешки чалгаџија Ало Тончо, односно снимката што ја поседуваме во архивот БузАр од *Колекцијата Фирфов*. Во оваа тема **T_1** може да се насетат елементите на **T_2**, но сепак таа е многу пофрагментарна и нејзиниот виртуозитет се содржи во бројните орнаменти. Нејзината ориентална структура е дефинитивно видлива и во присуството на макамот хиџаз, за кој веќе доста говоревме во претходните книги.
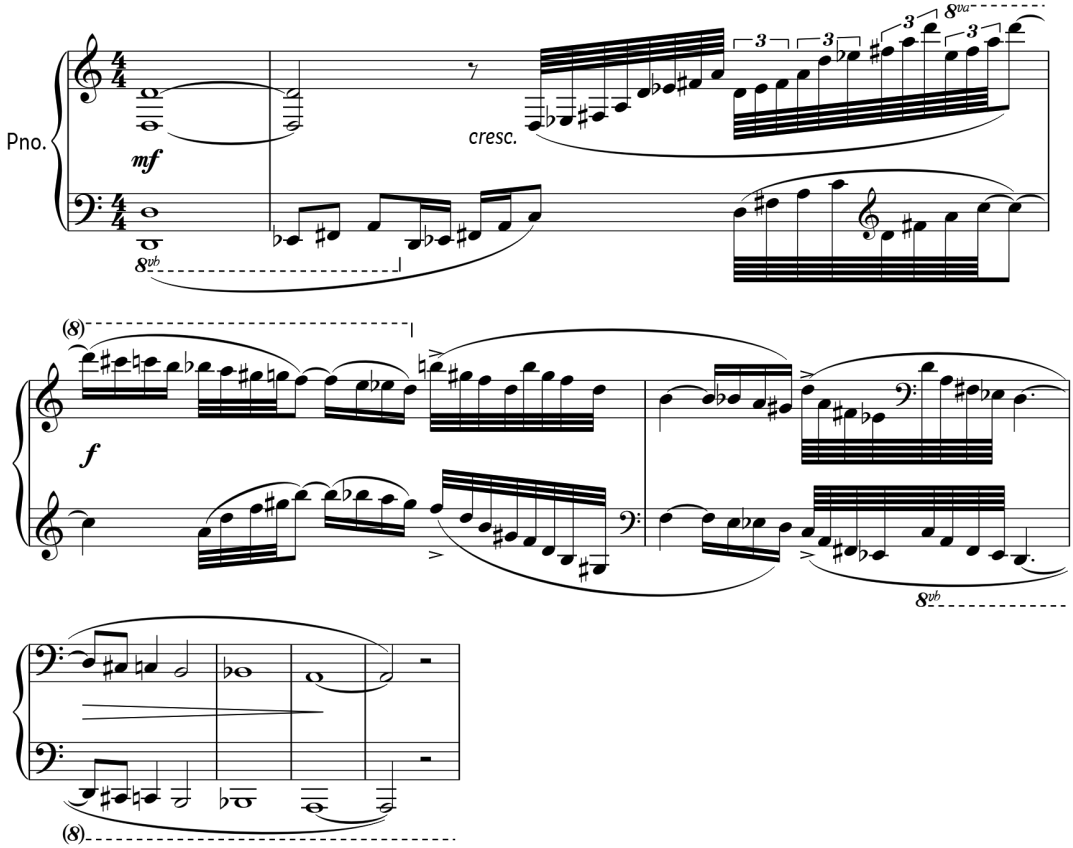
Равеловскиот пасаж директно се надоврзува на оваа езгија (**пр. 236**) и изгледа како премин кон следниот дел кој од *ad libitum* ќе го преземе ритмичкото пулсирање кое ја придружува темата **T_2**.

$П_1$ се надоврзува на макамската основа на езгијата, но интересно е дека овде добива сосема поинакво значење и тој повеќе инклинира кон Равеловиот импресионизам, одошто кон макамот. Поставен е во основата како нонакорд врз мал дурски септакорд, но со мала нона.

Пр. 235: **T_1** како виолинска езгија, т. 1–27
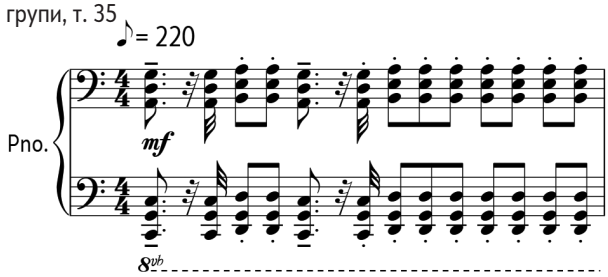


Пр. 236: **П$_1$** организиран околу макамската основа на езгијата, т. 27–34
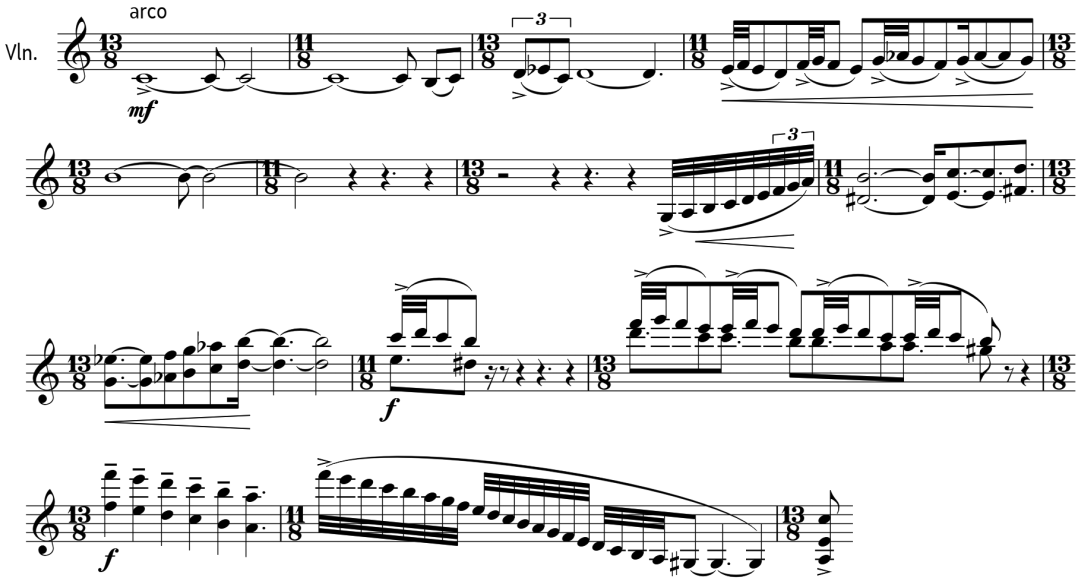


По овој пасаж, во духот на моите стандарди* ќе се појави фигурата **Ф$_1$** и тоа во 13/8 ритам (**пр. 237**). 13/8-ката структура е организирана во образецот 2,2,2,3,2,2, при што во првата и во третата бинарна група се јавуваат пунктираните осмини со пауза 32-ка, со што последната 32-ка изгледа повеќе како предудар на следната група одошто како дел од пунктираната целина. Во натамошниот дел ќе се користат и други слични метри, како на пример, 11/8 што во духот и на моите други дела е разбиена *симетричноста*, односно еднаквото пулсирање на метарот, но како и таму, главна карактеристика е спонтаноста, да не се чувствува вештачко кршење на метарот. Во фигурата видливи се квартните акорди*.

Пр. 237: 13/8 ритам на **Ф$_1$** со двете пунктирани бинарни групи, т. 35
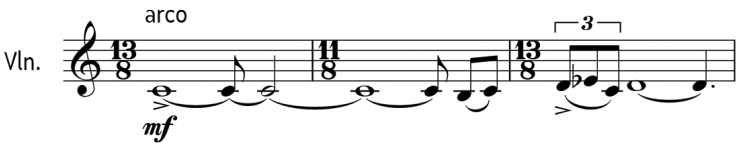


Врз оваа ритмичка заднина ќе се развие **Т$_2$**, која е основната тема на ставот и од која се изградени **А** деловите (**пр. 238**). Покрај ова појавување, таа во варирана форма ќе се појави уште три пати во деловите **А$_1$** и **А$_2$** и на крајот во кодата. Токму овие повторувања го одредуваат овој став како варијации. Во таа смисла и воведот ја антиципира **Т$_2$**. Ние имаме впечаток дека езгијата продолжува и натаму во истите рамки. Подоцна ќе ја откриеме и функцијата на делот **В** и повторувањето на пасажот.

Пр. 238: Основната тема на ставот **T_2**, т. 39–52
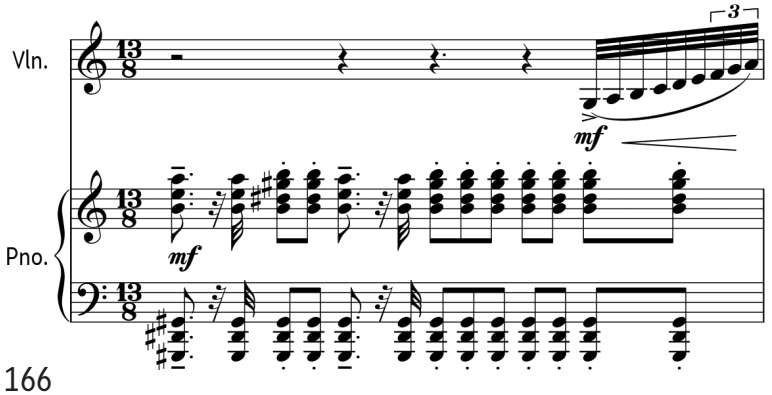


Пр. 239: **M_1** како јадро за препознавање на **T_2**, т. 39–41
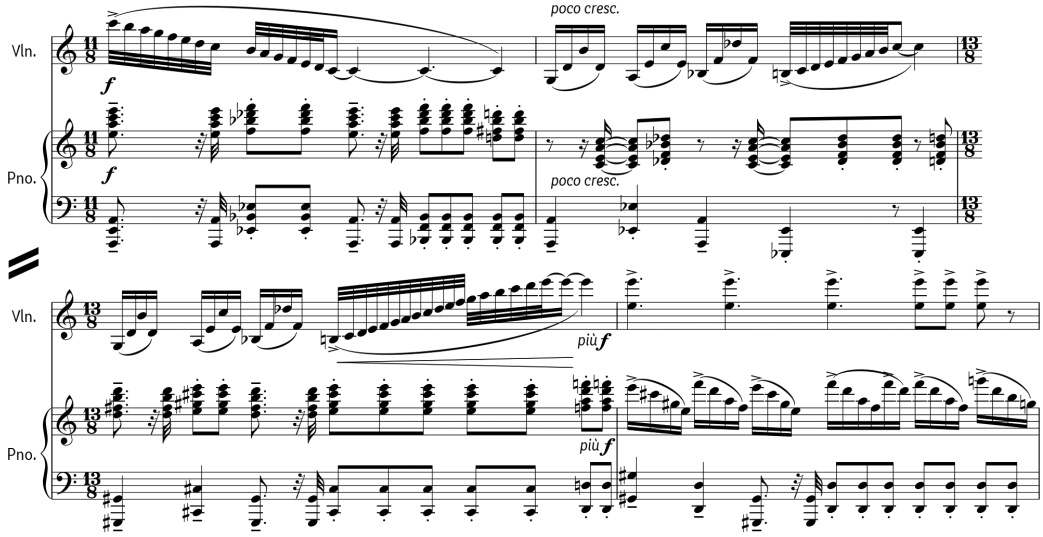


Со оглед на должината на темата од неа сепак останува во сеќавање *главата*, почетното јадро од кое се развива, кое овде го одредивме како **M_1** (**пр. 239**). Тоа е идентификацискиот код по кој знаеме дека се работи за нов почеток на **T_2**. Како што може да се види, овој мотив веќе не е во макамскиот хиџаз и во него со развивањето ќе почнам да ја воведувам играта мала/голема терца*.

Во ова прво јавување **T_2**, по почетните четири такта, почнува да се движи и во 45. такт тоналниот центар се поместува на тонот **gis** (наспроти почетниот **c**). Ако во почетниот **c** и покрај квартните акорди линијата со алтерации се плете околу дијатонската низа на **C-dur**, во овој втор дел на темата веќе се чувствува **gis-moll**. Хармонски и ова средство ми е карактеристично, бидејќи се работи во основа за скриена терцна сродност* (**пр. 240**).

Пр. 240: Промената на тоналниот центар од **c** во **gis** и од дур во мол, т. 45
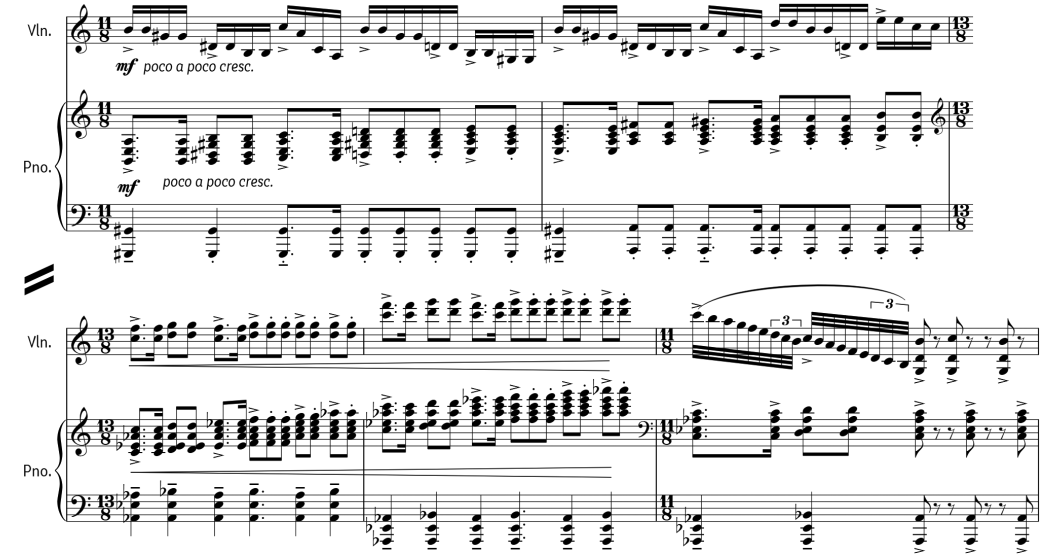


Пр. 241: Лидиската кварта (намалена квинта) како основа за басовата линија во преминот, т. 54–57
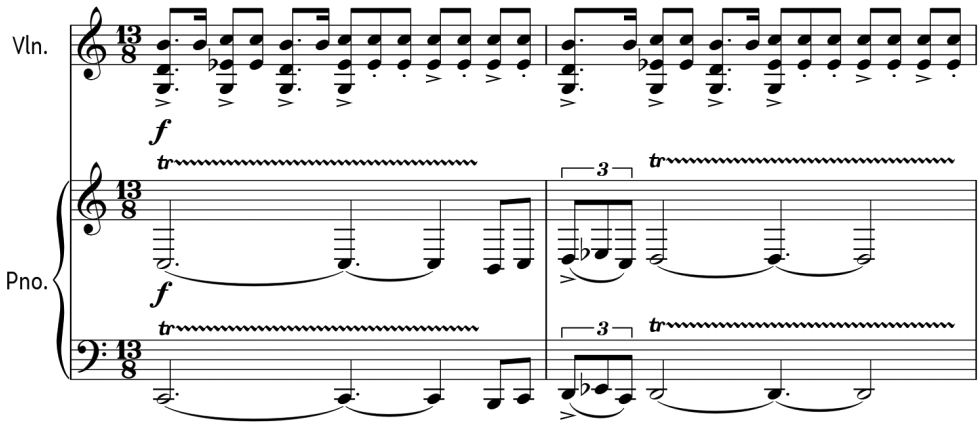


Од 52. такт почнува еден поголем премин (до 67. такт) во кој посебно во басовата линија ќе доминира играта со лидиската кварта (во варијанта и како намалена квинта) (**пр. 241**). Разложените акорди и пасажите го раздвижуваат целиот дел, бидејќи во нив учествува и пијаното и ја разбиваат целата придружна фактура. Но, впечатокот е дека *манеџо* продолжува со поместувања во тоналните центри. Во таа смисла, поместувањето **gis**/**a** точно ги имитира поместувањата на тоналните центри во вистинските *манеа* (исто така за полустепен нагоре, со можност и да се врати на крајот надолу).

Крајот на преминот ја користи фигурата Φ_1, за да формира кулминативно движење нагоре во густа акордска структура која ќе се придвижи хармонски од центарот **gis** кон **a**, и потоа ќе се врати на **as** (т. 65), но не како енхармонска изедначеност, туку како премин од мол кон дур (**пр. 242**). На крајот, преминот, кој има кулминативна функција, завршува со *secco* акорди*. Овој дел со изразената акордска и ритмичка структура контрастира на претходниот дел.

Пр. 242: Промената од молска кон дурска тоналност во завршниот дел на преминот, т. 63–67



Пр. 243: Промените на улогите, пијаното со $\mathbf{T_2}$ и виолината со $\mathbf{\Phi_1}$, т. 68–69
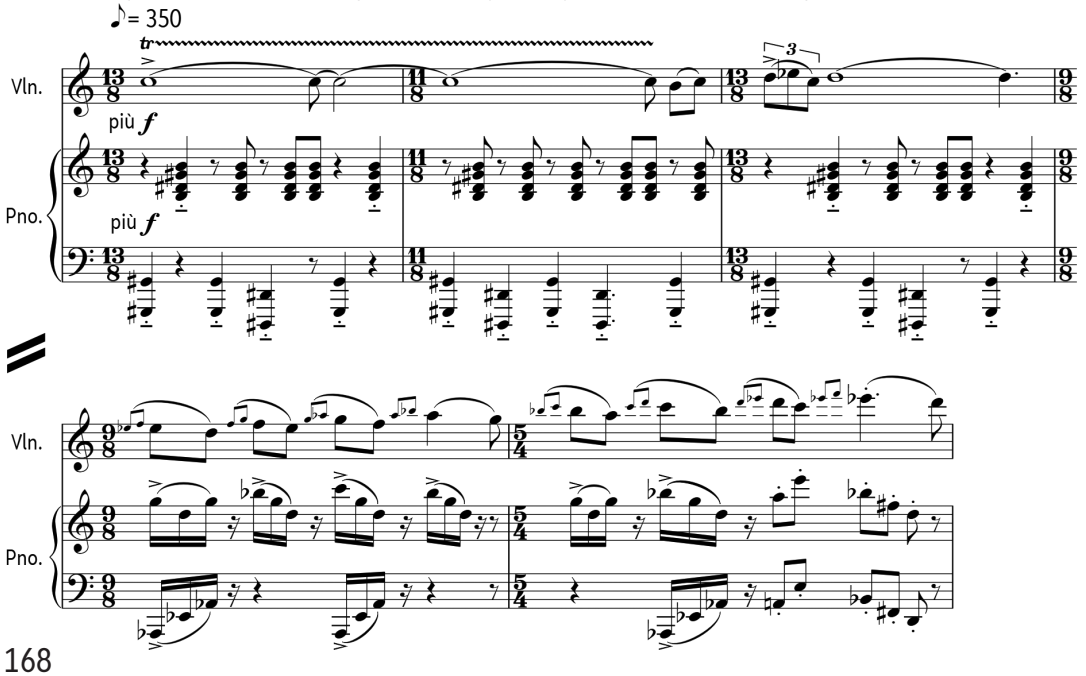


Во следната појава $\mathbf{T_2}$ се сели во пијаното (т. 68–75) и тоа на почетокот во длабокиот регистар (**пр. 243**).
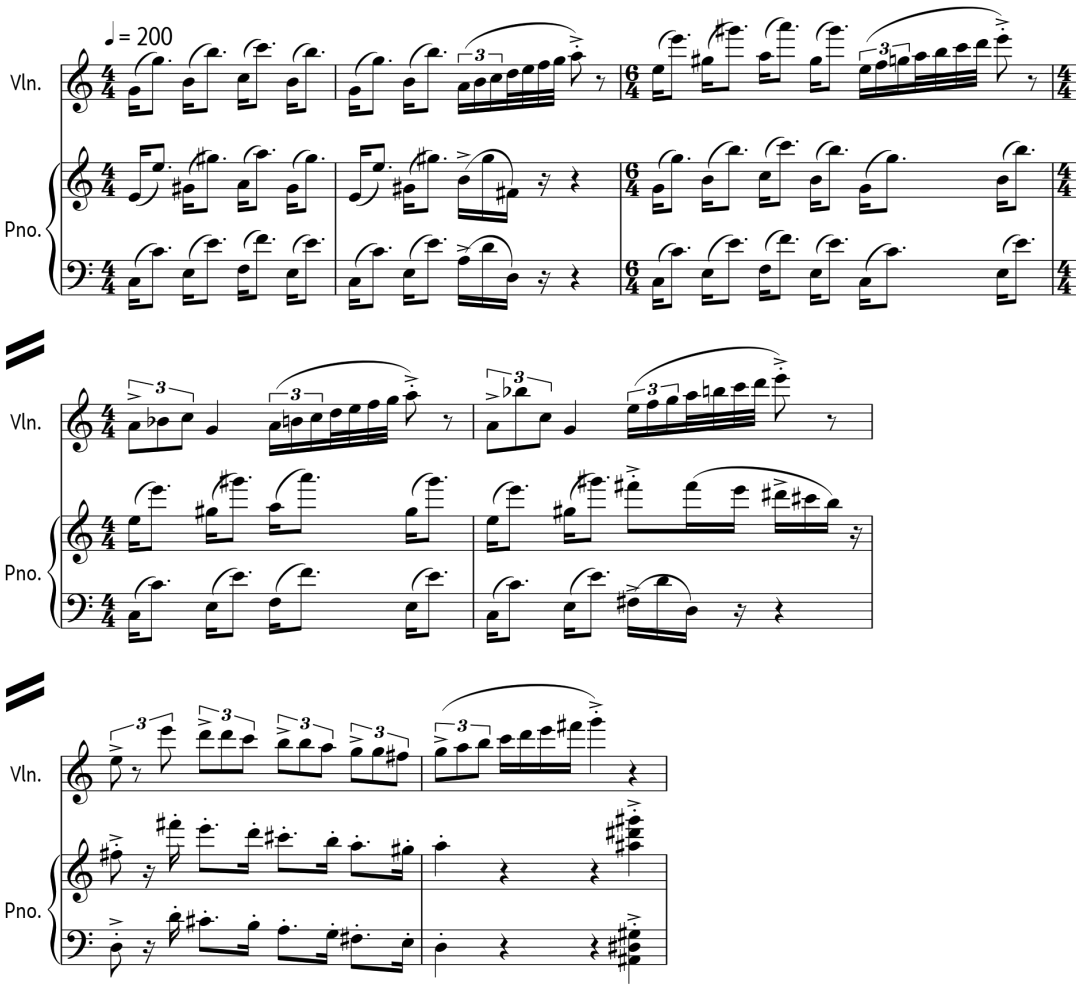
По овој почеток, левата рака од пијаното ќе продолжи со ритмичката и хармонската поддршка на десната рака во која е носечкиот дел на темата. Преминот кон следното $\mathbf{A_2}$ (т. 76–79) има идентична структура како претходно прикажаниот крај на првиот премин меѓу **A**-деловите, односно акордска структура која се движи нагоре. Тој на крајот благо се забрзува и завршува со ознаката за воздух ’ (*луфта*, како што го викаат популарно музичарите), односно кратка генерал-пауза. По неа во забрзано темпо започнува новото $\mathbf{A_2}$ во кое во придружната фактура по првите три такта во пијаното ќе се појави носечкиот елемент на следната $\mathbf{T_3}$ (**пр. 244**).

Оваа антиципација од 87. до 89. такт уште повеќе доаѓа до израз во преминот, бидејќи ја презема и виолината. Во меѓувреме темпото и натаму се забрзува за да дојдеме до целосното излагање на $\mathbf{T_3}$, односно до почетокот на делот **B** (**пр. 245**).

Пр. 244: Врзувањето на $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{T_3}$ преку антиципација во пијаното од 83. такт натаму, т. 80–84



Пр. 245: $\mathbf{T_3}$ во ново темпо и со додаден втор дел, т. 90–96



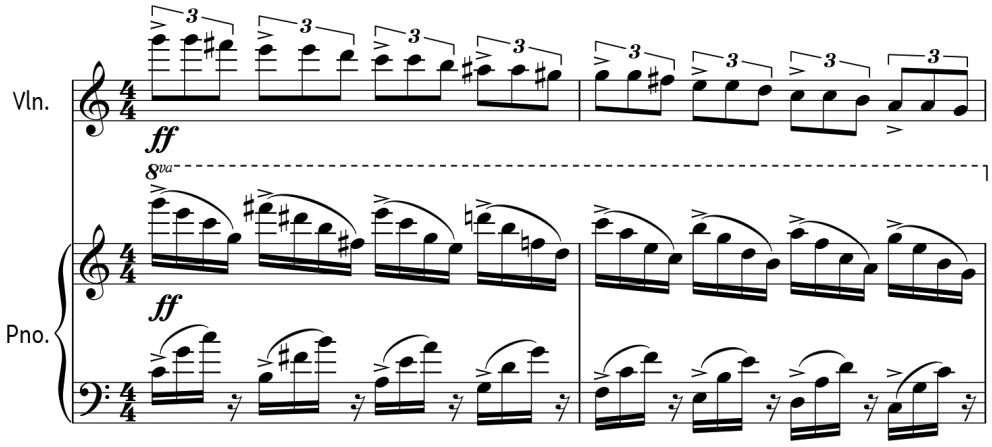
Како што може да се види, во вториот дел виолината започнува со потполно различен содржински материјал врз придружбата која продолжува со истата фактура од почетниот дел на темата. По ова излагање има уште едно излагање на $\mathbf{T_3}$, но од нов тонален центар (т. 97–107). Ако првото според басовата линија го означиме како **c**, за второто може да се каже дека се движи меѓу тоналниот центар **gis** и **a**. Воопшто, како и во првото излагање на оваа тема во кое е видлива политоналноста*, и во второто се игра со повеќе паралелни тонални центри.

Целиот дел завршува со премин (т. 107–110) кој низ разложени акорди всушност има скалична низа надолу (**пр. 246**). (Оваа фактура ќе ја искористам подоцна и во Двојниот концерт оп. 61.)

Овој премин на делот **B** кој, како што се гледа, ја има кулминативната динамика на ставот, треба постепено, вклучувајќи го и преку делот што следува со $\mathbf{П_1}$ (т. 110–118), да доведе до смирување во кое ќе се јави кодата и во неа циркуларно почетниот дел на ставот.

Сега е видлива и функцијата на делот **B** во кој преку забрзување и уфрлување на нови фрагментарни елементи, (дури и $\mathbf{T_3}$ е фрагментарна), треба да се врзе целиот

Пр. 246: Скаличната низа надолу поддржана со разложени акорди, т. 107–108

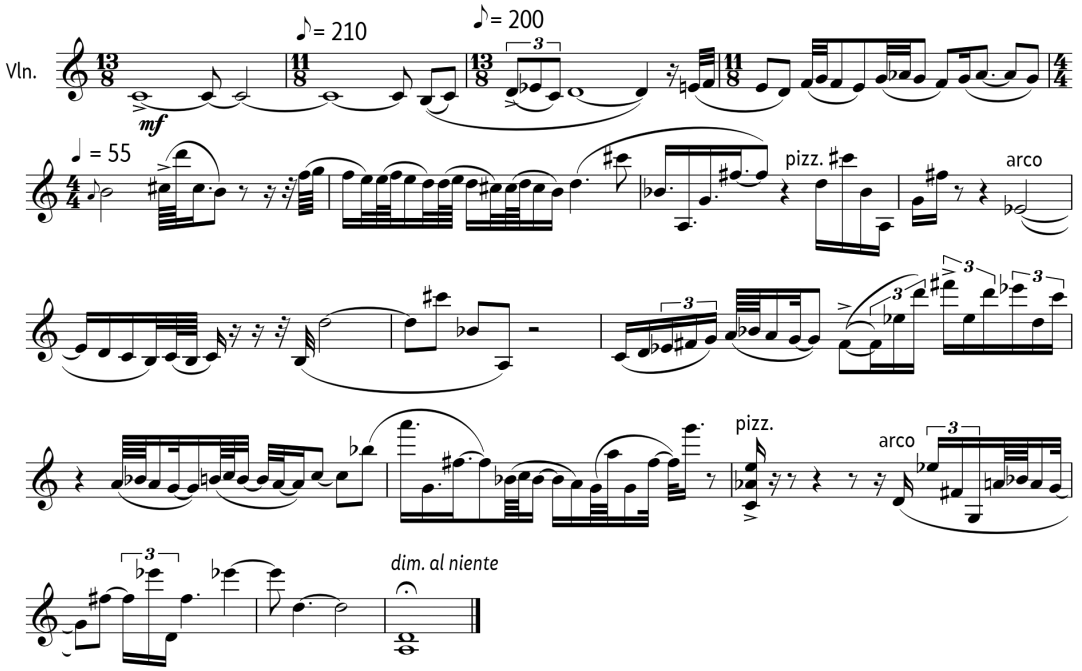


став со популарната градска орска традиција (посебно онаа од прославите, свадбите и сл.), во која имаме постојано забрзување на темпото (кое ќе стане дури двојно побрзо во кулминацијата). Тоа е тајната асоцијација на ставот со оваа практика која на сите од оваа средина ни е втисната длабоко во потсвеста.

Од друга страна, ставот е постојано на линијата езгија-*мане*. Во кодата краткиот почеток со **M$_1$** преминува повторно во езгија. Но, за разлика од почетната езгија која е изведена во духот на чалгиската традиција, во оваа крајната почнуваат да се уфрлуваат дисонантни скокови од септими и нони (**пр. 247**).

Овде е изведен најголемиот судир во ставот меѓу макамската и атоналната традиција. Спротивностите на предтоналната ера, и ерата на посттоналност, односно атоналноста од почетокот на XX век, се доведени до својата крајност.

Пр. 247: Кодата со спојувањето на макамската и атоналната традиција, т. 120–136
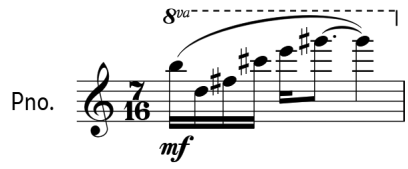


Втор став – Блазе си на тебе Митро

Вториот став ја продолжува композиторската постапка од првиот. Музичкиот материјал е тука некаде, го чувствуваме дека содржи некои јадра, но тие постојано се модифицираат и се појавуваат нови сегменти. Преминот меѓу материјалите и нивните повторувања е незабележлив. Експресивноста доминира над формата, целото дело е многу повеќе неоромантично одошто неокласично. И овде и покрај малиот број на варијации, може да зборуваме за варијациите како основа на формата. Во овој случај формата јасно има три разграничени дела меѓусебе со паузи, што може да ги третираме како тема и две последователни варијации.

Основата ја даваат трите реченици на песната: **1 2 2_1**. Покрај неа додаден е и припевот, но по завршувањето на песната (припевите се наоѓаат на почетокот). Припевот носи нов материјал овде означен како реченица **3**. Заедно ја формираат **T_4** (**пр. 248**).

Пр. 249: Мотивот **M_2** од разложениот квартен акорд, т. (18)
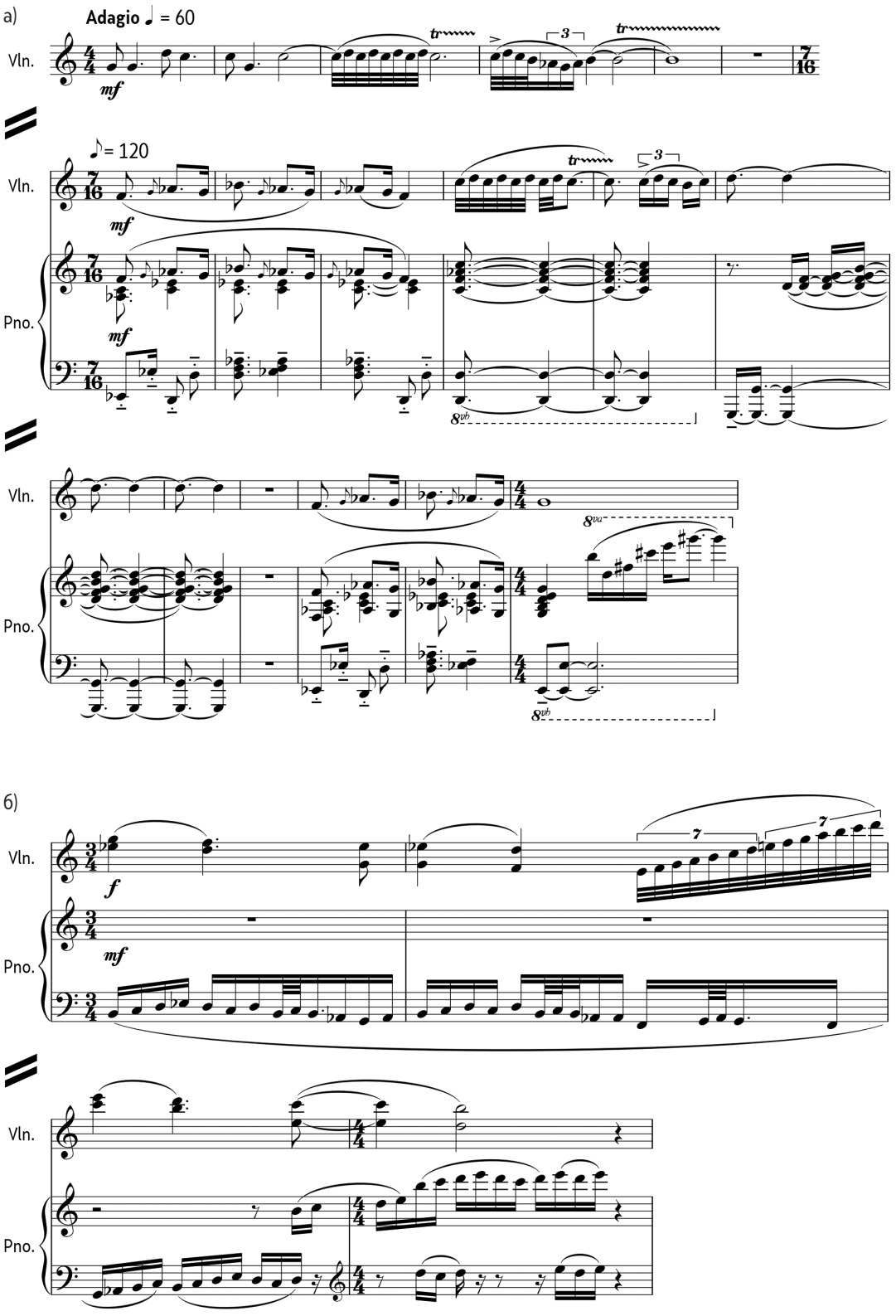


На крајот од **2_1** ќе се појави и мотив **M_2** од разложен квартен акорд – **gis-cis-fis-h-e-(a)-d**, кој се јавува и натаму во ставот како посебен елемент (**пр. 249**). Како што се гледа од излагањето на првата реченица од **T_4** во соло виолината, нејзиниот клучен елемент се украсите. Морам да истакнам дека тука веќе сум интервенирал, односно е отстапено од стилистиката на украсите за оваа песна, посебно од *стариот* времиња на Народниот оркестар на МРТ. Ова е направено намерно, за да го преведам материјалот во подрачјето на сериозната музика, што уште повеќе ќе се случи во излагањето на **2** и **2_1**. Во овие две реченици, во хармонизацијата е употребено движење меѓу малиот молски септакорд од **f** (овде даден како секундакорд со басовиот тон **es**) и полунамалениот септакорд од **d**, кои ќе се разрешат со дурски квинтакорд од **g**. Но, тоа не значи дека се работи за **c-moll** и неговата доминанта на крајот, туку за употребата на макамот хиџаз. Имајќи предвид дека веќе беше регистрирана неговата употреба во првиот став, а истото ќе се случи и во третиот став, овој макам е во центарот на целата соната (за оваа хармонска карактеристика и употребата на макамот хиџаз пишував уште во првата книга од овој циклус, в. I, стр. 67, но постојано се појавува како значајна тонска низа и во останатите книги). Третата реченица (**3**) го донесува припевот, и наликува на сложена реченица-период, ако се зема линијата во левата рака, но таа нема повторување како во оригиналниот припев, туку се појавуваат сегменти и имитации, при што десната рака сè уште се движи во една реченица.
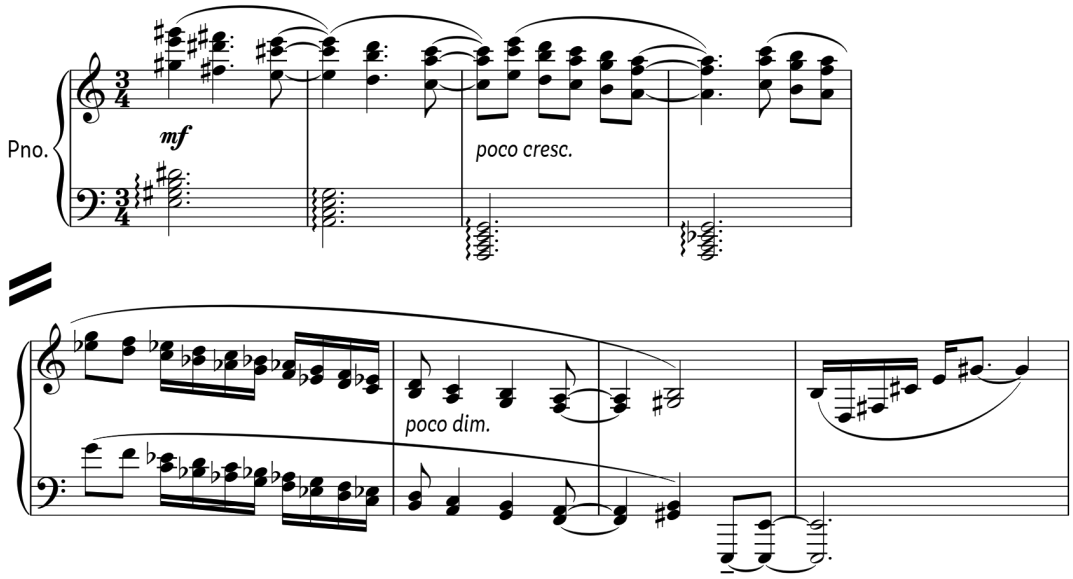
Појавата на припевот по песната, како што кажавме, е веќе значајно отстапување, уште повеќе што меѓу песната и припевот е уфрлен дел со функција на премин (т. 19–26) со скалично движење надолу, исто во манирот на моите паралелни октави во кои се појавува и внатрешна терца/секста (ги нарекувам *брамсовски*)*. На крајот на овој премин повторно го имаме **M_2** (**пр. 250**). Се разбира, паѓаат в очи септакордите во придружбата на ова скалично движење.

Целиот прв дел со излагањето на **T_4** се завршува со уште една појава на **2_1** со што овој дел ја добива шемата **1 2 2_1 $П_2$ 3 2_1**.

Пр. 248: Трите сегменти на $\mathbf{T}_4$ – **1**, **2** (и $\mathbf{2}_1$) од песната, т. 1–18, и **3** од припевот, т. 27–30
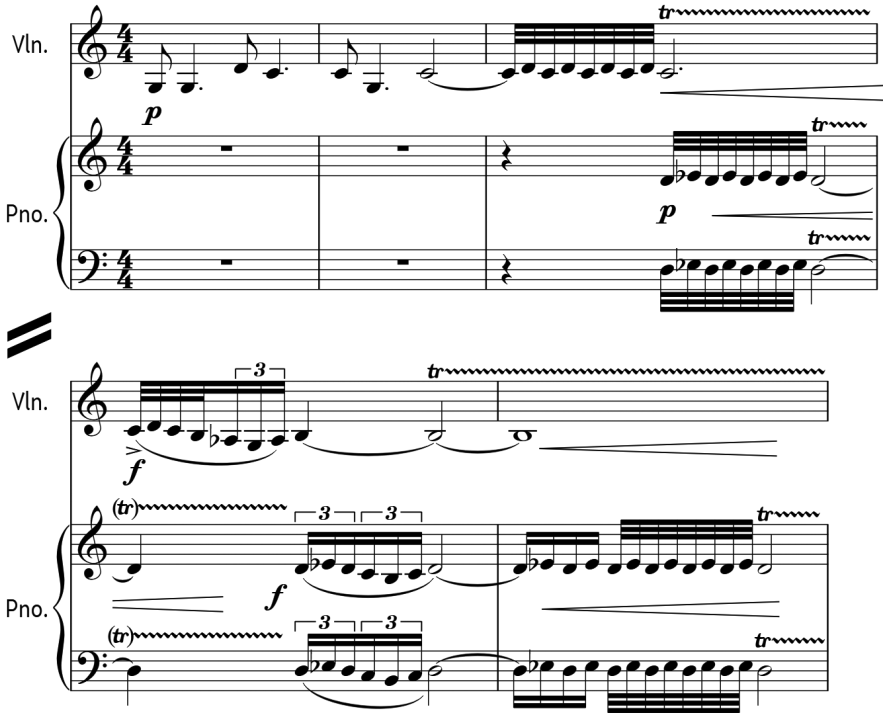


Пр. 250: **П**$_2$ со употребени *брамсовски* октави и **М**$_2$, т. 19–26
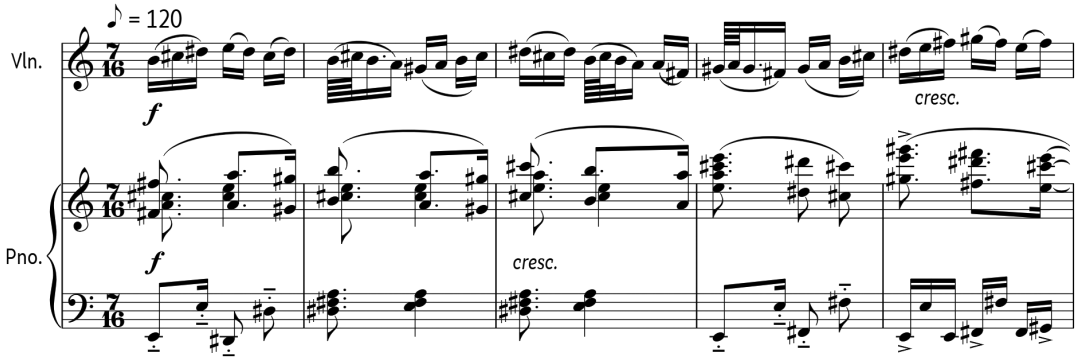


Второто излагање на **Т**$_4$, кое може да се третира и како прва варијација, ја има следната шема: **1 (т. 36–40), 2/3 (т. 42–47), П**$_2$ **(т. 48–55), 3 (т. 56–59), 3**$_1$ **(т. 60–61), 2**$_1$ **(т. 62–65), 2**$_1$**/М**$_2$ **(т. 66–74)**.

Од шемата се гледа колку промени се направени во овој дел. Така, уште во излагањето на реченицата **1** таа е проширена со дополнителни трилери и украси во пијаното (**пр. 251**).

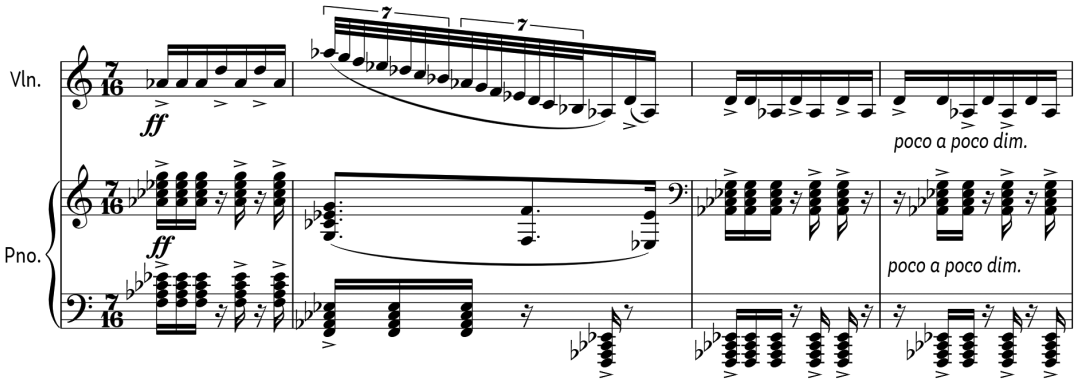
Пр. 251: Проширувањето на **1** од **Т**$_4$ со дополнителни трилери и украси, т. 36–40



Пр. 252: Комбинацијата меѓу припевот и песната, т. 42–46



Пр. 253: Појавата на репетираните синкопирани нонакорди во $\mathbf{П_3}$, т. 90–93

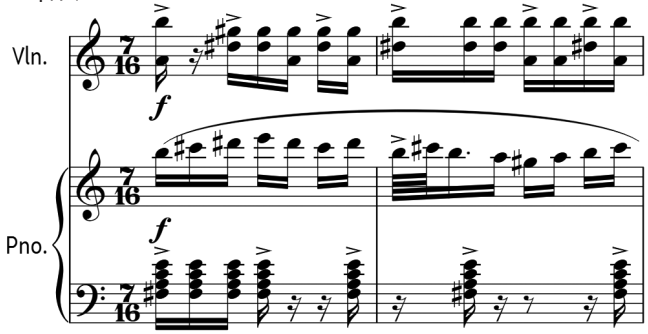


Појавата на втората реченица е комбинирана со реченицата **3** од припевот, односно е направена комбинација меѓу припевот и песната, и целиот дел е транспониран за мала секунда нагоре (**пр. 252**).

И во пасажот $\mathbf{П_3}$ што следува има интервенции и е вметната ритмизирана репетитивна акордска структура (нонакорд поделен во два септакорда – левата рака полунамален септакорд, а десната, голем молски септакорд), која со својата густина и синкопирана ритмичка структура ја подигнува целата тензија на делот (**пр. 253**).
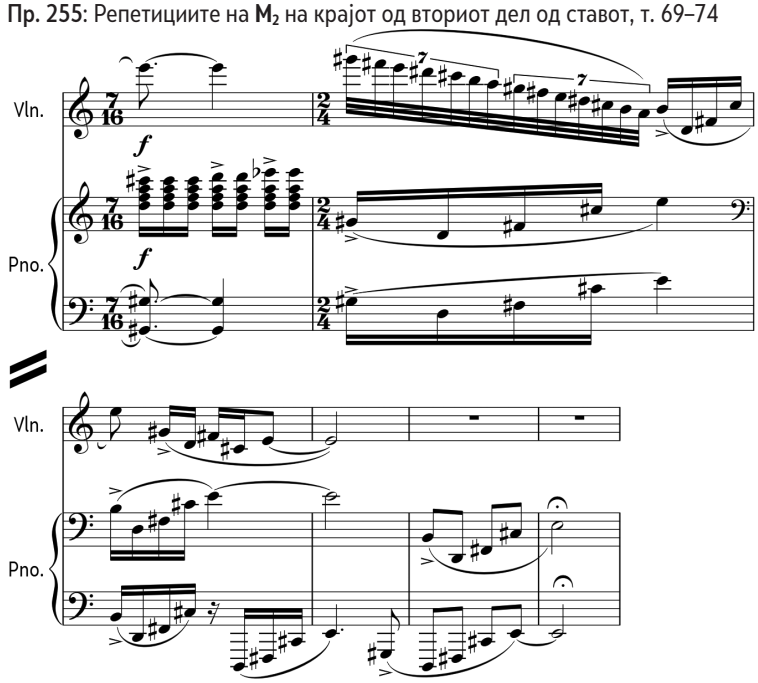
Испреплетувањето на претходните со следните елементи, кое му дава природен временски тек на музичкиот материјал, преминува во следното појавување на припевот кое е поткрепено со оваа акордска структура (**пр. 254**).

Пр. 254: Припевот во придружба од репетираните синкопирани акорди, т. 56–57



По оваа појава на **3** следува кратко $\mathbf{3_1}$ кое има модулативна функција за следното појавување на $\mathbf{2_1}$ (т. 62) од новиот тонален центар **des** (со употреба на мал дурски септакорд). Крајот на овој дел/варијација посебно ќе се потпре на $\mathbf{M_2}$. Оваа последна реченица само започнува со $\mathbf{2_1}$ од новиот тонален центар **fis** (т. 66) и потоа водечката улога ќе ја преземе $\mathbf{M_2}$ и неговите репетиции (**пр. 255**).

Пр. 255: Репетициите на $\mathbf{M_2}$ на крајот од вториот дел од ставот, т. 69–74



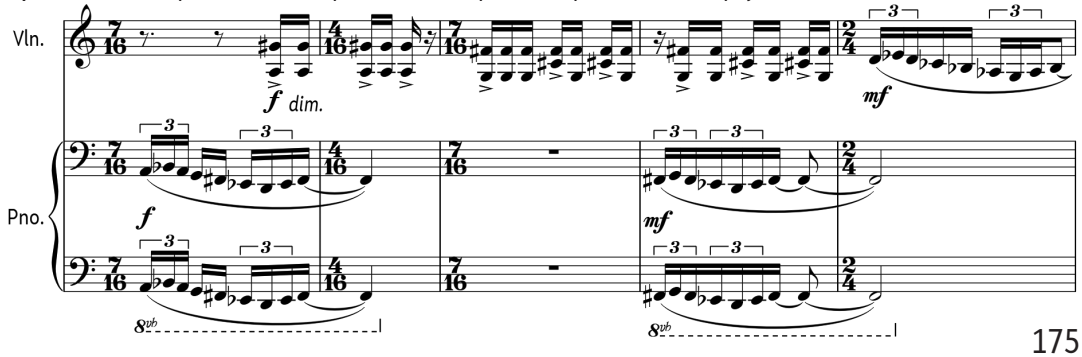
Последниот, трет дел од ставот, односно втората варијација, донесува нова комбинација на трите дела на темата и пасажот: **1 (т. 76–80) $\mathbf{1_{1(имит)}}$ (т. 79–84) 2 (т. 85–89) $\mathbf{П_1}$ (т. 89–97) $\mathbf{1_{(орн)}}$ (т. 98–107) $\mathbf{M_2}$ (т. 107–116)**.

Во него **1** е транспонирано за секунда надолу, односно со тоналниот центар **fis**. Пред неговиот крај (т. 79) упаѓа имитација во виолината (почнува од тонот **a**), но со почеток на трето време, што ќе создаде акцентни поместувања и во следниот такт. Во 80. такт пијаното започнува со уште едно излагање на **1** кое со оглед на тоа што веќе трае во виолината, говори за имитациска постапка, но и таа е поместена од новиот тонален центар **b** (полустепен во однос на претходното **a**). **2** веќе е придружено од репетираната септакордска акордска структура, која ќе продолжи и во следната реченица со $\mathbf{П_2}$ и повторно густите нонакорди со истата поделена структура меѓу двете раце во пијаното од истиот тонален центар **f**.

Следната претпоследна реченица се базира исклучиво на орнаменталниот дел од крајот на **1** (**пр. 256**).

Ставот завршува со повторувања на $\mathbf{M_2}$ кои се искачуваат нагоре, до последното повторување изведено од флажолети во соло виолината.

Пр. 256: Дел од претпоследната реченица базирана на орнаментот од крајот на **1** од $\mathbf{T_4}$, т. 98–102



Трет став – Вечера немаме

Третиот став како наслов зема дел од текстот од двете песни „С' каменички фрлат мамо“ и „Мамо, кој чука на порти“ кои овде се искористени како две теми за градење на сонатната форма. Двете песни имаат една заедничка содржинска нитка – некој (либето), фрла камчиња на прозорите/тропа на порти, ќерката ја прашува мајката дали да отвори, мајката одговара дека немаат вечера итн. Меѓутоа, двете песни се дијаметрално различни – едната е брза, другата е широка, бавна, и што е најбитно, имаат сосема различна музичка подлога. Тоа ми даде шанса да направам сонатна форма, за да се заокружи делото како сонатен циклус. Во таа смисла ставот ги содржи сите компоненти – две теми, експозиција, развоен дел, реприза, кода; а во развојниот дел ќе се појават и *манеата* за да одговараат на концепцијата на целата соната.

Експозиција:
$1Т_5$ [$1Т_5$ (1 – т. 1–4, 2 – т. 5–8, 3 – т. 9–12) $П_2$ (т. 13–17) $Ф_2$ (т. 18–19) $1Т_5$ (1 – т. 20–23, 2 – т. 24–25, 3 – т. 26–29) $П_2$ (т. 30–32)]
мост (т. 33–37)
$2Т_6$ [$2Т_6$ (1 – т. 38–42, 2 – т. 43–46) ($2_{(премин)}$ – т. 47–50) (1 – т. 51–53, 1 – т. 54–56, 2 – т. 57–59)]
Завршна група: $Ф_2$ (т. 59–63) $2Т_{6(1)}$ (т. 64–66)

Развоен дел:
Вовед ($П_3$, т. 68–71, $1Т_{5(1)}$/$П_3$, т. 72–75, $1Т_{5(2)}$/$П_3$, т. 76–79, $1Т_{5(3)}$, т. 80–83, $П_2$, т. 84–86)
Среден дел (мане), $Ф_2$ (т. 87–89) мане (т. 90–97) премин (т. 98–104) $Ф_2$ (т. 105–106) мане (т. 107–112)
Завршен дел $П_3$, т. 113–114
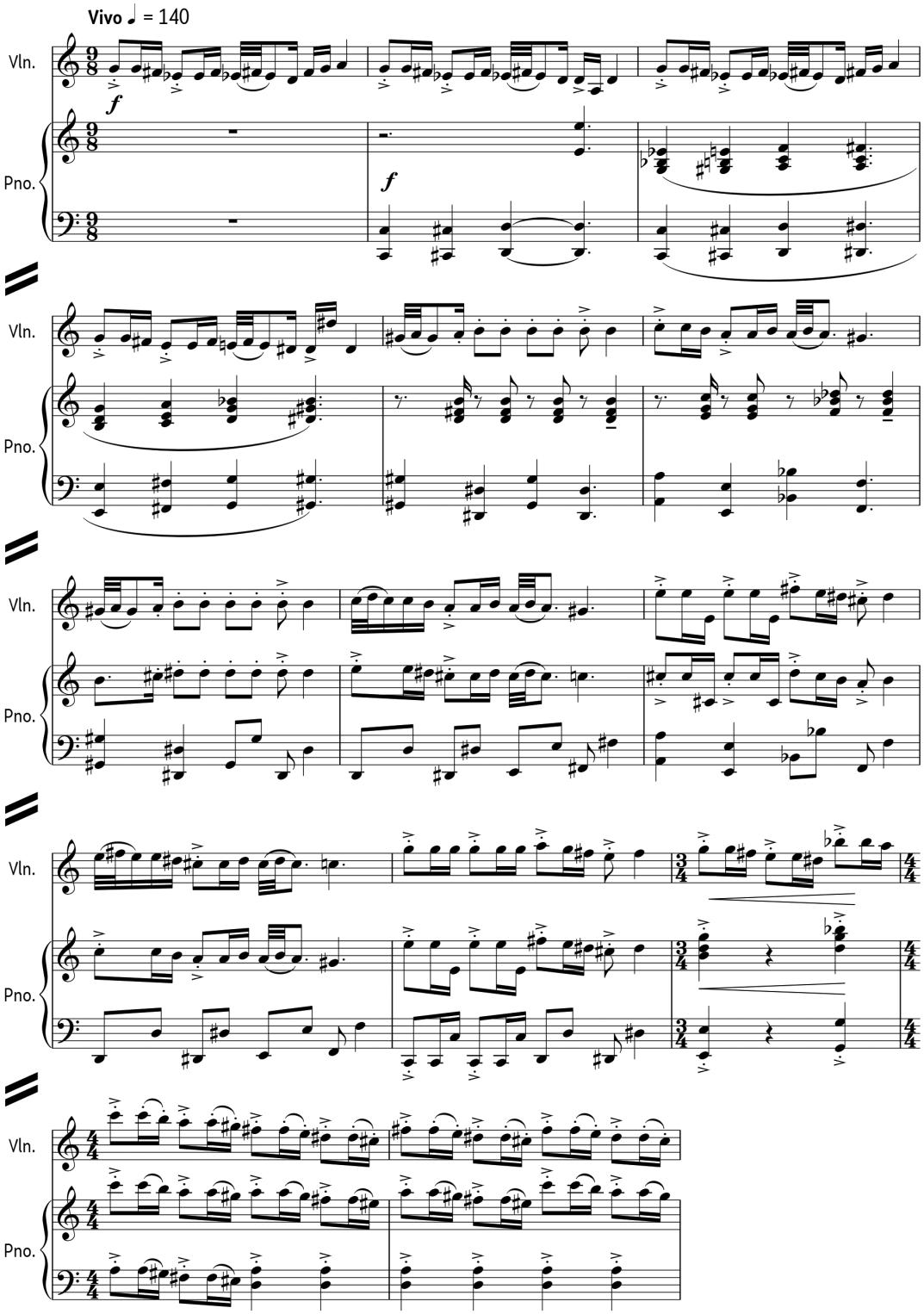
Реприза:
$1Т_5$ [$1Т_5$ (1 – т. 115–118, 2 – т. 119–122, 3 – т. 123–126) $П_2$ (т. 127–130)]
мост (т. 131–132)
$2Т_6$ [$2Т_6$ (1($1Т_{5(1)}$) – т. 133–136, 2 – т. 138–141) ($2_{(премин)}$ – т. 142–145) (1 – т. 146–148, 1 – т. 149–152)]
Завршна група: $Ф_2$ (т. 153–157)

Кода:
$Ф_2$ (т. 158–159) $П_3$ (т. 160–163) $1Т_{5(1)}$ (т. 164–170)
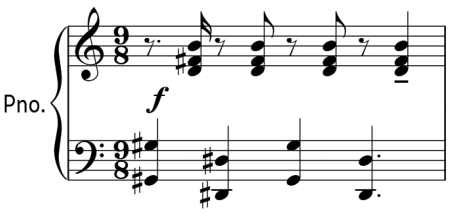
Шемата недвосмислено покажува колку е развиена формата. Уште во експозицијата по првите излагања на темите започнува и нивниот развој. Тоа го има уште од почетоците на моето творештво и посебно е изразено во Втората симфонија. Во истата смисла, првата тема **$1Т_5$**, како и кај најголемиот дел од првите теми во сонатните ставови, е претставена преку поголема секција, во која по првото излагање започнува нејзиниот развој (**пр. 257**).

$1Т_5$ е повторно составена од три дела, односно припевот и двата дела на песната „С' каменички фрлат мамо“, кои во анализата ги означивме со бројките **1**, **2** и **3**. Делот

Пр. 257: **1T$_5$** составена од припевот и песната „С' каменички фрлат мамо“, т. 1–12



Пр. 258: Φ_2 која ја следи ритмичката пулсација на 9/8 метар, т. 5



3, како што се гледа во примерот, е скратен (содржи два двотакта, во кои во вториот се употребени 3/4) .

Во придружбата на темата ќе се јави стандардната фигура (овде ја означивме како Φ_2) во која основниот елемент е ритмичката пулсација на 9/8 ритам (2,2,2,3) (**пр. 258**).
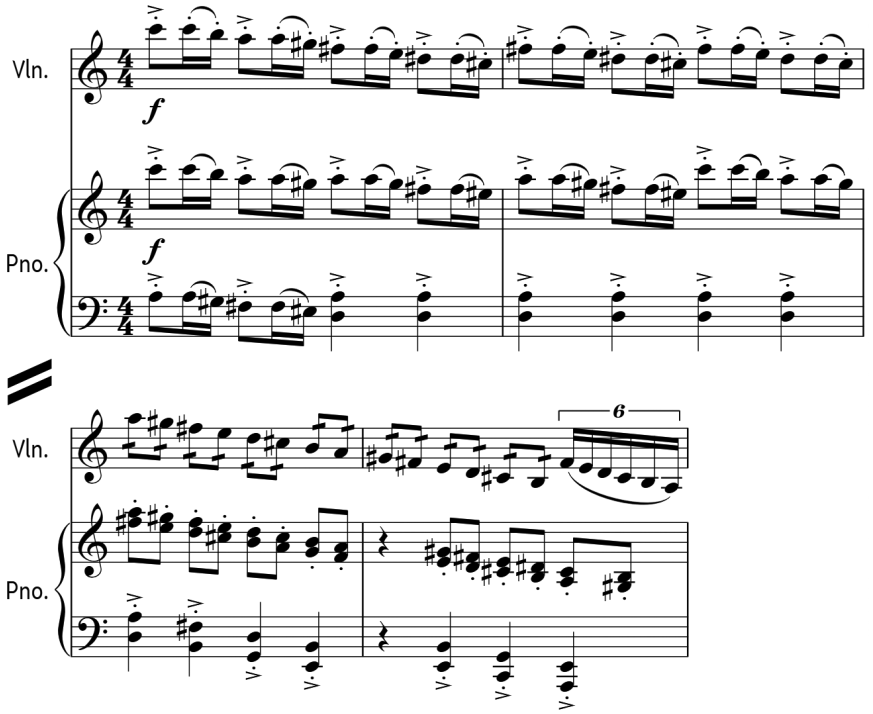
Веднаш е забележлива акордската структура составена од голем септакорд со основа од намален квинтакорд. Тоа секако во преден план ја истакнува лидиската кварта* (уште повеќе истакната со судирот од басовото **dis** во случајов).

Во хармонска смисла видлива е и хроматиката (многу карактеристичен елемент во придружбите на урбаниот фолклор) на почетокот, а и натаму хармонијата е основното средство за изместувања од оригиналната верзија на песната. Така, во делот **2**, наместо тоналниот центар **e** (од кој е изграден макамскиот хиџаз), придружбата е поставена од **gis** со веќе прикажаната и коментирана Φ_2. Уште поголемо изместување настанува во делот **3** во кој основната линија е транспонирана за квинта нагоре, удвоена со терци под неа, додека басовата линија и понатаму се шета од различни тонални центри (посебно се истакнува поместувањето во првиот такт од **3**, односно во деветтиот такт, каде што басот се движи од **a** на **b**).

Вкупно, со сите овие изместувања песната се чувствува, но е поставена во ново музичко опкружување.

По завршувањето на темата следува поголем пасаж, кој во случајов е варијанта, односно изведен од Π_2, кој се појави во вториот став (**пр. 259**).
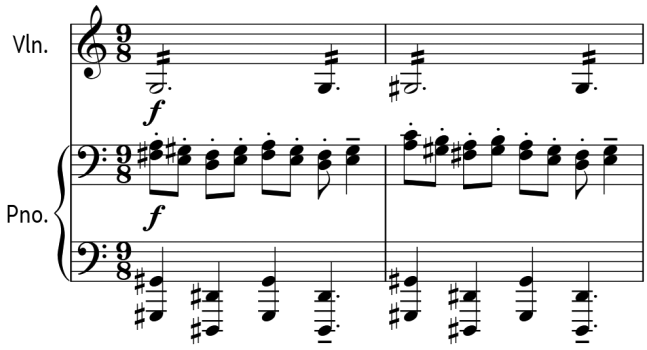
Пр. 259: Варијантата на Π_2 кој се појави во вториот став, т. 13–16



Овој пасаж има функција на премин до следното појавување на **1T$_5$**, пред кое се наоѓа во функција на вовед **Ф$_2$** во нова варијанта (**пр. 260**).

Повторувањето на **1T$_5$** изминува со повеќе интервенции (на пример, скратен е делот **2**) на инструментациски, ритмички и хармонски план. По пасажот **П$_2$** следува многу краток мост (т. 33–37) повторно со основа од **Ф$_2$**.

Пр. 260: **Ф$_2$** во модифицирана варијанта како вовед кон **1T$_5$**, т. 18–19
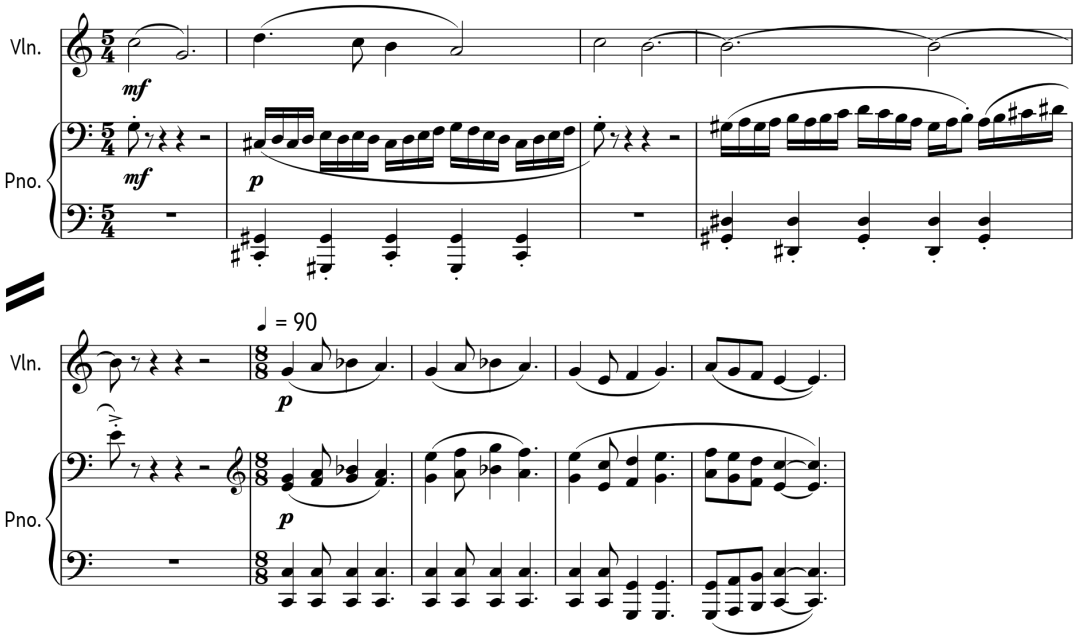


И делот на **2T$_6$** ќе има две излагања на темата поврзани со премин. За оваа тема не е користен и припев од оригиналната песна, така што таа ги содржи само двата дела од песната означени со **1** и **2** (**пр. 261**).
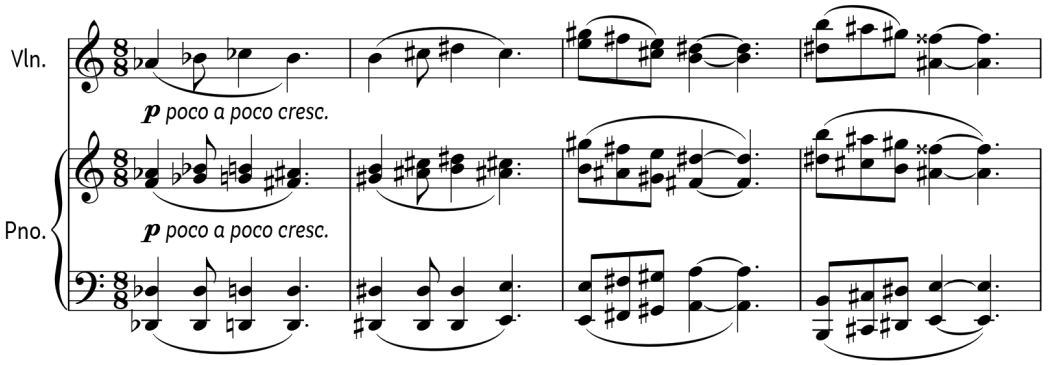
Во придружбата е искористен материјалот од мостот (средство кое помага за постигнување континуитет во дејствието) за првата реченица, односно **1**, додека во втората реченица **2** е употребена изворната варијанта со вклучената хармонизација. Но, со оглед на тоа што само овде ќе се појави во ваква верзија, таа е во контраст со сите останати преземени делови од двете песни.

Од втората реченица е направен значително коригиран материјал за преминот кон второто излагање на **2T$_6$** (**пр. 262**). Во него е направена и модулација кон следниот тонален центар **gis**, кој очигледно е доста оддалечен од почетниот **c** (во суштина **C-dur**).
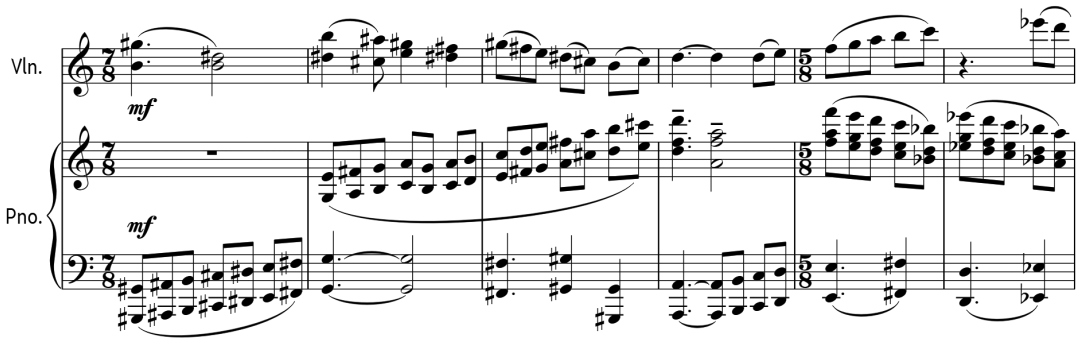
Пр. 261: **2T$_6$** со двата дела од песната „Мамо, кој чука на порти“, т. 38–46



Пр. 262: Преминот меѓу двете излагања на **2T$_6$** со материјал од втората реченица 2, т. 47–50



Пр. 263: Второто излагање на **2T$_6$** со значителни промени во придружбата и повторувањето на **1**, т. 51–56



Второто излагање на **2T$_6$** веќе носи комплетно модифицирана песна поставена во молска варијанта и со драматична придружба во октави во пијаното (**пр. 263**).

Така, од ведриот и смирен почеток на првото излагање, ова повторување на **2T$_6$** ја преведува во една потполно поинаква музичка атмосфера и ја подигнува тензијата на крајот од експозицијата. Кулминацијата е во завршната група во која ќе се појави кластер во нискиот регистар, по што врз таа подлога следува уште една реминисценција на **1** од **2T$_6$** (**пр. 264**).
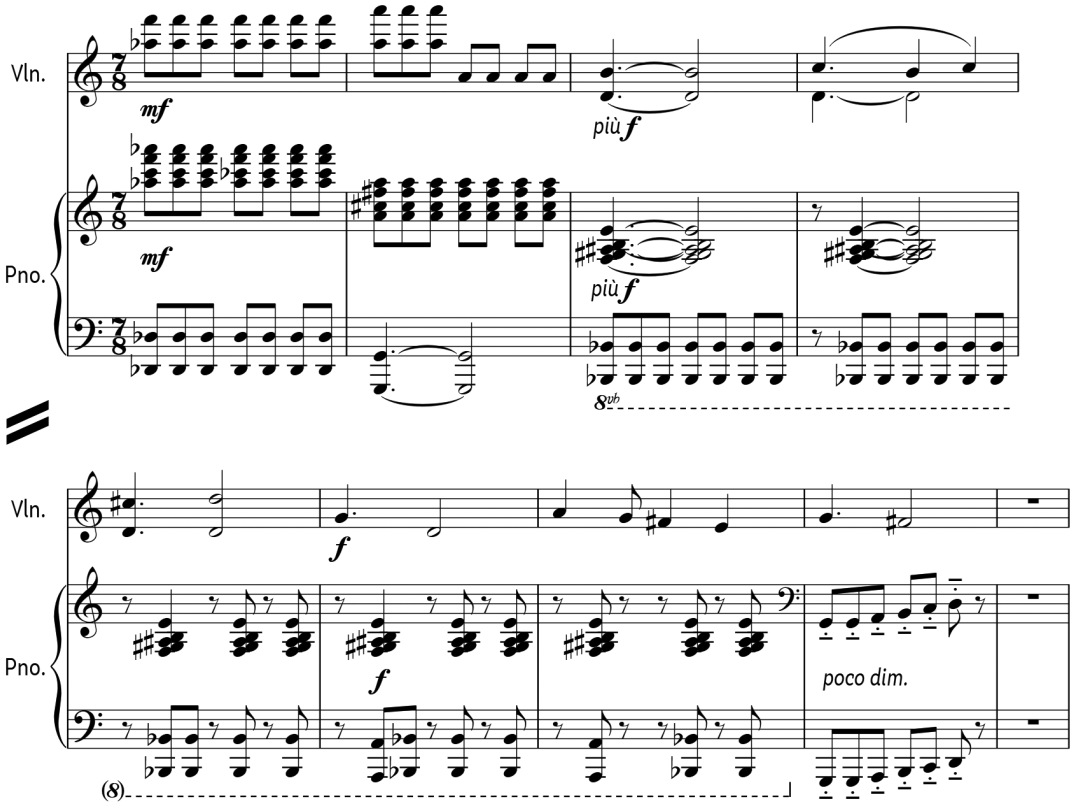
Развојниот дел започнува со новиот пасаж **П$_4$** кој своето потекло го води уште од *Шеќерната приказна* (Во земјата на бубалките, в. I, стр. 44) (**пр. 265**).

Тој ќе се појави и самостојно (т. 68–71), но и како контрапункт на тематските материјали од **1T$_5$**. Овој воведен дел на развојниот дел се заокружува со **П$_2$** (т. 84–86), со што се добива впечаток на уште едно повторување на **1T$_5$**. Затоа ние веќе споменавме дека оваа соната може да ја именуваме и како *соната на варијации*. Многубројните повторувања на целините со постојани интервенции даваат право и за ова дополнително толкување.
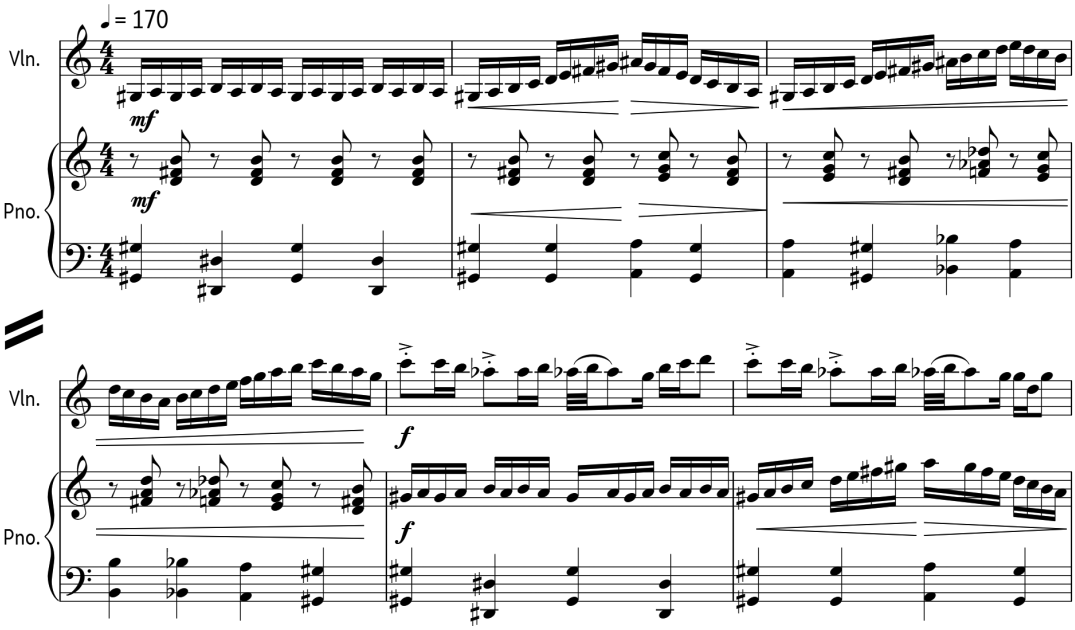
Средишниот дел на развојниот дел е всушност неговата поента. Во него се поставени две *манеа* пред кои се јавува **Ф$_2$**. За да се избегне монотоноста, **Ф$_2$** ќе се појавува во најразлични варијанти (**пр. 266**).

Во примерот може да се види дека *мането* почнува со трилерите во виолината (задржаните тонови на почетокот на оригиналните *манеа*), и потоа следува ритмички изменетата фактура (четири единици на три времиња), многу карактеристична постапка во овие импровизаторски сола. Се постигнува со изместувања во метри-
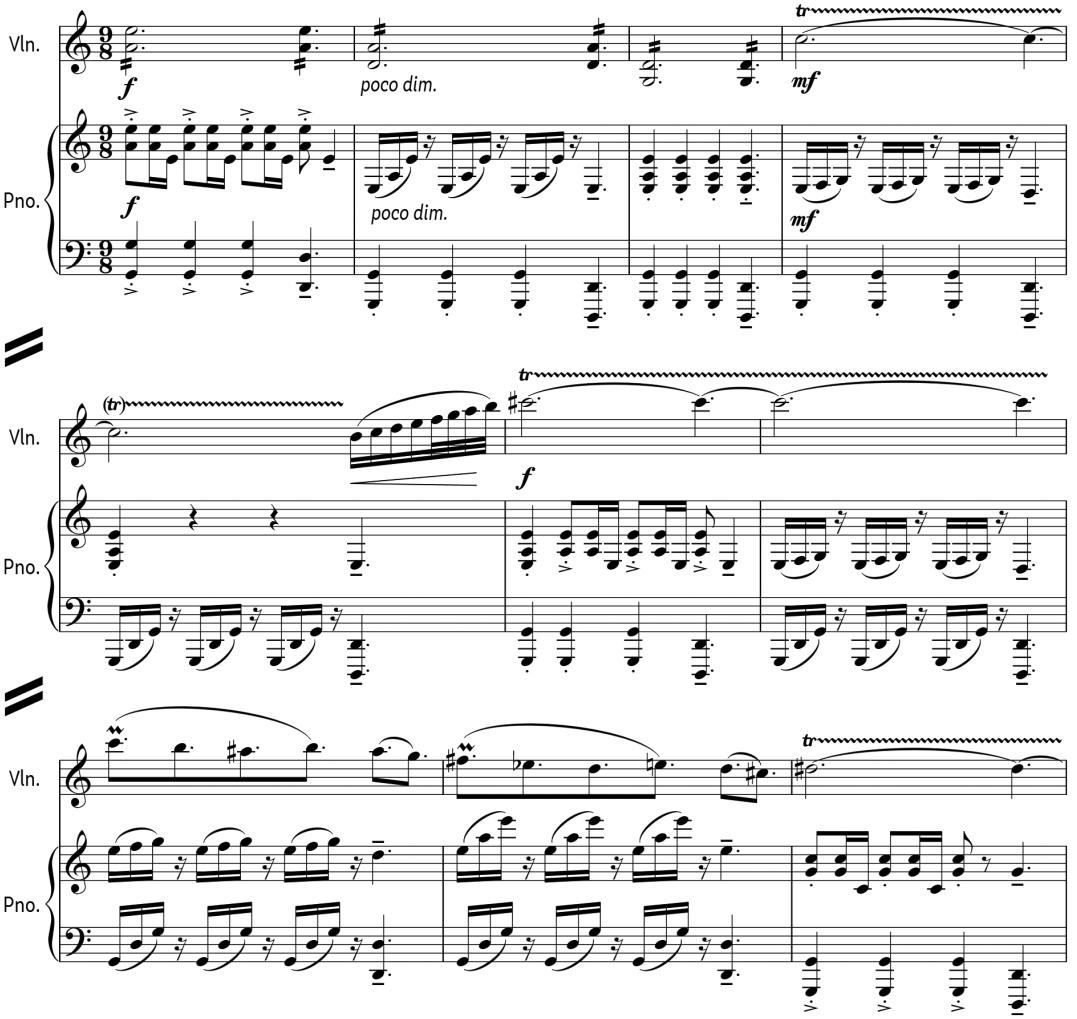
Пр. 264: Завршната група со кластерот во нискиот регистар во пијаното, т. 61, како придружба за реминисценцијата на **1** од **2T$_6$**, т. 59–66



Пр. 265: **П$_4$** самостојно и како контрапункт на **1T$_5$**, т. 68–73
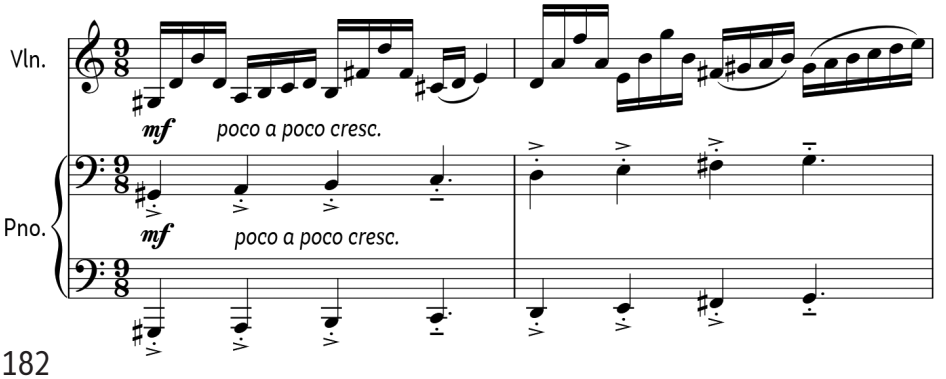


Пр. 266: Различните варијанти на Φ_2 и почетокот на *манеџо* со трилерите во виолината, т. 87–96



ката и речиси е невозможно прецизно да се запишат, бидејќи содржат мали отстапувања кои остануваат на изведувачот да ги почувствува каде и колку треба да бидат.

Меѓу првото и второто *мане* се наоѓа премин (т. 98–104) со карактеристичен пасаж поставен во тонската низа која на почетокот го содржи локрискиот модус, но на крајот е додадена и хроматика во однос на седмото стапало (**пр. 267**).

Пр. 267: Локрискиот модус во преминот со хроматика во седмото стапало, т. 98–99



Оваа интервенција овозможува и да се добие следниот почеток на низата на првото време од следниот такт. Се разбира, локрискиот модус и неговата намалена квинта мошне често се среќава во моето творештво*.

Првото *мане* е поставено во тоналниот центар **g**, додека второто во тоналниот центар **f** (во придружбата се јавуваат големите молски септакорди). Завршниот дел од развојниот дел е многу краток (само два такта, т. 113–114), во кој се јавува $\mathbf{П_3}$ кој ќе се проткае натаму и низ репризата во реченицата **1** од $\mathbf{1T_5}$.

На овој начин е добиен скоро непрепознатлив премин од развојниот дел во репризата. Тој кореспондира со почетокот на развојниот дел во кој $\mathbf{П_3}$ се јави самостојно, а потоа како контрапунктски дел под излагањето на $\mathbf{1T_5}$. Оваа двозначност помага во градењето на компактноста на ставот во кој дури и генерал-паузите имаат функција на тек на дејствието.

Дека сме во репризата потврдува тоналниот центар на $\mathbf{1T_5}$. Делот на $\mathbf{1T_5}$ го нема повторувањето од експозицијата и е пократок, по што следуваат $\mathbf{П_2}$ (т. 127–130) и мостот.

Почетокот на репризата на втората тема $\mathbf{2T_6}$ како контрапункт ја користи првата реченица од $\mathbf{1T_5}$, односно припевот. Ова е секако интересна комбинација, бидејќи сепак не се директно спротивставени двете песни, туку припевот од едната со носечкиот материјал од другата. Темата $\mathbf{2T_6}$ е транспонирана за кварта надолу, а транспозиции се употребени и во следниот дел, вклучувајќи го и кластерот на крајот на репризата (т. 153–157) кој е комбиниран со ритмичката фактура на $\mathbf{Ф_2}$. $\mathbf{Ф_2}$ во комбинација со $\mathbf{П_3}$ (т. 160–163) го означува почетокот на кодата (повторно како да се враќаме на почетокот на развојниот дел)*, за да се заокружи ставот со припевот односно $\mathbf{1T_{5(1)}}$ (т. 164–170).

Оваа соната ќе го заокружи циклусот од три сонати кои и покрај различните материјали и стилистички пристап, имаат единствена композиторска техника.

Етида за соло виолина оп. 59 (2010)

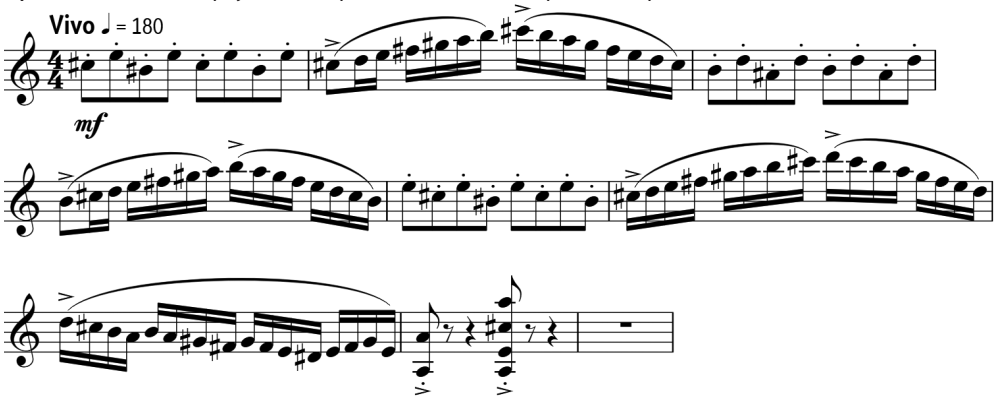
Етидата за соло виолина ја напишав следната година како дело кое би се изведувало како бис. Најнапред му ја дадов на Љубиша Кировски и подоцна на Ивана Аќимоски Жикиќ, која на мое изненадување ја изведе на веќе споменатиот концерт со мои дела на „Скопско лето“ на 25 јуни 2012 година. Првобитно делото го водев како *Каприц* и подоцна го променив насловот во Етида. Всушност, може да се употребуваат и двата наслова, па дури и на македонски – досетка, затоа што навистина делото е досетка.

Анализа
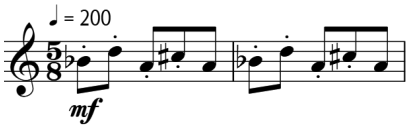
Делото содржи тема и 10 варијации. Основната досетка е што од темата која е во 4/8, почнувајќи од првата варијација која е во 5/8, секоја следна е за една метричка единица погоре, стигнувајќи до 14/8.

Темата за варијациите е направена во класичарски манир (**пр. 268**). Таа е многу едноставна, составена од играта меѓу стакатниот мотив и пасажот, неговото повторување и повторно пасажот, инверзијата и два пасажи со стакато акорди. Тоналитетот е јасен – **A-dur**.

Пр. 268: Темата за варијациите изработена во класичарски манир, т. 1–8



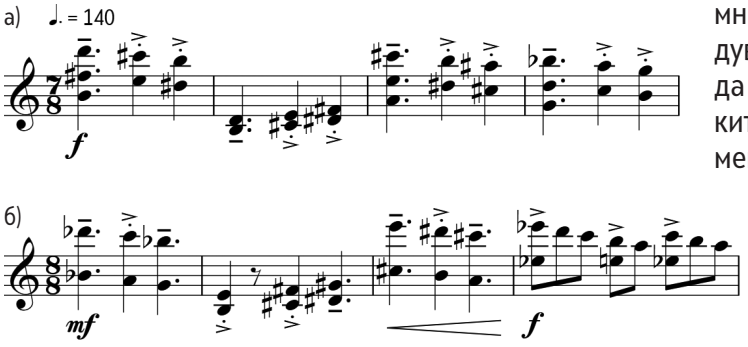
Пр. 269: Првата варијација со промена на тоналниот центар во стакато и 5/8 метар, т. 10–11



Веќе со првата варијација ќе почне шетањето по тоналитетите и значителните промени на сите планови, со што овие варијации спаѓаат во категоријата на карактерни варијации (**пр. 269**).

Класичната стилистика на темата ќе биде напуштена, односно пренесена во неокласична стилистика. Насловот *Етида/каприц* упатува дека во него ќе бидат употребени многубројни различни изведувачки техники кои треба да ги афирмираат техничките можности на инструментот. Така на пример, многу често се среќаваат двојни тонови (дупли грифови, како што ги нарекуваат популарно) (**пр. 270**).
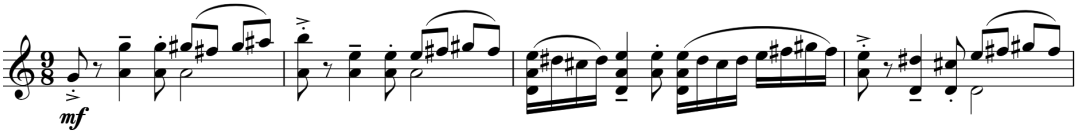
Пр. 270: Двојни и тројни тонови, т. 40–43 и т. 55–58
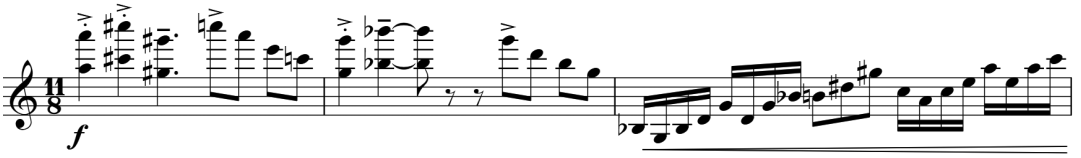


Во 9/8 варијација веќе сме мошне оддалечени од основниот материјал, а преку издржаните празни жици е направен обид за градење на *quasi* полифонија (**пр. 271**).

Варијациите, како што може да се види, пред сè водат сметка за музичката логика на развојот на материјалот и затоа во нив може да се најдат различни видови техники. Така, во 11/8 варијација се комбинирани паралелни октави и разложени акорди (**пр. 272**).

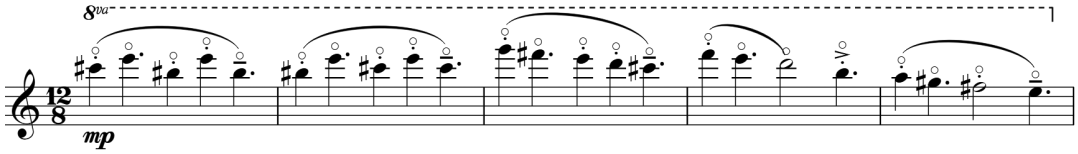
Пр. 271: Градењето на *quasi* полифонија со употреба на празни жици, т. 69–72
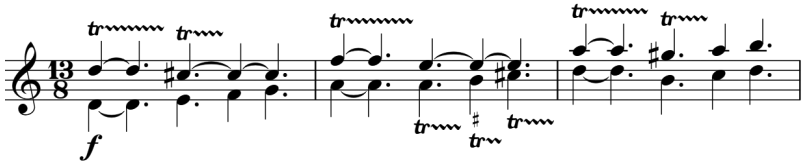


Пр. 272: 11/8 варијација со комбинација на паралелни октави и разложени акорди, т. 94–96



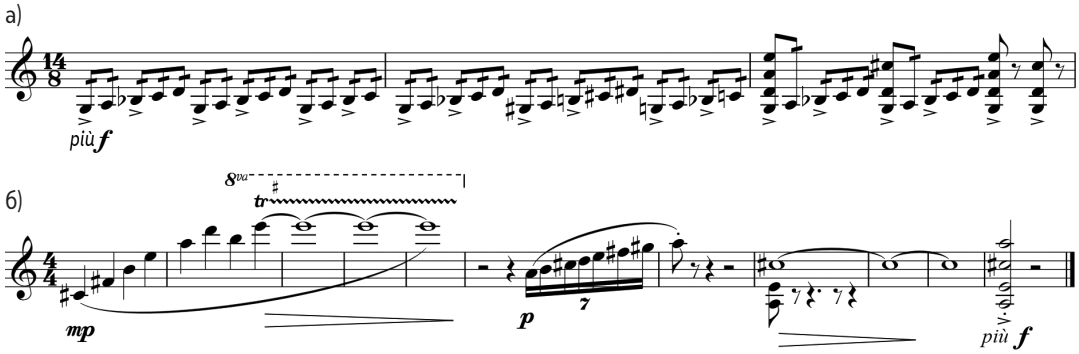
Пр. 273: Флажолетната варијација, т. 102–106



Пр. 274: Двојните ноти комбинирани со трилери, т. 111–113



Пр. 275: Почетокот на последната варијација со тремоло и крајот со разложен квартен акорд и потоа скала и акорд на тониката во **A-dur**, т. 120–122 и т. 132–142



Очекувано, во некоја од варијациите ќе употребам и флажолети (**пр. 273**).

Исто така, очекувано, се појавуваат и двојни тонови од кои едните се со трилери во паганиниевскиот манир (**пр. 274**).

Последната тремоло варијација е проширена на крајот со разложен квартен акорд*, по што следува скала и акорд на тониката во **A-dur** со што е направено враќање во почетниот тоналитет (**пр. 275**).

Сè на сè, една кратка и забавна вежба и за мене.

Кабаре оп. 62 (2012)

Композицијата *Кабаре* е уште еден пример од моето творештво каде што музиката за театар, ТВ итн. сум ја преточил во музичко дело, со шанси подолго да опстои и да има повеќе изведби. Оригиналната *музика* требаше да биде шпица за серијата *Македонија може* која се снимаше во Македонската телевизија во 1992 година, а режисер беше Коле Ангеловски. Така, за шпицата јас компонирав песна, според текстот на Коле Ангеловски, а требаше да ја пеат глумците кои учествуваа во серијата. Песната ја компонирав заедно со придружбата на синтесајзери во март 1992 година и ја снимив со гласовите во почетокот на летото. Но, бидејќи летото отпатував на престојот во

САД (1992–1993 година), не можев да соработувам на проектот и беше ангажиран друг композитор, така што остана песната снимена како оп. u08 од 1992 година.

Во 2012 година, имајќи го предвид споменатиот концерт на професорите од Ниш на „Скопско лето", одлучив да ја искористам песната за да направам од неа варијации за виолина, виолончело и пијано четирирачно, односно за сите четири учесници во концертот (ќе биде означена како 62a). Истовремено направив и варијанта за три хармоники и планирав дури да биде праизведена на Ретроспективниот концерт (сите концерти беа во рамките на одбележувањето на мојот 60-годишен јубилеј), па дури размислував и јас да се вклучам како четврта хармоника, но на крајот таа изведба не се реализира.

Опусот 62 е уште една поголема композиција напишана како варијации со тема, овој пат од друго дело (оп. u08). Анализата ќе ја направиме според варијантата 62a, бидејќи варијантата 62b воопшто не се разликува, освен во инструментацијата.

Анализа

Темата за варијациите во целост ја користи песната од споменатиот оп. u08 (**пр. 276**).

Самата песна ја содржи карактеристичната дводелност (која ја видовме во повеќе песни преземени од македонскиот музички фолклор), но овде е направено отклонување кое ја нарушува стандардната симетричност на деловите, односно песната содржи пет реченици.
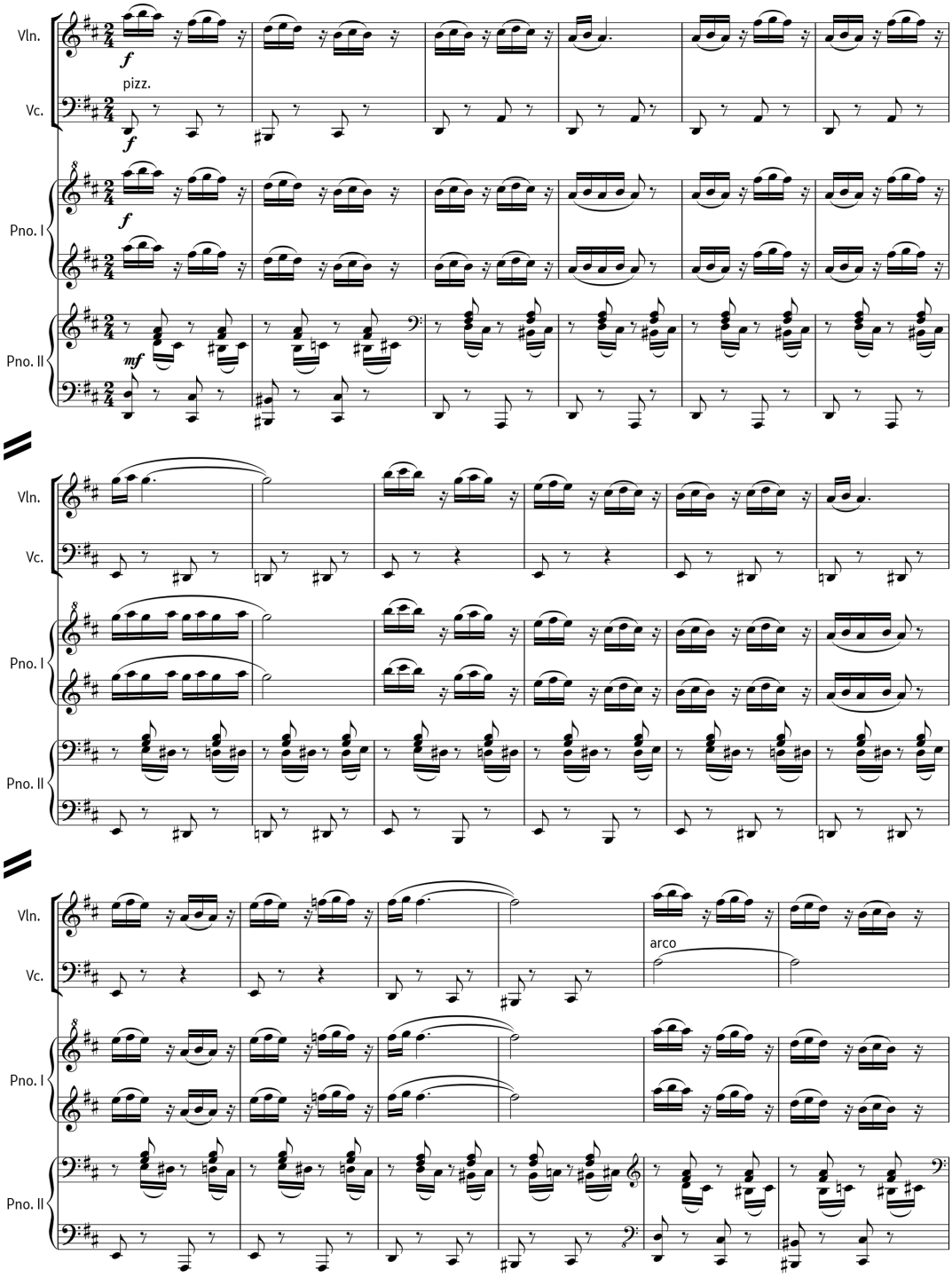
[1 (т. 16–23) $\mathbf{1}_1$ (т. 17–31)**]** $\mathbf{1}_2$ (т. 32–39) **[2** (т. 40–47) $\mathbf{2}_1$ (т. 48–54)**]**
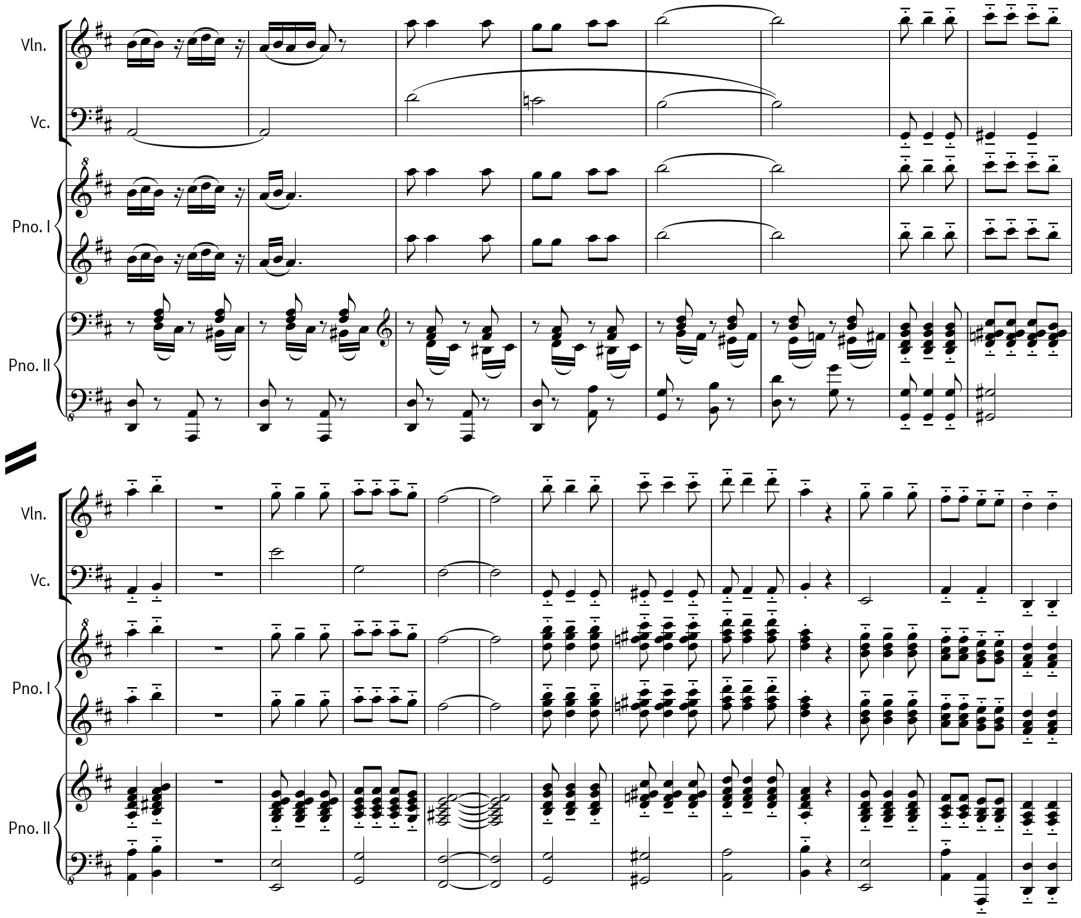
Првите две реченици прават период, и последните две реченици прават исто така период. Средишната реченица, која одговара на материјалот од **1** започнува како да ќе гради сложена реченица со следниот материјал, но по неа следува комплетно нов материјал (иако тој е навестен во втората половина на $\mathbf{1}_2$) од кој е направен нов период. Двозначноста и овде е постигната со тоа што периодот од реченициte од **2**, изгледа дека е само една реченица (според системот 2 + 2 + 4, се разбира, овде удвоен). На тој начин би се добила шемата на преодноста од дводелна песна (но со инвертирана втора реченица, односно, **1 1|1 2**). Но овде, во делот на реченициte со **2**, имаме одделени две реченици и секоја од нив има кореспондентна должина во тактови на реченициte од групата **1**. Со тоа темата финално ја дефинираме како дводелна песна.

Темата е тонална со класично/романтичарски хармонии, кои се воопшто карактеристика на целото дело. На почетокот се наоѓаат два воведа: најнапред надворешен од разложениот доминантен акорд, а потоа со фигурата **Ф** (**пр. 277**).
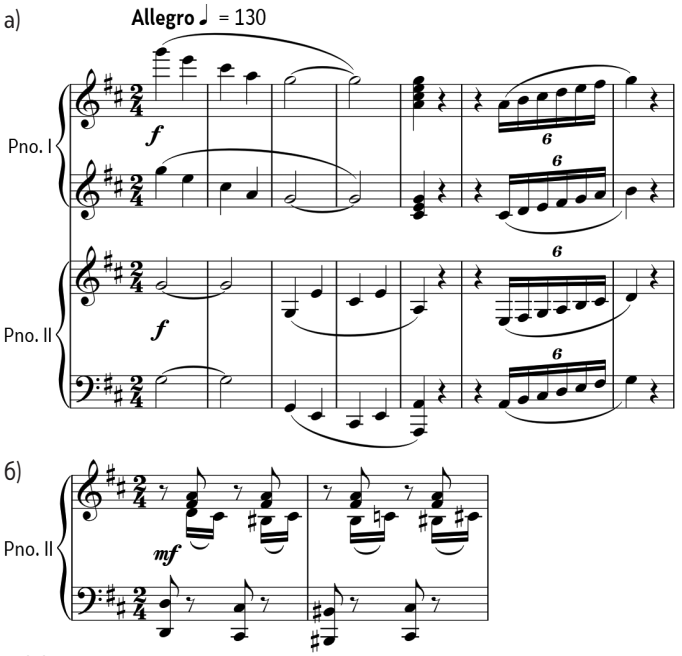
Во примерот од темата може да се види дека оваа **Ф** натаму ќе ја добие карактеристичната басовска линија I-V. Внатрешното шеснаесеттинско движење ѝ го дава карактерот на оваа фигура, и јас го имав чуено при мојата посета во Лисабон во 1978 година во едно сатирично кабаре, кога ми остави впечаток и ми се одржа како сеќавање.

Пр. 276: Темата за варијациите преземена од оп. u08, т. 16–54
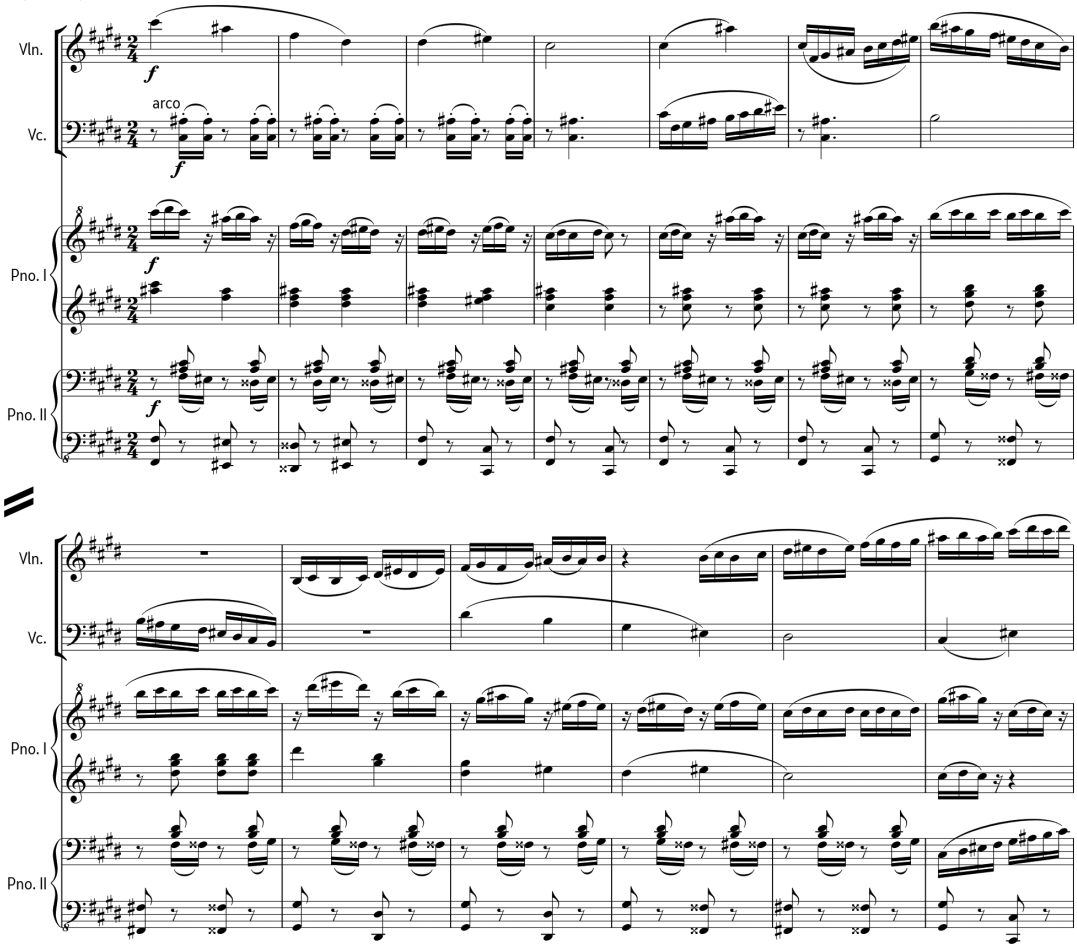




Пр. 277: Надворешниот вовед од разложениот доминантен акорд и внатрешниот вовед со фигурата **Ф**, т. 1–7 и т. 9–10



Пр. 278: Интервенциите во инструментацијата на водечката линија – пасажни движења со контрапунктска функција, т. 118–130



На оваа тема се изградени шест варијации, кои повторно поради значителните интервенции, се граничат меѓу орнаменталните и карактерните варијации. Меѓу варијациите постои премин изграден од **Ф** кој содржи *доминанта за* следниот тоналитет. Во оваа смисла првите две варијации ја следат и логиката на песните од популарните жанрови, во кои повторувањата се организирани преку тонални скокови. Така, првата варијација е во **E-dur** (т. 64–114), а втората во **Fis-dur** (т. 115–163).
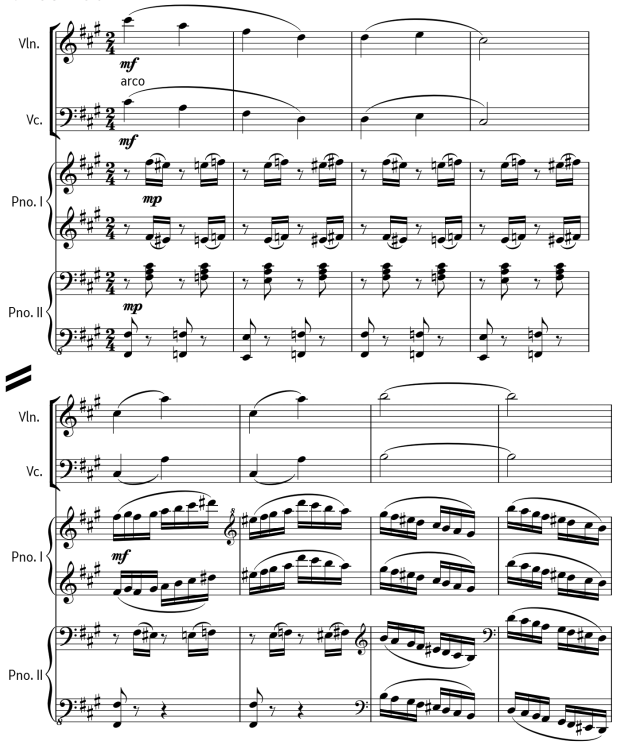
Првите две варијации спаѓаат во орнаменталниот тип на варијации, со поместување на водечката линија во различните инструменти, и додавање на пасажни движења со контрапунктска функција (**пр. 278**).

Поголема интервенција настанува во третата варијација (т. 164–239) во која темата е преведена во мол (**fis-moll**) (**пр. 279**). Видливо е дека во оваа варијација се направени и други интервенции во мелодиската линија која е во четвртински нотни вредности легато, наместо орнаменталните шеснаесеттини од првото излагање.
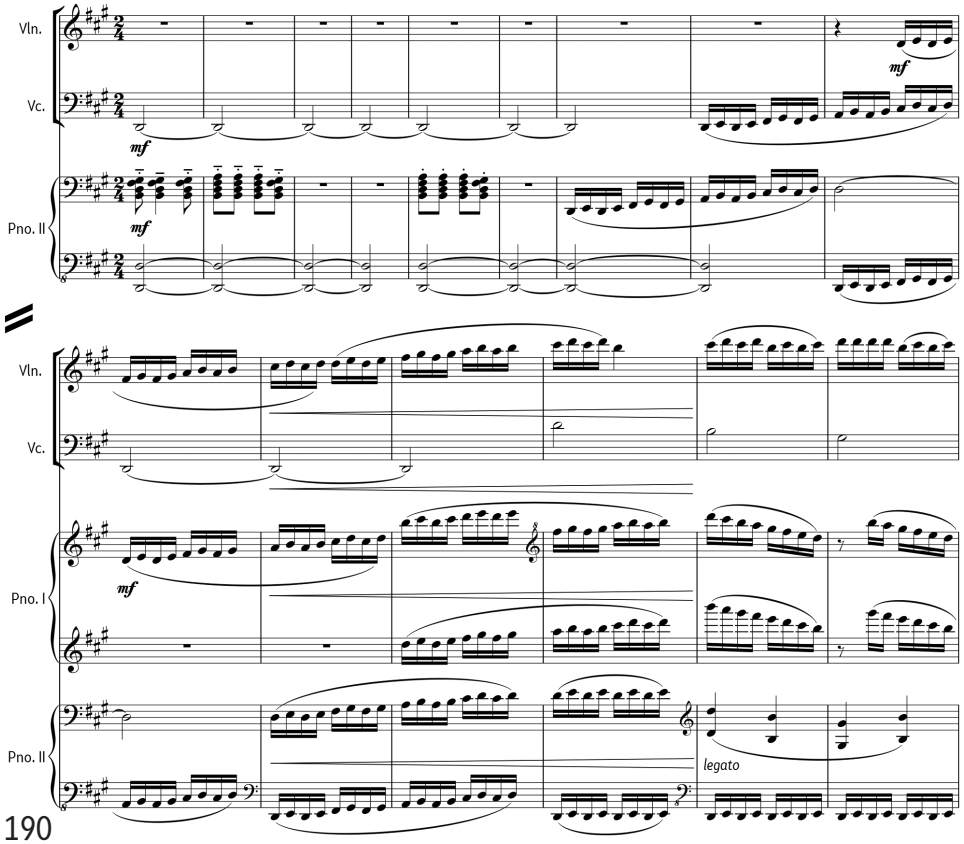
Најголемата интервенција е направена во проширувањето кое почнува со втората реченица (во песната $\mathbf{2_1}$) во кое следуваат неколку педали (VI, V, IV алтерирано нагоре и на крајот V) врз кои се нижат пасажни движења (**пр. 280**).

Движењата се смируваат на крајот и останува само педалниот **cis** (V стапало), како подготовка на следната варијација.
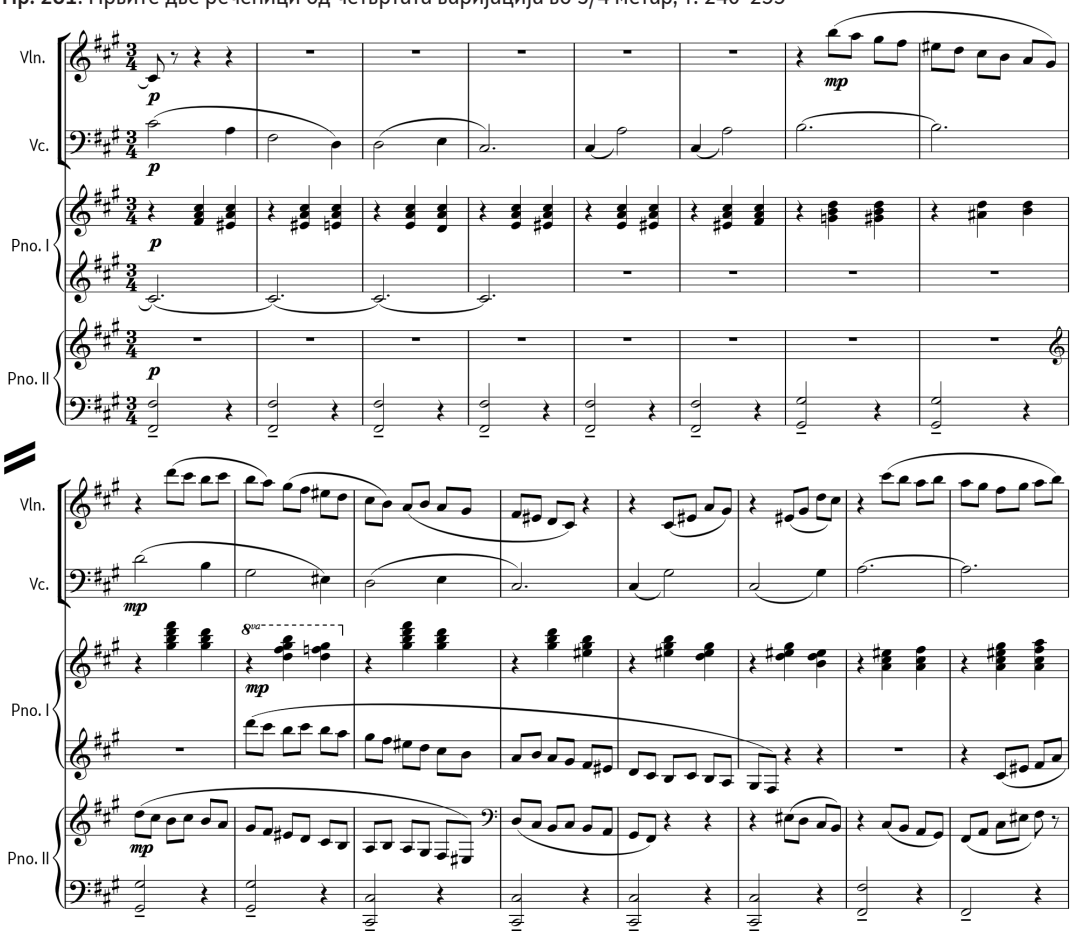
Пр. 279: Молската варијанта на темата во третата варијација, т. 168–175



Пр. 280: Преминот од почетокот на $\mathbf{2}_1$ во педал со пасажни движења, т. 200–214



Пр. 281: Првите две реченици од четвртата варијација во 3/4 метар, т. 240–255



Четвртата варијација (т. 240–276) останува во **fis-moll**, но го менува метарот во 3/4, со што е направен уште поголем контраст кон темата од која се изградени варијациите (**пр. 281**).

Метарот се враќа на 2/4 со крајот од реченицата $\mathbf{1_2}$ од темата, а од крајот на $\mathbf{2_1}$ се модулира во новиот тоналитет за петтата варијација, **f-moll** (т. 277–306).
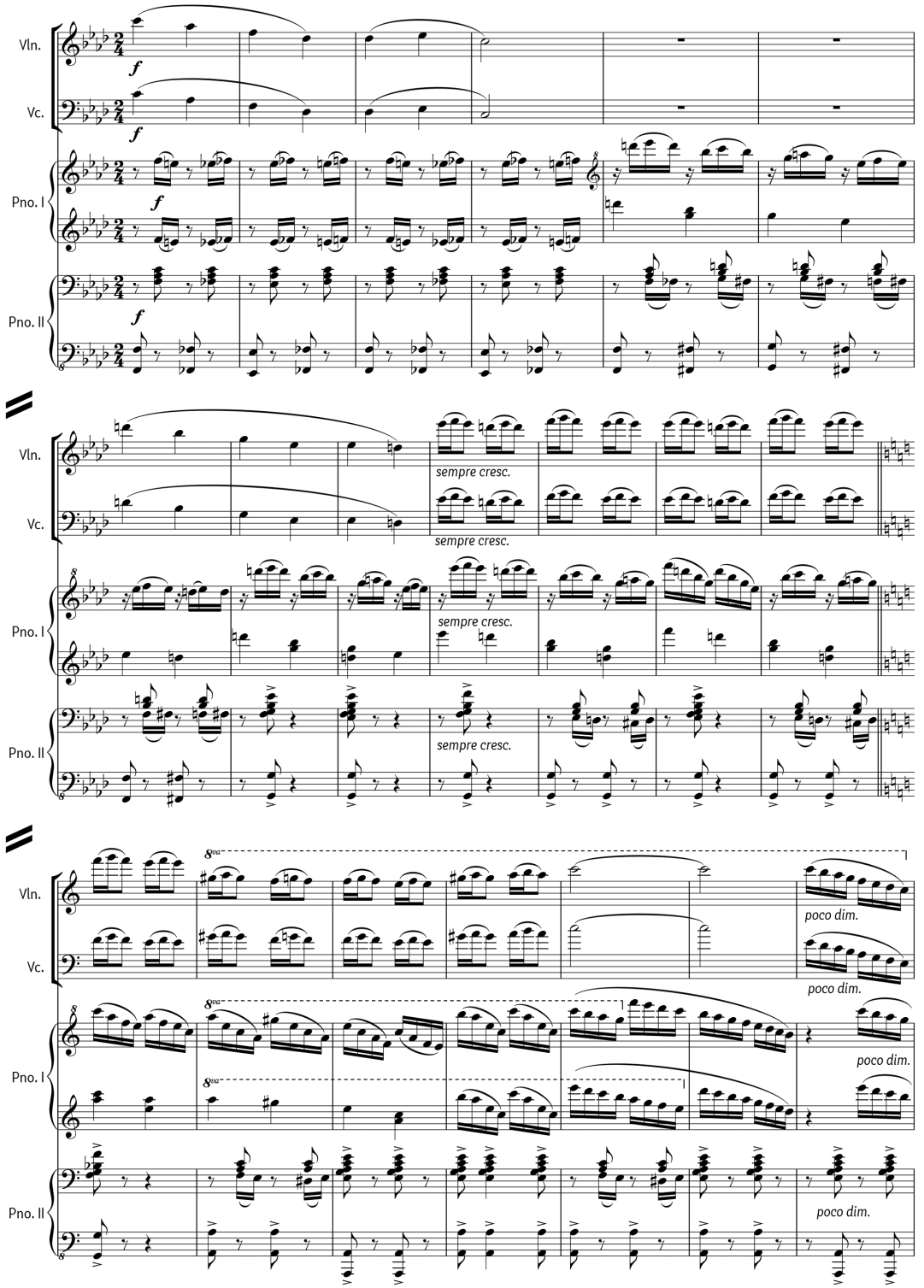
И оваа варијација има измени. Таа е изградена исклучиво од првата реченица, која по првото излагање тонално се поместува во **g-moll**, па потоа во **a-moll**, вклучувајќи дури и имитации (**пр. 282**).

На овој начин е добиено значително раздвижување во развитокот на формата и подигнувањето на драматичноста на дејствието.
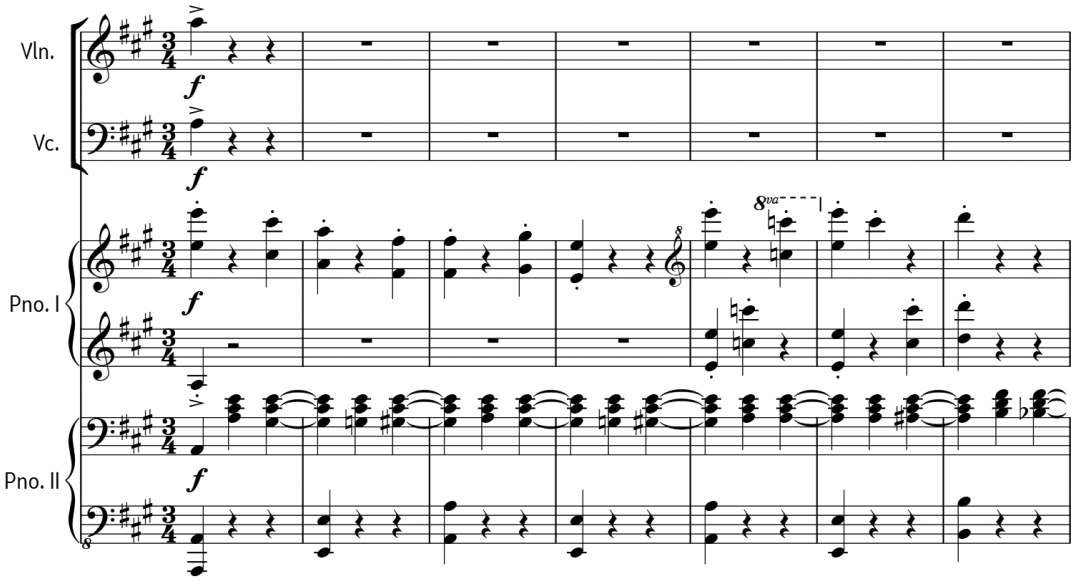
Тоа ќе биде прекинато со почетокот на последната варијација, кој е во **A-dur** и повторно во 3/4 метар (**пр. 283**). Мелодиската линија е испрекината со стаката и паузи, а подеднакво има интервенции и во **Ф**. Од делот на темата со $\mathbf{1_2}$ се враќа основната варијанта во 2/4. Крајот на оваа варијација е воедно и крај на целото дело. Во него настанува постепено смирување, при што останува само **Ф** во нискиот регистар, пасажот на **A-dur** и крајниот тоничен *secco* ***ff*** акорд.

Така, варијациите требало да задоволат повеќе мои критериуми: да добијам композиција која ќе наликува на кабаретска точка, но, од друга страна, да направам доволно интервенции за да се почувствува мојот печат.

Пр. 282: Тоналните поместувања **f-moll**/**g-moll**/**a-moll** и користењето имитации, т. 281–300



Пр. 283: Почетокот на шестата варијација во **A-dur**, 3/4 метар и стакато во водечката линија, т. 307–313



Трио соната оп. 63 (2013)

Трио сонатата спаѓа во категоријата на дела во кои влегувам со инвестиција за голем композиторски зафат и во формата и во обработката на материјалот. Воопшто, сметам дека ова трио спаѓа во композиторските врвови на моето творештво. Содржи три става: првиот во сонатна форма, додека вториот и третиот во слободна триделна форма, при што третиот користи фолклорни материјали*.

Сонатата беше напишана за концертот со мои дела кој требаше да го подготвиме со Љубиша Кировски и Живко Фирфов, но од редица причини тој не се одржа и делото до денес не е изведено.

Анализа

Прв став

Првиот став како концепт треба да одговара на пијано тријата од класичарско-романтичарската провениенција (посебно во пијаното повторно ќе доминираат брамсовските фактури), но начинот на кој е развиен материјалот одговара на линијата на експресионистичката/неоромантичарска традиција.

Она што би сакал да го истакнам на самиот почеток на анализата е дека во оваа сонатна форма јас сум стигнал најдалеку од бројните сонатни форми во целиот мој опус. Во неа има значајни отстапувања од сонатната форма, посебно во бројот на темите, нивниот сооднос, распоредот на деловите итн. Првата тема, односно нејзината *глава* која од почетокот се памети, е таа која поставува единствено јасни граници на почетоците на развојниот дел и на репризата. Втората тема во експозицијата изгледа фрагментарно, како да е мост за некоја друга тема. И со ова почнуваат повеќето двозначности со кои изобилува ставот. Завршната група донесува нов

тематски материјал кој ќе провејува низ ставот. Во развојниот дел, над втората тема ќе се појави и нова, четврта тема, а во двете кулминации и една значително преработена комбинација од четвртата тема. По појавата на втората тема во експозицијата е направен, како што овде условно го крстивме, уште еден мост, кој уште повеќе има развојна структура. Во репризата четвртата тема заедно со првобитната втора тема го покриваат делот на втората тема. Сето ова е изведено низ непрестајно преплетување, врзување и произлегување на материјалите едни од други.

Големиот број тактови на ставот (337) по себе говори колку е сложен зафатот и токму затоа го сметам за посебно зрело остварување во моето творештво. И што е најважно, како и во другите дела, почнувајќи од средината на 1990-тите, нема *copy/paste*, и кога се повторуваат материјалите, тие се нешто сосема ново. И на крајот, ова е музичкото опкружување (посебно на тонално-хармонски план) кој лично најмногу го преферирам.
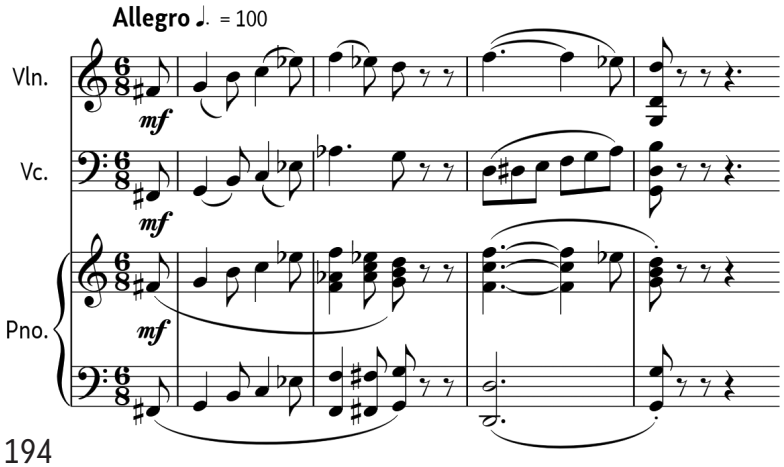
Експозиција:
$1T_1$ (т. 0–4) мост$_1$ ($1_{(1T1Имит)}$ – т. 4–11, 2 – т. 12–22, $Ф_1$, т. 22–24, $1T_1$, т. 24–29) $2T_2$ ($Ф_1$, т. 29–30, т. 31–36) мост$_2$ (1_{2T2}, т. 36–47, $Ф_1$, т. 48–49, 2_{2T2}, т. 49–53, 3_{2T2}, т. 54–58, $4_{2T2имит}$, т. 58–64) завр. група, $3T_3$ ($3T_3$, т. 64–74, $2T_{2аут/имит}$, т. 74–85, 3T3, т. 86–100)

Развоен дел:
вовед ($1T_1$, т. 100–104)
среден дел 1 ($Ф_1$, т. 105–106, $4T_4/2T_{2имит}$, т. 107–114, $2T_{2(вар)}$, т. 114–119, $3T_3$, т. 119–127, $Ф_1$, т. 127–128, $4T_{4(имит)}/2T_2$, т. 129–141, $3T_3/Ф_2$, т. 142–150, $Ф_2$, т. 151–161, $4T_4$, т. 162–175)
среден дел 2 ($Ф_2$, т. 175–181, $4T_4$, т. 182–194, $4T_4/Ф_2$, т. 194–209)
завршен дел ($4T_4$, т. 210–229)

Реприза:
$1T_1$ (т. 230–235) мост$_1$ (т. 236–252) $4T_4/2T_2$ (т. 253–260) мост$_2$, $4T_4/Ф_2$ (т. 261–274, т. 275–292) завр. група ($3T_3$, т. 293–315)

Кода:
$1T_1$ (т. 315–337)
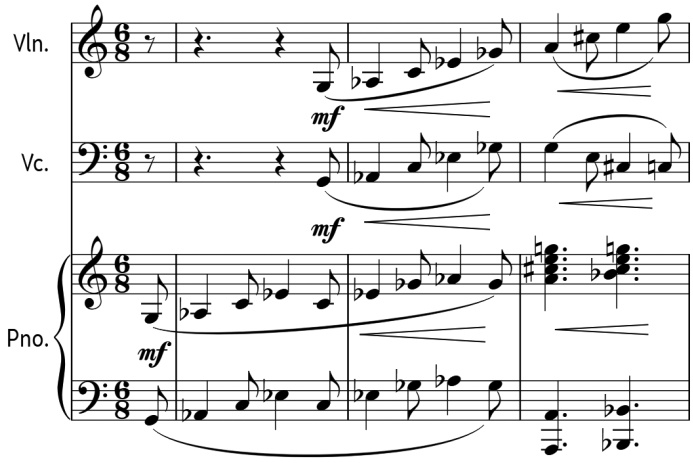
Пр. 284: **$1T_1$** со појавата директно на почетокот на ставот, т. 1–4



Како што кажав, експозицијата започнува директно со најмаркантната тема од ставот **1T$_1$** (**пр. 284**).
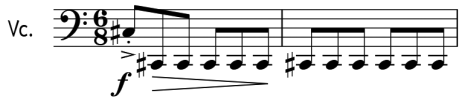
Потоа почнува првиот мост, кој како и во други сонатни форми, е поврзан со една од темите. Во овој случај, како и во поголем дел од моите сонатни форми, тој започнува како реприза на темата и натаму се развива со работа на материјалот. Во таа реприза почнува и првата имитација (**пр. 285**).

Пр. 285: Почетокот на мостот со повторување на темата и имитацијата, т. (4)–7



Од вториот дел на темата со бројни проширувања е добиена втората реченица (т. 12–22) во мостот по која во два такта (т. 23–24) ќе се појават репетирани тонови, односно придружната фигура **Ф$_1$** на втората тема **2T$_2$** (**пр. 286**).
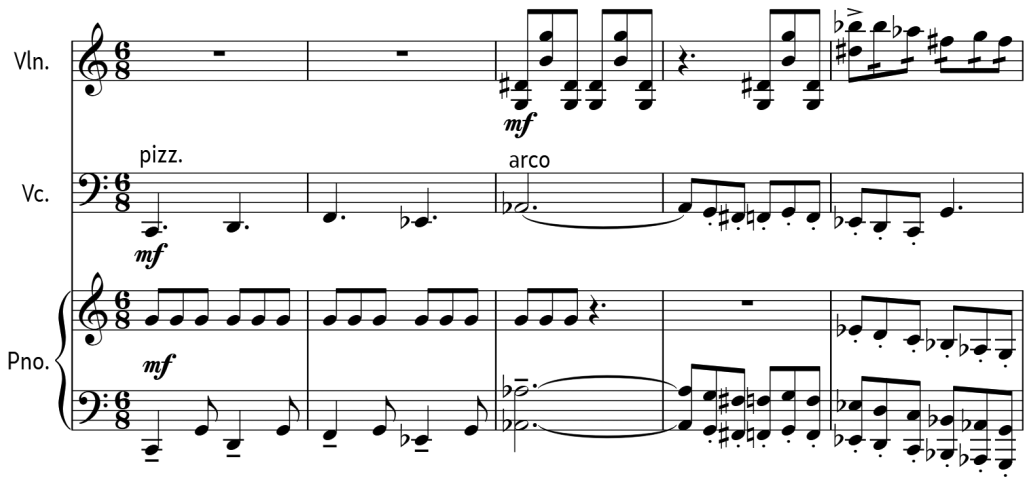
Пр. 286: **Ф$_1$** придружната фигура за **2T$_2$**, т. 22–23
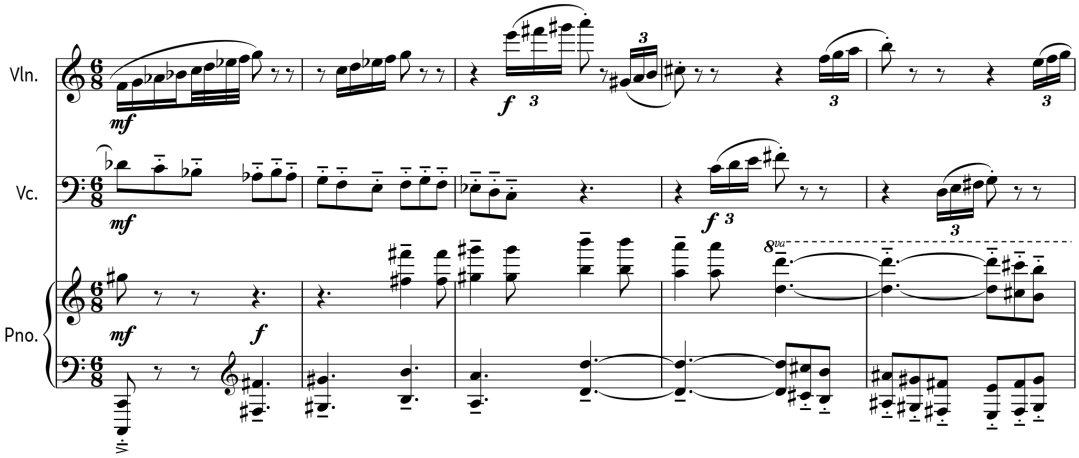


Она што е интересно е прекинот на оваа фигура во 24. такт, за да се појави уште еднаш **1T$_1$** (т. 24–29). По овој прекин повторно се јавува **Ф$_1$** и следува излагањето на втората тема **2T$_2$** (**пр. 287**).

И првата и втората тема, и покрај многубројните алтерации, се поставени во **c-moll**, со тоа што првата е повеќе *доминантна*, а втората е поставена на тониката. Оваа инверзна двозначност е само една од карактеристиките на овие две теми кои даваат можности и за повеќе други толкувања. Од нив секако се издвојува впечатокот дека втората тема е почеток на воведот, а не посебна тема. Од друга страна, и првата тема остава впечаток на вовед, по кој треба да дојде главната тема.

Пр. 287: **2T$_2$** со водечка линија во виолончелото и левата рака во пијаното, т. 31–35



Пр. 288: Четвртата реченица од **мост$_2$** со имитациите и кратките пасажи, т. 58–62



Но, она што следува е ново изненадување, од втората тема е направен голем развоен дел (т. 36–64) во кој таа се јавува од различни тонални центри четири пати (**fis**, **f**, **c**, **fis**), а по првото излагање се појавува и **Ф$_1$** (во шемата ги означивме со броеви од **1** до **4**). Ги означивме како **мост$_2$** за да одговара на првиот **мост$_1$** кој исто така е поврзан и произлегува од првата тема (**пр. 288**). Постоеше можност овие мостови да се прогласат за поголеми целини на првата и втората тема (што во некои анализи го имам направено), но сепак, поради заокруженоста на темите одлучив да ги задржам самостојно, а деловите што следуваат, кои имаат поголема нестабилност и развојност на материјалите, да ги прогласам за мостови (премини). Во повторувањата од различните тонални центри се јавуваат и повеќе измени, а во последното се појавува и имитација и пасажна придружба. Во овие *мостовски* излагања веќе е нарушена *чистотата* на првото излагање на темата посебно на тонално-хармонски план.
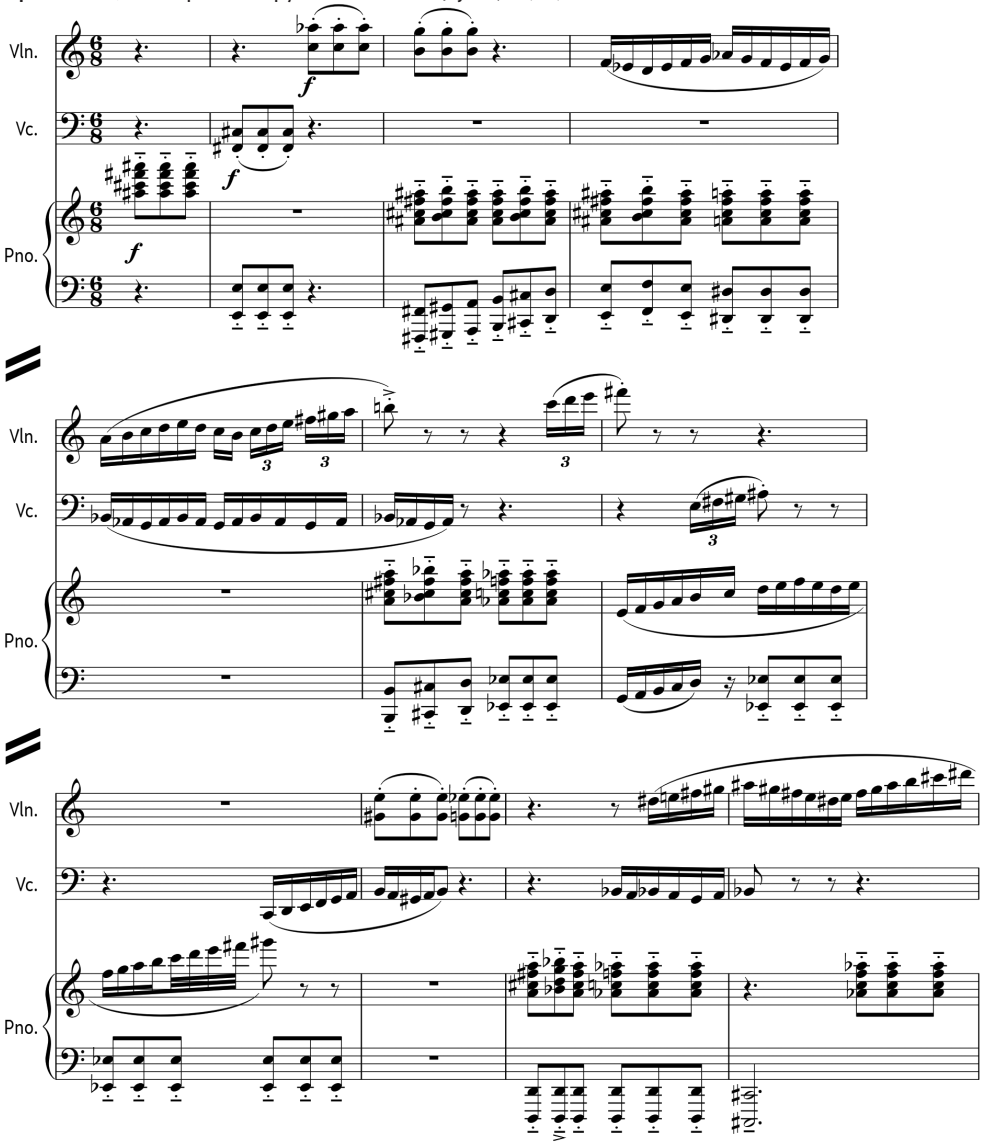
Она што е изненадување по овој втор мост е појавата на нов материјал кој се издвојува со својата карактеристичност и ќе биде препознатлив во неговите следни јавувања. Ова беше причината него да го означиме како **3Т$_3$** (**пр. 289**).

Од оваа тема ќе биде направена завршната група на експозицијата (т. 64–100), која на крајот на излагањето е поврзана со реченица во која ќе се појави **2Т$_2$** во аугментација и имитации, за да се заокружи со уште една појава на **3Т$_3$** со нејзино смирување и задржување на подолги акорди. Во неа се проткајуваат пасажите кои се појавија во вториот мост, со што се добива впечатокот на континуитет, но оваа трета тема има своја посебна структура со изразена хроматска поставеност во групи портато акорди. Таа хроматика секако потсетува на *ламент бас*, но за мене во заднина, без разлика што не е напишан, стои педалниот **cis** на кој завршува темата и кој веднаш станува дел од аугментираната **2Т$_2$**.
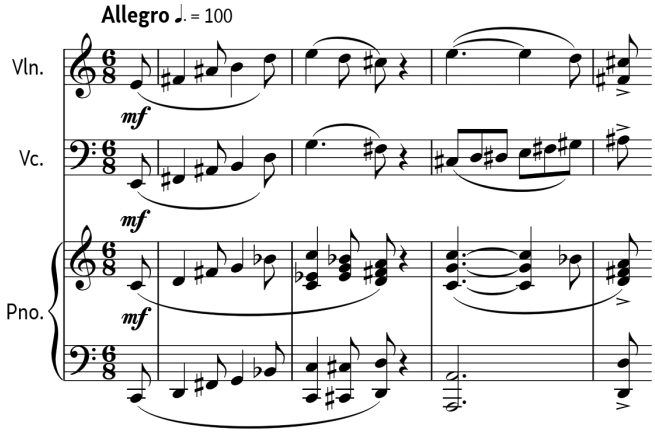
Развојниот дел содржи вовед со **1Т$_1$**, голем средишен дел, кој во себе може да се подели на две целини, и кулминативен завршен дел составен од многу изменета варијанта на **4Т$_4$**.

Во воведниот дел целосно е повторена **1Т$_1$**, но од нов тонален центар (**пр. 290**). Веднаш се забележува дека ова не е веќе првобитната тонална верзија на темата. Паралелните терци водат кон нејзина битоналност во која посебно се чувствува лидиската кварта*.
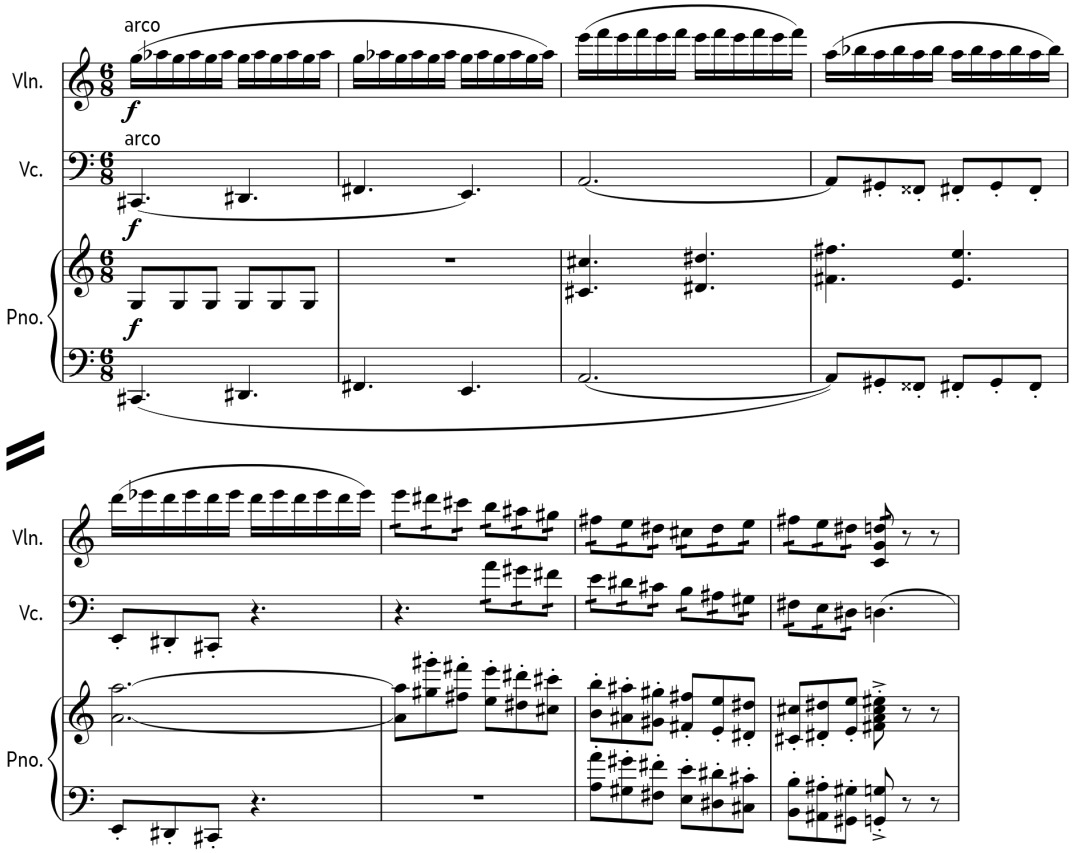
Пр. 289: **3T$_3$** во завршната група на експозицијата, т. (64)–74



Пр. 290: **1T$_1$** во паралелни терци меѓу гудачите и пијаното со изразено битонална низа и лидиска кварта, т. (100)–(104)



Пр. 291: **2Т$_2$** во имитации како основа за појавата на **4Т$_4$**, т. 107–114



Првиот среден дел започнува како да сме во експозицијата со **Ф$_1$** и по неа следува подлогата од **2Т$_2$** во имитации за нова мелодиска линија како **4Т$_4$** (**пр. 291**).
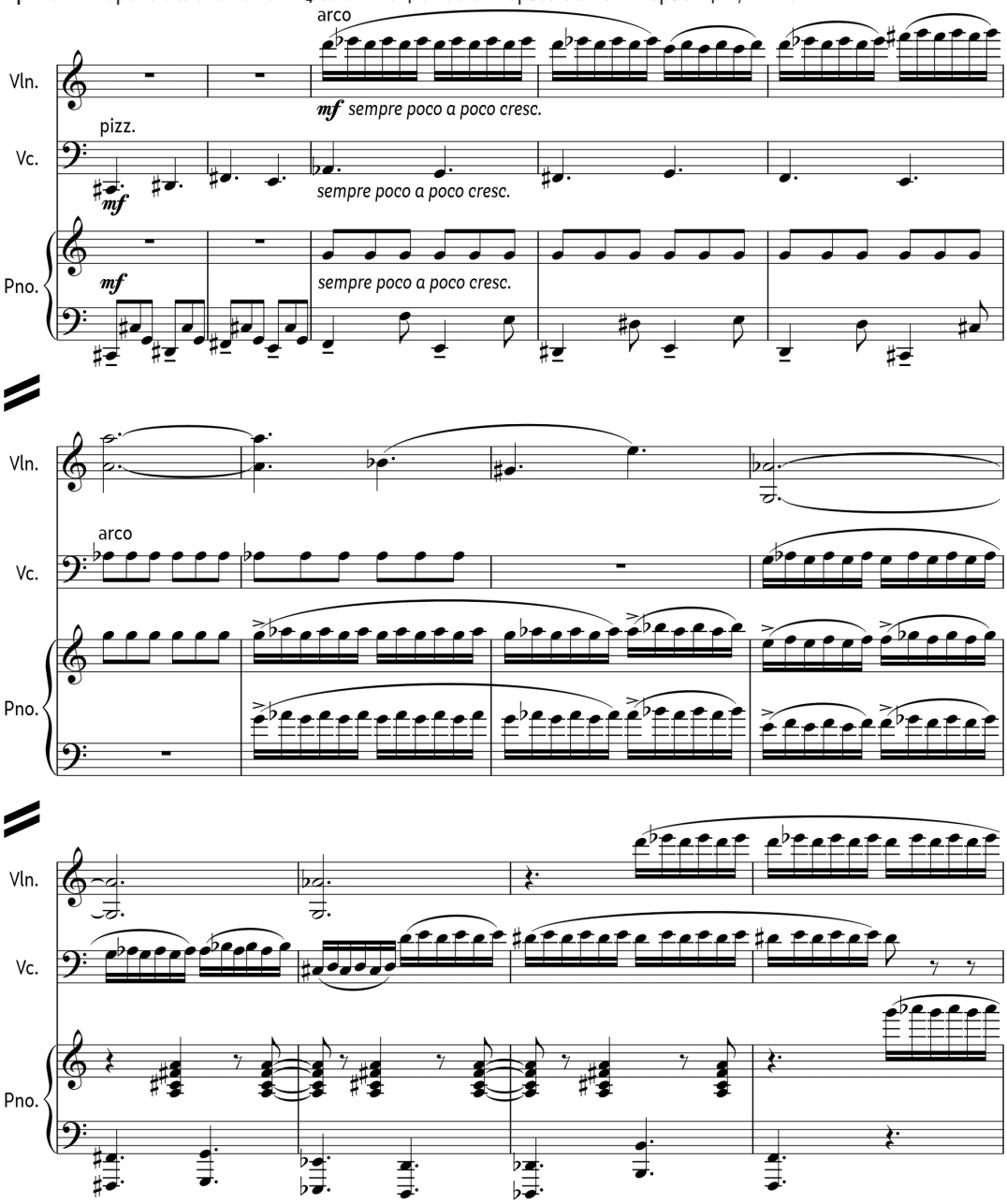
Постоеше опција оваа линија во виолината да се прогласи како контрапункт на **2Т$_2$**. Сепак, поставена во највисокиот регистар таа води во целата фактура, додека придружбата е составена од сегментите на **2Т$_2$** во имитација, здружувајќи се заедно во тремолата од гудачите и стакатата на пијаното на крајот. Ова двојство на оваа тема, како што ќе видиме, ќе се потврди во репризата.

По уште една појава на **2Т$_2$** значително варирана и во интервалска и во ритмичка смисла, доаѓа реченица со **3Т$_3$**, по која повторно ќе се јави **Ф$_1$** како вовед (т. 127–128). Новата комбинација на **4Т$_4$/2Т$_2$** внесува интервалски промени во линијата на **4Т$_4$** и нејзини имитации, со што се истакнува нејзиното значење како нов материјал, а не како контрапункт. Како што се виде и во првото излагање на оваа тема, таа од трилери преминува во издржани тонови. Трилерите ја имаат истата функција како издржани тонови (тоа ги дава контурите на мелодиската линија), но нивното треперење значително ја зголемува драматичноста која недостасуваше во експозицијата (**пр. 292**).

Драматичноста е зголемена и со употребата на алтерациите и дисонантните интервали, посебно задржувањето на виолината на малата нона.

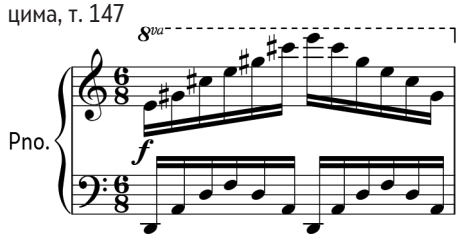
Во следната реченица (т. 142–150) **3Т$_3$** најнапред е придружувана од трилерите кои продолжуваат како остатоци од **4Т$_4$**, но во втората половина во 146. такт започнува нова фигура од разложени акорди **Ф$_2$**, која има придружна функција, но и многу

Пр. 292: Второто излагање на $\mathbf{4T_4}$ со имитациите и интервалските интервенции, т. 129–141

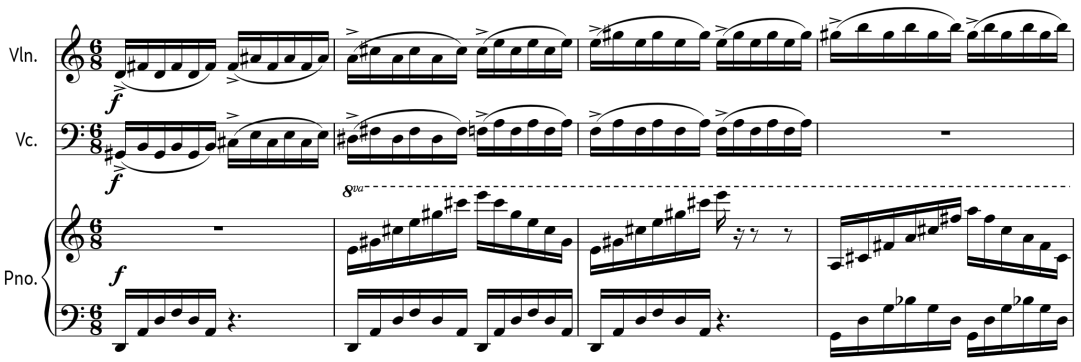


важна хармонска функција (**пр. 293**). Таа од една страна изгледа како да е битонална (два молски квинтакорди од **d** во левата рака и од **cis** во десната), но резултатот е 13-ка акорд од голем молски септакорд, голема нона и зголемена ундецима. Се разбира, и овде се добива двозначноста на битоналност и 13-ка.

Пр. 293: $\mathbf{\Phi_2}$ како 13-ка акорд од голем молски септакорд, голема нона и зголемена ундецима, т. 147



Пр. 294: Разложените акорди од $\mathbf{Ф_2}$ како основа за градење на реченицата, т. 151–154
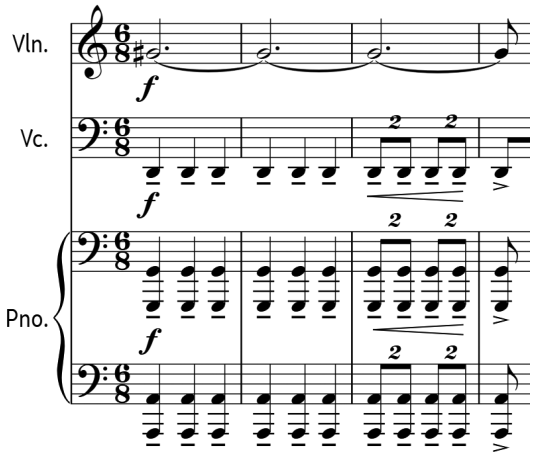


Од материјалот на $\mathbf{Ф_2}$ ќе биде направена цела реченица (т. 151–161) во која основа е хармонската прогресија претставена низ разложените акорди (**пр. 294**).

Овие акордски структури треба да доведат до кулминацијата на оваа прва целина од средината на развојниот дел во која се прави целосно нов тематски материјал, но кој е дериват од основните материјали на $\mathbf{4T_4}$ (**пр. 295**).

Средниот дел **2** во воведот ја користи статичната арпежирана фигура $\mathbf{Ф_2}$, по што следуваат уште две реченици во кои и натаму се работи со $\mathbf{4T_3}$ и $\mathbf{Ф_3}$ (т. 182–194, т. 194–209).

Пр. 296: Судирот меѓу трите мали секунди (**g**, **gis**, **a**) и квартата **d** во кластерот од репетиции во нискиот регистар на пијаното и виолончелото, т. 218–221
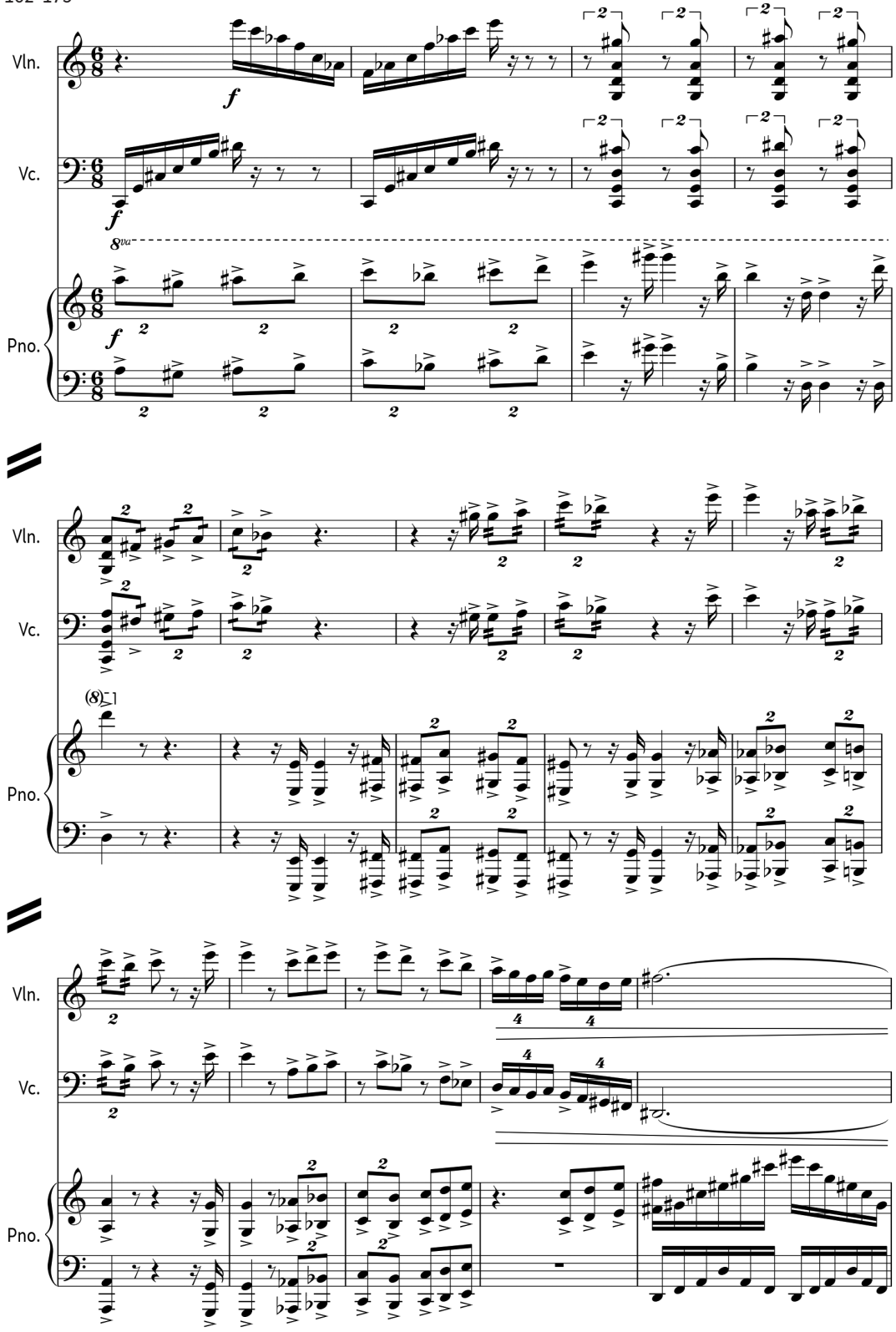


Кулминацијата, која е кореспондентна со крајот од средниот дел **1**, овде станува завршен дел на развојниот дел (т. 210–229). Таа повторно завршува со дериватите од $\mathbf{4T_4}$, со што се потврдува значењето на овој материјал во целиот став. Слегувањето во најниските регистри на пијаното и виолончелото е комбинирано со дисонантен кластер од четири тона, но со оглед на длабочината на споменатите инструменти, до крајност е доведен судирот на трите мали секунди во него (**g**, **gis**, **a**) и квартата **d** (**пр. 296**).
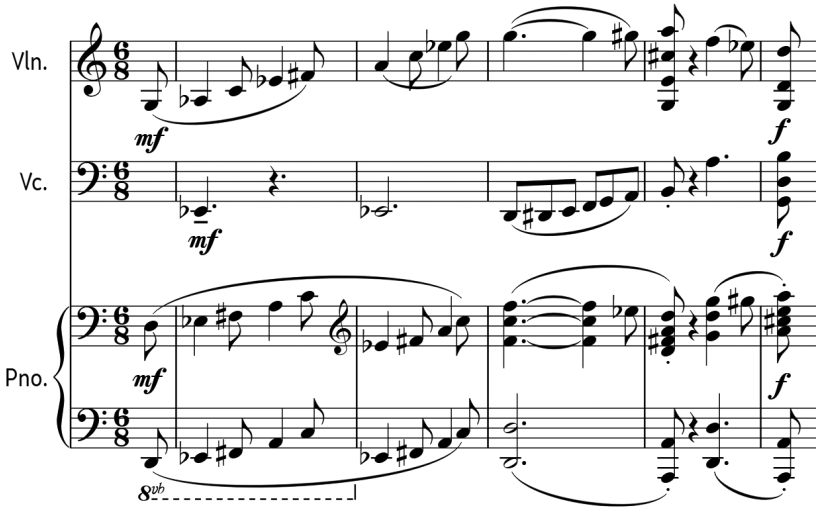
Очекувано, репризата ќе биде скратена во однос на експозицијата. Доволно имаше развој во сите претходни делови. Но тоа не значи дека таа ќе биде скратена *copy/paste* верзија. Уште во темата се направени сериозни интервенции кои ја прават препознатлива, но и многу различна од првата тонална унисоно верзија (**пр. 297**).

Така, променет е тоналниот центар и се јавува квартната битоналност и игра со замените во пијаното и виолината на мелодиската линија на крајот од реченицата. И во $\mathbf{мост_1}$ се направени повеќе промени, меѓу нив – го нема почетниот дел од главата на темата, на негово место се *secco* акорди итн. Она што веќе беше најавено во развојниот дел, комбинирањето на $\mathbf{4T_4}$ и $\mathbf{2T_2}$, сега доаѓа до потврдување дека условно тоа е втората тема на ставот (т. 253–260). Вториот мост во кој продолжува да се јавува $\mathbf{4T_4}$
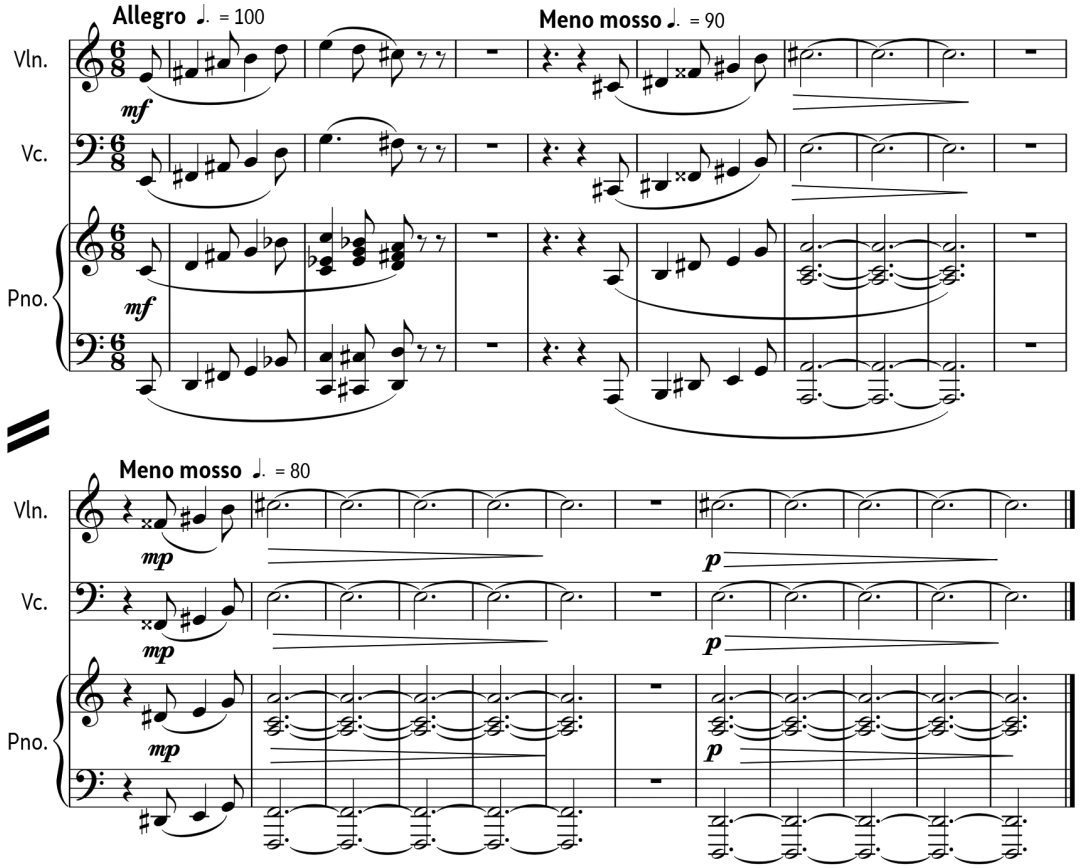
Пр. 295: Кулминацијата на првата целина од средишниот дел на развојниот дел како дериват од **4T$_4$**, т. 162–175



Пр. 297: Интервенциите во репризата на **1T$_1$**, т. (230)–(235)



Пр. 298: Кодата со **1T$_1$** и мала/голема терца во акордите од крајот на ставот, т. (315)–336



сега комбинирана со **Ф$_2$** (т. 261–274, т. 275–292) води кон завршната група во која **3Т$_3$** е комбинирана со **Ф$_2$** (т. 293–315).

Во овој завршен дел на репризата настанува постепено распаѓање на материјалот, со задршки, паузи и постојано забавување.

И кодата е решена со постојано распаѓање на материјалот од **1Т$_1$** (т. 315–336) (**пр. 298**). Квинтакордот со основниот тон **a** во десната рака на пијаното и гудачите го има мојот стандарден *мала/голема терца* акорд, кој овде во трите појави е комбиниран со басово движење (левата рака во пијаното) на тоновите **a-f-d**.

Во групното претставување на големиот број дела во оваа книга, прескокнувавме делови од анализата која поради комплексноста на ставот бара повеќе простор. Се задржувавме само на битните елементи за поимањето на овој став, неговите музички материјали и композиторската техника во градењето на формата.
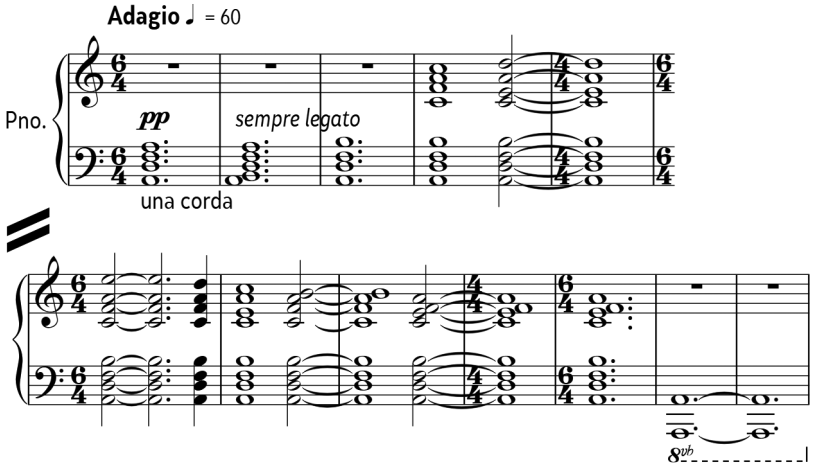
Втор став

Вториот став почнува и завршува со медитација. Тој се надоврзува на цела низа слични бавни втори ставови во сонатните циклуси од моето творештво, но ниеден не ја има до тоа ниво медитациската нишка. Основата ја дава првата тема **Т$_5$** со долгите акорди кои од почетниот квартсекстакорд, па секундакордот од полунамалениот септакорд, преку педалното **a** прераснуваат во еден густ дијатонски кластер (**пр. 299**). Забележливо е дека во овој кластер недостасува единствено тонот **g**; инаку ги има сите тонови од дорскиот модус (од **d**) кој овде е поставен во неговата плагална варијанта.

Во изведбата посебна улога ќе игра и педалот, кој не сум го испишал и кој ќе создаде низа разлеани хармоници (аликвоти). Од друга страна, како што ќе се види во шемата, **Т$_5$** се повторува уште четири пати (значи, вкупно пет), со што репетитивноста придонесува кон медитативноста на овој став.

Формата на ставот има три дела и кода. Во вториот ќе се јави нова тема, а во третиот ќе се здружат сите материјали. Кодата е своевидно повторување на **А** со само едно излагање на темата во пијаното.

Пр. 299: **Т$_5$** од квартсекстакордот до густиот дијатонски кластер врз педалното a, т. 1–12



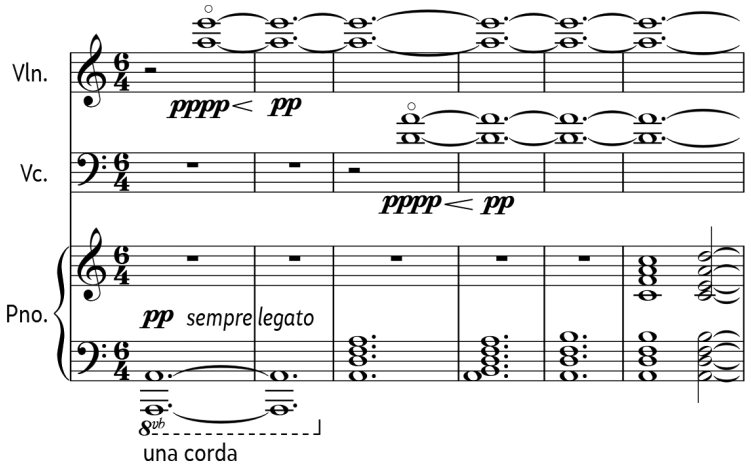
A: $T_{5(a)}$ (т. 1–12, т. 13–24, т. 25–34, M_1, т. 35–44, M_1, т. 45–49) $T_{5(cis)}$, M_1 (т. 51–61)
B: $Ф_3$ (т. 58–61), T_6 (т. 62–68) $Ф_3$ (т. 68–72) T_6 (т. 72–78, т. 79–85)
C: $T_5/T_6/M_1/Ф_3$ (т. 86–109)
Кода: $T_{5(a)}$ (т. 111–122)

Како и во другите мои дела, материјалите ќе се подметнуваат едни под други, односно почетоците од едните ќе влегуваат во краевите од другите. Во шемата може да се види дека T_5 со педалниот тон **a** се појавува пет пати едноподруго. Пред почетокот на втората појава во гудачите ќе се појават флажолети (реална звучност на чиста квинта **a-e** во многу висок регистар) (**пр. 300**).

Флажолетите ќе ги напушти виолината во третата појава на темата, и тоа со почетното **g**, кое, како што видовме, го нема во темата. Виолината прави контрапунктско скалично движење надолу, повторно во високиот регистар (**пр. 301**).

Пред крајот на оваа трета појава на темата, со истото движење ќе се вклучи и виолончелото и тоа како доцнење во однос на виолината (**пр. 302**).

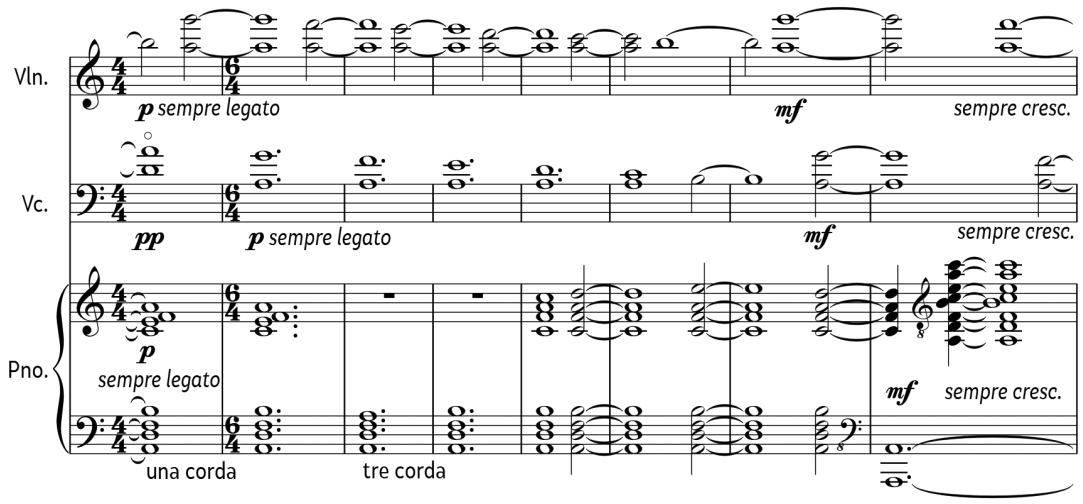
Пр. 300: Појавата на флажолети на крајот на темата и почетокот на нејзиното повторување, т. 11–16



Пр. 301: Контрапунктското движење во виолината, т. 25–(31)
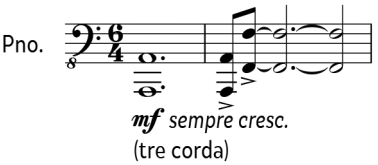


Пр. 302: Имитацијата во виолончелото на линијата на виолината, т. 33–40



И овде почетокот на гудачките имитации се вплетува и во крајот и во почетокот на следното повторување на темата $\mathbf{T_5}$. Но, во ова четврта појава дијатонскиот кластер ќе се прошири нагоре за да остави простор за појава на еден нов мотив $\mathbf{M_1}$ (**пр. 303**).
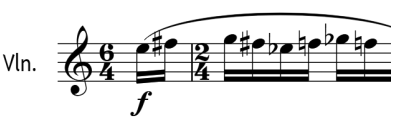
Пр. 303: $\mathbf{M_1}$ во педалната заднина на $\mathbf{T_5}$, т. 43–44



Овде го прикажавме во неговата втора појава, (во првата не е удвоен во октава). Овој мотив го прекинува спокојството на тематските повторувања. Преземен ми е директно од моите електронски дела. Прв пат се појавува во музиката за ТВ-проектот снимен со поезијата на Хусто Хорхе Падрон (Justo Jorge Padrón) во 1990 година, кога беше прогласен за лауреат на „Струшките вечери на поезијата“. Режисер беше Стојан Стојановски, и како и со претходните музики, по многу расправии, дојдовме до овој мотив, кој таму го изведува инструмент со боја на камбани, во многу низок регистар и во една нестабилна интонација која на издржаните тонови се движи нагоре-надолу. Мотивот многу ми се допадна (за што сум му благодарен на Стојановски и за неговото инсистирање да барам повеќе решенија). И во првата верзија тој е комбиниран со издржани акорди и го искористив за циклусот електронска музика *Енеади* оп. 34 во 1991 година. Тој на одреден начин ќе се трансформира и ќе се појави во делото *The Skeleton and the Beauty* оп. 37 (1993 година), исто така електронска музика, за кое ќе зборувам во последната книга. Сепак, го искористив и овде, иако тој ја нема разлеаноста на првобитната верзија, ниту карактеристиките на електронскиот звук кој во многу нешта се разликува од пијаното. Тој мотив добива сосема нова конотација во овој став.

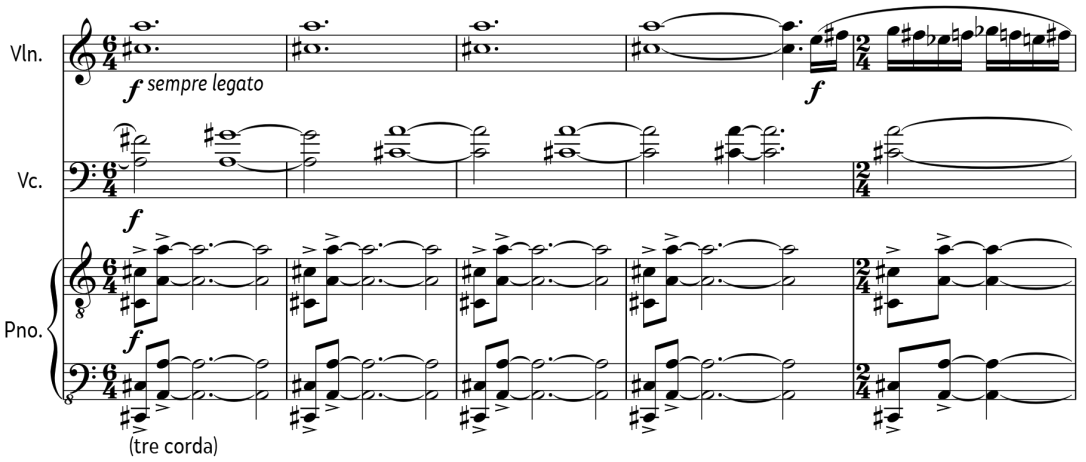
$\mathbf{M_1}$ има функција да ја поткрене тензијата по претходниот мирен дел и да доведе до поместување на педалот од **a** на **cis** (т. 51). Во оваа нова реченица тој е доминантен и $\mathbf{T_5}$ станува негов фон (**пр. 304**).

Пр. 305: $\mathbf{Ф_3}$ со нејзиното карактеристично шеснаесеттинско движење во две групи, транспонирани за полустепен надолу, т. (58)–(59)
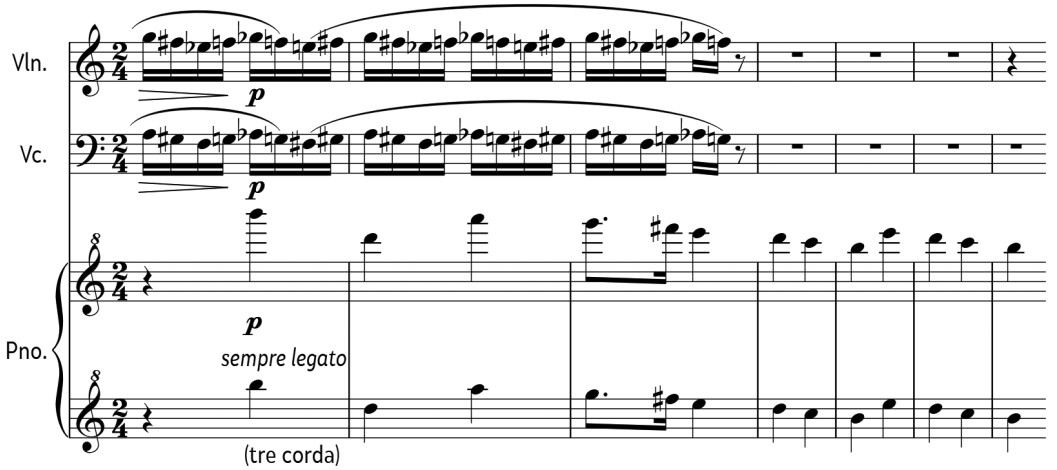


И овде, пред крајот на реченицата во виолината, а подоцна и во виолончелото ќе се појави новата фигура $\mathbf{Ф_3}$ (**пр. 305**). $\mathbf{Ф_3}$ содржи карактеристично

Пр. 304: Згуснувањето на појавите на $\mathbf{M_1}$ и појавата на $\mathbf{Ф_3}$ во виолината, т. 55–59
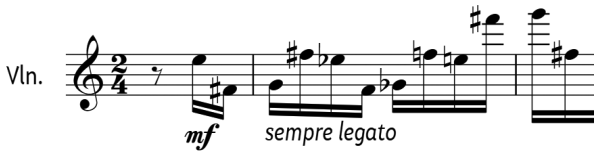


Пр. 306: $\mathbf{T_6}$ во комбинација со $\mathbf{Ф_3}$, т. 62–(68)



шеснаесеттинско движење во две групи, транспонирани за полустепен надолу, еден типичен мотив за она што го нарекувам *зона на самракоѿ*. Виолончелото паралелно ја изведува истата фигура, но за октава + мала септима надолу. Врз оваа исклучително дисонантна структура ќе се појави новата тема $\mathbf{T_6}$ (**пр. 306**).

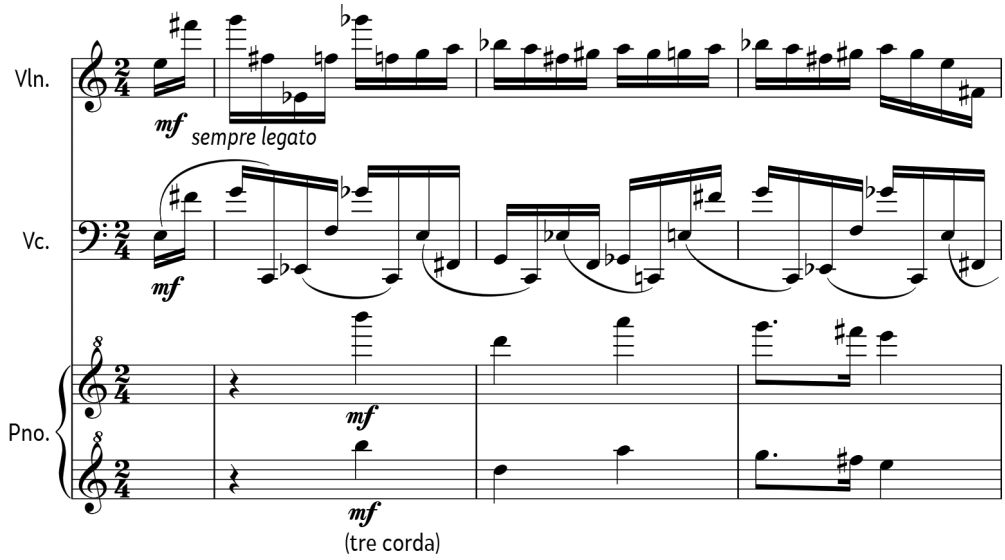
Целиот звук треба да предизвика гротескно/дијаболичен ефект (онака како што е направено во споменатата електронска композиција *The Skeleton and the Beauty*). Ова ќе дојде уште повеќе до израз во воведот, пред појавата на $\mathbf{T_6}$, кога секундите се претворени во движења од септими и нони, во опсег од две октави (**пр. 307**).

Пр. 307: Трансформацијата на $\mathbf{Ф_3}$ со движења во нони и октави, т. (68)–(70)



Кога кон оваа линија ќе се додаде и виолончелото, тоа постојано ја репетира најниската **с** жица, која станува педална и остава впечаток дека се наоѓаме во некој простор меѓу **с** – дур и мол. Оваа подлога ќе биде искористена за повтору-

Пр. 308: $\mathbf{T_6}$ со придружба од разложената фигура $\mathbf{Ф_3}$, т. (71)–74
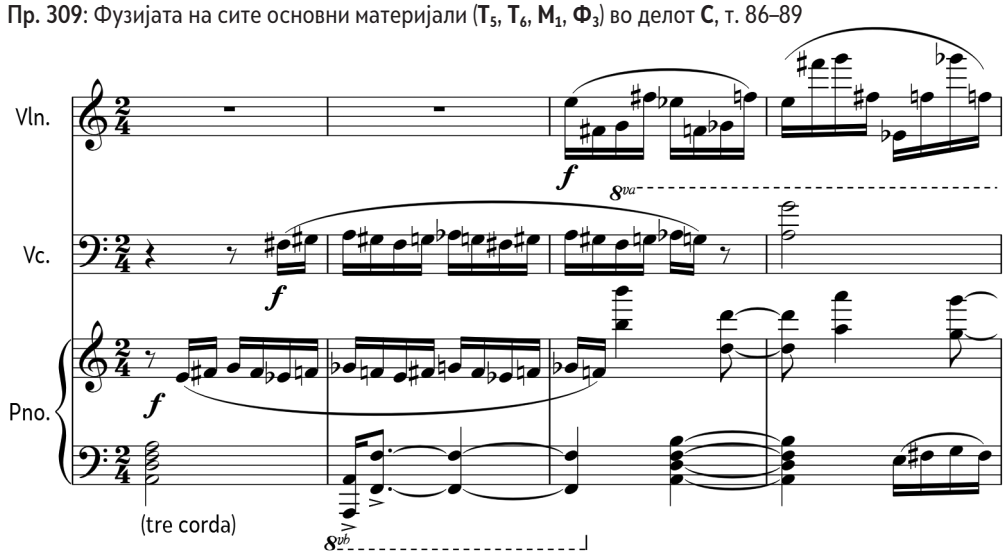


вањето на $\mathbf{T_6}$ (која изолирано изгледа како да е поставена во **G-dur**, со што се добива дополнителна битоналност) (**пр. 308**).

Педалноста на тонот **с** во виолончелото ќе биде нарушена во делот **С** во кој настанува фузија на сите главни материјали во двете теми $\mathbf{T_5}$ и $\mathbf{T_6}$, $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{Ф_3}$ (**пр. 309**). Тој е доста подолг за да го овозможи развојот на $\mathbf{T_5}$. Музичките материјали шетаат низ инструментите и во левата и во десната рака од пијаното, со што се добива развиена шаренолика мешавина, што беше причината овој дел да го издвоиме и како посебен во ставот.

На крајот како **кода** е повторена $\mathbf{T_5}$ во нејзината првобитна варијанта во соло пијаното.

Наспроти првиот став, овој став содржи делумен минималистички пристап (почнат во Втората соната за пијано), но како и во другите дела (на пример, *Техносимф*), тој е приспособен на рамките на моите композиторски постапки.

Пр. 309: Фузијата на сите основни материјали ($\mathbf{T_5}$, $\mathbf{T_6}$, $\mathbf{M_1}$, $\mathbf{Ф_3}$) во делот **С**, т. 86–89



Трет став

Третиот став ја следи традицијата на трите сонати, но и на повеќе други дела од моето творештво чија основа е македонскиот музички фолклор. Во овој трет став ќе бидат искористени две песни: „Мајка на Марика думаше“ и „Бог да биде Русе твојта мајка“. Првата од нив беше искористена во третиот став од Џез сонатата, но во друга стилистика.

Многу е интересна врската со оваа песна. Таа со децении често е во репертоарот на веселбите и свадбите, и мене ме иритираше нејзината трансформација, посебно во пејачката интерпретација каде што со користењето на озвучувањата и засилувачите со дополнителните ефекти (реверб, металниот звук итн.) почна да се јавува еден стил доста поразличен од изворниот (посебно од оној на пејачките легенди во периодот 1950–1970-ти). Исполнет со глисанда, отсуство на вибрато и минимум орнаменти, дополнет со синтесајзерите, електрични бас-гитари и гитари, влезот на саксофонот на местото на кларинетот итн., се добиваше резултат кој јас лично не го поднесувам (иако во однос на поднесувањето, мислам дека како ретко кој можам да слушам буквално сè).

Со појавата на двете теми ставот како да најавува сонатна форма, која сепак нема да биде развиена. Како што ќе видиме, во ставот е подоминантна втората песна, која исто така отсекогаш ме импресионирала, посебно поради почетниот извик (*на Боѓ да бие Русе*). Соодветно, ставот има целини организирани околу тематските делови кои овде се означени со големи букви.

A: T_7 (т. 1–15) $T_{7(орн/имит)}$ (т. 15–22, т. 22–29) премин/меѓустав (т. 29–33)
B: $T_{8(припев)}$ (т. 33–35) премин (т. 36) $T_{8(песна)}$ (т. 37–45) премин (т. 46–49) $T_{8(припев)}$ (т. 50–54) $T_{8(песна)}$ (т. 55–63) премин (т. 63–64) $T_{8(песна)}$ (т. 65–78)
A_1: T_7 (т. 78–92) $T_{7(орн/имит)}$ (т. 93–98) премин/меѓустав (т. 98–100)
B_1: $T_{8(припев)}$ (т. 100–104) $T_{8(припев/песна)}/T_7$ (т. 104–140)
Завр. група (т. 144–152)
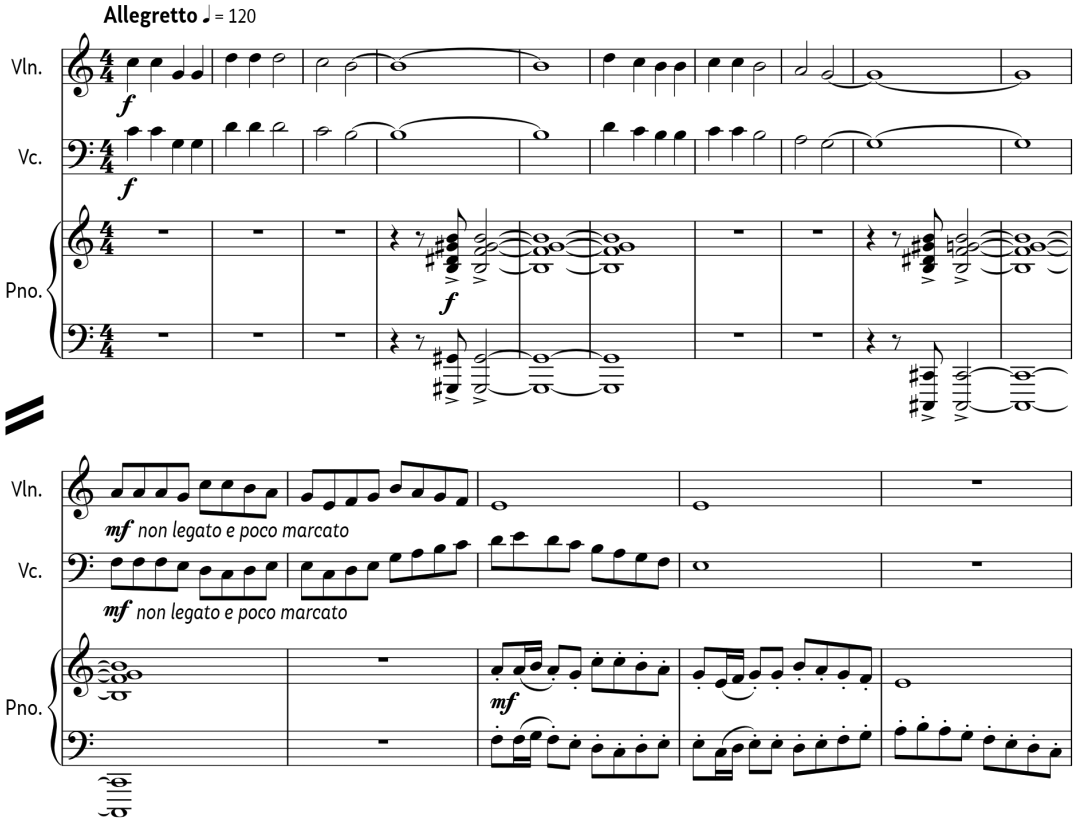
Првата тема, **T_7**, своите две внатрешни реченици ги обработува на два различни начини (**пр. 310**). Започнува со торжествен вовед во четвртински нотни вредности, на кој на дијатонскиот **C-dur** се спротивставува молски квинтакорд од **gis** на акцентираната осмина, по што на задржаниот дел се појавува **f** кој енхармонски е еднаков на **eis**, со што се добива вториот *sixte ajoutée*). При повторувањето во деветтиот такт басот оди на **cis**, формирајќи нова група од созвучја.

Наспроти унисоното од првиот дел настанува полифоно раздвижување во вториот дел, односно реченица на песната. При повторувањето на втората реченица (т. 13–15) направена е нова интервенција (ја изведува пијаното): додаден е шеснаесеттински орнамент од кој потоа ќе биде изграден преминот/меѓуставот.
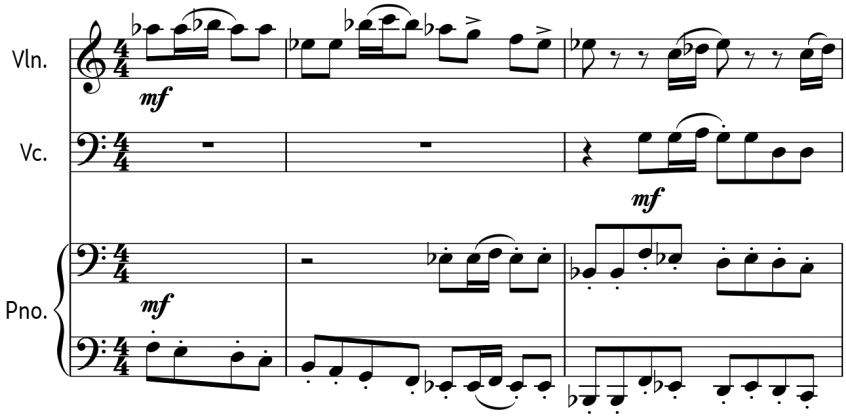
Во прикажувањето на темата погоре го избришавме почетокот на следното излагање на темата кое почнува во виолината во истиот краен 15. такт, за да биде чисто прикажана темата.

Во второто излагање на темата кое продолжува со фактурата најавена на крајот на првото излагање, таа со скок започнува во **As-dur**, на кој во *stretto* одговара

Пр. 310: $\mathbf{T_7}$ со различната обработка на двата дела на изворната песна, т. 1–(15)
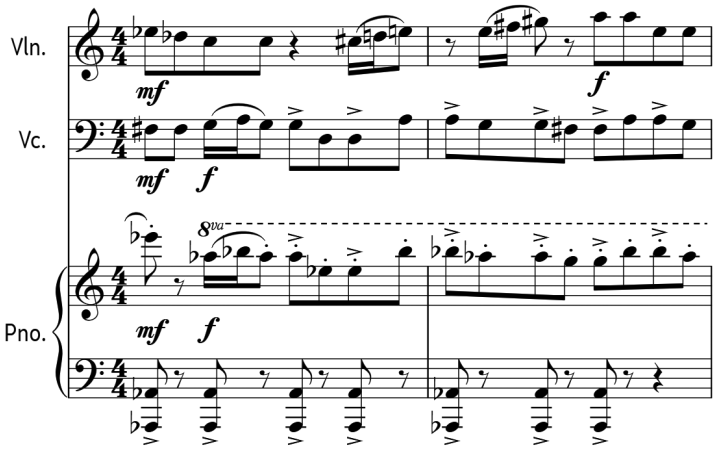


Пр. 311: Почетокот на имитациите во второто излагање на темата, т. (15)–17
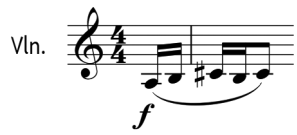


пијаното во низок регистар во **Es-dur** и виолончелото во **G-dur** (**пр. 311**), политоналност честа во фугато деловите од моите композиции*. Во оваа раздвижена фугато варијанта на $\mathbf{T_7}$ (т. 15–22) ќе се појави уште едно излагање на темата (т. 22–29) со поголем број интервенции и изразена дисонантна структура наспроти дијатонскиот почеток (виолончелото и пијаното се наоѓаат на растојание од мала секунда иако преку три октави) (**пр. 312**).

Преминот што следува натаму (т. 29–33) е некоја варијанта на меѓустав која би одговарала на претходните фугато излагања на $\mathbf{T_7}$. На тој начин и во формата се игра меѓу полифоната форма и хомофоните делови (иако полифонијата до крајот

Пр. 312: Почетокот на новото излагање на темата со секундно растојание преку три октави меѓу пијаното и виолончелото, т. 22–23
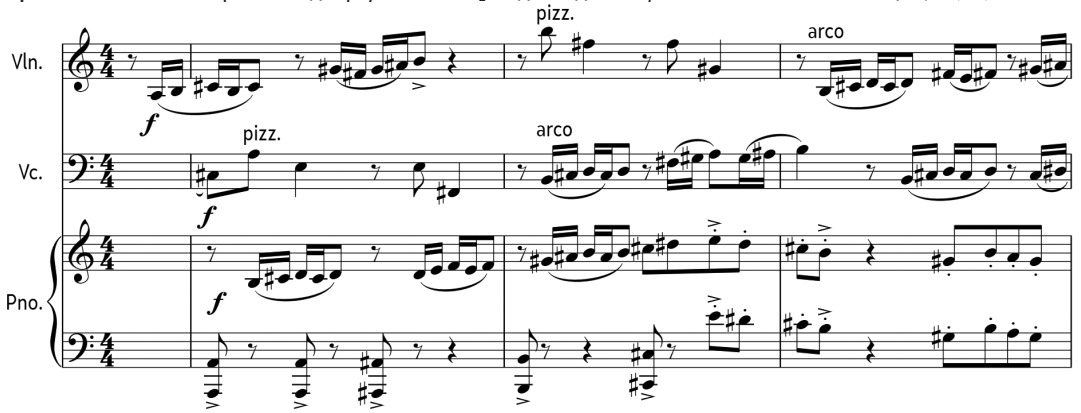


Пр. 313: $\mathbf{M_2}$ како основа за градба на преминот/меѓустав со барокна ритмичка структура, т. (29)–(30)
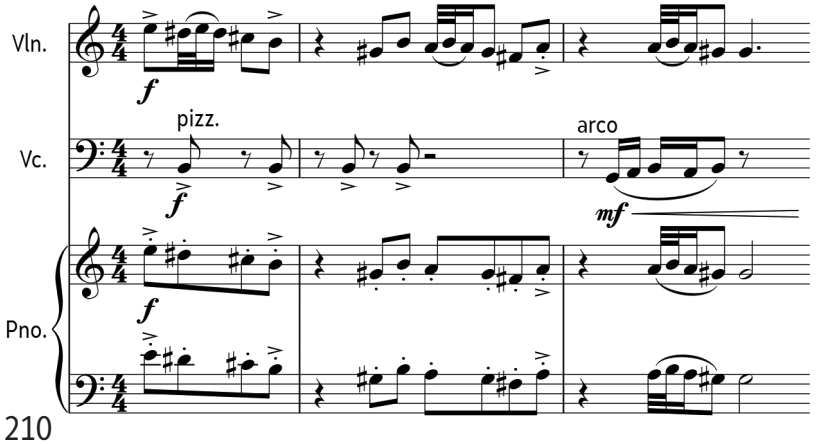


на ставот е посебно изразена). Во оваа двозначност посебно место игра новиот мотив $\mathbf{M_2}$ (произлезен од орнаментираните делови од темата), со својата барокна ритмичка структура (**пр. 313**).

Меѓуставната структура на овој премин дава впечаток на некоја низа на секвенции, иако тие не се спроведени, туку делот е изграден од комплементарно надоврзување на $\mathbf{M_2}$ (**пр. 314**). Во овој меѓустав ќе се вплете и припевот од следната песна, кој во основа е дел од $\mathbf{T_8}$ (**пр. 315**).
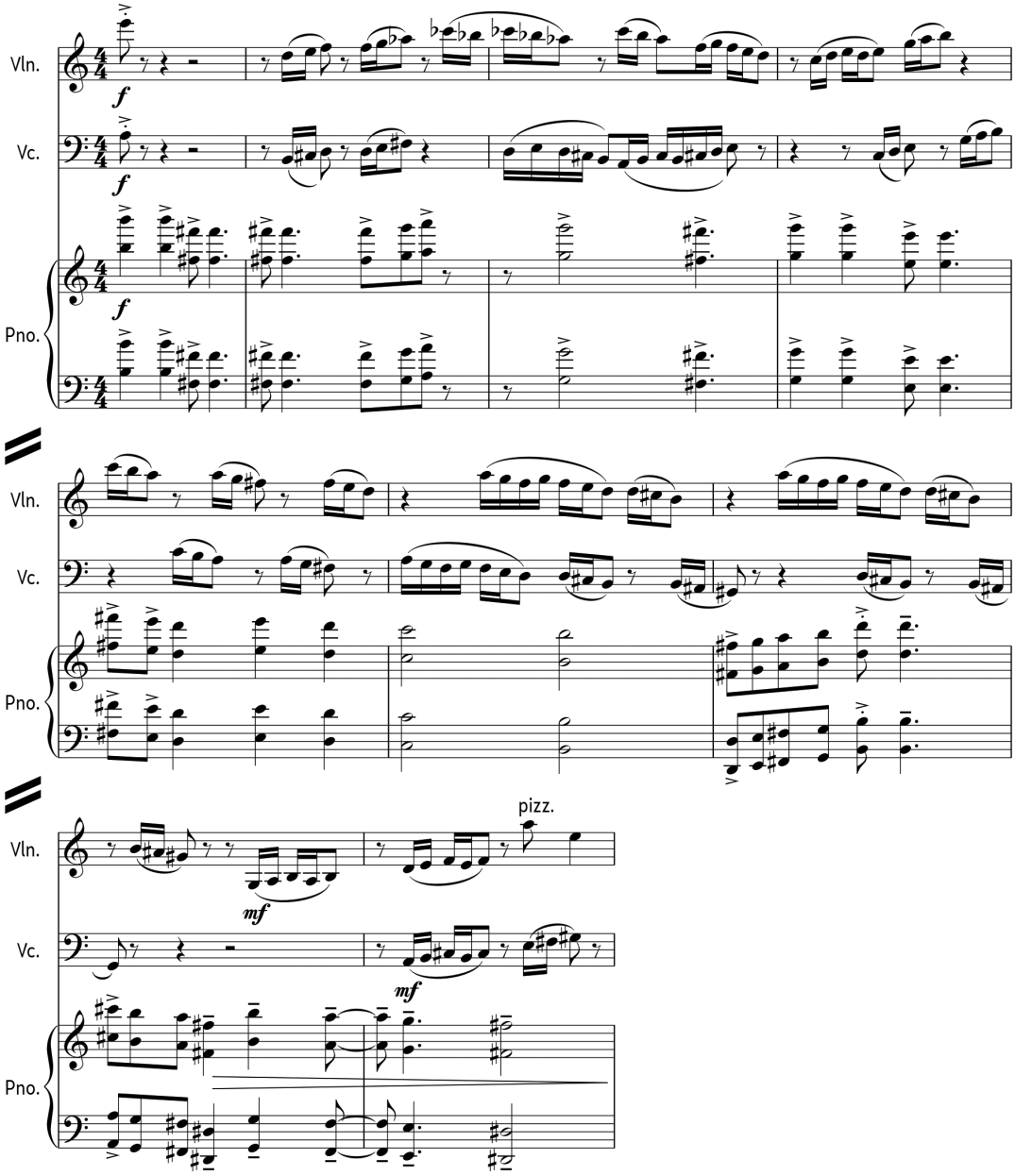
Пр. 314: Комплементарното надоврзување на $\mathbf{M_2}$ за да се добие *quasi* впечаток на секвенции, т. (29)–32



Пр. 315: Припевот од песната „Бог да бие Русе твојта мајка“ вметнат во меѓуставот во виолинската линија, т. (33)–(35)
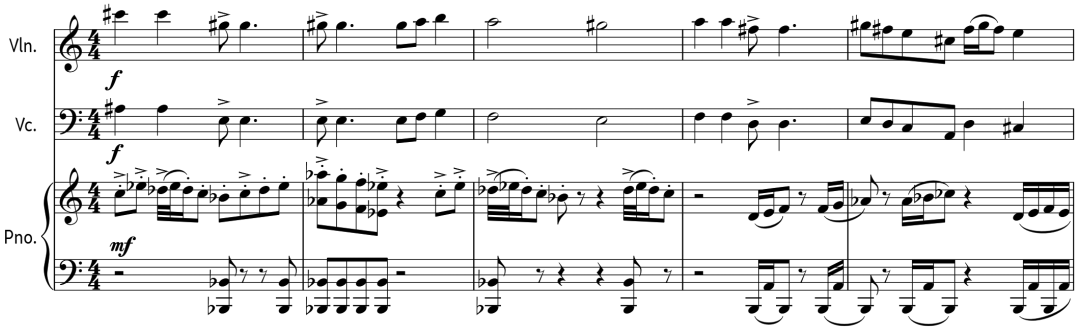


Пр. 316: $\mathbf{T_8}$ (песната) со трите сегменти, т. 37–45



Ова вметнување на припевот пред почетокот на останатиот дел од $\mathbf{T_8}$, односно самата песна, е поради продолжувањето на меѓуставот по овој припев во 36. такт, кој ја добива функцијата на премин меѓу припевот и песната на $\mathbf{T_8}$. Песната во оригиналот може да се подели на три дела од кои последниот изгледа како да е проширување. Оваа триделност е една од нејзините особености што посебно ме привлекуваше (нема симетричност, продолжува со надоврзување) (**пр. 316**).

Како придружба на основниот дел на $\mathbf{T_8}$ се јавува $\mathbf{M_2}$ поставен како контрапункт, со што на уште еден начин се потенцира полифониот дел во целиот став. Со контрапунктската линија на виолината во свој тонален центар, во кој се истакнати лидиските кварти* повторно се истакнува политоналноста. Оваа политоналност ќе

Пр. 317: Политоналноста во второто излагање на $\mathbf{T}_{8(\text{песна})}$ во гудачите, додека пијаното прави контрапункт од припевот $\mathbf{T}_{8(\text{припев})}$ и $\mathbf{M}_2$, т. 55–59
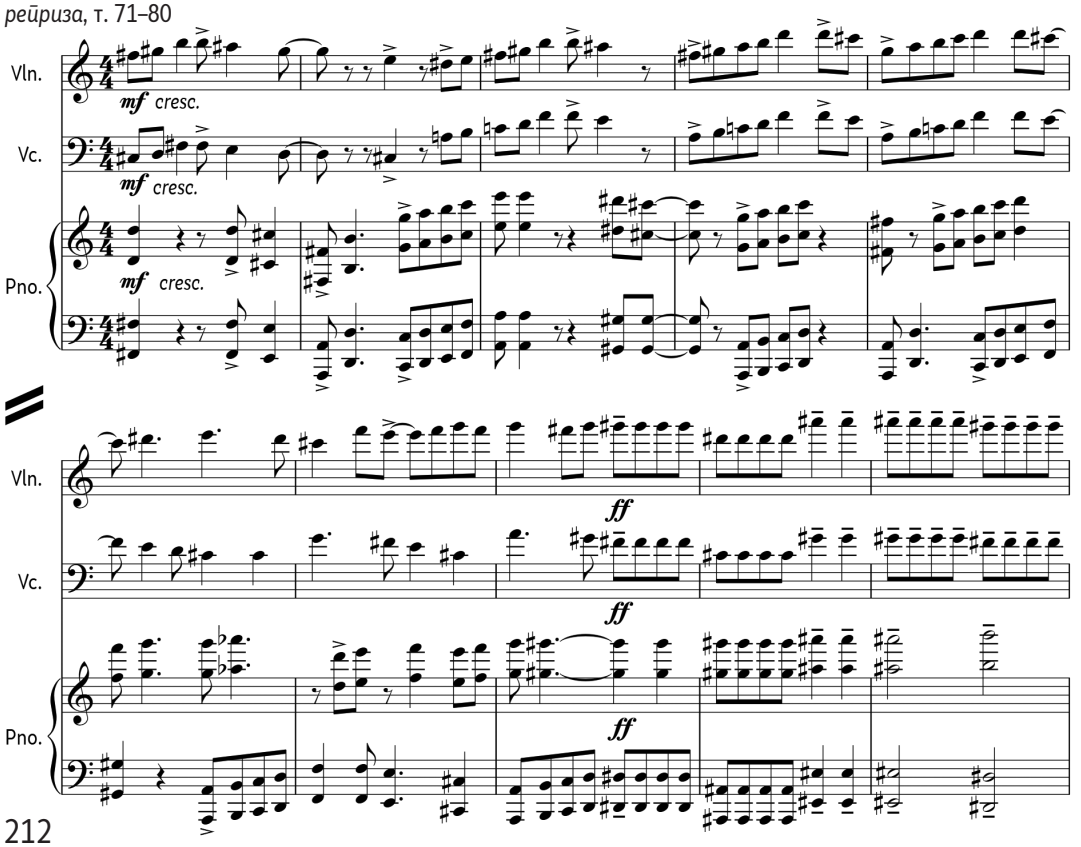


биде изразена и во преминот (т. 46–49) кој треба да води кон новата комбинација на припевот со песната (т. 50–63).
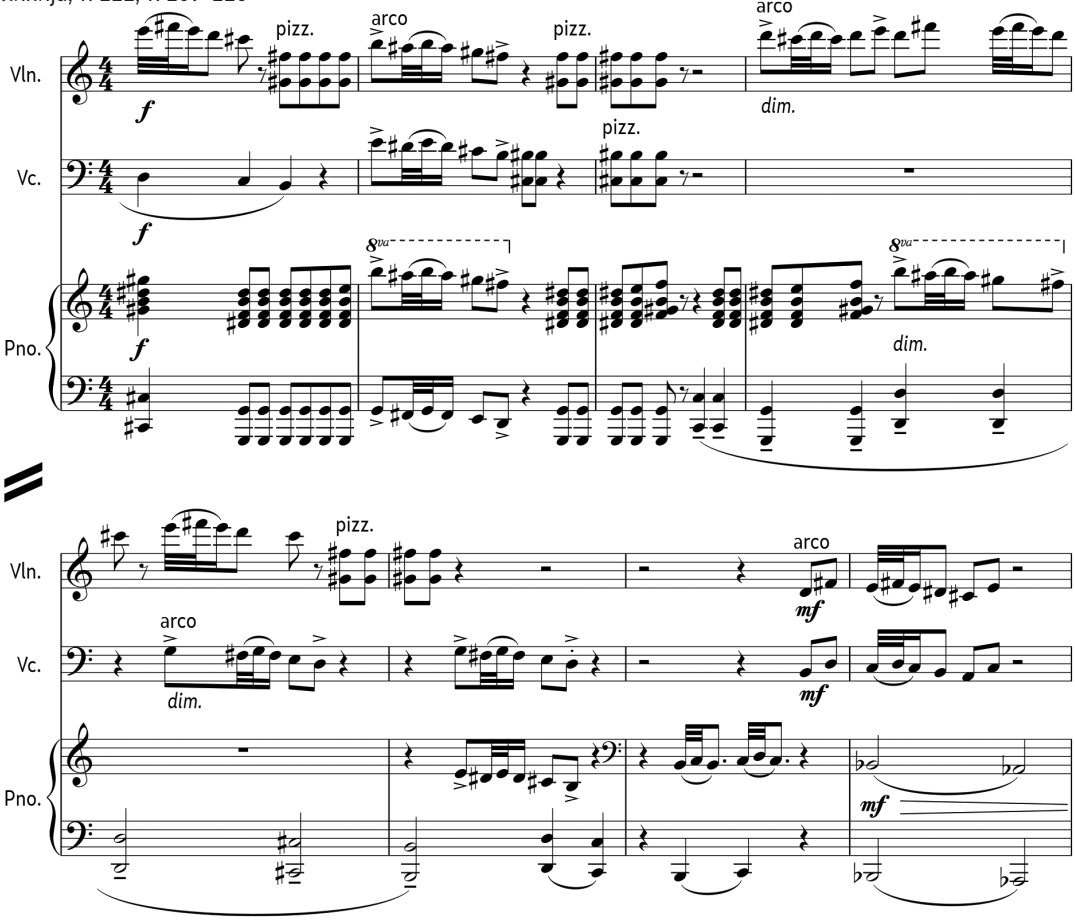
Очекувано, ќе бидат внесени инструментациски измени, и ако во првото излагање *песната* ја носеше пијаното, тука ќе ја преземат гудачите (**пр. 317**).

И овде сите три инструменти се поставени во различни тонални центри, а контрапунктот во првиот дел од песната е решен со припевот во пијаното и потоа продолжува со $\mathbf{M}_2$. По краткиот премин (т. 63–64) започнува значително варирано на почетокот, а потоа сегментирано повторување на материјалот од $\mathbf{T}_{8(\text{песна})}$ (т. 65–78). Овој дел всушност треба да води до кулминацијата (т. 78), во која почнува повторување на $\mathbf{A}_1$ (**пр. 318**).

Пр. 318: Кулминацијата изградена од сегментирани имитации од $\mathbf{T}_{8(\text{песна})}$ со појавата на $\mathbf{T}_7$ во 78. такт како *рефриза*, т. 71–80



Пр. 319: Контрапунктското мешање на сегменти од припевот и песната од $\mathbf{T_8}$ и појавата на $\mathbf{T_7}$ во басовата линија, т. 111, т. 109–116



Во оваа кулминација $\mathbf{T_7}$ на почетокот е поставена во созвучје од секунда меѓу виолината и виолончелото (**gis**/**fis**) и кварта во односот дискант (виолина) – басова линија (пијано) (**gis**/**dis**). Понатаму виолончелото и пијаното добиваат самостоен контрапунктски развиток кој ќе биде прекинат со акордските структури во пијаното (како на почетокот). Од овој драматичен дел, темата ќе премине (како во почетокот) во орнаментираниот/имитациски дел (т. 93–98), кој е транспониран за секунда нагоре*.

Впечатокот дека се работи за реприза продолжува и натаму преку сличниот премин/меѓустав (т. 98–100) и појавата на припевот од $\mathbf{T_{8(припев)}}$ (т. 100–104).
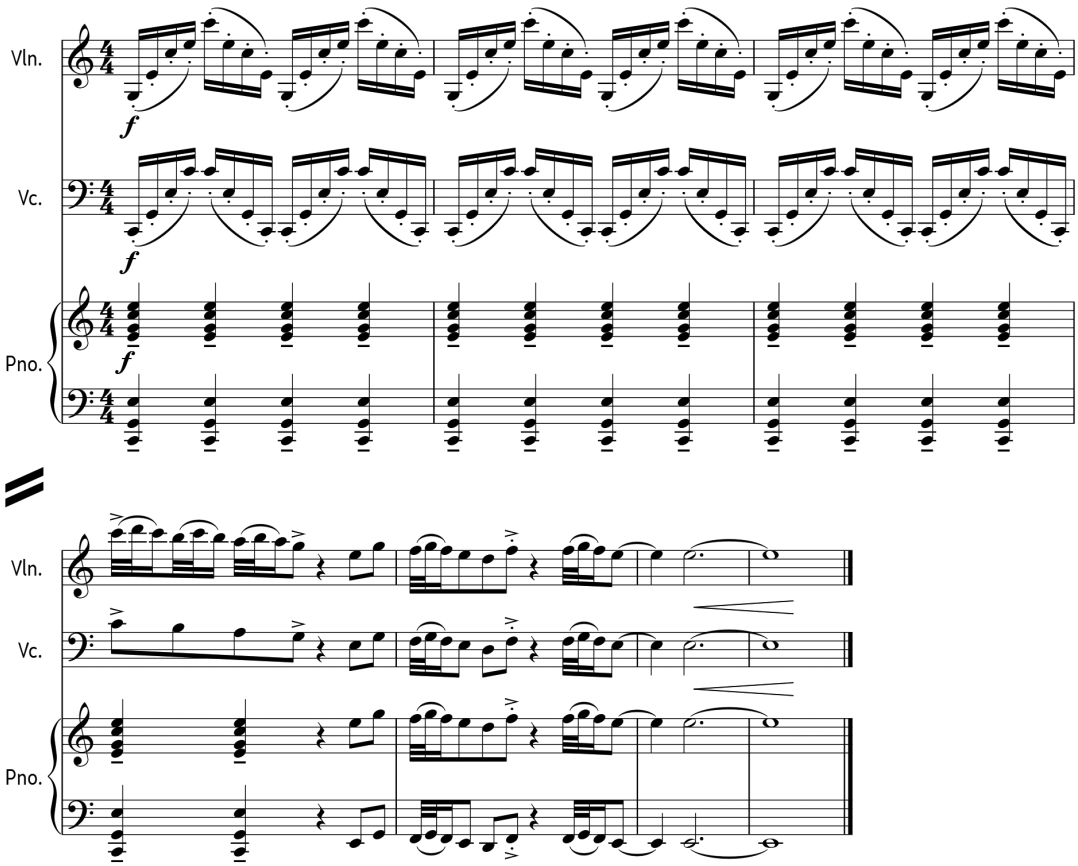
Она што ќе се случи натаму е еден поголем дел во кој ќе настане распаѓање на материјалот на $\mathbf{T_8}$, и во припевот и во песната (т. 104–140). Во еден момент во басовата линија ќе се појави и $\mathbf{T_7}$ (т. 111) (**пр. 319**).

Во ова распаѓање *al niente* во сè помали сегменти (на крајот ќе останат само виолината и виолончелото) ќе се појават и издржаните акорди (асоцијацијата на почетокот, но и на вториот став).

По генерал-паузата доаѓа дел со чисти дурски квинтакорди од **c** и уште една реминисценција на припевот од $\mathbf{T_8}$ (**пр. 320**).

Оваа завршна група е воедно завршна група и на целото трио, неговото *концертантно* финале.

Пр. 320: Крајот со дурските квинтакорди од **c** и реминисценцијата на припевот од $\mathbf{T_8}$, т. 146–152
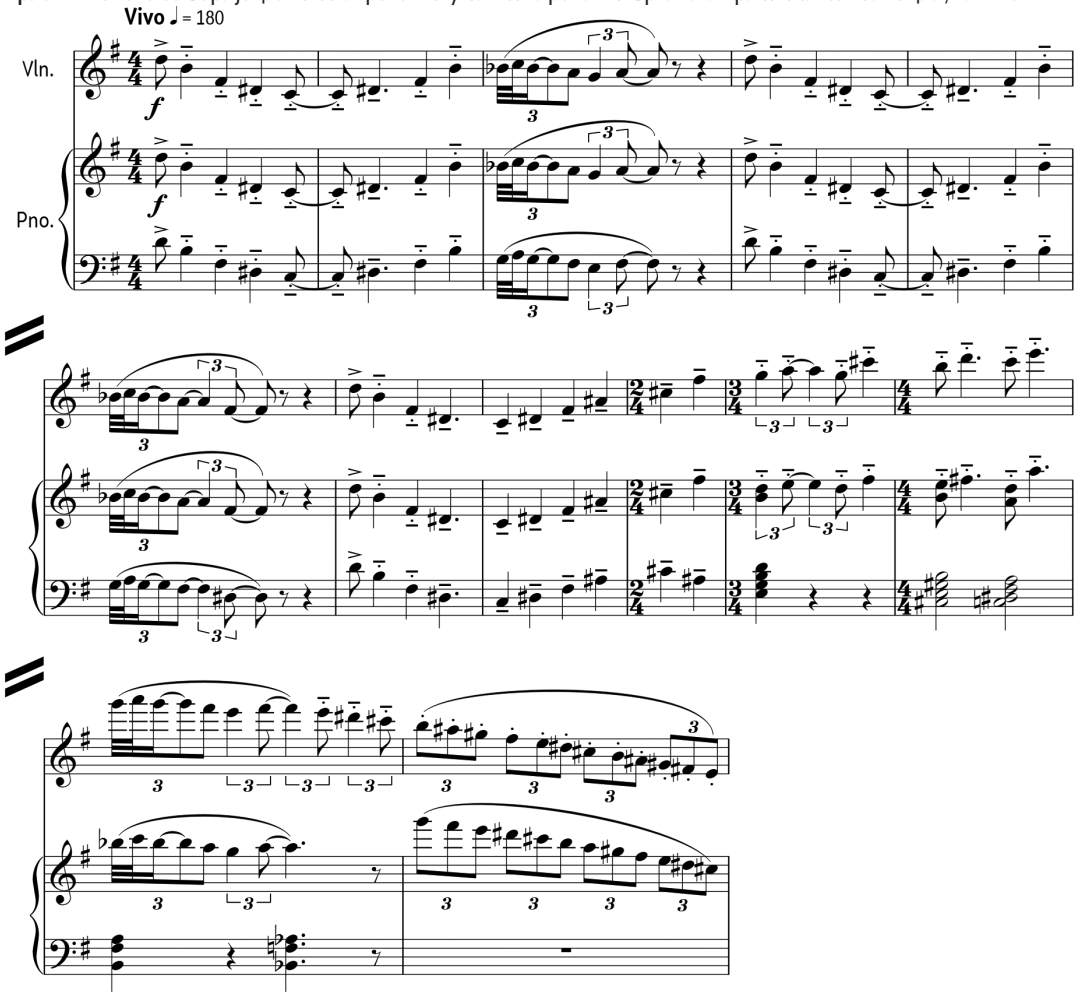


A Challenge оп. 64 (2014)

Последното дело во оваа група солистички и камерни дела е композицијата *A Challenge* оп. 64 напишана во 2014 година. Делото беше напишано за Ивана Аќимоски Жикиќ со која се договаравме да направи рецитална програма само со мои дела, која евентуално би ја предложила и за нејзините докторски студии. Со оглед на тоа што Концертот за труба не беше изведен, одлучив да го преработам за пијано и виолина и делото го нарековсе *Sonata Concertata* оп. 58e, (веќе постоеше *Мане* сонатата која Ивана често ја изведуваше, и Етидата за соло виолина, така што недостасуваше само уште едно дело). За да биде различно од другите три (кои сите по себе веќе се движеа во различни музички кругови) одлучив ова дело да биде во џез манир. Соодветно му дадов и англиски наслов, преведено *Предизвик*, бидејќи делото претставува интерпретациски предизвик.

И ова дело е тема со варијации – тема, десет варијации и кода (која на одреден начин е и 11. варијација, но заради генерал-паузата е одвоена). Меѓу првите пет и следните пет варијации постои одредена кореспондентност, дури и се одвоени со одреден застој (иако нема генерал-пауза како пред кодата). Така се добива и дводелност и одредена послободна симетричност на формата. Варијациите се карактерни,
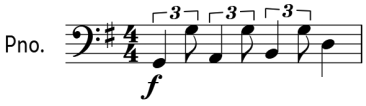
Пр. 321: Темата за варијациите со играта меѓу синкопирани четвртини и триолски комбинации, т. 1–13



со значајни промени, и во нив постои едно забрзано пулсирање кое единствено се забавува на крајот од двете групи варијации, по што веднаш почнува ново пулсирање. Така, делото спаѓа во групата на мои дела со *perpetuum mobile*, но во овој случај со синкопирано пулсирање. Иако метарот е 4/4, внатре многу често се појавуваат триоли со што се добива 12/8 структура. Но, јас намерно сум го задржал 4/4 метар, односно броењето во четвртини, бидејќи токму во тие четвртини се појавуваат осмински синкопи, кои се различни од триолните пунктирани осмински комбинации. Оваа ритмичка игра е забележлива уште во темата (**пр. 321**).

Во темата е изразен првиот мотив (во три такта) кој се базира врз нонакорд од намален квинтакорд, голема септима и голема нона. Сум го испишал енхармонски заради полесно читање; инаку во основа тој би бил **c-es-ges-h-d**. Веднаш е видлива и алтерацијата во третиот такт во украсот со тонот **b**. Многу тешко е да се дефинира кој би бил тоналниот центар кој најмногу гравитира околу тонот **h**, што говори за една крајно проширена тоналност. Во секој случај, со акордските структури и синкопите овие материјали треба да ја потврдат нивната џез провениенција. Триолните скалични пасажи натаму ќе бидат често користени за поврзување на деловите (функцијата што ја имаат и овде).

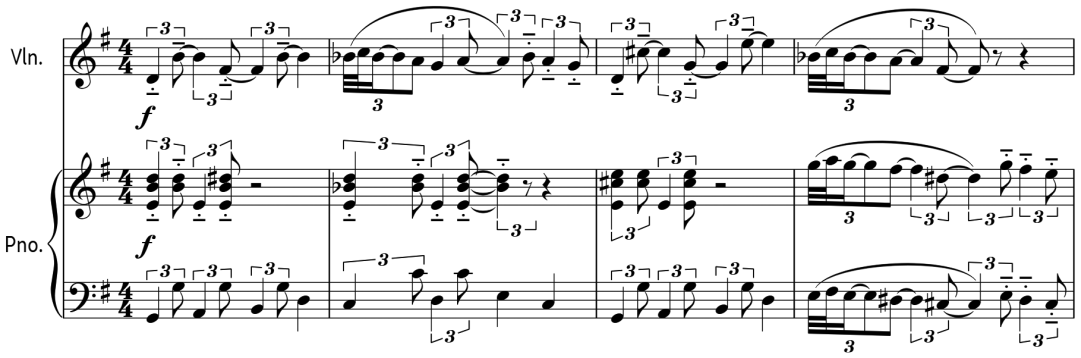
Пр. 322: **Ф** како основа за придружбата во натамошните варијации, т. 14



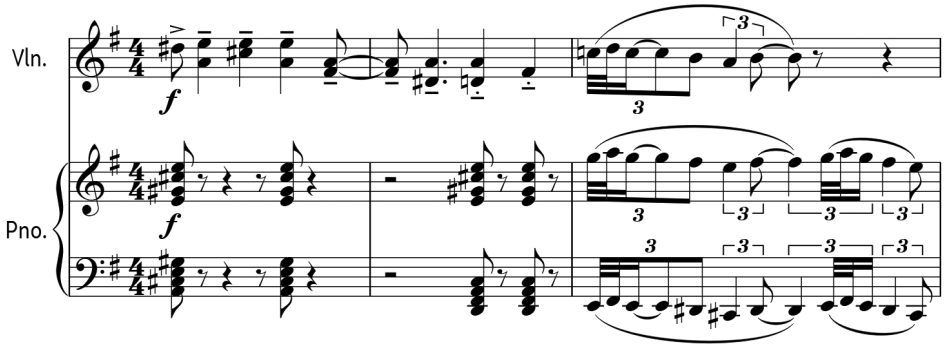
Првата варијација (т. 14–24) воведува фигура во басот **Ф** (**пр. 322**). Очигледна е нејзината *boogie-woogie* структура (преземена од *All That Dance*). Се разбира, овде е поставена во сосема друг хармонски и стилски контекст. Врз неа се одвива првата варијација во која сè уште може да се препознае изворниот материјал, но сепак се гледа дека почнуваат интервенции во темата (**пр. 323**).

И втората варијација (т. 25–38) има препознатлив почеток и тек, но таа сега е транспонирана од центарот **а** и е напуштена *boogie-woogie* придружбата (**пр. 324**).
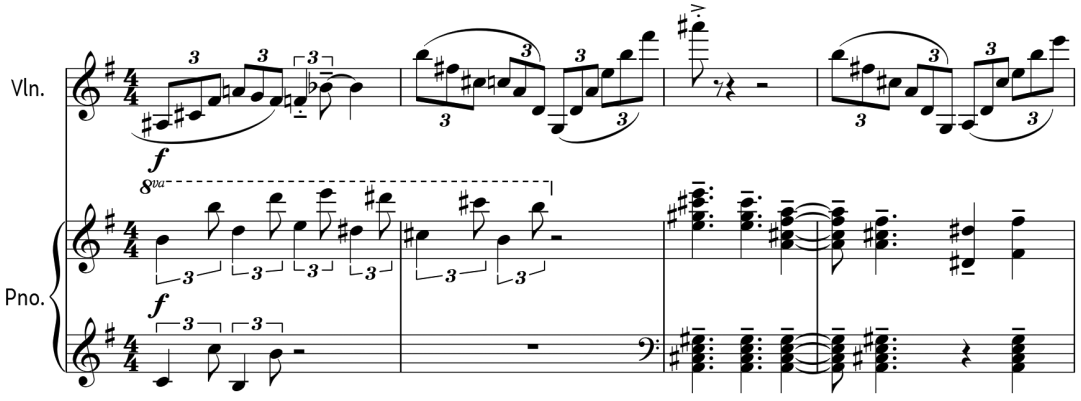
Пр. 323: Почетокот на првата варијација со придружба од *boogie-woogie* фигурата **Ф**, т. 14–17



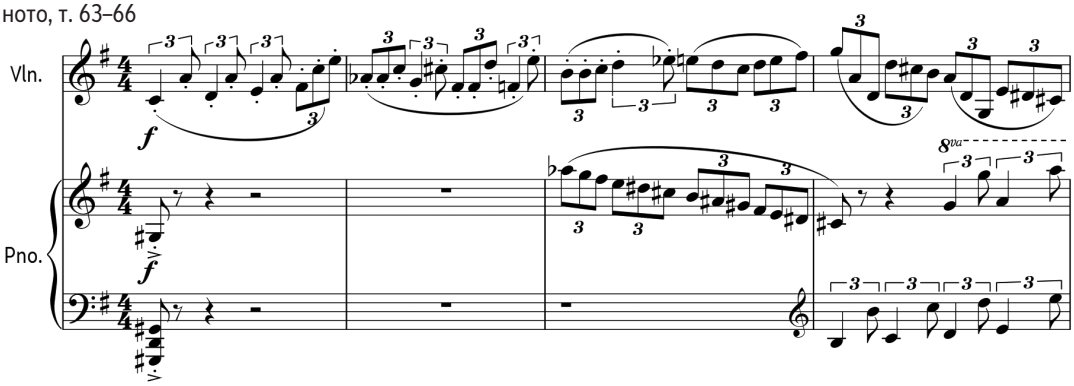
Пр. 324: Втората варијација во тоналниот центар **а** и придружбата од голем дурски септакорд и 11-ка акорд, т. 25–27



Пр. 325: Појавата на пасажни движења од разложени акорди во виолината, т. 43–46



Пр. 326: Четвртата варијација со појавата на **Ф** во виолината и во средниот и во високиот регистар на пијаното, т. 63–66
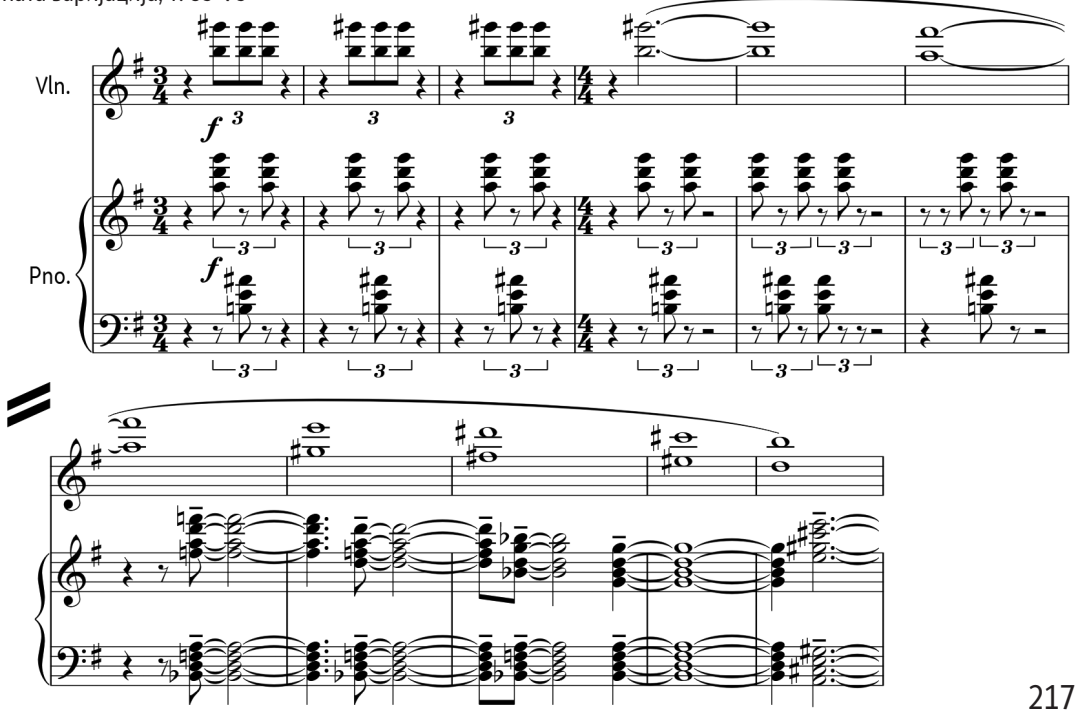


На крајот, во 38. такт скаличното движење од темата е искористено за врска со следната, трета варијација (т. 39–62), која исто така започнува со два такта *boogie-woogie* вовед. Се гледа дека ова е поголема варијација, но во неа веќе започнува сегментација на основниот тематски материјал комбиниран со пасажни движења од разложени акорди (**пр. 325**).

Ваквата структура на оваа варијација треба да создаде впечаток дека од неа натаму почнуваат да се јавуваат стандардните импровизаторски делови, карактеристични за инструменталниот џез.

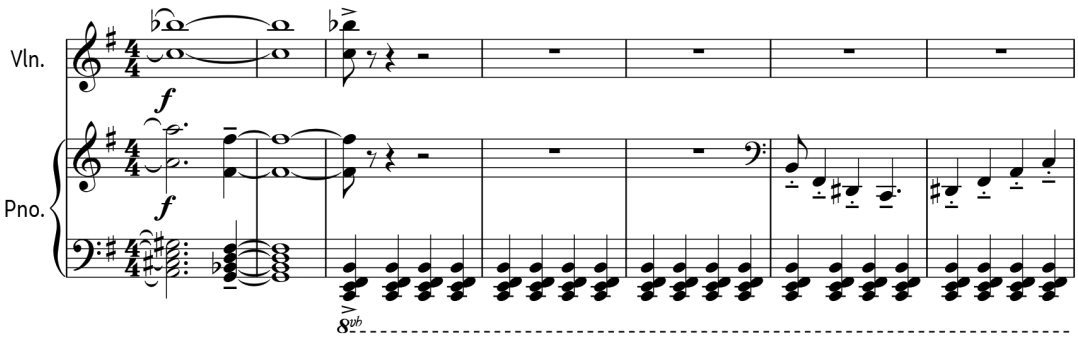
Четвртата варијација (т. 63–86) ја продолжува функцијата на импровизација, со тоа што **Ф** сега е поставена во виолината и натаму се комбинира со пасажи и појава на **Ф** во средниот и во високиот регистар на пијаното (**пр. 326**).

Варијацијата завршува со квартни акорди* преку кои се влегува во следната, петта варијација (**пр. 327**) (карактеристичното испреплетување во моето творештво во кои

Пр. 327: Крајот на четвртата и почетокот на петтата варијација со продолжување на акордите од претходната варијација, т. 83–93



Пр. 328: Почетокот на шестата варијација со пулсирачкиот кластер во најнискиот регистар на пијаното, т. 100–106



материјалите од една целина продолжуваат, се подметнуваат по започнувањето на следната целина)*.
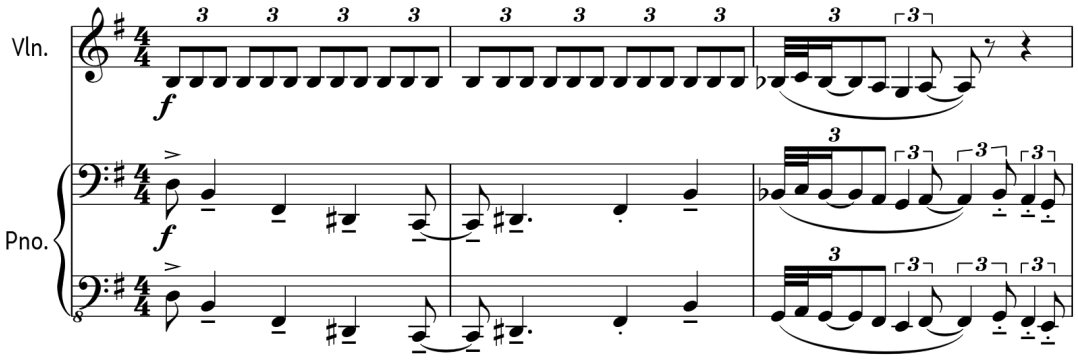
Оваа петта варијација значи смирување во однос на пулсирачките претходни варијации, со што се заокружува овој прв дел и ќе започне *огледалниот* втор дел. Сепак, неговата прва варијација (всушност шестата, т. 102–116) започнува драматично со репетиции од кластер во најнискиот регистар на пијаното (**пр. 328**). Овој кластер е составен од две мали секунди **h-c** и **e-f**. Се разбира, постои можност да го третираме и како квартен акорд, па дури и 11-ка, но во толку низок регистар со целата група мали секунди тој реално звучи како кластер. И темата е поставена во низок регистар и заедно овој дел изгледа како премин кон следната група од варијации – седмата (т. 117–128), осмата (т. 129–150) и деветтата (т. 151–170), кои кореспондираат на втората, третата и четвртата варијација, се разбира, со поголем број измени на сите планови на музичките материјали.

Новини донесува 10. варијација (т. 171–196). Почнува со фигура од триолни репетиции, додека пијаното ја изведува темата во нискиот регистар во октави (**пр. 329**).
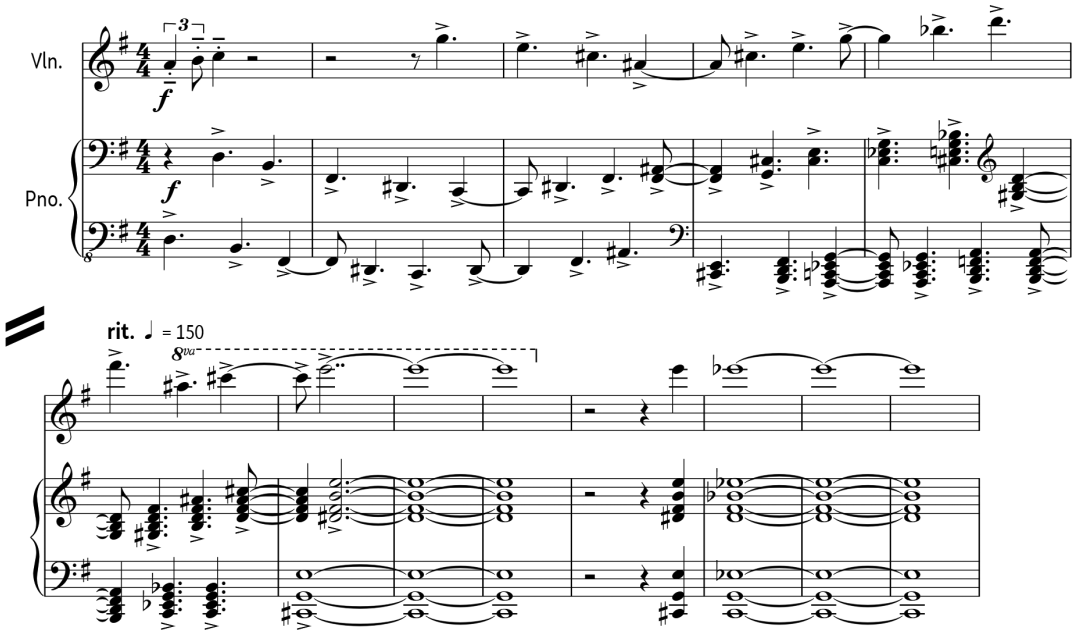
Крајот на варијацијата содржи имитации на **T** кои се заокружуваат со една низа од 11-ки акорди (**пр. 330**).

По низата од три издржани 11-ки (во примерот се прикажани само две) почнува кодата (т. 197–235), која наликува на почетокот на шестата варијација со кластерите во нискиот регистар на пијаното. Тие се прекинувани од пасажни делови и остануваат до крајот на кодата како нејзин педален дел (се чувствува педал на тонот **c**) (**пр. 331**).

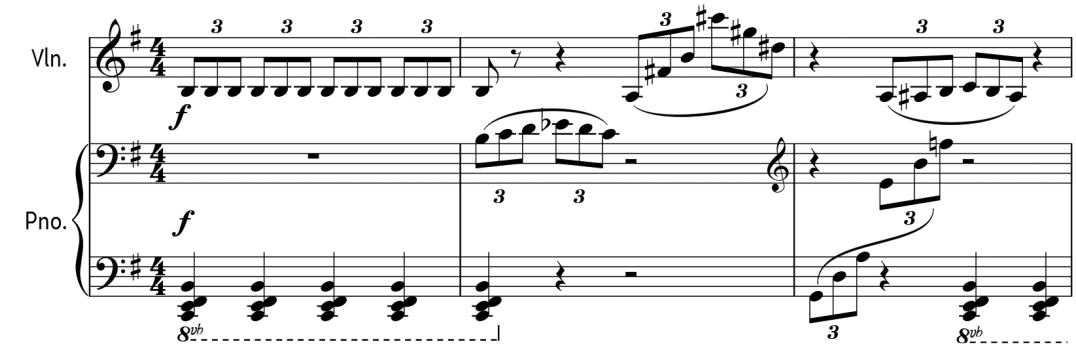
Пр. 329: Дел од десеттата варијација со триолни репетиции и **T** во нискиот регистар во пијаното, т. 173–175



Пр. 330: Имитациите на **T** и издржаните 11-ки акорди, т. 174–191
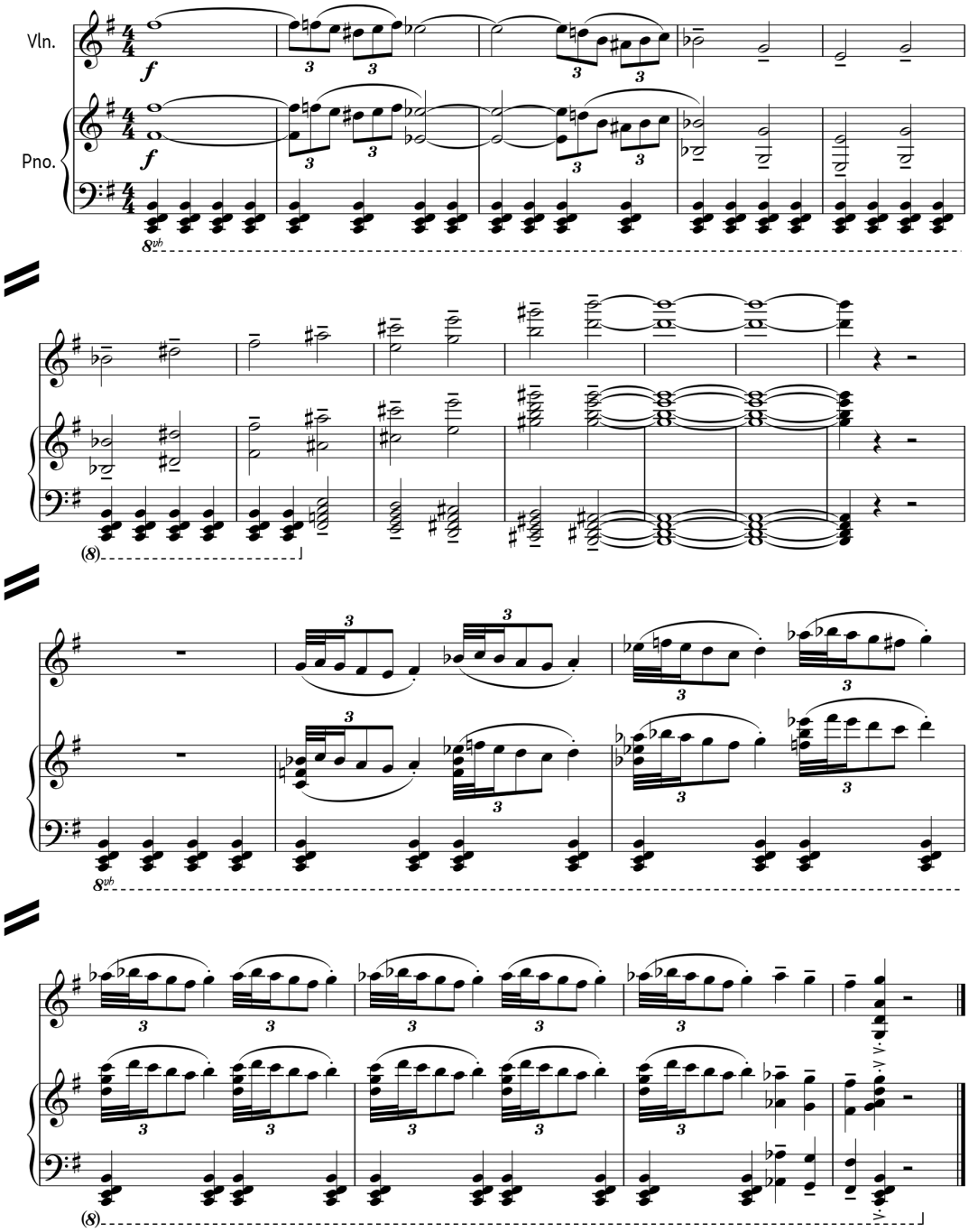


Пр. 331: Прекините на кластерите со пасажни делови, т. 200–202



По генерал-паузата, во 217. такт започнува дел кој во првите четири такта наликува како да ќе почне нова тема, но потоа продолжува со аугментирана верзија на првиот дел од **M** и продолжува да гради репетитивен дел од неговиот орнаментиран (овде вариран) дел (**пр. 332**).

И ова дело би го рангирал во низата камерни дела од трите сонати до Триото, напишани во периодот од 2009 до 2014 година. Во 2015 година ќе се појави и *Глич рапсодијата*, а со оглед на тоа што изведувачите кои ме замолија да ја напишам за нив (триото виолина, обоа и пијано) бараа и некое дело кое би можеле да го изведуваат и без оркестар, направив уште една преработка за вакво трио, но ниту една од варијантите не се изведе до денес.

Пр. 332: Крајот на кодата со нов материјал, аугментација на **M**, т. 220–228, и репетиции од неговиот орнаментиран дел (од 230. такт натаму), т. 217–235



Место заклучок

Ќе продолжам онаму каде што застанав, со ова последно дело и проблемот со неговата изведба. По 2015 година, за прв пат по многу години останаа неизведени четири мои дела: Концертот за труба и гудачки оркестар оп. 58, Трио сонатата оп. 63, *A Challenge* оп. 64 и *Глич рапсодијата* оп. 65 – сите дела од сериозен обем. Сите беа напишани без надомест, и како што веќе го правев тоа во последните две децении, не конкурирав никаде за средства за нив, (во тоа време секоја година имаше конкурси во Министерството за култура во соработка со СОКОМ за нови музички дела).

Секогаш многу рационално пристапував кон тоа како ќе ги распределам моите творечки ресурси и расположливото работно време и затоа одлучив во следните години да не пишувам нови дела – веќе се насобра премногу мое творештво кое објективно и во најблагопријатни услови нема да може да дојде на ред за изведби. Да се создава големо симфониско дело, концерт за солист и оркестар, ораториум итн., па дури и камерни дела од типот на сонатите, тријата, квартетите итн., кои ќе имаат една, или во најдобар случај неколку изведби, е огромна инвестиција на енергија и време. Кон тоа дополнително треба да се има предвид и нивото на изведбите – шансите дека поголемите оркестарски или вокално-инструментални дела ќе бидат вклучени во репертоарот на некои од подобрите меѓународни ансамбли се теориски. Композиторскиот простор денес е многу стеснет, дури и за авторите од средините во кои работат врвните ансамбли, а да не зборуваме за автори кои доаѓаат од малку или воопшто непознати култури. Тоа е најнапред резултат на културната политика на ансамблите кои токму поради барањето на публиката многу ретко праизведуваат дела настанати во последните децении, и од друга страна, бројот на нови дела кои се нудат од композиторите на овој пазар расте со геометриска прогресија.

Во последните две децении, со експлозијата на интернетот, социјалните мрежи, и платформите со огромна понуда на нови и посебно забавни содржини, настана цивилизациска промена во односот и уделот на различните музички жанрови во интересот на глобалната музичка публика. Не би сакал да импровизирам кој е губитник, а кој добитник во оваа трка, но факт е дека конкуренцијата за освојувањето на слободното време на публиката е доведена до немилосрдност.

Но, не мислам дека нешто негативно и трагично се случило со музичката култура. Напротив, мислам дека е постигнат едно сосема ново ниво на демократизација и е отворен неограничен простор за афирмација на сопствените вредности. Од една страна, со развитокот на музичките софтвери, веќе секое дело може да се чуе со приближен звук на една просечна интерпретација. Убеден сум дека за некоја деценија (а можеби и порано) ќе дојдеме до уште поквалитетни изведби на експертски системи од вештачка интелигенција, така што и овие мои дела ќе прозвучат подобро и поблиску до реалните изведби (а секако и подобро од некои досегашни реални изведби). Следните генерации нема ни да можат да си ги замислат нашите претставувања од минатото на новите дела преку изводи за пијано. До пред неколку децении беше сон да се дојде до каква било снимка од делото; денес секое дело се снима дури и со најобичен телефон. Сигурен сум дека во идните артифициелни експертски изведби ќе може да се вклучат и анимации со инструменти.

Пишувањето на овие книги и низа други активности со кои се занимавав во периодот што следуваше, се резултат токму на таа ефективна распределба на сопствените ресурси и време. Паралелно со отворањето на YouTube-каналот на архивот БузАр веќе ги поставував и делата кои беа обработени во овој циклус на книги. Со оваа книга, шеста по ред, го заокружив покривањето на големите циклични форми за инструментални и вокално-инструментални состави. Седмата книга ќе биде посветена на вокалните циклуси и на соло песните, а осмата на електронската музика, во која ќе се појават уште неколку дела со поголем композиторски зафат.
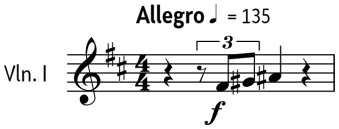
Скопје, 31 јануари 2022 година

Содржински материјали (попис)

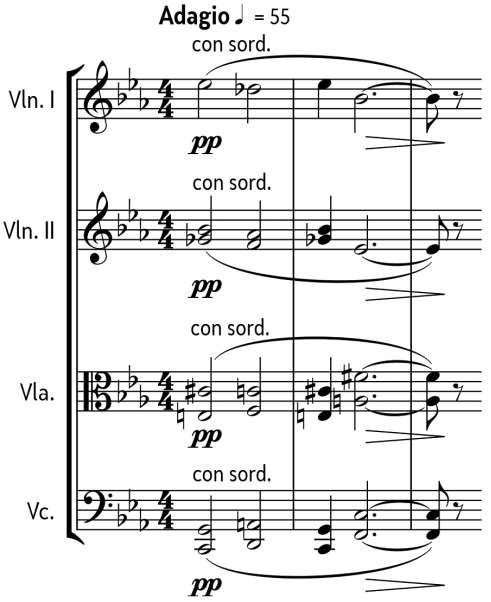
Гудачки квартет оп. 3 (1971)

Мотиви

M$_1$, прв став, т. 1
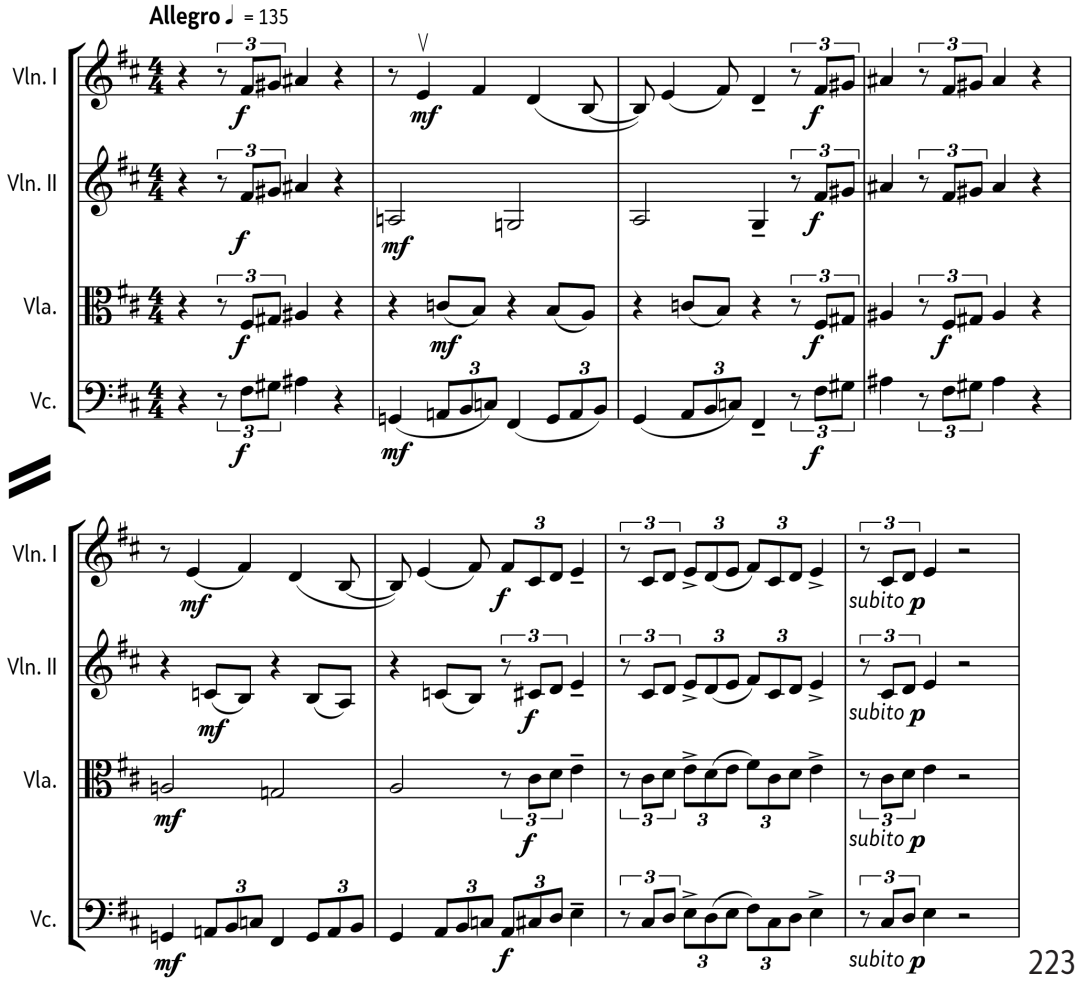


M$_2$, втор став, т. 1–(3)
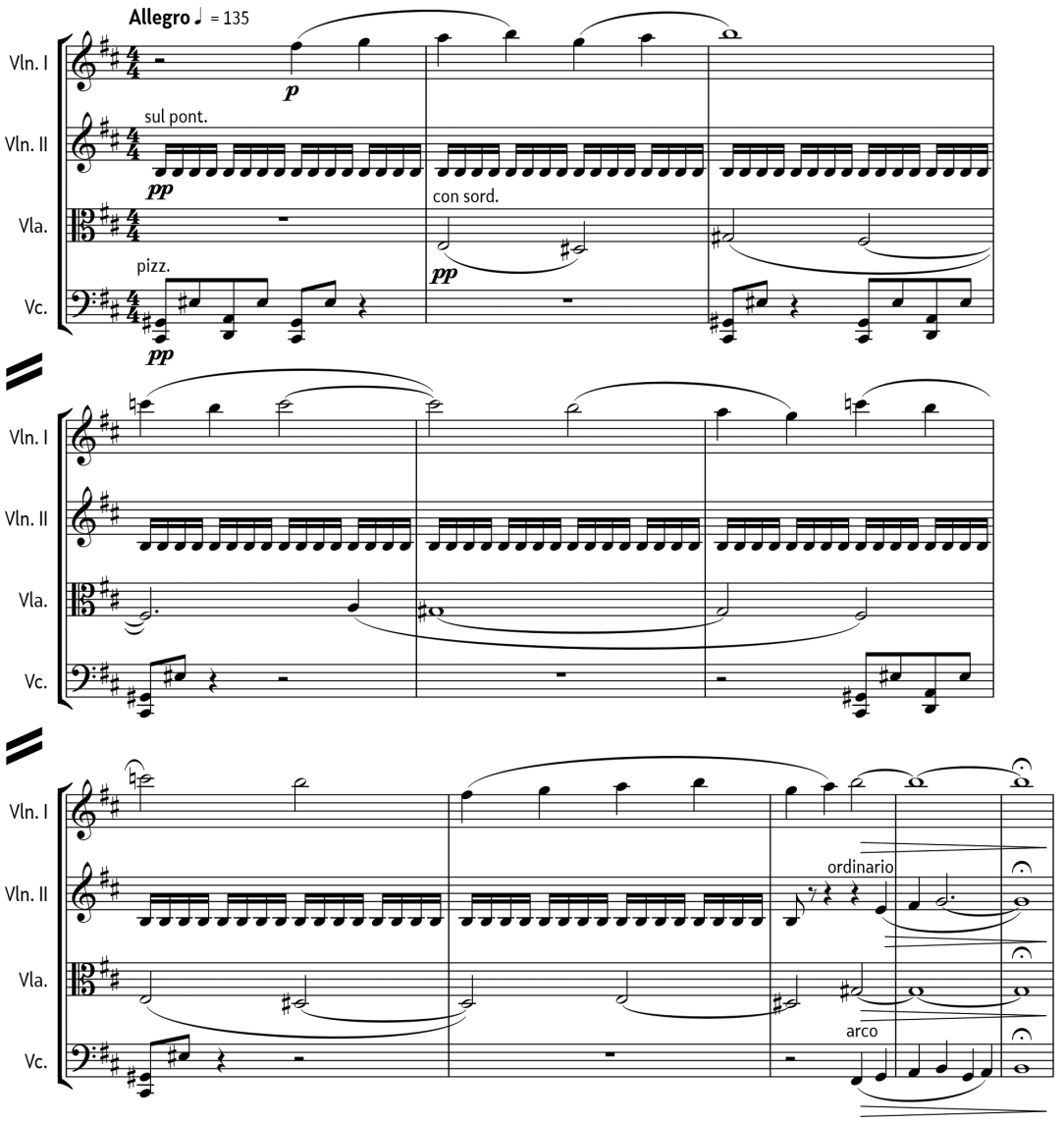


Теми
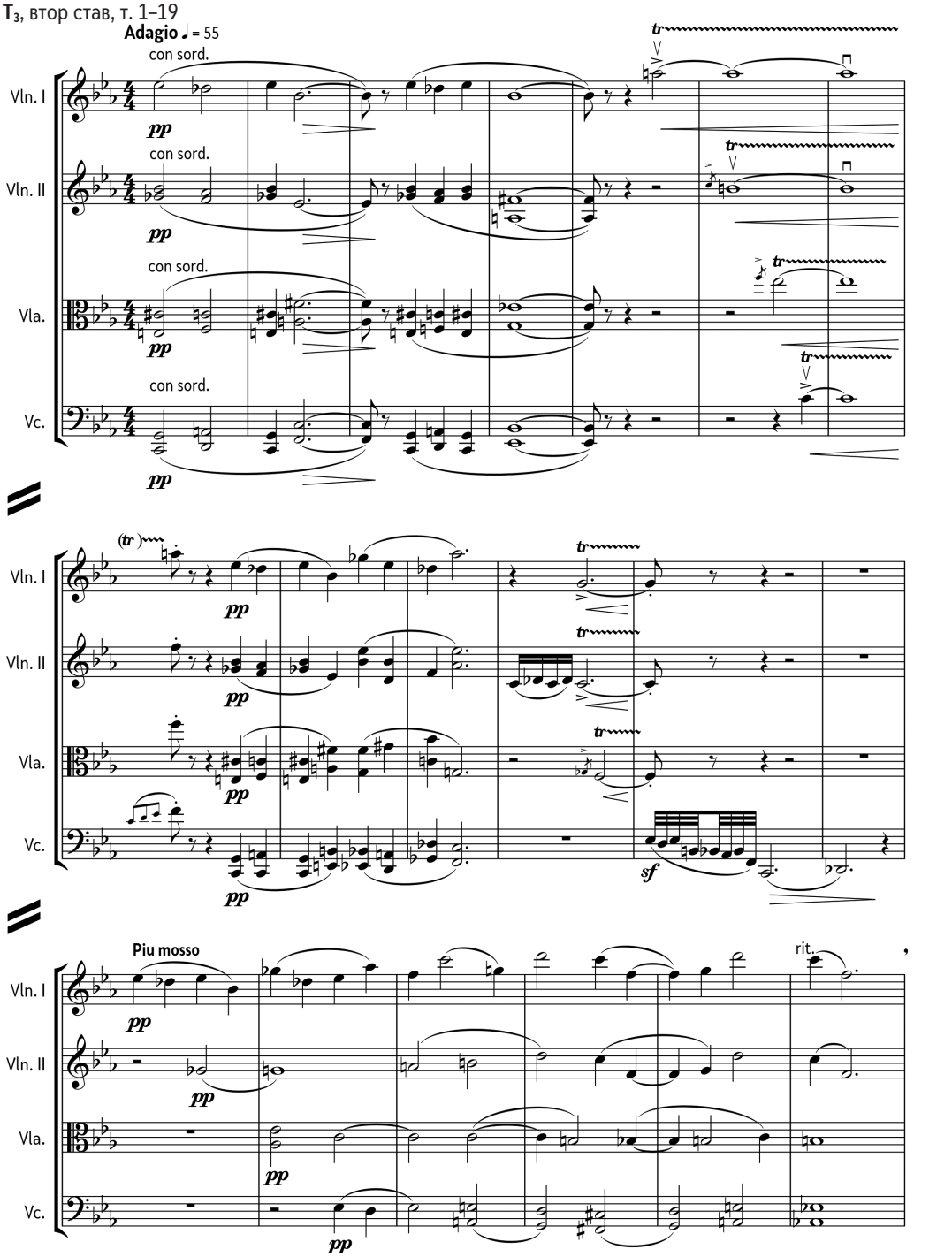
1T$_1$, прв став, т. 1–8
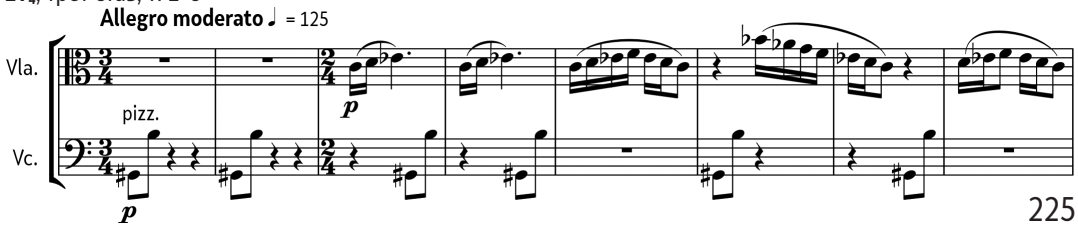


2T$_2$, прв став, т. 20–30
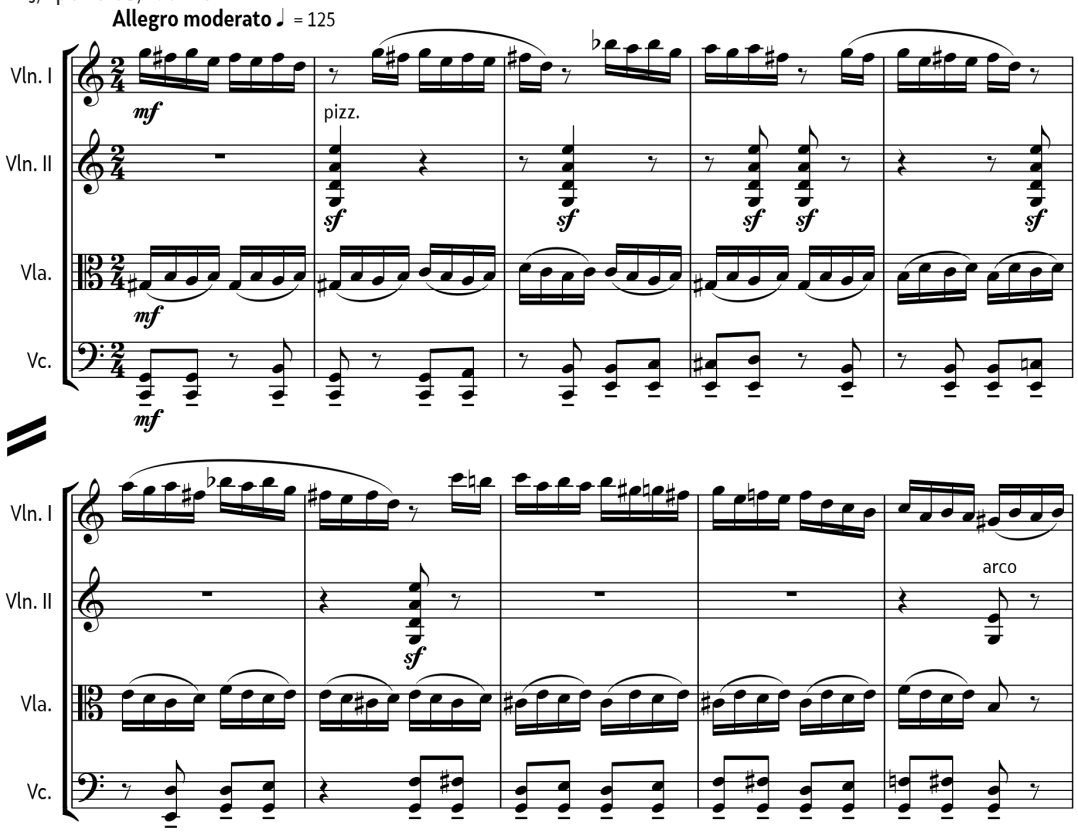


T$_3$, втор став, т. 1–19
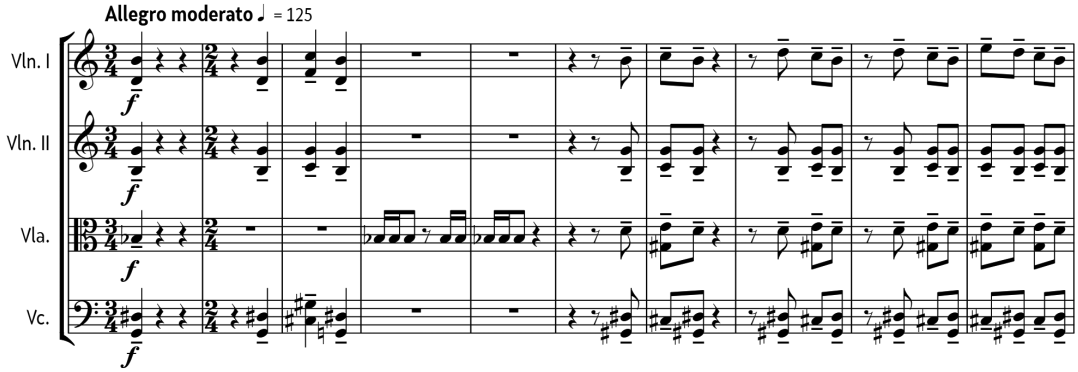


1T$_4$, трет став, т. 1–8



2T$_5$, трет став, т. 72–81

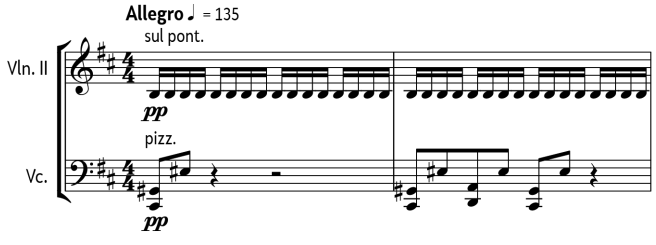


3T$_6$, трет став, т. 129–138
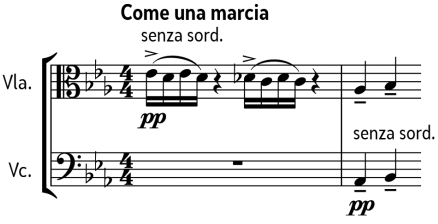


Фигури

Ф$_1$, прв став, т. 19–20
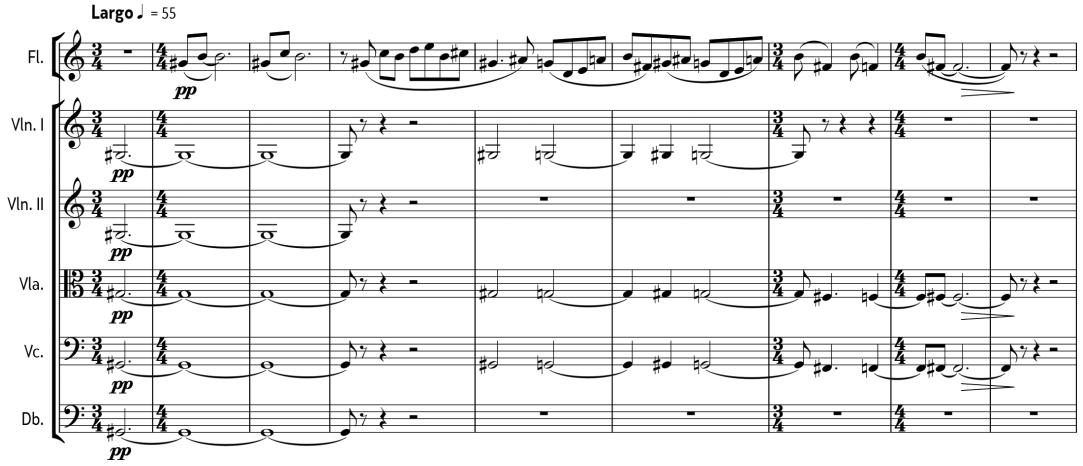


Ф$_2$, втор став, т. 20–(21)
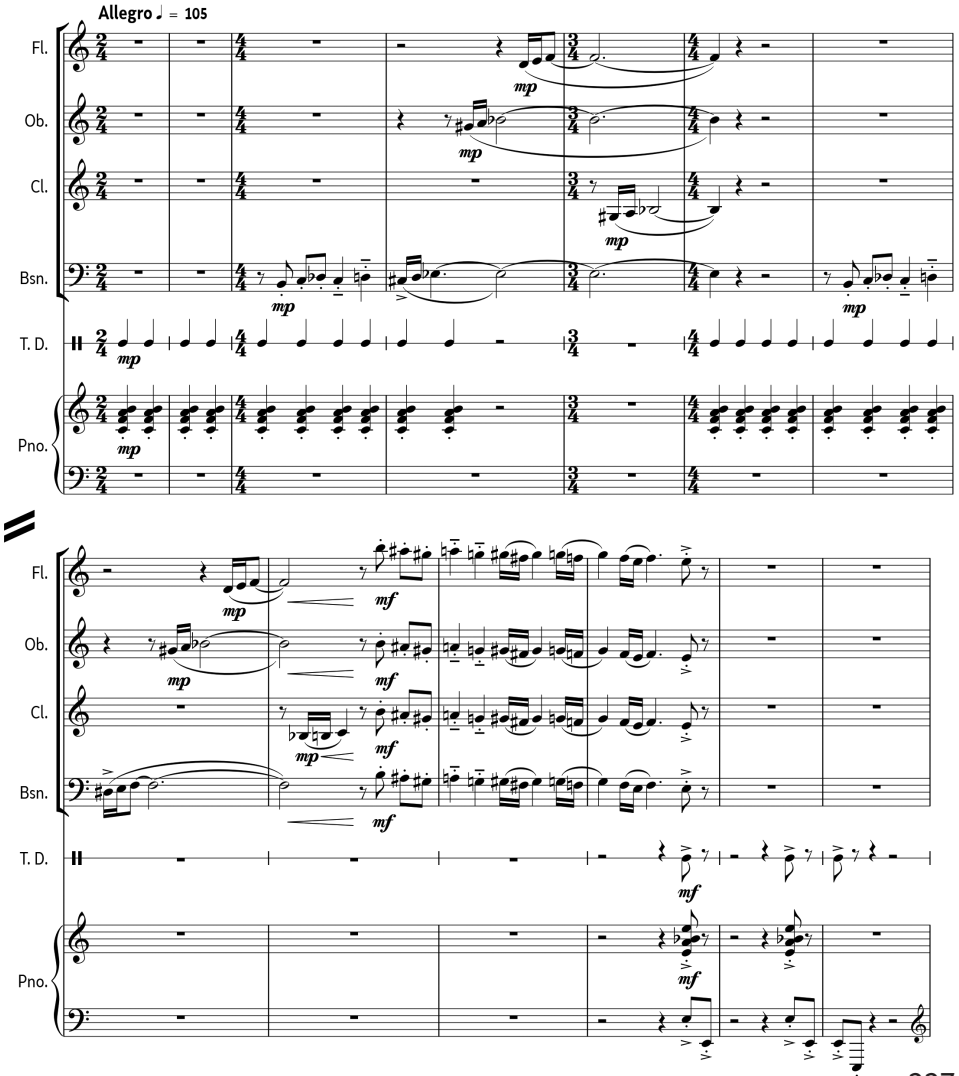


Елеǧија оп. 6 (1976)

T_1, т. 1–9
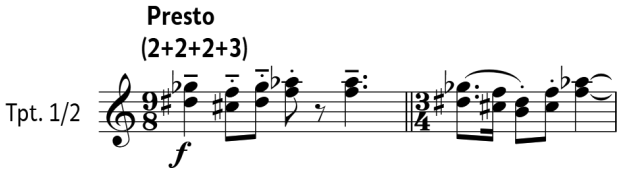


T_2, т. 33–45

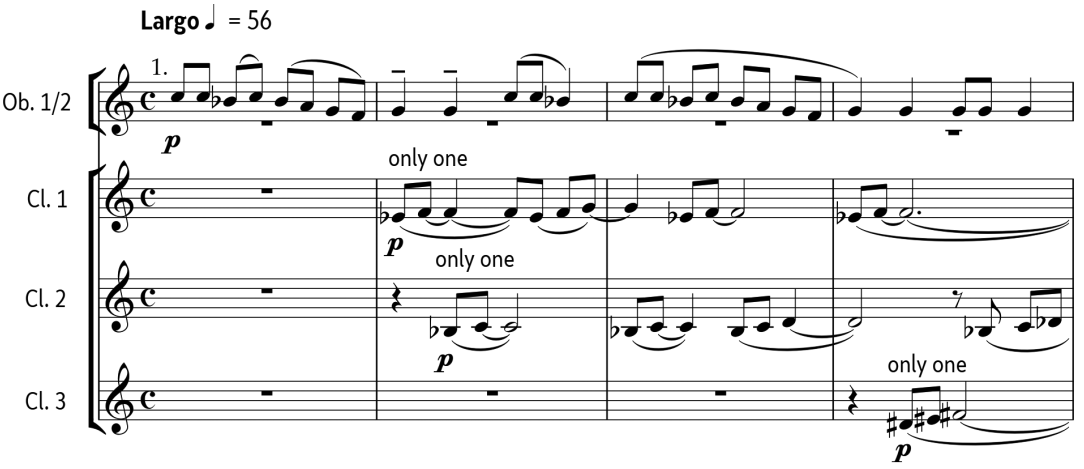


Мала суита на народни теми оп. u11 (1976)
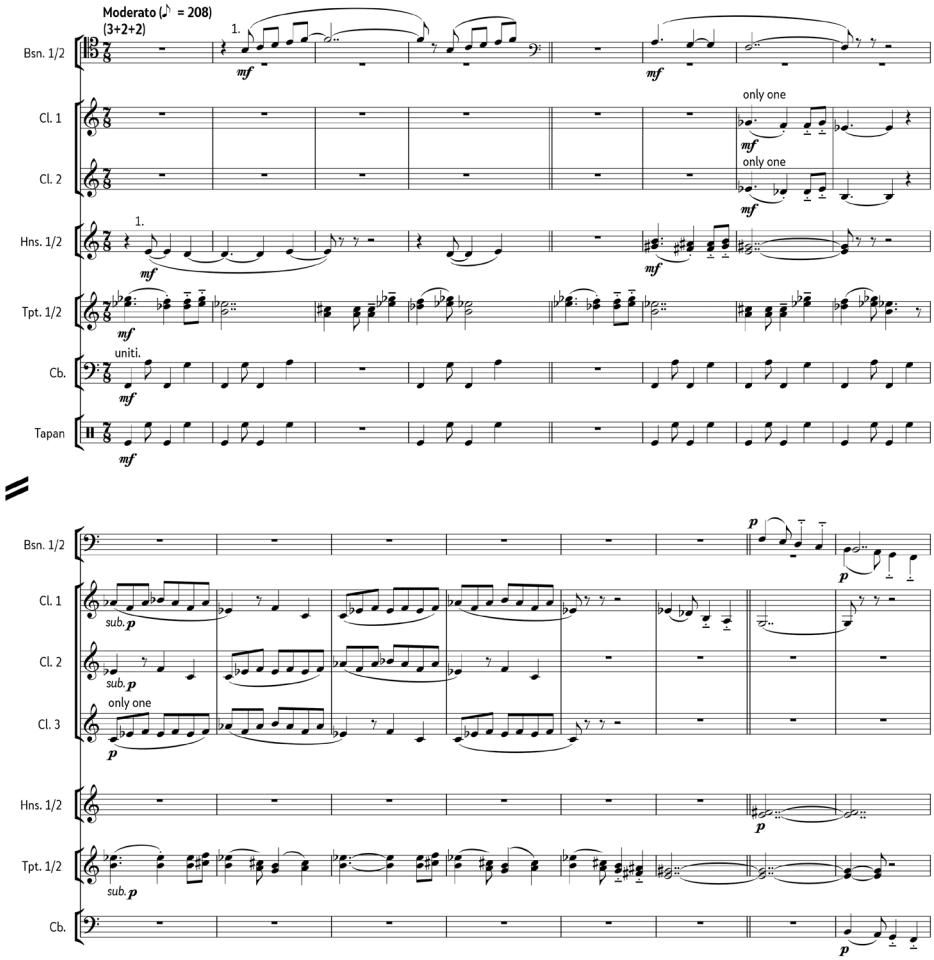
M_1, четврти став, т. 140–141
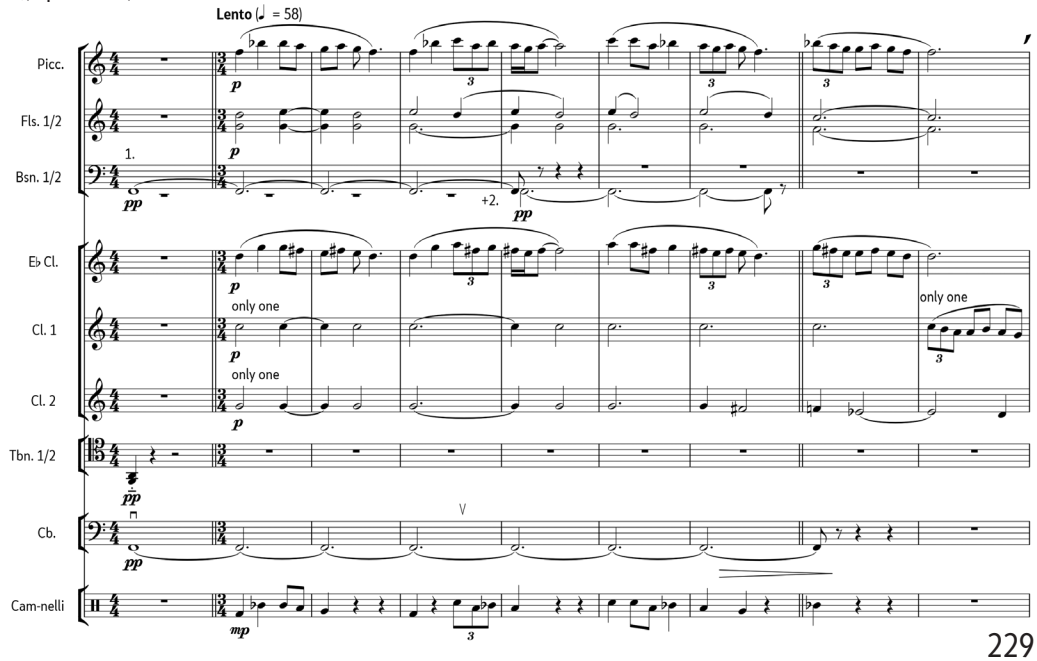


T_1, прв став, т. 1–4
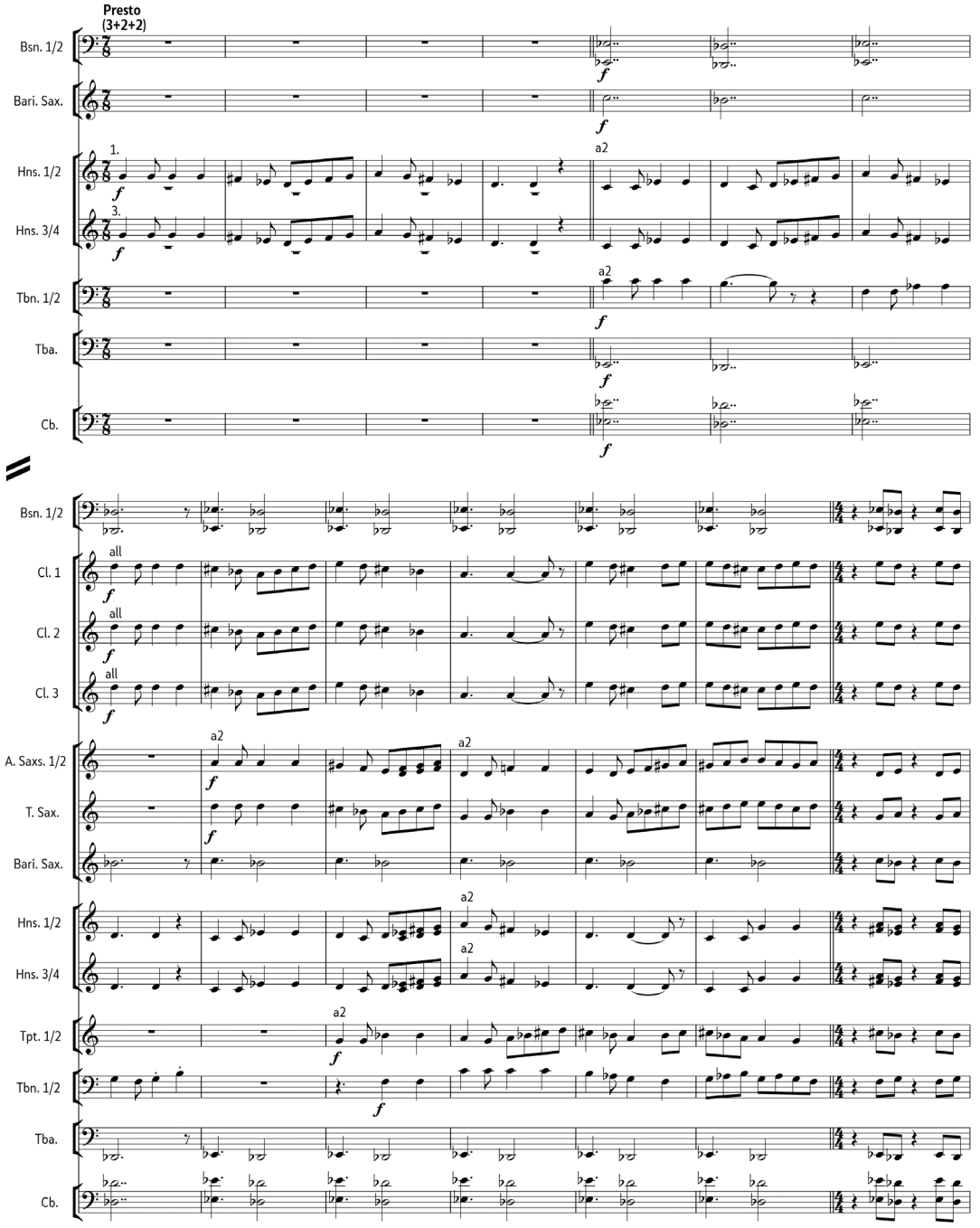


T$_2$, втор став, т. 36–51



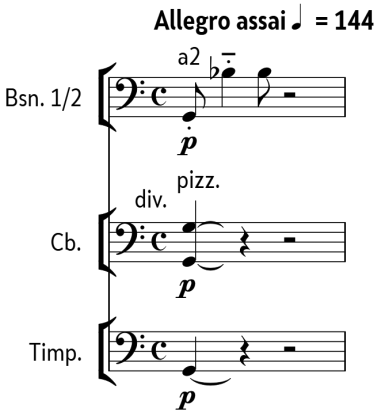
T$_3$, трет став, т. 93–101



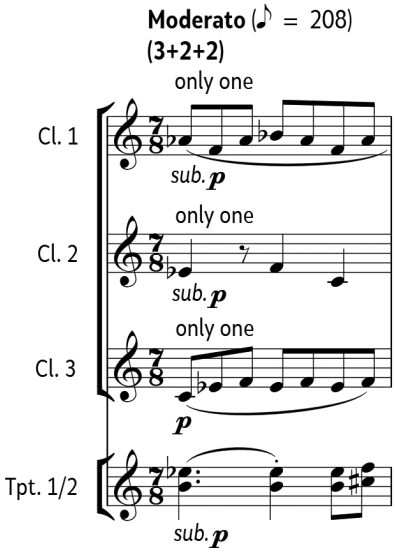
T_4, четврти став, т. 126–139



Φ$_1$, прв став, т. 9

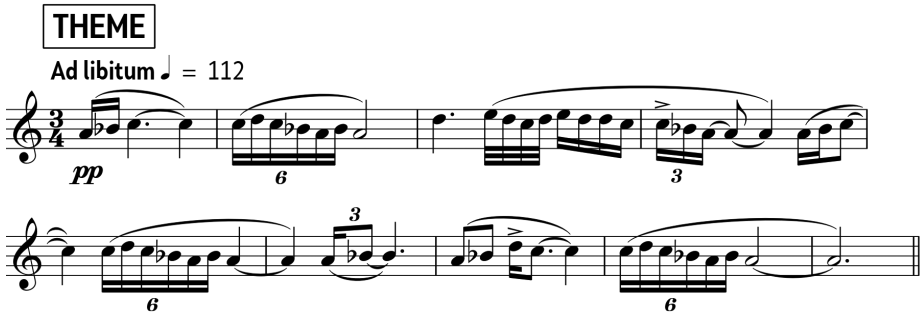


Φ$_2$, втор став, т. 44
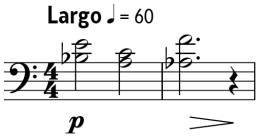


20 Варијации за соло кларинет оп. 10 (1978)

Тема, т. 1–9

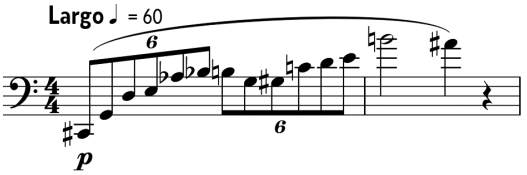


Мотиви за виолончело оп. u02 (1979)

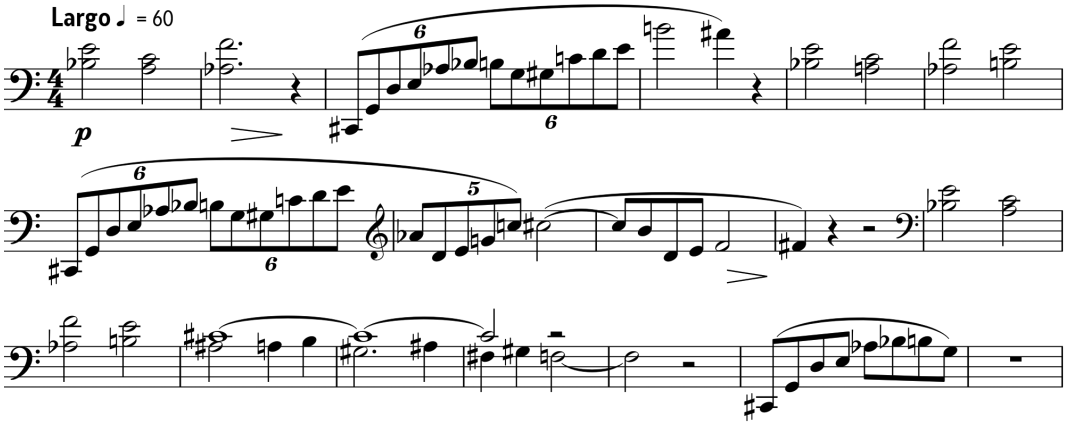
M$_1$, т. 1–2



M$_2$, т. 3–4

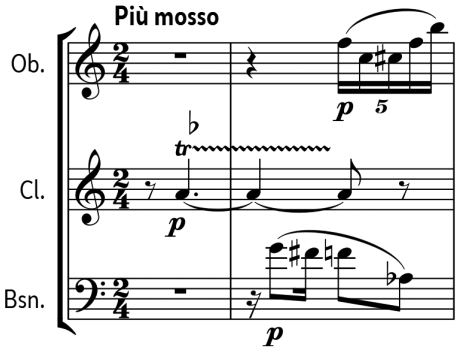


Тема, т. 1–18
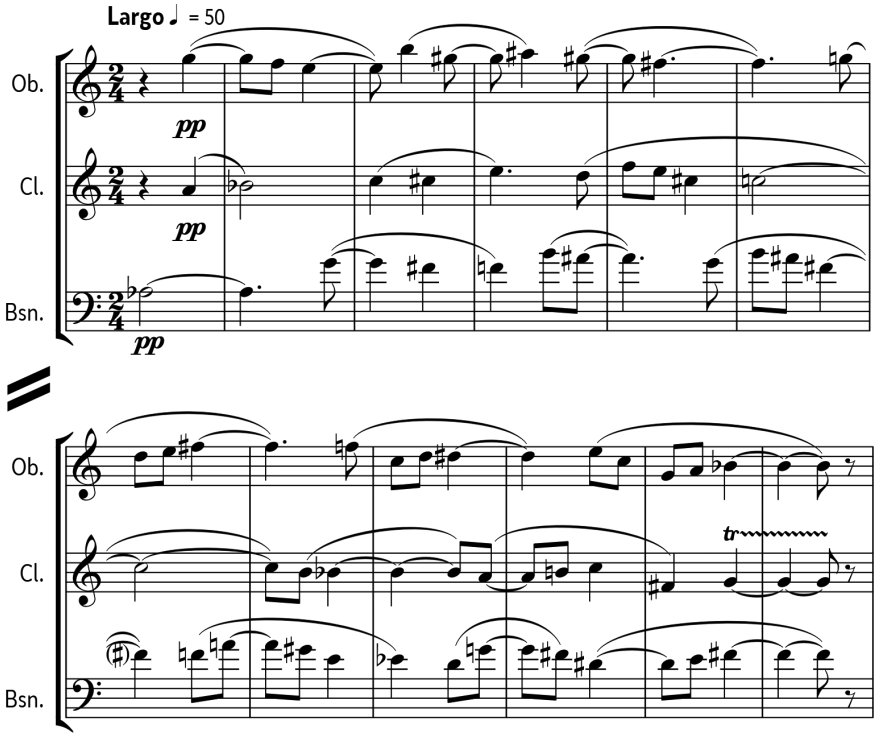


Корал, прелудиум и фуга за обоа, кларинет и фагот оп. 11 (1980)
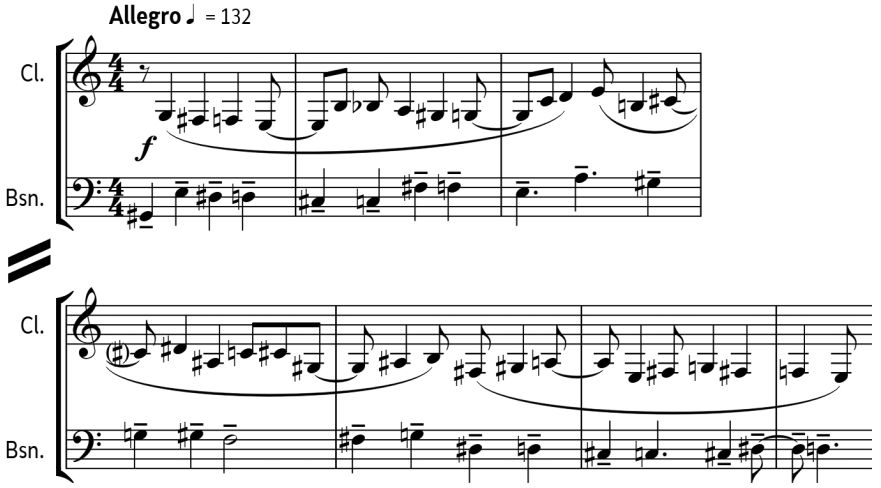
M$_1$, корал, т. 64–65
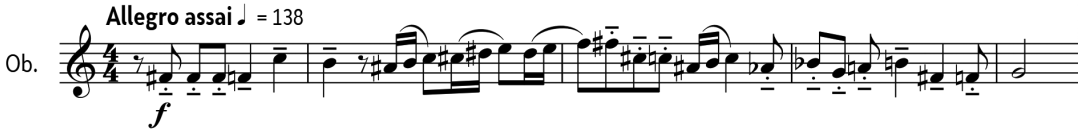


T$_1$, корал, т. 1–12



T_2, прелудиум, т. 76–(82)

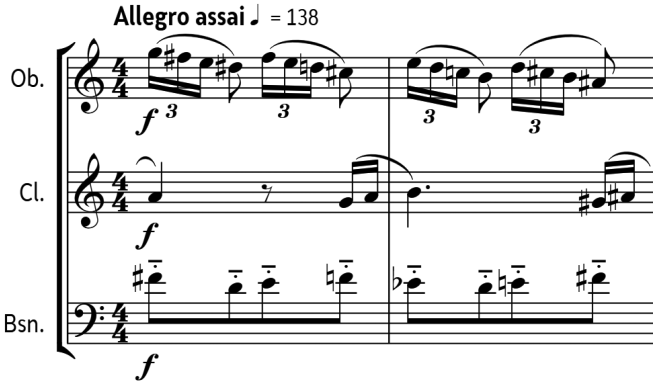


T_3, фуга, т. 156–(160)
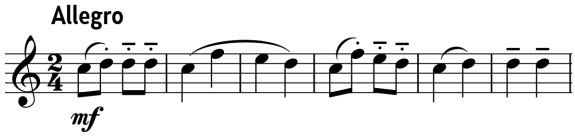


Секвентен модел

CM_1, фуга, т. (171)–(172)
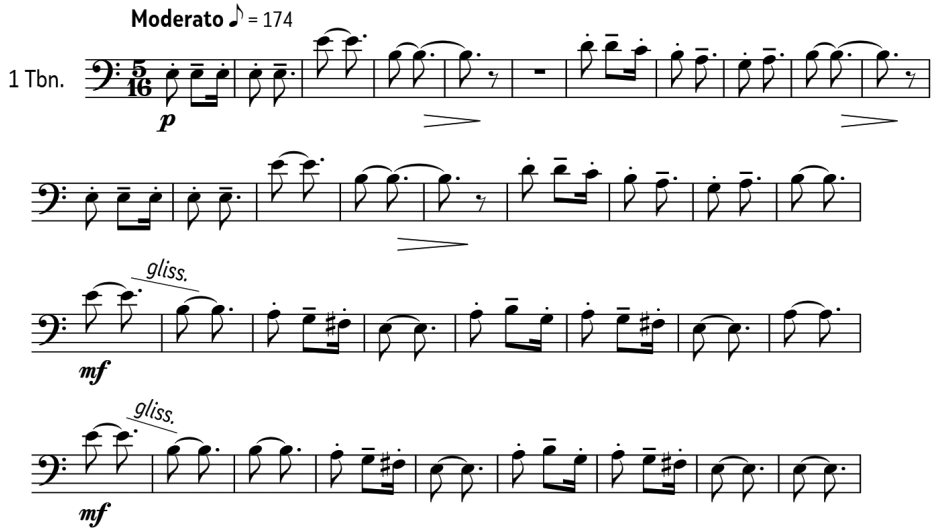


Суита *Шлем* оп. 13 (1981)

Тема

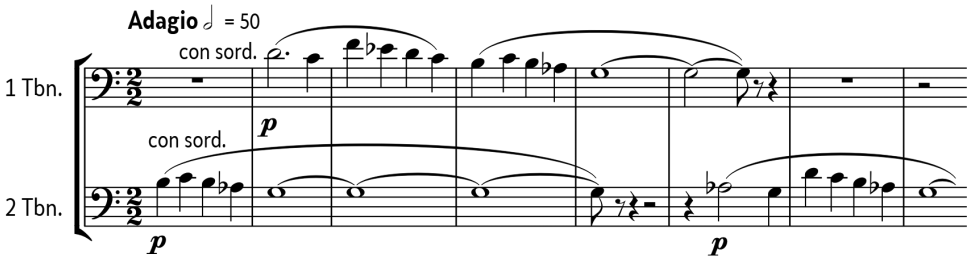


Фолклорна суита за четири тромбони оп. 14 (1981)
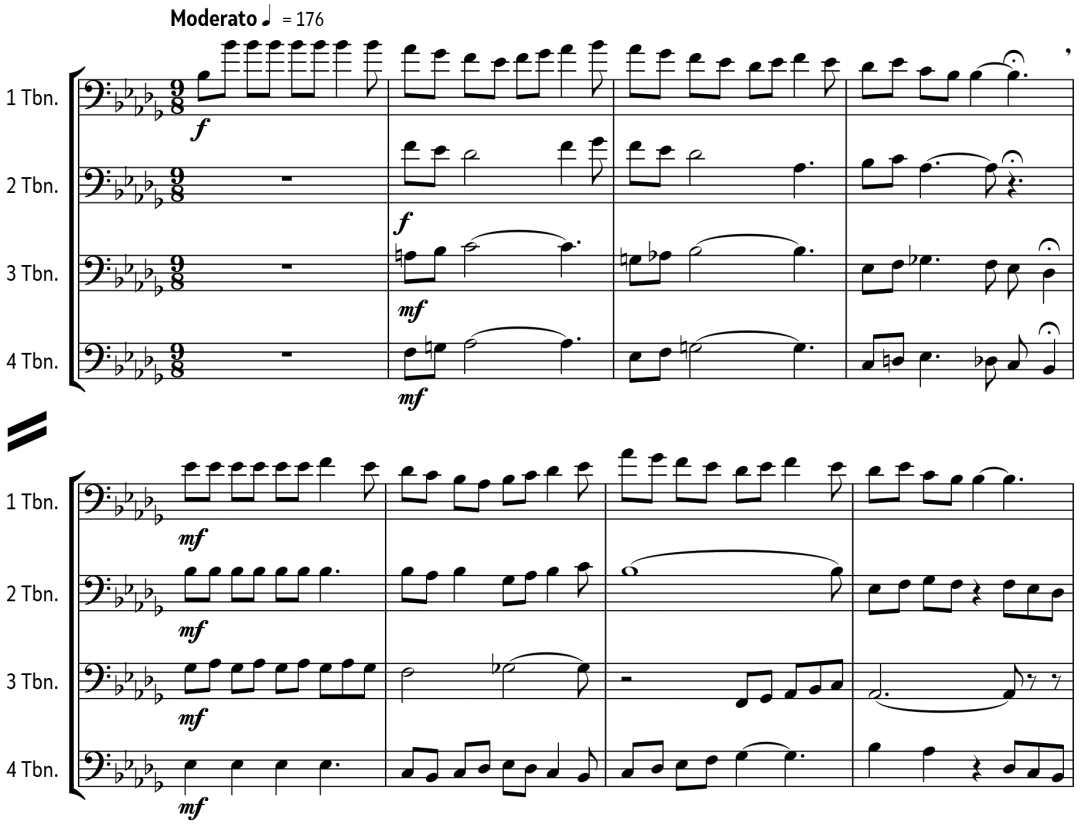
T₁, „Кажи ми кажи Катинке“, т. 11–47
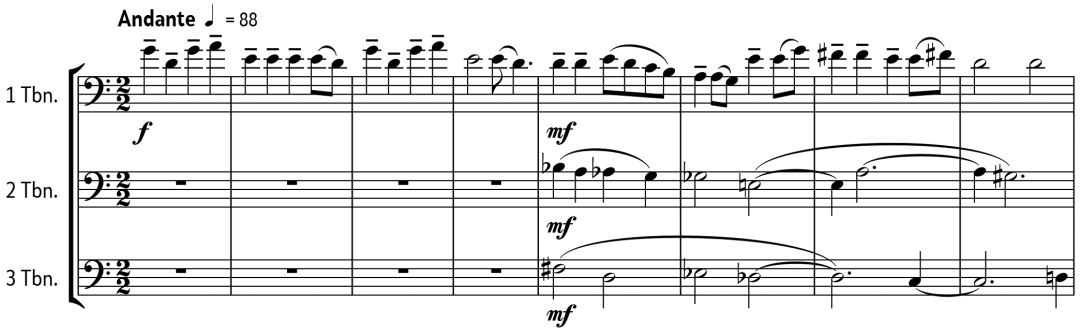


T₂, „Леле Јано леле мила ќерко “, т. 55–(62)



T$_3$, „Не си го продавај Кољо чифликот“, т. 111–118

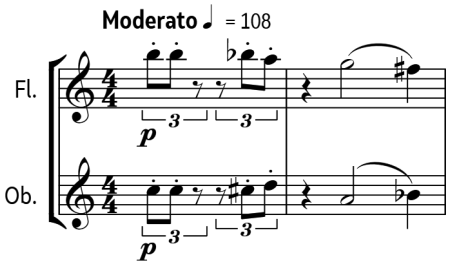


T$_4$, „Чула се прочула џанам“, т. 145–152
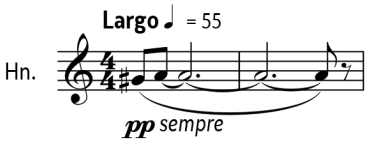


Дувачки квинтет оп. 15 (1981)
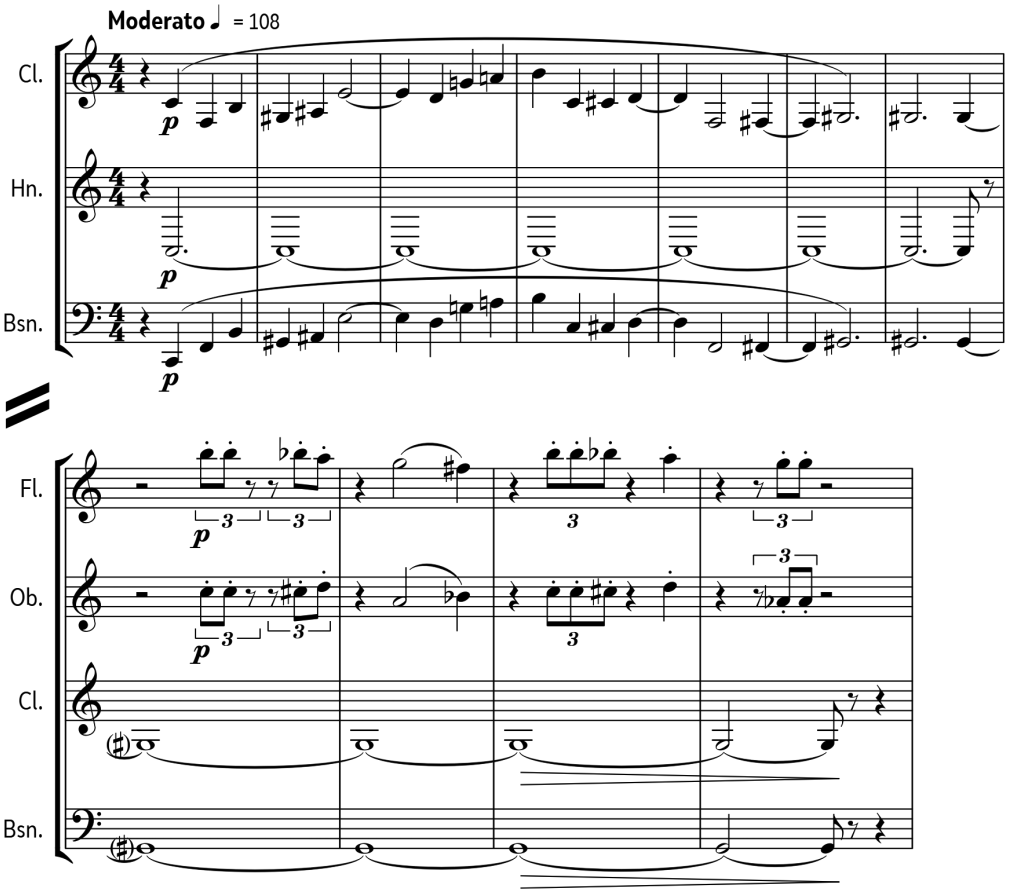
M$_1$, прв став, т. (8)–9
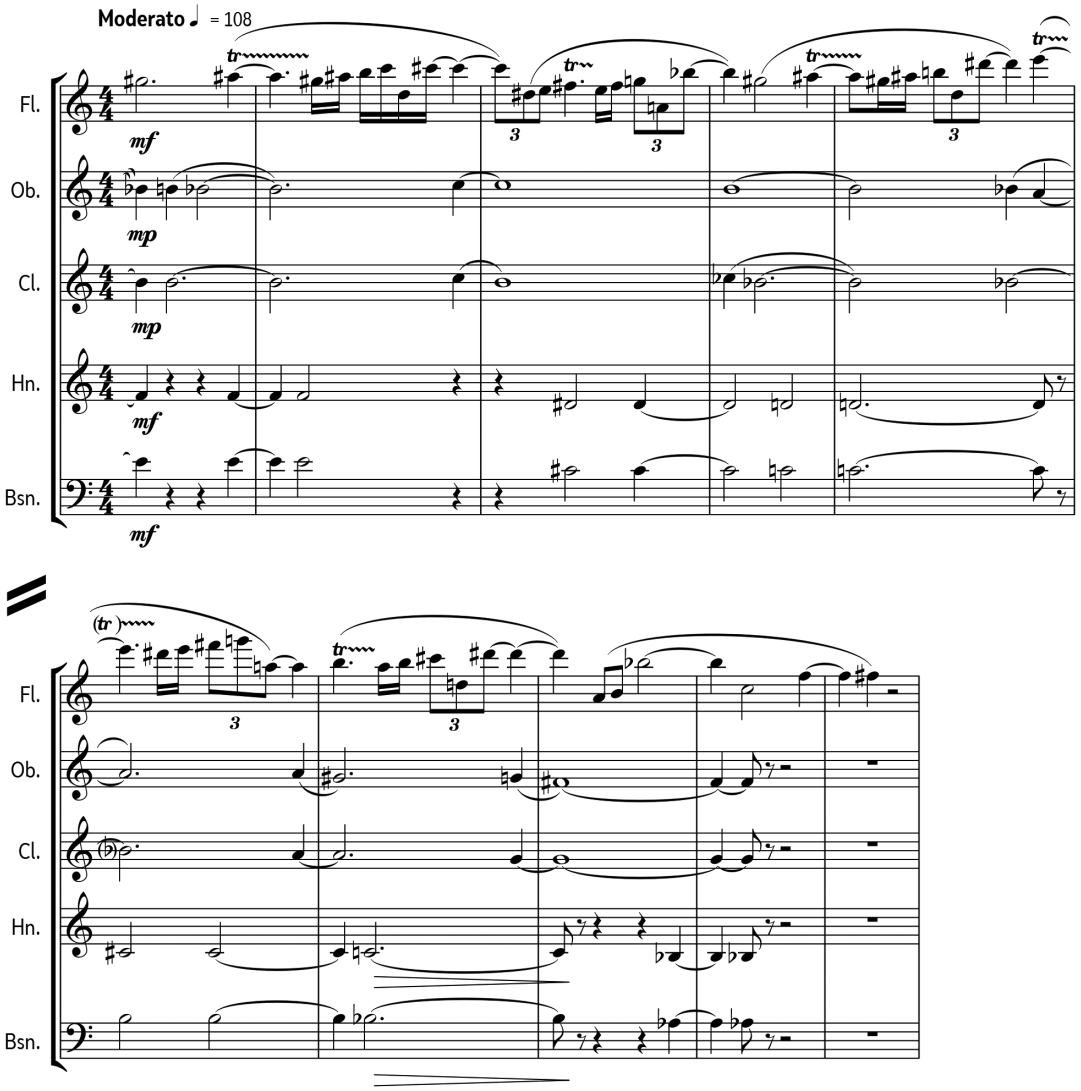


M$_2$, прв став, т. 129–130
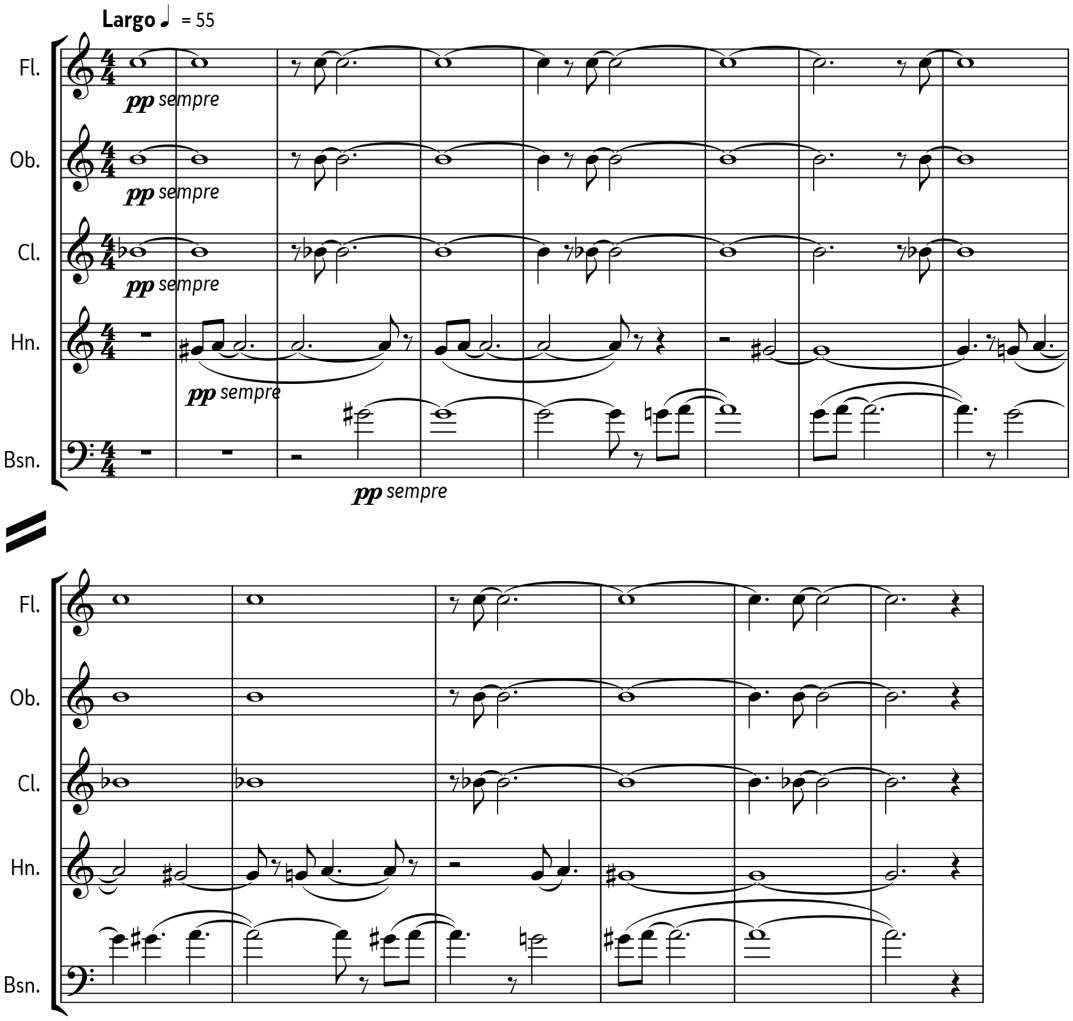


1T$_1$, прв/втор став, т. 1–11
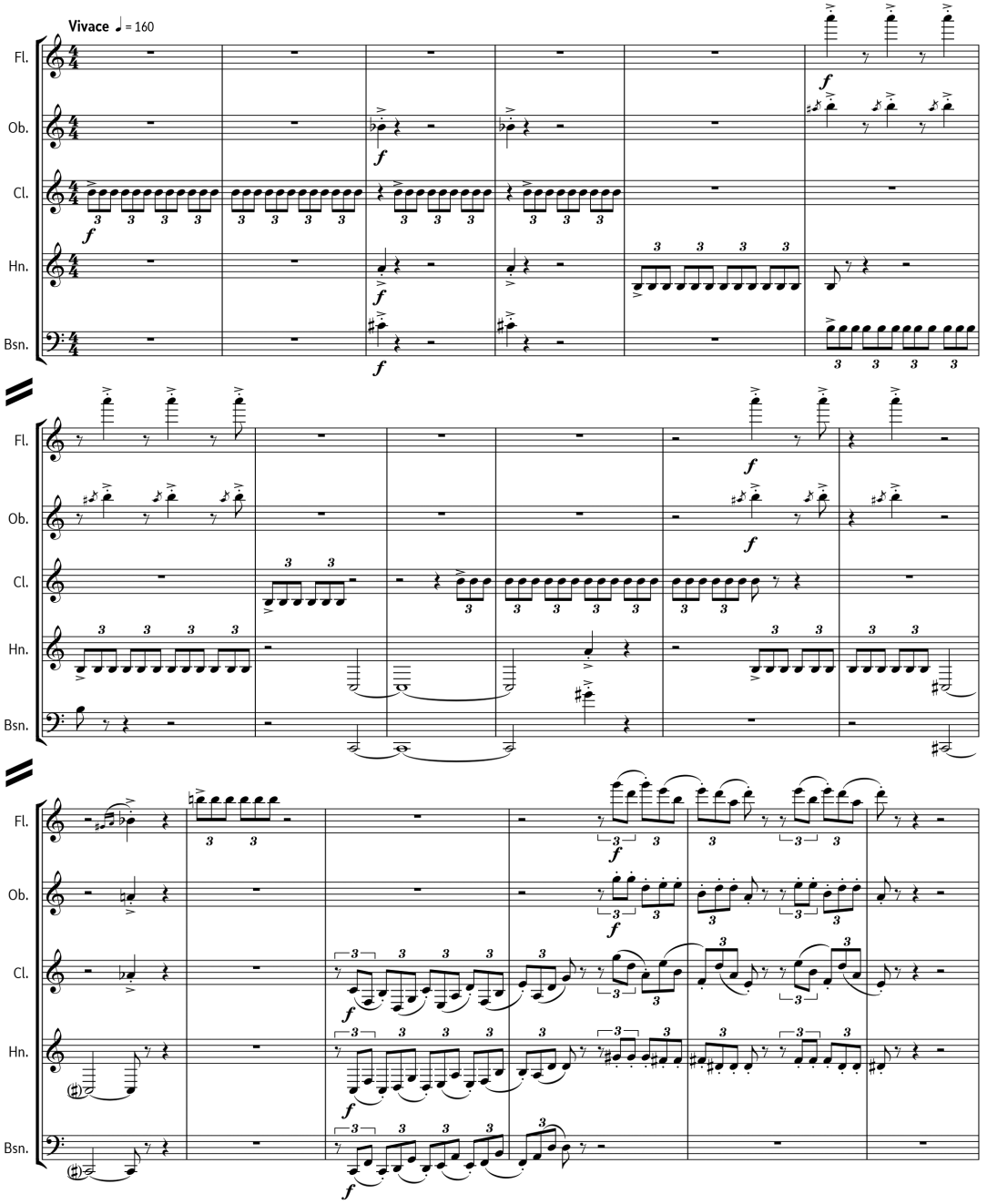


2T$_2$, прв став, т. 49–58
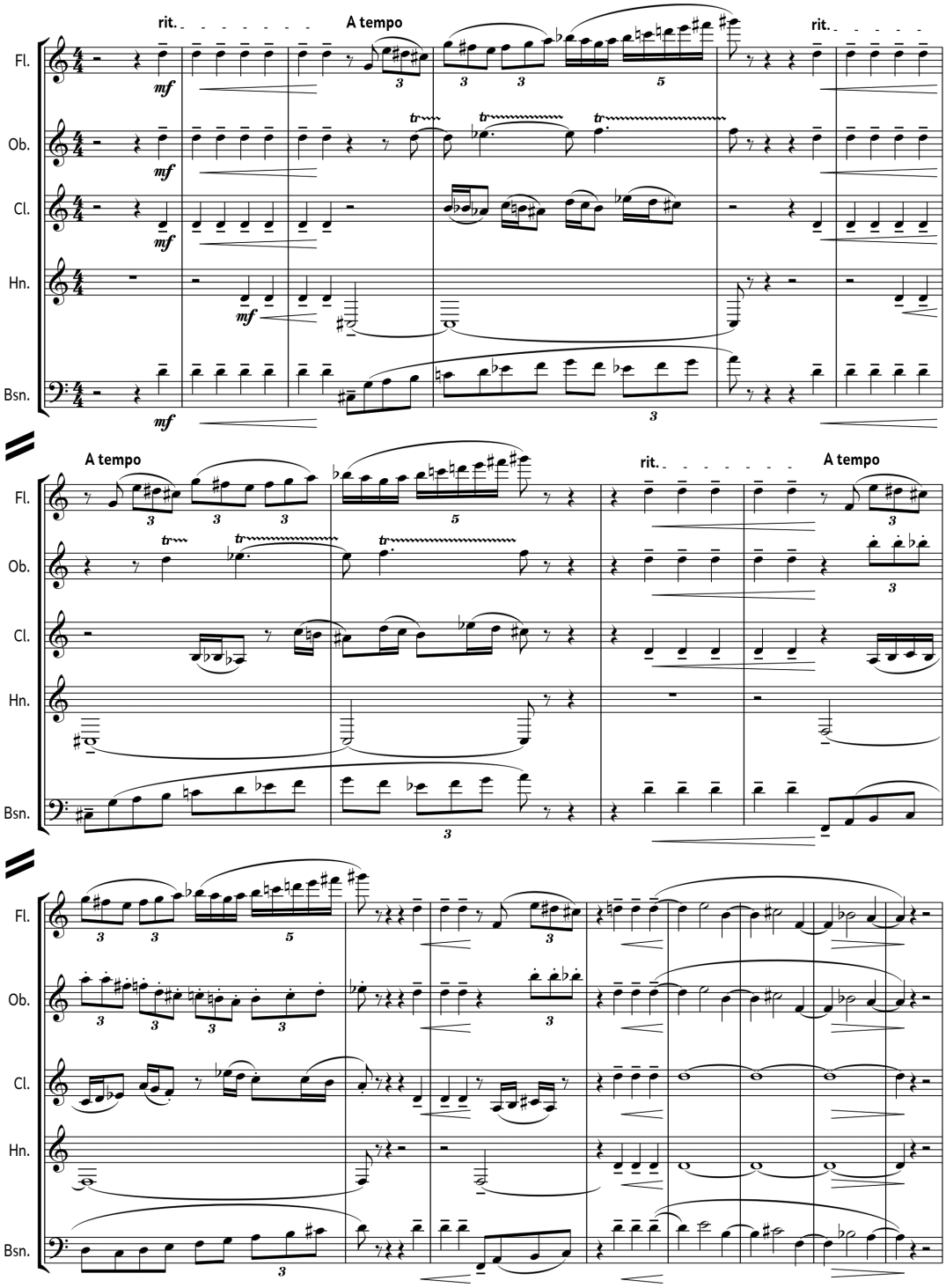


T$_3$, прв/втор став, т. 128–141



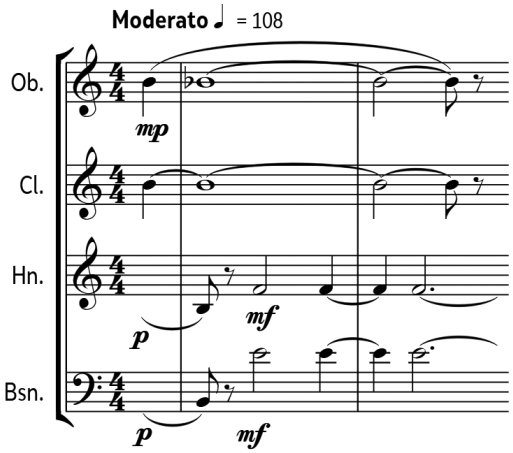
T$_4$, трет став, т. 272–289



T$_5$, трет став, т. 307–324
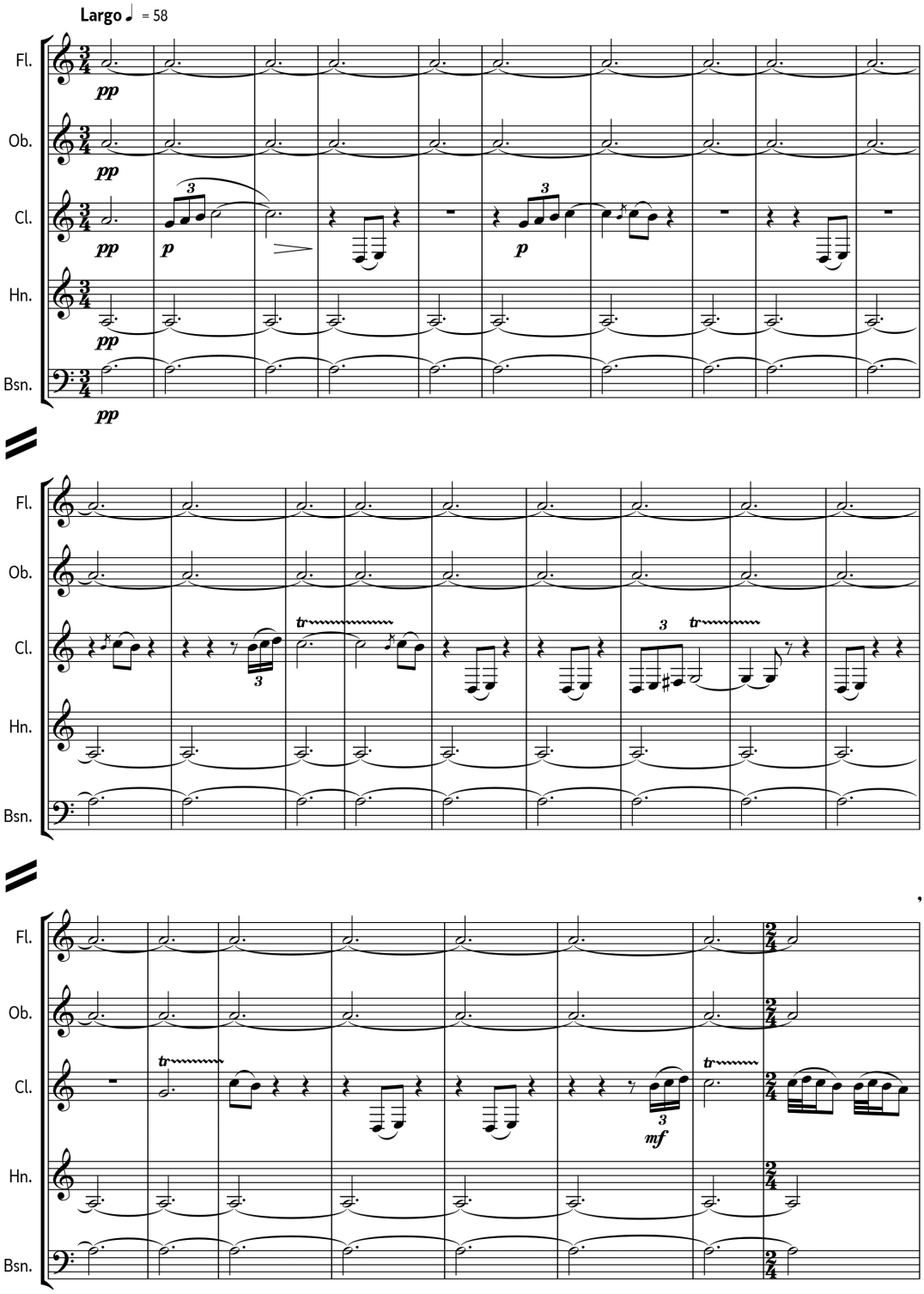


Ф$_1$, прв став, т. (45)–(47)
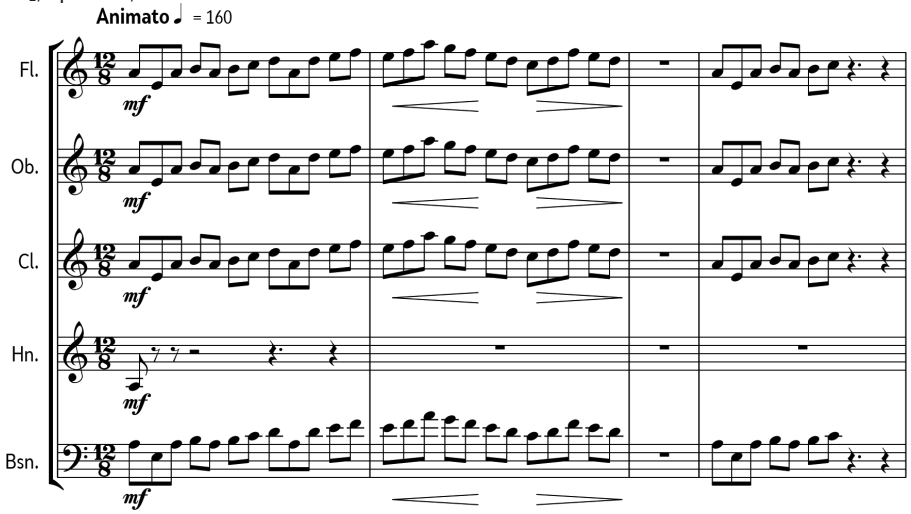


Фолк квинтет оп. 23 (1985)
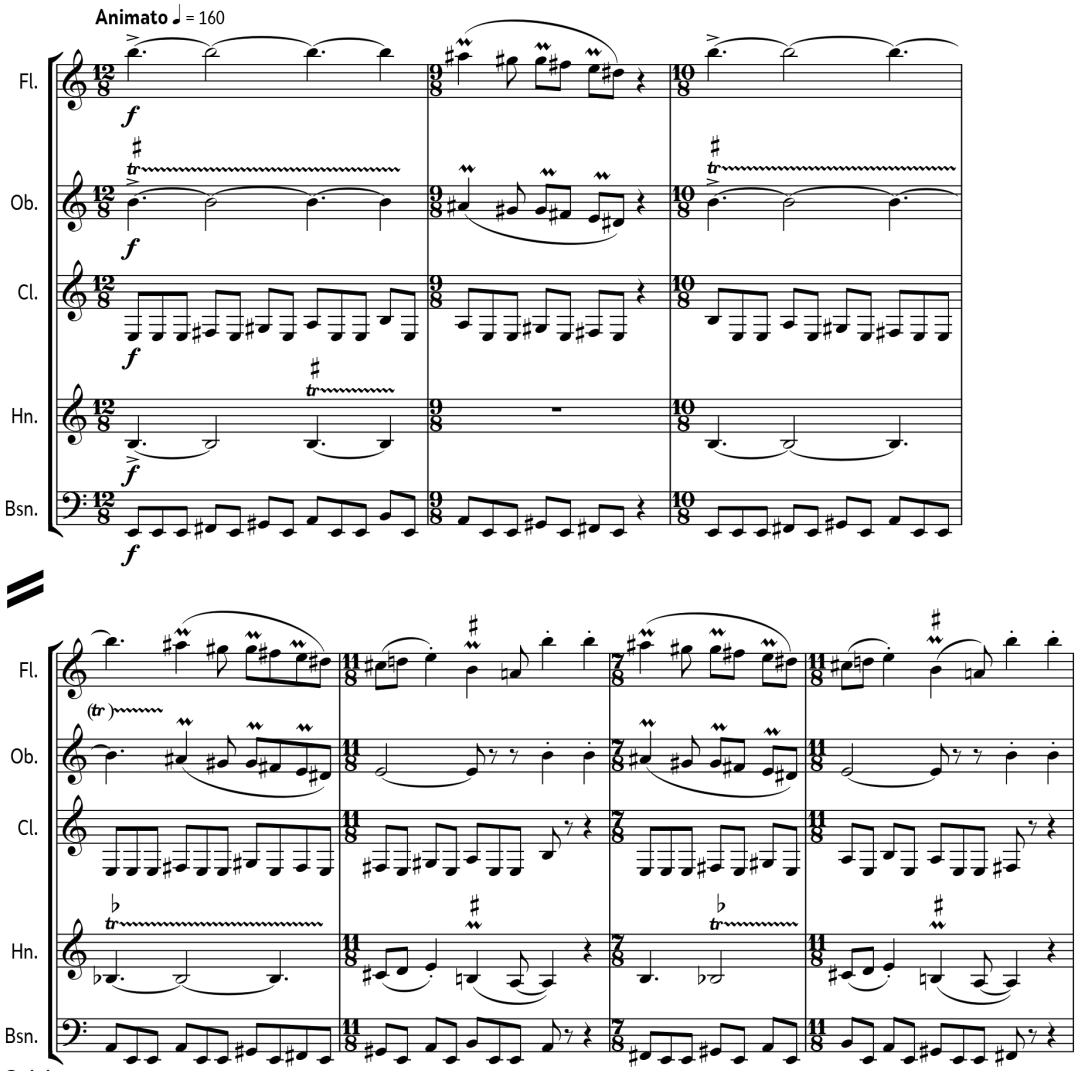
T₁, прв став, т. 1–27
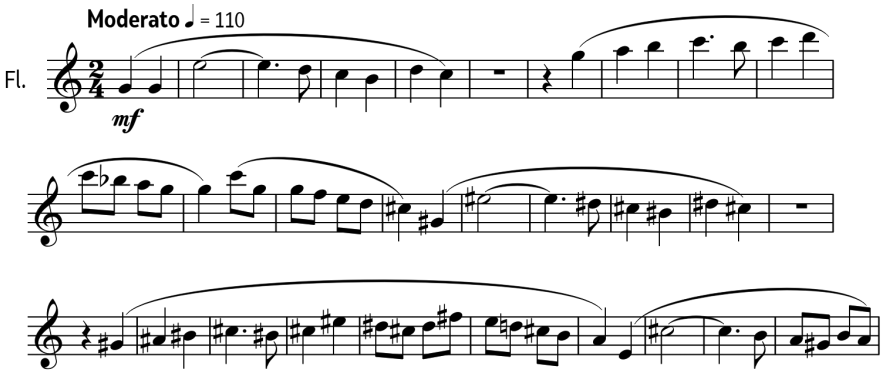


1T$_2$, прв став, т. 28–31
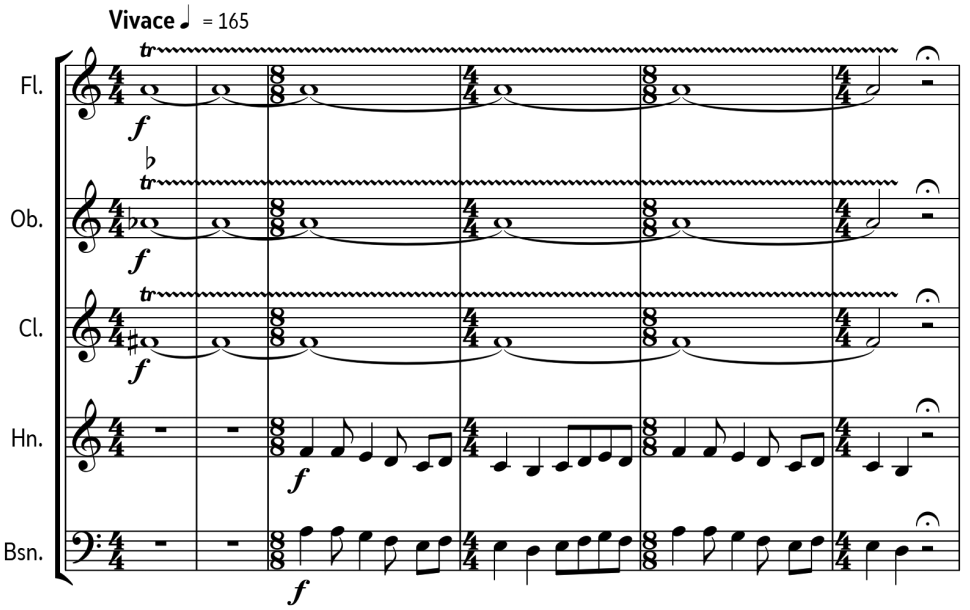


2T$_3$, прв став, т. 40–46



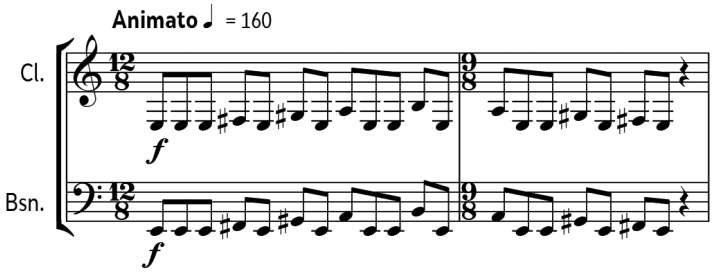
T$_4$, втор став, т. 1–29



T$_5$, трет став, т. 1–6
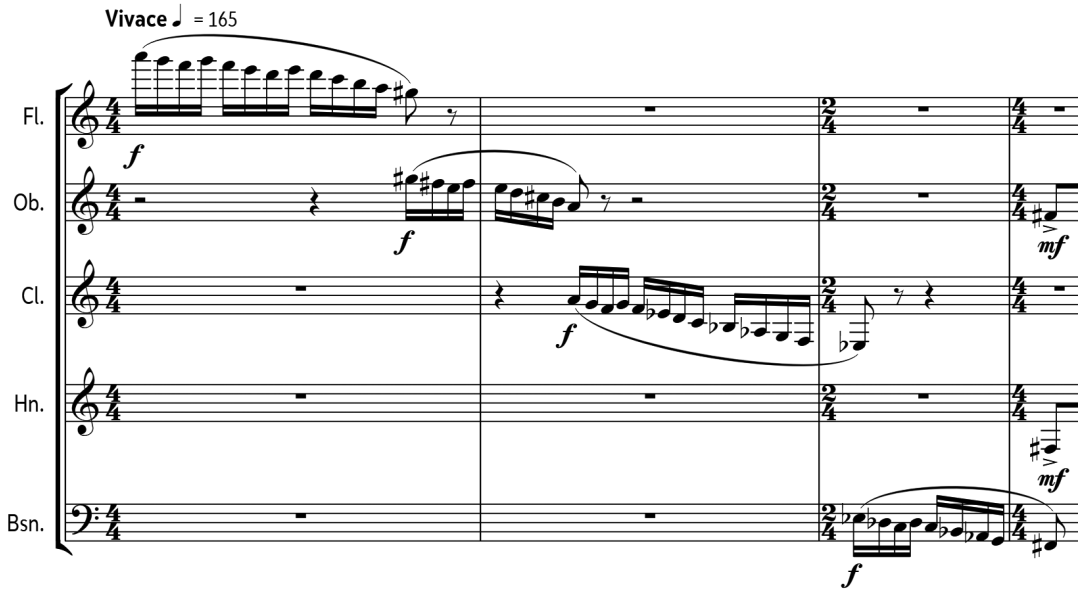


Ф$_1$, прв став, т. 38–39



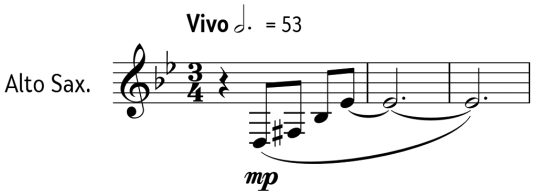
Пасажи

П$_1$, трет став, т. 22–(25)
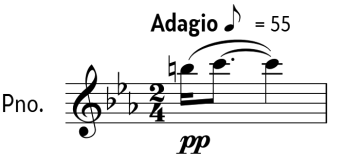


Суита *Зојкиниот стан* оп. 31 (1989/1994)
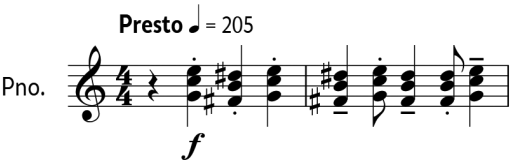
M$_1$, прв став, т. 7–9
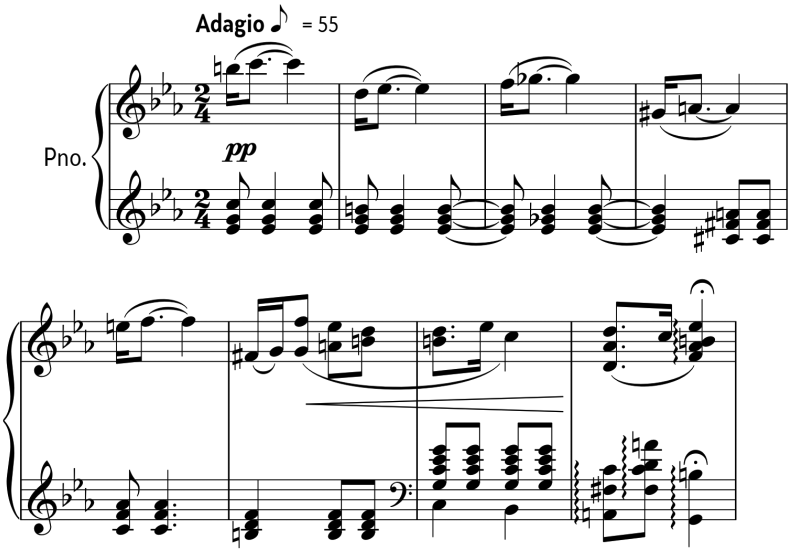


M$_2$, втор став, т. 1



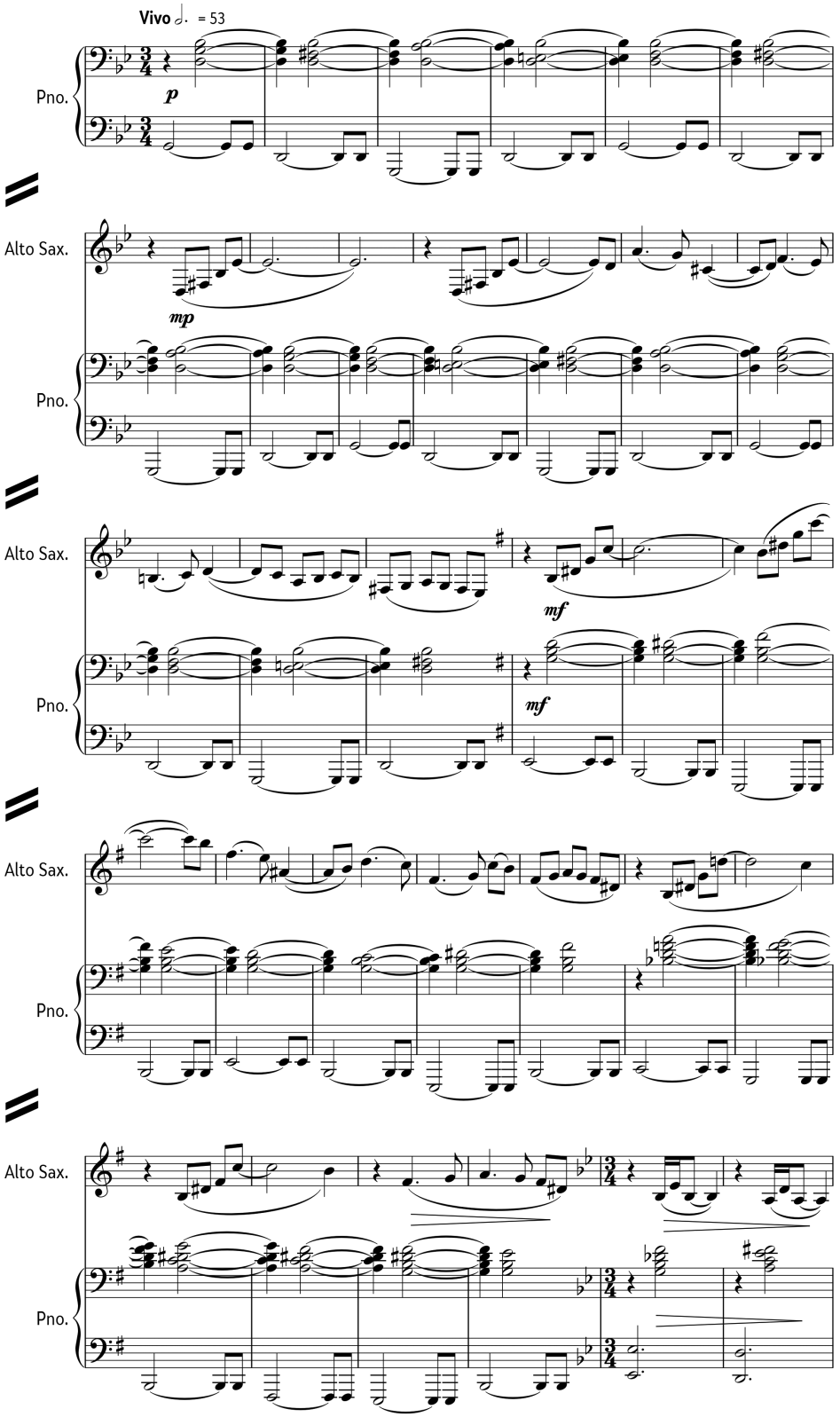
M$_3$, трет став, т. 7–8
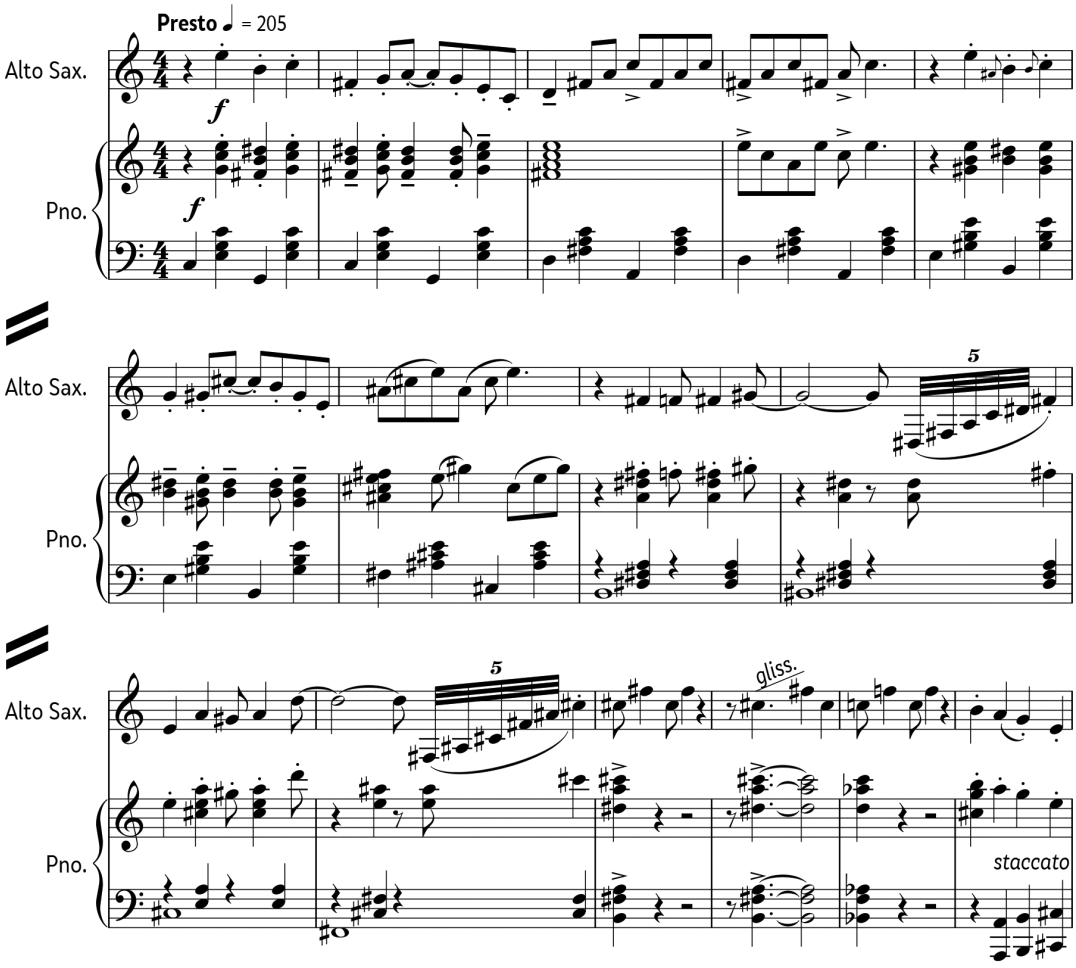


T$_2$, втор став, т. 1–8
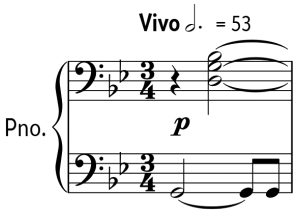


T_1, прв став, т. 1–32



T$_3$, трет став, т. 7–21
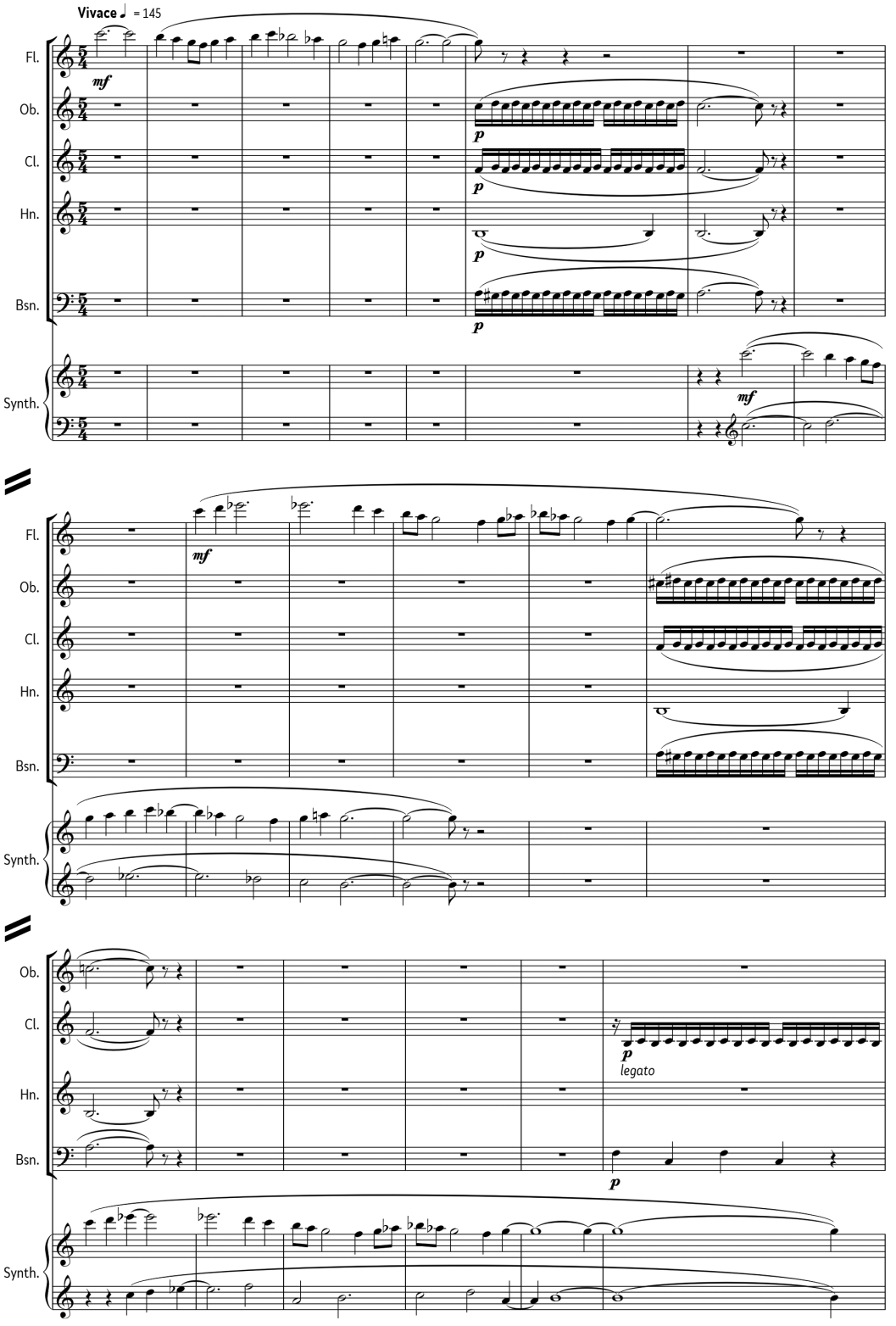


Φ$_1$, прв став, т. 1
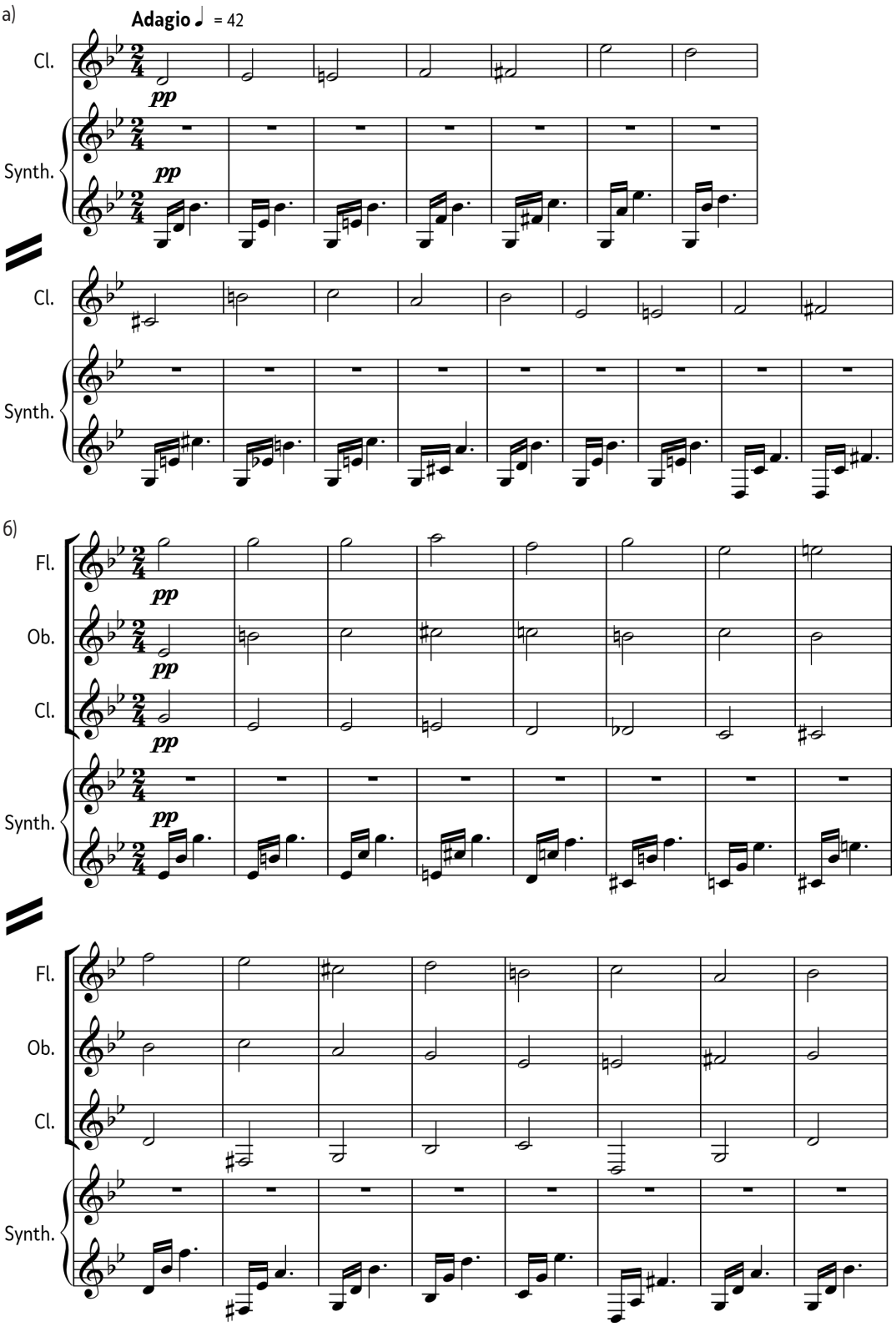


Секстет за дувачки квинтет и синтесајзер оп. 32 (1990)
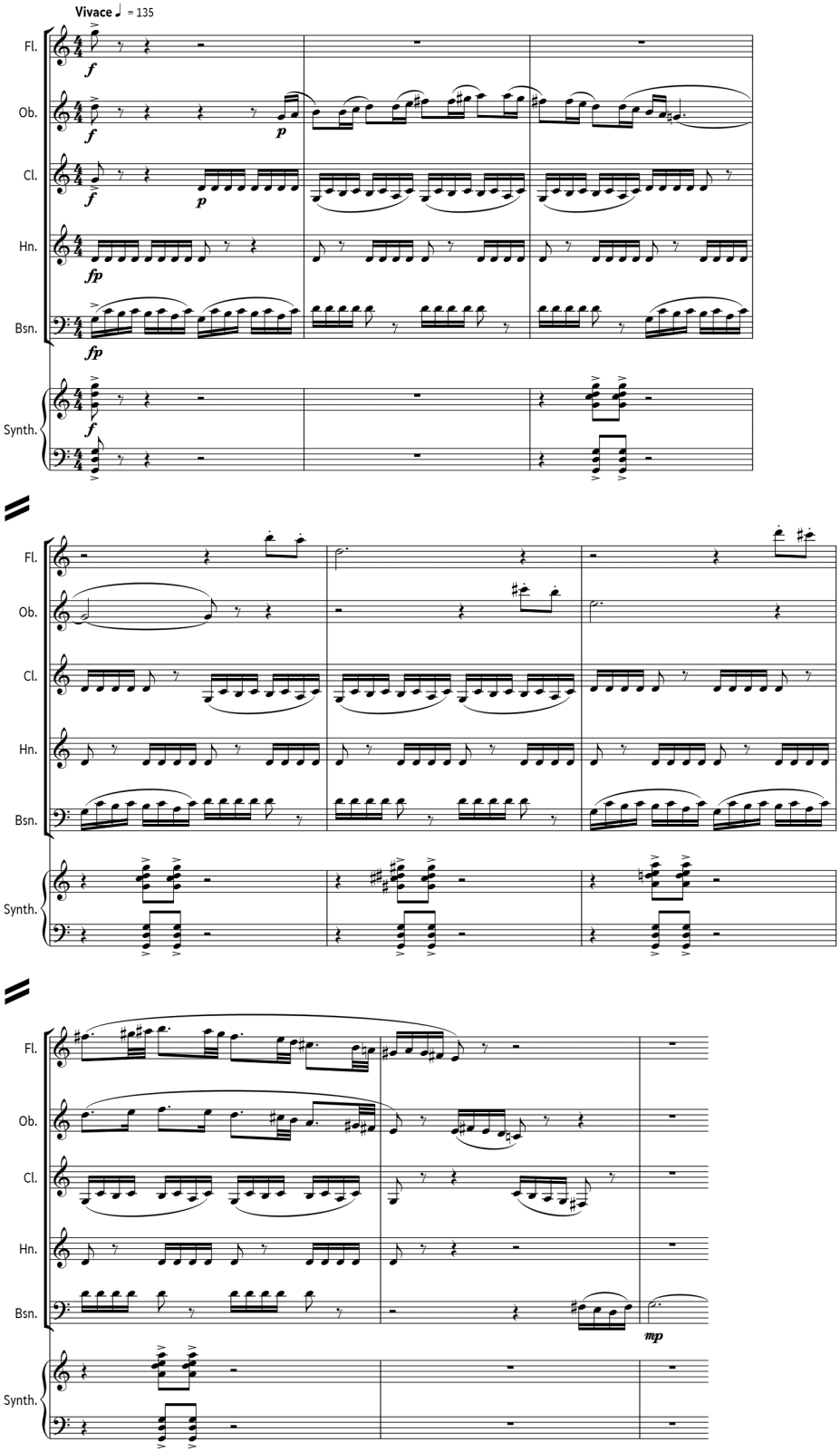
T_1, прв став, т. 1–20



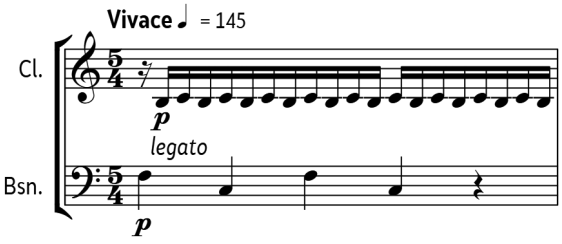
T_2, втор став, т. 1–16 и т. 33–48



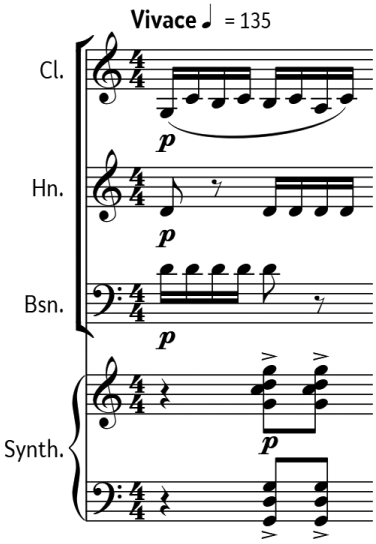
T_3, трет став, т. 6–(14)



Ф$_1$, прв став, т. 20

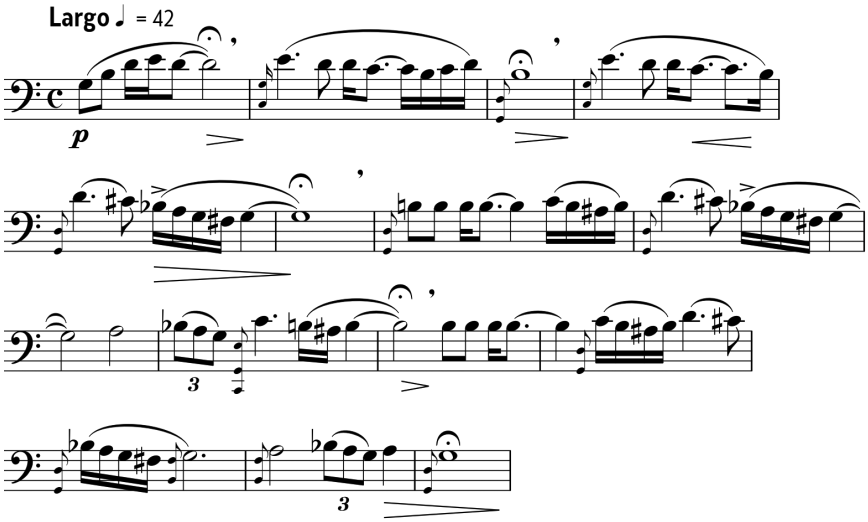


Ф$_2$, трет став, т. (8)



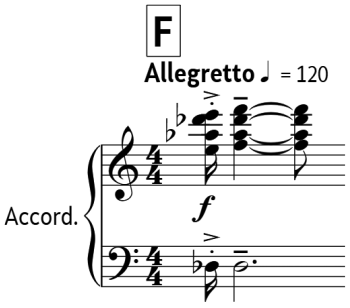
Варијации за соло виолончело *Параходот* оп. 44 (1997)

Тема, т. 1–15
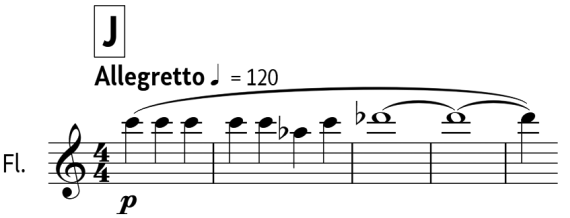


Kreuzweg-Reflexionen VIII op. 50 (2001)

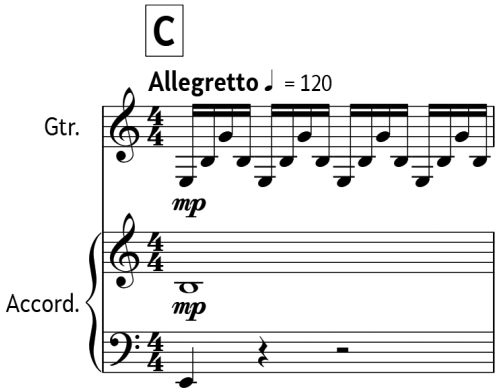
М$_1$, т. (74)
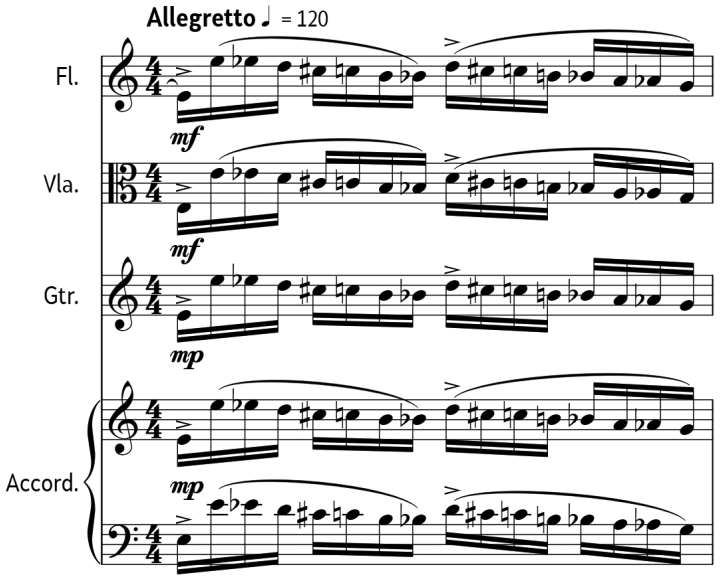


М$_2$, т. (109)–(113)
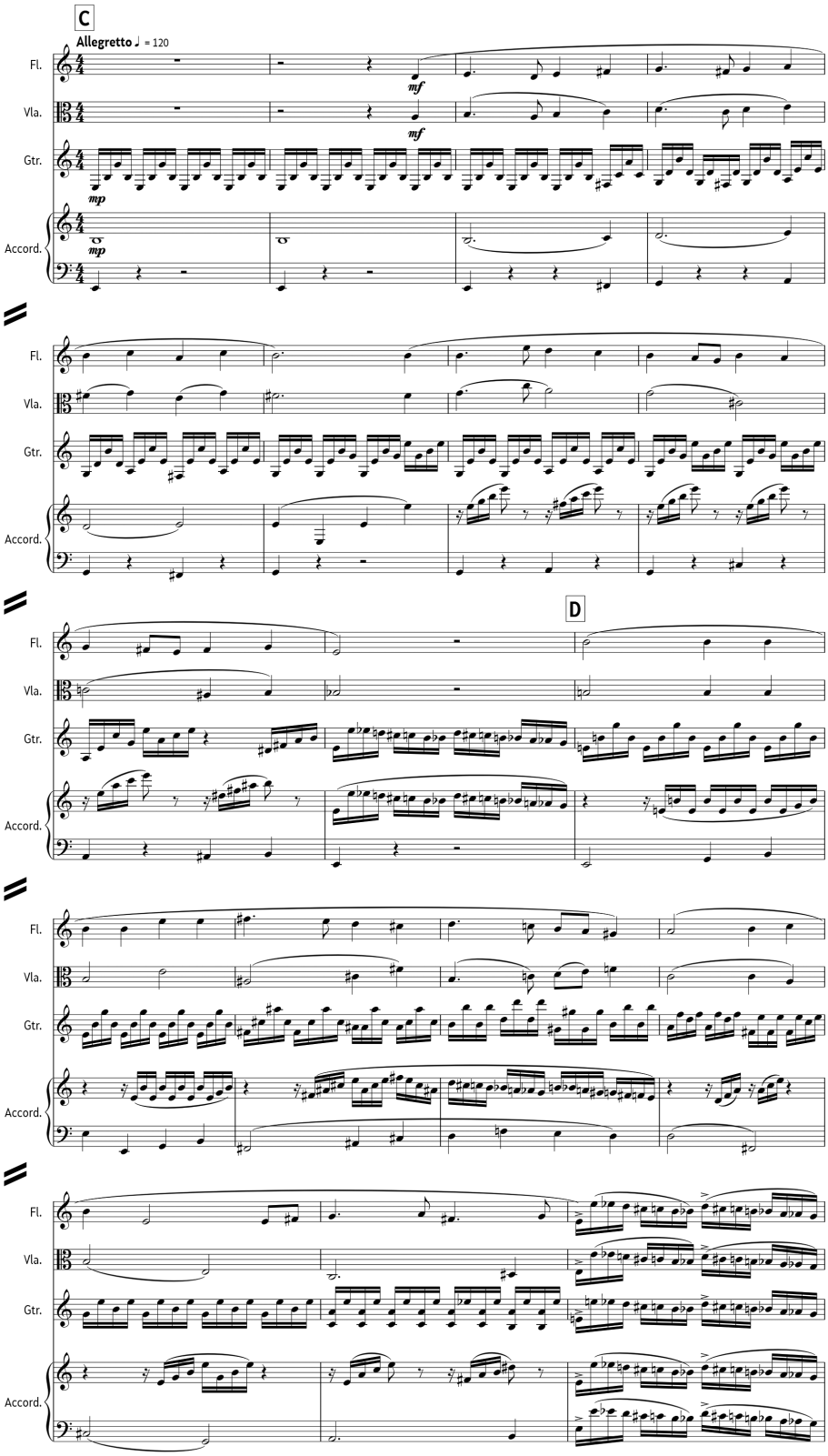


Ф$_1$, т. 49
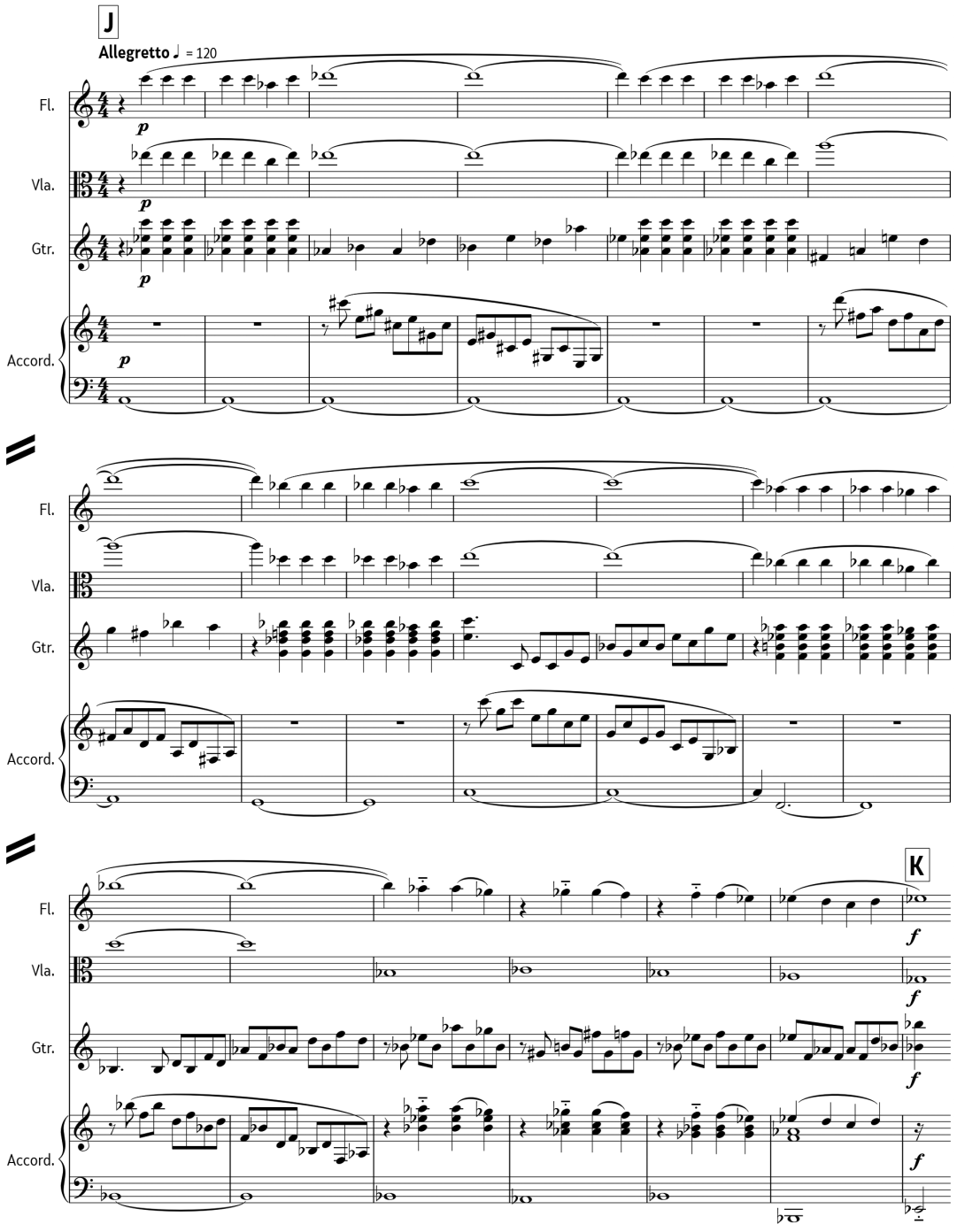


П$_1$, т. 66



1T$_1$, т. 49–66
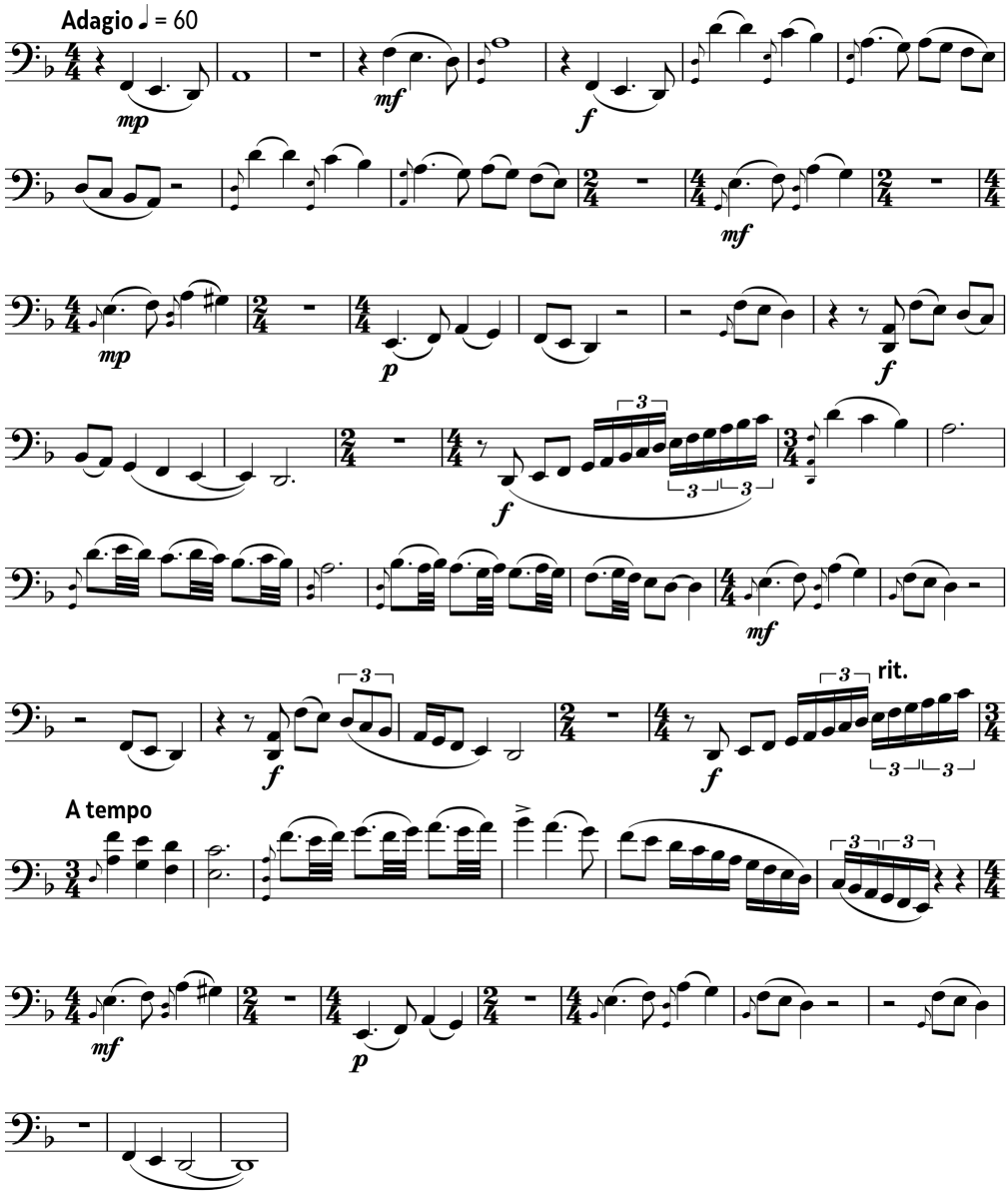


2T$_2$, т. 109–(129)
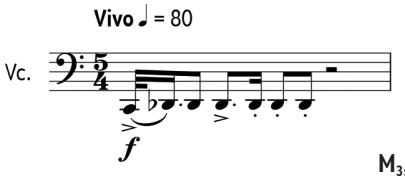


In memoriam Грличко оп. u10 (2006)

Тема, т. 1–53
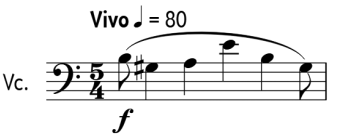


Фантазија за виолончело и пијано оп. 55 (2009)

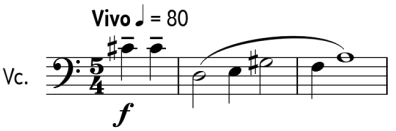
M$_1$, втор став – Perpetuum, т. 1



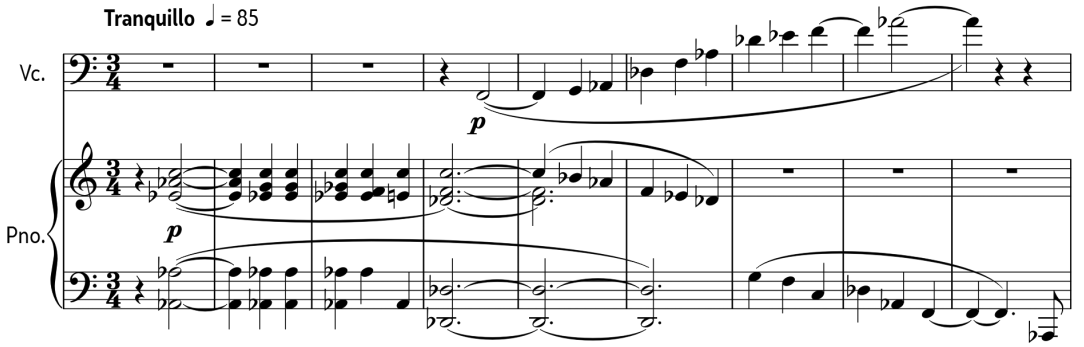
M$_2$, втор став – Perpetuum, т. 6
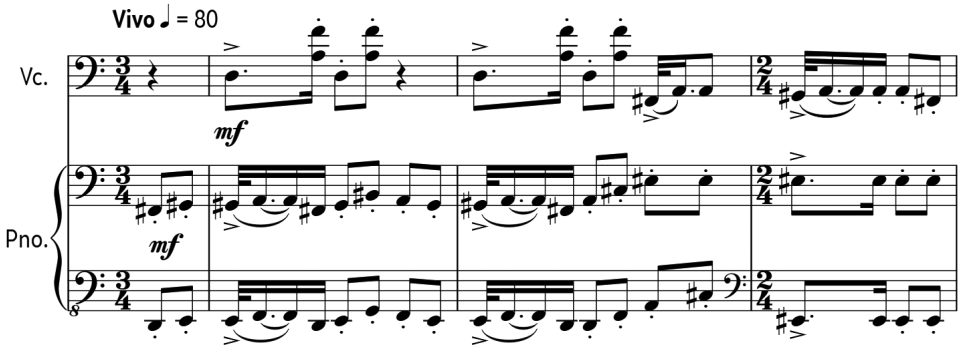


M$_3$, втор став – Perpetuum, т. (25)–27
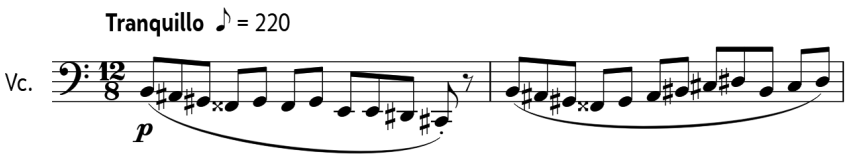


T$_1$, прв став – Prelude, т. 1–9



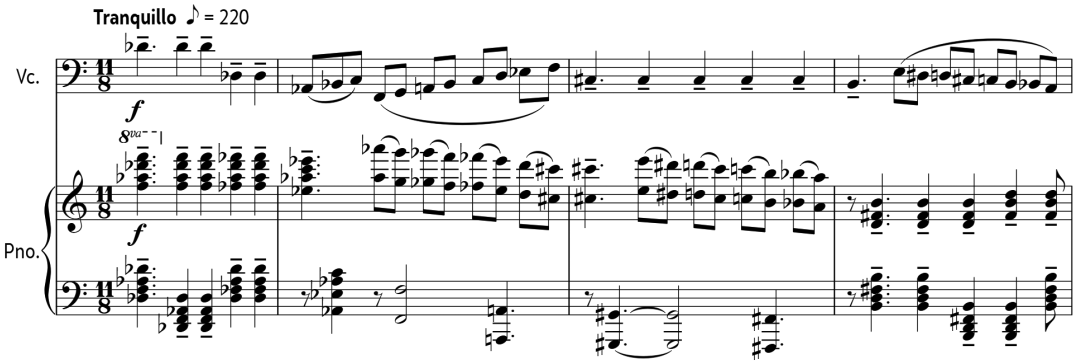
T$_2$, втор став – Perpetuum, т. (11)–14
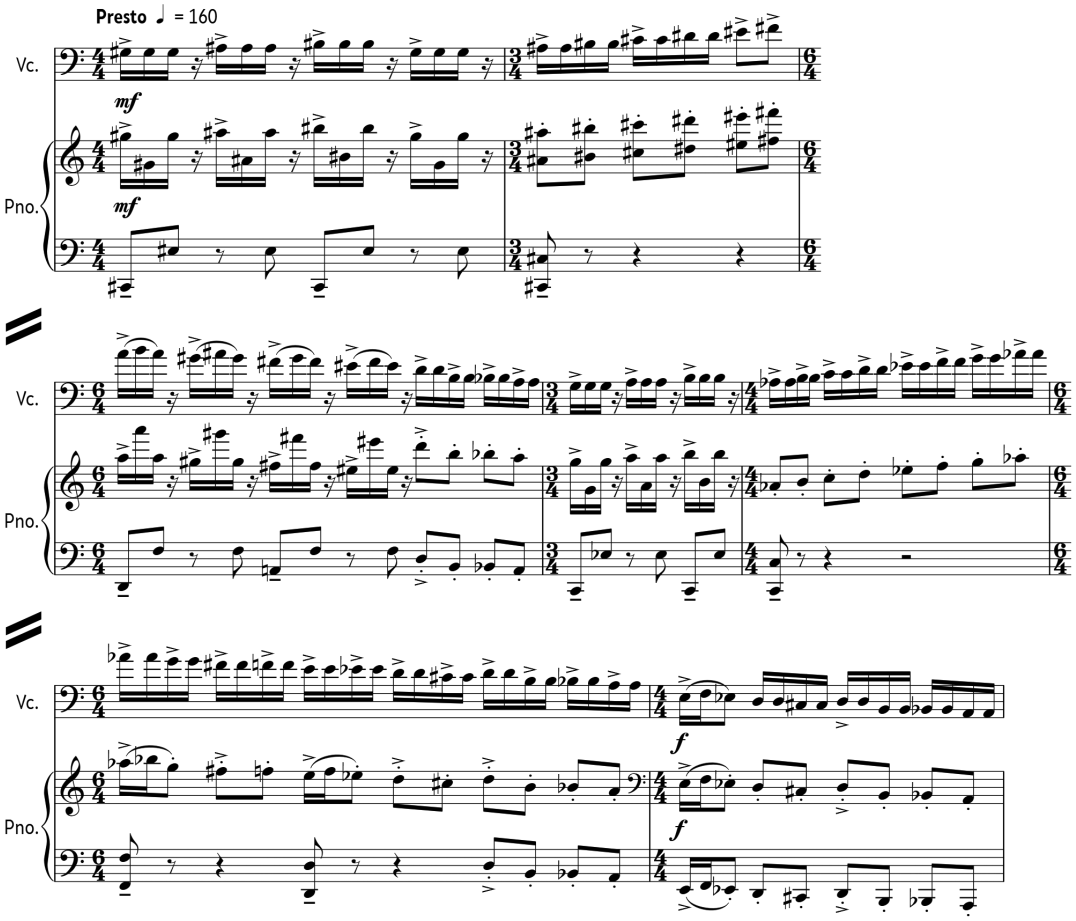


1T$_3$, трет став – Quasi fuga, т. 1–2
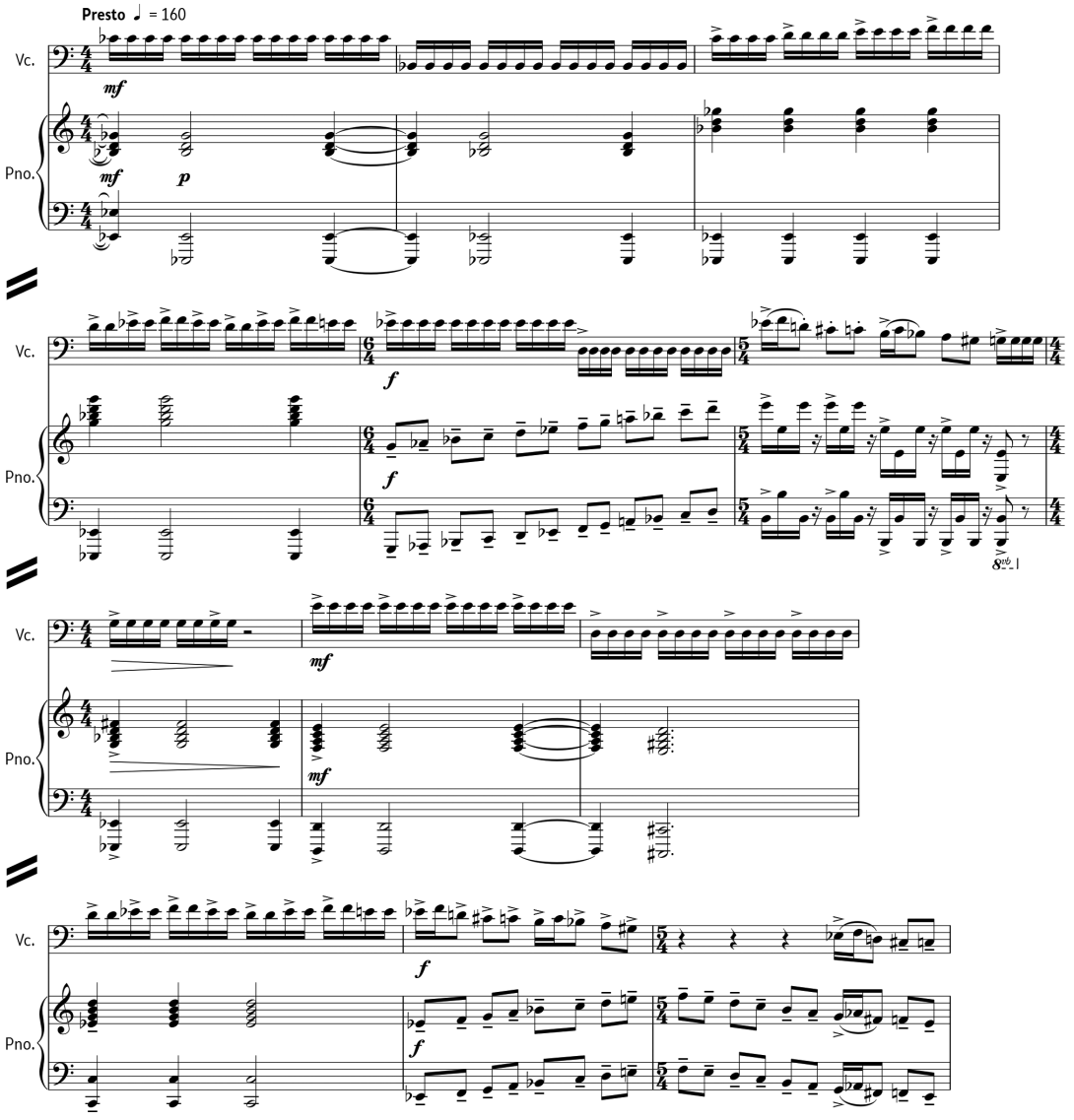


2T$_4$, трет став – Quasi fuga, т. 21–24
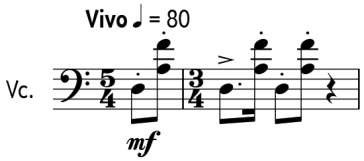


1T$_5$, четврти став – Finale, т. 5–11
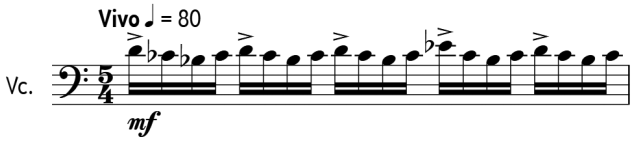


2T$_6$, четврти став – Finale, т. 31–42
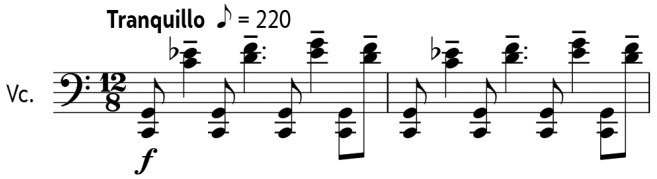


Ф$_1$, втор став – Perpetuum, т. (10)–11
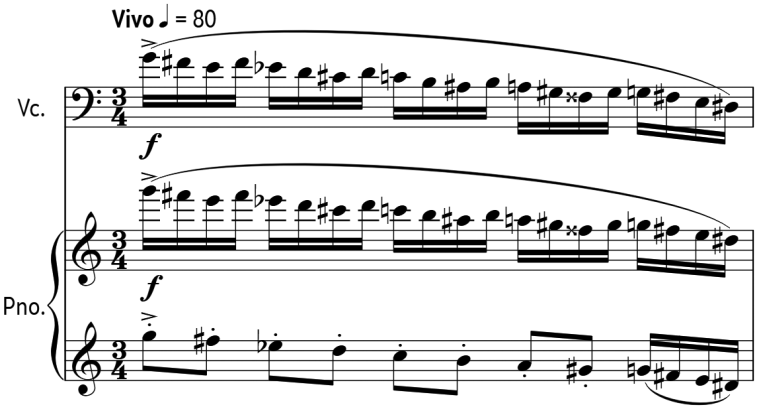


Ф$_2$, втор став – Perpetuum, т. 52



Ф$_3$, трет став – Quasi fuga,т. 16–17

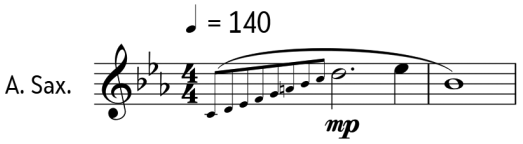


П$_1$, втор став – Perpetuum, т. 17

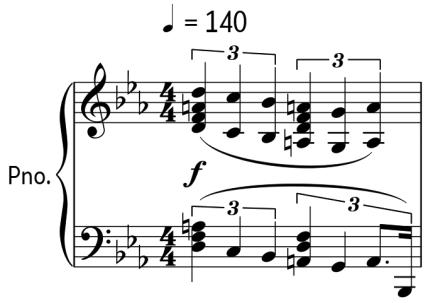


Џез соната за алт саксофон, пијано и контрабас оп. 56 (2009)
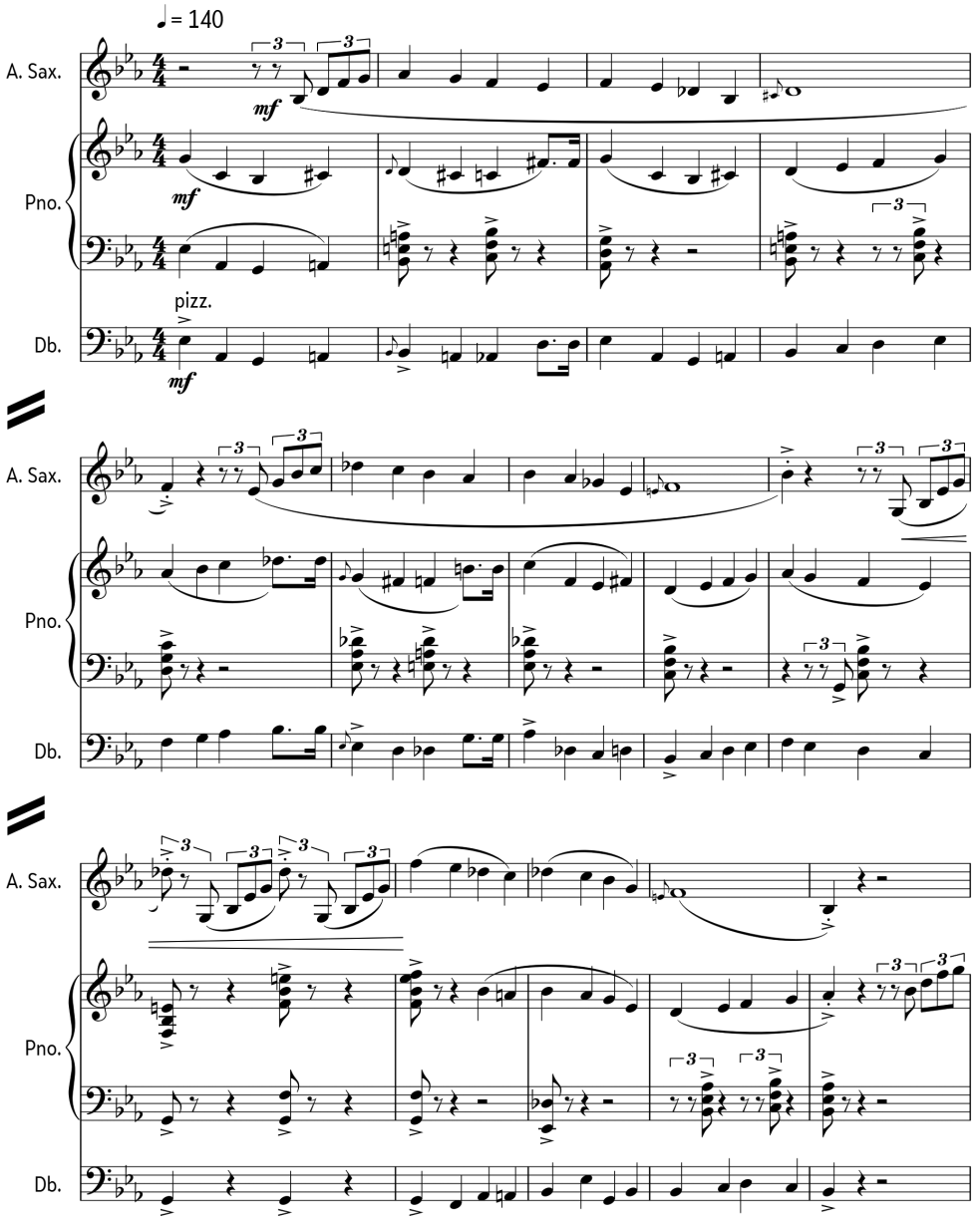
M$_1$, прв став – Monk, т. 54–55
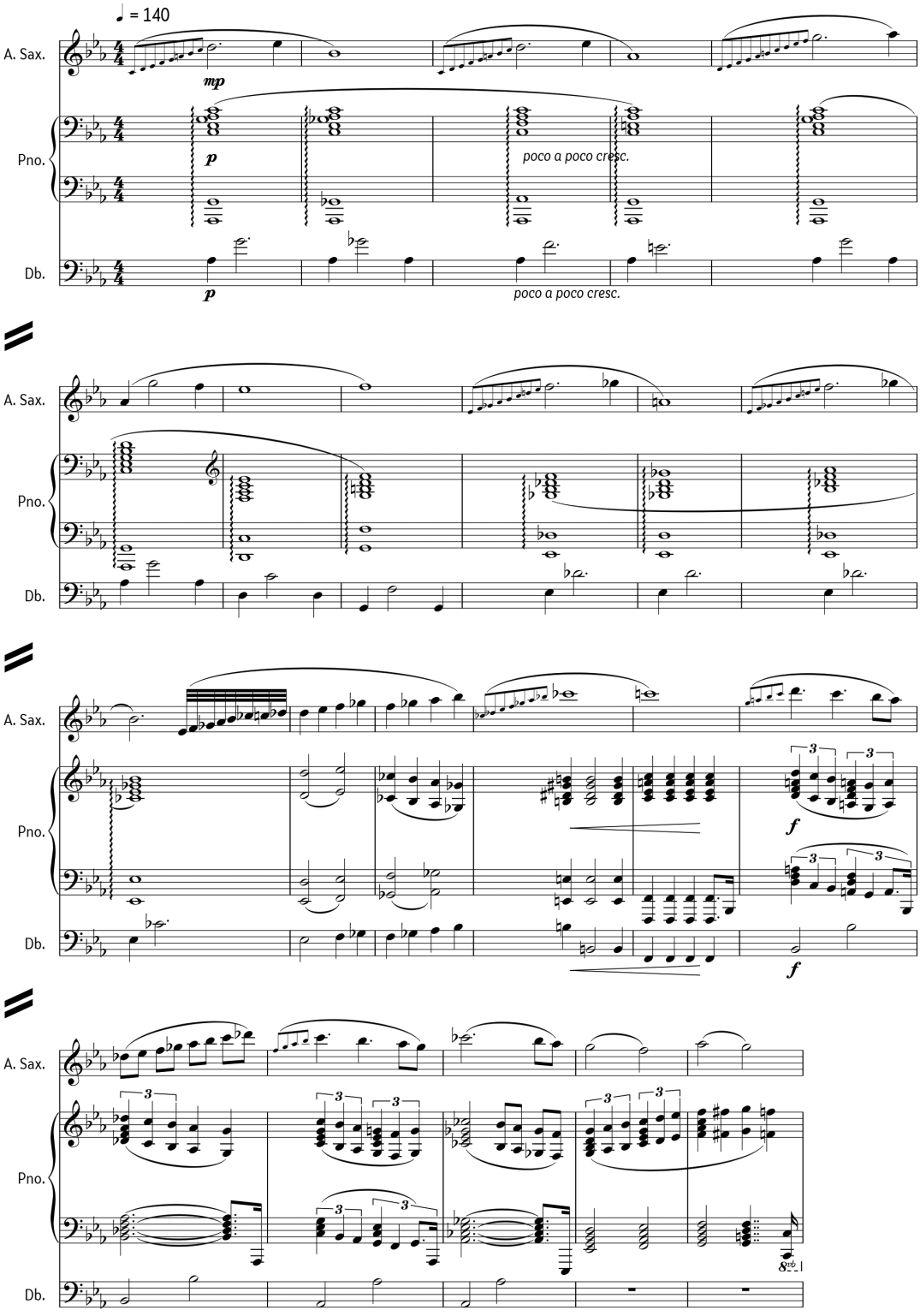


M$_2$, прв став – Monk, т. 70
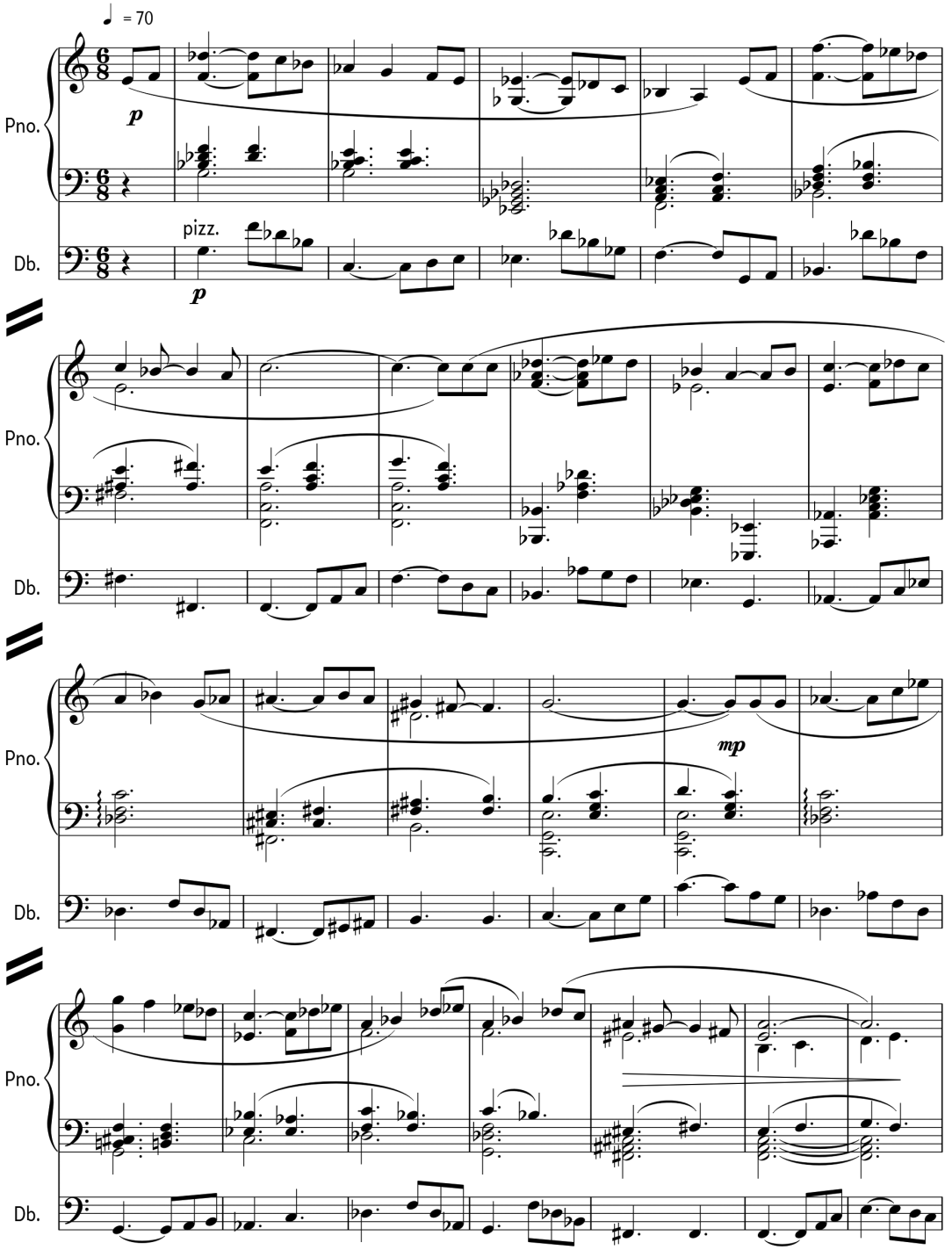


1T$_1$, прв став – Monk, т. 4–17
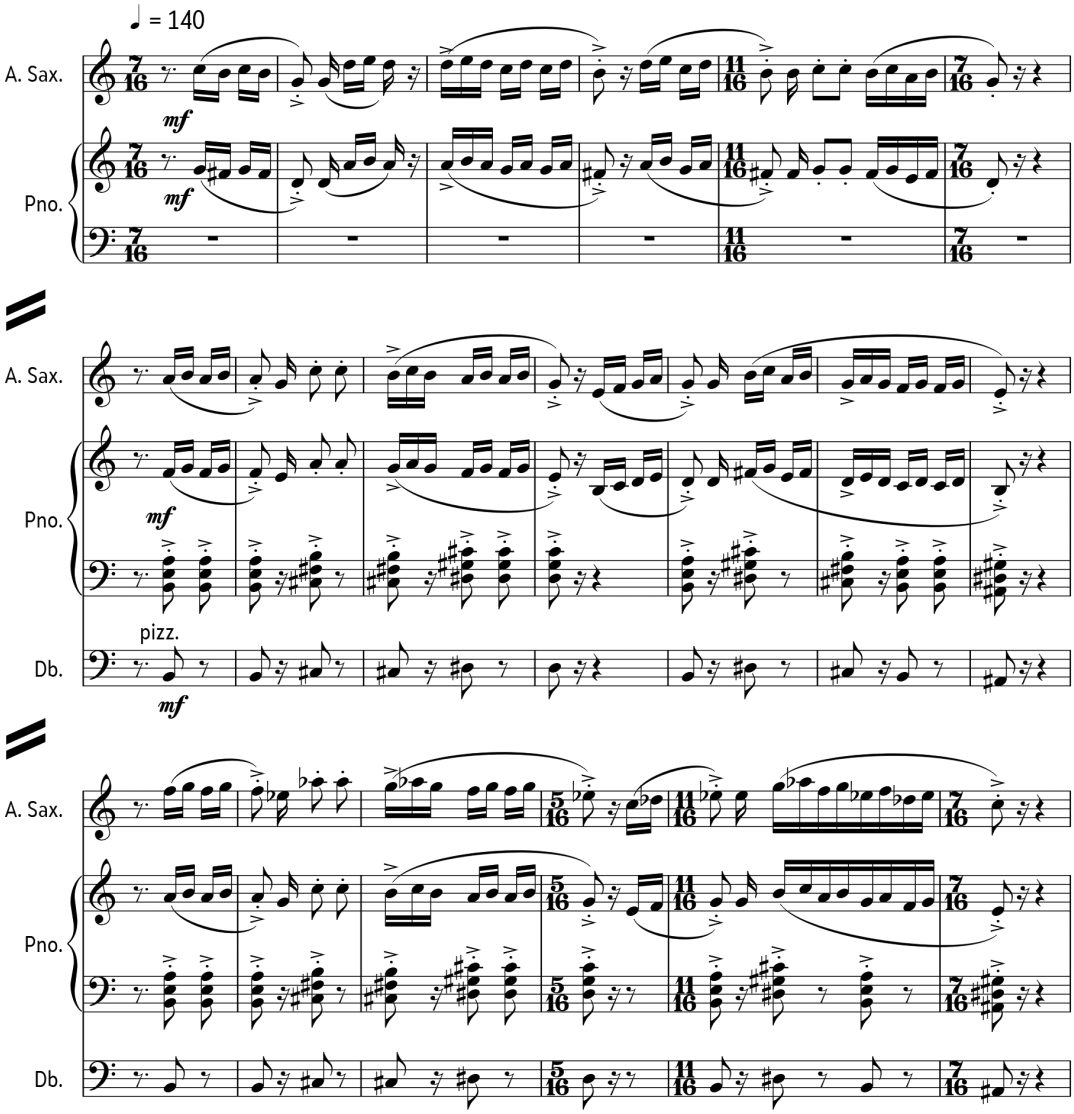


2T$_2$, први став – Monk, т. 54–75
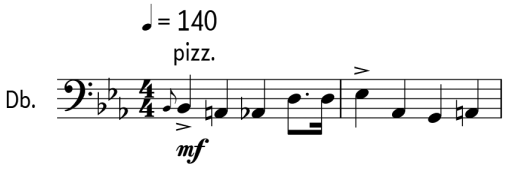


Т$_3$, втор став – Swing, т. 1–24



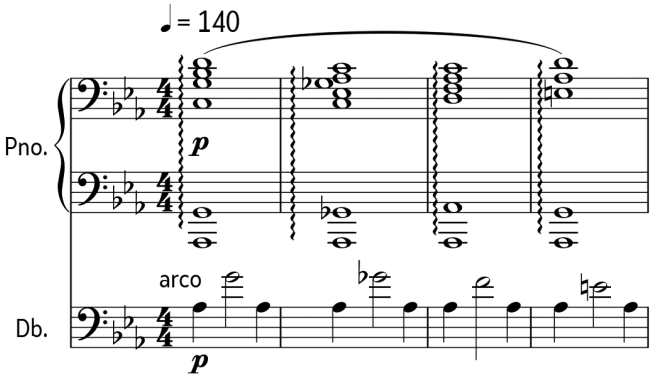
T$_4$, трет став – Folk, т. 1–19
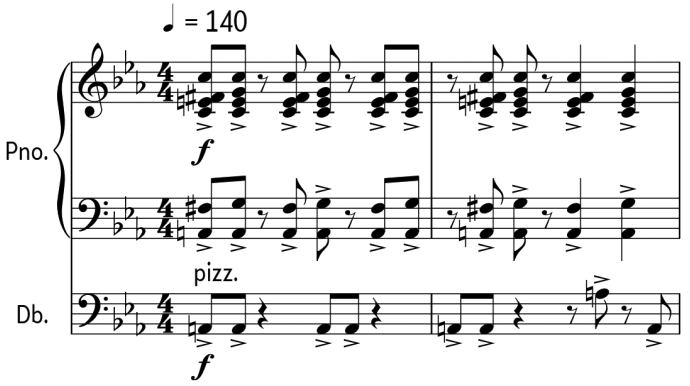


Φ$_1$, прв став – Monk, т. 1–2



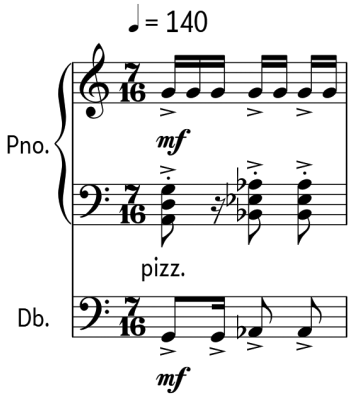
Ф$_2$, прв став – Monk, т. 50–53



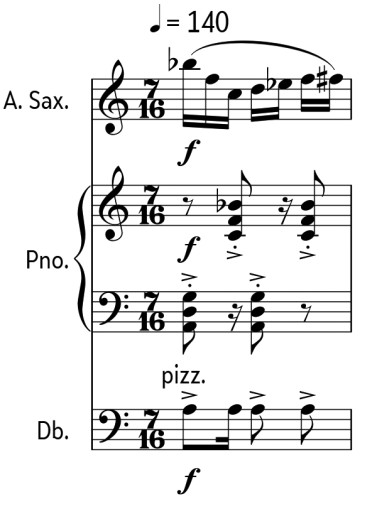
Ф$_3$, прв став – Monk, т. 90–91



Ф$_4$, трет став – Folk, т. 30

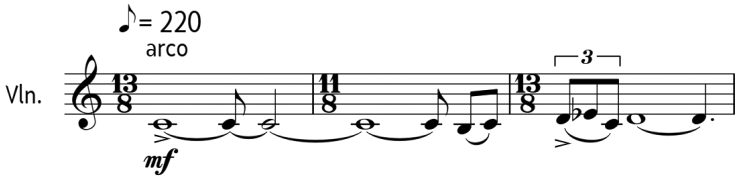


П$_1$, трет став – Folk, т. 20

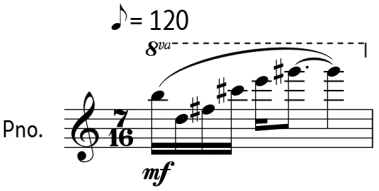


Мане соната за виолина и пијано оп. 57 (2009)
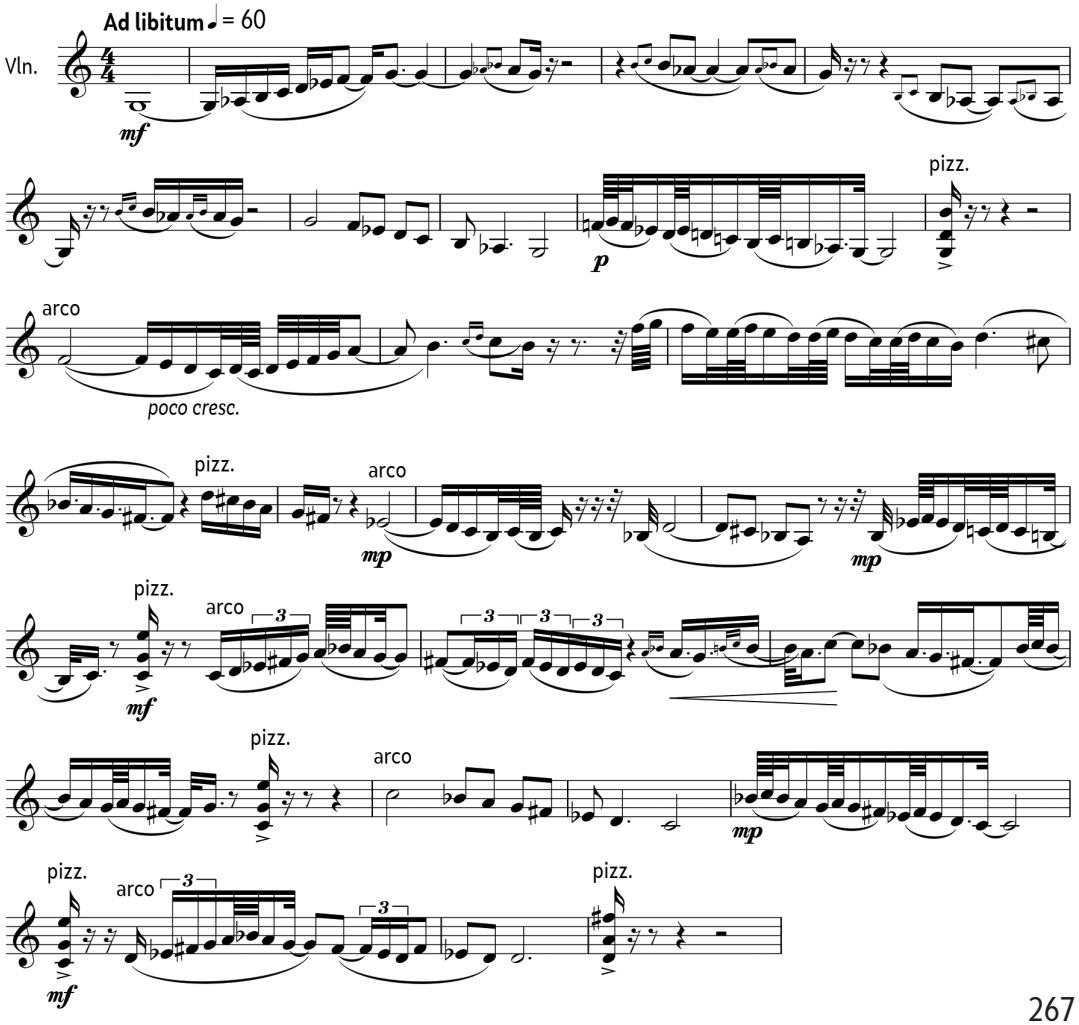
M$_1$, прв став – *Мане*, т. 39–41
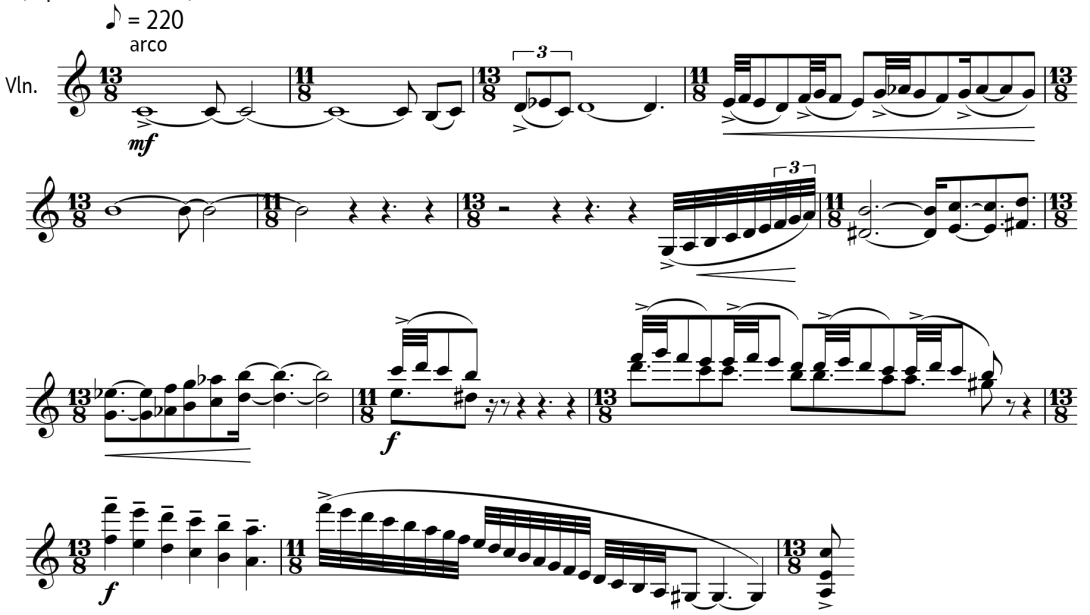


M$_2$, втор став – Блазе си на тебе Митро, т. (18)
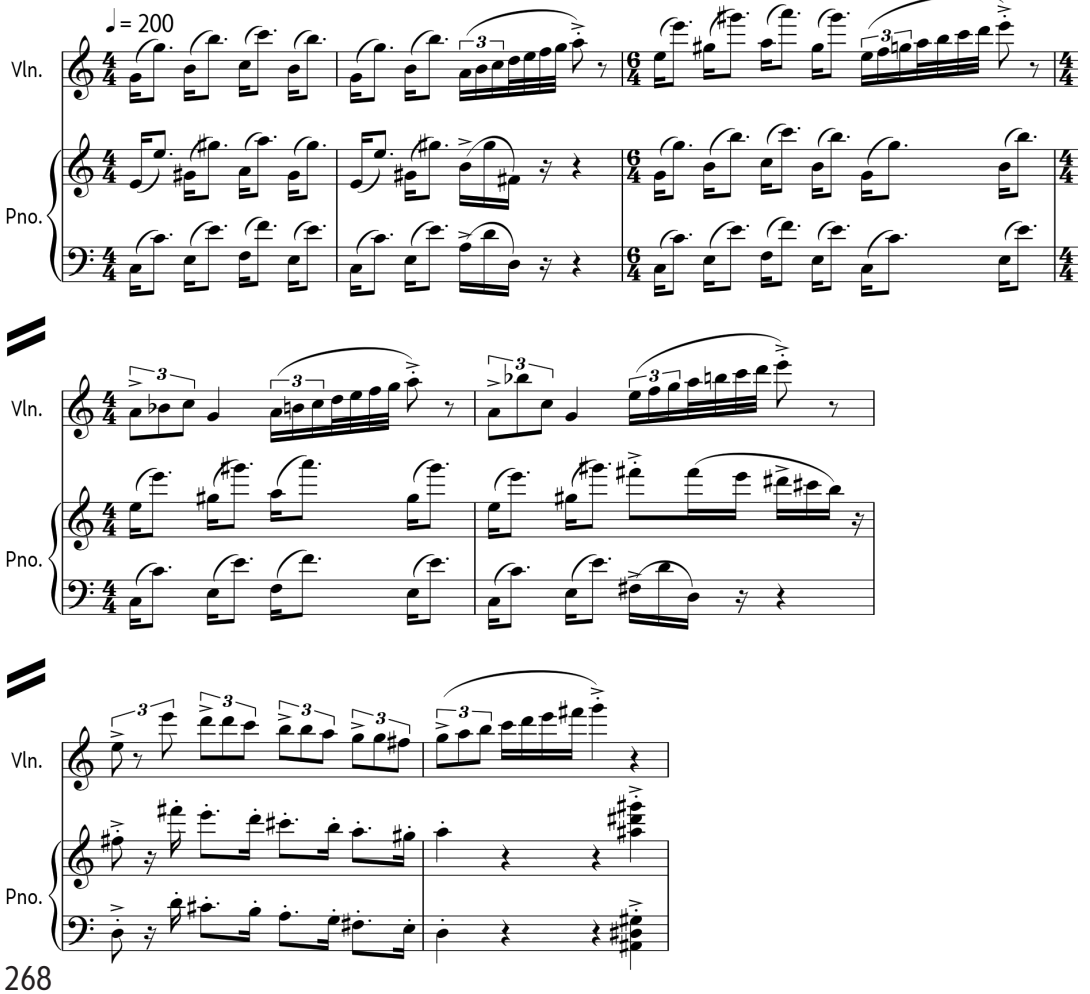


T$_1$, прв став – *Мане*, т. 1–27
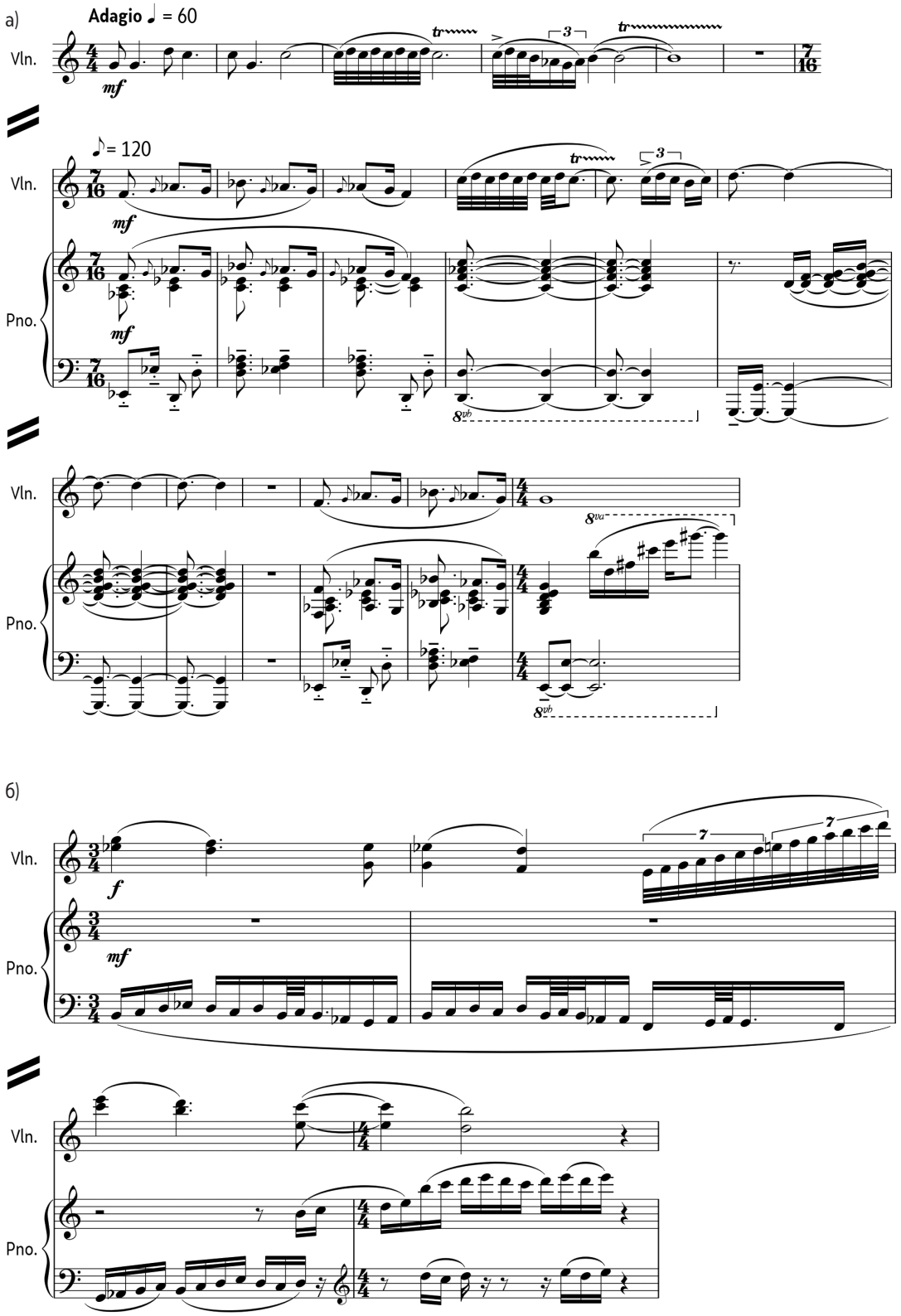


T_2, прв став – *Мане*, т. 39–52
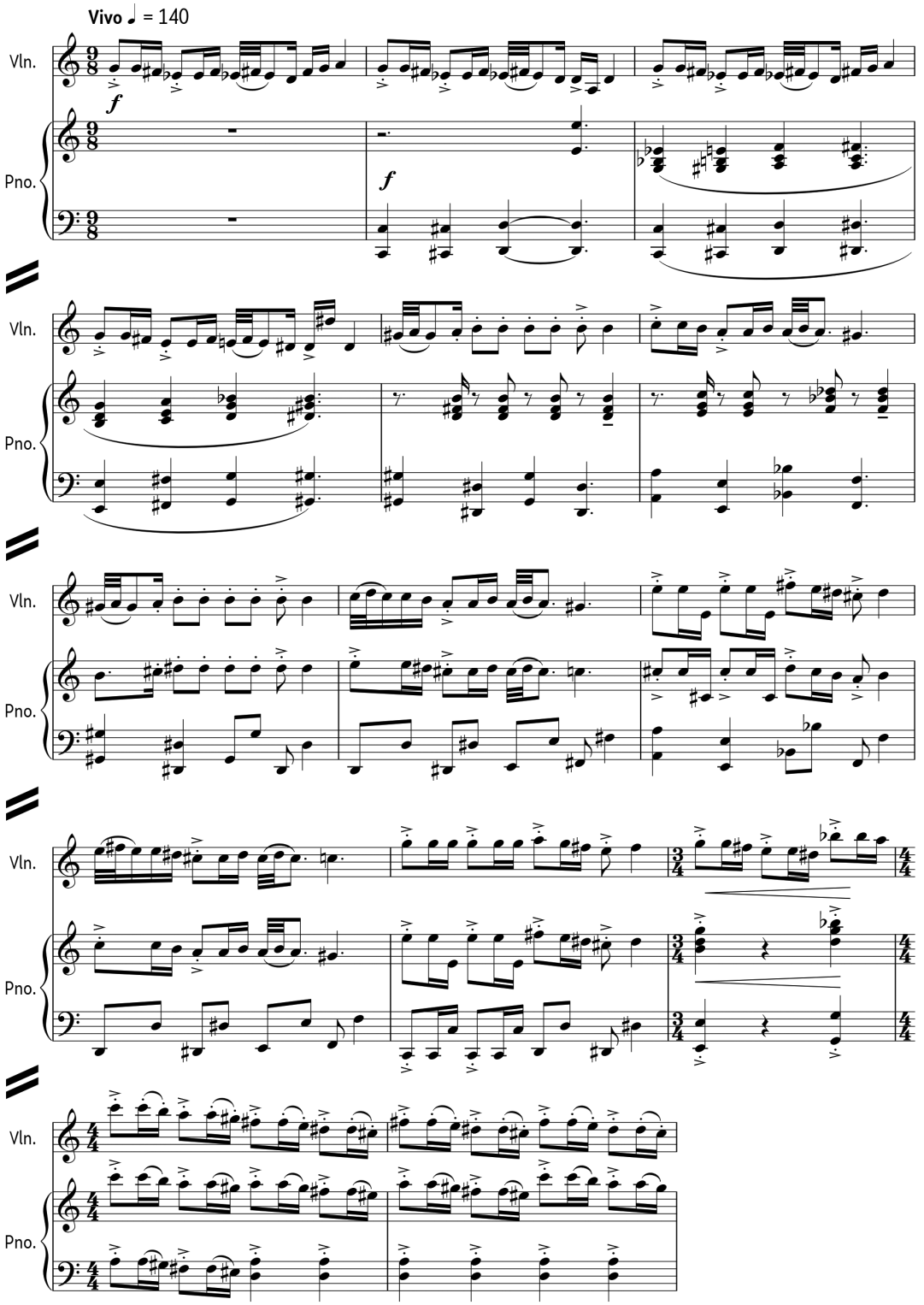


T_3, прв став – *Мане*, т. 90–96
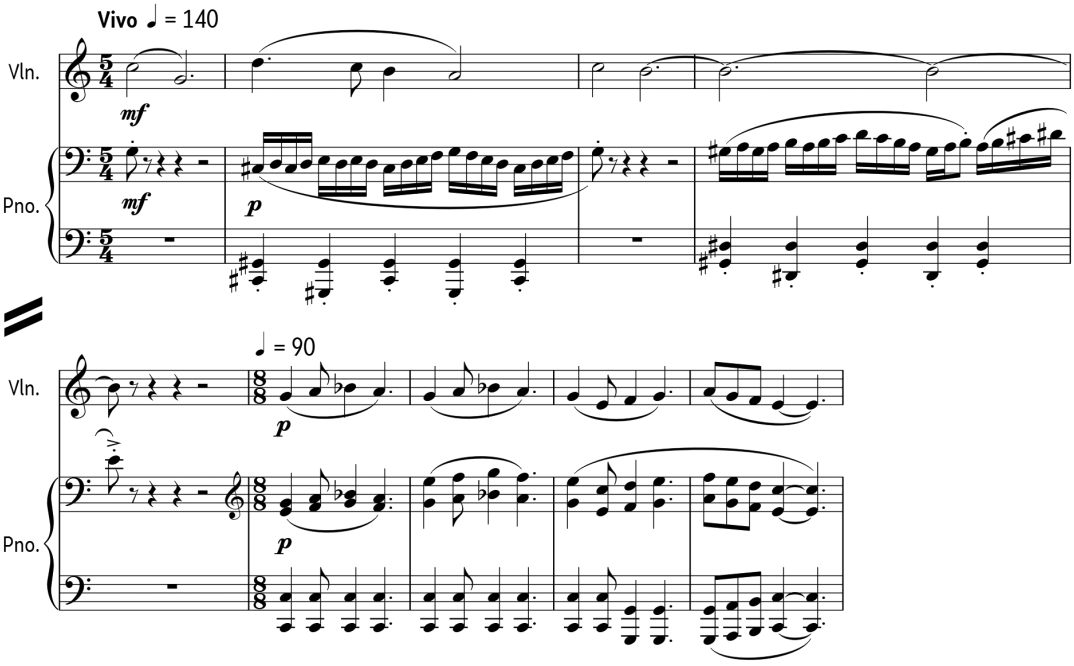


T$_4$, втор став – Блазе си на тебе Митро, т. 1–18 и т. 27–30



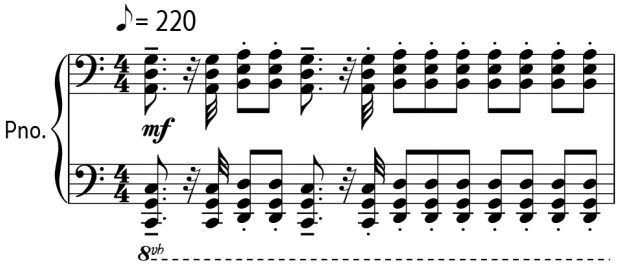
1T$_5$, трет став – Вечера немаме, т. 1–12
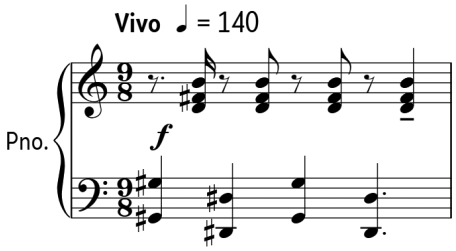


2T$_6$, трет став – Вечера немаме, т. 38–46



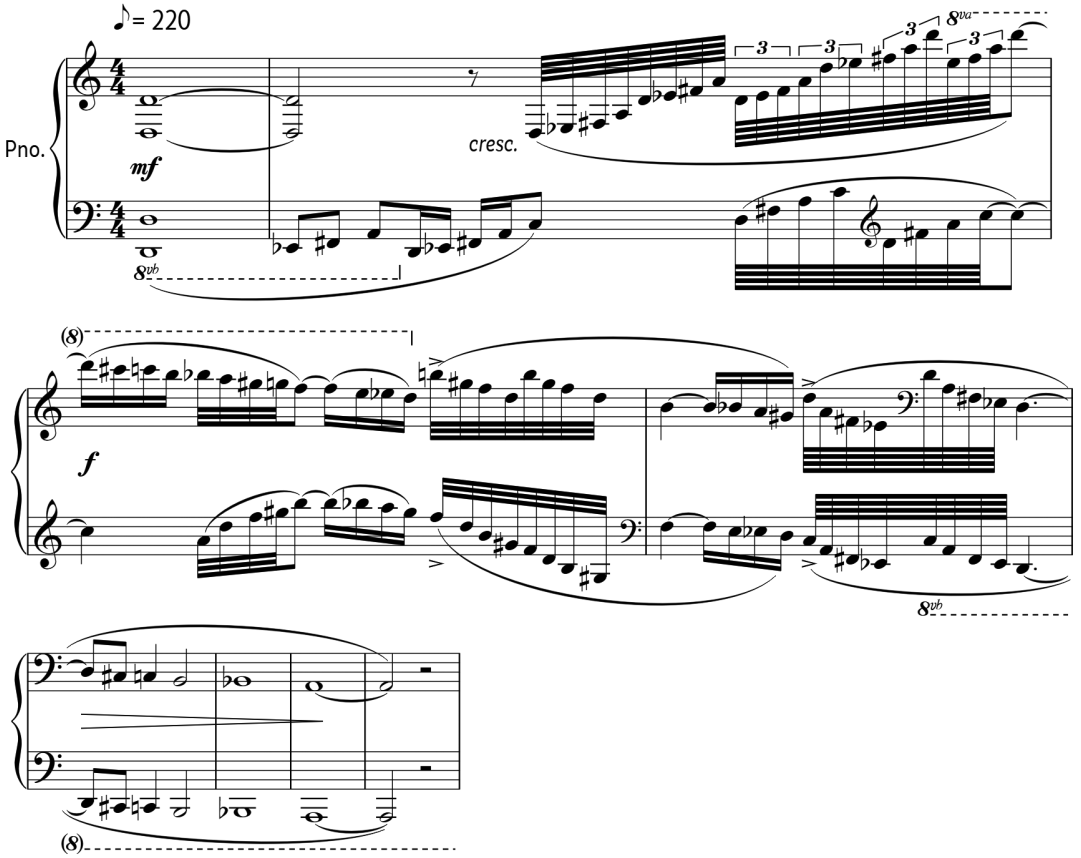
Φ$_1$, прв став – *Мане*, т. 35
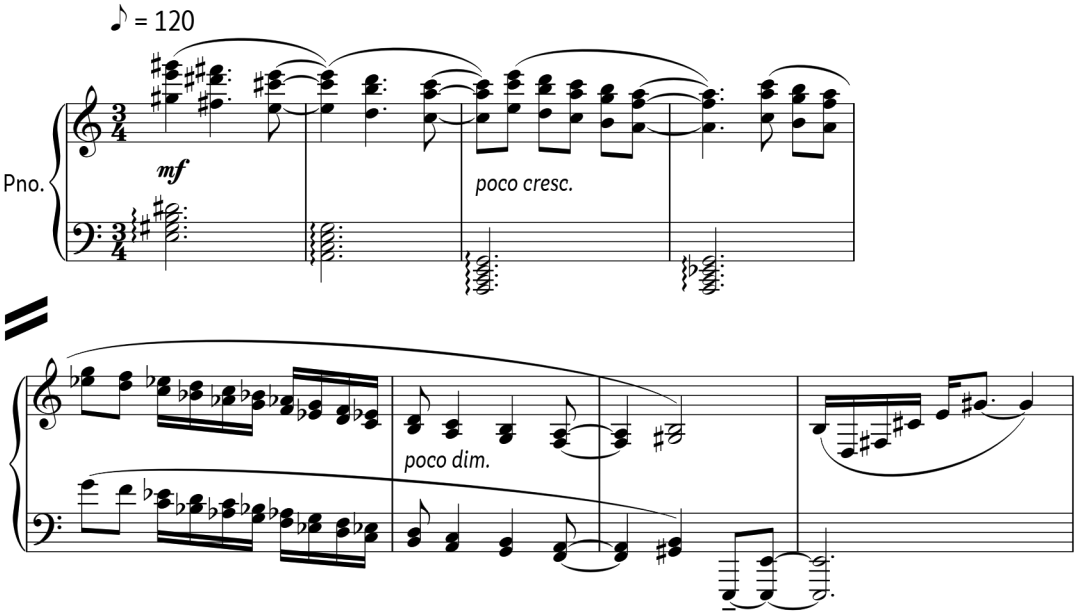


Φ$_2$, трет став – Вечера немаме, т. 5



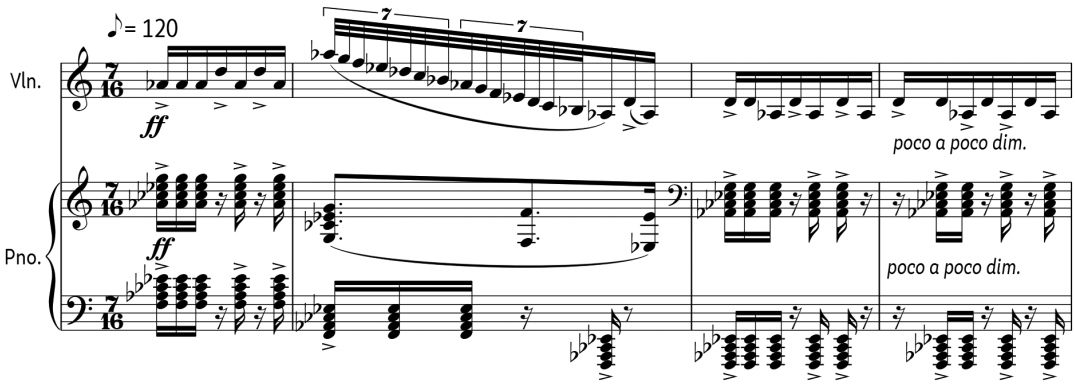
П$_1$, прв став – *Мане*, т. 27–34
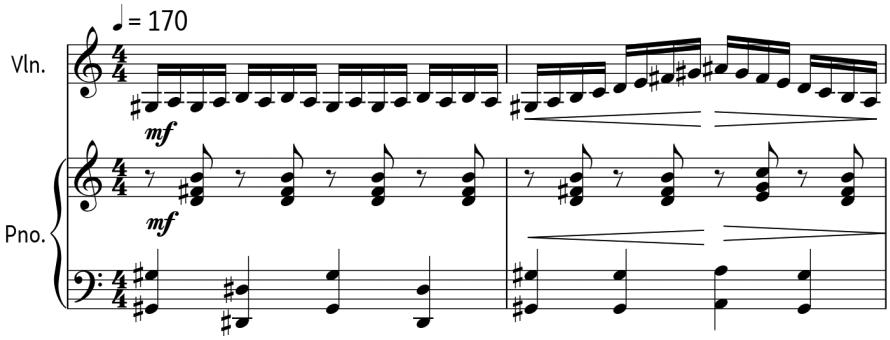


П$_2$, втор став – Блазе си на тебе Митро, т. 19–26



П$_3$, втор став – Блазе си на тебе Митро, т. 90–93
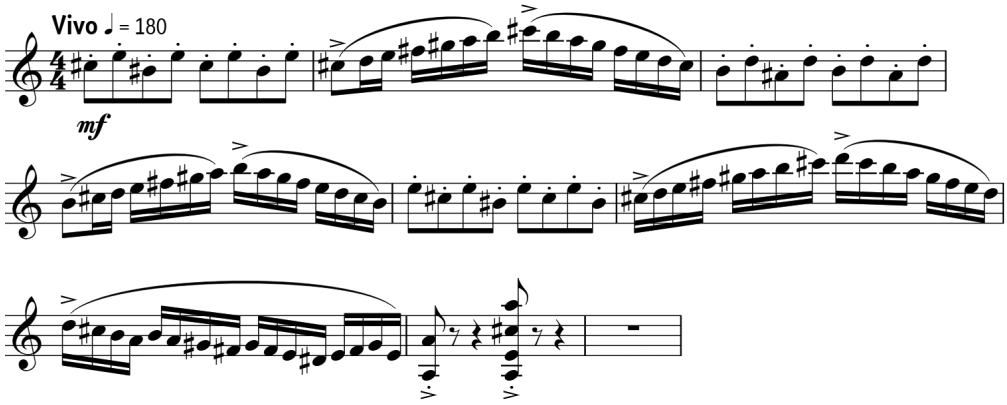


П$_4$, трет став – Вечера немаме, т. 68–69
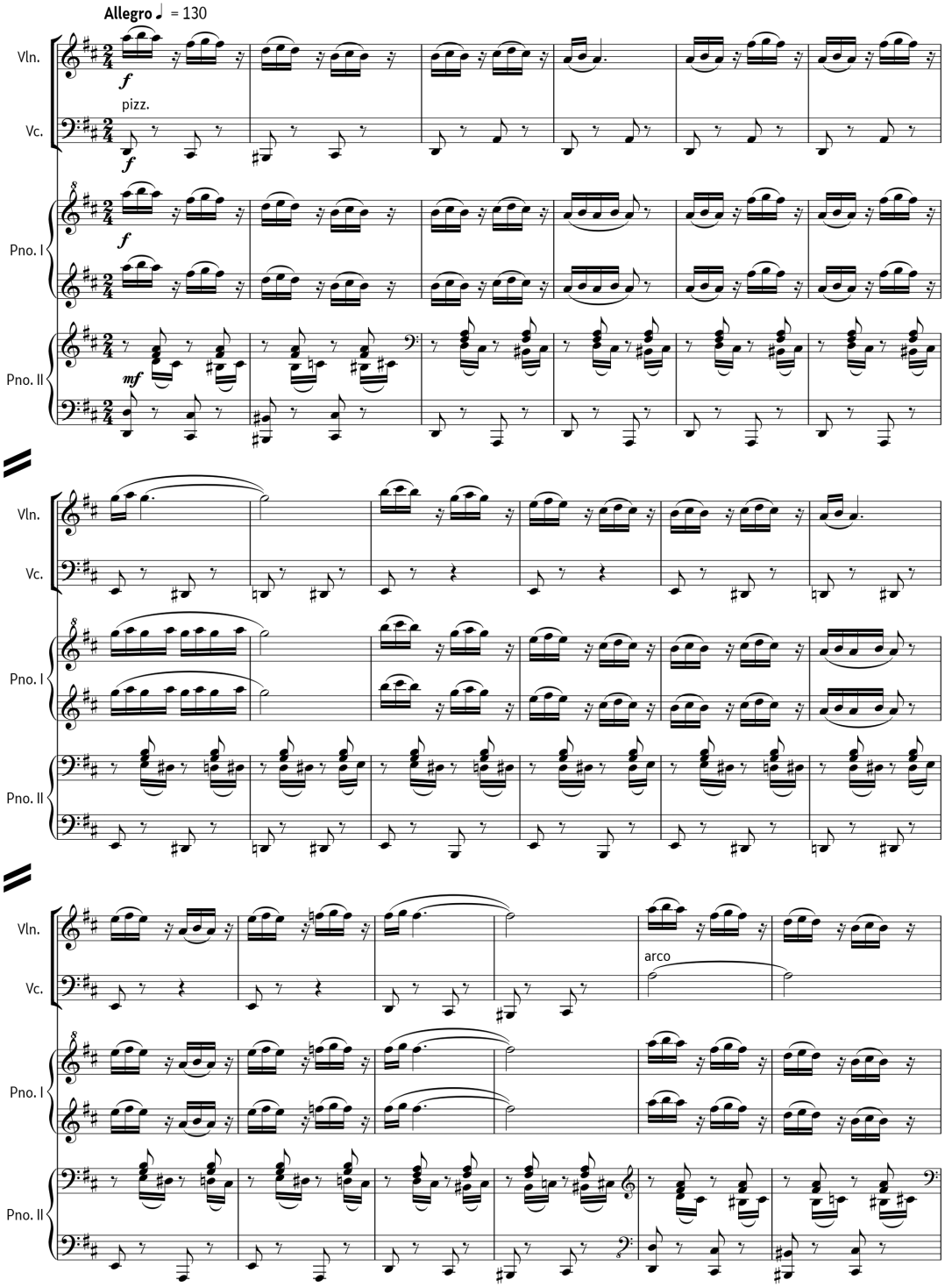


Етида за соло виолина оп. 59 (2010)
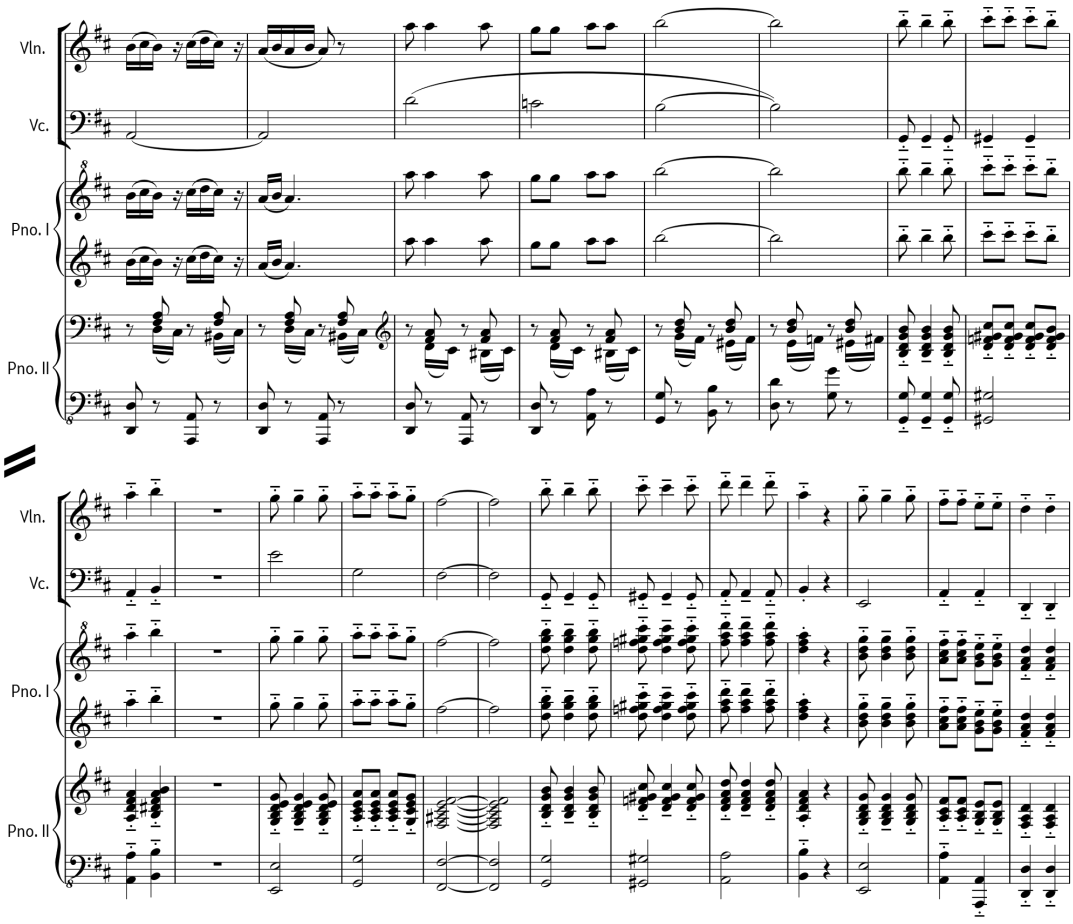
Тема, т. 1–8
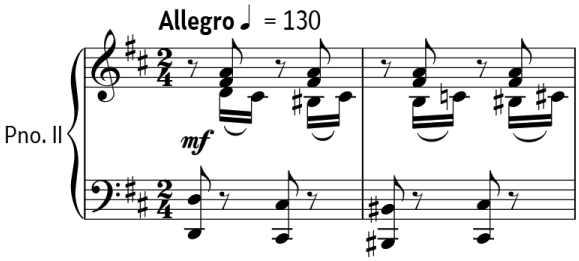


Кабаре оп. 62 (2012)

T, т. 16–54



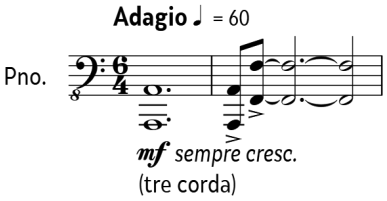


Ф, т. 9–10
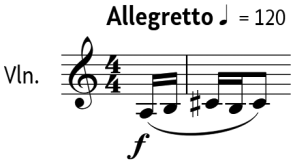


Трио соната оп. 63 (2013)
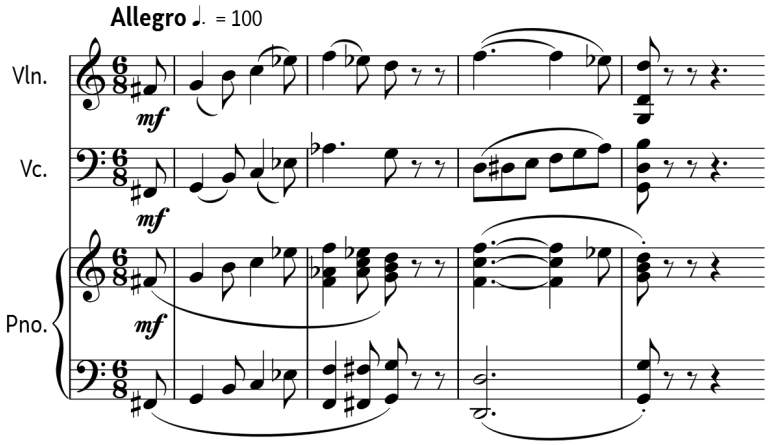
M$_1$, втор став, т. 43–44
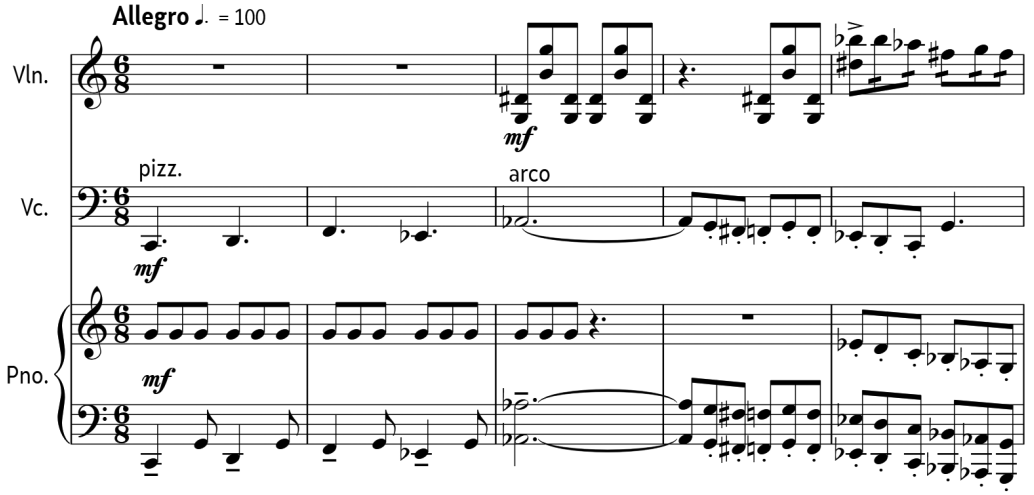


M$_2$, трет став, т. (29)–(30)
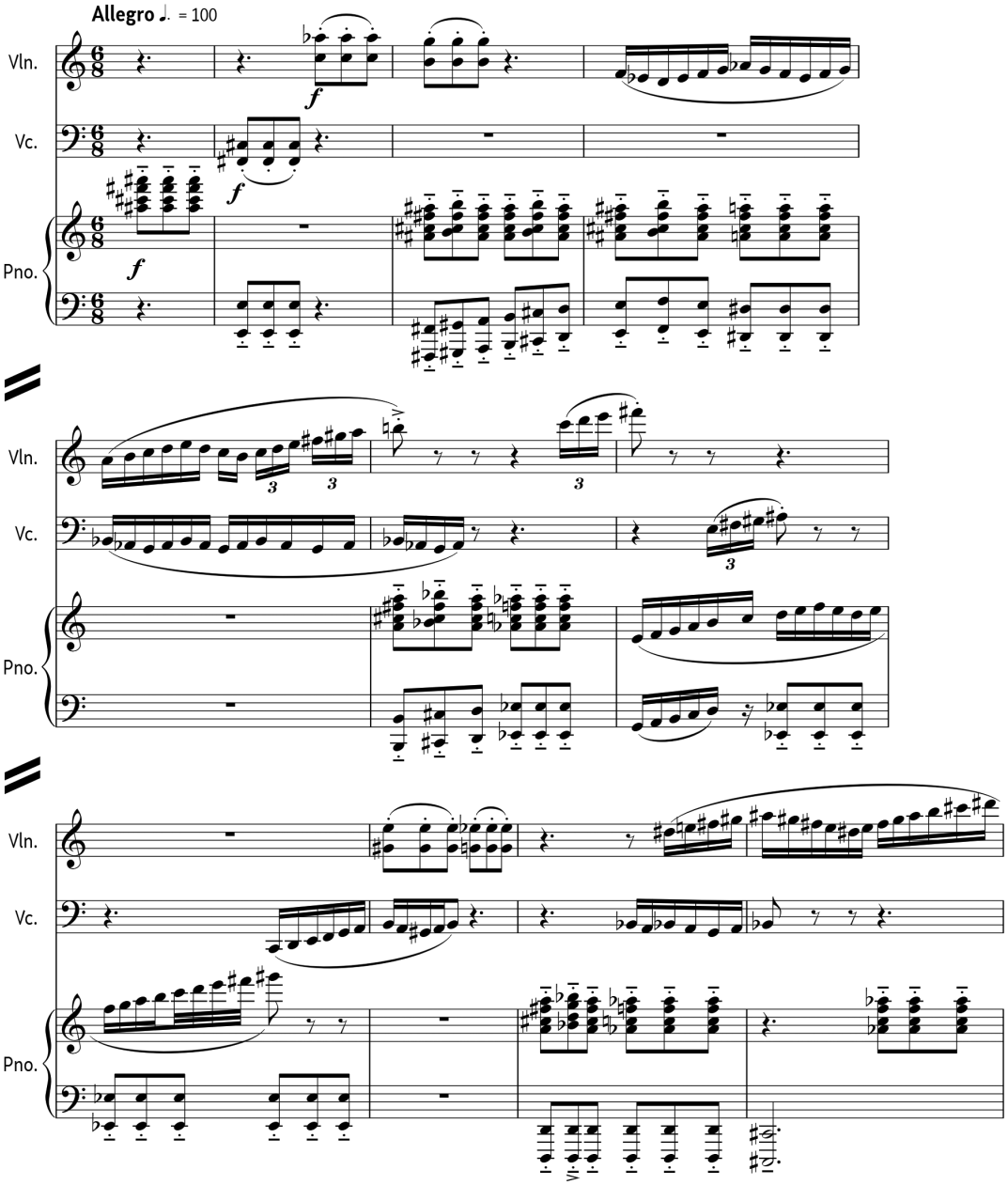


1T$_1$, прв став, т. 1–(4)
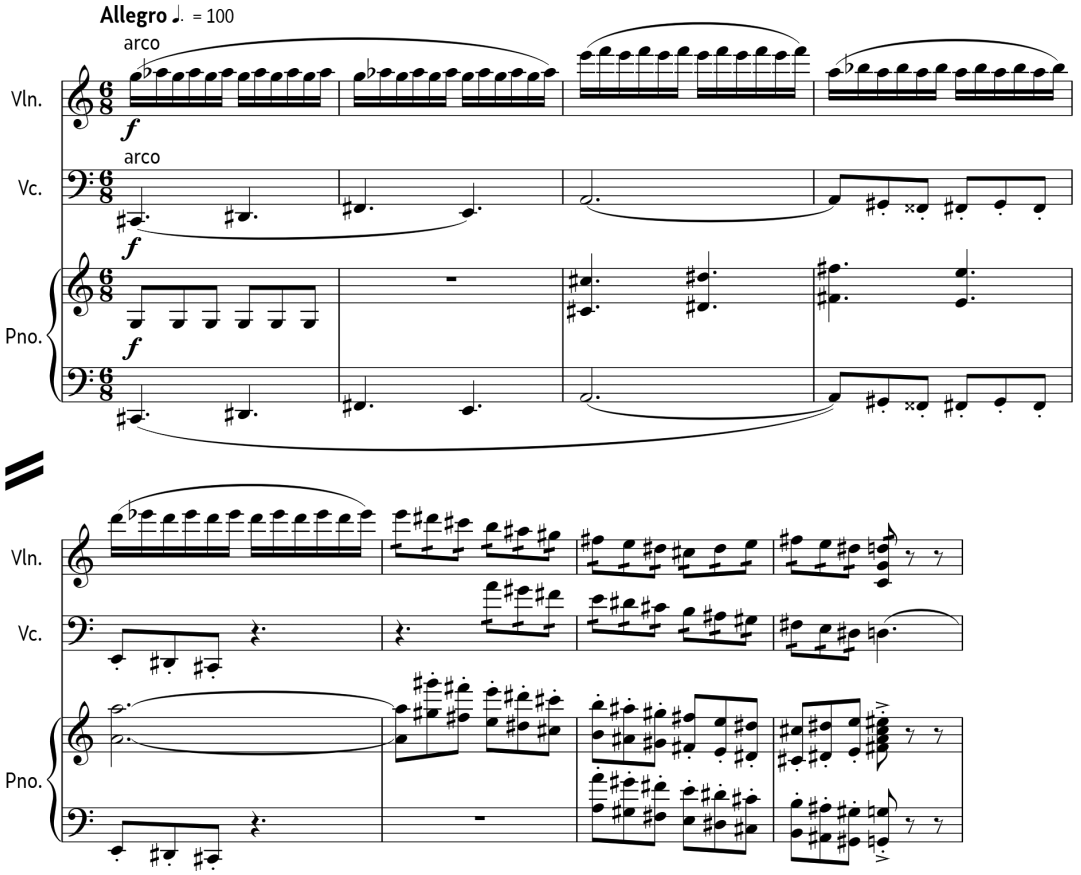


2T$_2$, прв став, т. 31–35
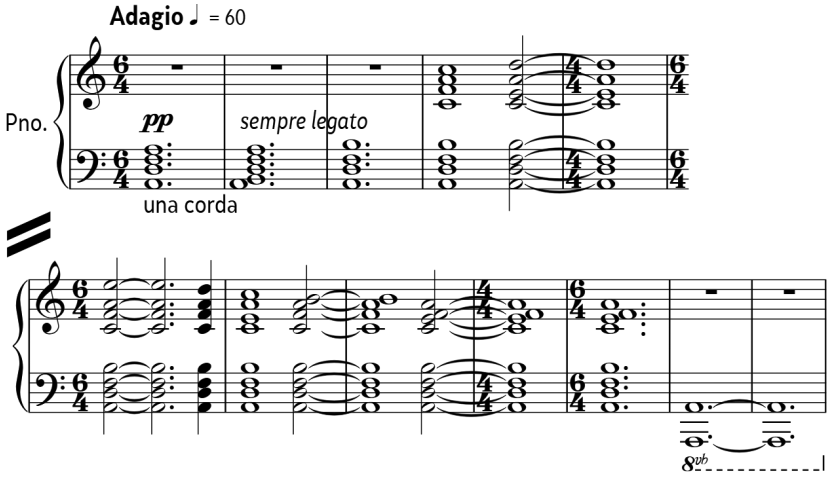


3T$_3$, прв став, т. (64)–74
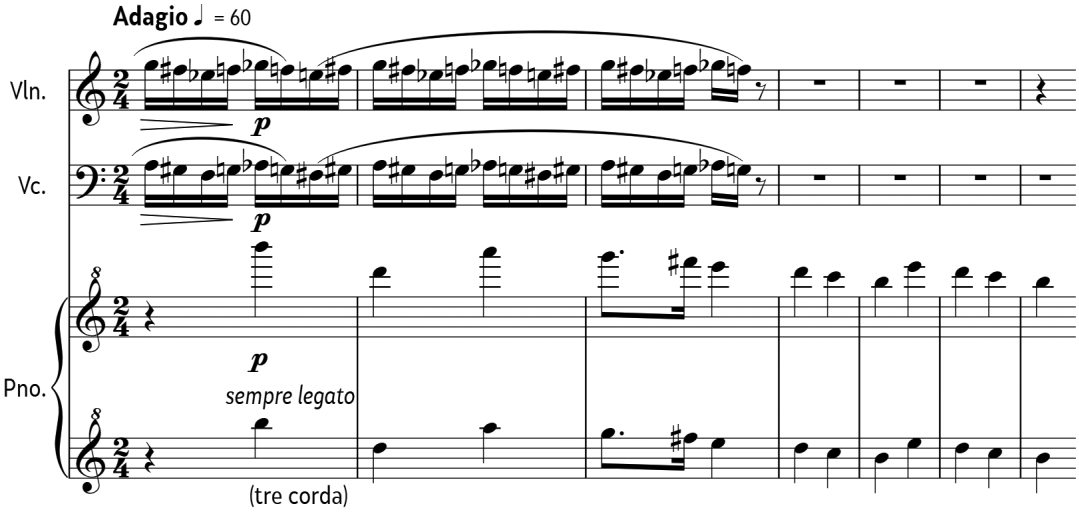


4T$_4$, прв став, т. 107–114
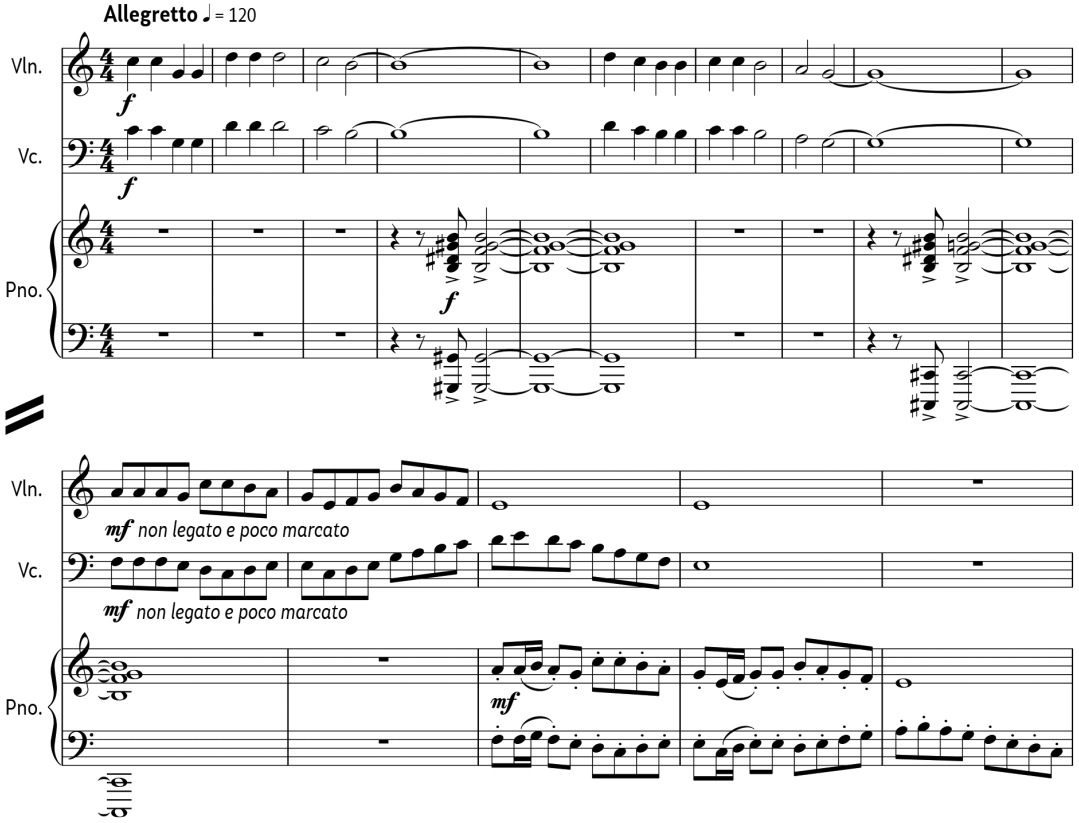


T$_5$, втор став, т. 1–12
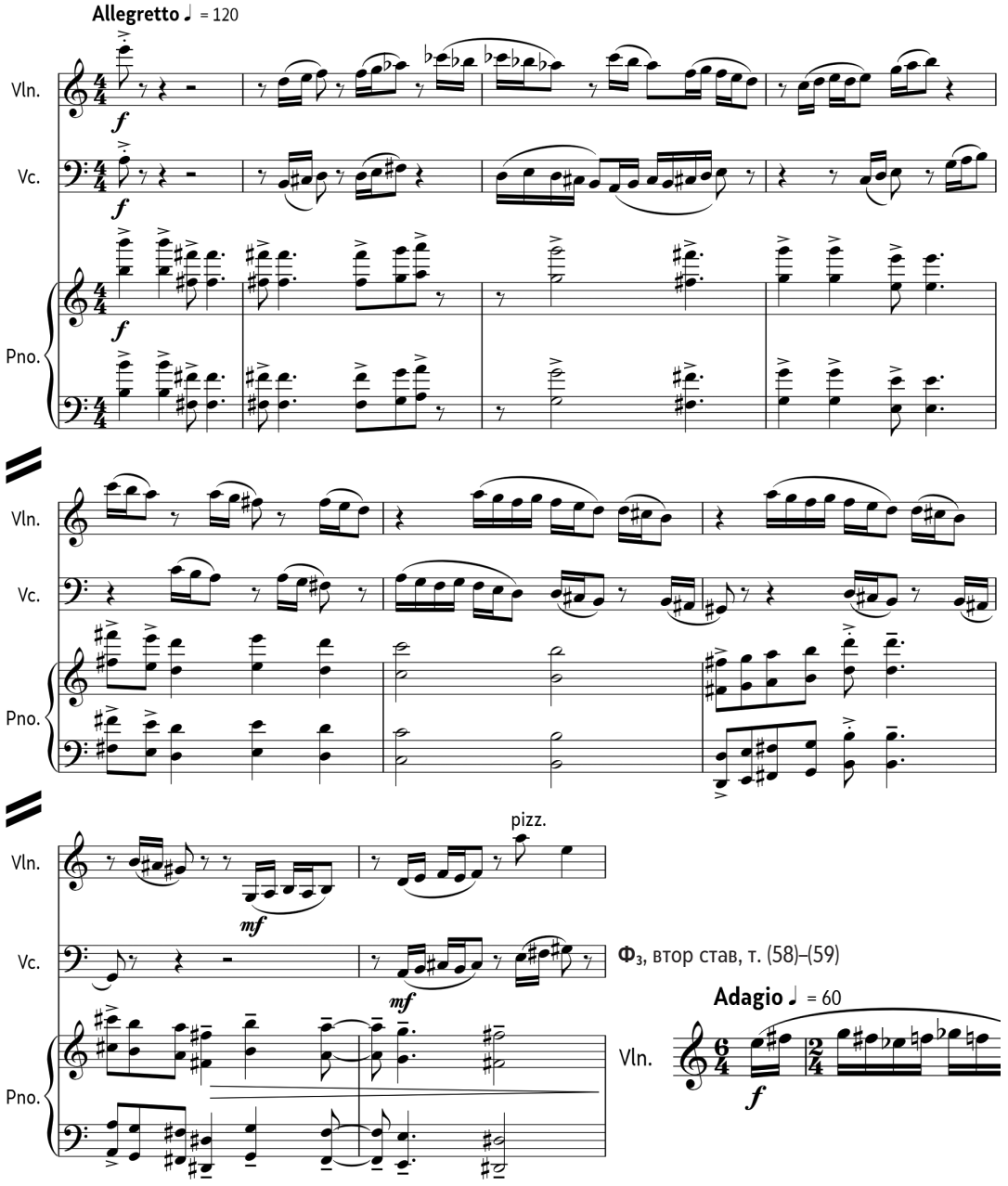


T$_6$, втор став, т. 62–(68)



T$_7$, трет став, т. 1–(15)

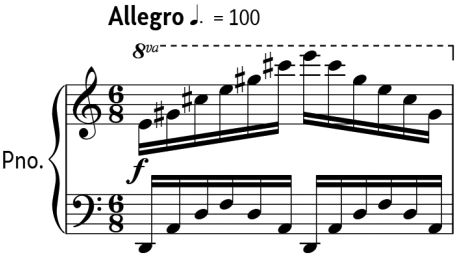


T$_8$, трет став, т. 37–45

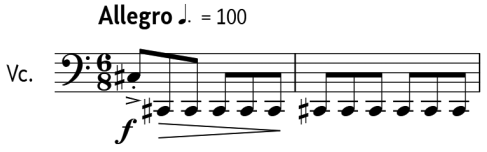


Ф$_3$, втор став, т. (58)–(59)

Ф$_2$, прв став, т. 147

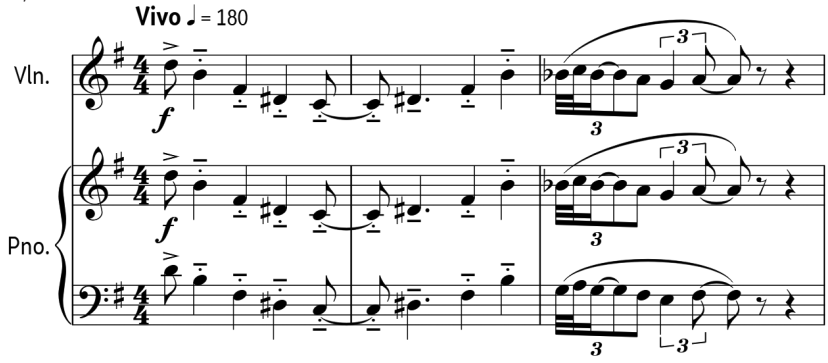


Ф$_1$, прв став, т. 22–23
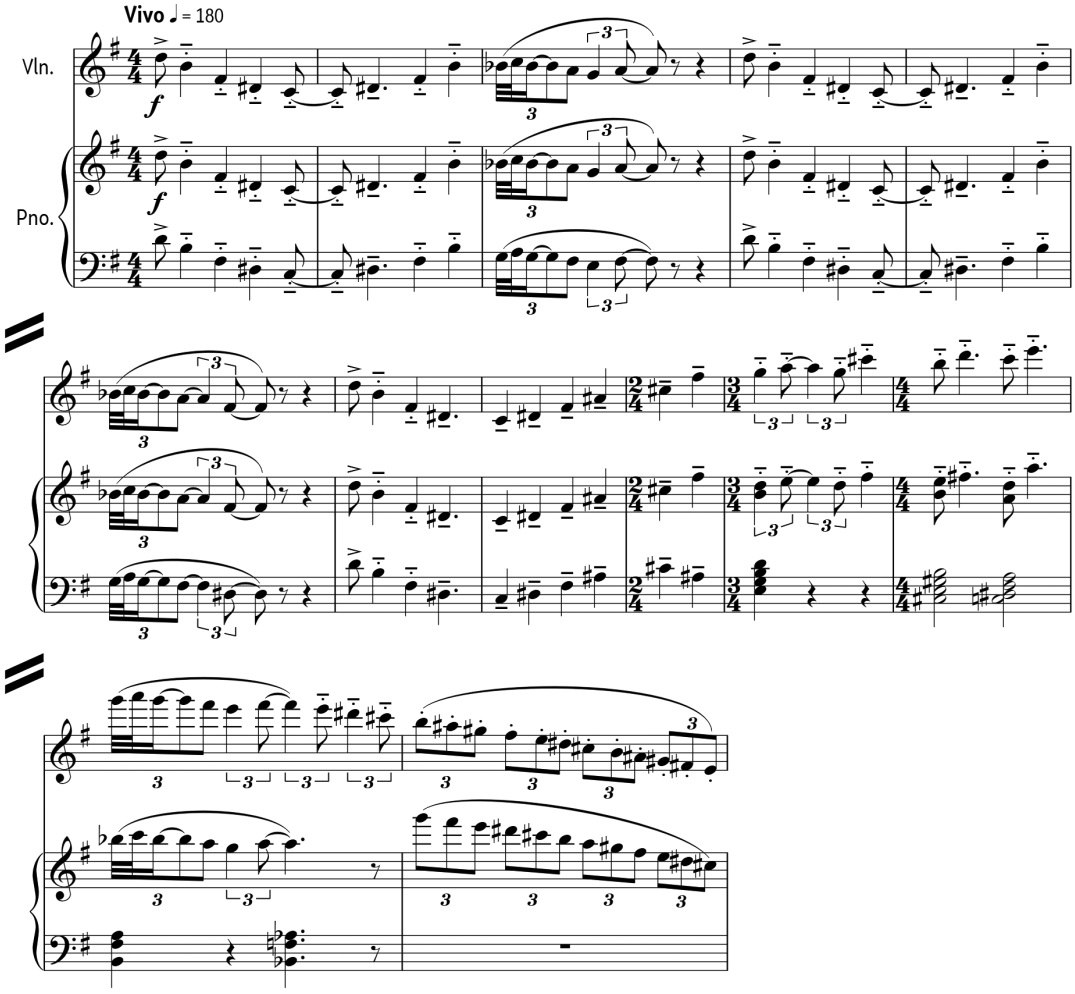


A Challenge оп. 64 (2014)
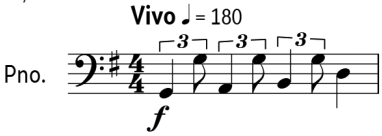
М, т. 1–3



Т, т. 1–13



Ф, т. 14



Содржина

Предговор vii

Гудачки квартет оп. 3 (1971) 1
Анализа 2

Елеѓија оп. 6 (1976) 13
Анализа 15

Мала суита на народни теми оп. u11 (1976) 18
Анализа 19

20 Варијации за соло кларинет оп. 10 (1978) 30
Анализа 31

Мотиви за виолончело оп. u02 (1979) 34
Анализа 35

Корал, прелудиум и фуга за обоа, кларинет и фагот оп. 11 (1980) 38
Анализа 38

Суита *Шлем* оп. 13 (1981) 46

Фолклорна суита за четири тромбони оп. 14 (1981) 48
Анализа 48

Дувачки квинтет оп. 15 (1981) 54
Анализа 55

Фолк квинтет оп. 23 (1985) 65
Анализа 65

Пет прелудиуми за синтесајзер и камерен оркестар оп. u06 (1986) 78

Суита *Зојкиниот стан* оп. 31 (1989/1994) 84
Анализа 87

Секстет за дувачки квинтет и синтесајзер оп. 32 (1990) 93
Анализа 97

Варијации за соло виолончело *Параходот* оп. 44 (1997) 107
Анализа 108

Kreuzweg-Reflexionen VIII op. 50 (2001) 112
Анализа 115

In memoriam Грличко оп. u10 (2006) 122

Фантазија за виолончело и пијано оп. 55 (2009) 126
Анализа 129
Џез соната за алт саксофон, пијано и контрабас оп. 56 (2009) 147
Анализа 148
Мане соната за виолина и пијано оп. 57 (2009) 163
Анализа 163
Етида за соло виолина оп. 59 (2010). 183
Анализа 183
Кабаре оп. 62 (2012). 185
Анализа 186
Трио соната оп. 63 (2013) 193
Анализа 193
A Challenge оп. 64 (2014) 214
Место заклучок 221
Содржински материјали (попис) 223



ISBN 978-9989-2381-9-2