Димитрије Бужаровски

Вокални циклуси и песни











Димитрије Бужаровски

Вокални циклуси и песни

Скопје, 2022 година

Димитрије Бужаровски

Вокални циклуси и песни

Скопје, 2022 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
ВОКАЛНИ ЦИКЛУСИ И ПЕСНИ

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.
781.6:784.3+784.6/.67(497.7)
781.6:[78.087.6:785.12(497.7)

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Вокални циклуси и песни [[Електонски извор]] / Димитрије Бужаровски.
- [1. изд.]. - Текст во ПДФ формат, 197 илустр., ноти. - Скопје :
Факултет за музичка уметност, 2022

Начин на пристапување (URL):
http://buzar.mk/. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 05.05.2022

ISBN 978-608-66843-0-3

а) Бужаровски, Димитрије, 1952- -- Соло песни -- Детски песни --
Вокално-инструментални композиции -- Песни за театарски претстави --
Историја -- Музиколошки анализи

COBISS.MK-ID 57279237

Предговор

Седмата книга за вокалните циклуси и песни ја содржи врската меѓу творештвото обработено во претходните шест книги и последната, осма книга, која ќе биде посветена на електронската музика. Постоеше можност дел од вокалните циклуси да се најдат во некоја од претходните книги (за вокално-инструменталното творештво и за солистичката и камерната музика), а делата кои се придружени со синтесајзери да бидат сместени во делата за електронски и компјутерски музички инструменти. Сепак, одлучив оваа група дела да ја издвојам бидејќи таа оформува своевидна целина според внатрешната организација на делата (формата) без разлика на инструменталните состави. Во оваа смисла таа сигурно е најблиску до ораториумите и кантатите, со тоа што се работи за помали зафати во формата, во кои доминира строфичноста на песните. Со други зборови, се работи за песни, односно збирки песни.

Задачата ми беше многу олеснета, токму поради едноставните формални фактури, и исто така поради фактот што повеќето композиторски средства веќе беа обработени во претходните книги.

Книгата го доби насловот вокални циклуси според 10-те циклуси на соло песни кои се во центарот на нејзиниот интерес. Покрај нив се појавува уште една песна (*Песна на војникот два метри в'земја*) кон која, како што ќе видиме подоцна, сум пристапил со поголеми композиторски амбиции. Во оваа група дела спаѓаат уште неколку кои ќе ги споменам или ќе ги обработам во помал обем во оваа книга:

– две песни кои излегуваат надвор од основниот жанр во кој е сконцентрирано моето творештво (сериозната музика) „Ластовичката Мица“ (напишана за фестивалот „Златно славејче“, 1991) и „Дашо оперски глас“ (за приредбата „Глумците пеат“)

– еден циклус со насловот *Четири комитски*, нумериран како u01 напишан за дувачки оркестар, мецосопран, баритон и хор (неизведен)

– обработката на песната на Киро Глигоров *Ленка* a02 (неизведена)

– неколку песни/пеења како дел од музиката за три претстави (*Собирен центар*, *Свадбата на Фиґаро* и *Сон на летната ноќ*)

Во почетокот на 1980-тите изработив и еден циклус за баритон и гудачи на народни текстови (од нив ми е во сеќавање еден текст во кој наспроти типичните песни од периодот на турското ропство за *потурчувањето* се опишуваше романтичната љубов меѓу Турчин и Македонка), за кој не знам како е изгубена партитурата, посебно што тој не беше изведен. Можеби и тој, како што се појавија некои други мои изгубени дела, во еден момент ќе изникне од некаде. За време на студентските денови изработив и неколку песни во рамките на програмата по композиција, но за нив уште тогаш сум сметал дека немаат вредност и уште во 1970-тите сум ги уништил.

Ова творештво го опфаќа периодот од три децении (1970-тите, 1980-тите и 1990-тите, единствено музиката за претставата *Сон на летната ноќ* е напишана во 2006 година), пред сè имајќи ги предвид 10-те циклуси соло песни. Тие јасно се разграничени со моментот кога започнувам да користам синтесајзери, односно се јавуваат две групи вокални дела омеѓени со половината на 1980-тите. Дел од песните по втората половина на 1980-тите имаат и алтернативни верзии со пијано, а како отстапка се јавува и циклусот песни *во манирот на импресионистите* напишан во 1989 година исклучиво за глас и пијано.

Во обработката на ова творештво ќе се движам по хронолошки ред.

Хумористични оп. 5 (1976)

Циклусот песни *Хумористични* е првиот мој сериозен влез во сферата на гласот, и непосредно ѝ претходи на *Шеќерната приказна*, која е следниот и многу поголем зафат. Директно произлезе од мојата *аниматорска* работа во Музичката младина на Македонија (в. I, стр. 7, и во тоа ѝ претходи на *Шеќерната приказна*) со идеја да создадам дело кое ќе биде современа сериозна музика, но нема да создава отпор кај младата публика. Затоа избрав текстови од македонски народни хумористични песни (го користев само текстот) кои во тоа време беа делумно познати, односно сè уште се изведуваа.

Оваа традиција денес е потполно исчезната, посебно кај најмладата популација, која расте во различно технолошко опкружување, така што многу од опишаните предмети и активности од тогашното секојдневие им се непознати. За ова најдобар аргумент е посетеноста на каналот YouTube на БузАр на песните од колекциите со фолклор. Иако се работи за извонредни и повеќето делумно познати примери, посетеноста, односно прегледувањето е исклучително мало.

Ги избрав текстовите од три песни: „Одев ерген сто години“, „Баба посеала до три зрна просо“ и „Е бре дедо“, со цел да оформат една драматуршка целина. Од денешна гледна точка, имајќи ги предвид сите современи движења за избегнување на каква било дискриминација и мојот однос спрема нив, (во случајов *ageism*), немаше да изберам вакви текстови. Но, во народната литература се среќаваат често вакви хумористични песни (на пр. „Баба седна да вечера“, „Го пратиле дедо в' планина“, „Зурли трештат на сред село“ итн.).

Поради нивната *аниматорска* функција, ги обликував во неокласично руво, а веќе солидното искуство во подготовката на повеќе вокални програми со Милан Фирфов ми даваше насоки како да ги развијам вокалните линии.

Милан Фирфов многу често го споменував во сите досегашни книги. Со него ќе изградиме едно длабоко пријателство уште од почетокот на 1970-тите, и како што се гледа, тој е вклучен во голем број проекти од моето творештво (не само како пејач, туку и како диригент). Заемно се надополнувавме, од него научив многу за вокалното творештво (се разбира, тука беа пробите со неговата мајка Данка Фирфова, доајен на македонската оперска сцена, а да не говориме за средбите со Живко Фирфов кои ми отвораа други прозорци во македонскиот музички фолклор). Претходното гимназиско искуство, престојот во Белград, и од друга страна, врската со македонскиот музички фолклор пренесувана од неговиот татко Живко Фирфов, од него создадоа еден формат на комплетен музичар кој отстапуваше од стандардното музичко опкружување во тоа време кај нас. Се запознавме кај мојот професор Томислав Зографски, со кого подоцна и често како тројка се дружевме (живееја многу блиску, во населбата Водно). Но, и покрај способностите и како пејач, и како диригент и како пијанист (ги заврши сите три оддели во Белградската академија и тоа кај истакнати професори), вратите му беа затворани, делумно и поради тоа што доаѓаше од семејството Фирфови.

Многу е интересно како од првата петорка (Гајдов, Прокопиев, Скаловски, Фирфов и Кочко) се издвоија две групи – на едната страна Прокопиев, Скаловски и Кочко, а на другата Гајдов и Фирфов. Главното влијание во музичката култура ја имаа првите тројца; Гајдов се ограничи на дејствување во нижото музичко училиште, додека Фирфов комплетно беше издвоен со работата во музичкиот фолклор. Дополнително состојбата ја усложнуваше и судирот што постоеше меѓу


ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ–СКОПЈЕ

РЕЦИТАЛ

МИЛАН ФИРФОВ

— баритон

Пијано придружба:

ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ

На програмата:

Бах, Хајдн, Бетовен, Брамс, Барановиќ, Тошевски, Бабиќ, Бужаровски

Четврток, 24.IV.1975 год.
Почеток во 19,19 часот

Салон 19,19
Влез слободен

Сл. 1: Праизведбата на првата песна од циклусот *Хумористични* на рециталот на Милан Фирфов во Салонот 19,19

Данка Фирфова и Ана Липша-Тофовиќ, двете примадони во Македонската опера. Се разбира, Ана беше со тројката која ги држеше клучните позиции во операта и во филхармонијата.

Овој судир со *естаблишментот* (од 1970-тите во него клучната улога ќе ја преземе Властимир Николовски) му ги затвораше вратите и затоа бараше други форми, најмногу преку концертното пеење (в. I, стр. 104). Посебно чести беа настапите во 1970-тите години (на пример, во 1975 и 1976, две години по ред Фирфов настапуваше со вокални концерти во Салонот 19,19 со целосно различна програма).

На концертите низ Македонија, најнапред патувавме со *милетреченто*то (Фиат 1300) на Милан (Миле). Постојано имаше некои проблеми со него, но најголемиот беше што десната врата (совозачката) не се отвораше однатре и Миле при секое застанување трчаше одоколу за да ја отвори. Всушност, на вратата имаше едно копче до стаклото кое требаше да се подигне нагоре, но толку беше цврсто заглавено што немаше шанса да го подигнете. Еднаш го возел Ладислав Палфи и кога претрчал од другата страна, го гледа Палфи како излегува, (успеал да го подигне копчето, што говори за цврстината на неговите прсти).


ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ — СКОПЈЕ

рецитал

МИЛАН ФИРФОВ
— баритон
Пијано придружба:
ДИМИТРИЕ БУЖАРОВСКИ

Понеделник, 22. XI. 1976 година
Почеток во 19,19 часот
Салон 19,19 Влез слободен

ПРОГРАМА:

П. Д. Парадис: Quel ruscelletto
Ж. Б. Лиан: Bois epais /Arija na Adames od ist. opera/
Г. Ф. Телеман: Die Hoffnung ist mein Leben /Кантата за баритон, флејта и басо континуо/ КИРО БОЖИНОВСКИ — флејта
Ј. Хајдн: Der muntre Hirt /Арија на Симон од ораториот „Годишни времиња"/
В. А. Моцарт: Mentre ti lascio /Концертна арија/
Х. Волф: Der Nacht
А. Гречанинов: Узник
Г. Форе: Automne
К. Дебисн: Mandoline
М. Николовски: Смртта на борецот
Д. Бужаровски: Хумористични /циклус/

Сл. 2: Програмата од праизведбата на циклусот *Хумористични* во Салонот 19,19 на 22 ноември 1976 година

Многу интересни беа реакциите на младата публика (нашите настапи за Музичка младина во градовите низ Македонија беа исклучиво во музичките школи и многу ретко во некој дом на културата). Бидејќи наставниците им имаа кажано да седат мирно и да се воздржуваат, изведбата на *Хумористичните* беше големо изненадување за нив и, иако отпрво се воздржуваа од смеење, на крајот најчесто доаѓаше до експлозија.

Првата изведба на песната „Ерген одев сто години" беше на 24 април 1975 година на рециталот на Милан Фирфов во Салонот 19,19 (**сл. 1**).





Сл. 3: Од настапот со Милан Фирфов во Кралскиот конзерваториум во Хаг (Koninklijk Conservatorium Den Haag) (април, 1996 година) и плакатот за фестивалот "Haags Tumult" во кој на 20 април 1996 година настапивме како замена за откажан концерт со изведба на *Хумористичните* и *Љубовните* песни

Очигледно охрабрен од постигнатиот успех, допишав уште две песни, така што целиот циклус ќе биде праизведен повторно на вокален рецитал во Салонот 19,19 на 22 ноември 1976 година (**сл. 2**).

Хумористичните (како и следниот циклус *Љубовни*) ги изведувавме на бројни настапи (вклучувајќи ги и на концертите во Кралскиот конзерваториум во Хаг во април 1996 година, каде што настапивме на два концерта, едниот во рамките на нивниот фестивал) (**сл. 3**).

Меѓу исклучителните настапи беше и концертот во Заводот за заштита и рехабилитација во Бања Банско (Струмица) (**сл. 4**). Не се сеќавам кој беше организаторот, но мислам дека и за нас и за публиката – корисниците на услугите на Заводот, лица со попреченост во физичкиот развој, овој настап беше прекрасно и несекојдневно искуство.

Подоцна во 1981 година во овој Завод ќе снимам и документарна емисија за Македонската телевизија со концертот на Квартетот тромбони, предводен од Кирил Рибарски.





Сл. 4: Од концертот во Заводот за заштита и рехабилитација во Бања Банско во 1979 година
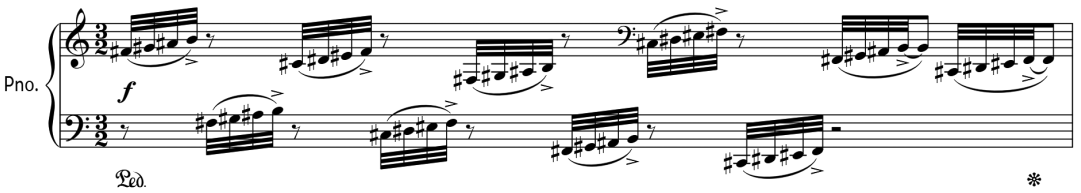
(1) Одев ерген сто години

Првата песна има триделна структура: **aBa$_1$**.
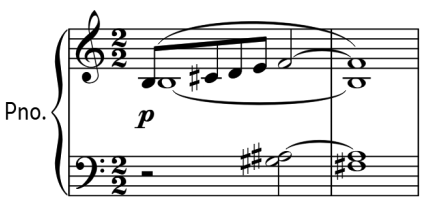
Уште од првата песна од овој циклус веќе се насираат контурите според кои ќе ги работам соло песните: основните структури ја следат драматургијата на текстовите (односно и каде што нема јас се обидувам да создадам дејствие), гласот главно ќе пее во поголеми нотни вредности, и акцентот на музичките разновидности е ставен во придружбата, односно во придружните фактури.

Делот **a** содржи преодност кон триделност, но повеќе се работи за проширување на крајот на втората реченица (содржи две реченици, т. 1–7 и т. 8–18). Во овој дел, како што беше кажано, акцентот го содржи придружбата, односно фигурата **Ф$_1$** (**пр. 1**).

Пр. 1: **Ф$_1$** составена од орнаменти и квартна низа, т. 2
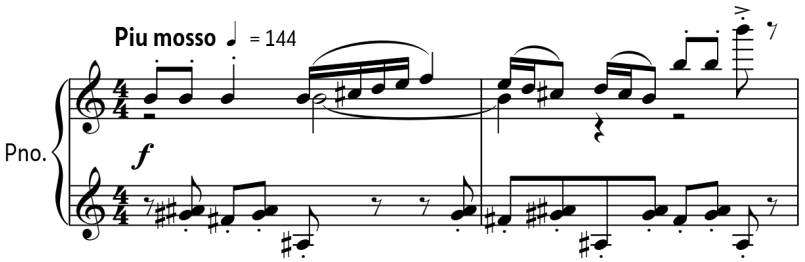


Пр. 2: Аугментирана форма од **Ф$_1$** како основа за придружбата и втората реченица на **T$_1$**, т. 8–9
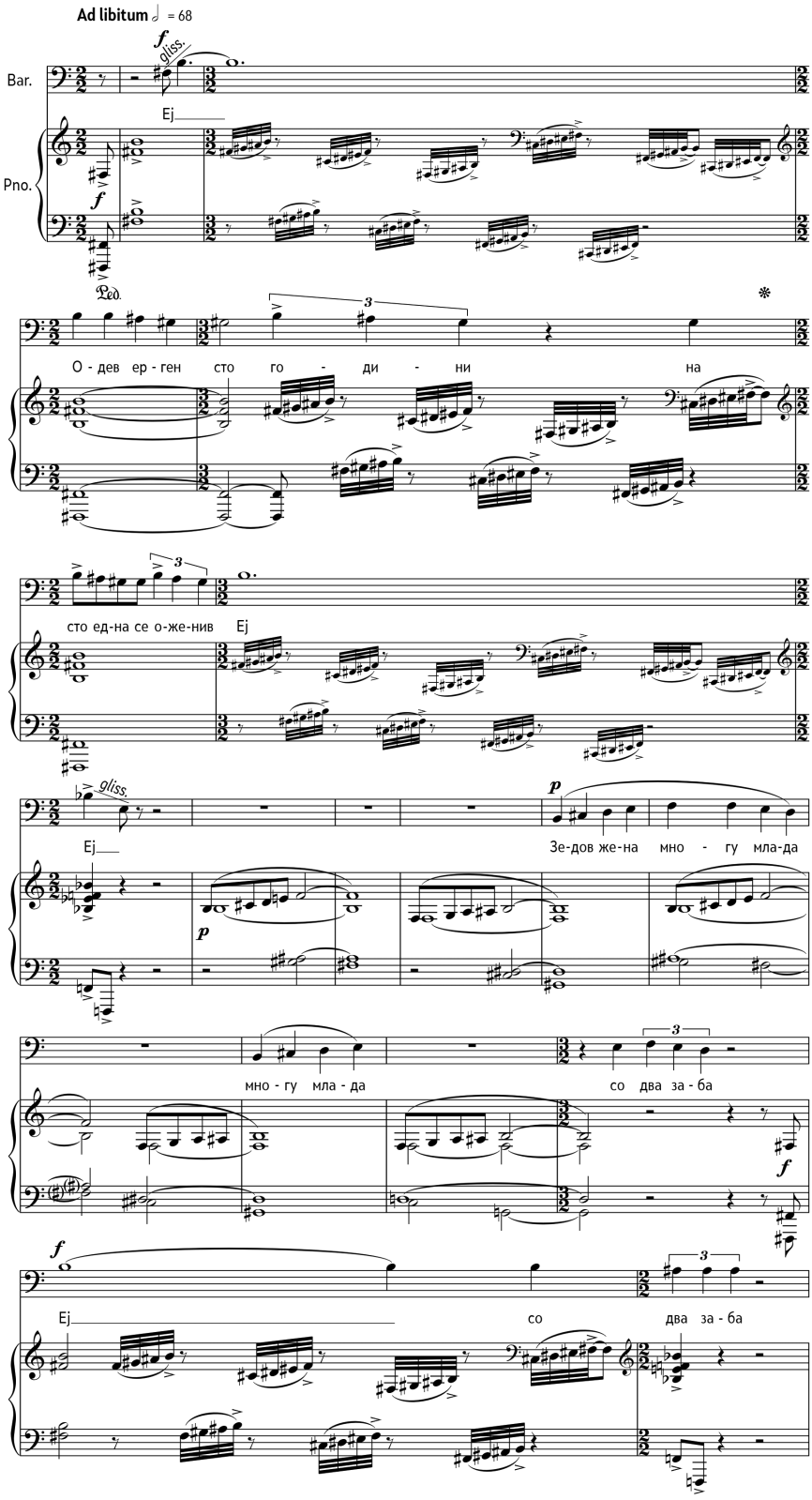


Составена е од орнаменти пред низа во квартни движења (**fis-h**, **cis-fis**). Тие се придружба за првата реченица **T$_1$** која го носи делот **a**, но во аугментирана форма и како фигура за втората реченица од темата (**пр. 2**). Во неа е видлива намалената квинта*, веќе идентификациско обележје на моето творештво од тој почетен период. Во пејачката делница во втората реченица на **T$_1$** оваа фигура е разработена натаму и станува носечки дел во темата (**пр. 3**). Како што може да се види од примерот, делот **a** и воедно темата **T$_1$** е заокружена со сегмент од првата реченица, кој, како што кажавме, оформува внатрешна триделност на целиот дел.

Делот **B** започнува со нова фигура која повторно е дериват од **Ф$_1$**, но поради повеќето промени ќе ја третираме како **Ф$_2$** (**пр. 4**). И оваа фигура е ставена во преден план со својата артикулација (употреба на стакато) наспроти легато линијата на **T$_2$** во баритонот. Токму ова заедништво во контрастот меѓу придружниот и водечкиот материјал карактеристично за двете теми од оваа песна го обликува финалниот впечаток, односно нивната посебност (**пр. 5**).
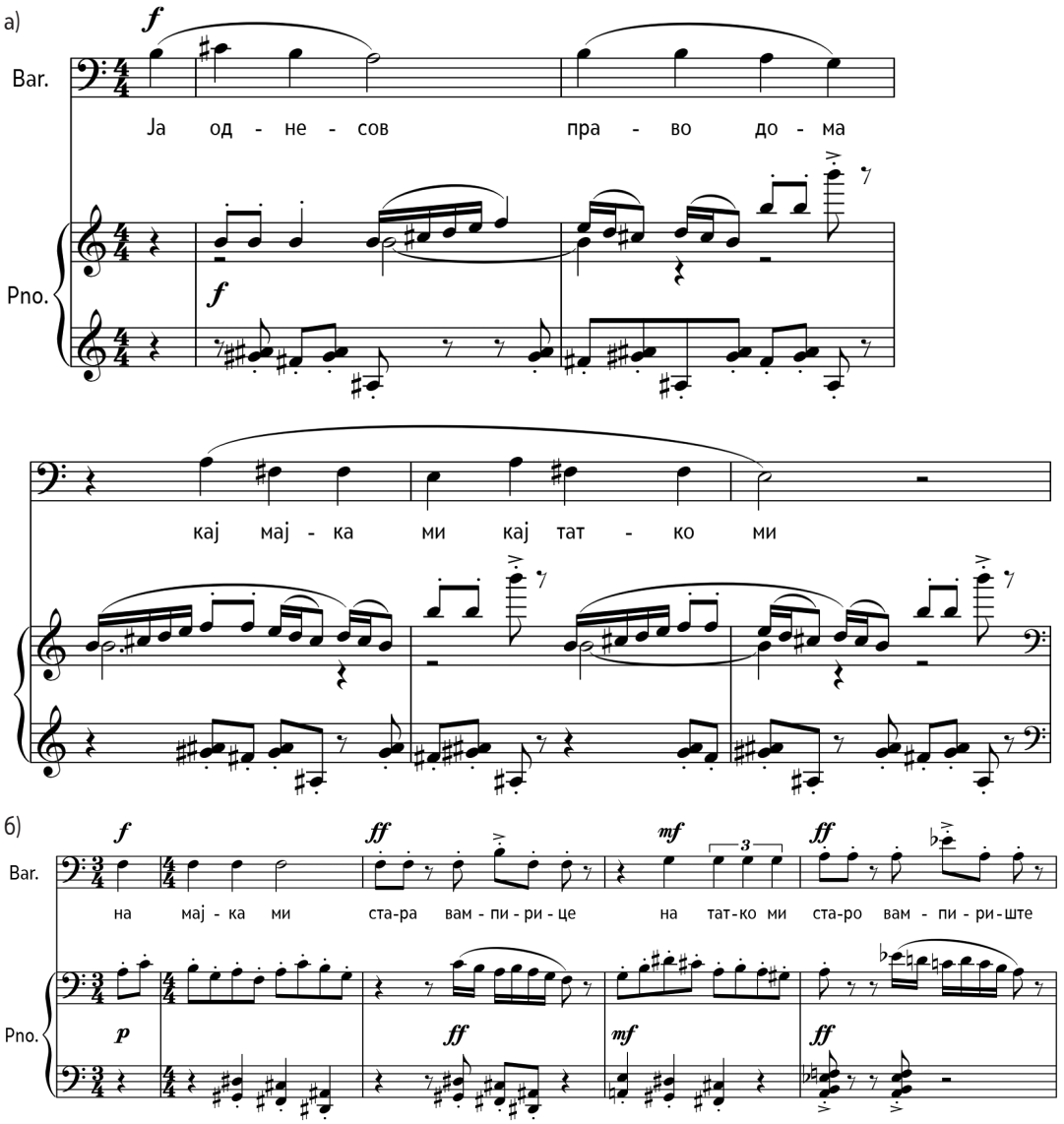
Пр. 4: **Ф$_2$** како дериват од **Ф$_1$**, т. 19–20



Пр. 3: $\mathbf{T_1}$ како основа за делот **а** на првата песна, т. 1–18

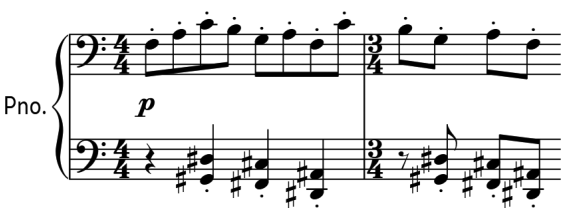


Пр. 5: Двете реченици на $\mathbf{T_2}$ кои се основа за делот **В**, т. (22)–27 и т. (29)–33



И $\mathbf{T_2}$ содржи две реченици кои се контрастни: во првата баритонската водечка линија е со легато и издржани тонови, во втората добива стакато артикулација и контрастни динамики (дури до ***ff***). Во втората реченица се појавува нова стакато фигура во придружбата, $\mathbf{Ф_3}$ (**пр. 6**).

Пр. 6: $\mathbf{Ф_3}$ со стакато и битонална фактура, т. 28–(29)



Оваа фигура има битонална структура (поместени се двете линии за мала секунда) и како и кај $\mathbf{Ф_2}$ се прави внатрешен вовед пред почетокот на вториот дел од темата*. И ова излагање на тематскиот материјал (повторно како кај $\mathbf{T_1}$) е обрабено со сегмент од $\mathbf{T_1}$ (т. 34–35).

Делот **B** содржи уште две повторувања на $\mathbf{T_2}$ (т. 36–50 и т. 51–62) кои се варирани, (посебно второто) и кои водат до кулминацијата во која ќе се појави повторувањето на **a**, кое содржи соодветни измени и овде е забележано како $\mathbf{a_1}$ (т. 63–81).
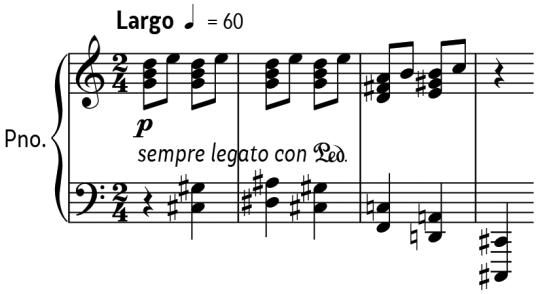
Како што може да се види, целиот дел е доста динамичен, а во остварувањето на *хумористичната* функција доминантно е користен артикулациско/орнаменталниот план. Соодветно на принципот: мала форма – поголеми материјали, голема форма – мали материјали (дури и на ниво на мотив); употребени се повеќе разновидни музички материјали, иако и во нив се чувствува развојноста произлезена уште од првата фигура ($\mathbf{Ф_1}$).

(2) Баба посејала

Водејќи сметка за музичката драматургија на циклусот, вториот став е бавен и почнува многу мирно. Во функција на текстот и неговата внатрешна драматургија тој ќе порасне и ќе достигне до голема кулминација, што овде открива уште една карактеристика на овој циклус. Иако големите кулминации и воопшто големите динамички разлики се карактеристика на поголемите форми, овде се употребени големи динамички контрасти со цел уште повеќе да се потенцира гротескноста на текстовите, придружена и од музичката гротеска.

Целиот став е заснован на една кратка тема $\mathbf{T_3}$ која е кореспондентна на стих од песната. И таа има карактеристична фигура, но овој пат со траење на реченица, која се јавува како вовед* (во случајов дури две реченици од по три такта, т. 1–4 и т. 4–7) (**пр. 7**). Но и во функцијата на овој вовед/придружна фигура има двојност, бидејќи таа треба да асоцира на *пријевите* на песните, што делумно како функција ќе се јави натаму во овој *став*.
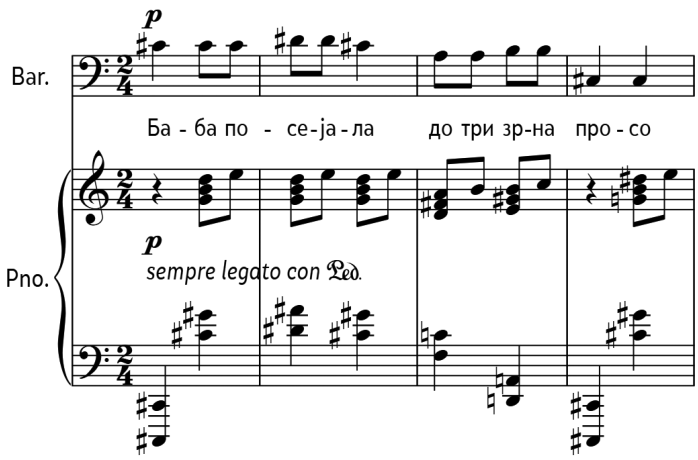
Пр. 7: Воведот со фигурата $\mathbf{Ф_4}$ како хармонска прогресија, т. 1–4



Фигурата $\mathbf{Ф_4}$ претставува хармонска прогресија, но во една комбинација од плагално/автентична каденца. Оваа двојност на каденцата произлегува од двојноста на тонската низа, која главно се потпира на локриски модус (од **cis**), но со алтерациите (**dis**, **gis** и **ais**) остава впечаток дека се работи и за **cis-moll**. Ова најмногу доаѓа до израз во *каденциот* такт во кој басовите квинти водат кон плагална каденца, меѓутоа квинтакордот во десната рака (дурски од **e**) го дава и заменичното трето стапало, односно е замена за доминантата и соодветно е *автентична* каденца (вклучувајќи ја и последната осмина **c** која енхармонски **his** е воќицата за **cis**). Овој последен акорд, ако се гледа изолирано, ќе претставува и 13-ка, што додава врз целата низа двозначности застапени во оваа фигура, нешто што ќе стане практика натаму низ целото мое творештво. (Во истата смисла е и структурата на акордот на нонакордот на второто време во првиот такт, во кој се појавуваат и **g** и **gis**).

По уште едно повторување на оваа реченица/фигура (т. 4–7) се појавува гласот со $\mathbf{T_3}$ (**пр. 8**). Таа ја користи хармонската подлога од $\mathbf{Ф_4}$ и, иако не е ставена под еден лак, се подразбира дека се изведува легато.
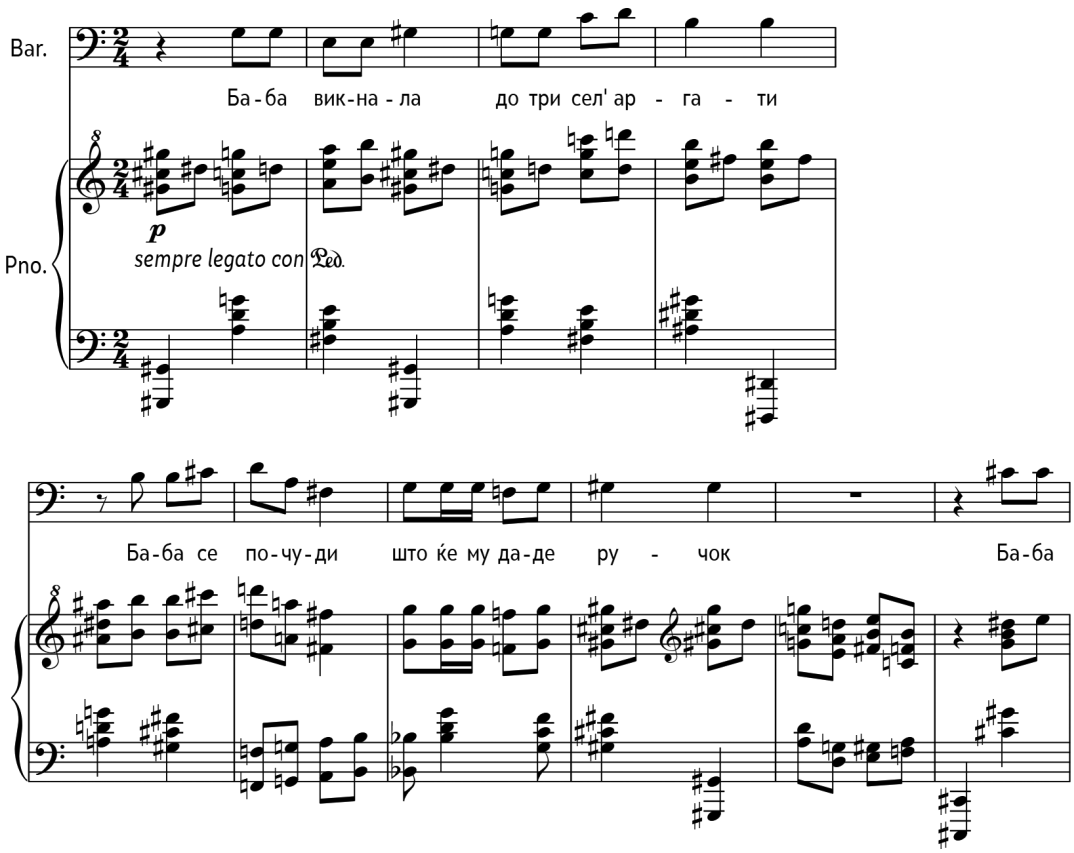
Пр. 8: $\mathbf{T_3}$ врз основата од $\mathbf{Ф_4}$, т. 7–10
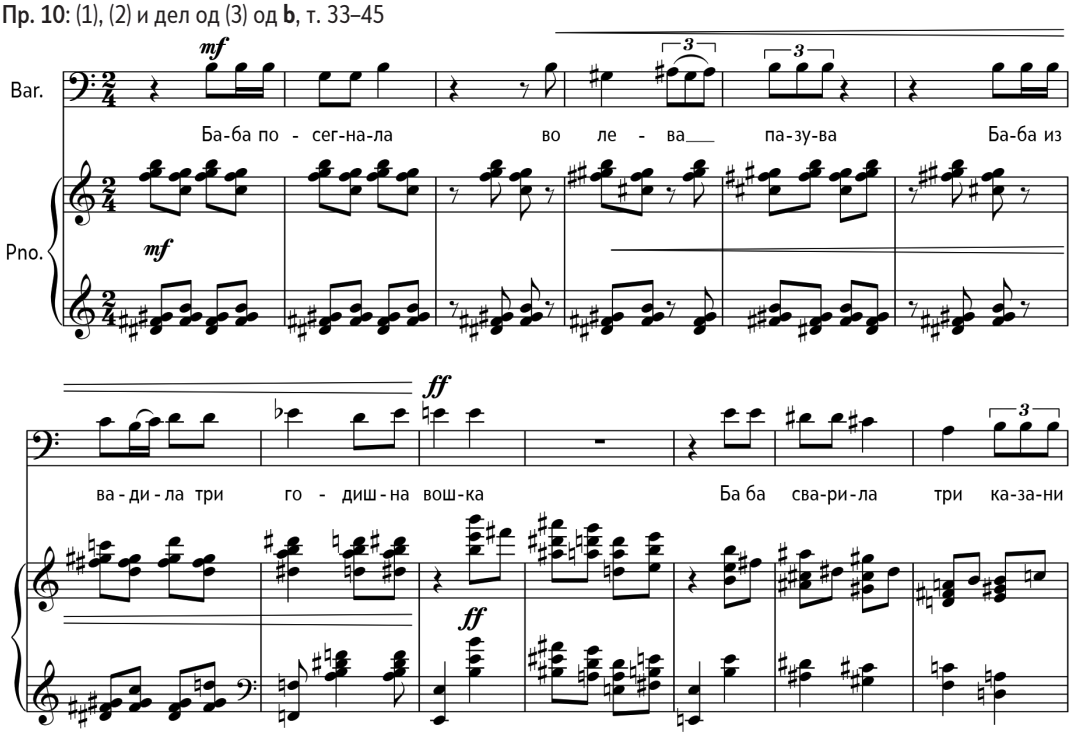


И овој став има слична *триделна* структура $\mathbf{aba_1}$.

Делот **а** (т. 1–32) содржи вовед ($\mathbf{Ф_4}$, т. 1–7) и потоа четири комбинации од тематската реченица $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{Ф_4}$: (1) т. 7–13, (2) т. 13–18, (3) т. 18–27 и (4) т. 27–32. Веќе од оваа *нееднаквост* на должините на реченициите се гледа дека во нив има многубројни интервенции. Но целиот дел **а** има заокружена хармонска целина при што во (1), (2) и (4) доминира тоничниот **cis**, додека (3) ја содржи доминантата (во средишниот дел ќе се појави и второто стапало **dis**). Се разбира, ова е груба поделба на макроплан, додека во рамките на микрохармонските планови ќе се појават и други прогресии (посебно во 3) (**пр. 9**).

Пр. 9: (3) со забележливи промени, посебно на хармонски план, т. 18–27



Пр. 10: (1), (2) и дел од (3) од **b**, т. 33–45



Од прикажаната шема може да се види дека всушност делот **a** претставува преоден тип на дводелна песна (можевме да го обележиме и како **1121**). Сепак се одлучивме да го обележиме со бројки за да укажеме на сличноста на реченициите, во која само (3) значително отстапува.

Видливи се промените на повеќе планови на основните материјали од $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{Ф_4}$, вклучувајќи ја и употребата на квартните акорди* во левата рака.

Сепак, поголемата промена ќе настане во делот **b** (т. 33–50) (**пр. 10**). Иако е очигледно дека остануваат како основа истите материјали, тие доживуваат повеќе трансформации во кои главната улога ја игра хармонската шема. Овој дел има три целини (по истиот принцип како и **a**): (1) т. 33–38, (2) т. 38–43, (3) т. 43–49. Кулминацијата, следејќи го текстот е во (2), каде што се каденцира во новиот тонален центар **e** (кој треба да одговара на роднинскиот **E-dur** според вообичаените хармонски шеми кај молските тоналности уште од барокот).

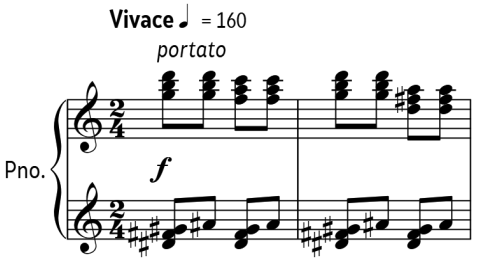
Кластерската структура во (1) (т. 33–38) полека се расчистува во кулминацијата (т. 42) од (2), во која во 41. такт ќе се појави и терцквартакордот со основа од тврдо намален квинтакорд* со каденцна функција кон **e** содржејќи ги двете водилки (горната и долната). (3) има функција да врати во основниот тонален центар каде што ќе се појави и $\mathbf{a_1}$ во скратена форма од само една реченица.

Оваа втора песна во циклусот прави голем контраст во однос на првата, и воедно ја остварува својата функција на среден став, пред финалето.

(3) Е бре дедо

Во драматуршка смисла оваа трета песна наликува на *кода* на циклусот. Тематски, таа е комбинација од нов текст и навраќање на текстот од првата песна. Соодветно,

Пр. 11: Дериват од **Ф**$_4$ како придружба за **T**$_4$, т. 1–2
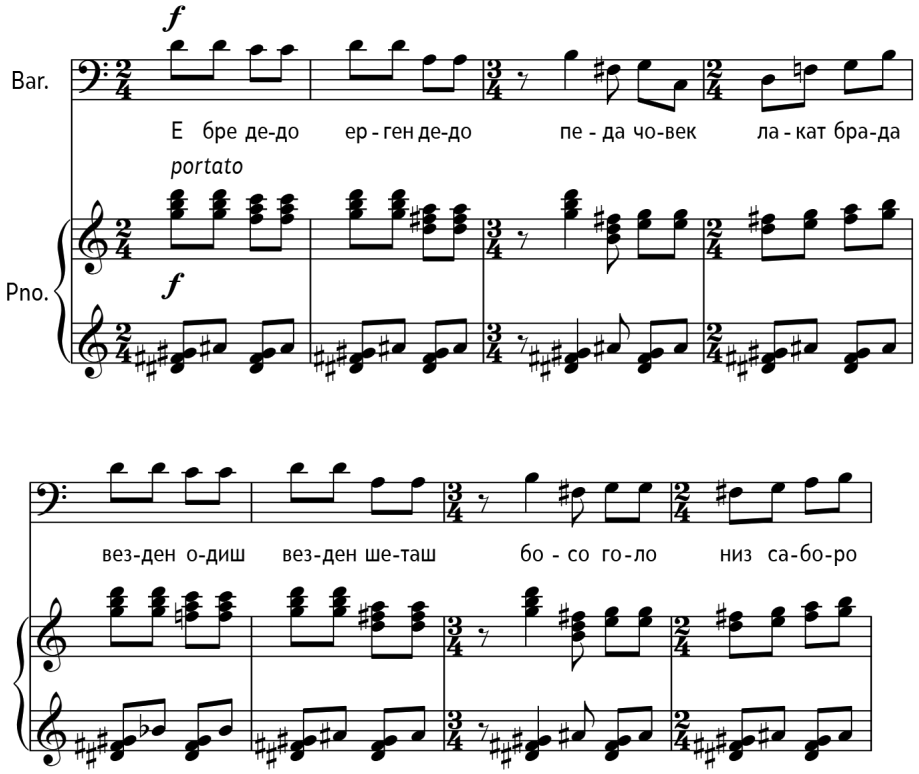


и музички таа е комбинација од делумно нов материјал **T**$_4$ и првата реченица од **T**$_1$. Од овие два материјали е направена дводелност, и со нивно спротивставување е добиена формалната шема **a b a**$_1$ **b**$_1$ **a**$_2$.

Ова е забележливо уште во внатрешниот вовед на темата* (т. 1–2) каде што се појавува дериват од **Ф**$_4$ од вториот став, кој ќе биде придружба за **T**$_4$ (**пр. 11**). И самата тема **T**$_4$ на одреден начин е дериват од **T**$_3$, но со оглед на тоа што започнува нова песна, ја одвоивме како нова тема (**пр. 12**). На овој начин сум се обидел да го лимитирам бројот на нови материјали, уште повеќе што веќе кажавме дека делот **b** е составен од првата реченица на **T**$_1$. Оваа реминисцентна постапка ќе ја има натаму често во моето творештво*. **T**$_4$ е антиципирана во фигурата од воведот и потоа десната рака продолжува да ја следи тематската линија во терци и квинтакорди. Квинтакордите од фигурата и од темата ќе се појават како водечки мотив во *Шеќерната приказна* (**M**$_1$, в. I, стр. 113) која следува веднаш по овие песни.
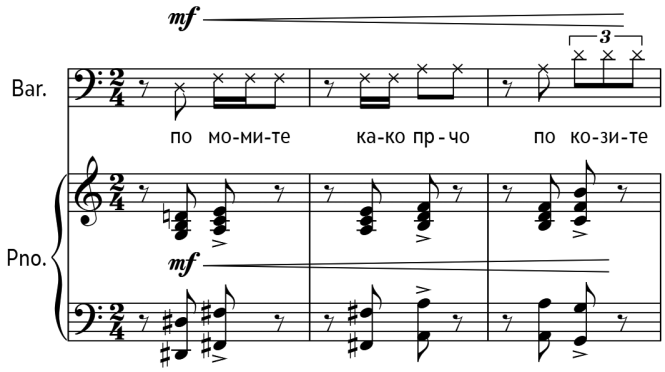
Делот **a** содржи две реченици, и втората (т. 13–19) е модифицирана верзија од првата (односно од **T**$_4$), со тоа што на крајот се појавува и парландо (овде повеќе како извици) (**пр. 13**).

Делот **b** (т. 20–35) ја повторува првата реченица од **T**$_1$ (вклучувајќи го и текстот), но во 33. такт се уфрлува скратена верзија од првата реченица од **T**$_4$ само во пијаното (**пр. 14**).

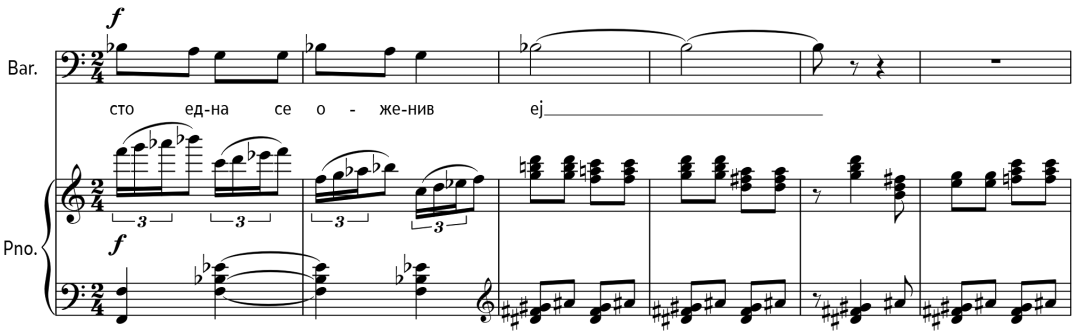
Пр. 12: **T**$_4$ како дериват од **T**$_3$ и **Ф**$_4$, т. 3–10



Пр. 13: Парландото на крајот од втората реченица од **а**, т. 17–19



Пр. 14: Крајот на **а** со подметнат почеток на $\mathbf{b_1}$, т. 31–36



Второто **а** ($\mathbf{a_1}$) по оваа прва реченица во пијаното, ја повторува втората реченица од **а** со одредени промени (т. 37–44) по што следува скратена варијанта на **b** (т. 45–53) и заокружување на ставот со уште едно **а** ($\mathbf{a_2}$).

Имајќи ги предвид текстовите, се очекува дека низ песните би провејувале фолклорни материјали. Но тоа овде не е случај; материјалите се изведени низ неокласичните модели од западната музичката култура. Истото е направено и со постапките во нивната обработка, во кои и покрај строфичноста која ја наметнуваат текстовите, постојано има отстапувања (проширувања и скратувања). И на крајот, се разбира, целото дело е подредено на функцијата, односно на содржината, што ја диктира неговата динамичност која е проследена со големи контрасти.

Песни за Гоце оп. 40 (1996)

Песните за Гоце, според опусот и назначената година, следуваат по повеќе вокални опуси кои натаму ќе ги обработиме. Сепак, во оваа книга ги поставивме веднаш по циклусот *Хумористични*, бидејќи првата нивна верзија е напишана пред следниот циклус – *Љубовни*. Всушност, од овие песни имам направено четири верзии: првата (само песната „Слезнал е Делчев“) за глас и пијано, по што во истата година следуваше циклусот со шест песни за дувачки квинтет (1977), потоа третата верзија (шест песни) за глас и синтесајзер/пијано (1984) и последната, за глас и камерен состав, но со пет песни (1996). Сметав дека петтата песна „Накачил Делчо војвода“ не е

потребна бидејќи е варијанта од првата песна, и за крај доволна е „Димано“). Она што го обединува циклусот пред сè е тоа што тој се потпира на народни песни (во овој случај преземени целосно, иако во нив се појавуваат и одредени интервенции при некои од нивните повторувања). Се разбира, песните ги *сп̄роведува* гласот, а инструментите, како што ќе видиме, ќе имаат различни функции.

Првата верзија со една песна – „Слезнал е Делчев“, беше наречана од Ѓорѓи Доневски за настапот на фестивалот „Песни за Гоце“ одржан на 3 февруари 1977 година во Универзалната сала во Скопје. Ѓорѓи Доневски, кој беше голем ентузијаст во промовирањето на музичкиот фолклор и традициите од Егејска Македонија, со нашиот настап се обиде на фестивалот кој тогаш беше во своите почетоци, да му даде една друга димензија со вметнување и на сериозна музика.

Поканата за настапот ни беше пренесена преку Живко Фирфов, кој во тој период интензивно соработуваше со Ѓорѓи Доневски. Во документарното видео за Ѓорѓи Доневски што го снимив во 2003 година, Доневски говори дека кога отишол кај Фирфов да му понуди да снимат песни од егејскиот дел, тој бил воодушевен. Фирфов му кажал дека и покрај сите обиди да најде изведувачи кои го познаваат тој фолклор, кој поради егзодусот на македонското население по Граѓанската војна во Грција и политиката во Грција кон македонското малцинство трајно исчезнувал, не успеал да најде пејачи кои ќе се согласат да му ги испеат песните од оваа традиција. Така ќе започне нивната соработка, посебно со неколкуте женски пејачки групи, од кои се издвојуваат Бапчорките, и работата на формирањето на КУД „Гоце Делчев“. Во истиот период, под влијание на Фирфов ќе се формираат и Костурчанките. Кај сите групи клучна е улогата на Фирфов, во стручната – етномузиколошка помош.

Милан Фирфов ми ја донесе песната „Слезнал е Делчев“ за да ја обработам за глас и пијано и ми пренесе на смеа дека како надомест за делото и настапот ќе бидеме поканети на вечера со сопругите. Иако беше полу на смеа, полу беше и вистина, бидејќи ние во тоа време постојано настапувавме без хонорар. Дури и рециталите што ги дававме во 19,19 ги изведувавме без хонорар, за да добиеме простор за настап, а да не зборуваме за честите настапи посебно низ Македонија во рамките на Музичката младина (истото беше и со првите концерти во рамките на *младо̄то* „Охридско лето“ в. III, стр. 76, настапите на Скопските млади репродуктивци в. VI, стр. 30–31 итн.). Но, како што веќе реков, не бевме дел од музичкиот *еста̄блишмен̄т* кој тогаш, но и натаму, добро заработуваше со државните пари. По настапот отидовме на вечера со Ѓорѓи Доневски, со кого развивме едно долгогодишно пријателство, кое се заокружи и со документарните видеа што ги снимив за него и за Бапчорките во 2003 година и кои претставуваат исклучително свидетелство за оваа музичка традиција од минатото, која денес веќе ја нема.
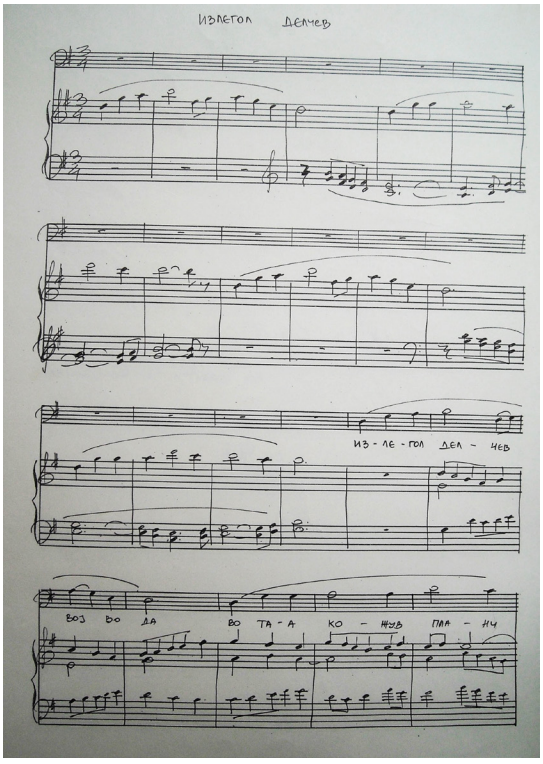
Во текот на годината добив нарачка од, во тоа време, Друштвото на композиторите на Македонија за дело за состав до четворица музичари. Од збирките на Живко Фирфов со македонски народни песни најдов уште пет песни и одлучив мелодиските линии на сите песни да ги искористам како *кан̄тус фирмус* за полифона разработка. Таа идеја за спојот на двете традиции (источната и западната) често ќе се појавува во моето творештво. Со оглед на тоа што во таа година во Радовиш се одржуваше и републичкиот конгрес (како што го нарекувавме) на организациите на Музичка младина на Македонија, кои ги имаше во сите населени места), го замолив претседателот на Друштвото на композиторите, Михајло Николовски, да ми овозможи делото да го

праизведеме во рамките на Конгресот (претходно веќе ја доставив партитурата до Друштвото). Соработувајќи со Борис Танасков и неговото трио, делото го напишав за дувачки квинтет што не беше стандарден (обоа, англиски рог, кларинет, хорна и фагот). Овој избор повторно беше резултат на проблемот да најдеме флејтист кој би соработувал со нас. Изведбата помина многу убаво и беше токму во духот и на дејноста на Музичка младина да се поврзат различните традиции и култури. За жал, таа партитура е една од неколкуте што се изгубени во меѓувреме.

Но, за таа верзија на *песните* ќе биде врзан еден друг настан со Друштвото на композиторите. По неколку месеци секретарката Данче ми рече дека има некаков проблем и дека сум повикан на седницата на Претседателството во врска со него. Кога отидов, на седницата беа присутни: претседателот Михајло Николовски, Трајко Прокопиев, Петре Богданов-Кочко, Александар Џамбазов, Ристо Аврамовски и Благој Цанев. Единствено беше отсутен Властимир Николовски. Од претседателот ми беше образложено дека Властимир Николовски, како претходен претседател, кога ми ја дал нарачката, со мене се договорил дека треба да напишам гудачки квартет. Тие го имаа и договорот за нарачката во кој стоеше дека делото треба да биде до 15 минути за ансамбл од четворица изведувачи и немаше никаква напомена за гудачки квартет. Бидејќи *јас сум го изиграл усниот договор со Властимир Николовски*, ќе ми дадат шанса ако си ги повлечам песните, да не го враќам хонорарот кој ми беше исплатен и да напишам дело за гудачки квартет. Дополнително ми беше кажано дека ова мое *недолично* однесување довело до низа други проблеми во врска со нарачките. Исто прекршување на усниот договор со Властимир направил и Кирил Македонски, кој во Друштвото, на нарачката за дело за симфониски оркестар, имаше донесено партитура, но без ноти, само со графички цртежи (прилично голема по бројот на страници) третирајќи ја како алеаторичко дело. Како реакција на неговата партитура, но и на моето *изиграување на усниот договор*, Властимир Николовски како нарачка за Концерт за инструмент и оркестар донел еден голем картон (во должина над метар) на кој имаше различни шкрабаници, лепени колажи и некои тропалки, и најгоре отворени вештачки вилици (вистински, не во цртеж). Тој бараше да му се исплати и нему хонорарот, но ако јас се повлечам (не знам што беше кажано за Кирил Македонски), тој би го повлекол своето дело и не би барал хонорар. Се изнасмеав на целата бизарна приказна и им реков дека во мојот случај се работи за дело со реална партитура, кое било изведено и кое може да се чуе (мислам дека направивме и снимка во Музичката продукција на Радио Скопје), дека делото е над временската рамка (траеше 17 минути) и составот наведен во договорот (*Песните* беа за шест изведувачи). Следуваше уште побизарна дискусија, во која дел од присутните тврдеа дека му веруваат на Властимир Николовски, а не мене, дека делото сум го напишал пред многу години (?) итн. Единствено Трајко Прокопиев молчеше, што ми остави посебен впечаток, веројатно свесен за циркусот во кој беа внесени (Властимир не дојде). Во еден момент Михајло Николовски го прекина состанокот, и сите станаа и си отидоа, што беше дополнување на целата апсурдна слика. Се разбира, јас делото не го повлеков и мислам дека имавме уште една изведба во Скопје.

Оваа апсурдност да се поддржуваат ставови кои немаат елементарна логика поради некои други интереси, уште повеќе ја гледам денес. Во истиот период Властимир во рецензијата за конкурсот за наставник на ФМУ (во ФМУ бев одбиен на три конкурси за редовни и хонорарни наставници до почетокот на 1980-тите) напиша дека сум политички неподобен, што би било секако во тоа време тешка и опасна квалификација. Но натаму (в. IV, стр. 27–28) во образложението стоеше дека сум политички неподобен, затоа што сум многу млад и не се знае како ќе се развивам?! Се разбира, со таа рецензија бев одбиен. Парадоксот е дека во тој период работев

како професионалец во ССММ. Но, како и во опишаниот случај со *Песните за Гоце*, главното оружје ми беше *играње мајтап*. Воопшто, во сите тешки животни ситуации јас се шегував, што дефинитивно ми помагаше да ги намалам нивото на стрес и емоционалното влијание врз расудувањето. Властимир брзо го сфати тоа и морам да кажам дека и покрај честите судири, го ценеше (прилепската мајтапска традиција). Од повеќето ситуации, сигурно би споменал кога му ги сокрив чевлите во средината на 1980-тите во, во тоа време, веќе Здружението на композиторите. Тој имаше обичај да си ги собуе чевлите за време на состаноците, па дури и да се шета бос. Се разбира, без да забележи, јас му ги истуркав зад една од комодите, но кога сакаше да ги обуе, веднаш му текна дека јас сум го направил тоа и почна тивко да се расправа со мене (на состанокот кој се одвиваше во тој момент имаше делегација од Белград со генералниот секретар на СОКОЈ). Јас прво се преправав дека сум изненаден и дури го прашав како дошол од дома довде (живееше во близина), но тој не се даваше а јас, се разбира, по неколку минути му кажав каде се. Во 1996 година Македонската телевизија сними портрет за Властимир Николовски, по сценарио на Ристо Аврамовски, во кој имаше посебна сцена како тој доаѓа од правец на зградата на МОБ и се обидува да ја отвори надворешната врата на аголот на зградата, преку која порано се влегуваше во двете институции (МБУЦ и ФМУ), која е симболично затворена за него. Јас тукушто бев станат декан на ФМУ и таа секвенца беше наменета како критика до мене. Дента по емитувањето се појави во наставничката канцеларија на ФМУ многу горд и задоволен, но за несреќа, внатре бев и јас. Веднаш реков дека го видов портретот, но дека тропал на погрешна врата, и дека веројатно не знае дека ние отворивме нова врата за влез во ФМУ. (Неколку месеци претходно јас за прв пат по 20 години од вселувањето на ФМУ во објектот ја отворив влезната врата во која се влегува и денес, со што се одвоија и двете институции. Над вратата беше поставен и натписот, а следуваше големо уредување на целиот простор и одвојување на скалилата со жардиниери со цвеќе.)

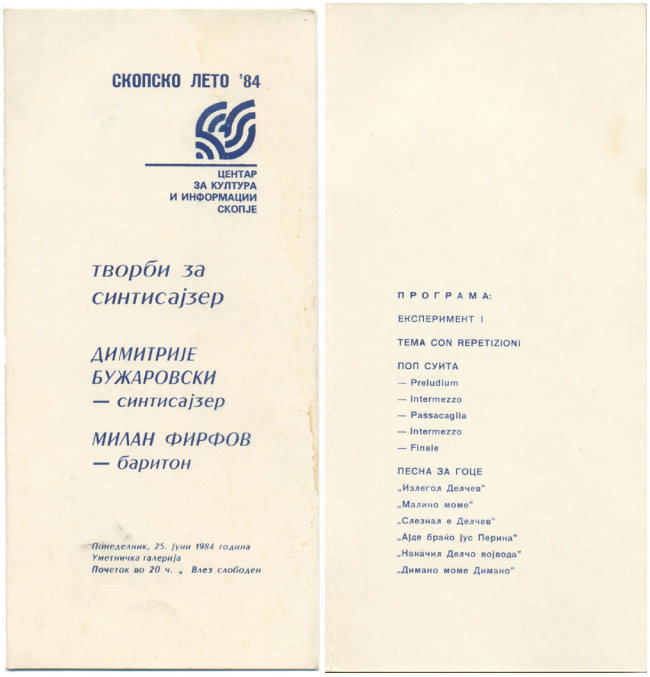


Сл. 5: Скенирана верзија од првата страница од првата песна „Излегол Делчев“ за синтесајзер и глас

Инаку, во целото мое *друштво* имаше традиција на средбите да се раскажуваат шеги (*вицеви*) и јас и самиот имав запаметено и до денес паметам безброј од нив. Често за време на наставата ќе уфрлев по некоја шега, со што правев динамика меѓу тешките теориски предмети што ги предавав, односно мала пауза до следната тешка тема. Една моја пријателка во САД ми кажа дека една од студентките (инаку Јапонка, која секогаш седеше во првата клупа) запишувала од збор до збор сè што сум кажувал, дури и шегите. Во секој случај, на моите часови, без разлика каде предавав (Македонија, Србија, САД) владееше релаксирана атмосфера (но и дисциплина, затоа што секогаш го повторував начелото дека треба да ме почитуваат како што јас ги почитувам нив), која помогна да се совладаат и да се разберат некои од исклучително тешките и потполно нови теми за нив (на пример: во сонологијата, естетиката на музиката итн.).

Во 1984 година, веднаш по набавката на синтесајзерот, направив нова варијанта од песните, кои во синтесајзерот делумно ги следеше полифоните постапки од верзијата за квинтет и глас.

Во прикажаниот пример се видливи полифоните линии, посебно по почетокот на гласот (**сл. 5**). Верзијата беше направена за да може да се изведува и со пијано. Како што споменав, оваа верзија има шест песни (како петта, претпоследна, е вклучена „Накачил Делчо војвода“). Оваа верзија беше направена за првиот концерт со синтесајзер кој го одржав во Даут пашин амам (**сл. 6**), и за кој подетално ќе зборувам во последната книга за електронската музика.


СКОПСКО ЛЕТО '84

ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ СКОПЈЕ

творби за синтисајзер

ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ — синтисајзер

МИЛАН ФИРФОВ — баритон

Понеделник, 25. јуни 1984 година
Уметничка галерија
Почеток во 20 ч. „ Влез слободен

ПРОГРАМА:

ЕКСПЕРИМЕНТ I

TEMA CON REPETIZIONI

ПОП СУИТА
— Preludium
— Intermezzo
— Passacaglia
— Intermezzo
— Finale

ПЕСНА ЗА ГОЦЕ
„Излегол Делчев"
„Малино моме"
„Слезнал е Делчев"
„Аде браќо Јус Перина"
„Накачил Делчо војвода"
„Димано моме Димано"

Сл. 6: Програма за концертот одржан на 25 јуни 1984 година со изведбата на *Песните за Гоце*

Во 1996 година добив покана да учествувам со дело кое би било изведено на отворањето на ФАТ (Фестивалот на аматерски театри) во Кочани и одлучив да направам нова верзија за песните за камерен состав од неколку инструменти и глас.

Во таа година како Декан на ФМУ распишав конкурс за прием на еден наставник кој ќе предава народни инструменти, наменет за Драган Даутовски, кој веќе имаше изградено реноме на музичар кој свири на повеќе народни инструменти (кавал, гајда, тамбура). Во ширењето на целокупната дејност на институцијата (веќе во претходните книги говорев за градењето на симфониски оркестар, обновувањето на објектот, програмата за менаџмент итн.) си поставив задача да го внесам и изучувањето на народните инструменти, практика која беше оставена стихијно надвор од факултетот. Морам да кажам дека немаше големо разбирање кај некои од колегите, затоа што во тоа време постоеше сфаќање дека се работи за жанр кој е *на јониско ниво* и дека Факултетот треба да се занимава само со *уметничката* (сериозна) музика, а фолклорот треба да се изучува само низ етномузиколошка призма. За среќа, благодарение на многу добрата финансиска состојба на Факултетот и приливот на сопствени средства кои ги контролиравме самостојно, јас во првите две години го исплаќав Даутовски од сопствените средства, и дури по две години упорно барање, Министерството за образование ми прифати да го вклучи во листата на наставници кои ги финансираше Министерството. Отворањето на народните инструменти имаше огромни и далекосежни позитивни последици, бидејќи голем број студенти на ФМУ поминаа низ оваа настава, ги совладаа инструментите и беа значајни дисеминатори натаму за нивното одржување. Но тоа што го имав Драган Даутовски во тој момент во ФМУ, влијаеше тој, односно народните инструменти да бидат вклучени во камерниот состав на *Песните за Гоце*.



Сл. 7: Од видеото снимено за време на настапот на ФАТ во 1996 година (дел од изведувачите: Милан Фирфов, Драган Даутовски, Гоце Узунски и Димитрије Бужаровски)

Во оваа последна верзија, покрај гласот вклучив обоа, кларинет, народни инструменти (двајца изведувачи – еден за кавал, гајда, тамбура и зурла и еден за удирачки инструменти – тапан, тарабука и звонче) (**сл. 7**).

Некако се поклопи да ме поканат да настапам во хотел „Метропол“ во Охрид на 24 мај 1996 година за Конгресот на нефролозите кој го организираше академик Момир Поленаковиќ, така што јас го споив тој настап со настапот следниот ден на отворањето на ФАТ и песните ги изведовме два пати едноподруго. Покрај мене, Милан Фирфов и Драган Даутовски, во изведбата вклучив и тројца студенти од IV година на ФМУ, Маја Чаначевиќ – обоа, Томе Лазаров – кларинет и Гоце Узунски – удиралки.

На настапот во „Метропол“ бевме дочекани навистина со сите почести и имавме извонредна публика. Кога стигнавме во Кочани ми рекоа дека ќе настапиме на отворено, на мала сцена во која публиката не седеше и се движеше, што јас веднаш го одбив. По голема расправија се согласија да настапиме во фоајето (пред салата за претстави, бидејќи таму веќе имаше сценографија за првата претстава). Иако просторот беше мошне тесен, се прилагодивме, но во секој случај, имаше сосема поинаква атмосфера и внимание од публиката, одошто ако настапевме на отворено.

Анализа
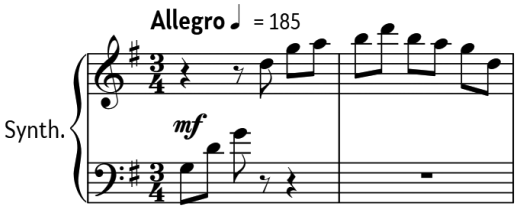
Овој циклус е најблиску до категоријата обработки на народни песни, но уште од првата верзија до последната е направен обид тие да бидат подигнати на посложено композиторско ниво, дури и со интервенции во основните материјали – песните. Сепак, основата ја прават песните чие повторување (соодветно на текстот) ги даваат контурите на формата. Интервенциите се однесуваат на придружбата, а во некои делови и меѓуставовите (деловите меѓу строфите од песните) кои кореспондираат на припевите. Во три од нив (1, 3 и 5) има воведни поширoки излагања од песната во инструменталната придружба. Сите се тонални со соодветните хармонски решенија во мојот манир. За анализата ќе ја користам последната, трета верзија оп. 40с која е сумарум на претходните две.

(1) Излегол Делчев

Песната која е овде употребена како основен материјал има форма на период од две реченици. Во согласност со четирите строфи на песната и формата содржи

четири дела, пред кои се наоѓа инструментален вовед со првата реченица од периодот (т. 9–24). Првите осум такта ја содржат фигурата **Ф$_1$** во синтесајзерот (внатрешен вовед) која е основниот фон кој ја придружува целата песна (**пр. 15**).

Пр. 15: **Ф$_1$** составена од арпежиран нонакорд изведен од синтесајзерот, т. 1–2
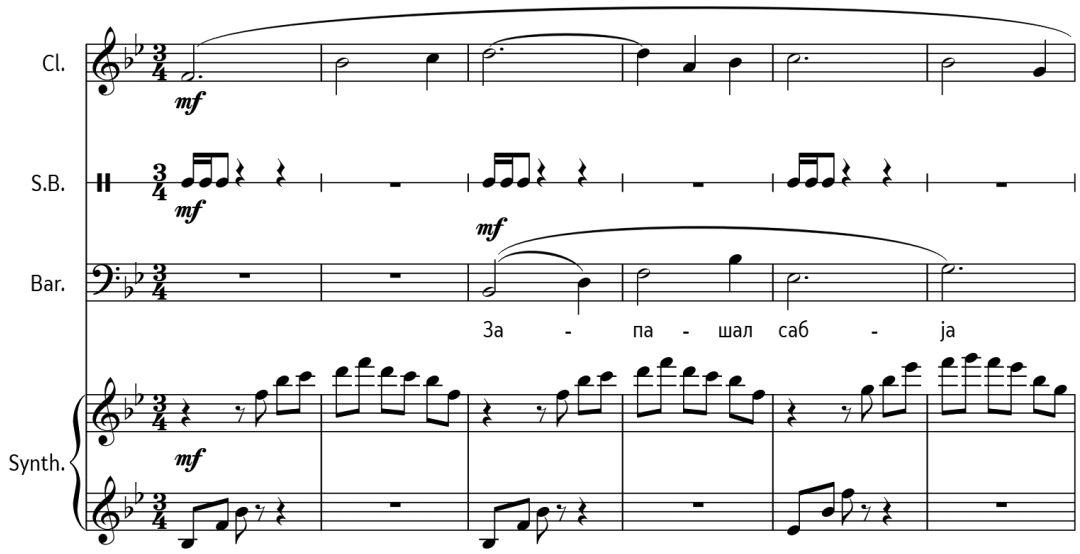


Арпежираниот нонакорд воопшто не се свири поединечно, туку се држи како акорд, а самиот синтесајзер го преведува во арпежо (се разбира, големо техничко олеснување од една страна, но и механичка интерпретација, од друга). (Технички гледано, левата рака ги свири првите три тона, односно држи – **g**, **d**, **g**, додека десната го држи остатокот од тоновите односно – **d**, **g**, **a**, **b**; олеснувањето се добива и со командата **hold**, така што не мора ни да се држат тоновите; со следното притискање на клавишите се менува структурата на акордот). Во деветтиот такт (по четири повторувања) обоата ја изведува првата реченица од периодот од песната (како што назначивме погоре).

Првото излагање на песната (**T$_1$**) го спроведува пејачот, при што во првата реченица од периодот обоата е поставена унисоно (како да го довршува периодот од воведот), но во втората веќе има своја контрапунктска линија (**пр. 16**).
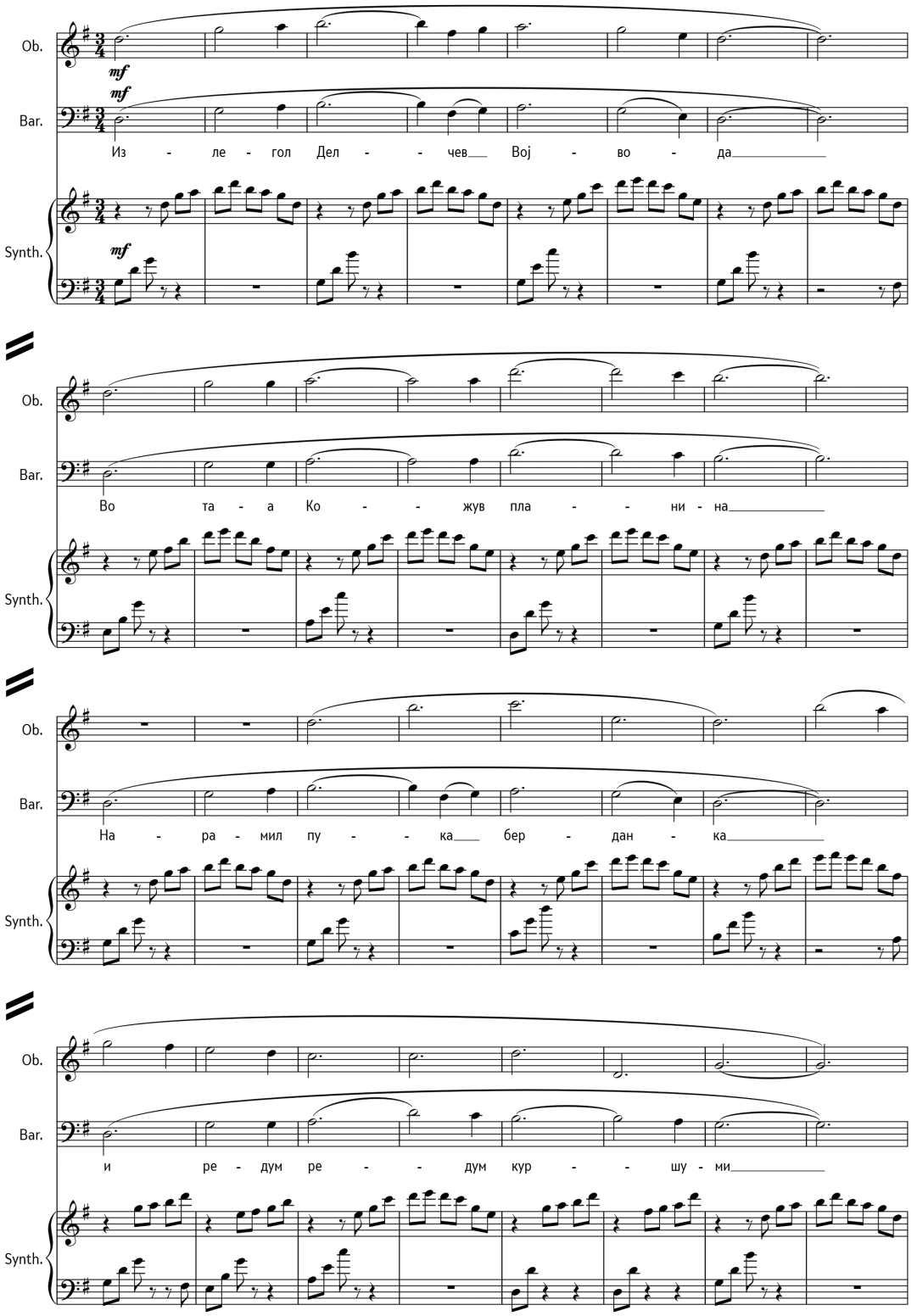
По излагањето следуваат шест такта со распаѓање на фигурата. Следното, второ излагање на **T$_1$** со тонален скок е поставено во **B-dur** (првото беше во **G-dur**, што значи хроматска терцна сродност)*. По воведот од четири такта (додадени се звончиња), темата ја води кларинетот додека пејачот во првата реченица прави контрапунктски движења (**пр. 17**).

Во втората реченица од **T$_1$** во првиот дел (полуреченицата) темата ќе ја преземе и пејачот (т. 83–90), но во втората полуреченица (т. 91–98) заедно и со обоата прават контрапункт на основната линија. И овој дел е заокружен со шест такта кои се и крај и премин за следното, трето излагање.

Пр. 17: Почетокот на второто излагање на **T$_1$** во кларинетот со контрапункт кај пејачот, т. 67–72



Пр. 16: **T_1** придружена од **$Ф_1$** и обоата со контрапункт во втората реченица, т. 25–56
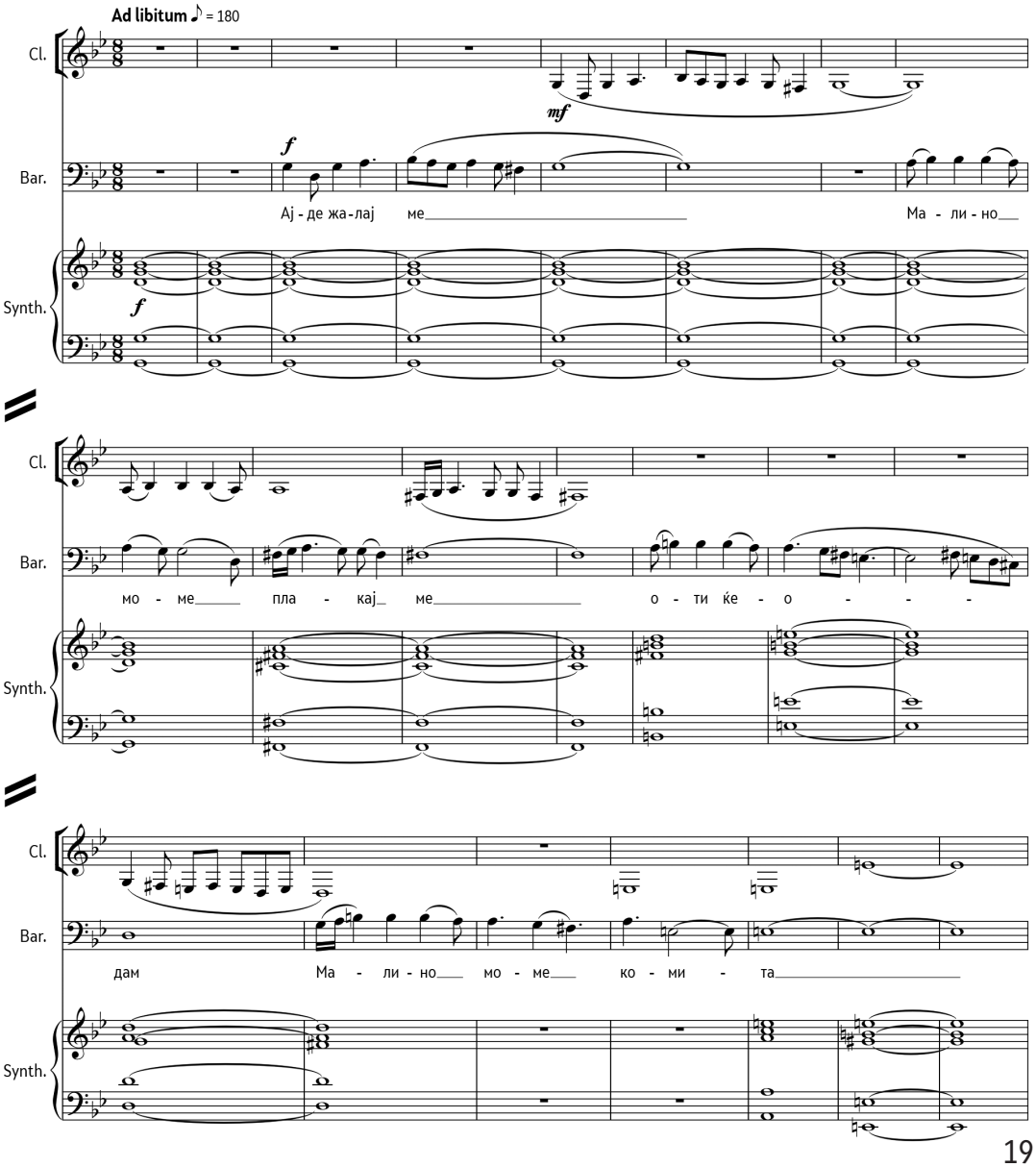


Третото излагање е поставено во **D-dur** (хроматска терцна сродност)*. Во него се вклучува и тамбурата со нејзиното тремоло која ја содржи водечката линија, додека двата дувачки инструменти и пејачот обликуваат заднина од контрапунктски движења.

Очекувано, и последното, четврто излагање на $\mathbf{T_1}$ со тонален скок е преместено во следната хроматска терцна сродност – **F-dur**. Пејачот пак ја презема основната линија, додека во придружбата дувачките инструменти и тамбурата изведуваат контрапунктски линии и делови од $\mathbf{\Phi_1}$.
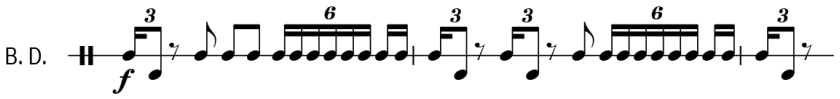
(2) Малино моме

И во оваа песна има четири строфи, односно четири дела. Како $\mathbf{T_2}$ е искористена најпознатата верзија од повеќето на оваа песна (**пр. 18**). (Во *Вокалната симфонија*,

Пр. 18: Песната „Малино моме“ како Т2, т. 1–22



Пр. 19: Ритмичката фактура во тапанот која ќе стане **Ф$_2$**, т. 25–(27)
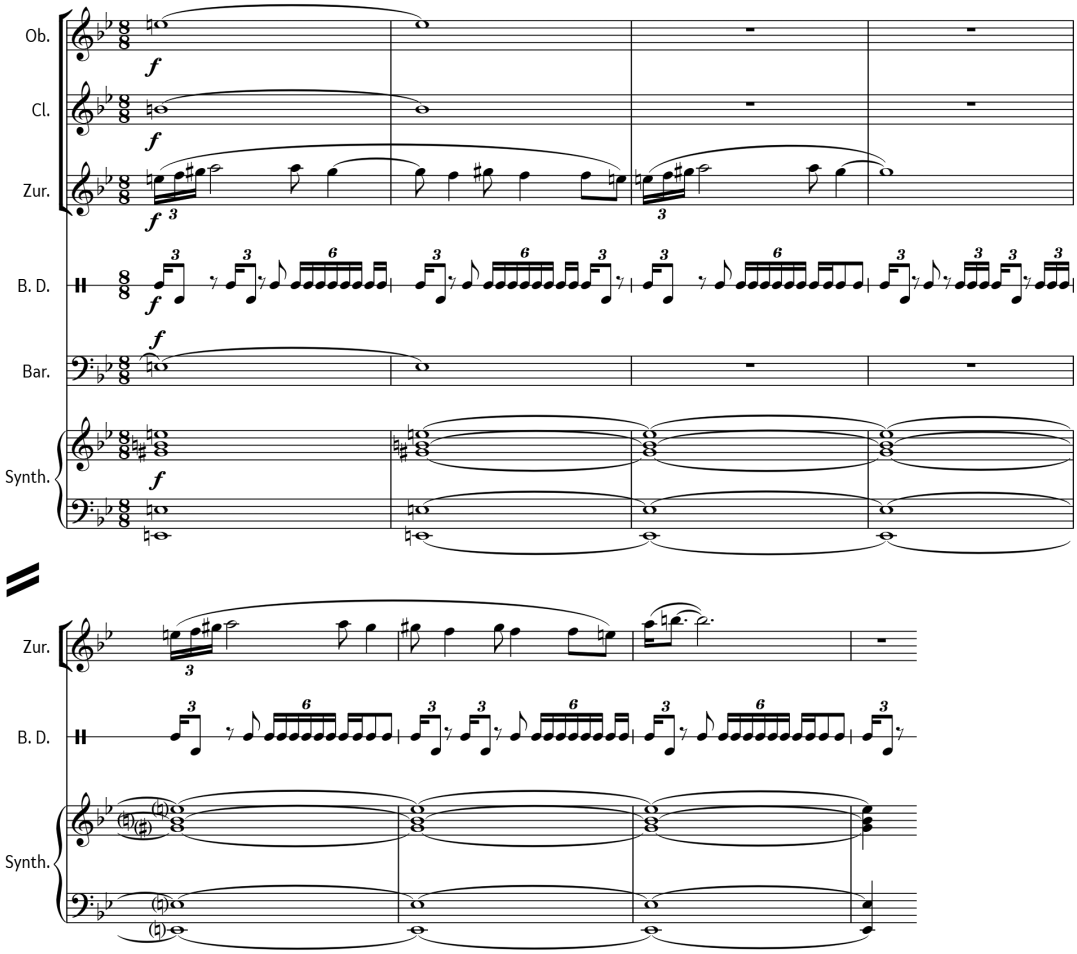


втората тема од првиот став користи различна верзија од истата песна; в. II, стр. 166–168.) Веднаш се гледаат имитациите на основниот тематски материјал што ги прави кларинетот, кои треба да асоцираат на неговата слична улога во ваквите *ad libitum* песни.

Но овде има инверзија во однос на тоа што би било вовед, односно припев, или меѓуставови. Меѓуставовите доаѓаат по излагањето на темата. Така, во првиот (меѓу првото и второто излагање) е употребена само ритмичката фактура во тапанот (**пр. 19**).
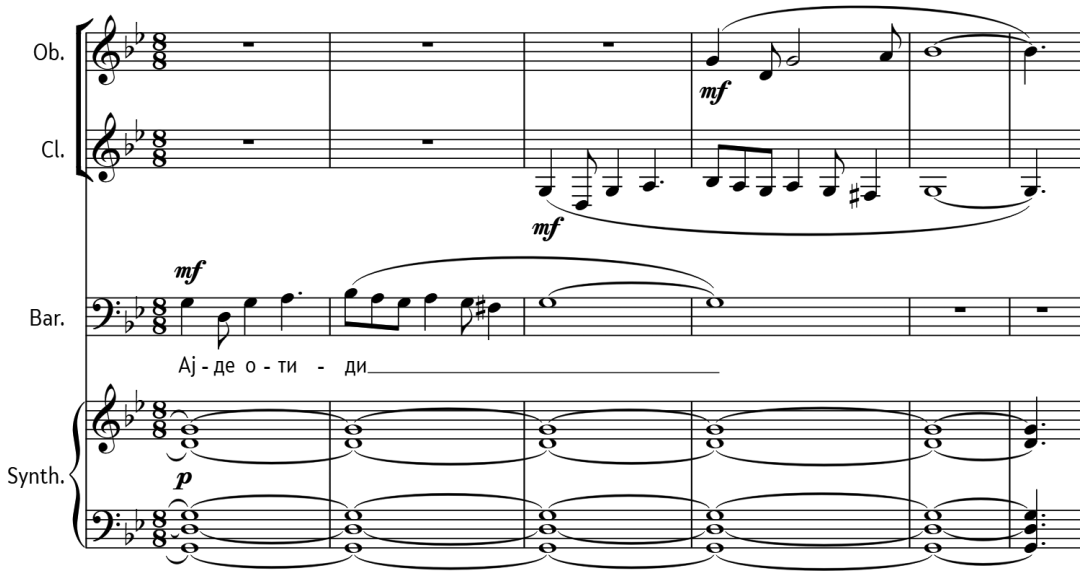
Врз оваа фигура ќе се одвива *манеџо* на зурлата во следните три меѓуставови (последниот воедно е и финале на песната) (**пр. 20**).

Од снимката што подоцна ќе ја направиме за музичката продукција на МРТ (од неа е направено и видео во Македонската телевизија), се гледа дека *тапанџијата* (Гоце Узунски) доследно ја следи испишаната ритмичка фактура, додека *зурлаџијата* (Даутовски) внесува интервенции

Пр. 20: **Т$_3$** во вид на *мане*, т. 45–(52)



Пр. 21: Имитации на темата во кларинетот и обоата, т. 54–(59)



со изразени орнаменти од зурлаџиската традиција. Се разбира, отстрана изгледа дека се работи за импровизација, но кога ќе се погледне партитурата, јасно е дека е *строго контролирана* импровизација.

Овој материјал, кој има заокруженост, го одредивме како $\mathbf{T_3}$ и тој прави огромен контраст на основниот тек на песната претставен со $\mathbf{T_2}$.

Синтесајзерот низ целата песна (став) има издржани акорди со *quasi* вокали, така што тој ги поврзува двете теми и ја дава нивната хармонска заднина.

$\mathbf{T_2}$, како што рековме, има четири појави, од кои во третата и четвртата во вториот дел од темата настанува транспозиција, поместување за голема секунда нагоре, (уште едно од средствата кои често се среќаваат во моето творештво)*. Интервенирано е и со веќе споменатата имитација на темата во која ќе се вклучи и обоата* (при што се добиваат две имитации едноподруго) (**пр. 21**).
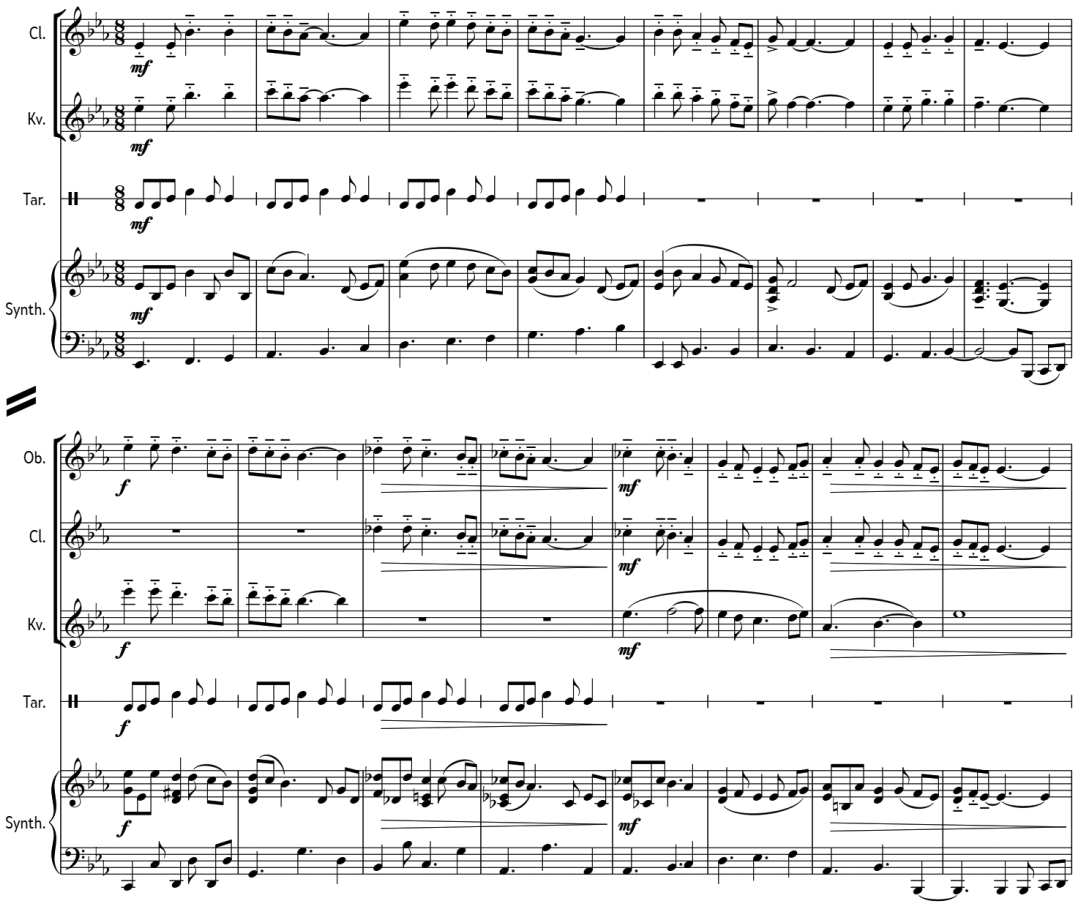
Имитациите, хармонските интервенции и транспозиции (инаку, и самата тема $\mathbf{T_2}$ има многу интересна хармонска структура) и внесувањето на *мането* треба да ја претстават оваа позната песна во едно ново и поинакво опкружување.

(3) Слезнал е Делчев
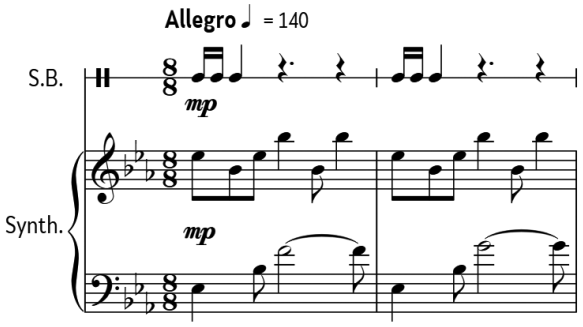
Песната со која е започнато создавањето на овој циклус најмногу ја има задржано својата композициска структура во сите верзии. Во неа мелодиската линија од песната е придружена од контрапунктска линија во басот. Во однос на оригиналната народна песна, развиен е нов дел (врз основа на песната) со што таа добива дводелна форма: **a b**. Секој дел се состои од повторени реченици со одредени измени доминантно во оркестрацијата, односно $\mathbf{1\ 1_1\ 2\ 2_1}$.

Поради просторот, овде ќе ги прикажеме само $\mathbf{1_1}$ и **2**, бидејќи тие ја даваат суштината на градежниот материјал (**пр. 22**). Се гледа дека мојата интервенција во новиот дел **2** е пред сè на хармонски план. Делот почнува во роднинскиот мол и следува

Пр. 22: Основните две реченици на $\mathbf{T_4}$: **1**, и **2**, т. 13–28



Пр. 23: Внатрешниот вовед со придружната фигура $\mathbf{Ф_3}$, т. 1–2



низа на *доминанти за*, за да каденцира назад во основниот тоналитет (во случајов **Es-dur**).

Пред почетокот е вообичаениот *внатрешен* вовед составен од придружната фигура $\mathbf{Ф_3}$ (**пр. 23**).

Како што кажавме на почетокот, во оваа песна се појавува воведен инструментален дел во кој е изложена песната, односно деловите кои ги претставивме **a** и **b**. По овој инструментален дел настапува пејачот, кој сега повторно ги изведува **a** и **b**, но со проширувања на **1** и $\mathbf{1_1}$ (повторување на вториот дел од реченицата, односно полуреченицата, што би одговарало на третманот во народната музика, каде што би се јавиле три полуреченици кои некаде се третираат и како самостојни). Но затоа во делот **b** ги нема овие повторувања. Песната се заокружува со уште едно повторување на **a** со што се добива преодна триделност: **A (ab) $\mathbf{A_1}$ (ab) $\mathbf{A_2}$ (a)**.

(4) Ајде браќо јус Перина

Четвртата песна донесува најголемо отстапување во однос на јасната тоналност употребена во претходните три и во петтата, последна песна. Во оваа песна се јавува мотив во кој доминира намалената квинта (лидиската кварта) преку интервалот **h-f**, односно е поставен во локрискиот модус (**пр. 24**).

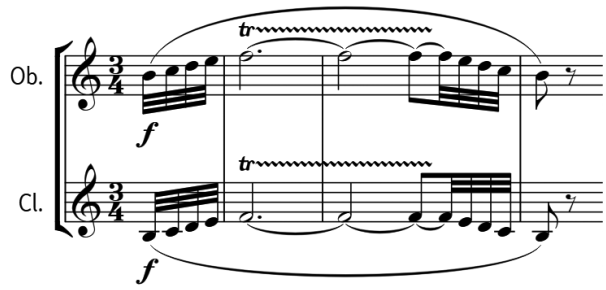
Подоцна тој ќе биде поставен и во паралелни квинти (**пр. 25**).

Како што во вториот став $\mathbf{T_3}$ носеше голема драматичност, овој мотив ја потенцира трагичноста на настанот кој се опишува во песната. Тој е во судир со дијатонската низа на песната и заедно со удиралките и басовата линија која се движи од **h** на **b** (во синтесајзерот се работи за многу низок регистар, кој би одговарал дури на нултата октава) создава еден вознемирувачки примордијален упад.

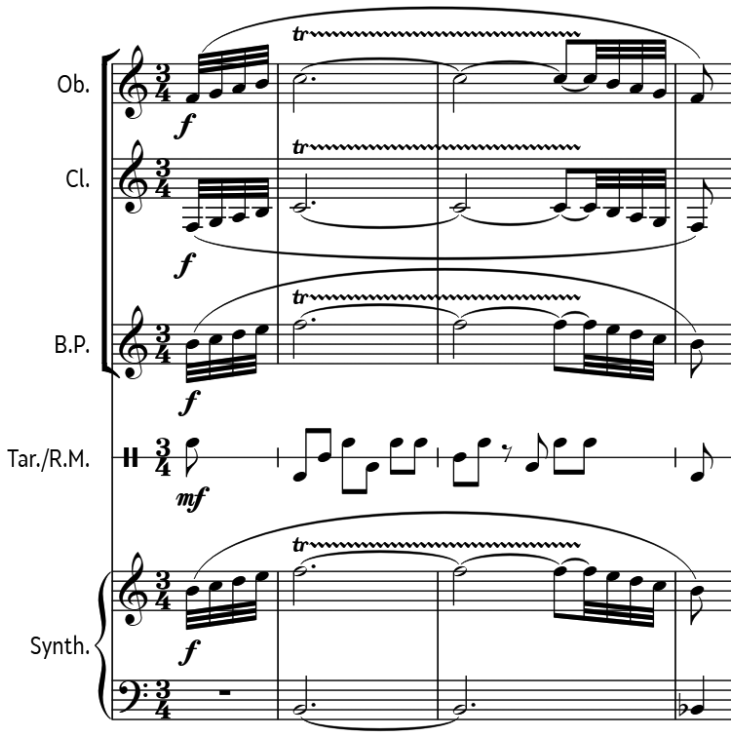
Удиралките уште од почетокот придонесуваат кон целата оваа атмосфера преку фигурата $\mathbf{Ф_4}$ која ќе се појави и како заднина на дел од песната (**пр. 26**).

Во оваа фигура условно се прикажани движењата во кои се дуплираат ритам-машината и тарабуката со изразени акценти од синкопи кои не се запишани, затоа што биле обработени двојно во ритам-машината, но и во придружниот ефект/процесор (Alesis MIDIVERB III).
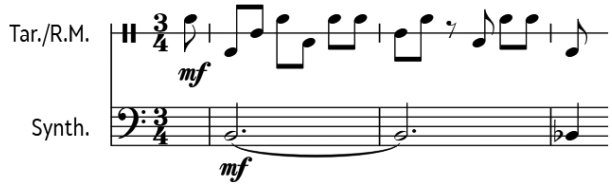
Пр. 24: $\mathbf{M_1}$ со намалената квинта, односно локрискиот модус, т. (10)–(13)



Пр. 25: $\mathbf{M_1}$ во паралелни квинти, т. (30)–(33)



Пр. 26: $\mathbf{Ф_4}$ која придружува делови од песната, т. (2)–(5)



Alesis MIDIVERB III го набавив во САД во 1994 година и тој претставуваше посебен пресврт во следните диги-

тални снимања во моето студио. Во банката на однапред подготвени ефекти е и ефектот што го користев во оваа композиција, односно преку кој ја пропуштав ритам-машината (во него го има металниот призвук на промената на бојата на инструментите од ритам-машината, но и додадените акценти, вклучувајќи го и целото движење во алгоритамот, кој кај истиот инструмент во различни моменти дава различен ефект). Во следната книга за електронската музика подолго ќе се осврнам на употребата на оваа *машина* во композициите што следуваа. Инаку, тарабуката која ја користевме е мојата сопствена тарабука која ја набавив уште во 1980-тите, кога на Бит-пазар уште се продаваа глинени тарабуки. На Узунски му дадов посебни упатства во кој дел од тарабуката ќе удира за да се добијат различни звуци.

Преку ефект/процесорот и звуците од тарабуката се појавуваа и некои интонации кои заедно со басовата линија и **M_1** дополнително го рашируваа тоналниот простор, така што за Милан Фирфов посебен проблем беше да ја најде интонацијата за неговиот почеток (**пр. 27**).
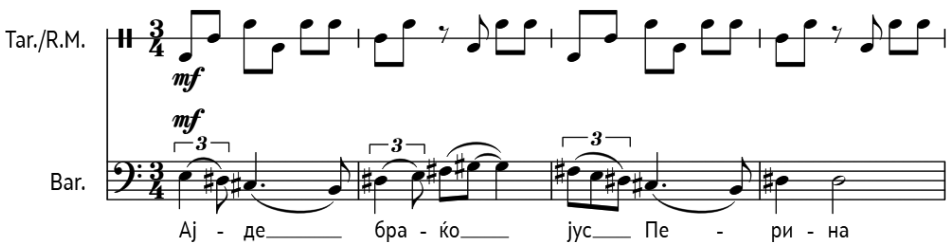
Во првото излагање, како што се гледа, таа е придружена само од удиралките, односно **$Ф_4$**. Кратката песна од која е изградена темата **T_5** ќе биде искористена за градење на поголеми структури, така што таа се повторува три пати (т. 19–30), по што следува дел со **M_1** (т. 30–38) со што станува јасно дека **M_1** ќе ја има функцијата на меѓустав (тука е очигледно дека се игра и со некоја асоцијација на припев). По него следува дел во кој веќе темата се појавува во јасен тонален центар и хармонии (**d-moll**, во хармонската прогресија делумно е интерполиран *ламентозниот* бас, но во внатрешните линии) (**пр. 28**).

И овде имаме три групирани повторувања на **T_5**, при што на самиот крај, третото модулира во **c-moll** (не ме држело да не направам некоја интервенција). Првите три повторувања на темата, наспроти овие три веќе градат контраст, бидејќи првите се во дур (**H-dur**), а оваа како што видовме, е во мол (**d-moll**). (И односот на тоналитетите е повторно хроматска терцна сродност*). Со тоа на макроплан се формираат два дела **a** и **b** кои се поврзани со меѓуставовите од **M_1**. Целосно шемата на песната изгледа вака:
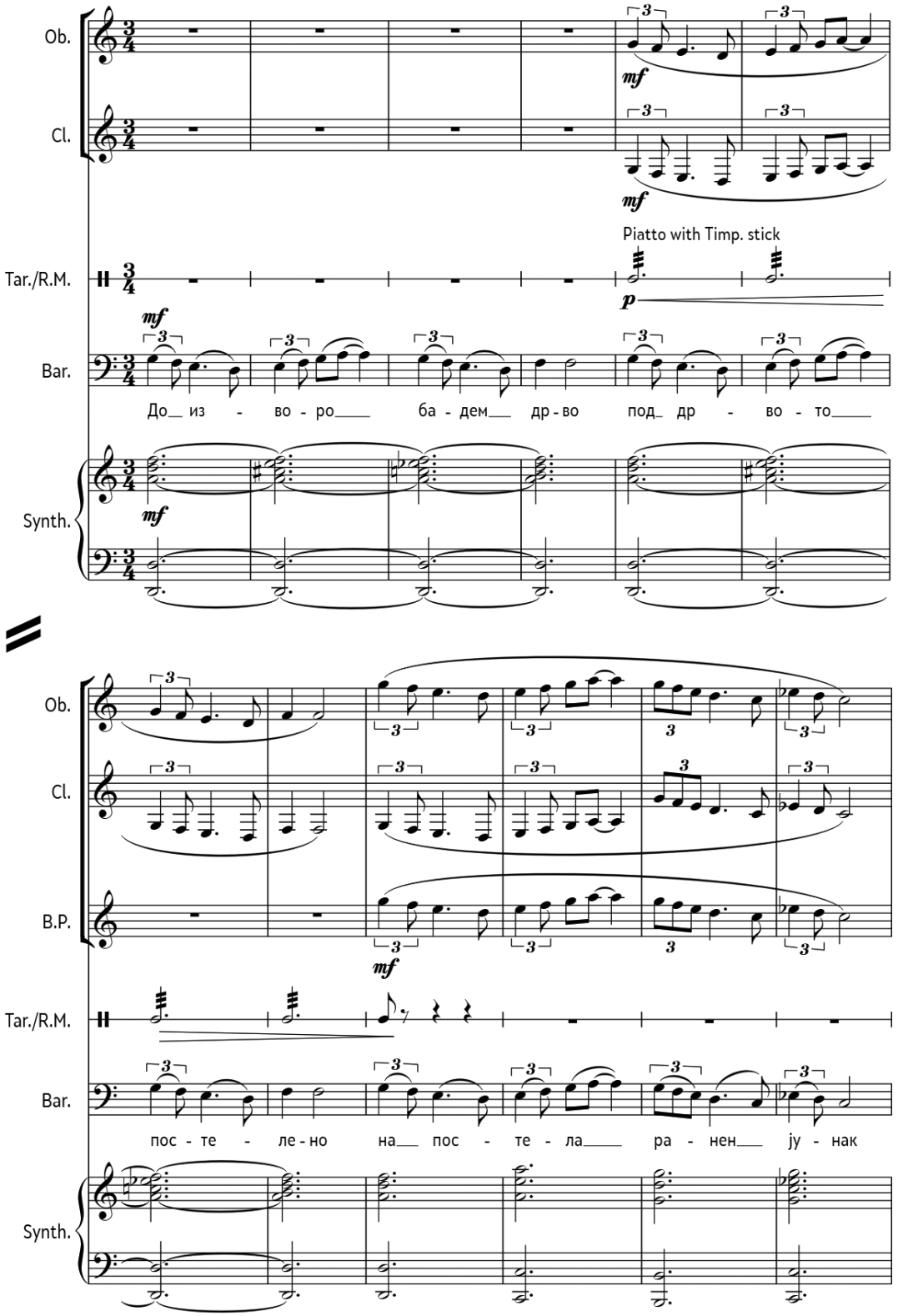
Вовед (M_1, т. 1–18) a ($T_{5(дур)}$, т. 19–30) МС (M_1, т. 30–38) b ($T_{5(мол)}$, т. 39–50) МС (M_1, т. 51–60) a_1 ($T_{5(дур)}M_1$, т. 61–76) МС (M_1, т. 76–80) b_1 ($T_{5(мол)}$, т. 81–96) завршна група (M_1, т. 97–109)

Вторите **a_1** и **b_1** имаат нови тонални центри (**Fis-dur**/**a-moll**) во кои е забележлива и хроматската терцна сродност*. Во делот **b_1 T_5** ја донесува најнапред гајдата која

Пр. 27: Првото излагање на **T_5**, т. 19–22



Пр. 28: T_5 во молска варијанта, т. 39–50



конечно му помага на пејачот за интонацијата, бидејќи претходните интонации претставуваат вистински проблем.

Во секој случај сум се грижел во оваа четврта песна да применам комплетно различна композиторска техника која треба да придонесе кон драматургијата на циклусот.

(5) Димано

Во оваа драматургија кулминацијата е во претходната, четврта песна, по која доаѓа кратката петта песна „Димано“ со многу поведра содржина. Јас сум интервенирал преку повторувањата на песната, користејќи го дијалогот во нејзината содржина и појавата од различни интонации, со што се добиени повеќе тонални центри, односно привид на два дела **a** и **b**, иако се работи за потполно ист тематски материјал $\mathbf{T_6}$ (**пр. 29**).
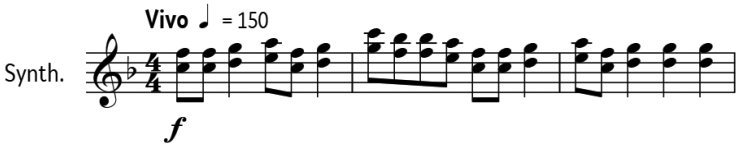
Со оглед на краткоста на песната, и овде таа најнапред има инструментален дел **A**, па потоа следува делот **B** со пејачот.

A: a (т. 1–6) b (т. 7–13) a_1 (т. 14–20) b_1 (т. 20–23) премин (т. 23–24)
B: a_2 (т. 25–30) b_2 (т. 31–37) a_3 (т. 37–40) b_3 (т. 41–47)
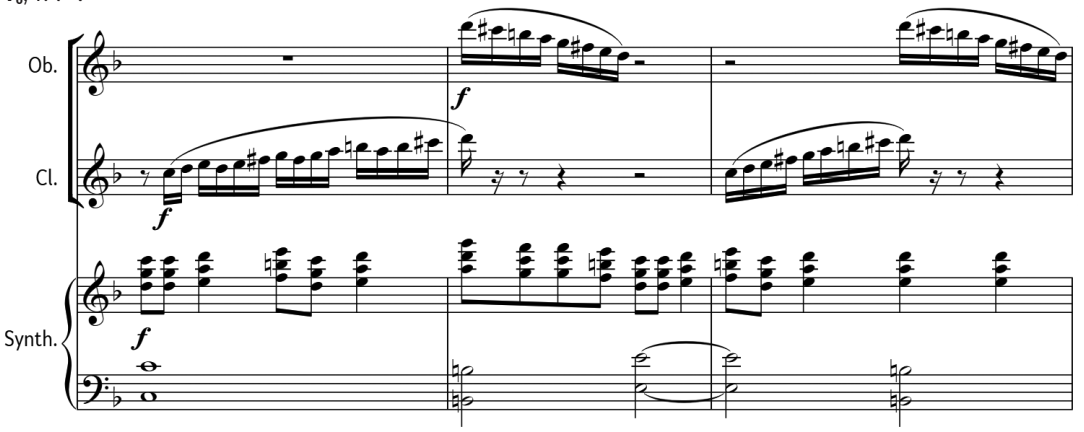
Постојано внесувам некои ситни измени кои не се видливи посебно при слушањето (на пример, скратувањето во $\mathbf{b_1}$, $\mathbf{a_3}$ кое е инструментално итн.). Во таа смисла ќе биде и шетањето низ тоналните центри (сите се дурски и затоа се означени со големи букви): **a (F) b (C) a_1 (F) b_1 (C) a_2 (G) b_2 (H) a_3 (F) b_3 (A)**.

Во оваа смисла се и пасажите кои се поставени битонално во однос на основните центри и кои дополнително треба да го украсат опкружувањето на тематскиот материјал кој во синтесајзерот е поставен во квартни акорди* (**пр. 30**).
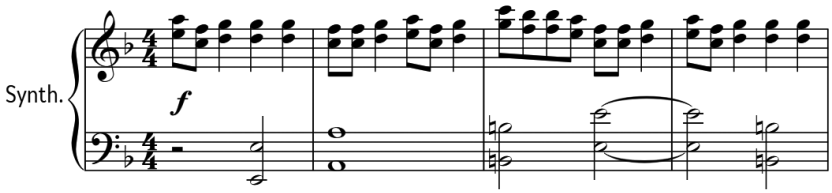
Пр. 29: $\mathbf{T_6}$ во првото појавување во паралелни кварти, т. 1–3



Пр. 30: Битоналноста на пасажите во однос на основниот материјал и квартните акорди во дуплирањето на $\mathbf{T_6}$, т. 7–9



Пр. 31: Полифонијата со басовата линија, т. 3–6



Полифоните постапки останати уште од првата верзија, се видливи и овде во басовата линија која е прикажана и во претходниот пример, но видлива е од почетокот на излагањето на $\mathbf{T_6}$ (**пр. 31**).

Со сите овие постапки и во оваа песна е направено ново опкружување во однос на нејзината оригинална верзија, со што се оправдува констатацијата дека во случајов не се работи за едноставни обработки на овие песни.

Љубовни оп. 8 (1979)

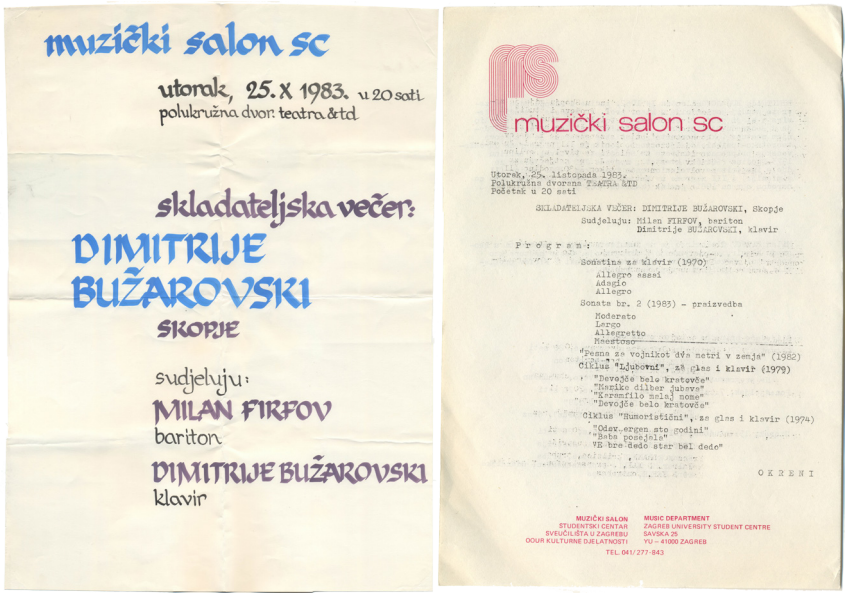
Охрабрен од успехот и честите изведби на *Хумористичните* со Милан Фирфов, во 1979 година го напишав вториот циклус за глас и пијано со истиот концепт – текстови од народни песни и оригинални музички материјали. Името веднаш упатува на нивната содржина, и тие веќе немаат примарна аниматорска функција, туку се дело за рецитални вокални програми. Како и претходните два циклуса (*Хумористични*, *За Гоце*) нивната внатрешна динамика говори дека се работи за едно дело, иако и овие песни може да се изведуваат поединечно. Заокружувањето на циклусот го прави повторувањето на првата песна во скратена верзија како четврта (последна), но со измени во каденцата.

Првата изведба песните ќе ја доживеат на вокалниот рецитал со Милан Фирфов одржан во Салонот 19,19 на 4 мај 1979 година (**сл. 8**).





Сл. 8: Плакат и програма од концертот со праизведбата на *Љубовните* во 1979 година



Сл. 9: Плакатот и програмата од авторската вечер одржана во Музичкиот салон на Студентскиот центар во Загреб на 25 октомври 1983 година

Снимката која ја користев и во презентацијата на *Љубовните* на каналот YouTube на БузАр е направена во Загреб во 1983 година, по концертот одржан на 25 октомври (**сл. 9**).

На овој концерт се случи еден куриозитетен настан. По првиот дел, во кој ги изведував делата за пијано, излеговме заедно со Милан на сцената, јас седнав на пијаното чекајќи тој да ми ги даде партитурите од пијано придружбата. Тој, пак, од друга страна, застанат пред пијаното, чекаше јас да почнам и во еден момент се заврте накај мене и кога му дадов знак дека ги немам нотите, направи запрепастен поглед, бидејќи излезе дека ги имаше заборавено во хотелот. Јас одмавнав со раката и почнав да свирам напамет, што остави голем впечаток кај публиката. По концертот ми пријде Владимир Крпан, со кого ги имавме поправено односите по сите перипетии за време на моите студии, и ми рече малку иронично дека *ние тоа намерно* (за да оставиме впечаток), што се разбира, не беше точно.

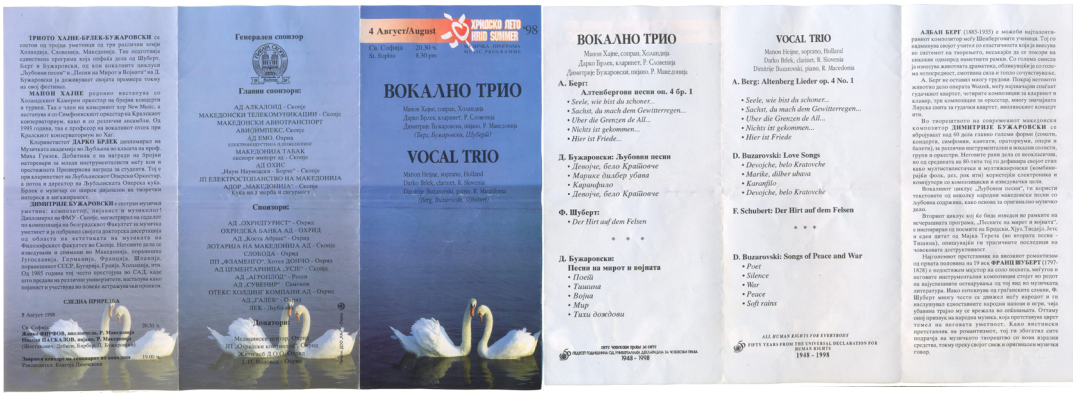
На сите наши настапи нотите ги носеше Милан. Јас партитурите никогаш не ги земав дома, бидејќи не ги вежбав, туку ги подготвував директно за време на пробите. Воопшто, секогаш многу малку вежбав, дури и за солистичките настапи. На сцената се чувствував многу слободно и си дозволував да ме води моменталното расположение, и се разбира, дури некогаш и импровизирав (в. V, стр. 9). Кога со Трена Јорданоска ја изведувавме четирирачно придружбата од *Вокалната симфонија* со хорот и солистите во Ниш (2008), реагираше дека јас импровизирав (го свирев дискантот), што се разбира го забележа и диригентката Сузана Костиќ, која ја следеше неа, а не мене. Во безбројните аниматорски концерти во школите низ Македонија, со Милан наоѓавме секакви пијана, најчесто полустепен, па и степен пониско од потребното штимање. Бидејќи знаеше дека можам да транспонирам директно без проблем (дел и од композиторската практика на свирење партитури во различни клучеви), во зависност од неговата пејачка кондиција во моментот ќе ми побараше да транспонирам (вообичаено нагоре за да се изедначи висината со нормалната). Но еднаш пијаниното беше добро наштимано, а тој нешто се чувствуваше индиспонирано со гласот (на овие концерти често замину-

вавме директно по работа, Милан возеше и ќе беше уморен), и ме замоли да транспонирам надолу за да се намалат висините. Јас по навика тргнав со транспозиција нагоре, така што по завршувањето на песната во која тој неколку пати добро се зацрвене, иако сепак ја испеа, ми се заврте и ми вели: *денес навистина сум многу индиспониран.* Јас си пеќутев што направив, и во другите песни отидов со транспозиции надолу.

Како што споменав погоре, последните две изведби со Милан Фирфов на двата циклуса (*Хумористични* и *Љубовни*) ги имавме во концертната сала на Кралскиот конзерваториум во Хаг за време на двонеделниот престој (9–23 април 1996 година).

На вториот настап, за разлика од првиот во кој имаше малку публика, салата беше исполнета. Во Хаг престојувавме група од тројца професори и седум студенти како гости на Конзерваториумот. Целиот престој го покри Кралскиот конзерваториум, односно неговиот декан Франс де Ројтер, за кого веќе споменав дека имавме одлична соработка (в. IV, стр. 77). Во тие две недели покрај настапите, одвоено за професорите (Димитрије Бужаровски, Милан Фирфов и Гордана Јосифова-Неделковска) и студентите, неколкуте предавања кои ги одржав и во рамките на фестивалот Тумулт (Haags Tumult Festival), речиси секоја слободна вечер беа организирани посети на концерти и не само во Хаг, туку и во Амстердам и во Утрехт. За сите од групата, во времето кога уште не беа развиени социјалните мрежи, YouTube и другите интернет врски, оваа посета беше едно ретко искуство и запознавање со високоразвиена музичка култура, но и со Кралскиот конзерваториум и неговите активности. Од друга страна, тоа беше и дел од мојата деканска агенда на студентите колку што може повеќе да им овозможам контакти со развиените европски култури (Меѓународниот студентски симфониски оркестар при ФМУ беше само една од формите; в. IV, стр. 68–70) за што ќе зборувам и подоцна во оваа книга.

Во 1998 година за јубилејниот ден на фестивалот „Охридско лето“ – 4 август, понудив програма во која, инспириран од Шубертовата песна „Овчарот на карпата“ (F. Schubert – Der Hirt auf dem Felsen) за глас, кларинет и пијано, ги преработив моите циклуси *Љубовните* и *Песните за мирот и војната*, но и Берговите *Алтенбершки песни* (A. Berg – Altenberg Lieder op. 4 No. 1) за истото трио: глас, кларинет и пијано (**сл. 10**). На овој концерт настапив заедно со Манон Хајне, професор по пеење на Кралскиот конзерваториум во Хаг и сопруга на Франс де Ројтер, и кларинетистот Дарко Брлек (кого го запознав во Европската асоцијација на фестивалите каде беше



Сл. 10: Програмата за настапот на триото Манон Хајне, Дарко Брлек и Димитрије Бужаровски на „Охридско лето“, 1998 година

потпретседател, инаку директор на Љубљанскиот фестивал). Концертот беше организиран како соработка без хонорари за уметниците (вклучувајќи ги и преработките на делата).
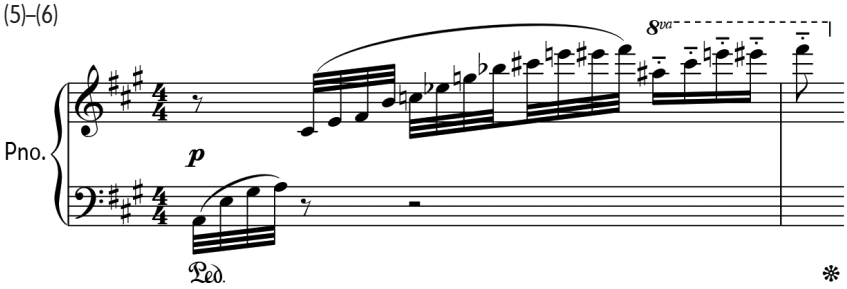
Како што споменав, иако циклусот содржи четири песни, последната е повторување на првата во скратена верзија. Од ова се гледа дека првата песна е стожерна во целиот циклус. Циклусот се движи во рамките на неокласичниот манир од првата фаза на моето творештво.

(1) Девојче бело кратовче
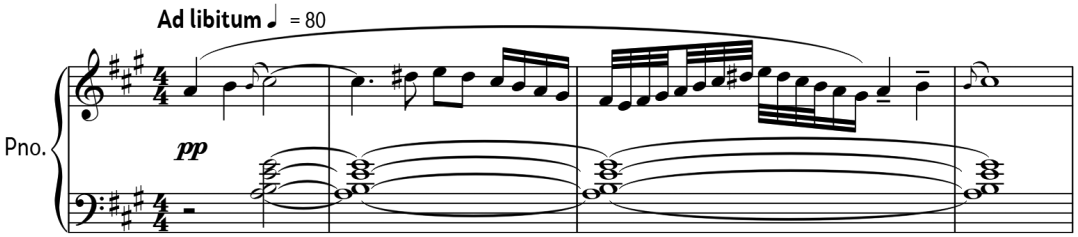
Оваа песна повеќе пати беше споменувана во претходните книги поради пасажот од кој е изградена нејзината придружба (**пр. 32**). Тој може да има различни хармонски толкувања – и како суперпозиција на терци (13-ка), и како суперпозиција на кварти, и збирно како кластер, но во основа експлоатира комплексно созвучје од хармоници (посебно преку отворениот педал) кои му ја даваат неговата хомогена обоеност како краен резултат. Ова е принципот кој натаму ќе го користам во различни дела и посебно во пијано придружбите. Тој е искористен за изградување хармонска прогресија која ќе ја придружува темата. Пасажот започнува во **A-dur**, но веќе со следниот акорд на VI стапало, ќе се презначи во тониката во **fis-moll**, по што следуваат VI стапало (**d**) и потоа VI алтерирано стапало (**dis**) за да се заокружи повторно со тониката во **fis-moll** (басовата линија на прогресијата **a-fis-d-dis-fis**). Ако ги погледаме основните квинтакорди на овој пасаж во прогресијата, во нив се нижат дур-мол-дур-мол-мол. Оваа хармонска прогресија од **П$_1$** ја носи композиторската тежина на овој став (и соодветно, на циклусот).

Циклусот почнува со вовед во пијаното во кој е антиципиран носечкиот материјал на **Т$_1$** (**пр. 33**). Лидиската кварта во мелодиската линија и нонакордот во левата рака во пијаното се препознатлива авторската црта на моето творештво*.

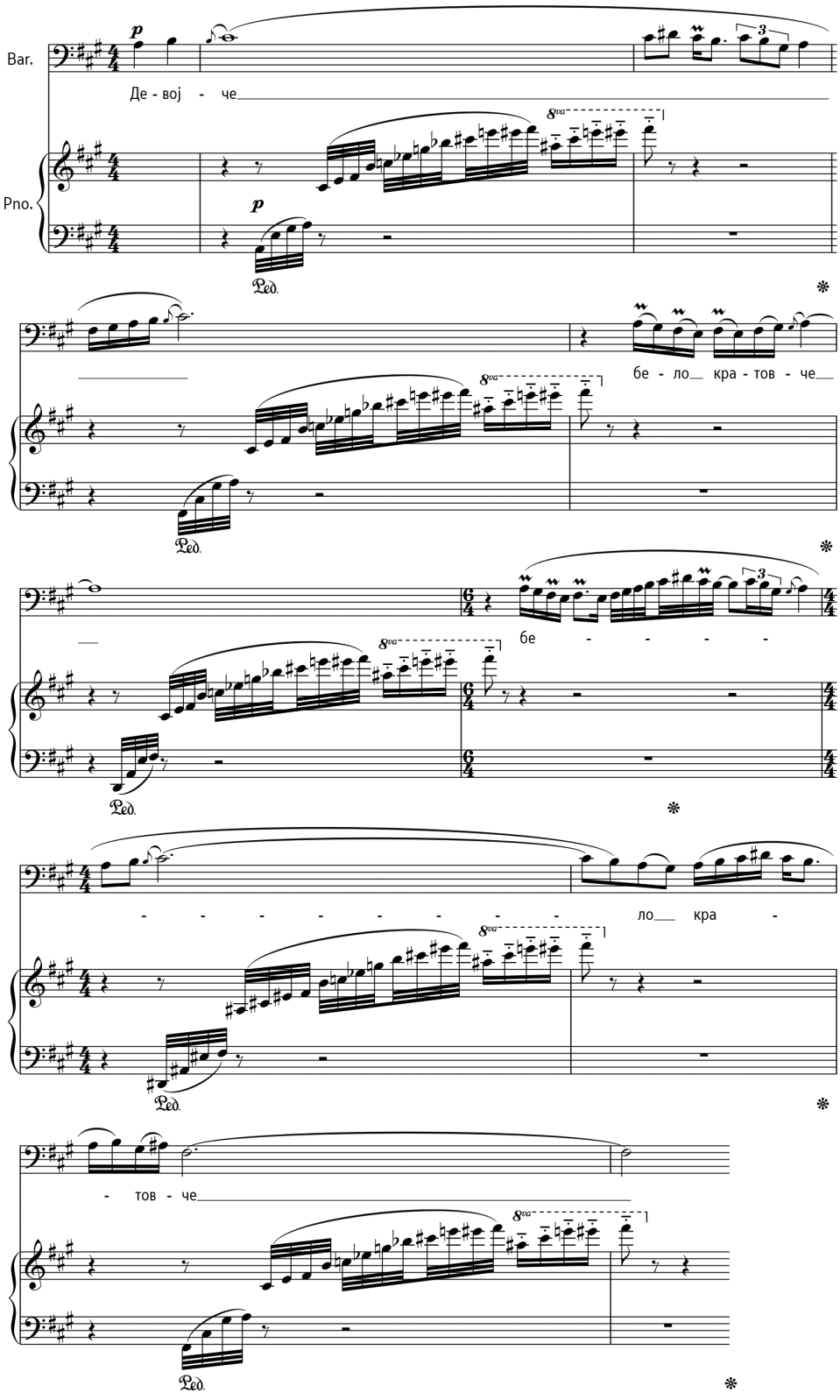
Пр. 32: **П$_1$** од кој е изградена придружбата на песната „Девојче бело кратовче“, т. (5)–(6)



Пр. 33: Воведот како антиципација на **Т$_1$**, т. 1–4
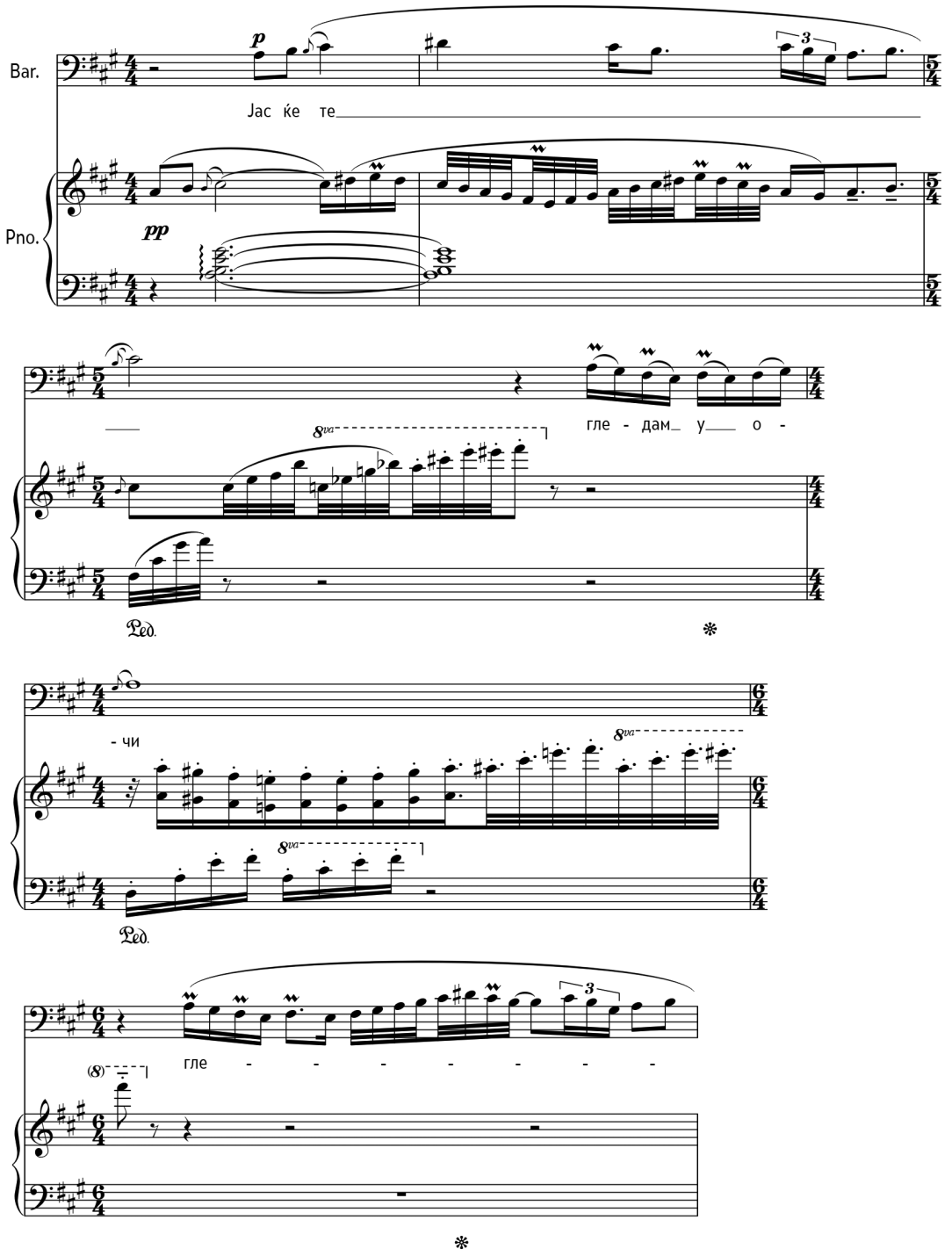


Пр. 34: $\mathbf{T_1}$ во интегралната верзија со придружбата од $\mathbf{П_1}$, т. (4)–(14)
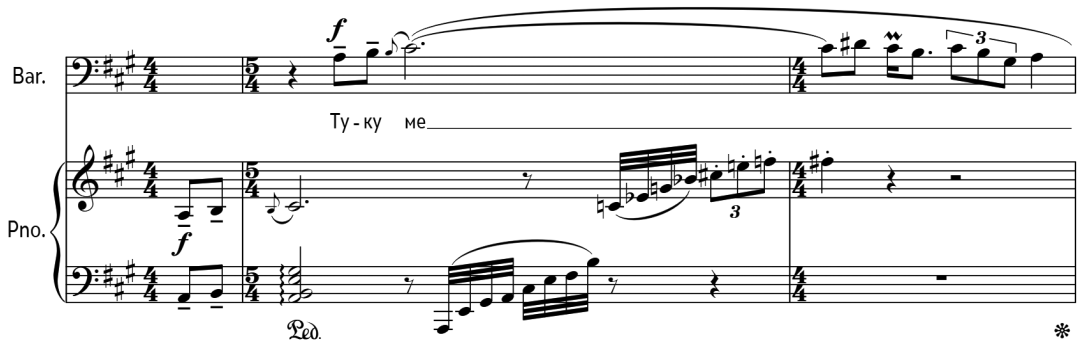


T_1 е богато орнаментирана и постои само паралелизам со македонскиот музички фолклор. Посебно поради лидиската кварта и развиената мелодиска линија (во опсег од нона) таа се движи во еден свој круг кој е повеќе врзан со западната одошто со источната традиција (**пр. 34**).

Пр. 36: Имитациите меѓу пијаното и гласот во четвртото излагање на **T_1**, т. 35–39



Пр. 35: Третото излагање на $\mathbf{T_1}$ во нискиот регистар, т. (24)–26



Овој прв став (песна) од циклусот има уште три повторувања (четири излагања на $\mathbf{T_1}$) во кои соодветно ќе интервенирам за да не бидат истоветни. Второто излагање завршува на **g** (наместо **fis**), а во третото пијаното слегува во нискиот регистар, згуснувајќи ја фактурата и правејќи одредена кулминација на ставот (**пр. 35**).

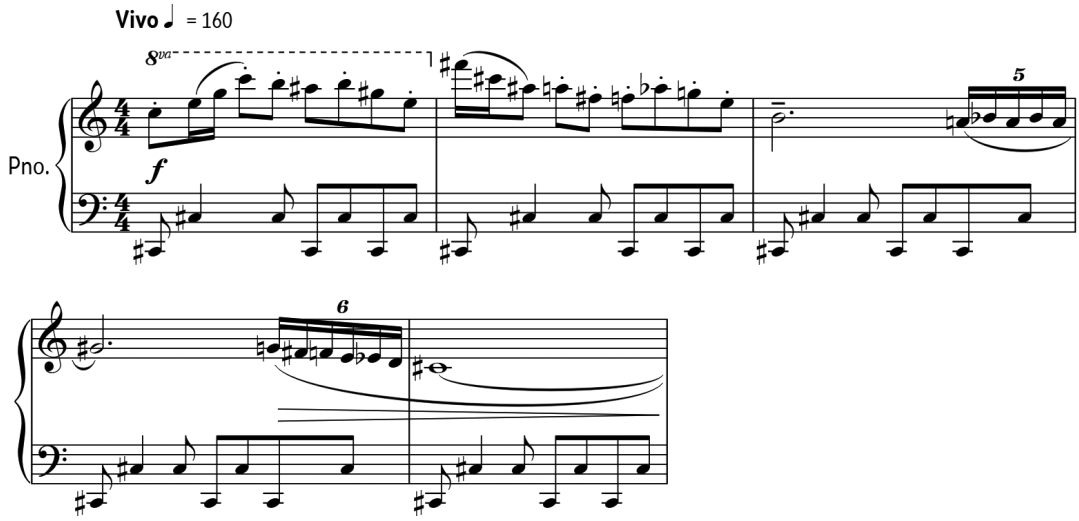
Четвртото излагање прави имитации меѓу пијаното и гласот и завршува повторно на **g** кое како крај на ставот остава простор за негово финално заокружување на крајот на циклусот (каде што ќе застане на **fis**) (**пр. 36**).

Низата од хармониците, хармонската прогресија, орнаментацијата во $\mathbf{T_1}$ и динамиката во регистрите треба да ги создадат музичкото богатство и раскошноста на ставот кој го носи целиот циклус.

(2) Марике дилбер јубава

Втората песна (став) во циклусот е најразвиена во формална смисла, бидејќи е обликувана како триделна песна: **вовед a b** $\mathbf{a_1}$. Воведот има заокружен тематски материјал $\mathbf{T_2}$ што ќе се повторува како придружба на пејачката тема $\mathbf{T_3}$. Започнува со еден такт внатрешен вовед од придружната фигура* (**пр. 37**).
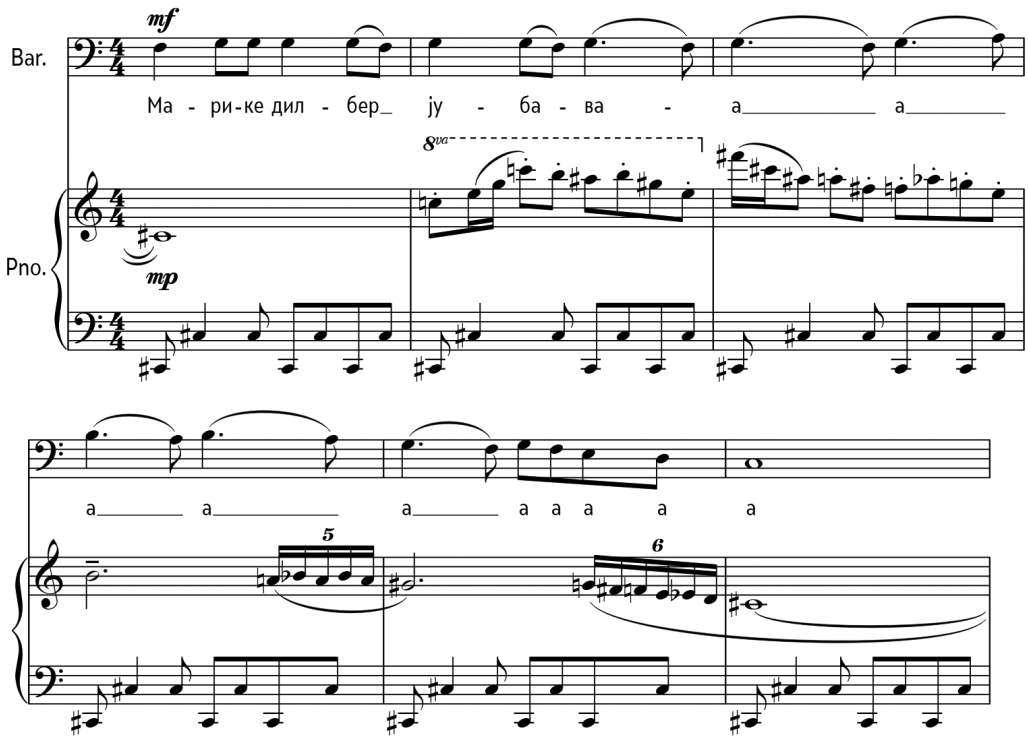
Пр. 37: $\mathbf{T_2}$ основа за придружбата на $\mathbf{T_3}$, т. 2–6
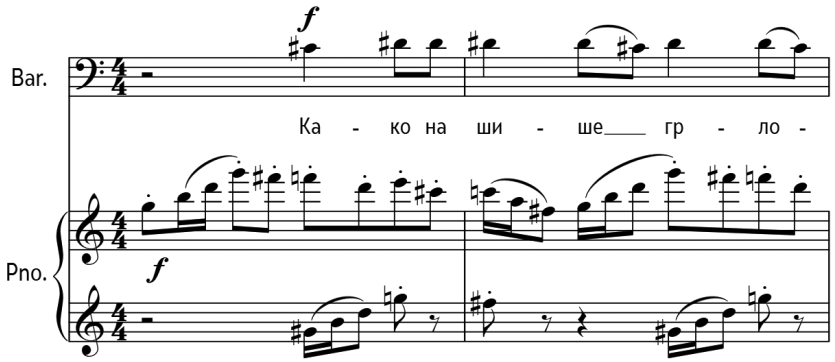


Со стакато фрагментите, комбинацијата на осмина и две шеснаесеттини, па во вториот дел трилер-квинтола, хроматска секстола, наспроти пулсирачката басова линија со синкопа на првите две времиња, спаѓа во категоријата на темите *giocoso*. Нејзиното воведување треба да направи контраст кон песните пред и по неа за да се добие драматуршката динамика на циклусот. Воведот со низа алтерации (дури битонален почеток **c/cis**) е во функција на неокласичната стилистика (карактеристична за целиот циклус).

По овој вовед доаѓа делот **a** кој има три реченици изградени според излагањата на $\mathbf{T_3}$ (**пр. 38**). $\mathbf{T_3}$ е поставена во пејачката линија и во неа се карактеристични брановидните движења (според легатурите и пунктираните тонови), сите на еден вокал, во нејзиниот втор дел. Темата од воведот $\mathbf{T_2}$ сега станува нејзина контрапунктска
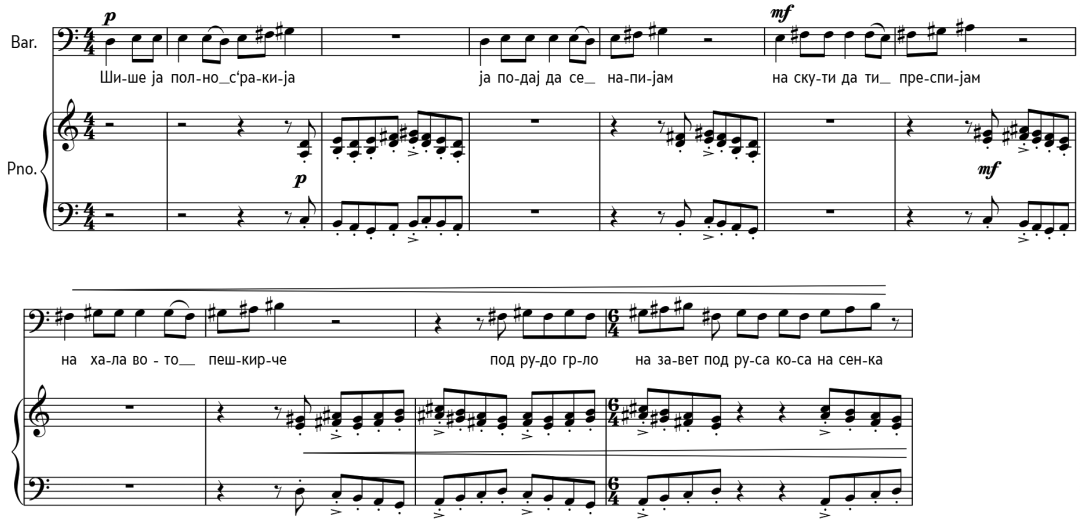
Пр. 38: $\mathbf{T_3}$ во пејачката линија спротиставена на придружбата со $\mathbf{T_2}$, т. 7–12



Пр. 39: Фрагментирање на темите $\mathbf{T_2}$ и $\mathbf{T_3}$ во третото излагање од делот **a**, т. 43–44



Пр. 40: Делот **b** со фрагменти од $\mathbf{T_3}$ и стакато артикулација од $\mathbf{T_2}$, т. (51)–61



придружба. Следните две излагања се поставени на IV алтерирано стапало надолу (**f** сметајќи според тоналниот центар **cis**) и на V стапало (**gis**). Со ваквата разместеност се добиваат две повеќезначности; **f** како IV стапало на битоналниот **C-dur** од првиот такт од $\mathbf{T_2}$, но и **f** (енхармонски **eis**) како хроматска терцна сродност*.

Во третото излагање (т. 43–51) двете теми се видоизменети и се користени фрагменти од првиот дел за да се добие кулминација, но и фрагменти од вториот дел за да се добие премин кон следниот дел **b** (**пр. 39**).

Делот **b** е изграден од модифицирани фрагменти на $\mathbf{T_3}$ со преземената стакато артикулација од $\mathbf{T_2}$ (**пр. 40**). Во него доминираат лидиските кварти и во пејачката и во линијата на пијаното*. Со промените на материјалот од двете теми во карактерна смисла, овој дел прави контраст на **a** и одговара на функционалноста што е потребна за обликување на триделна песна.
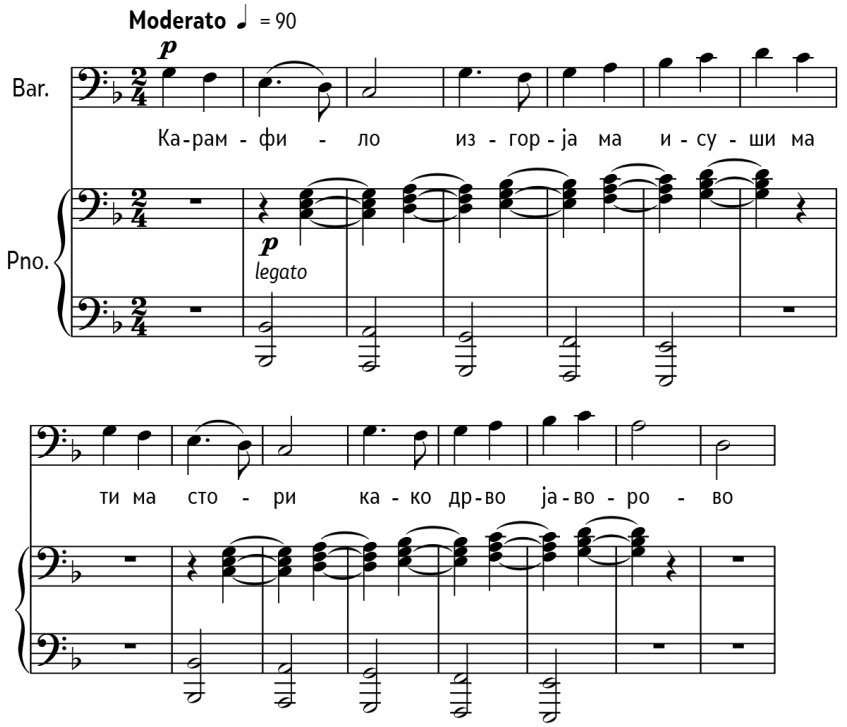
Репризата на **a** започнува со инструментална репетиција на $\mathbf{T_2}$ од делот на излагањето на $\mathbf{T_3}$ (што значи: не од воведот туку интегрално, како да се повторува $\mathbf{T_3}$). Потоа следува вистинската репетиција со двете теми и мала промена на крајот за да се добие завршниот дел.

Скерцозниот втор став е контрастен и спрема првиот, но и во однос на третиот став (песна) во циклусот, кој повторно го враќа бавното темпо.

(3) Карамфило

Третата песна има мелодиска линија која треба да создаде најблиска асоцијација со лирските песни од македонскиот музички фолклор, но и таа по својата мелодиска структура со амбитус од нона, повторно се оддалечува од изворните модели (**пр. 41**). Структурно, оваа тема има временска организација на сложена реченица-период. Уште во ова прво излагање е дадено композиторското решение за целата песна – полифонијата. Придружбата во пијаното е решена во две линии во нискиот регистар кои се движат во спротивни насоки, левата рака во октави, десната во паралелни квинтакорди. Иако е целата дијатонска (поставена во **F-dur**) во неа ја нема стандард-

Пр. 41: **T₄** со асоцијативна функција спрема македонскиот музички фолклор, т. 2–16

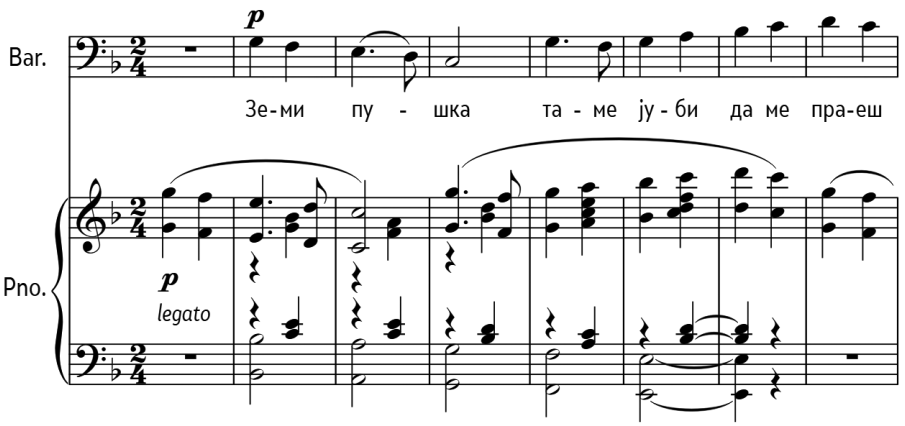


ната хармонска шема организирана околу основните стапала и водилките. Така на пример, завршува на VI стапало. Со тоа и таа во целост ја следи неокласичната стилистика, карактеристична за целиот циклус.
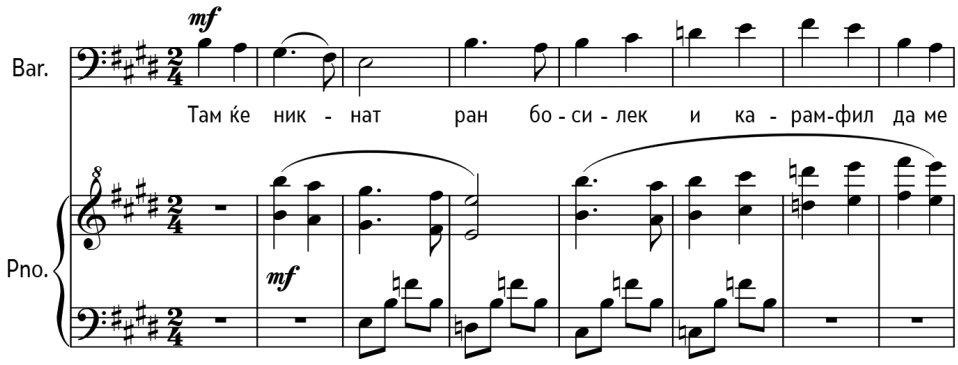
И овде има четири излагања на темата. Веќе во второто излагање се појавуваат канонските имитации на водечката линија (полифонијата што ја споменавме), а пијаното се поместува во средниот регистар (**пр. 42**).

Третото излагање треба натаму да ја подигне тензијата во ставот и да изгледа како некое **b**. Тој мал контраст е постигнат со тонален скок во **e**, овде изведено како миксолидиски модус. Заменета е улогата на почетниот глас во канонските имитации,
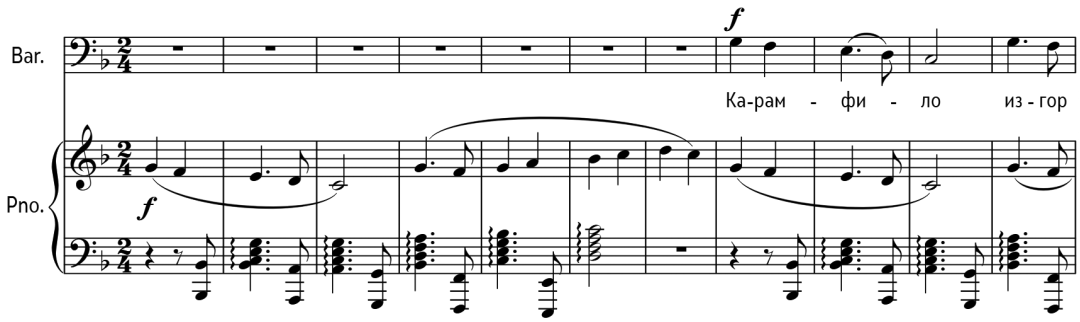
Пр. 42: Канонските имитации во второто излагање на **T₄**, т. 17–24



Пр. 43: Третото излагање на $\mathbf{T_4}$ со промени во редоследот на канонското излагање и модалната низа, т. 34–41



Пр. 44: Четвртото излагање на $\mathbf{T_4}$ со солистичкиот дел на пијаното на првата реченица од периодот, т. 63–73



почнува пејачот, па имитира пијаното (**пр. 43**). Овде се јавува и првиот дисонантен судир од алтерираната нона (**f**) во басовата фигура со што е нарушена спокојноста на дијатонското опкружување на претходните две излагања.

Последното, четврто излагање внесува нови измени, иако се враќа во изворниот **F-dur**. Спротивните линии од првото излагање се префрлени во левата рака, басовата линија е ритмички изместена како предудари, а наместо квинтакорди се јавуваат септакорди. Десната рака ја презема мелодиската линија и соло пијаното ја изведува првата реченица од периодот, по што следува целата $\mathbf{T_4}$ (**пр. 44**).

(4) Девојче бело кратовче

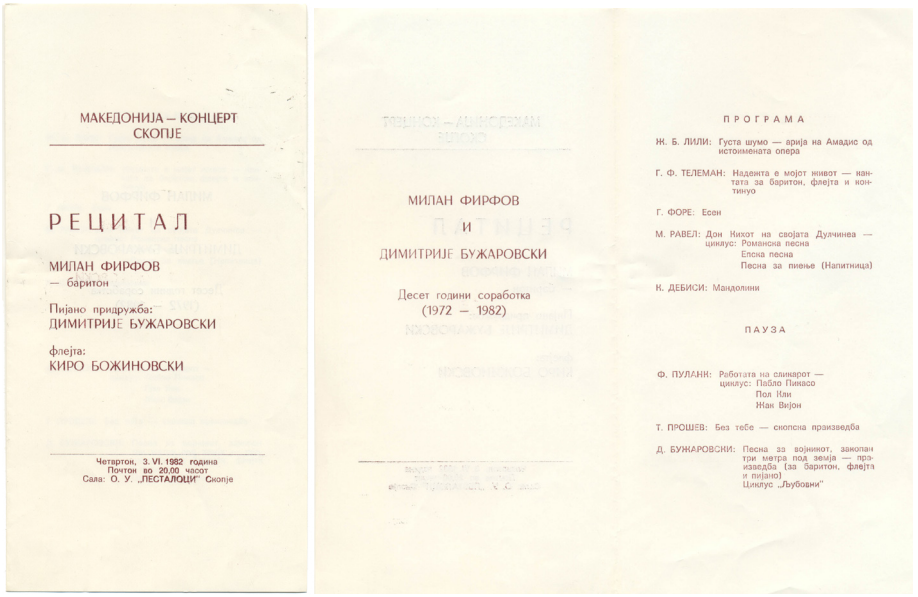
На крајот на циклусот се повторува првата песна, но со првото и последното (од четирите) излагање на $\mathbf{T_1}$. Крајот е соодветно променет и завршува на тоналниот центар **fis** со заокружено потврдување на центарот во разложени октави и во нискиот и во високиот регистар.

Со циклусите *Хумористични* и *Љубовни* добив вокален репертоар кој можеше често да се изведува и да биде прифатлив и за нашата, но и публиката од други средини. Битно беше и дека преку изборот на текстовите беше направена една врска со традицијата. Морам да истакнам дека нивната изведба секогаш ми беше посебно задоволство и тие ќе ми останат во сеќавањето низ интерпретацијата на Милан Фирфов. Очигледно е дека тие биле мислени и направени да одговараат на неговиот глас и на неговиот интерпретациски пристап.

***Песна за војникоѿ два меѿри в'земја* оп. 12 (1982)**

Оваа песна е напишана за рециталот што со Милан Фирфов го приредивме во салата на основното училиште „Јохан Хајнрих Песталоци“ на 3 јуни 1982 година по повод 10-годишната соработка (1972–1982) (**сл. 11**).

Салата на основното училиште „J. X. Песталоци“ по неговото отворање во 1970-тите и 1980-тите беше многу често користена како јавен концертен простор во кој настапуваа и поголеми инструментални состави. Во неа Продукцијата на Радио Скопје имаше поставено студио за снимање на поголеми ансамбли (симфониски оркестар, биг-бенд итн.). Како што се гледа, концертот е организиран од Македонија-концерт, но не се сеќавам кој ја водеше оваа концертна агенција во тој период. Во програмата делото е погрешно најавено како *Песна за војникоѿ закопан ѿри меѿри ѿод земја* додека *Љубовниѿе* не се наведени поединечно.


МАКЕДОНИЈА – КОНЦЕРТ
СКОПЈЕ

РЕЦИТАЛ

МИЛАН ФИРФОВ
— баритон

Пијано придружба:
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

флејта:
КИРО БОЖИНОВСКИ

Четврток, 3. VI. 1982. година
Почеток во 20.00 часот
Сала: О. У. „ПЕСТАЛОЦИ“ Скопје

МИЛАН ФИРФОВ
и
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

Десет години соработка
(1972 – 1982)

П Р О Г Р А М А

Ж. Б. ЛИЛИ: Густа шумо — арија на Амадис од истоимената опера

Г. Ф. ТЕЛЕМАН: Надевта е мојот живот — кантата за баритон, флејта и континуо

Г. ФОРЕ: Есен

М. РАВЕЛ: Дон Кихот на својата Дулчинеа — циклус: Романсна песна
Елска песна
Песна за пиење (Напитница)

К. ДЕБИСИ: Мандолини

П А У З А

Ф. ПУЛАНК: Работата на сликарот — циклус: Пабло Пикасо
Пол Кли
Жак Вијон

Т. ПРОШЕВ: Без тебе — скопска праизведба

Д. БУЖАРОВСКИ: Песна за војникот, закопан три метра под земја — праизведба (за баритон, флејта и пијано)
Циклус „Љубовни“



Сл. 11: Програмата од настапот на Милан Фирфов и Димитрије Бужаровски по повод 10 години соработка, со учество на флејтистот Киро Божиновски во *Песна за војникоѿ два меѿри в'земја* и фотографија од настапот

Веднаш по овој настап ќе настапиме со полурецитал вклучувајќи ја оваа песна и циклусот *Љубовни* на фестивалот „Дани музике“ во Будва (**сл. 12**). Оваа песна ќе биде изведена и следната година на мојата авторска вечер во Салонот 19,19 повторно во истиот состав (**сл. 13**). Планирана била и за концертот во Загреб, но веројатно имало проблем за плаќање на патните трошоци на флејтистот Киро Божиновски, така што таму не е изведена.

Партитурата што ја имам сочувано и која е секако првата верзија, е за глас, виолина и пијано. Фактурите се дефинитивно виолински, и сигурно сум направил адаптација без да го препишувам целото дело одново (тоа е преткомпјутерското време). Сепак, тој штим веројатно останал кај Божиновски, така што од него немам трага, а не поседувам ни снимка.

Избраниот текст Славко Јаневски го објавил во 1969 година и она што мене ме фасцинира беше универзалната порака која не е врзана со никоја конкретна војна и конкретна страна; она што подоцна ќе го искористам како поезија од Ленгстон Хјуз во циклусот *Песни за мирот и војната* (четвртата песна во циклусот „Мир“).

Препишувајќи ја по точно четири децении бев пријатно изненаден од мојот голем ангажман во неа, посебно во инструменталната придружба.



dani muzike
days of music

SUBOTA, 19. VI — 21.00

SV. STEFAN — Ljetna pozornica
SVEČANO OTVARANJE

Kamerni orkestar Muzičke akademije Sarajevo
Dirigent: **Julio Marić**
Solisti: **Nikola Milašević**, viola
Jelena Dimitrijević, klavir
V. Komadina, F. Geminiani, G. P. Telemann, G. F. Händel

NEDJELJA, 20. VI — 21.00

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović«
SOLISTIČKO-KAMERNI KONCERT

Branko Mihanović, oboa
Mirna Nochta, klavir
Klavirski trio musica da camera — Beograd
Zorka Cvetković, Uroš Tešić, Relja Četković
L. V. Beethoven, R. Schumann, G. Nielsen, B. Smetana

PONEDJELJAK, 21. VI — 21.00

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović«
SOLISTIČKI KONCERT

Laura Levai, flauta
Marija Hényel, klavir
Marko Savić, klavir
J. B. Loeillet, V. Berdović, H. Dutilleux,
O. Messiaen, F. Chopin

UTORAK, 22. VI — 18,30

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović«
KONCERT DOBITNIKA NAGRADA

Todor Svetiev, klavir
Dragan Lazić, oboa
Mirjana Krišjanin, klavir
Dragan Sremac, saksofon
Mirna Nochta, klavir
J. S. Bach, M. Ravel, G. P. Telemann,
J. W. Kalivoda, J. Francaix, J. Ibert

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović« — 21.00
VEČE KAMERNE MUZIKE

Rajmund Likić, klarinet
Izolda Ambrožić, klavir
Klavirski kvartet RTV Ljubljana
Andrej Jarc, Karel Zužek, Franc Avsenek, Slava Deželak
L. Bernstein, R. Schumann, H. Sutermeister,
J. Magdić, B. Martinu

SRIJEDA, 23. VI

SV. STEFAN — Likovni salon — 21,00
SOLISTIČKO-KAMERNI KONCERT

Milan Fifrov, bariton
Kiro Božinovski, flauta
Dimitrije Bužarovski, klavir
Srboslava Vuksan — Lopušanski, klavir
J. B. Lilly, G. P. Telemann, G. Faure, G. Debussy,
F. Poulanc, D. Bužarovski, N. Hercigonja, R. Bruči,
I. Kovač, S. Bianuša, Z. Mulić, M. Štatkić

ČETVRTAK, 24. VI

SV. STEFAN — Likovni salon — 18,30
KONCERT U PREDVEČERJE

Shemsedin Franaj, klarinet
Marko Savić, klavir
Višnja Zekić, klavir
V. Gjini, M. Jeličanin, B. Brun
A. Koci, C. Franck, B. Bjelinski, F. Mendelson

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović« — 21.00
KONCERTNO VEČE UMJETNIKA IZ BEOGRADA
I SKOPLJA

Dragutin Bogosavljević, violina,
Velislava Palačorova — Popovska, klavir
SKOPSKI DUVAČKI KVINTET
Kiro Božinovski, Kiro Davidovski, Ivan Kočarov, Sreten Teodosijevski, Mihajlo Dokuzov
G. Tartini, L. v. Bethoven, D. Bogosavljević,
P. de Sarasate, J. Ch. Bach, J. Haydn, D. Despić

PETAK, 25. VI

SV. STEFAN — Likovni salon — 21.00
SOLISTIČKI KONCERT

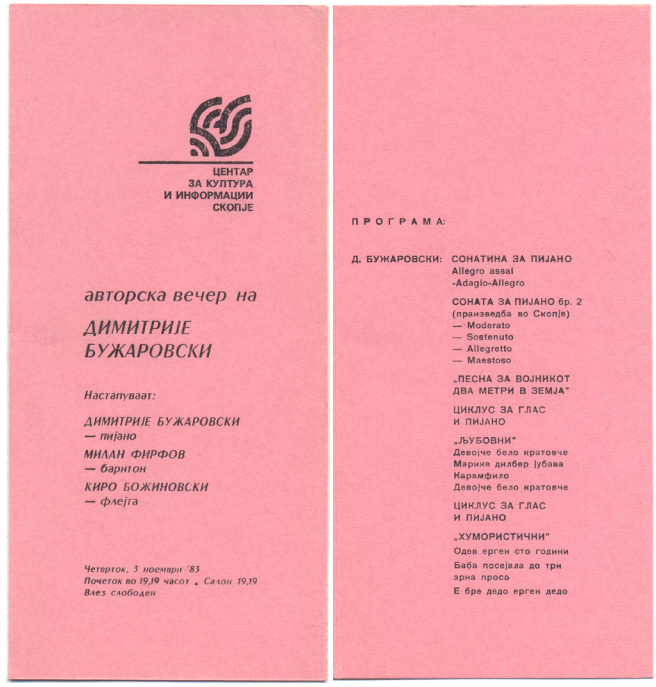
Karel Jerič, tenor
Andrej Jarc, klavir
Ksenija Kos, klavir
B. Ipavec, H. Wolf, M. Ravel, D. Pejačević, B. Papadopulo

SUBOTA, 26. VI

BUDVA — Dom kulture »Gojko Krapović« — 21.00
ZAVRŠNI KONCERT

SIMFONIJSKI ORKESTAR RTV TITOGRAD
Dirigent: **Miloš Đurović**
Vili Ferdinandi, violina
Žarko Mićković, violina
Svetislav Vasić, klarinet
J. S. Bach, W. A. Mozart

Сл. 12: Програмата од изведбата на *Песна за војникот...* на фестивалот „Дани музике“ во Будва на 23 јуни 1982 година



ЦЕНТАР
ЗА КУЛТУРА
И ИНФОРМАЦИИ
СКОПЈЕ

авторска вечер на

ДИМИТРИЈЕ
БУЖАРОВСКИ

Настапуваат:

ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ
— пијано
МИЛАН ФИРФОВ
— баритон
КИРО БОЖИНОВСКИ
— флејта

Четврток, 3 ноември '83
Почеток во 19,19 часот „ Салон 19,19
Влез слободен

ПРОГРАМА:

Д. БУЖАРОВСКИ: СОНАТИНА ЗА ПИЈАНО
Allegro assai
-Adagio-Allegro

СОНАТА ЗА ПИЈАНО бр. 2
(праизведба во Скопје)
— Moderato
— Sostenuto
— Allegretto
— Maestoso

„ПЕСНА ЗА ВОЈНИКОТ
ДВА МЕТРИ В ЗЕМЈА“

ЦИКЛУС ЗА ГЛАС
И ПИЈАНО
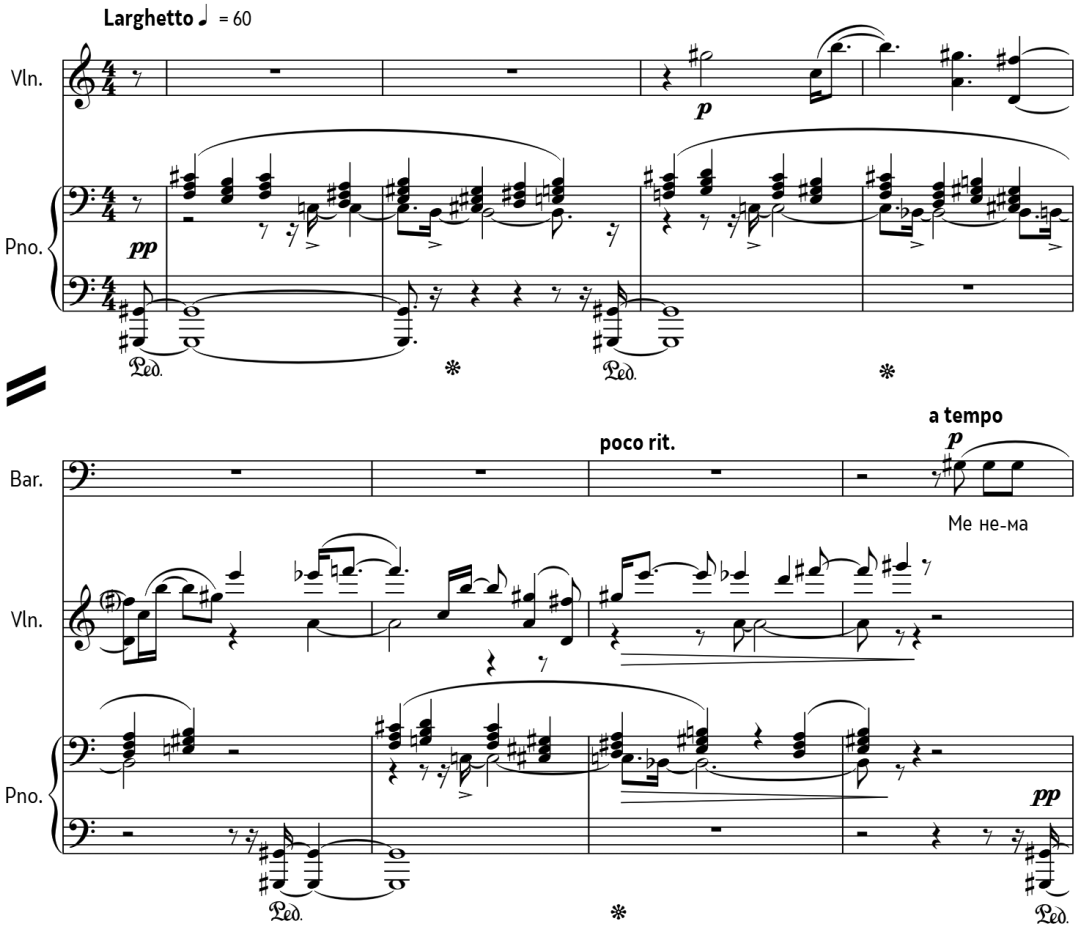
„ЉУБОВНИ“
Девојче бело кратовче
Марике дилбер ЈубаВа
Карамфило
Девојче бело кратовче

ЦИКЛУС ЗА ГЛАС
И ПИЈАНО

„ХУМОРИСТИЧНИ“
Одев ерген сто години
Баба посејала до три
зрна просо
Е бре дедо ерген дедо

Сл. 13: Програмата од изведбата на *Песната за војникот...* на авторската вечер на 3 ноември 1983 година во Салонот 19,19

Пр. 45: **T_1** во инструменталната придружба составена од повеќе сегменти во полифона фактура, т. 1–8
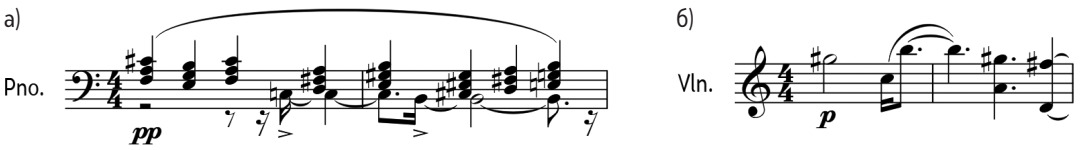


Како и во другите дела од тој период, во него се видливи експресионистичкиот пристап и употребата на дисонанцата и избегнувањето на јасен тонален центар. Фактурата е многу густа и во неа паралелно се движат неколку независни слоеви (**пр. 45**).

Тука, всушност, сум ја применил истата постапка како во втората песна од циклусот *Љубовни*, каде што придружбата нема едноставна фактура, туку преставува цела тема во воведот. Оваа **T_1** содржи три сегменти: басовиот тон **gis**, кој упаѓа неколку пати како предудар (синкопа) и кој има функција на тонален центар, мотивот **M_1** од десната рака во пијаното со паралелни квинтакорди (првиот е зголемен)*, контрапунктски поставени синкопи под квинтакордите и виолинскиот мотив **M_2** со карактеристични септимни скокови (од големи септими, пунктирана нота и следниот двозвук) (**пр. 46**).
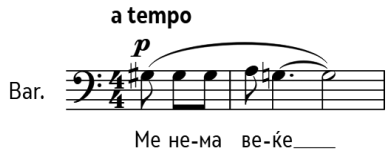
Од овие два материјали со нивни варирани повторувања се добива **T_1** (претставена погоре).

Пр. 46: **M_1** во пијаното, т. 1–2, и **M_2** во виолината, т. (3)–4, како основа за **T_1**



И пејачката тема **T₂** повторно е изградена од еден мотив **M₃** (**пр. 47**). Овој мотив е изграден од секунди (мала па голема) и започнува од **gis** кој веќе изгледа како тонален центар и кај првата тема. Во натамошниот развиток од овој мотив во **T₂** тој ќе продолжи да се движи во секунди, со исклучок на две мали терци и дури на крајот ќе се појават голема терца и намалена квинта*. Кај **T₂** ќе ја имаме потполно истата ситуација како во втората песна од циклусот *Љубовни*, каде што придружбата е изградена од полифонија со **T₁** (**пр. 48**).

Пр. 47: **M₃** како основа за **T₂**, т. (8)–9
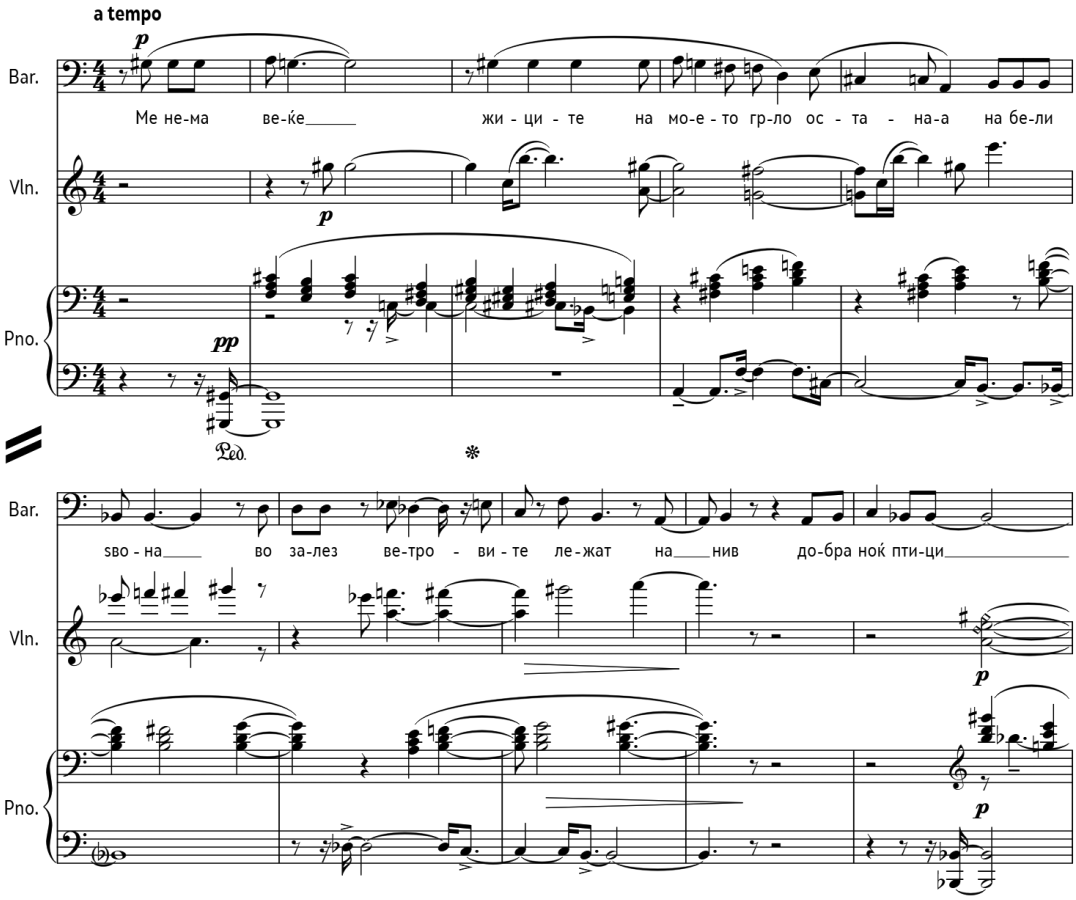


На крајот на темата се надоврзува завршната група во инструментите со движење надолу која го заокружува ова прво излагање на темата, односно двете теми (**пр. 49**).
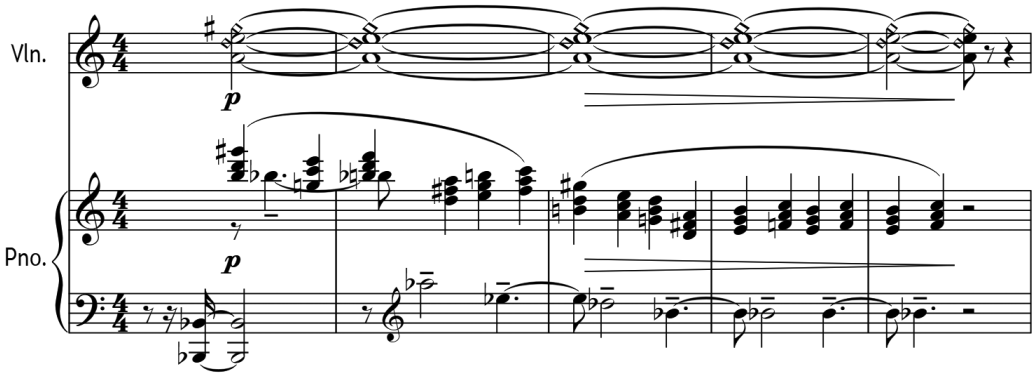
Во оваа песна имаме пет излагања на основната тема **T₂**. Пред неа на почетокот го имавме излагањето на **T₁** кое има функција на вовед, а на крајот, по петтото кулминативно излагање следува **кода** составена од фрагменти од **T₂**.

Второто излагање на **T₂** (т. 22–31), како и во *Љубовниш̄е*, само делумно отстапува од првото. Тоа е своевидна реприза со измени во скратената завршна група и внесување на фигура од шеснаесеттини, која уште од *Шеќернаш̄а ѣриказна* ќе провејува во различни формати низ целото мое творештво, посебно во гудачките фактури (**пр. 50**).
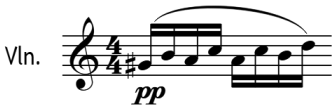
Пр. 48: **T₂** изведена од **M₃** и придружбата со **T₁**, т. (8)–17



Пр. 49: Завршната група на првото излагање на $\mathbf{T_2}$, т. (17)–21



Пр. 50: $\mathbf{\Phi_1}$ во опсег од намалена квинта и шеснаесеттинско движење, т. (24)
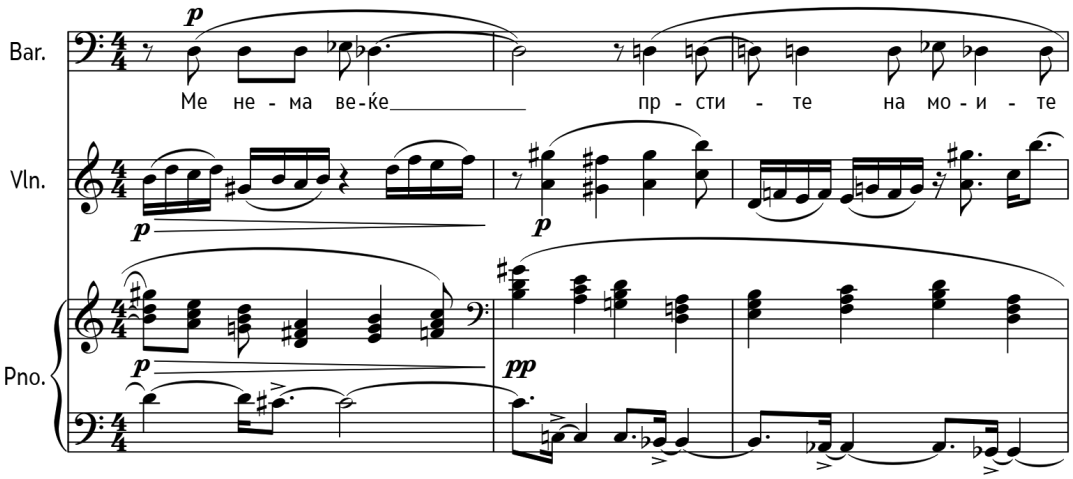


Но, веќе со третото излагање (т. 32–41) имаме поместувања најнапред во тоналниот центар од кој почнува гласот (за лидиска кварта надолу)*. Воедно, почетокот е вметнат во завршната група од претходниот дел (**пр. 51**).

Пред четвртото излагање има завршна група во која е вметнат $\mathbf{\Phi_1}$ (т. 41–44). Четвртото и петтото излагање се кулминативни, гласот се јавува како во третото од почетниот тон **d**, но за октава погоре и тие оформуваат една целина. Нив ги поврзува и педалниот тон **c**, кој во почетоците асоцира на некој **c-moll**, иако со сите дополнителни линии и појавите на *дијатонскиот* кластер во придружбата од левата рака, се добива крајно проширена тонска низа со алтерации речиси на секој тон (**пр. 52**).
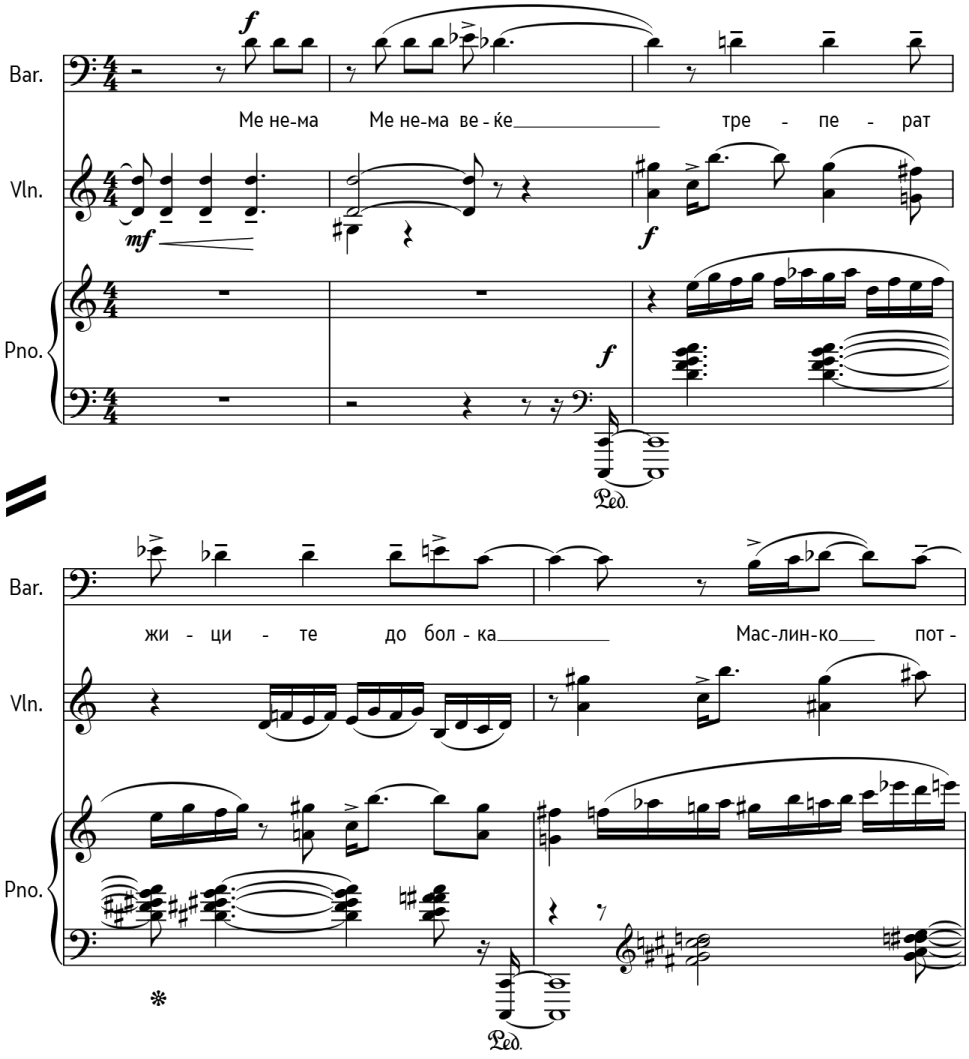
Овие две излагања се кондензирани и траат пократко. Четвртото трае од 44. до 51. такт и во него е инкорпорирана и завршната група (**пр. 53**).

Петтото излагање (т. 52–60) кое започнува со најголемата кулминација (52. такт во примерот погоре), на крајот завршува со распаѓање на завршната група во ниските регистри (т. 59–60). По него во 61. такт следува фрагмент од почетокот на песната, односно $\mathbf{T_1}$, со што започнува **кодата**.

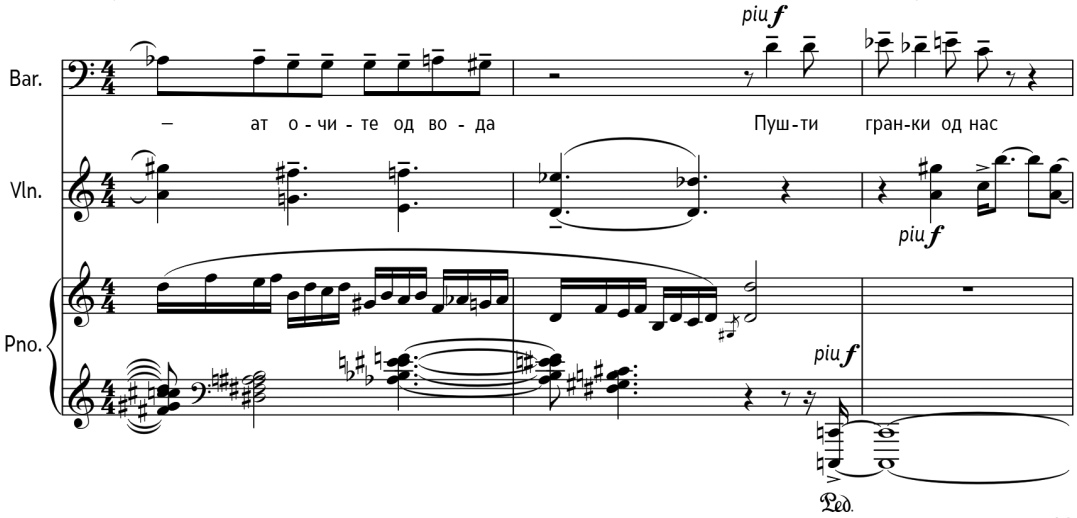
Пр. 51: Почетокот на третото излагање на $\mathbf{T_2}$ од новиот тонален центар и вметнување на делот од завршната група, т. 32–34



Пр. 52: Почетокот на четвртото излагање со кластери во пијаното и употребата на Φ_1, т. 44–48



Пр. 53: Крајот на четвртото и почетокот на петтото излагање со инкорпорирана завршна група, т. 51–53



Во неа од 62. такт се појавуваат сегменти од $\mathbf{T_2}$ во кои пејачот е оставен сам врз педалниот **gis** поставен во предударите, без густата придружба од почетокот на песната, освен кратка реминисценција на $\mathbf{M_2}$ (т. 63–64). Заедничкиот крај поставува созвучје од тонот **b** во басот со дополнителните **h**, **e**, **f** (заедно две мали секунди, односно две лидиски кварти на растојание од мала секунда **b-e**, **h-f**)*.

Должината на песната (околу пет минути) на прв поглед не го одразува нејзиниот обем и сложеноста на композиторскиот зафат. Во таа смисла, таа претставува песна од поголем формат која може самостојно да се смета за поголема заокружена целина.
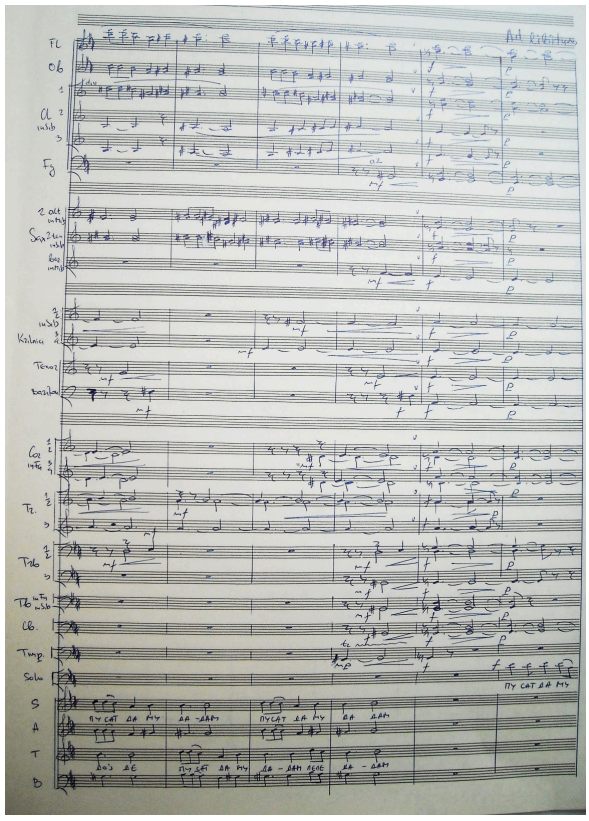
Комитски оп. 16 (1983)

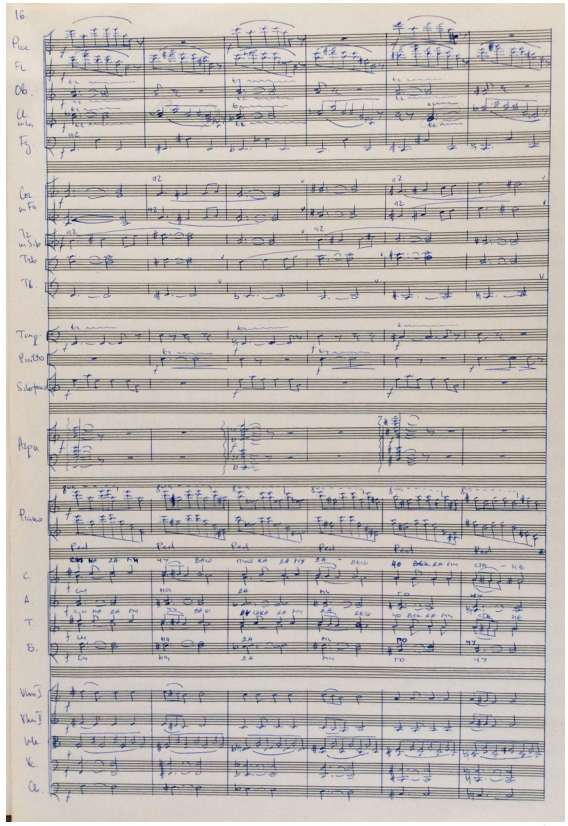
Овој циклус се надоврзува на два циклуса напишани во 1970-тите – *Четири комитски* оп. u01 (1978) и *Љубовни* оп. 8 (1979). Со првиот циклус го врзуваат насловот и текстовите од две песни кои се јавуваат и овде, додека со вториот – композиторскиот пристап, вклучувајќи го и заокружувањето на циклусот со кратко повторување на првата песна на крајот (како четврта).

Како и овој циклус (оп. 16) *Четирите комитски* оп. u01 никогаш не беа изведени. Тие се напишани за мецосопран, баритон, хор и дувачки оркестар, и очигледно сум ги напишал во фазата кога соработував со воениот оркестар во Скопје. Во истата 1978 година по иницијатива на Милан Фирфов направив обработка на песната на Киро Глигоров *Ленка* (оп. a02). Мислам дека ја понудивме за изведба во рамките на прославата на Денот на младоста (Милан беше член во некоја од комисиите што ја правеа програмата, и колку што се сеќавам, таа беше дури и влезена во некој избор).

Во 2012 година ги скенирав (односно, ги фотографирав со камерата; в. VI, стр. vii) *Четирите комитски* и имав дилема дали да ги препишам како што направив со другите рачно испишани партитури. Истото се однесуваше и на *Ленка* оп. a02. Два фактори влијаеја да не ги препишувам и да не ги анализирам во овој циклус на книги. Најнапред, се работи за обработки (на народни песни, и во случајов песна за која сега веќе не се сеќавам на кој начин ја создал Киро Глигоров) подигнати на малку повисоко ниво, но сепак од категоријата на обработки во кои дословно се следат изворните материјали (јас повеќе пати говорев за дистинкцијата: обработка на народна песна/дело врз основа на народна тема; в. V, стр. 111 и VI, стр. 18). Вториот фактор, можеби и уште позначаен, беше изведувачкиот состав. Очигледно, и тогаш имало проблем покрај воениот оркестар да се ангажираат двајцата солисти и хор кој ќе настапува во само две од четирите песни. Денес тој проблем на собирање на овој ансамбл би бил уште посложен, а истото ќе се однесува и на *Ленка*, за која би се побарувало ангажирање на хор, така што одлучив, во интерес на времето и за завршување на проектот со овие книги, во моментов да ги оставам само во скенирана верзија (**сл. 14**).

Нотниот запис на *Ленка* ми го донесе Милан Фирфов и ми предложи да направам оркестарска верзија. Во тоа време тој беше претставник на Македонија во југословенскиот одбор за подготовка на централната свеченост на прославата по повод роденденот на претседателот Тито, која се одржуваше на стадионот на ФК Партизан, вечерта на 25 мај. *Слетот* на кој учествуваа
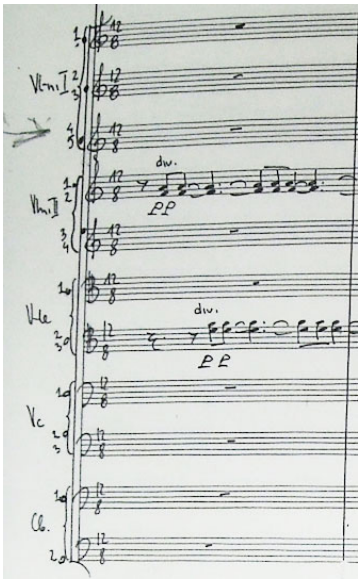




Сл. 14: Скенираните страници од *Четиритѐ комитѐски* (Ајде провикна се Иљо Малешевски) и *Ленка*

млади од цела Југославија имаше измешана музичка програма и Милан сакаше да го искористи своето присуство да вклучи и македонски автор на музиката. Не знам што се случи натаму; тој ја однесе партитурата на некој од состаноците, но таа не се изведе.

Сфаќајќи дека *Четиритѐ комитѐски* имаат мали шанси за изведба, ќе искористам два текста во овој втор циклус *Комитѐски* („Блазе си на стара планина“, „Ајде провикна се Иљо Малешевски“), но како и во претходните циклуси за соло песни, без мелодиските линии.

Циклусот *Комитѐски* во целина ќе го следи концептот и на останатите соло песни, градењето на формата со повторување основано на строфичноста на текстот. Освен втората песна која стилистички ќе се помести кон позначајната употреба на дисонанцата, првата и третата песна имаат истакнати неоромантичарски црти. Следната главна црта е разделувањето на камерниот гудачки оркестар (divisi) до ниво на поединечни инструменти. Ова беше означено во основната партитура (па дури кај виолините, каде што во групата има две виолини да се стават ознаки div. за да се поделат натаму по една), но јас одлучив овде да не постапам така и да оставам, било диригентот или концерт-мајсторот да одлучат дали ќе ги делат двојните тонови. (Воопшто во моите дела го применувам принципот да ставам non div. само во случаите кога инсистирам дека треба да бидат uniti



Сл. 15: Првата страница од партитурата со обележаната поделба во гудачкиот камерен оркестар

гудачките инструменти, подразбирајќи дека кога ќе видат двојни тонови изведувачите автоматски ќе се поделат во рамките на пултовите) (**сл. 15**).

(1) Блазе на стара планина
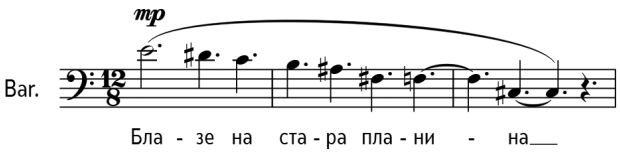
Песната се заснова на една тема $\mathbf{T_1}$ од која ќе се изградат уште две варијанти. Овде ќе ја прикажеме преку баритонската линија (**пр. 54**).

Тоналниот центар **f** го одредува придружната фигура $\mathbf{\Phi_1}$ (**пр. 55**).
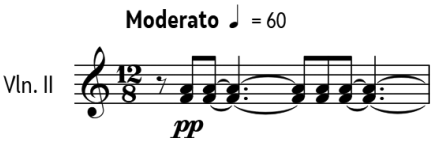
Но, во духот на моите мали поместувања, како што се гледа, темата завршува на **cis**. Соодветно и во придружбата, на крајот тоналниот центар ќе се помести од **f** на **fis** (**пр. 56**).

Вака станува јасна почетната голема септима во мелодиската линија и зголемената кварта во следниот такт* (без разлика што таа е водилка, но е на прво време). Со сите алтерации останува недефиниран тоналитетот/модусот на кој би припаднала темата; таа е во рамките на проширена тоналност.
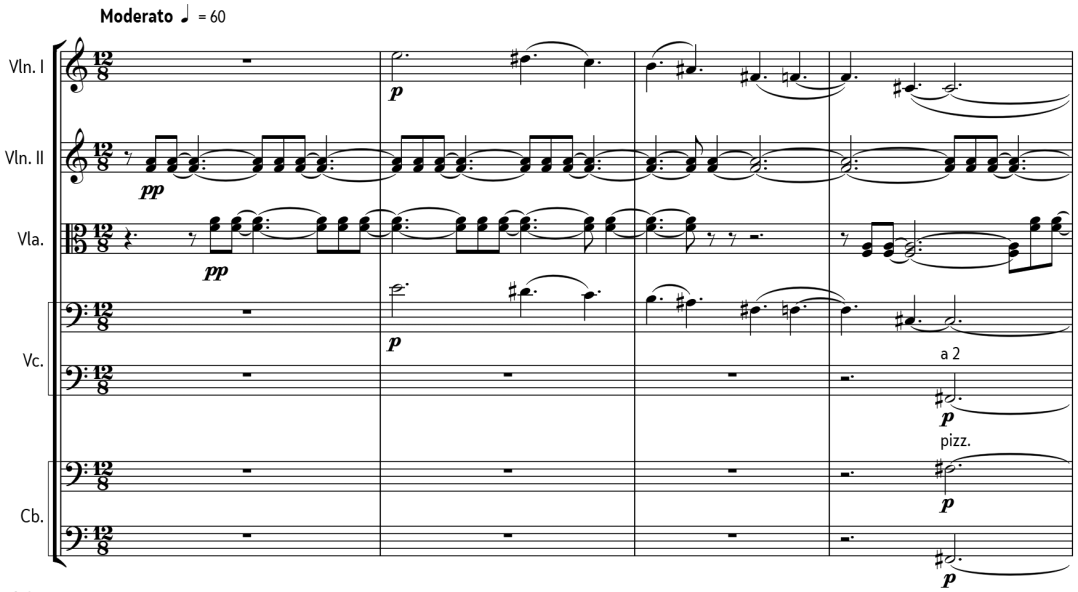
Пр. 54: $\mathbf{T_1}$ прикажана преку баритонската линија, т. 5–7



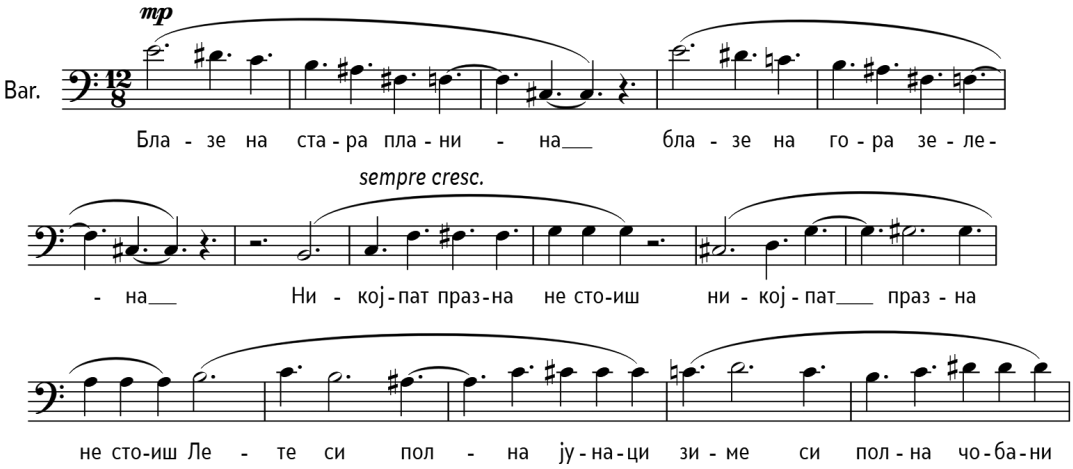
Пр. 55: $\mathbf{\Phi_1}$ како одредба за тоналниот центар на темата, т. 1



Пр. 56: $\mathbf{T_1}$ изложена целосно со придружбата, т. 1–4

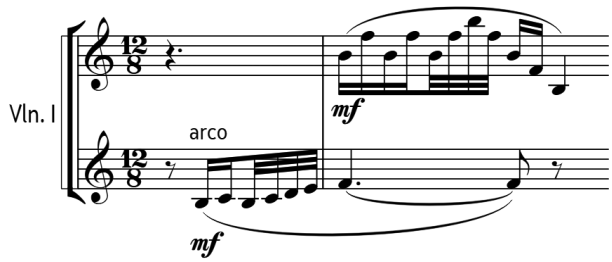


Пр. 57: Делот **А** претставен преку линијата на гласот, т. 5–20



Формата на песната ќе се изгради од делот **А** кој, веќе кажавме, содржи три варијанти на **T_1**, и бидејќи се работи за реченици ќе ги обележиме како **1 2** и **3** (**пр. 57**). Сите три основни реченици се повторени уште еднаш и со оглед на истиот извор се јавува некоја приближна симетрија на нивното траење (првите две по три такта, но веќе следните се по два ипол такта, повторно укажувајќи на моите суптилни поместувања во метарот)*.

Пр. 58: **$Ф_2$** со доминација на лидиската кварта, т. (10)–(11)



Со тоа делот **А** ја добива шемата **1 1_1 2 2_1 3 3_1**.
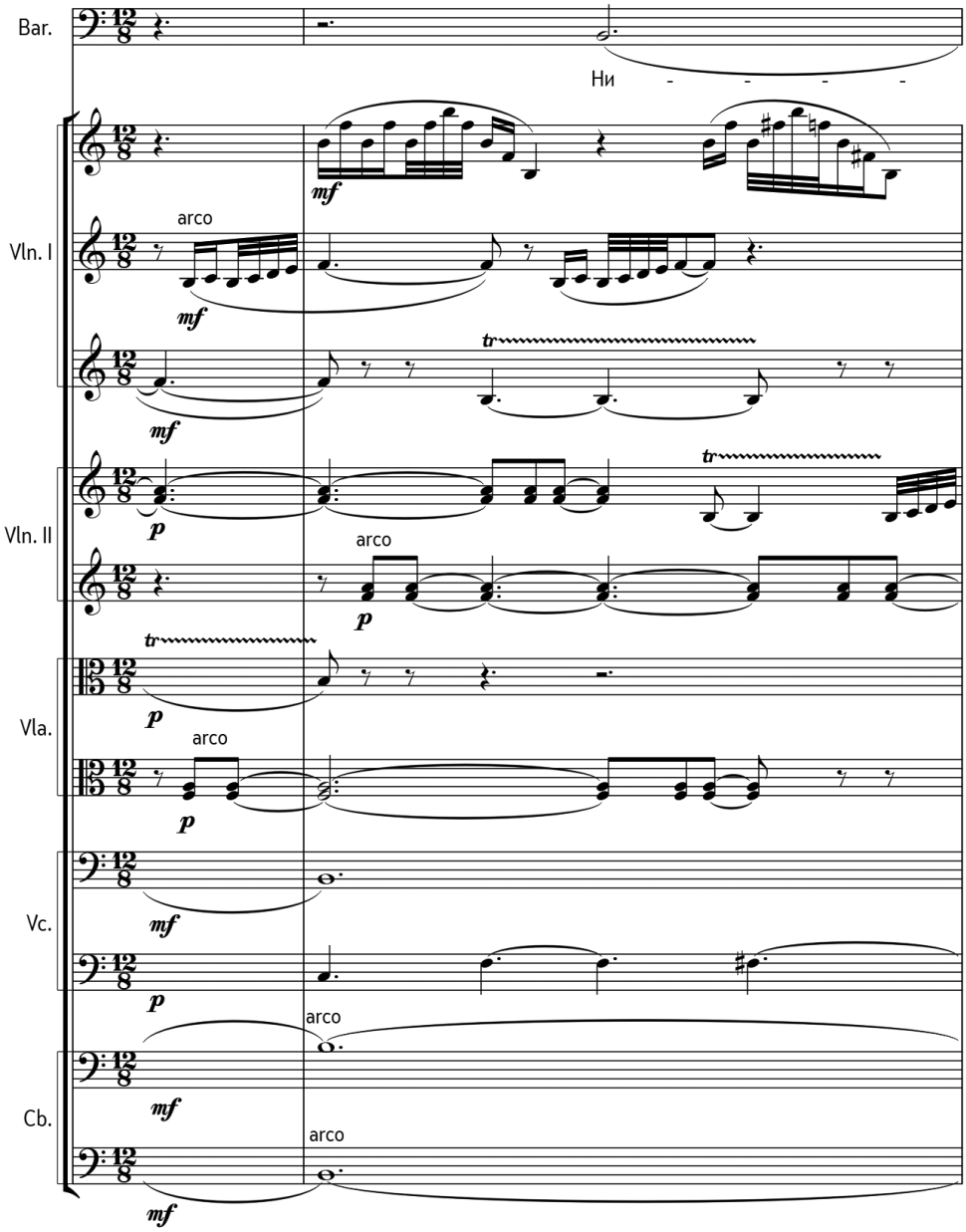
Очекувано, втората варијанта на темата (**2**) почнува од лидиската кварта, што е уште понагласено со новата придружна фигура **$Ф_2$** (**пр. 58**), која многу често се среќава уште од *Шеќерната ѝриказна**.

Во поширока конотација оваа лидиска кварта станува дел од полунамалениот септакорд, уште едно од честите средства во моето творештво (**пр. 59**).

Во истата смисла и **2_1**, кое се поместува за степен нагоре (од **cis**) ја задржува оваа интервалско/хармонска структура. Со појавата на **3**, која има и најголема интервалска и ритмичка различност од почетната варијанта на **T_1**, а сепак останува во нејзините рамки, и понатаму звучи зголемената кварта, но како дел од квинтсекстакордот од полунамалениот септакорд (се добива секста меѓу басовата линија и баритонската делница) (**пр. 60**). Извесно ублажување на посебната дисонантност на лидиската кварта има и во претходните две реченици, кога на крајот ќе се појават и алтерации за да се добие чиста квинта.

Целото **А** е направено да се движи напред кон кулминацијата која ќе се јави во почетокот на **A_1**. Со оглед на ограничувањата во опсегот на гласовите, тука е направен композиторскиот трик (преземен од Сен-Санс) во кој линијата почнува од висок регистар, но слегува надолу за да може да *земе залеѿ* кон кулминацијата.

Пр. 59: Полунамалениот септакорд како карактеристика на **2**, т. (10)–11
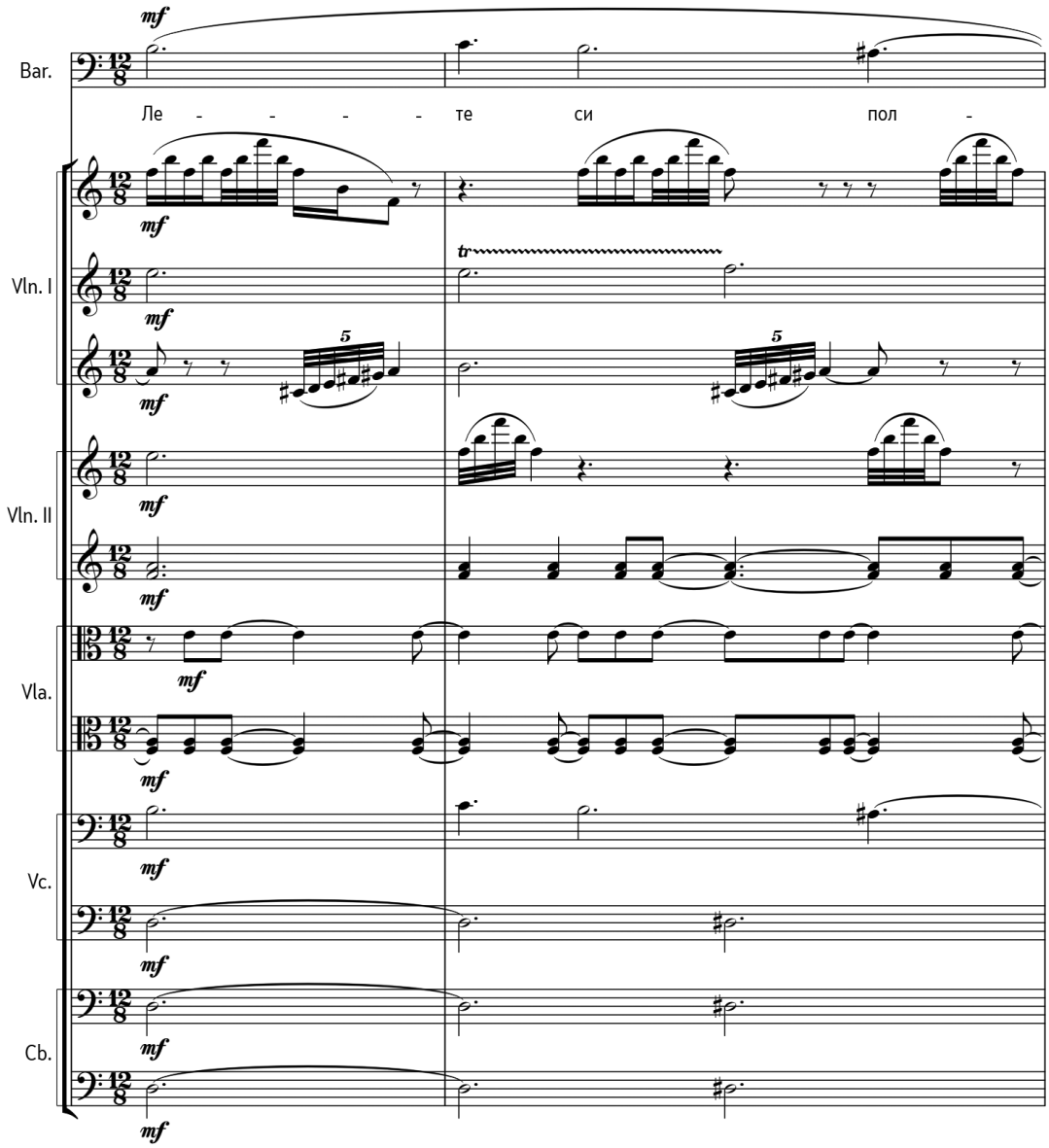


Формата на целиот став го содржи инструменталниот увод (т. 1–4) во кој антиципирано е претставена темата; ова **А** кое го претставивме, $\mathbf{A_1}$ (т. 21–36) и **кодата** (т. 37–43) во која има уште една комбинација **1** – $\mathbf{1_1}$.

Во $\mathbf{A_1}$ е направена поголема интервенција во вториот и во третиот дел со транспозиции и поместувања во хармонскиот план. Исто така, **кодата** во првата реченица ја задржува $\mathbf{T_1}$ во солистот, но во втората ја повторуваат само гудачите, додека пејачот има завршна фраза со повторување на истиот тон **d** кој станува и *nota finalis* на ставот.

Секако, посебна карактеристика на ставот е и неговиот 12/8 метар, и воопшто – доминацијата на тринарноста (во реченициите посебно).

Пр. 60: Квинтсекстакордот од полунамален септакорд на почетокот од **3**, т. (16)–17
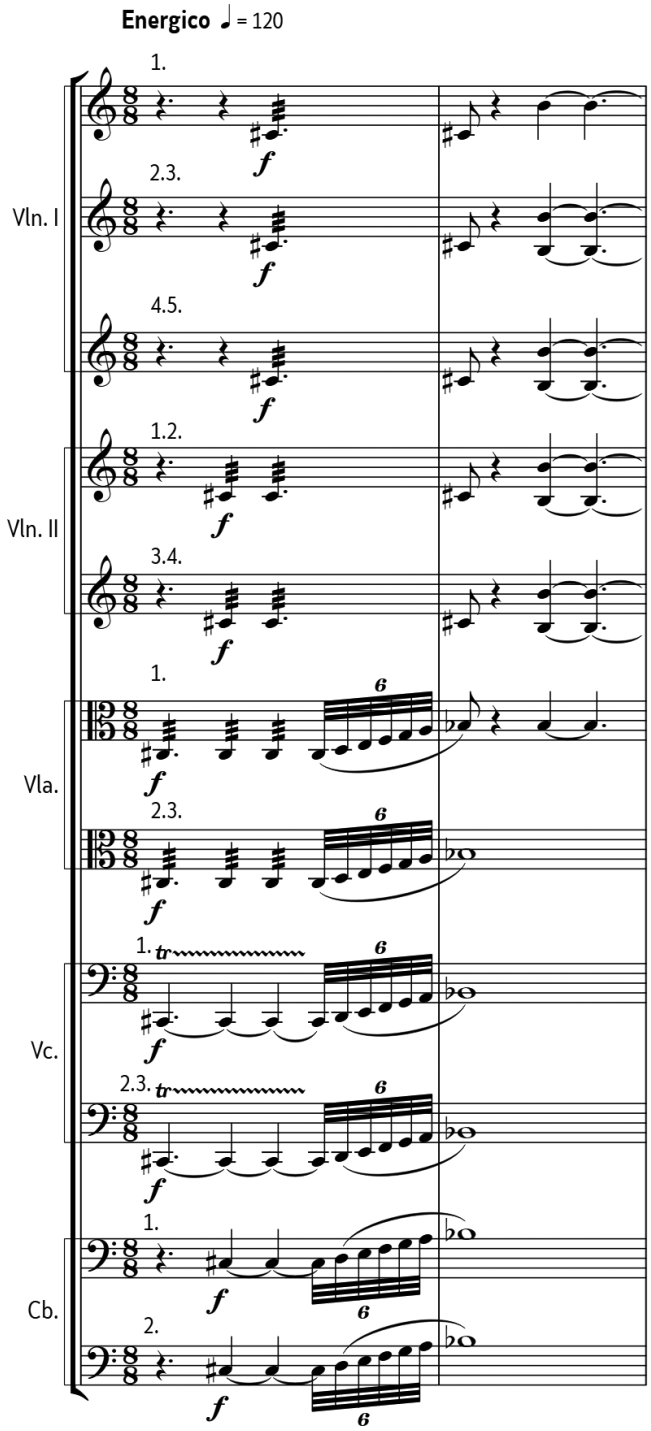


(2) Ајде провикна се Иљо Малешевски

Оваа втора песна во циклусот ќе го подигне нивото на употребата на дисонанцата уште од самиот почеток во кој во бурдонот врз кој ќе се развие пејачката линија се појавува созвучјето од мала секунда. Ова ќе биде понатаму спроведено и низ *secco* акордите кои наскоро ќе ги претставиме.

Наспроти дисонантниот бурдон, пејачката линија има повеќе *дијатонска* структура, со очекуваните секундни поместувања на тоналниот центар*.

Ставот (песната) почнува драматично со два воведни такта во гудачите. Тие имаат функција да ја најават содржината на песната и да доведат до бурдонот со созвучје од мала секунда (**пр. 61**).

Пр. 61: Воведните два такта во гудачите кои доведуваат до бурдонот со созвучје од мала секунда, т. 1–2
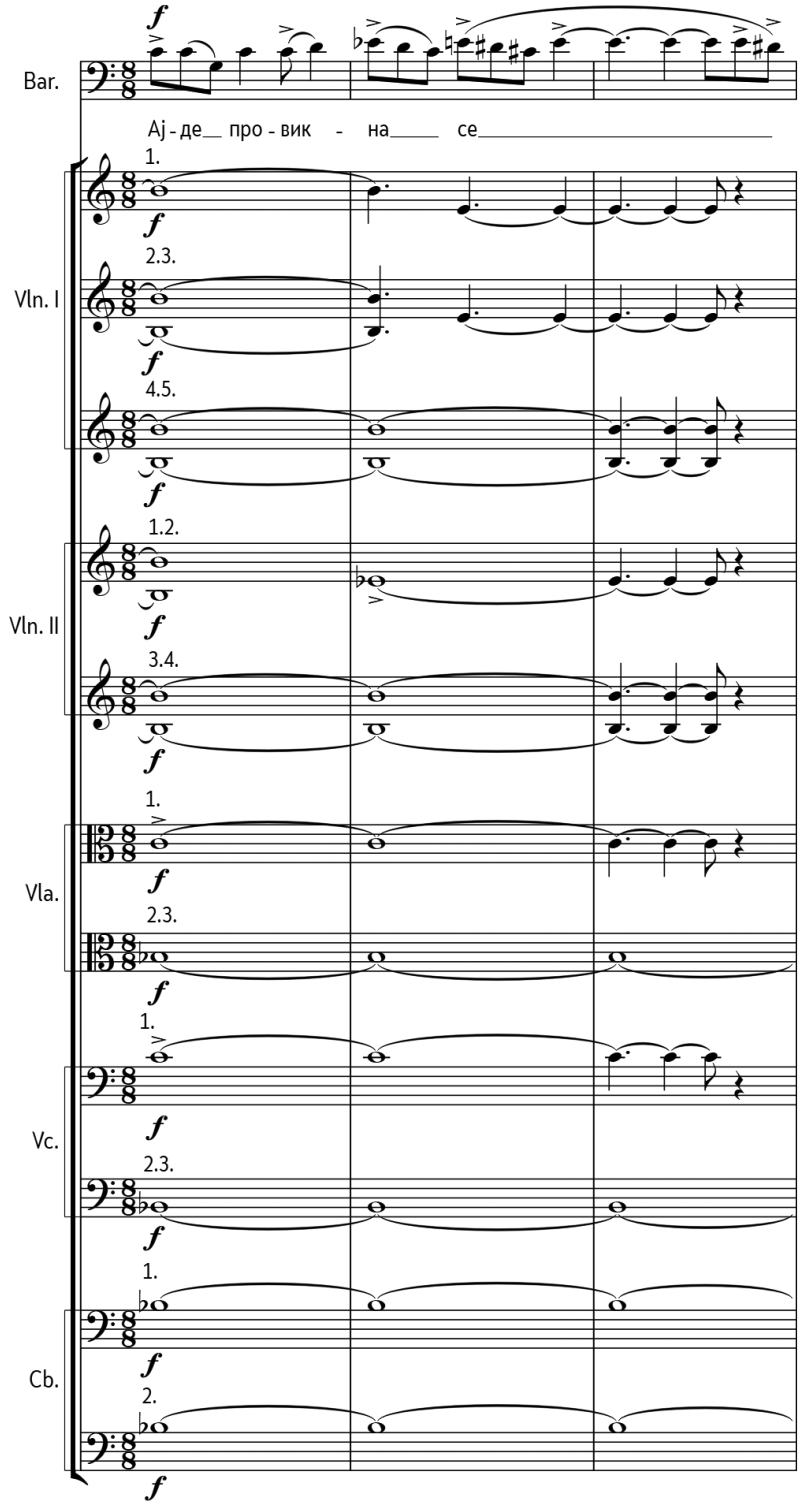


T_2 од која е изграден ставот треба да наликува на фолклорната провениенција на текстот (**пр. 62**).

Таа го содржи поместувањето (транспозицијата) од мала секунда во вториот нејзин такт, поддржано и со уште едно созвучје од мала секунда, со што бурдонот добива кластерски призвук (**b-h-es-e**, нешто што беше присутно во делата од тој период – крајот на 1970-тите и почетокот на 1980-тите).
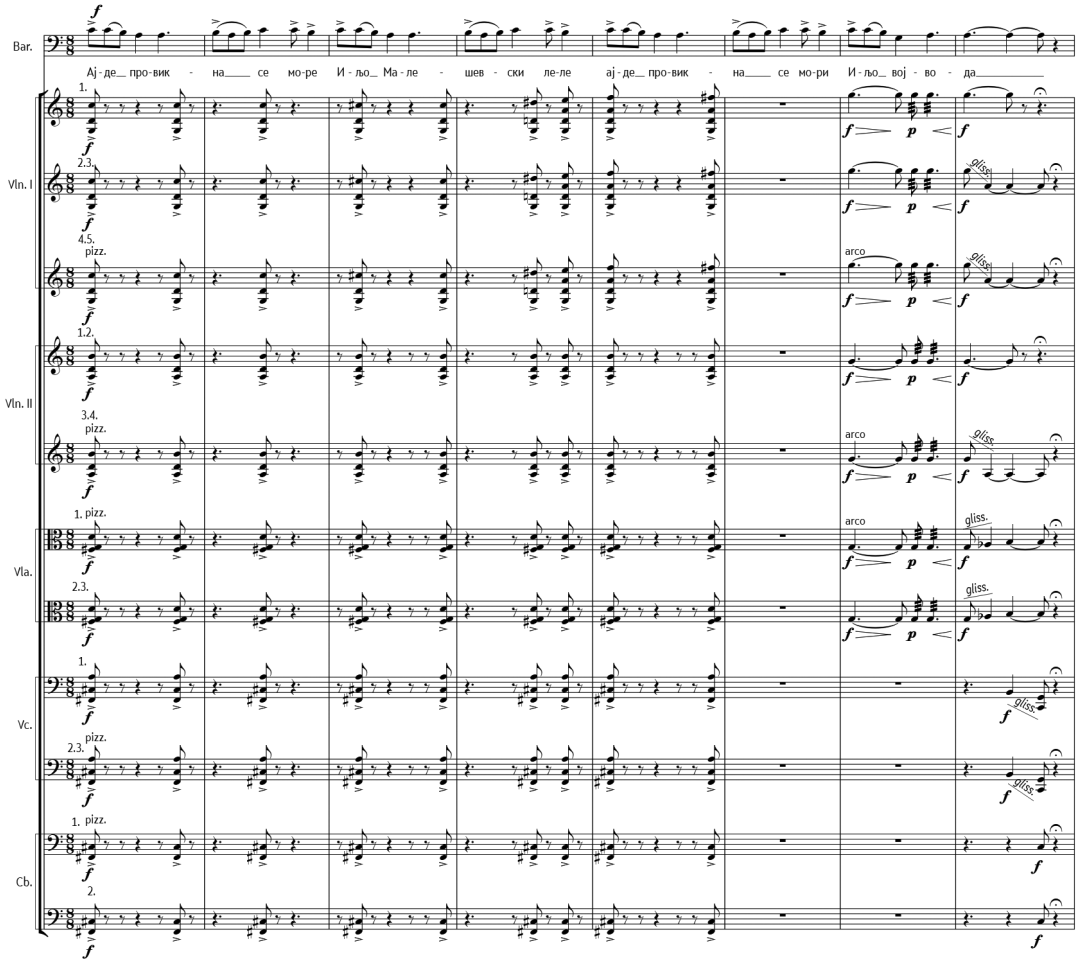
Од овој основен материјал слично како и кај првата песна ќе биде изграден делот **A** (т. 1–17). Но во него, за разлика од трите сегменти кои беа слични, но не беа контрастни, овде има два сегменти кои се контрастни, посебно во придружбата. Така, ова **A** содржи две реченици **1** и **2** (вовед два такта, по што следуваат реченициите: т. 3–9 и т. 10–17). Темата ја одредивме само преку половината на првата реченица, по што до крајот на реченицата следува нејзино изменето повторување. Втората реченица се содржи од три повторени двотакти и заокружување во последниот такт. Двотактите се деривати на **T_2** најмногу поради ритмичката структура од трите осмини на почетоците на тактовите. 8/8 метар (3,2,3) е уште еден од фолклорните елементи кои ги потенцираат тие први три осмини.

Но, главната контрастност на **2** сепак ја дава придружбата со *secco* акордите* (**пр. 63**).

Пр. 62: $\mathbf{T_2}$ со асоцијација на фолклорен материјал и појавата на уште една мала секунда во бурдонот, т. 3–5



Пр. 63: *Secco* акордите од втората реченица на **A**, т. 10–17



Очекувано, тие се расфрлени ритмички и ја кршат репетитивноста на двотактите од пејачката делница. Заокружувањето на реченицата е направено со тремолата комбинирани и со глисанда.
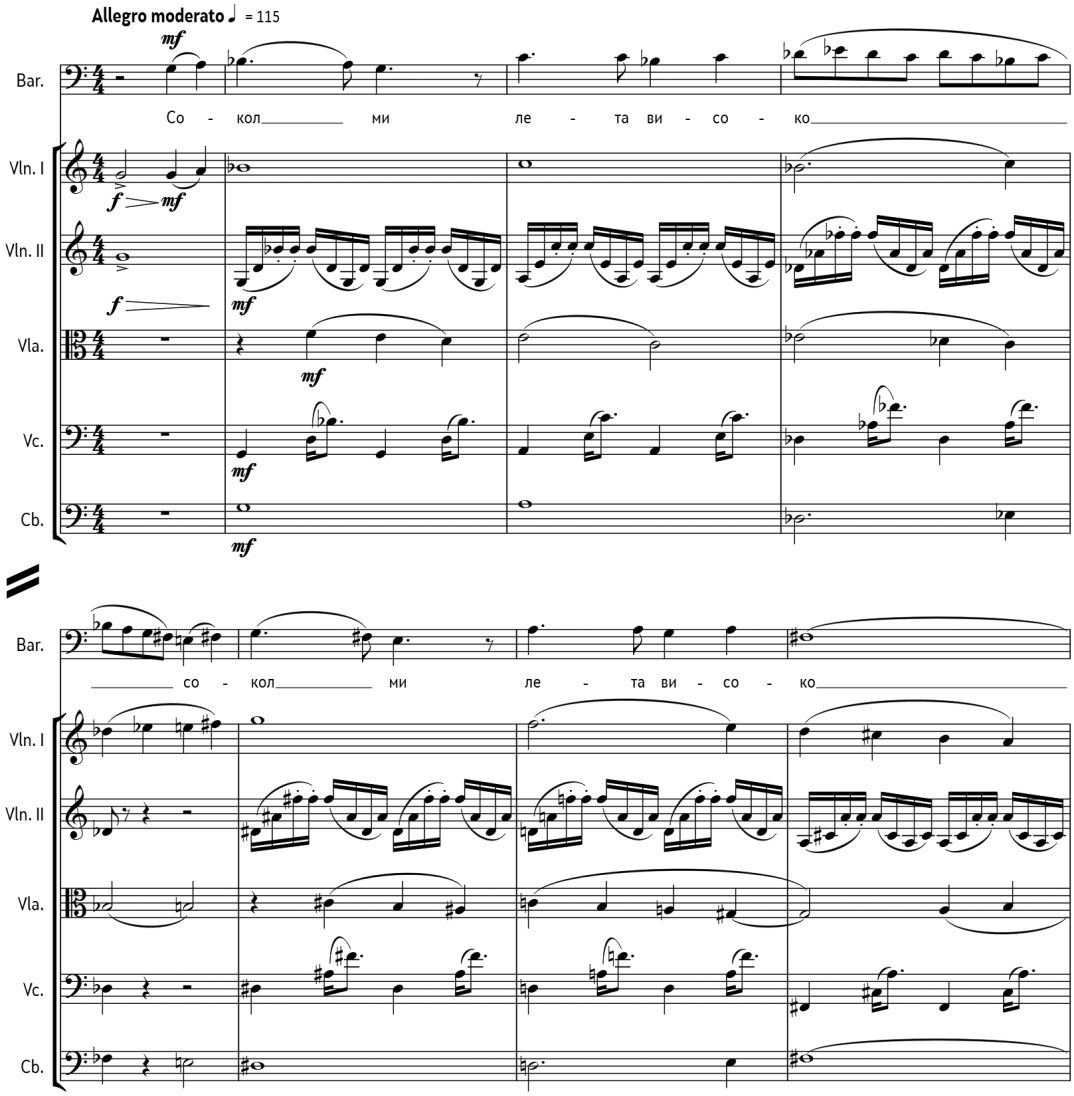
Имаше дилема дали и во оваа песна, но и во претходната, целото **A** да се прогласи како тема, а назначените теми како мотиви. Но со оглед на заокруженоста на овие мали целини одлучив да ги водам како теми развиени во поголеми формални целини.

Целината на формата и овде е дадена преку повторувањата на **A**, односно $\mathbf{A_1}$ (т. 18–32) и $\mathbf{A_2}$ (т. 34–55). Тие содржат интервенции (затоа и ги добиваат броевите) повторно доминантно во придружбата, но и во гласот, посебно со извикот на крајот на ставот (песната).

(3) Сокол ми лета високо

По бурниот дисонантен став следува уште еден романтичен став во кој оркестарот е обединет во стандардниот состав (први и втори виолини, виоли, виолончела и контрабаси). Како во најголемиот дел од моето творештво, и овде носечки е хармонскиот план (**пр. 64**).

Пр. 64: Хармонскиот план како основа за обликување на $\mathbf{T_3}$, т. 1–8
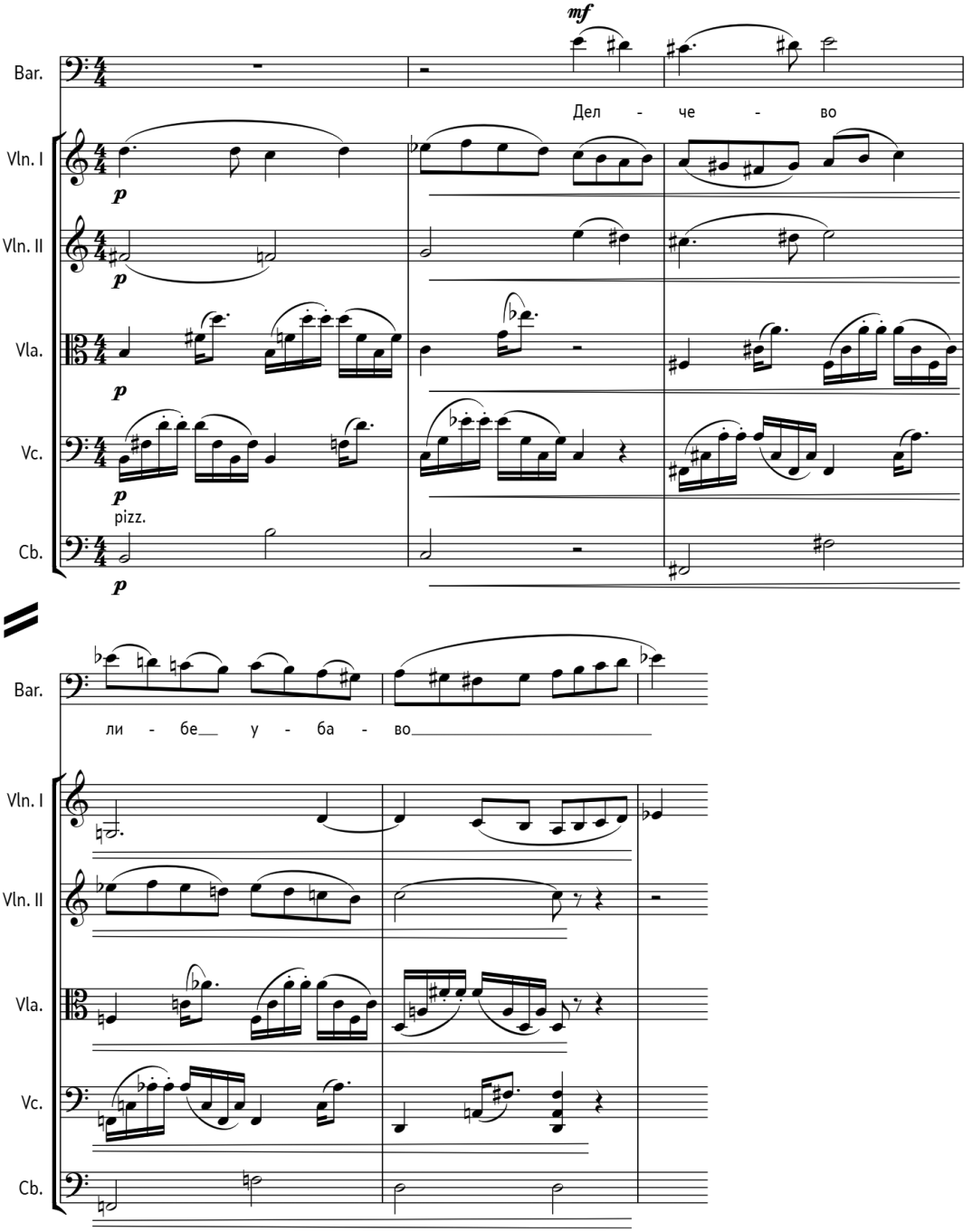


Во него тонската низа која почнува во јасен **g-moll** се движи низ цела низа на паралелни молски квинтакорди од различни алтерирани стапала, што сумарно ја заматува претставата дали **g-moll** е воопшто главниот тонален центар. Басовата линија е најдобрата илустрација за оваа голема хармонска прошетка, бидејќи над неа се изградени споменатите паралелни молски квинтакорди: **g**, **a**, **des**, **e**, **dis**, **d**, **fis**. Тие сите се доживуваат како тоники, иако никаде натаму не е развиена хармонска прогресија која би ја потврдила нивната тонична функција. Некои пунктови во оваа низа посебно се истакнуваат, како на пример поларниот однос на почетниот **g** со **des**; со презначување на **fes** во **e** се добива хроматска терцна сродност (**des-fes**), по што следува хроматско движење надолу (**dis-d**) за да се заокружи оваа прогресија со уште една хроматска терцна сродност од **fis***. Она што е важно да се истакне е дека оваа песна спаѓа во почетоците на примената на ваквите хармонски прошетки.

Решението на придружбата на тематската линија во гудачите изгледа на прв поглед едноставно, но во неа (придружбата) има три слоја: разложени акорди (молските
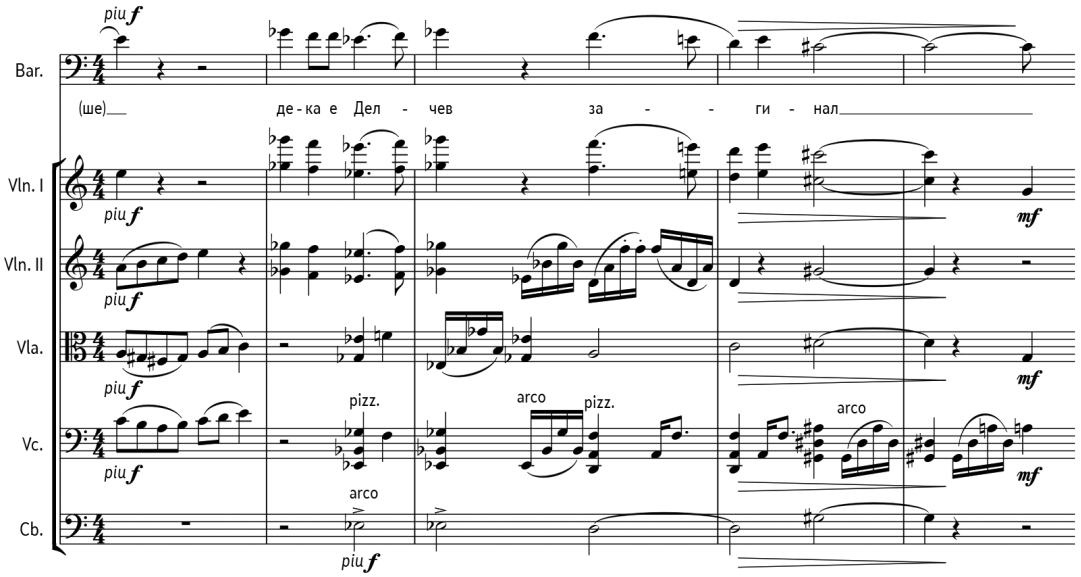
квинтакорди) во вторите виолини и во виолончелата, две самостојни контрапунктски линии во првите виолини и виолите и во басовата линија во контрабасите.

Формата е триделна песна **a b a$_1$**. Во **a** имаме уште едно излагање на **T$_3$** (т. 9–17) во кое во првата реченица во деветтиот такт **T$_3$** започнува на прво време во првите виолини, по што на трето време (како што е поставена основната верзија на **T$_3$**) се

Пр. 65: Поврзувањето на **a** и **b** преку почетокот на **b** во пејачката линија со вметнување во линијата на првите виолини, т. 19–(24)



Пр. 66: Кулминацијата на песната во 33. такт, т. 32–(36)



јавува пејачката линија. Но и на ова не е запрено, и во втората половина на темата настанува промена во редоследот: прво се јавува пејачот, па имитацијата во првите виолини само во еден такт, продолжувајќи натаму да се води како контрапунктска линија. И поместувањата на метриката (ништо да не се повторува дословно), ми е веќе утврдена композиторска техника уште од првите опуси*.

Првите виолини во 18. такт продолжуваат со излагање на $\mathbf{T_3}$ од почетниот тонален центар **a**, но во четвртиот такт (21. такт) гласот се уфрлува со инверзија на $\mathbf{T_3}$ во нова хармонска прогресија (**fis**, **f**, **d**, **h**, **a**, **gis**). Инверзијата и хармонската прогресија укажуваат дека започнува нов дел во формата – **b**. Подметнувањето на овој почеток ја зацврстува хомогеноста на формата и му дава поинакво значење на претходното скратено излагање на $\mathbf{T_3}$ во функција на премин (**пр. 65**).

И во делот **b** ќе има повторување на оваа променета верзија на $\mathbf{T_3}$ (т. 28–36) со дополнителни интервенции на хармонски план и кулминацијата во 32. такт (**пр. 66**).

Во 36. такт ќе се надоврзе *рефризата* на **a** со низа промени – само една појава на $\mathbf{T_3}$, почеток со гудачите, па потоа во втората половина ќе се појави гласот, и на крајот – проширување на реченицата со повторување на втората половина од темата (т. 44–48).

(4) Блазе на стара планина

Циклусот се заокружува со само едно излагање на $\mathbf{T_1}$ со дел од текстот од првата песна (*Горо ле горо зелена, имаш ли вода студена*).

Главна карактеристика на овој циклус е што гласот во него има пејачка структура со издржани нотни вредности и движења низ соседни интервали дури и кога се хроматски (без скокови). Со други зборови, гласот добива шанса *да пее*. Тоа веќе се чувствуваше во циклусот *Љубовни* (циклусот *Песни за Гоце* користеше народни песни) и со следните вокални и вокално-инструментални дела сè повеќе ќе доаѓа до израз.

***Револуционерни* оп. 26 (1987)**

Овој циклус поставува еден важен граничник во моето творештво. Најнапред, тој е последното дело со *револуционерни* тематики (низата со *Четирите комитски*, *Ленка*, *Песни за Гоце*, кантатата *Очи*, *Песна за војникот два метри в'земја*, суитата *Шлем*, *Комитски*, ораториумот *Живееме – паметиме* и дури и насловот на Втората симфонија *Раѓање на слободата*). Од друга страна, овој циклус е вториот (по *Песни за Гоце*) кој е наменет за жива изведба со синтесајзер и кој е изведен со синтесајзер. Во следните 10 години ќе се појават уште неколку циклуси, вклучувајќи и обработки кои ќе бидат наменети за изведба во живо со електронски инструменти или снимки од електронски и компјутерски инструменти. Сепак, за да обезбедам и изведби без синтесајзер (односно, и без моето учество), јас како и за *Песните за Гоце*, од повеќето циклуси што следуваа направив и верзии со пијано.
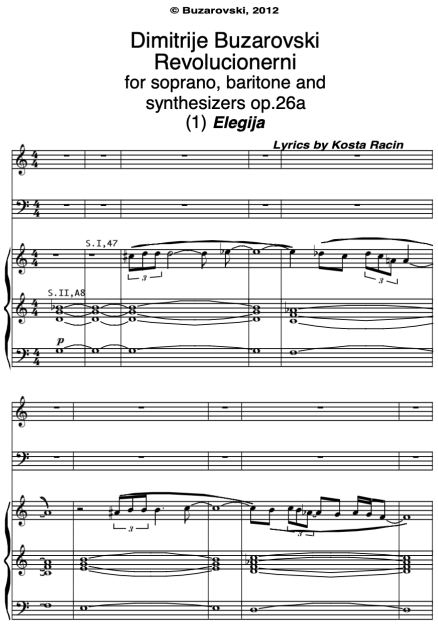
Од овој циклус ќе произлезат три верзии: првата за сопран, баритон и синтесајзер, потоа за баритон и пијано, и на крајот – за сопран и пијано (последната е само транспонирана верзија за да одговара на опсегот на сопранот).

Целиот циклус беше настанат со повод – бев поканет на „Рациновите средби“ (1987) во Велес да настапам со соодветна програма. Од Рациновото творештво кое многу се користеше, избрав дел од првата елегија од циклусот *Елегии за тебе*. Покрај неа ги избрав и *Везилка* од Блаже Конески и *Мртва чета* од Славко Јаневски. По воспоставениот модел од *Љубовни* (и *Комитски*), првата песна се повторува во скратена верзија како крај, односно четврти став.

За жал, немам никаков податок кога се одржа концертот во Велес. Она што е останато се податоците за првите записи во нотниот процесор на ова дело (в. III, стр. 6) кое е второ дело изработено на компјутер во 1987 година (песните се внесени во Professional Composer во периодот од 24 септември до 1 октомври 1987 година). Оваа прва верзија е релативно едноставна во синтесајзерската придружба во која сум ги користел двата синтесајзери (Роландовиот Jupiter 8 и Корговиот DW-8000, но без секвенцер, така што сè требало да се отсвири, се разбира, со помош на командата hold (за да не ги држам акордите) и со вештачките репетиции (за втората песна). Од *Корг* е земен солистичкиот инструмент за првата песна која на издржаните тонови постепено додава вибрато. Комбинациите на инструменти кои веќе неколку години ги користев (ова се однесуваше и на *Јупитерот* и на *Корг*) веќе ми беа повеќе пати испробани, и веднаш знаев кој инструмент да го употребам во соодветната ситуација (на пример, длабоките кластери со звуци налик на там за третата песна, имитациите на вокали, гудачки и дувачки инструменти итн.). Сепак, носењето, местењето и извонредната концентрација за време на концертот за да не се погреши програмата за соодветниот инструмент, беа многу поисцрпувачки отколку да ги придружував песните со пијано.

Во 2012 година при средувањето на партитурите ја префрлив најнапред и оваа партитура од Composer во Mosaic (што не беше проблем) (**сл. 16**) и потоа ја префрлив во pdf (за перипетиите со овие префрлувања, повеќе пати пишував во претходните книги и подолго во II, стр. 13).

Но, веднаш по изведбата на „Рациновите средби“, од практични, но уште повеќе и од музички причини, ќе изработам и верзија за баритон и пијано која ќе биде изве-



Сл. 16: Првата страница од партитурата префрлена во Mosaic со ознаките за инструментите во двата синтесајзери

дена на концертот на 28 декември 1987 година во салата на ФМУ (**сл. 17**). Концертот беше наменски одреден за француската вокална музика, но на почетокот беа изведени и *Револуционерните* со назнака дека специјално се изработени за одбележување на 15-годишнината од нашата соработка.

И во претходните книги повеќепати нагласив дека Милан Фирфов имаше огромен рецитален репертоар, неспоредлив со кој било македонски пејач, и навистина е непроценлива штета што неговото познавање почна да го пренесува преку наставата по соло пеење на ФМУ многу подоцна. Во ФМУ предаваше пијано-облигат, подоцна доби читање хорски партитури, дури издаде и книга со избор на партитури за предметот, но не му се дозволуваше да предава соло пеење, така што тој предмет ќе го добие дури во втората половина на 1990-тите и кратко ќе го предава за неколку студенти во следните десетина години, до пензионирањето.

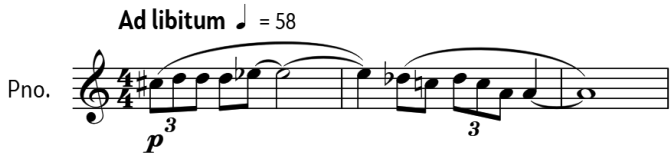
Во оваа втора верзија пијаното добива многу поразработена и раздвижена улога, резултат и на моето воодушевување од користењето на нотен процесор и можноста без препишување да се работи на нова верзија. Во следната година за „Деновите на македонската музика“ ќе ја изработам и третата верзија (с) за сопран и пијано, која ќе ја изведе Марија Муратовска-Наумовска (**сл. 18**), која учествуваше и во првата верзија на „Рациновите средби“ во Велес. Од првата верзија постои снимка, која претпоставувам е направена во Продукцијата на МРТ, меѓутоа мојата копија е со лош квалитет (резултат на некое од префрлувањата).
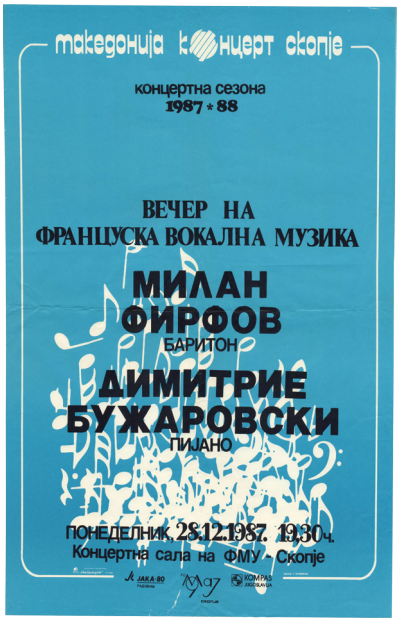
При ова средување на партитурите одлучив баритонската верзија да ја префрлам во Sibelius (преку користењето на МИДИ-записот од Mosaic со соодветната сложена доработка, испишувањето на текстот итн.), бидејќи од неа (како и во случајот со првата сопранска верзија) секогаш е лесно да се изврши соодветна транспозиција. Одлуката беше произлезена од веќе споменатата разработка на пијано придружбата, така што овде таа ќе биде основа за анализата.

(1) Елегија

Тематската линија на „Елегијата“ е изведена од еден поголем мотив кој ќе се повторува повеќе пати, формирајќи две реченици, односно сложена реченица-период (**пр. 67**). Во него основните карактеристики се во интервалскиот и во ритмичкиот план: двете мали секунди на почетокот едноподруго и интервалското движење во

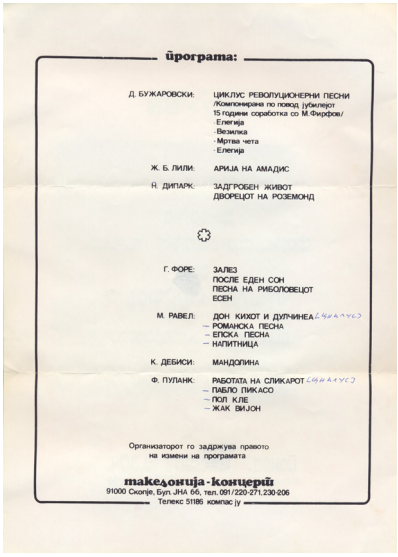
Пр. 67: $\mathbf{M_1}$ како основа за $\mathbf{T_1}$, т. 4–6











програта:

Д. БУЖАРОВСКИ: ЦИКЛУС РЕВОЛУЦИОНЕРНИ ПЕСНИ /Композирана по повод јубилејот 15 години соработка со М.Фирфов/
- Елегија
- Везилка
- Мртва чета
- Елегија

Ж. Б. ЛИЛИ: АРИЈА НА АМАДИС

Ѓ. ДИПАРК: ЗАДГРОБЕН ЖИВОТ
ДВОРЕЦОТ НА РОЗЕМОНД

Г. ФОРЕ: ЗАЛЕЗ
ПОСЛЕ ЕДЕН СОН
ПЕСНА НА РИБОЛОВЕЦОТ
ЕСЕН

М. РАВЕЛ: ДОН КИХОТ И ДУЛСИНЕА
– РОМАНСКА ПЕСНА
– ЕПСКА ПЕСНА
– НАПИТНИЦА

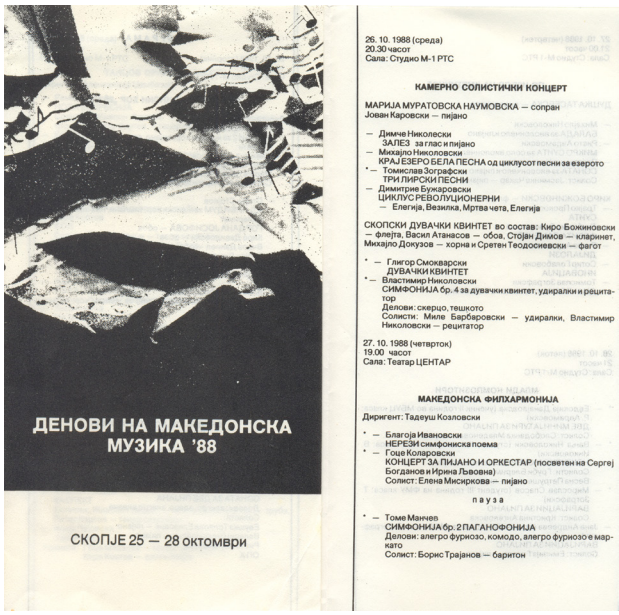
К. ДЕБИСИ: МАНДОЛИНА

Ф. ПУЛАНК: РАБОТАТА НА СЛИКАРОТ
– ПАБЛО ПИКАСО
– ПОЛ. КЛЕ
– ЖАК ВИЈОН

Организаторот го задржува правото на измени на програмата

македонија-концерт
91000 Скопје, Бул. ЈНА бб, тел. 091/220-271,230-206
Телекс 51186 компас ју

Сл. 17: Плакатот и програмата од првата изведба на *Револуционерните* со пијано и фотографии од концертот во ФМУ на 18 декември 1987 година



Сл. 18: Програмата од ДММ '88 со изведбата на *Револуционерните* во сопранска верзија

втората триола од вториот такт на мотивот кое енхармонски одговара на зголемена секунда (што во следното повторување на мотивот ќе биде и испишано на тој начин, упатувајќи на локалната употреба на зголемената секунда, односно нејзината врска со макамската традиција); и ритмичката посебност со употребата на триолите и почетоците на задржаните тонови на слаби времиња (вид синкопи).

Во првата верзија следниот план кој ќе ја обликува целината на темата е тонално-хармонскиот, кој може да се спореди со третата песна од циклусот *Комитски*. И во него доминираат паралелни молски квинтакорди. Овде тие се комбинирани со септакорди (полунамален и мал молски).

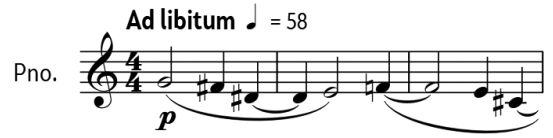
Претставена преку басовата линија, прогресијата на акорди од првата (синтесајзерска) верзија на оваа песна изгледа вака (заради рационализација, ќе ги означиме само септакордите, останатото се сè молски квинтакорди освен двата дополнително означени со дур5): **g f e $d_{м7\,♭5}$ cis a $fis_{м7}$ $gis_{дур5}$ | c $b_{м7}$ a_{9} $d_{м7\,♭5}$ cis a $fis_{м7}$ $gis_{дур5}$**

Видливо е поклопувањето на хармонските прогресии на двете реченици од четвртиот акорд натаму, што ја потврдува и констатацијата за обликувањето на сложената реченица како период.

Оваа прогресија е основата околу која ќе биде исплетена полифонија на верзијата за пијано (**пр. 68**).

Тематската линија која ја изведува десната рака во вторите половини на двете реченици е удвоена во октави. Левата рака гради полифонија која е антиципирана во првите три воведни такта (**пр. 69**).

Пр. 69: Воведот со антиципација на полифоната линија која ќе ја следи темата, т. 1–3



Во **пр. 68** е видливо дека левата рака има вистински развиена линија во која се појавуваат шеснаесеттини и помали нотни вредности. Во ова прво излагање на темата хармонската прогресија од првата верзија се чувствува на моменти, но во голема мера е заматена со дополнителните движења и алтерации.
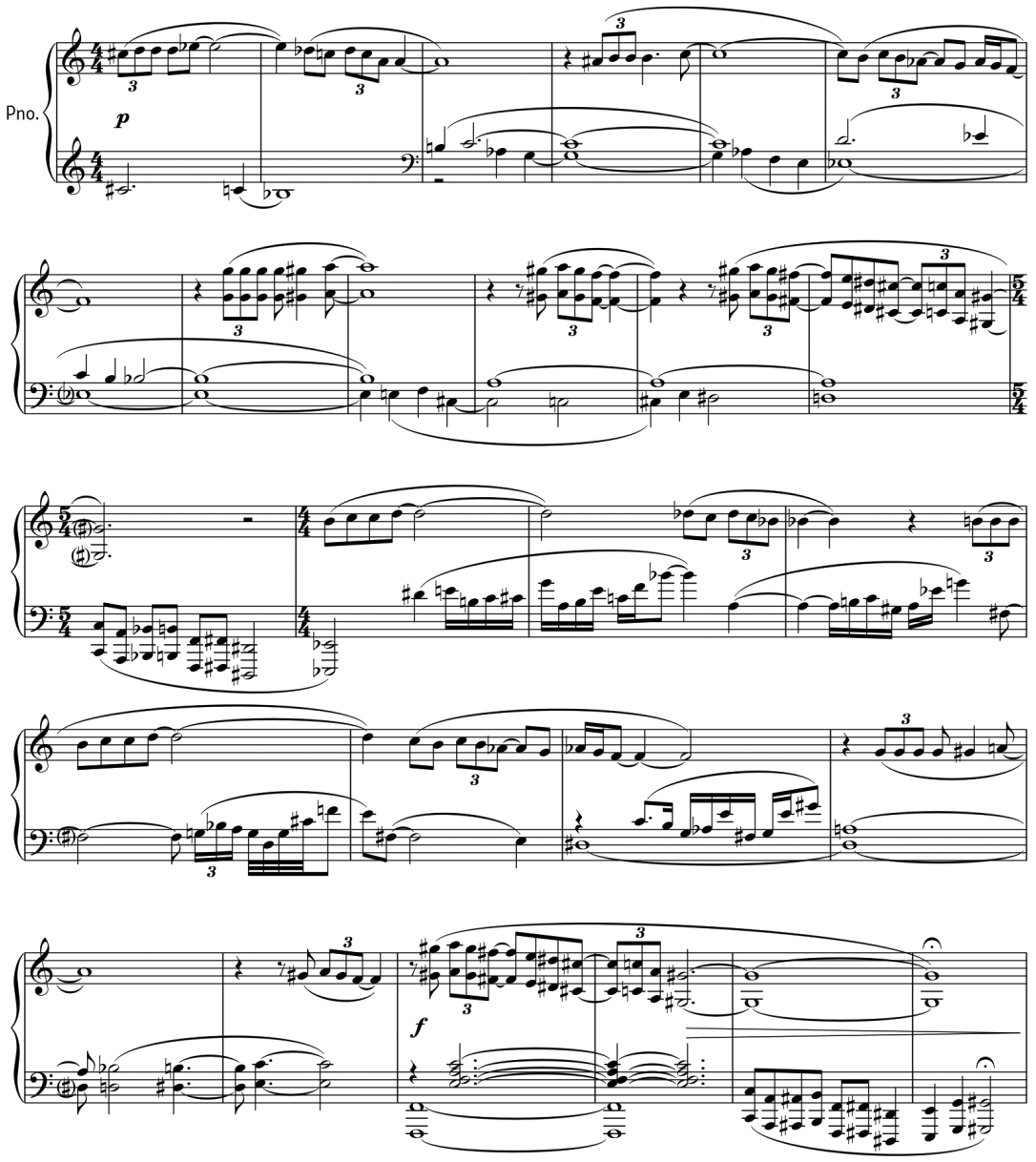
Со излагањето на темата во пејачката линија во пијаното почнуваат да се појавуваат акордите од првата верзија чија шема ја прикажавме погоре (**пр. 70**).

Во оваа пијано придружба пасажните фрагменти добиваат дијалошка функција со гласот. Тие посебно се згуснуваат во втората реченица од периодот за да се добие дополнителна драматика во развивањето на формата (**пр. 71**).

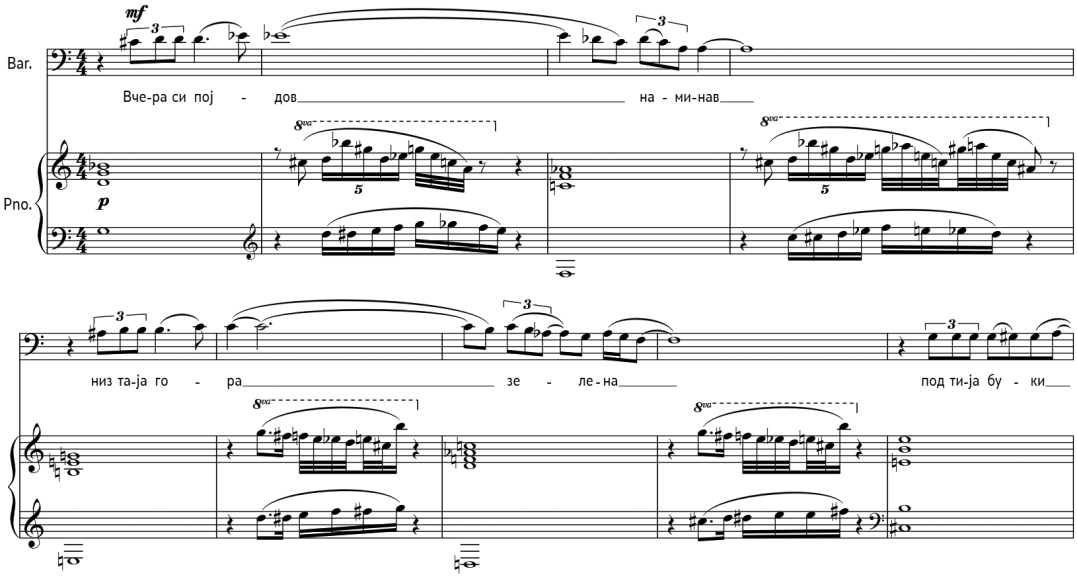
По овие две излагања на темата се јавува уште едно скратено (само првата реченица), пред кое е повторен и воведот. Со повторувањето на воведот се добива некоја лажна триделност на формата, бидејќи овој дел повеќе наликува на кода, отколку дека е повторена целина (**пр. 72**). Во почетокот на реченицата, како што се гледа од примерот, има имитации меѓу пијаното и гласот, потоа двете линии делумно ќе се обединат и повторно ќе се раздвојат, за да се добие дополнителна раздвиженост во текстурата на овој последен дел.

Споредувајќи ја оваа верзија со првата – синтесајзерската, оваа е значително подигната со раздвижените полифони фактури. Но од друга страна, и синтесајзерската верзија си има свој круг, најмногу преку впечатливите електронски инструменти (бои) со континуирано издржани тонови (и појавата на вибрата) кои даваат сосема поинаква музичка текстура.

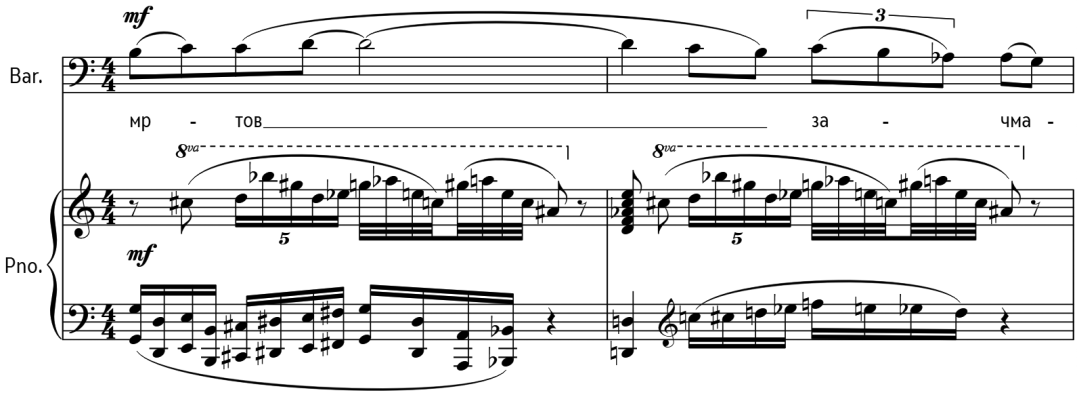
Пр. 68: Првото излагање на $\mathbf{T_1}$ во соло пијаното, т. 4–29
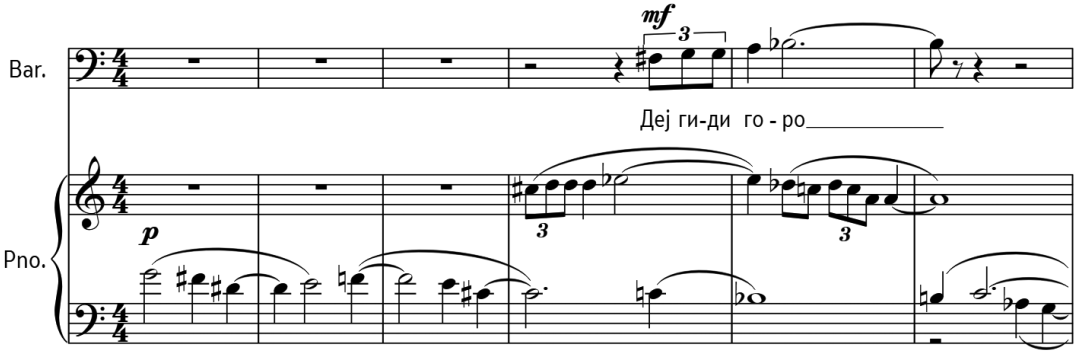


Пр. 70: $\mathbf{T_1}$ со основната линија во пејачката делница и хармонската прогресија во пијаното испрекината со пасажни дополнувања, т. 30–38



Пр. 71: Сегмент од втората реченица со згусната полифонија во пијано придружбата, т. 49–50



Пр. 72: Почетокот на третото повторување на $\mathbf{T_1}$ со воведот и имитациите меѓу пијаното и гласот, т. 60–65



(2) Везилка

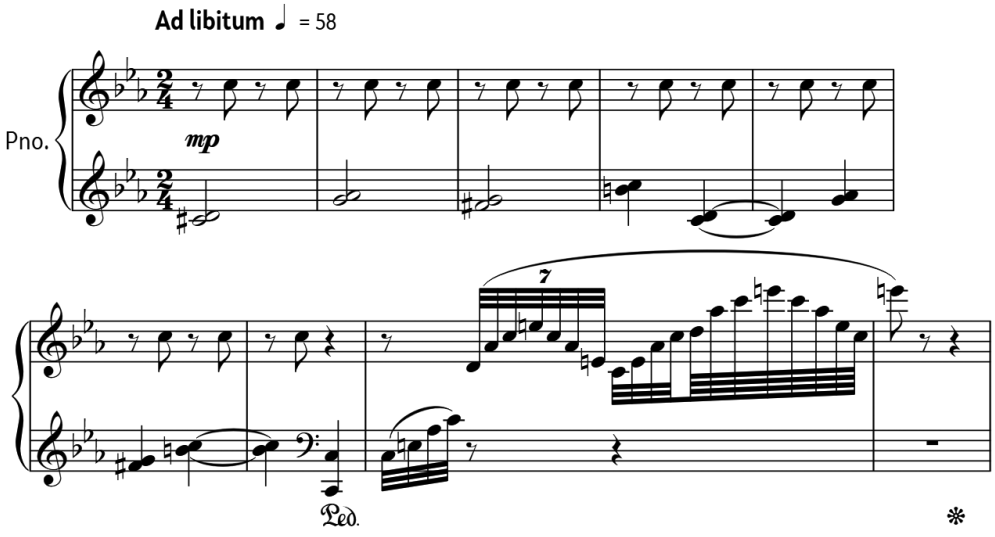
Во втората песна ќе имаме сличен пример како во втората песна од циклусот *Љубовни* каде што придружбата на темата е исто така тема. Таа се појавува самостојно и потоа над неа започнува нова тема (во гласот). И таму имаше дилема дали оваа контратема (која е аналогна на контрасубјект, но за разлика од контрасубјектот се појавува пред појавата на темата) да ја третирама како придружна фигура. Но нејзината должина (одговара на темата која ќе ја придружува) не дозволува да ја категоризираме како фигура (фигурите се многу пократки и се повторуваат, а овде има одреден внатрешен развиток). Всушност, овде се работи за некој меѓупростор – фигура/тема. Од друга страна, бидејќи таа ја прави придружбата на носечката тема, можеби и одговара да биде наречена контратема. Ние сепак ќе се задржиме на номенклатурата со малите бројки да ја бележиме како прва тема (бидејќи така и се појавува) (**пр. 73**).

Нејзината структура е таа која треба да ја внесе *вонмузичката* содржина на *везилката*. Новина од првата верзија е пасажот во пијаното на крајот од темата изграден од голем нонакорд од полунамален септакорд*.
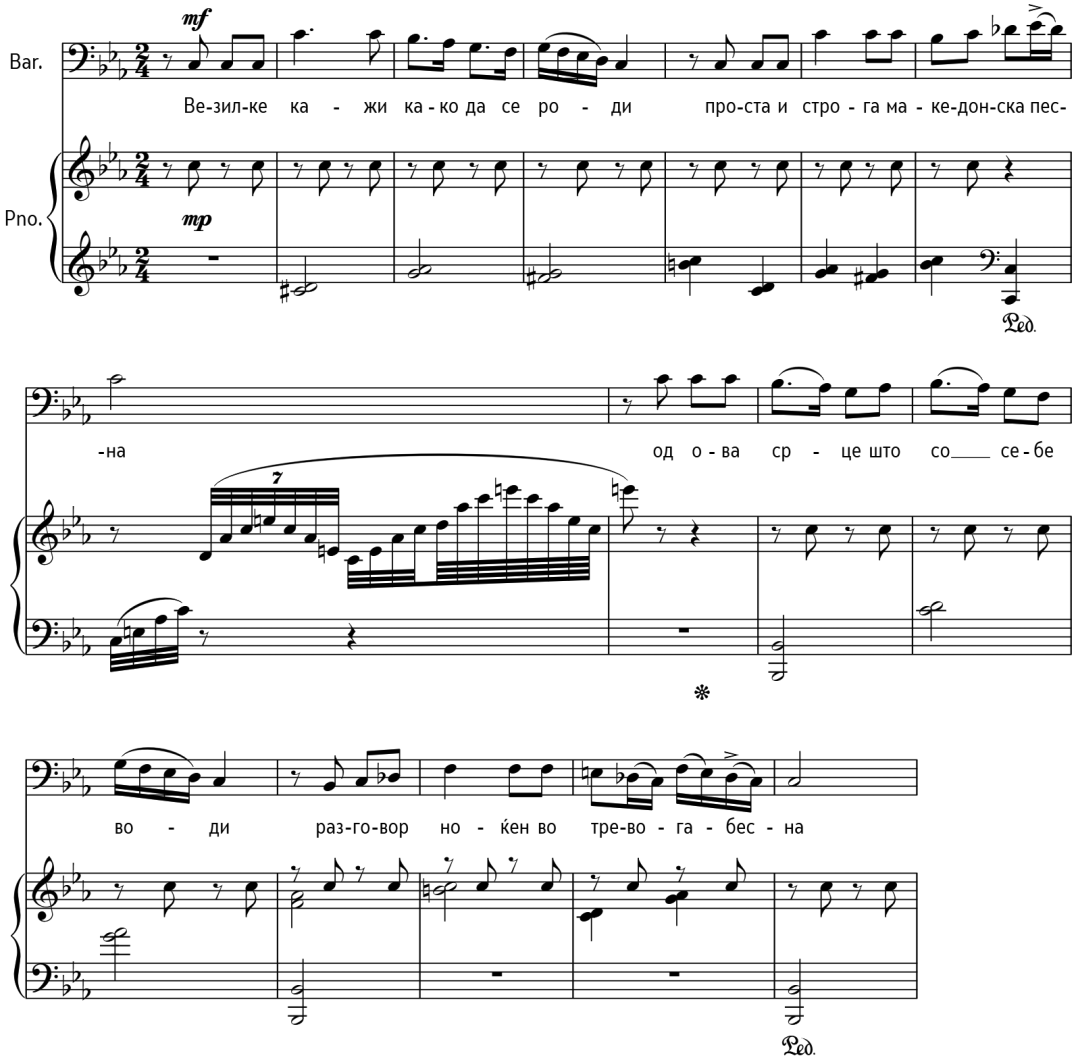
Таа во целост е повторена како придружба на $\mathbf{T_3}$ – основната тема од оваа песна (**пр. 74**). Темата $\mathbf{T_3}$ е временски организирана како сложена реченица-период. За мене малку невообичаена е внатрешната симетричност 4 + 4 + 4 + 4. Таа е делумно произлезена и од структурата на строфата на песната. Еден од проблемите што не сум успеал да ги решам во адаптирањето на метриката е акцентот на зборот *пе̄сна* (т. 16–17) и затоа сум додал акцент кај пејачот.

Воопшто, проблемот со претворањето на македонската поезија во пеење (во која покрај посебноста на акцентите од говорот се јавуваат и комбинациите на ритмички стапки – двосложни/трисложни), бара еден посебен композиторски напор. Затоа претпочитав да земам текстови од народни песни во кои ритмичката компонента е веќе средена, одошто текстови од современите македонски поети во кои (кај некои), под знакот на современоста и оригиналноста се

Пр. 73: $\mathbf{T_2}$ која ќе се јави како придружба (контратема) на $\mathbf{T_3}$, т. 1–9



Пр. 74: **T**$_3$ со придружба од **T**$_2$, т. 10–25

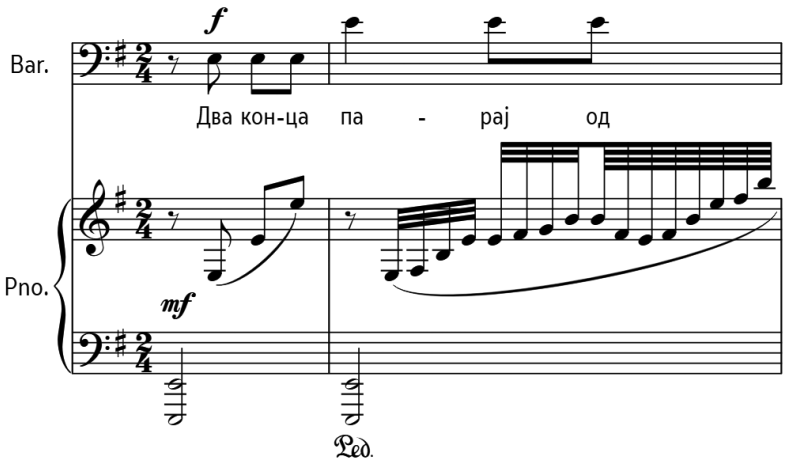


крие непочитување на ритмичката компонента на поезијата (некогаш и целосно непознавање). Од друга страна, токму тоа богатство од комбинирани двосложни и трисложни ритмички стапки довело до богатството од неправилни метри (7, 8, 9, 11, 12 осмини/шеснаесеттини итн.) во нашиот фолклор, при што и народните свирачи ги памтат комбинациите од бинарни и тринарни метри кои некогаш достигнуваат и над 40 единици, преку ритмиката на одреден текст.
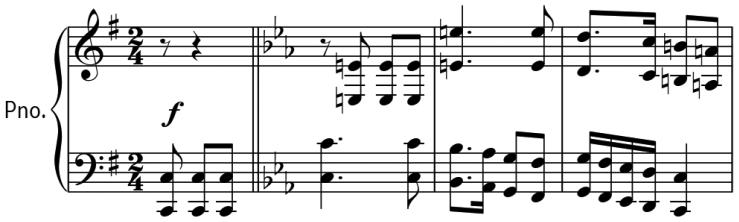
Иако ретки, вакви исклучоци во судирите меѓу акцентите од метарот и акцентите од мелодиската линија што го следи текстот се среќаваат низ моето творештво, и секаде свесно сум ги оставал.

Темата има јасен тонален центар (**c**), кој во однос на развитокот на мелодиската линија може да има делови во кои функционира како природен **moll**, но подоцна, заради игра со **d/des** и како фригиски модус исто од **c**, а дури на крајот на темата, со појавувањето на **e** и како макам хиџаз поради зголемената секунда.

Пр. 75: Второто излагање на T_3 со тонален скок од **e**, т. 28–29



Пр. 76: Имитациите од третото излагање на T_3, т. (45)–48



Формата на ставот (песната) е повторно едноставна и составена е од излагања на основниот тематски материјал. Почнува со воведот во кој се јавува T_2 и по него следува првото излагање на T_3 кое беше прикажано погоре.

Следното излагање на T_3 (т. 28–44) се појавува со тонален скок во новиот центар **e** (**пр. 75**). Во ова излагање придружбата ќе се комбинира со сегменти од T_2 и пасажот од крајот на T_2. Тоналниот скок има музички причини (развитокот на формата), но воедно е произлезен и од првата верзија во која ова второ излагање го изведуваше сопранот и требаше тематската линија да се транспонира повисоко (истото е направено и со првата песна при спојувањето во оваа нова верзија за еден глас).

Третото излагање и во првата верзија имаше имитации меѓу двата гласа, и овде тие се оставени на пијаното (**пр. 76**).

И во овие имитации на почетокот е водечка левата рака, а десната имитира, и во втората реченица ќе се направи инверзија на редоследот – започнува десната рака, а левата имитира.

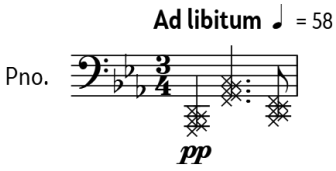
Како и кај првата песна се појавува едно скратено излагање кое има функција на кода. Во него завршните тактови (т. 76–79) се оставени на разложениот акорд од крајот на T_2.

(3) Чета

Третата песна содржи сосема ново опкружување. Таа е изградена од помали содржински сегменти кои постојано се повторуваат, дури до ниво на механичност.

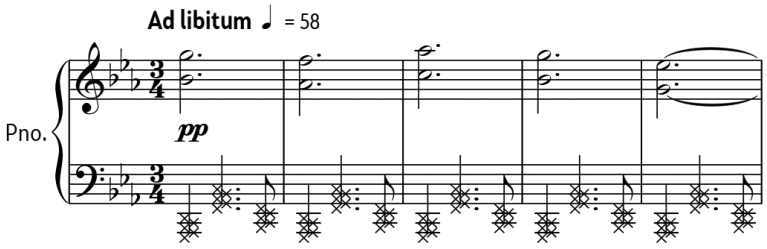
Тамовите (quasi) кои се јавуваат во првата верзија, овде се заменети со кластери во најнискиот регистар на пијаното (**пр. 77**).

Пр. 77: Кластерската фигура во пијаното, т. 1

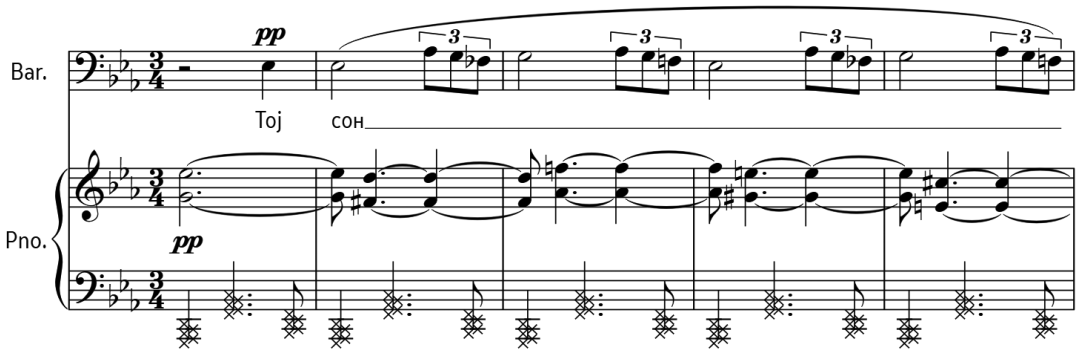


Оваа фигура ќе се повторува 39 такта во неизменет вид. Во воведот се појавува уште еден материјал градејќи контратема што потоа ќе стане придружба $\mathbf{T_4}$ (**пр. 78**). Оваа тема изгледа како завршен дел од некоја тема, но подоцна ќе стане основно јадро за придружба на $\mathbf{T_5}$, нешто за кое веќе говоревме и во рамките на коментарот за претходната песна (**пр. 79**).

Пр. 78: $\mathbf{T_4}$ како најава за придружбата на $\mathbf{T_5}$, т. 3–7
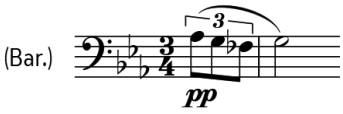


Пр. 79: $\mathbf{T_5}$ со придружба од $\mathbf{T_4}$ но поместена како синкопа, т. 7–11



Оваа тема ($\mathbf{T_5}$) очигледно е изградена од еден репетитивен мотив $\mathbf{M_2}$ во кој најистакнат е ритмичкиот план составен од триола по која следува половина нота (важно е дека метарот овде е 3/4) (**пр. 80**).

Пр. 80: $\mathbf{M_2}$ карактеристичен по ритмичкиот план, т. (8)–(9)



Првата појава на овој мотив има и зголемена секунда, но во втората ќе се појави голема секунда, така што од него ќе се прават најразлични интервалски комбинации.

Следната важна карактеристика е дека $\mathbf{T_5}$ ги користи само почетните зборови од стихот (нема цел стих). Ова ја става во преден план музичката содржина, која секако кореспондира со текстот, но во поширока смисла. Таа кореспонденција со текстот ќе се види во целината на формата, и посебно при постигнувањето на кулминацијата каде што се и клучните стихови од песната.

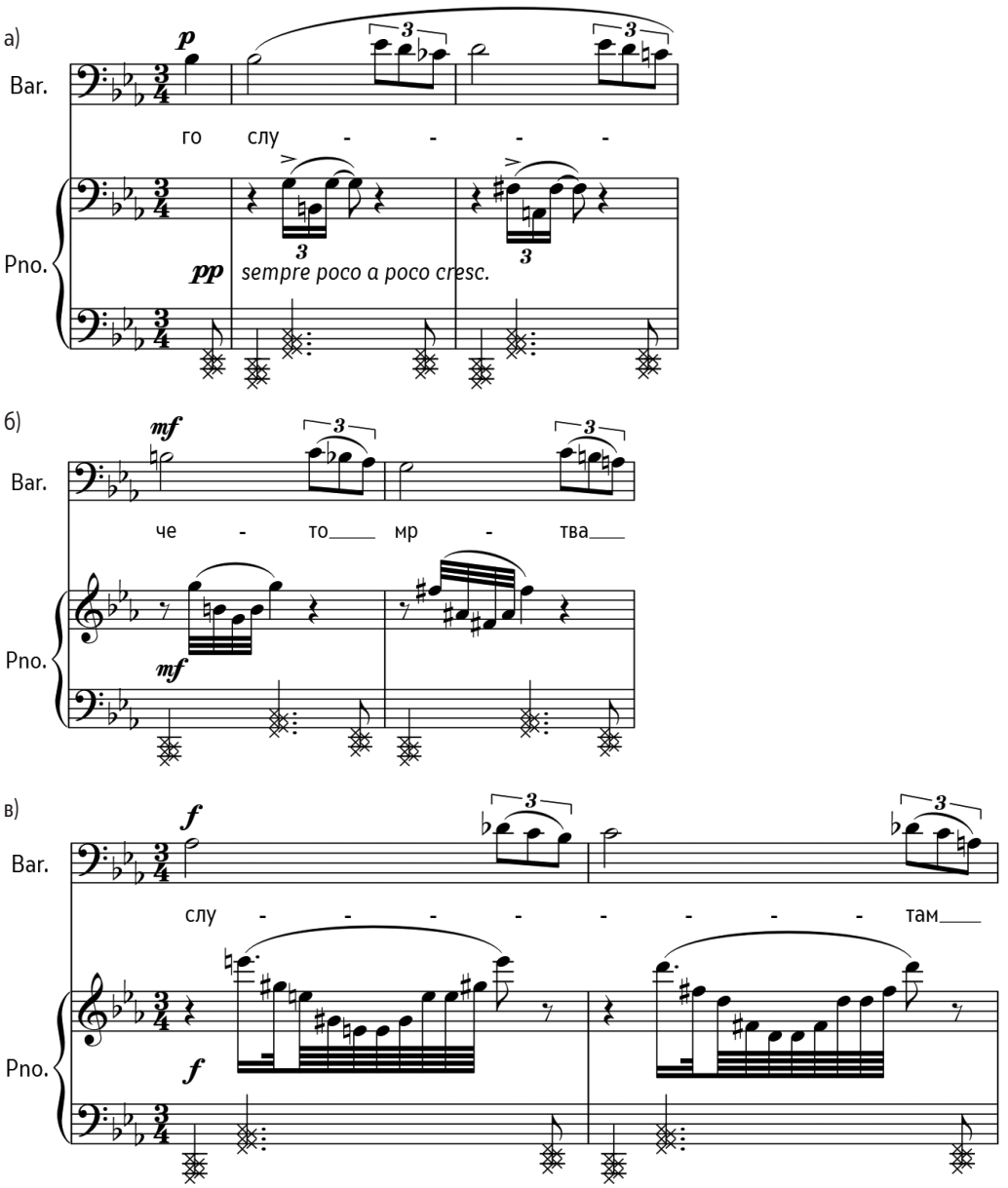
Формалната структура на оваа песна содржи два дела **А** и **В**. Делот **А** (т. 1–41, заради полесно претставување во него ќе го вклучиме и воведот со $\mathbf{Ф_1}$ и $\mathbf{T_4}$) е изграден од $\mathbf{Ф_1}$, $\mathbf{T_4}$ и $\mathbf{T_5}$, додека во делот **В** (т. 43–69) ќе се појави и нов материјал за кој ќе зборуваме подоцна.

Веќе споменавме дека $\mathbf{Ф_1}$ остинатно го следи **А** до 39. такт, и тој се заокружува со два такта унисоно во гласот и пијаното (т. 40–41). Во него има четири појави на $\mathbf{T_5}$ во кои покрај интервалските промени и промените на тоналниот центар, посебна
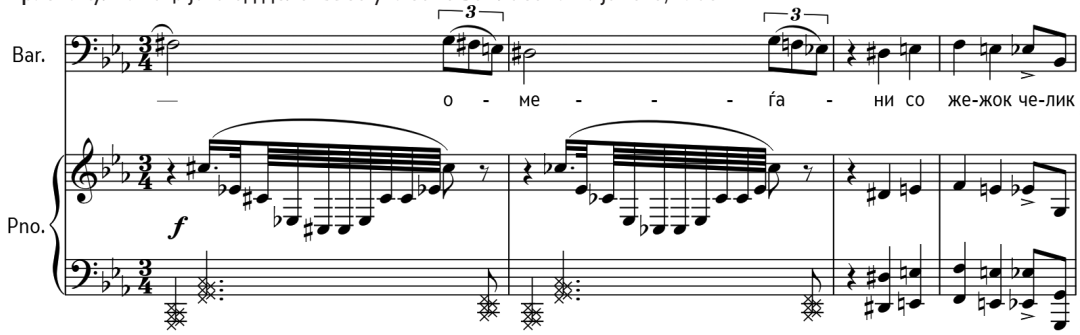
идентификација е работата со варијантите на T_4 кои се различни за секоја појава на T_5. Така, веќе видовме дека T_4 при првата придружба на T_5 беше поместена за осмина и почнуваше од слабото време со што доби значење на синкопа. Во следните три придружби секстите ќе почнат да се разложуваат, ритмичките вредности да се уситнуваат и од нив да се прават пасажи (**пр. 81**).

Ваквиот пристап кон секое следно излагање ја подигнува тензијата на T_5 во која има и соодветни интервенции на интервалски план (транспозиции), иако остинатно секаде е изградена од ритмичката фактура на M_1. Соодветно, **A** ќе се заокружи со

Пр. 81: Формирањето на пасажите со уситнување на ритамот и разлагање на секстите од T_4 за второто, третото и четвртото излагање на T_5, т. (15)–17, т. 26–27 и т. 33–34



Пр. 82: Кулминацијата од делот **А** со унисоно во гласот и пијаното, т. 38–41
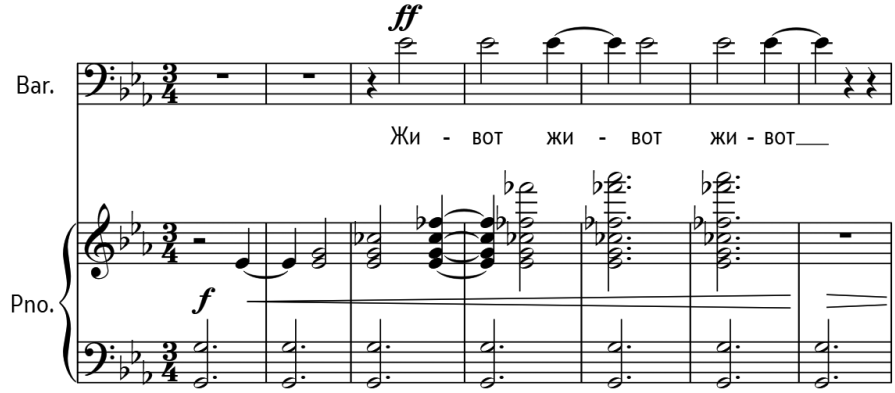


кулминација во која ќе се прекине и со Φ_1 и со M_1 и како што споменавме, гласот и пијаното унисоно ќе го дадат содржинскиот акцент од текстот (дури, интерпретациски Милан овој дел го изведуваше со парландо, иако тоа не сум го запишал во партитурата) (**пр. 82**).

Делот **В** е вистинската кулминација на ставот/песната. Тој содржи четири реченици во кои идентична структура имаат 1 и 4, додека 2 и 3 се составени од T_5 (но без T_4, односно придружбата). Кулминациите се во 1 и 4 (во 4 е и најголемата кулминација) додека 2 и 3 имаат функција да ја вратат динамиката назад за да се отвори простор за поголема кулминација.
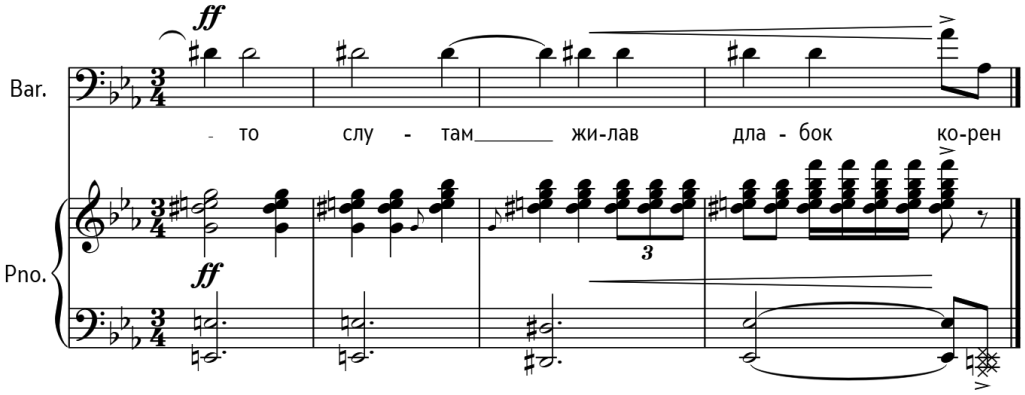
> За ова динамичко цик-цак движење пишував повеќе пати, и тоа е всушност трикот преку кој треба да се добие впечаток дека е направен голем динамички растеж. Проблемот е поврзан со функционирањето на нашата перцепција во која доживувањето на подигнувањето на динамиката не е линеарно, туку експоненцијално. Во таа смисла, со движењето напред-назад – цик-цак, се добива простор за впечаток на многу поголема кулминација, што дури и да не е испишано од композиторот, изведувачите го знаат и го применуваат.

Првата реченица е формирана исклучиво од репетиции во бинарна ритмика (наспроти тринарниот метар во басот) комбинирани со акорд кој започнува како зголемен квинтакорд (во позиција на квартсекстакорд!), но натаму (во третиот такт по влегувањето на пејачот) му се додава дисонантната мала секунда во однос на пејачката линија, и потоа уште една дисонанца (највисокиот тон **as**) во однос на басот во следниот такт (**пр. 83**). Има различни опции како да се толкува овој акорд, но во основа тој е разредена варијанта од кластерите од T_4.

Пр. 83: Акордите и синкопите како карактеристика на реченицата 1 од **В**, т. 43–50



Пр. 84: Завршната кулминација на ставот/песната, т. 66–69



Во втората кулминација во реченицата 4, која е изградена со слична фактура, но со уситнети репетиции на крајот, најнапред е употребен голем молски септакорд поради дисонантноста меѓу големата септима и основниот тон, при што пејачот ја изведува токму големата септима (**пр. 84**).

Во драматургијата на циклусот овој став очигледно треба да биде драмскиот, наспроти двата лирски, првиот и третиот, односно четвртиот став.

Овде нема да го обработиме четвртиот став, бидејќи тој е идентичен на третото завршно излагање од „Елегијата“ (првата песна во циклусот), со разбирлива промена во последниот такт.

Trois poèmes de Paul Verlaine composés à la manière d'impressionistes op. 30 (1989)

Трите поеми на Пол Верлен компонирани во манирот на импресионистите се опус кој е создаден за вечерта на француска вокална музика која со Милан Фирфов ја приредивме на фестивалот „Охридско лето“ во почетокот на август 1989 година. Во таа вечер ја повторивме програмата од концертот во ФМУ од декември 1987 година, на кој беа изведени *Револуционерните* (за што пишував погоре), но за да се задржи стилистиката, одлучив да напишам циклус во рамките на истото музичко опкружување од останатите француски автори. За изборот на текстовите ѝ се обратив на Жана Ангеловска, со назнака дека тие треба да припаѓаат на автори блиски до импресионизмот. Од повеќето текстови што ми ги даде ги избрав трите кои се употребени во овој циклус.

Групата француски поети од втората половина на XIX век (во која најистакнато место имаат Бодлер и Верлен) многу ја засакав уште во гимназиските денови. Имав среќа да имам извонреден професор по македонски јазик и книжевност – Олга Теодосиевска, која многу ревносно го предаваше предметот и бараше да се прочита огромна литература, како што се движевме низ историјата, секоја следна година. Притоа требаше за секое прочитано дело да подготвуваме бележник (во него требаше да се класификуваат содржината, ликовите, фазите на дејствието и цитати), нешто што јас подоцна ќе го применам во читањето на теориската литература и при подготовката на картотеката со забелешки, т.е. *фиши* (в. V, стр. 30). Со задоволство читав сè што ни беше потребно за часовите, а мојот бележник често го користеа оние

што ги мрзеше да читаат и само со извесна преработка го препишуваа. Таа бараше од нас и да учиме напамет поезија, а писмените задачи мораше да бидат поткрепени со научени примери напамет. Се разбира, во сите обврски што ги имав во тоа време со паралелното студирање на факултетот, немав време секогаш да се подготвувам за *писмените*. Така, кога дојде *писмената* за ренесансата (втора година гимназија), наместо редовниот формат (со цитати) јас направив еден текст во вид на писмо од еден фратар до друг фратар во кој тој се жали за промените што се случуваат во литерарните дела и за рушењето на добрите црковни норми и морал. Писмената почнуваше со – *Драги браќе Инокентие*. Се разбира, во неа ги немаше примерите онака како што ги бараше професорката, туку описно беа споменати авторите и делата. *Писмените* беа задржани неколку дена и кога ги донесе, професорката Теодосиевска ги подели сите со оценките, а за мојата ме викна да ја прочитам. Ме пофали за идејата за *епистоларна* писмена, но ми даде четворка, бидејќи немав примери, односно цитати.

Француските автори од Fin de siècle мошне добро ги разработивме под заеднички наслов *француска модерна* (иако внатре се правеа дистинкции меѓу импресионисти, рефлексионисти, симболисти итн. со оглед на големите разлики меѓу нив).

Импресионизмот во музиката и во сликарството многу го сакав и го сакам (посебно Дебиси) и одигра огромна улога во мојот композиторски развиток, иако ова е единствено дело каде што тој е проследен доследно. Тој провејува низ најразлични начини во севкупното мое творештво, комбиниран најчесто со неокласицизмот.

Иако во тој период, интензивно работам и настапувам со синтесајзери, со оглед на концептот на програмата од таа вечер ова дело беше напишано за глас и пијано.
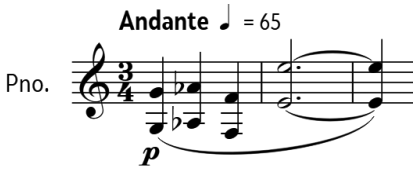
(1) Cauchemar

Темната симболична содржина на песната само делумно се одразува низ нејзината музичка обработка, која како и песната повеќе прави асоцијација на танатичниот елемент во неа. Формално, поставена е како триделна песна **aba$_1$**, при што пред делот **a** има вовед кој ќе се повтори и пред **a$_1$**.

Воведот е варијанта на воведниот дел од вториот став на Сонатата оп. 2. Во согласност со пристапот и во претходните циклуси, овие воведи ги претставивме како посебни теми. Овде уште повеќе има причина за тоа затоа што е целосно заокружен (**пр. 85**).

Тој започнува со мотивот **M$_1$** кој е антиципација на основниот мотив на пејачката/основната тема (**пр. 86**).

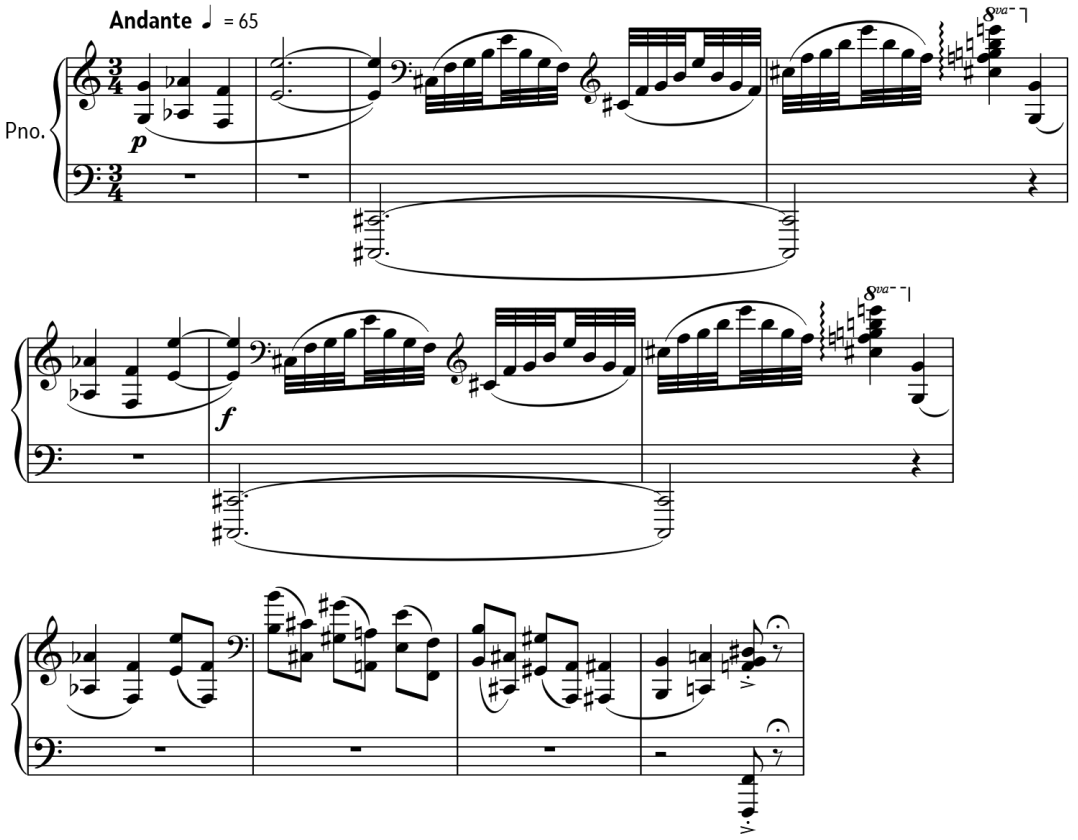
Пр. 86: **M$_1$** основа за темата на воведот **T$_{1(ант)}$** и основната тема **T$_1$**, т. 1–(3)



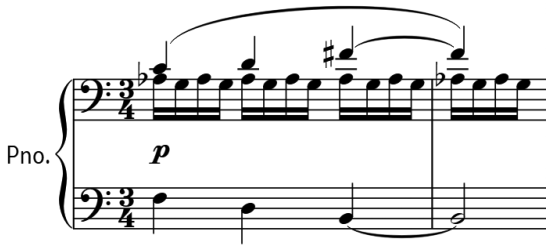
Карактеристичен е и разложениот акорд кој претставува 11-ка (без нона) врз основа на полунамален септакорд (чест во моето творештво)*. Темата се заокружува со низа од септимни скокови (кога би ги елиминирале септимите би ја добиле линијата **e-f**, **h-cis**, **gis-a**, но тука е уште едно средство кое се среќава низ моето творештво – претворање на секундите во септими). Последниот акорд е зголемен терцквартакорд*.

Следува внатрешниот вовед во првата реченица на **a** со придружната фигура **Ф$_1$** (**пр. 87**). Оваа фигура по шеснаесеттинските движења и двете контрапунктски линии

Пр. 85: Воведот како антиципација на темата $\mathbf{T_1}$, т. 1–11



Пр. 87: $\mathbf{\Phi_1}$ основа на придружбата на $\mathbf{T_2}$, т. 12–(13)
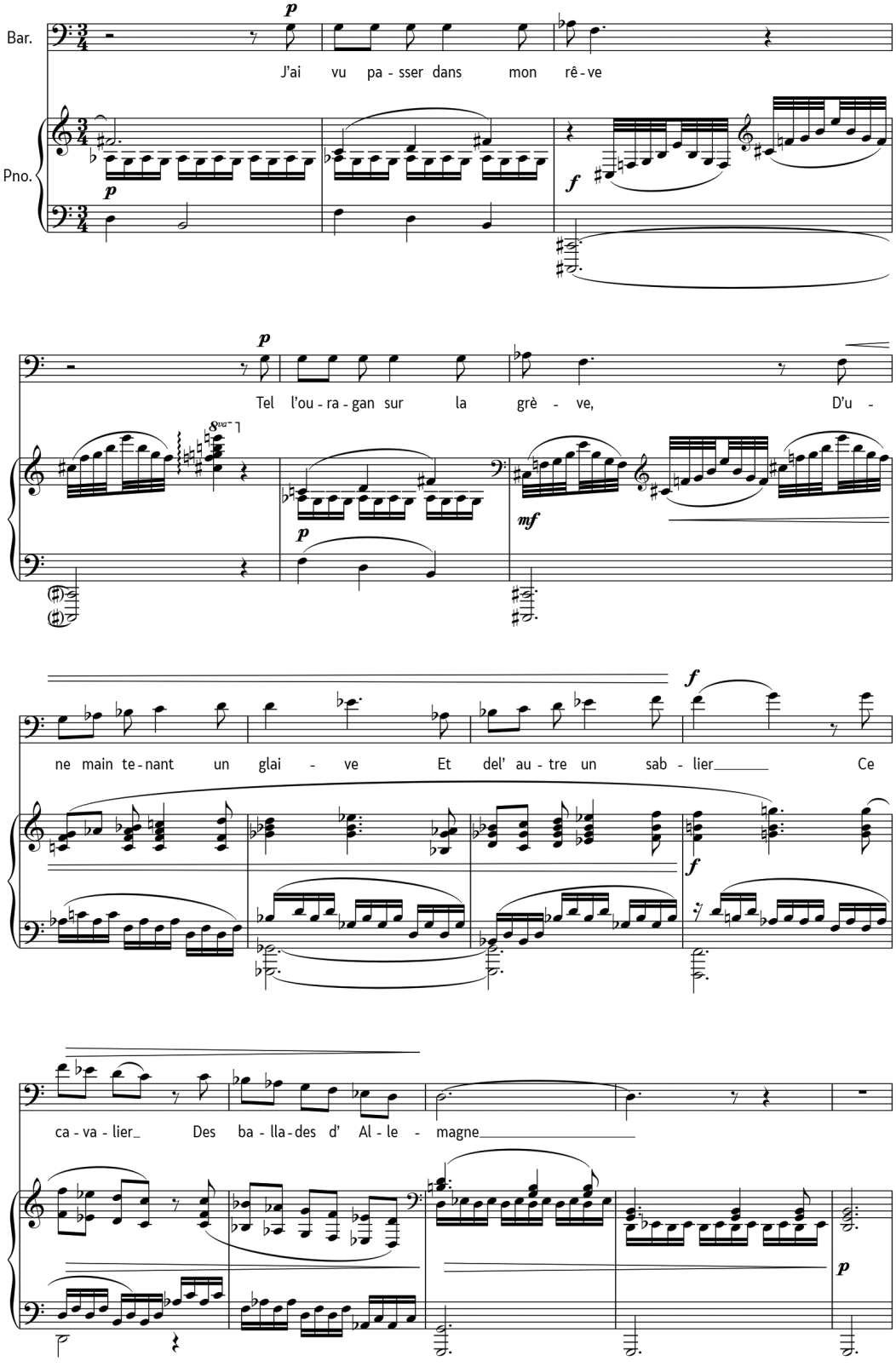


над неа и под неа е далечен дериват на материјалот од песната „Охрид“ од истоимениот ораториум (в. **$\mathbf{T_7}$**, IV, стр. 59).
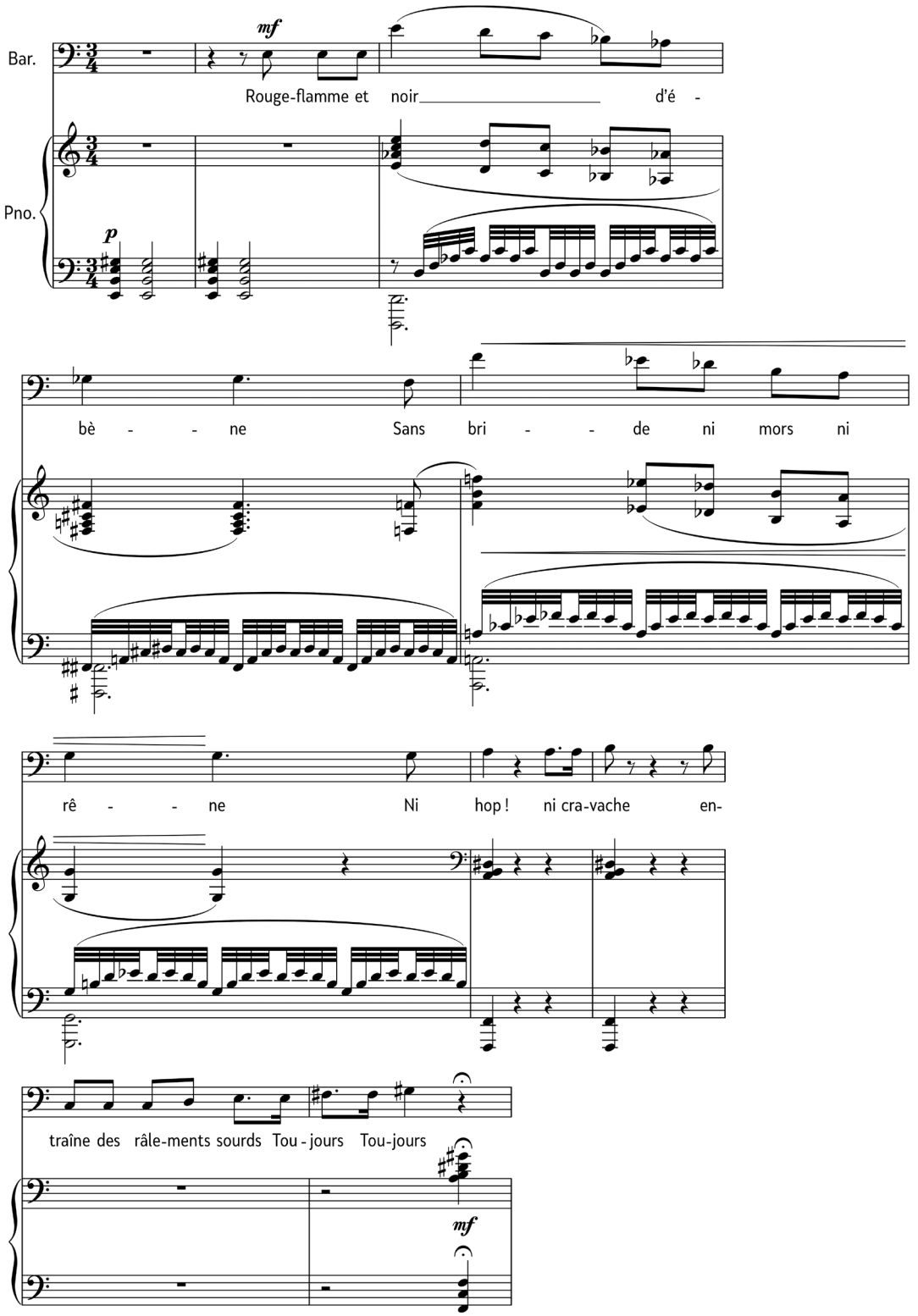
Ораториумот *Охрид* сум го работел во тој момент, пред создавањето на овие песни. Имајќи ја и врската со Сонатата оп. 2 ова е уште еден доказ за кружењето на некои (прото) модели во свеста на композиторот. Овој момент постојано го потенцирам низ сите овие книги и ѕвездичките * што ги додавам се поддршка за оваа моја теза. Во процесот на работа ниту јас, а сигурен сум и другите автори, не можат во секој момент да утврдат или да се грижат од каде е материјалот што им се наложува од потсвеста. Во случајов на овие песни можам да кажам дека воопшто не сум размислувал од каде се материјалите. Со вакви анализи ќе почнам приближно една деценија подоцна и свесно ќе употребувам или нема да употребувам асоцијации со веќе појавени материјали во моето творештво.

Првата реченица на **a** ја содржи пејачката тема $\mathbf{T_1}$ која веќе беше антиципирана низ $\mathbf{M_1}$ во воведот. Асоцијацијата со импресионизмот (и во таа смисла со Форе и Дебиси) е изразена во хармонскиот план (зголемениот квинтакорд од **ges**, т. 20–21, полунамалениот септакорд од **d**, т. 24–25, кој се разрешува со дурски квинтакорд од **g**, со што почетокот и крајот како да се поставени во **c-moll**) (**пр. 88**).

Пр. 88: T_1 со карактеристичниот хармонски план кој треба да асоцира на импресионизмот, т. 14–28



Пр. 89: T_2 со целотонски движења во гласот, т. 40–49



Во пејачката делница има голема кулминација што е во согласност со содржината на поезијата. Следува уште една реченица од делот a (т. 29–39), но е скратена од каденцата на која со скок се надоврзува дурски квинтакорд од e.

Со него е почетокот на делот **b** во кој ќе се изложи нов тематски материјал $\mathbf{T_2}$ (**пр. 89**). Во $\mathbf{T_2}$ уште подиректна е асоцијацијата со импресионизмот преку целотонските линии во гласот. $\mathbf{T_2}$ е повторена уште еднаш со мали измени.

Репетицијата на **a** започнува со повторување на воведот (т. 60–67) и потоа со внатрешниот вовед (т. 68–70) се добива впечаток дека ќе се повтори целото **a**. Но тоа не е направено, повторена е само втората реченица (т. 71–81) на која се надоврзува скокот во центарот **e**.
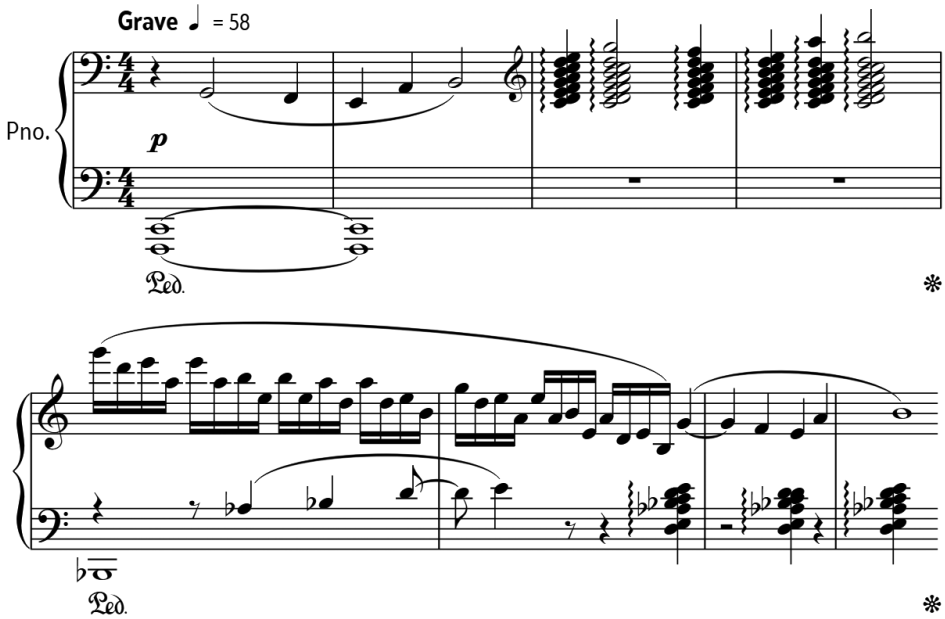
Скокот во дурскиот квинтакорд од **e** (т. 82) повторно прави лажен впечаток дека ќе започне ново излагање на делот **b**, но од $\mathbf{T_2}$ има само фрагменти, давајќи му на целиот дел значење на кода. На крајот гласот останува сам, посебно на последниот стих (во превод – *тријесет и два заба*) изведен преку скок надолу од голема септима, поддржувајќи го симболот на смртта и скелетот.
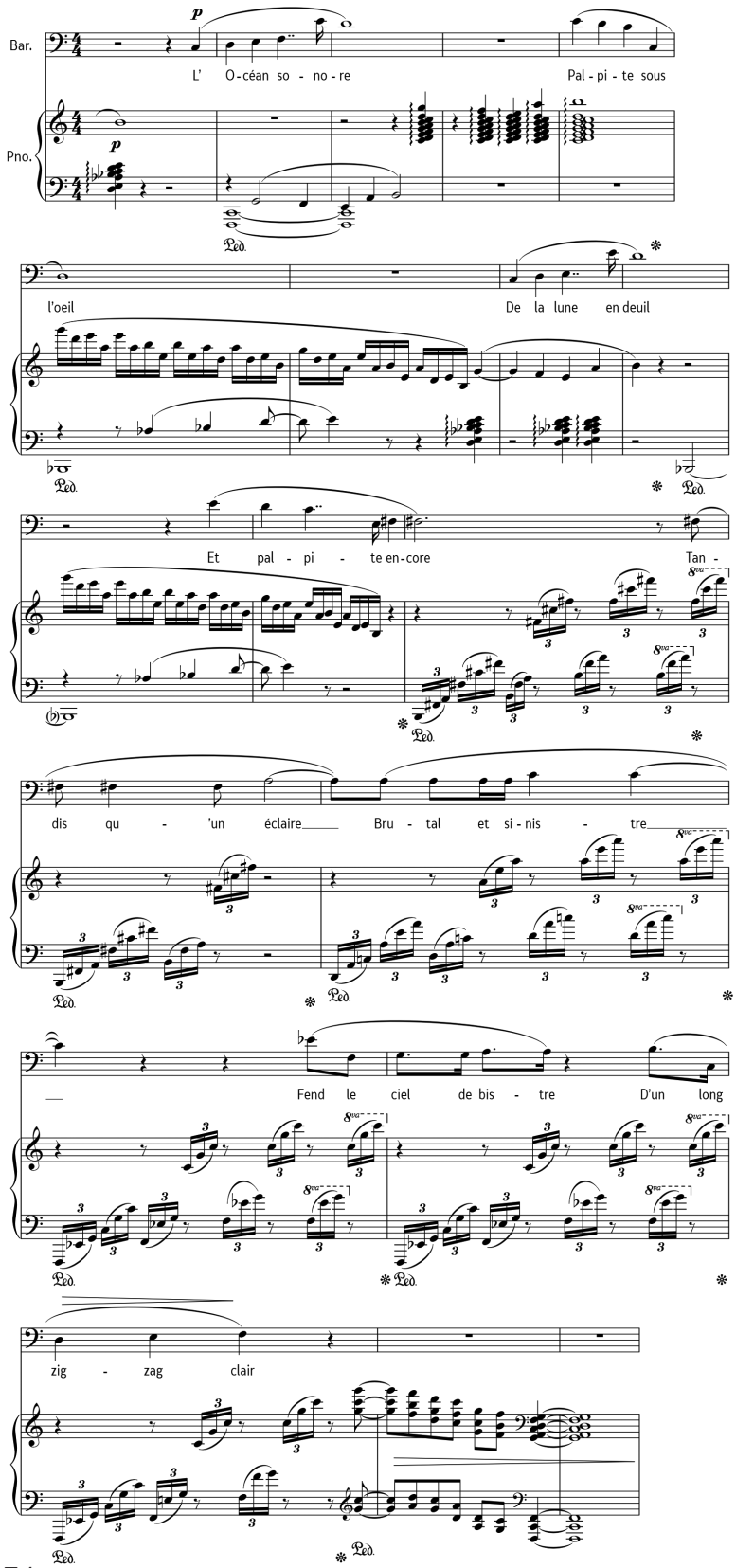
(2) Marine

Оваа втора песна со симболиката на океанските бури, урагани и грмотевици не е проследена со истата драматика во музичкото обликување. Музичката верзија е многу посмирена и овде текстот повеќе е користен заради неговата француска фонетика. Приказната и музичката симболика се замислени како еден смирен мисловен приказ за моќта на природата.

Песната е обликувана едноставно, таа содржи две излагања на пејачката тема пред кои и овде имаме вовед со тематски материјал кој подоцна ќе стане придружба (**пр. 90**). Во неа од третиот такт се појавуваат, како што јас веќе ги нарекov, *дијатонски*

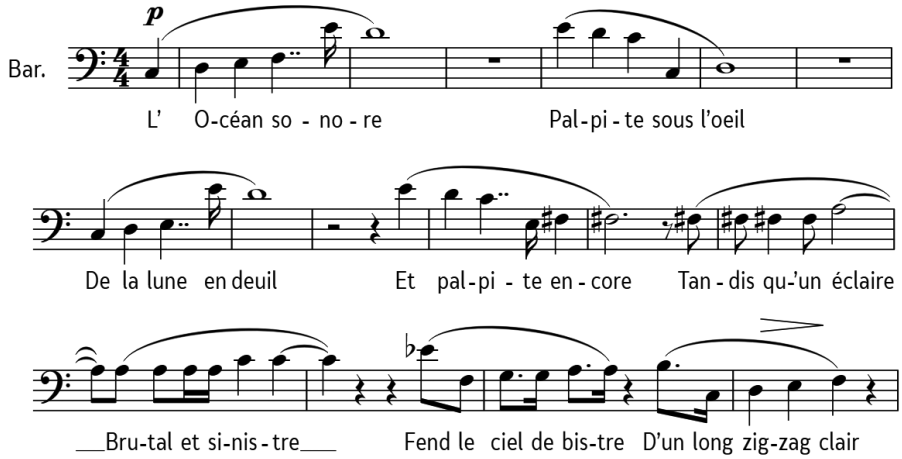
Пр. 90: $\mathbf{T_3}$ како вовед и потоа како придружба за $\mathbf{T_4}$, т. 1–(8)





Пр. 92: Пијано придружбата на вокалната делница на $\mathbf{T_4}$ со импресионистички фактури, т. 8–26

Пр. 91: Темата $\mathbf{T_4}$ прикажана преку пејачката линија, т. (8)–24



кластери кои се во функција на *боењето*, разложениот квартен акорд во петтиот и во шестиот такт во десната рака и разложените целотонски акорди во левата рака на крајот.

Пејачката тема $\mathbf{T_4}$ е во долги нотни вредности (треба да се има предвид бавното темпо) и во нејзиниот прв дел се чувствува целотонската структура која се изместува дури во вториот дел од темата (**пр. 91**).

Воопшто, во целиот циклус главната *импресионистичка* атмосфера ја создава пијаното. Кога ќе ја прикажеме целосно $\mathbf{T_4}$ со нејзината придружба, може да се види дека во првиот дел придружбата ја формира $\mathbf{T_3}$, но во вториот дел се појавуваат разложени акорди со типична импресионистичка фактура (на пример, во 19 такт првиот е нонакорд, но без терца **h-fis-a-cis**) (**пр. 92**).

До крајот на оваа песна имаме уште едно излагање на оваа тема со очекувани мали интервенции во основната линија и во придружбата.
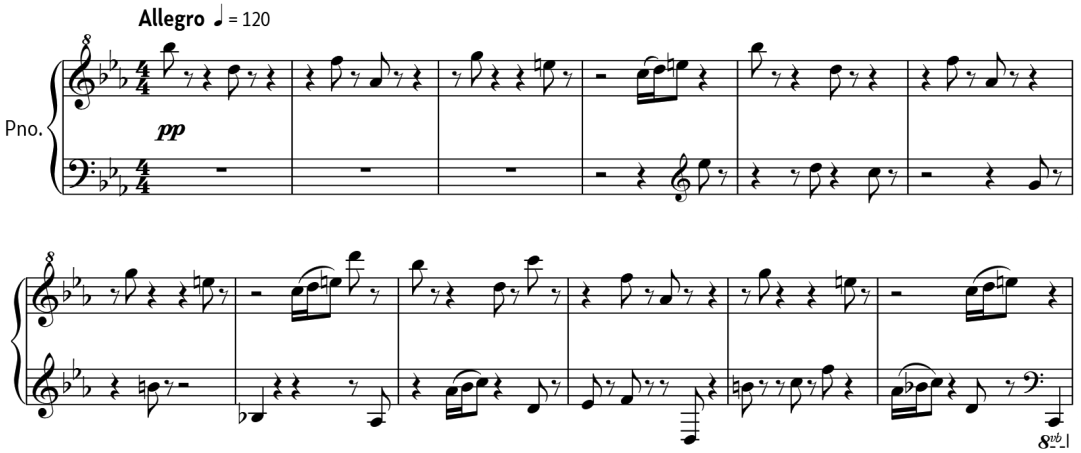
(3) Il pleut

И третата песна од овој циклус не го одразува мрачниот симболизам на нејзината содржина. И овде песната е олеснета, повторно низ пијано придружбата. Некој можеби ќе даде друго објаснување, дека музичката структура со својата прозрачност повеќе треба да го постигне ефектот на уште поинтензивно потенцирање на вонмузичката содржина. Но и тогаш, а и сега по три ипол децении од нејзиното создавање, тврдам дека во преден план ми била *музичката специфика* на оваа поезија, нејзината фонетска страна и прозодијата – содржината не е потполно во втор план, и на моменти тоа се чувствува (како на пример имитацијата на капките дожд во првата тема од која е направен воведот, и потоа придружбата).

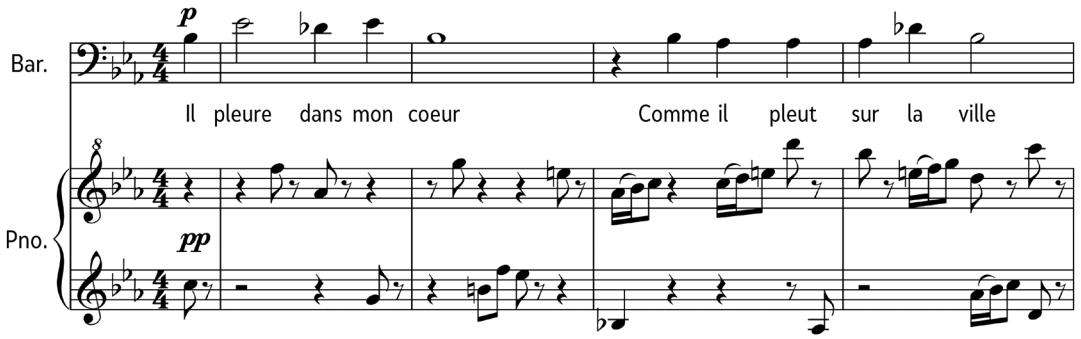
Повторно воведот е заокружена тематска целина $\mathbf{T_5}$ од која потоа ќе биде направена придружбата на $\mathbf{T_6}$ (**пр. 93**).

Во сите три песни пијано придружбата користи фактури преземени од Дебисиевите прелудиуми кои ги свирев и на настапи, но често за лично задоволство ги свирев и дома. И оваа фактура е јасно произлезена од нив, но овде ќе се појават и некои алтерации кои излегуваат од тонално-хармонскиот план на Дебисиевата

Пр. 93: $\mathbf{T_5}$ како вовед и потоа како придружба за $\mathbf{T_6}$, т. 1–12



Пр. 94: $\mathbf{T_6}$ со придружбата од $\mathbf{T_5}$, т. (13)–17



музика. Секако ми погодувала и ритмичката нерамномерност, која Дебиси не би ја употребил до тоа ниво.

По овој вовед следува $\mathbf{T_6}$ (**пр. 94**) и $\mathbf{T_7}$ во пејачката делница. Всушност, овој став е во вистинска смисла дводелна песна, но во согласност со формалните структури од популарните жанрови. Така и за овој вовед постои паралелизам со припевите на народните песни.

Сепак, ова се паралелизми, а крајниот резултат е нешто друго.
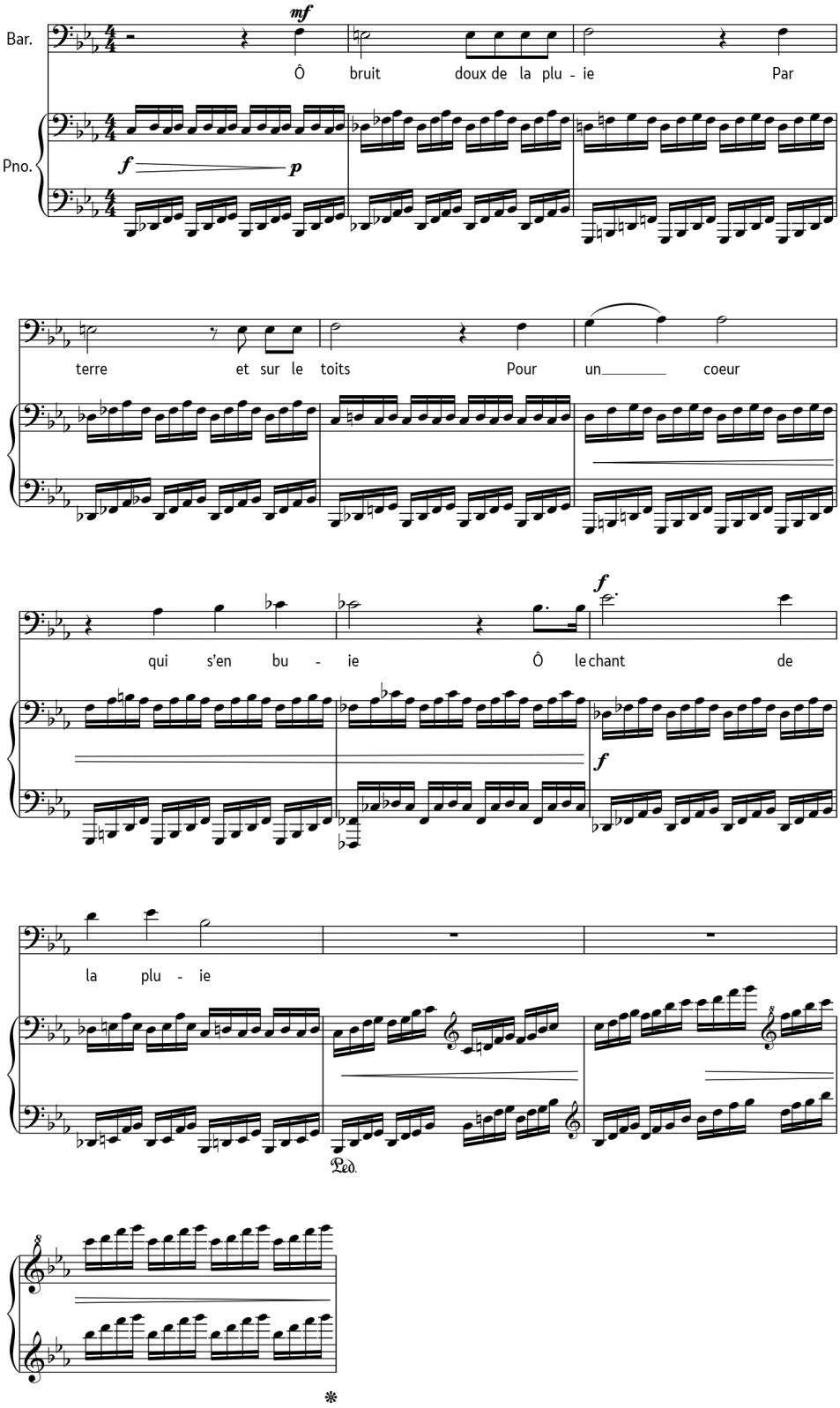
По уште едно излагање (со одредени интервенции на $\mathbf{T_6}$, т. 19–23) од 24. до 30. такт повторно се јавува само $\mathbf{T_5}$, што на крајот заедно го формира делот **a** на дводелната песна. Во 31. такт почнува шеснаесеттинска фигура која понатаму ќе премине и во разложени акорди како заднина на $\mathbf{T_7}$, односно делот **b** од песната (**пр. 95**).

Посебно крајот на овој дел со својата пентатоничка фактура јасно асоцира на импресионистичката лексика. Од друга страна, неговата светлина е спротивна на тмурноста во текстуалната содржина на песната.

До крајот на песната има повторување на деловите како $\mathbf{a_1}$ и $\mathbf{b_1}$, повторно со вообичаени интервенции.

Овој циклус секако треба да се согледа и во контекстот на повеќето претходно изработени дела во 1980-тите години: балетите *Возови* оп. 21 (1984) и *Снежана* оп. 24 (1986), *Барокното кончертино* оп. 27 (1988) и *Musurgia ecclectica* оп. 29 (1989), кои се направени *à la manière* на одредени стилови и автори од музичката историја, но

Пр. 95: T_7 со шеснаесеттинската фигура од разложени акорди, т. 31–43



секако и музиките за драми во кои не само стилистички, туку и жанровски требаше да им одговараат на содржините кои ги придружуваа. Таа постапка ќе ја продолжам и ќе се развие во нов формат кој јас во 1990-тите години ќе го наречам мултижанровство и мултистилизам.

Духовни оп. 36 (1992)
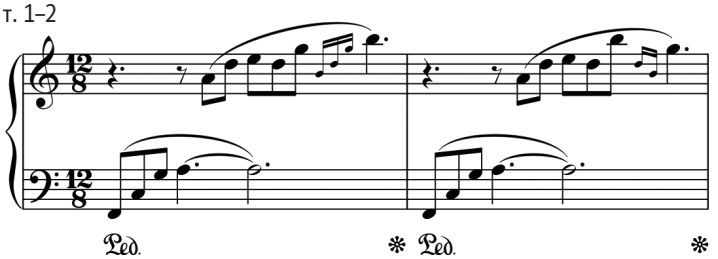
Циклусот *Духовни* песни за сопран, баритон, детски хор и синтесајзери ќе го продолжи *мултижанровскиот* и *мултистилистичкиот* пристап кој во вокалното творештво веќе целосно е применет во *Десина и мистер Докс*.

> Се разбира, повторно ќе мора да го истакнам она за кое веќе пишував (в. III, стр. 61–62) дека од денешна перспектива можеби и би го променил овој термин, (дури предлагам и термин *декомпозиција*), бидејќи повеќе се работи за реинтерпретација на преземени постапки од други жанровски и стилски опкружувања, потоа преработени во жанрот на *современата сериозна музика* во кој пишувам и недвосмислено припаѓам. Без разлика на употребата на вакви сегменти (на пример, користење на ритам-машина со обрасци од популарна музика), овие дела не можат жанровски да се категоризираат во популарната музика.

На изработката на циклусот директно му претходеа четири аранжмани на песни кои беа веќе дел од репертоарот на хорот „Пиколо“. Всушност, во почетокот на 1992 година ми пристапи Снежана Димчевска која ми предложи да ме однесе во хорската сала во МБУЦ каде што хорот „Пиколо“ изведуваше проби со нејзината сестра Весна Димчевска. Јас веднаш се воодушевив од нивото на изведбата, посебно што се работеше за дела од професионалниот пејачки репертоар: “Va pensiero sull’ ali dorate” оп. a03 (Верди), “Ombra mai fu” оп. a04 (Хендл), “Lascia ch’io pianga” оп. a05 (Хендл), “Ave Maria” оп. a06 (Бах-Гуно). Воодушевувачки беше и ентузијазмот на децата кој им го поттикнуваше нивната диригентка Весна Димчевска и воопшто – целата прекрасна атмосфера на пробите.

Веднаш направив матрици од придружбата на синтесајзери кои и поради новите инструменти, но и интервенциите во линиите, им дадоа една сосема поинаква звучна димензија (главната идеја ми беше да ги олеснам како звук). Во *Летни мисло* и *Аве Марија* дури има и покрупни интервенции. Во *Летни мисло* има воведен дел кој дури го менува тоналитетот во лидиски модус (натаму ќе се врати повторно во изворниот тоналитет) (**пр. 96**). Разложениот акорд е 13-ка (може да се третира и како квартен). Во *Аве Марија* на додадената мелодиска линија од Гуно, врз Баховиот прв прелудиум од *Добро темперираното пијано*, додадов и дополнителни контрапунктски линии во највисокиот регистар (некој вид имитација на пикола) и затоа велев дека оваа верзија е Бах-Гуно-Бужаровски. И во овој аранжман, како и во другите три, избрани се инструменти (бои) кои придонесуваат за *олесну-*

Пр. 96: Воведниот дел во Летни мисло во лидиски модус со 13-ка акорд, т. 1–2



вање на звучните фактури, и уште повеќе ја потенцираат прозрачноста на детските гласови. На тој начин е поставен образецот кој ќе го користам во двата циклуса песни *Духовни* и *Свадбени* и уште цела низа дополнителни аранжмани.

Уште на првата проба децата беа воодушевени, уште повеќе диригентката, и тоа ме поттикна да подготвам и оригинално дело кое заедно со овие аранжмани би било изведено во целовечерна програма. Со оглед на духовната содржина на овие четири песни се наметна идејата и мојата композиција да биде *духовна*. Му се обратив на професор Томе Саздов како познавач на македонската народна поезија да ми најде текстови кои би можел да ги искористам за ваков циклус. Така ги добив трите прекрасни текста кои во минатото сигурно имале и музичка варијанта, но која целосно е непозната и изгубена. Текстовите се многу интересни по својата содржина, и може да се препознае дека тие се преработка на одредени реални настани (посебно последната) поставени низ религиско толкување. Нивното врзување со ликови на светци од православието (Богородица, Св. Никола, Св. Илија) го проширува кругот надвор од канонизираните црковни текстови, со јасна поучна нота. Анализите на овие текстови сигурно ќе имаат што да кажат за поширокиот контекст на православието, за неговата социјална улога и секако – за народната книжевност.

Морам да споменам и една анегдота која покажува дека децата (од кои најмалите имаа 6–7 години) музичките линии ги учеа напамет (и ги изведуваа беспрекорно) и – како што може да се очекува – не ги разбираа текстовите (посебно од другите јазици), без разлика што Весна и Снежана им ги преведуваа и ги објаснуваа. Така, едно од најмалите деца, кога го прашале дома што учеле дента на пробата со „Пиколо“, кажало *Лоша скоӣанка* (Lascia ch'io pianga) и *Ѓ бре Марија* (Ave Maria).

За да се оформи целовечерна програма додадов уште три аранжмани на Баховата *Komm, süßer Tod* оп. a08, на Равеловата *Chanson épique* оп. a09 и *Pietà Signore* оп. a07 од анонимен автор. Првите два аранжмани на концертот беа изведени од Милан Фирфов, а третиот од Марија Муратовска-Наумовска. Тие веќе беа вклучени како солисти и во циклусот *Духовни*. Бидејќи бев сигурен дека публиката ќе бара бис, за детскиот хор и солистите направив обработка и од песната *Sailing* оп. a10 (од Gavin Sutherland, позната преку изведбата на Род Стјуарт). И оваа песна во аранжманот има доста преработка, со додавање долг бавен вовед, иако и за неа не направив партитура, освен за пејачките делници (кај другите аранжмани се движев според изводите за пијано, овде немав извод и единствена ориентација ми беше партитурата со пејачките делници).

Концертот беше одржан на 21 јуни 1992 година пред преполнетиот Куршумли ан (**сл. 19**). Се создаде невидена атмосфера, целата публика од почетокот до крајот го проследи концертот со солзи, што може да се види од снимката што ја направи МРТ. Синтесајзерските линии делумно ги контролирав со МИДИ секвенцерот, а делумно ги изведував во живо, посебно солистичките делници.

По овие изведби песните (заедно со аранжманите) ги снимивме и од нив беше издадена касета во продукција на МРТ (**сл. 20**).

Покрај изведбата во Куршумли ан, во јули истата година имавме настап и на „Дојранските ракувања“ на кој како замена за Марија Муратовска-Наумовска настапи Сузана Турунџиева.



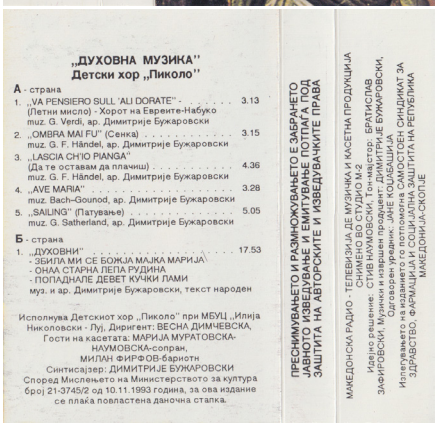






Сл. 19: Фотографии и извадоци од видеото од концертот во Куршумли ан на 21 јуни 1992 година







Сл. 20: Касетата со *Духовните* песни и аранжманите

Анализа

И споменатите аранжмани и *Духовните* се појавуваат по период кога јас веќе имам доста искуство во комбинирањето на синтесајзери и глас и воопшто синтесајзери, ритам-машина и секвенцери (ораториумите *Живееме – паметиме* и *Охрид*, *Песните за Гоце*, *Револуционерните* итн.). За разлика од аранжманите за кои не постои партитура и директно сум ги свирел и снимал на синтесајзерите според изводите за пијано од соодветните песни, (а за *Sailing* дури директно од сопствената меморија), за овој циклус изработив партитура, која при пишувањето на оваа книга ја префрлив во Sibelius. Со неа повторно се актуализира проблемот со евентуалната изведба во живо, бидејќи ја бара истата конфигурација на електронски инструменти. Затоа таа повеќе останува како ориентација за идна оркестрација за акустички инструменти. Во секој случај, ќе ја користиме за оваа анализа.

Циклусот има тонална структура организирана во јасен дур-молски систем. Песните се градени на повторувања (строфичност), но и тие се сместени во посложени обрасци со соодветен внатрешен развиток. Првата и третата песна во придружбата имаат и *ритам-секција* (налик на популарните жанрови).

(1) Збила ми се божја мајка Марија

Оваа песна има бавен вовед во кој е изложена нејзината пејачка тема $\mathbf{T_1}$, кој овде ќе го означиме како **a**, и уште едно излагање на темата со придружен ритам *во темпо* како $\mathbf{a_1}$. Во оваа смисла, таа има наједноставна форма од трите песни во овој циклус.

$\mathbf{T_1}$ е основана на еден подолг мотив $\mathbf{M_1}$ (**пр. 97**).
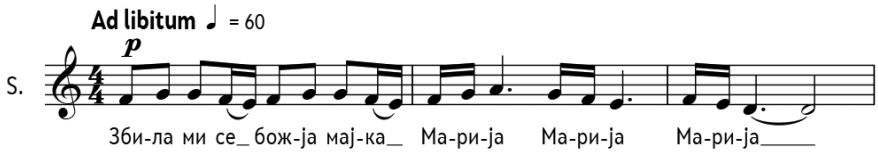
Имаше дилема дали овој тритактен мотив да го третираме како тема или како мотив. Изолирано, тој може да се подели на мали мотиви, кои сепак не се заокружени како во прикажаната целина. Одлуката за тоа дали е мотив, односно дали поголемата целина ќе биде тема ја одреди хармонскиот план (**пр. 98**).

Во овој хармонски план многу едноставно и јасно $\mathbf{M_1}$ се појавува на тониката, па субдоминантата, доминантата и на крајот тониката, правејќи хармонска прогресија на автентична каденца. Во синтесајзерот се појавуваат само педални тонови, со што секоја појава на $\mathbf{M_1}$ лежи на педал.
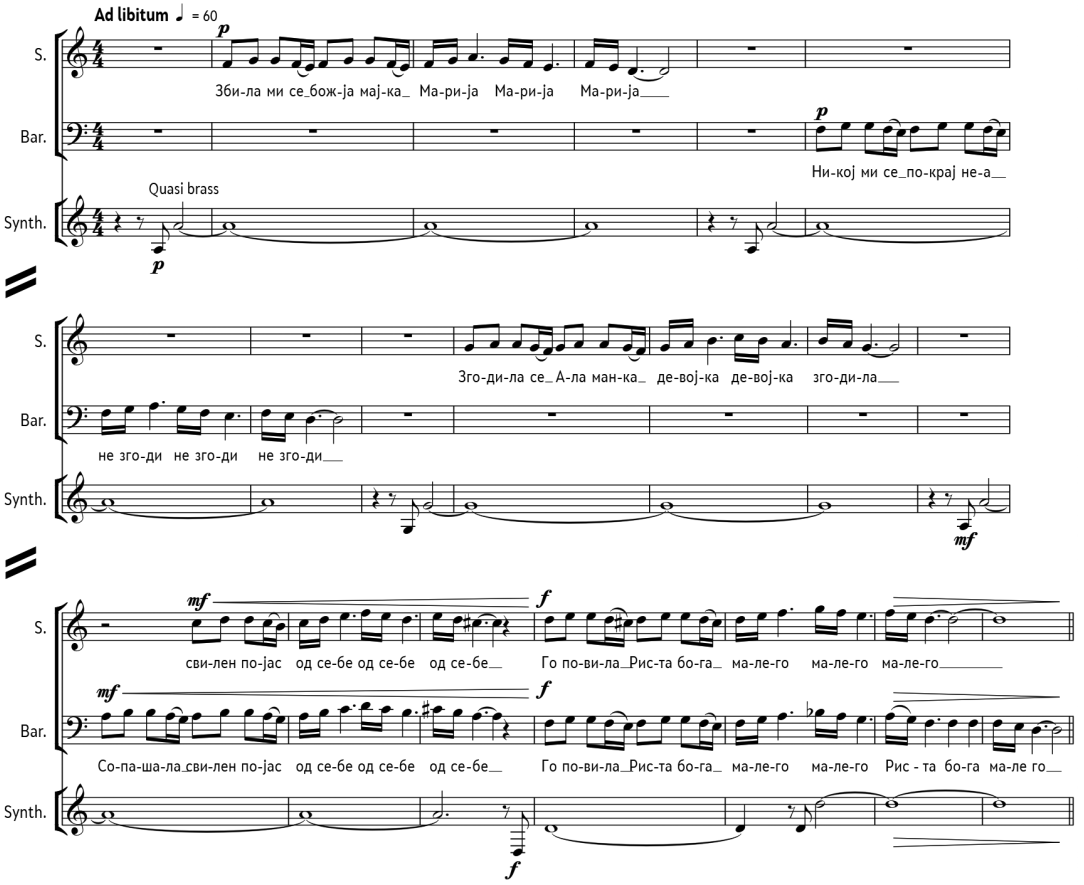
Брзиот дел од песната започнува со воведните придружни фигури, најнапред само басовата линија, па потоа и удиралките (**пр. 99**). Веднаш се забележливи синкопите и пунктираниот ритам кои ѝ даваат привид на песна од популарните жанрови.

Над оваа ритмичка структура ќе се појави уште еден материјал кој го користи почетокот на педалниот мотив од бавниот дел, развивајќи своја линија врз дополнителните издржани тонови од гудачите. Тој ќе биде придружниот материјал на $\mathbf{T_1}$, но како и во претходните случаи на *контратемите* и овој материјал ќе го третираме како самостојна тема $\mathbf{T_2}$ (**пр. 100**).
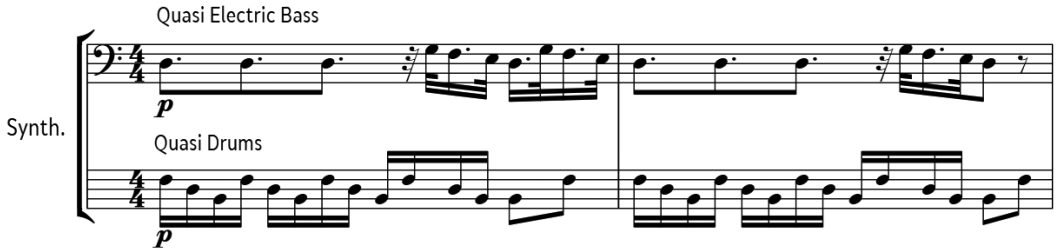
Пр. 97: $\mathbf{M_1}$ од кој е изградена $\mathbf{T_1}$, т. 2–4
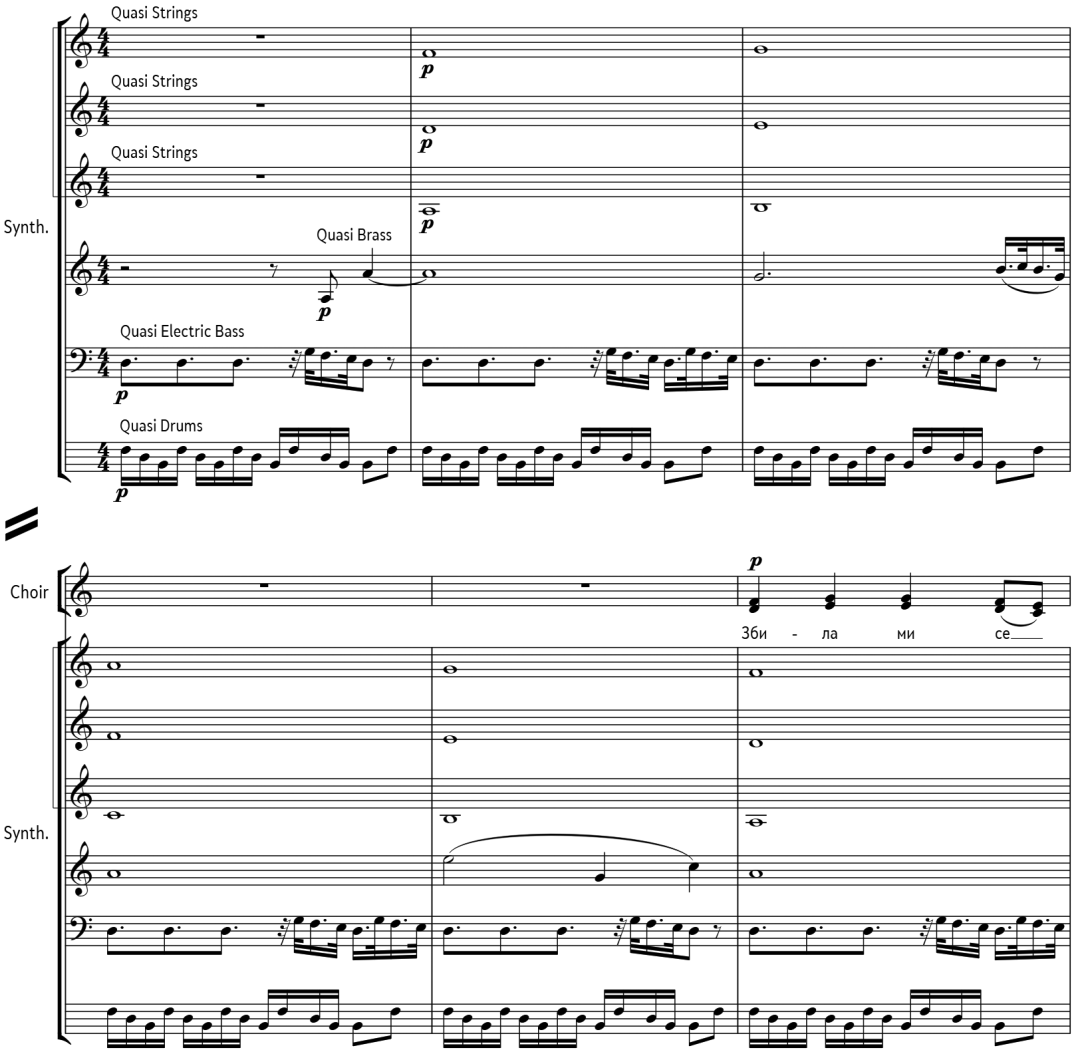


Пр. 98: $\mathbf{T_1}$ со хармонскиот план TSDT од повторувања на $\mathbf{M_1}$, т. 1–20



Пр. 99: Ритам-секцијата со басовата линија и удиралките како $\mathbf{\Phi_1}$, т. 23–24



Пр. 100: $\mathbf{T_2}$ како контратема за $\mathbf{T_1}$, т. 24–29



Второто излагање на $\mathbf{T_1}$, покрај богатството на придружните фактури, во себе има и дополнителни финеси: линијата ја води детскиот хор, а сопранот и баритонот се вклучуваат со контрапунктски линии и имитации (**пр. 101**).
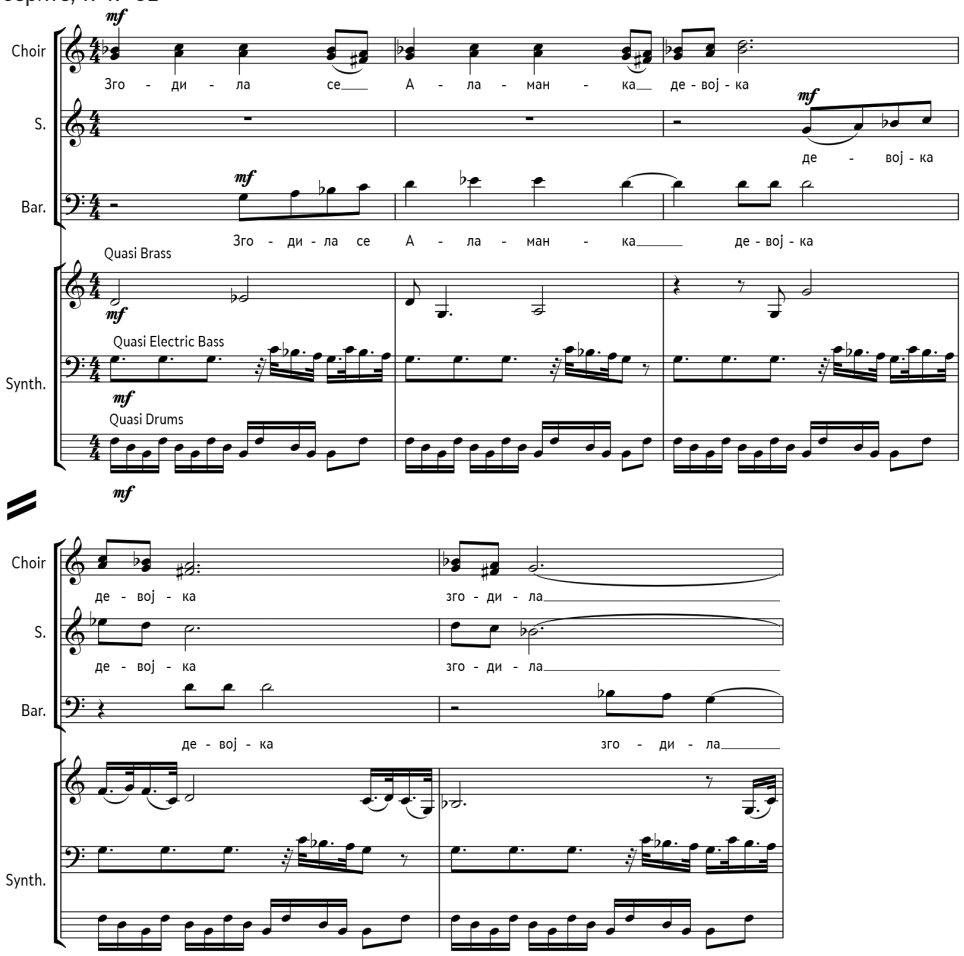
Всушност, хорната почнува со пасажни импровизации уште по првото повторување на $\mathbf{M_1}$ во ова излагање на $\mathbf{T_1}$ (**пр. 102**). Тие наликуваат на гитарските сола во задниците на песните од популарните жанрови, и се чести речиси во сите мои дела од втората половина на 1980-тите и 1990-тите.

Кулминацијата на песната доаѓа на делот од темата кога $\mathbf{M_1}$ ќе се врати на тониката, и неа ќе ја преземат солистите во високиот регистар (**пр. 103**).

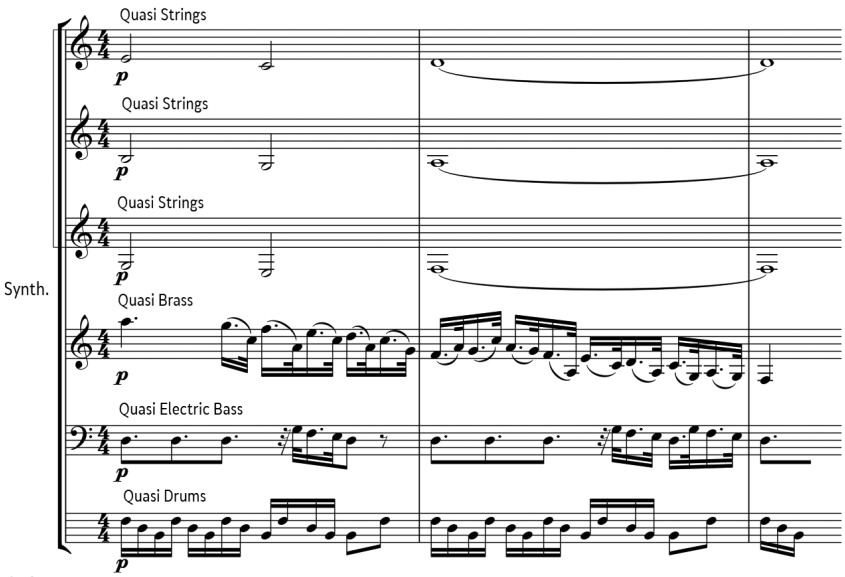
Потоа следува смирување со распаѓање во кое ќе запрат удиралките и ќе остане само басовата линија.

Како што кажавме, $\mathbf{M_1}$ можеше да биде третиран и како реченица, при што во **а** би се содржеле пет реченици, односно пет излагања (TTSDT). Ова е уште една од можностите за двојни толкувања, кои секако придонесуваат за збогатување на впечатокот.
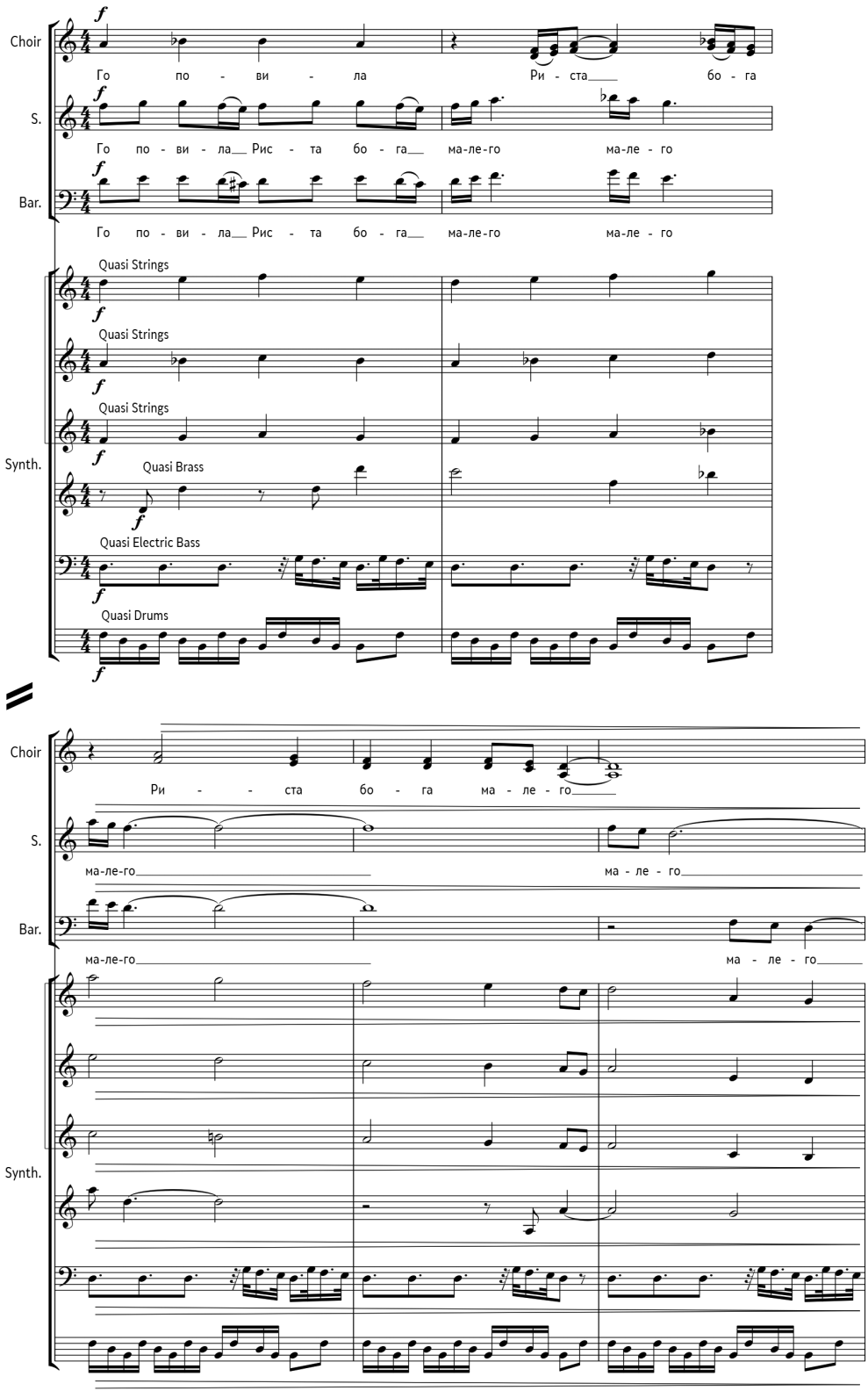
Пр. 101: Појавата на полифонија меѓу детскиот хор, солистите и *quasi* хорната (T_2) во синтесајзерите, т. 47–51



Пр. 102: Пасажните импровизации во *quasi* хорната, т. 42–(44)



Пр. 103: Кулминацијата на тониката со водечката линија во солистите, т. 58–62



(2) Онаа старна лепа рудина

Втората песна од овој циклус е изработена во стилистиката на сакралната музичка литература од преминот на класицизмот кон романтизмот. Во синтесајзерите се избрани меки лимени дувачки бои (меѓу хорни и тромбони), гудачи и имитации на флејта и кларинет. Се разбира, клучното изразно средство е хармонијата, односно хармонските прогресии и нивните вертикали, акордите.

Воведот со лимените дувачи ја антиципира *главата* на темата, почетниот материјал со кој се идентификува **T₃**, основата на овој став (**пр. 104**).
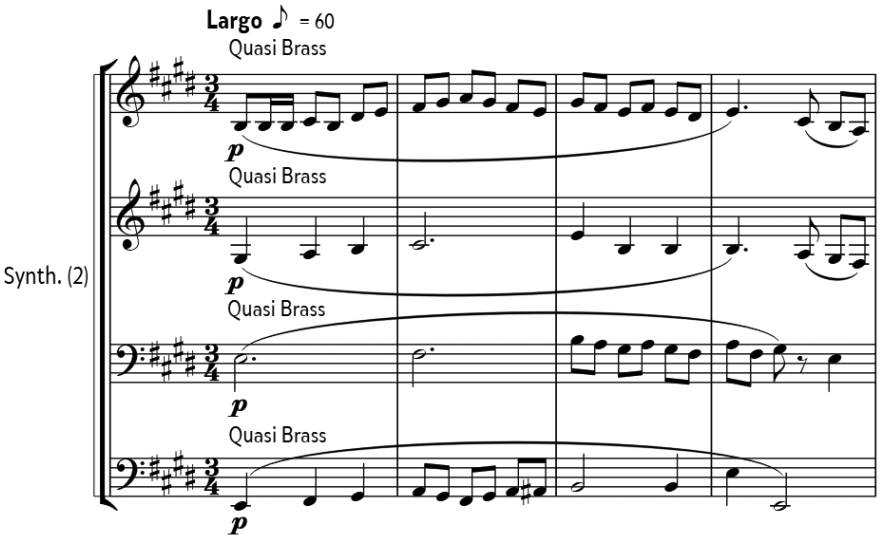
Почетниот тоналитет е **E-dur** и, како што се случува низ целото мое творештво, многу ретко почетниот тоналитет е идентичен со завршниот. Овде завршниот тоналитет на песната е **d-moll**.

Оваа прошетка низ тоналитетите започнува уште со првото излагање на темата **T₃** (т. 5–20). Таа ќе започне во **E-dur**, но ќе заврши во **D-dur**, и веднаш во истиот такт со алтерација се прави доминанта за **a-moll**, со што следното излагање на **T₃** ќе започне во **a-moll** (**пр. 105**).
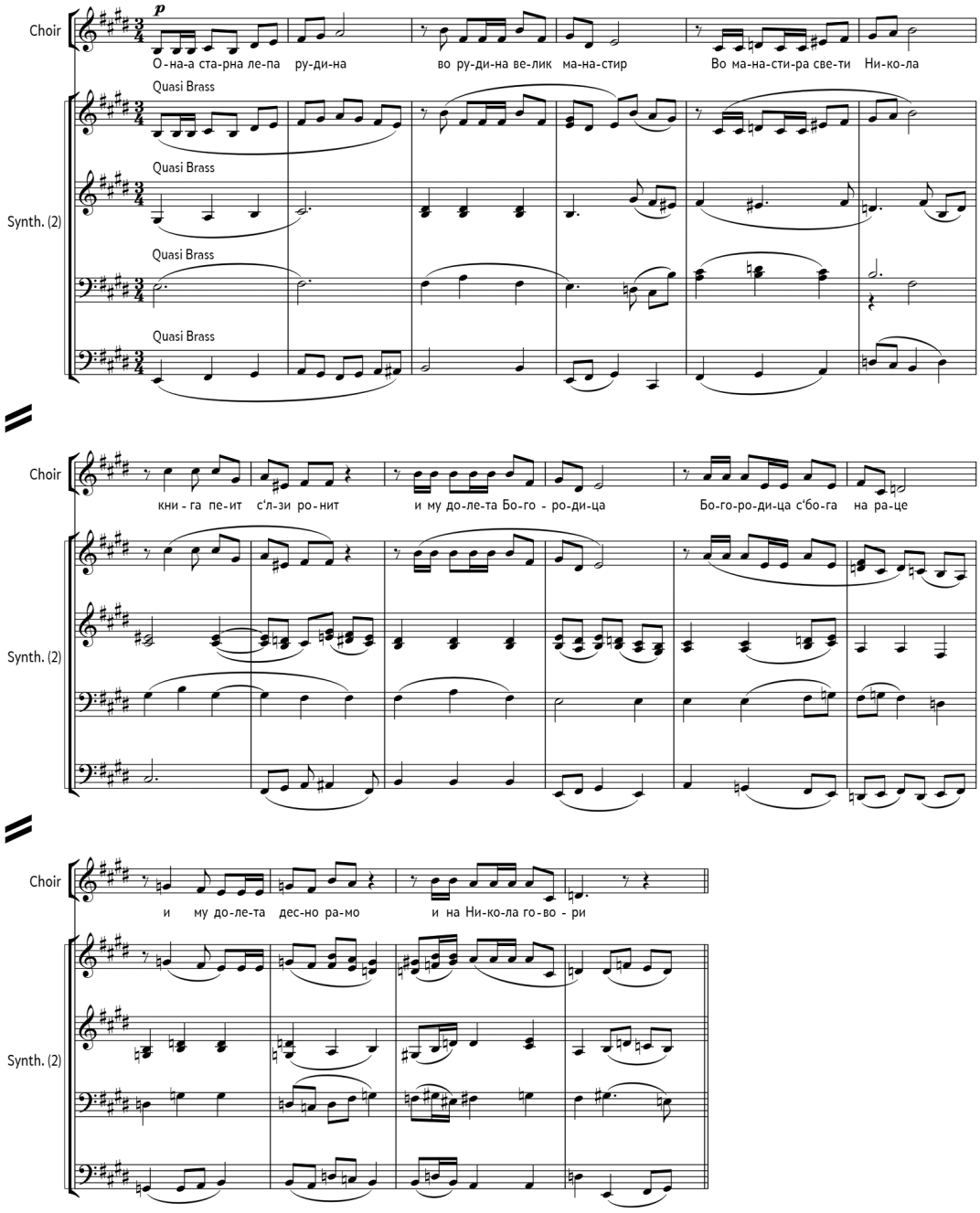
Структурата на темата е строго симетрична (4 + 4 + 8) во рамките на стилистиката на која ѝ припаѓа. Оваа тема ќе има уште две излагања во кои ќе има повеќе интервенции, но првата разлика е веќе промената од дурски во молски тоналитет. До крајот на песната ќе останат молските тоналности (се разбира, ќе се менуваат), што треба да кореспондира со содржината на песната.

Со трите излагања на **T₃** е оформен делот **A** од песната. Песната содржи и дел **b** со нов материјал, кој е пократок и фрагментарен, по што следува кратка **кода** со реминисценција на *главата* на **T₂**. Целата форма на темата **вовед A b кода** е строго подредена на содржината на песната. Во неа во првото (дурско излагање) на **T₃** Богородица му доаѓа на Св. Никола за да се причести. Во следните две излагања на **T₃** тој ја прашува дали има направено некој грев, односно дека ќе мора да се исповеда пред да се причести. Интересно е дека во првата строфа, која одговара на првото

Пр. 104: Воведот со *главата* на темата во првиот такт, т. 1–4



Пр. 105: Првото излагање на Т3 со почетокот и крајот во различни тоналитети, т. 5–20
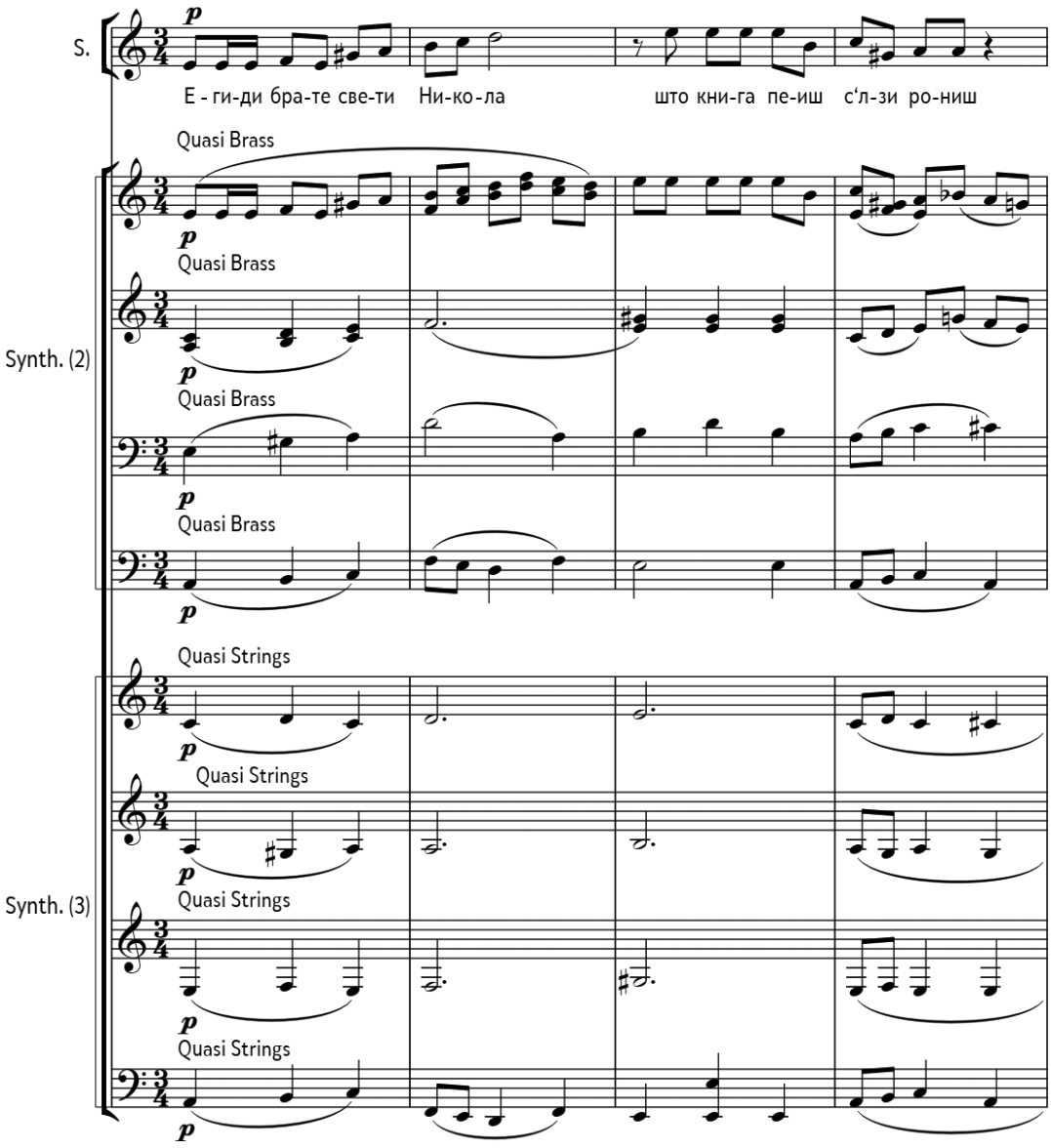


излагање на **T₃** Св. Никола *книга пеит с'лзи ронит*, како назнака дека Св. Никола знае дека Богородица направила нешто што не е во христијанскиот дух. Така, до крајот на делот **A** таа раскажува дека кога минала *димна гора* сè ја поздравило освен три дрвја. И затоа делот се движи кулминативно кон **b** каде што треба да каже дека таа ги *проколнала трите дрвја*, што не е *христијански* чин. Кодата со смирување ќе потврди дека по исповедта таа се причестила – конфликтот е разрешен.

Веќе во второто излагање на **T_3** (т. 21–38) се вметнува дијалошка форма меѓу сопранот, баритонот и детскиот хор. Од овој дел се вклучуваат и гудачите и целата придружба тече низ една суптилна полифонија, повеќе како раздвижување на хармонската прогресија (**пр. 106**).
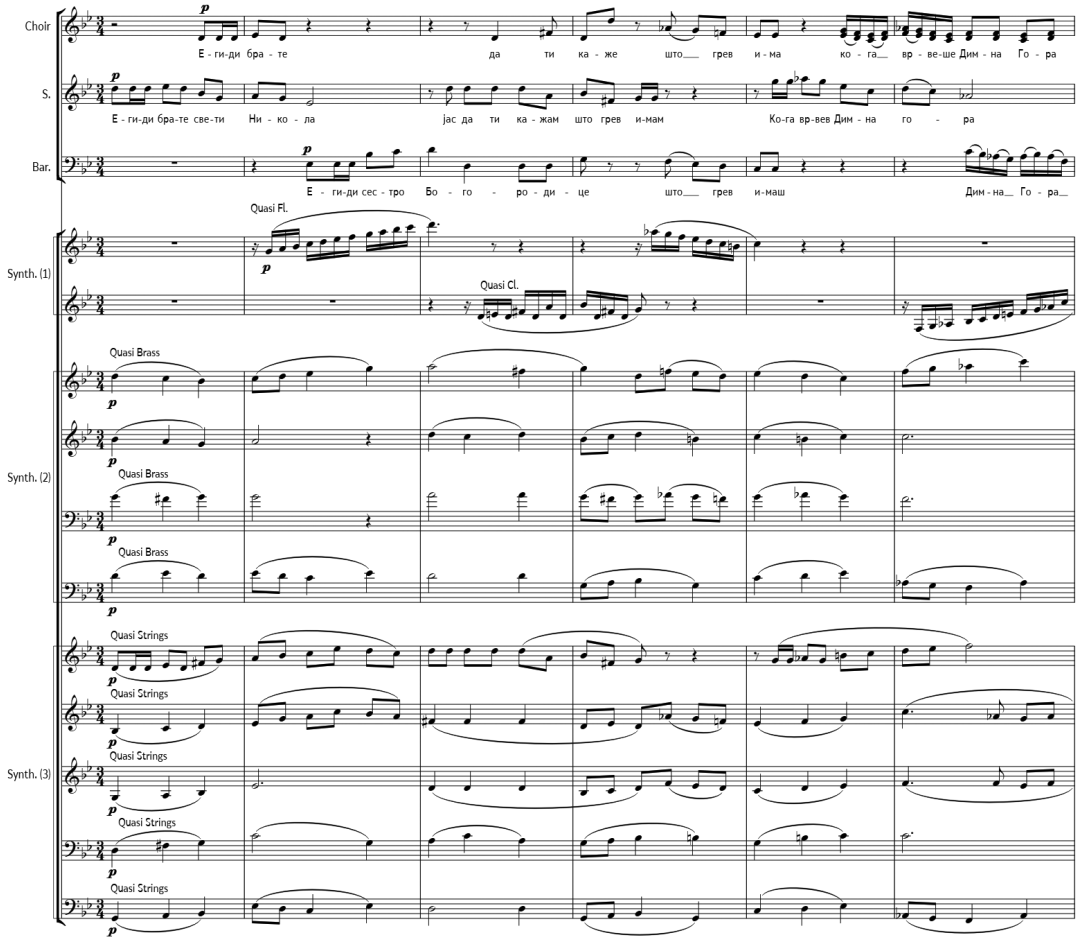
Тоа *плетење* на придружбата околу хармонската прогресија е со цел да се одржи централното место на водечката линија, за да не изгуби содржината што треба да се претстави.

Поголеми полифони движења настануваат во третото излагање на **T_3** (т. 39–52) (**пр. 107**). Од примерот се гледа дека се вклучени сите инструменти што учествуваат во придружбата на вокалите, и дека *quasi* флејтата и кларинетот изведуваат линии во шеснаесеттини кои потоа ќе се појават како уситнување на ритамот и во гласовите.

Пр. 106: Полифонијата која се гради околу хармонската прогресија, т. 21–24



Пр. 107: Усложнувањето на полифонијата во третото излагање на $\mathbf{T_3}$, т. 39–44



Во овој дел се најизразени интервенциите на сите планови, меѓутоа главното средство овде останува хармонијата.
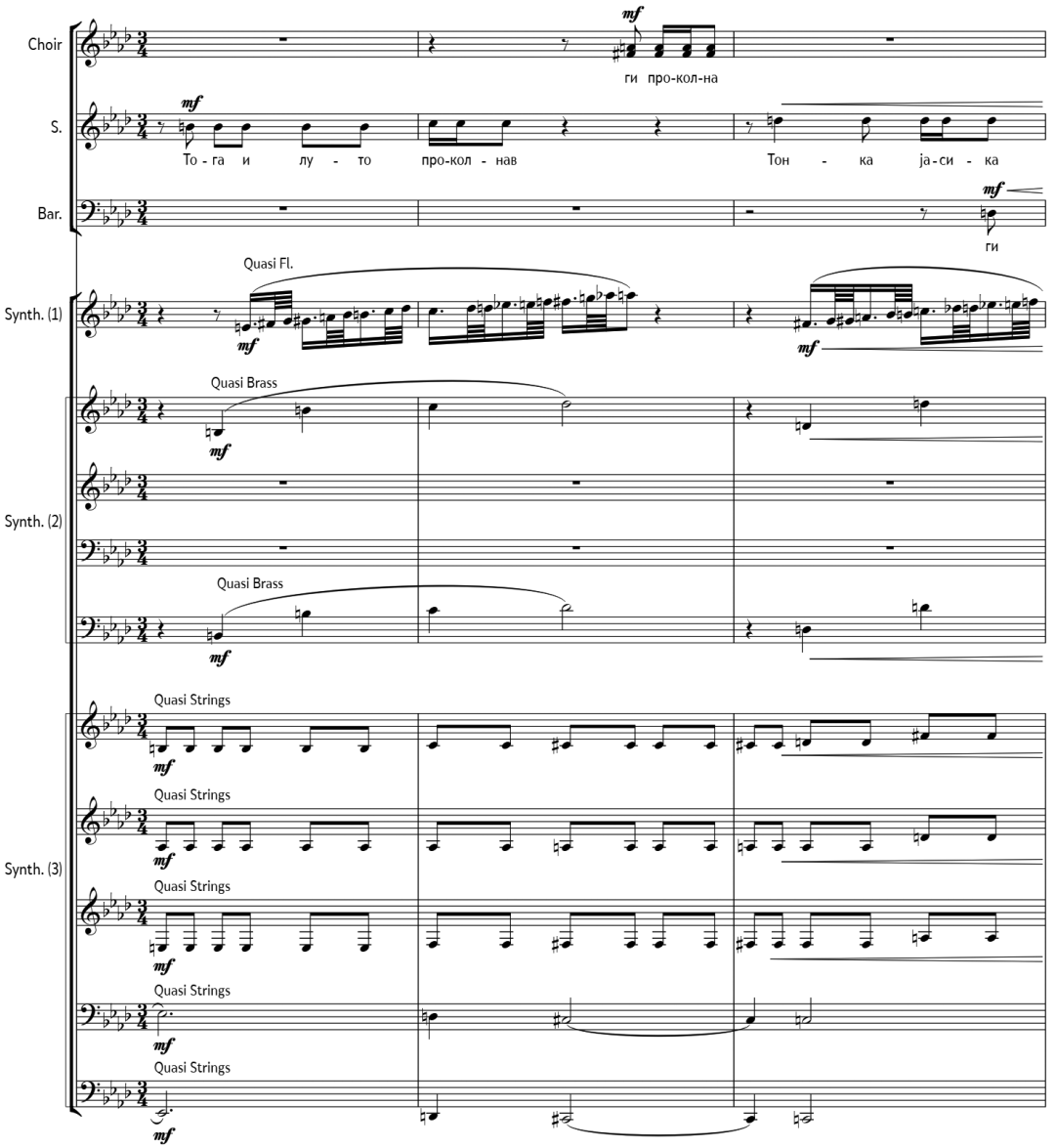
Сепак, врвот на хармонијата во функција на изразноста ќе го даде делот **b** (т. 53–61). Во него од 53. до 59. такт басовата линија се движи во хроматика (полустепени) надолу од тонот **es** до тонот **g**. Хроматиката (во повеќе наврати говорев за хроматскиот *ламент бас*) е едно од честите интервалски средства кои ми овозможуваат постојани презначувања и користење на најразлични типови акорди. Се разбира, главната инспирација доаѓа од Шопеновиот **e-moll** прелудиум (оп. 28 бр. 4) кој со различна хармонска прогресија хармонизира хроматско движење надолу (**пр. 108**).
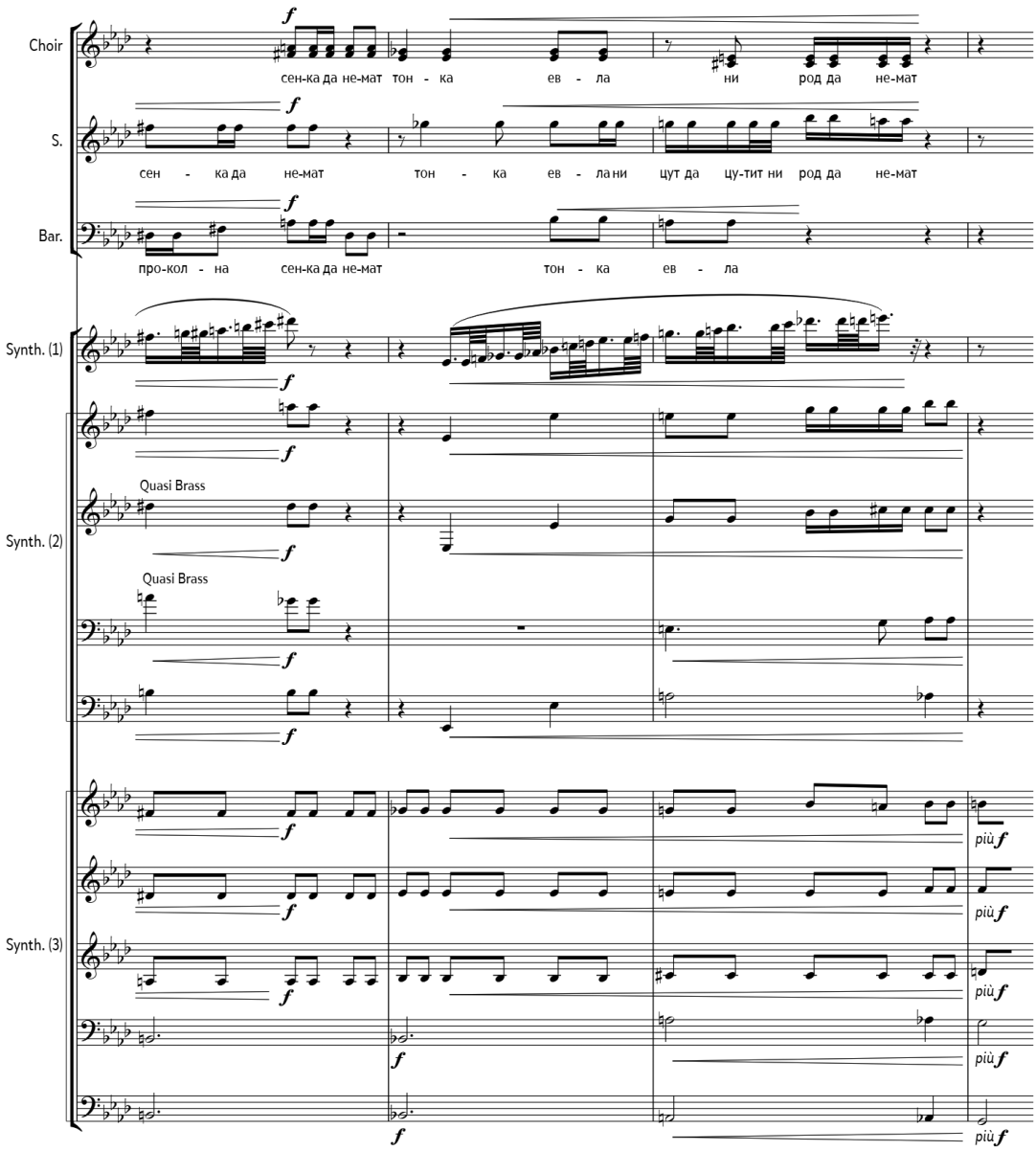
Со тоа хармонскиот план ја презема водечката улога во овој дел, неговата драматика и контраста кон делот **A**. Пејачите и хорот всушност само ја следат хармонската прогресија во репетирани тонови и нивните линии се фрагментарни. Овде и не би можеле да зборуваме за тема во вистинската смисла, бидејќи ја нема мелодиската компонента. Хроматиката е во придружните линии и посебно се истакнува во флејтата која со пунктираните шеснаесеттини надополнети со две 64-ки во долги пасажи нагоре му додава драматичност на целиот дел.

Целата низа започнува со тонот **es** кој заостанува (како педален тон) од претходниот такт и иако не е енхармонски презначен (во **dis**) тој реално го формира секунда-

кордот од голем молски септакорд, по кој на следниот тон **d** се јавува полунамален септакорд, кој се разрешува во квартсекстакорд од молски квинтакорд (во басот **cis**), па на тонот **d** се појавува секундакорд од мал дурски септакорд, па уште еден мал дурски септакорд од **h**, по кој ќе се јави молски квартсекстакорд (бас **b**) поларна врска, на **a** мал дурски септакорд и потоа секундакорд од мал молски септакорд од **as** и заокружување на оваа хроматска линија на мал дурски септакорд од **g**. Но и тука нема да завршат презначувањата. Преку намалениот квинтакорд (од неговата терца, квинта и септима) тој ќе премине во намален септакорд од **gis**, за да стане заменична доминанта на *доминанта за* **a** на која преку карактеристичната каденцна фактура – задржан квартсекстакорд квинтакорд го заокружува целиот дел во 62. такт во **d-moll**. Кулминацијата на линијата е во 59. такт кога се појавува малиот дурски септакорд од

Пр. 108: Хроматиката во басот како основа за сложена хармонска прогресија, т. 53–(59)





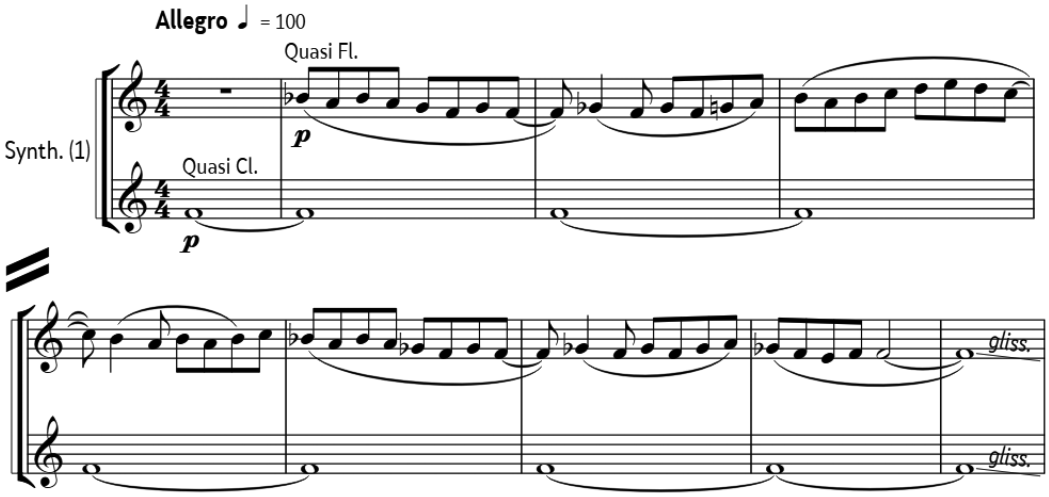
g кој дава впечаток дека тоа ќе биде каденцата, но веќе беше прикажано како таа преминува натаму во нова каденца за **d-moll**. Секогаш уживав во овие игри со хармонијата, иако во моментот на создавањето воопшто не размислував како го решавам во техничка смисла, туку оставав да ме водат внатрешното чувство и интуицијата.

Кодата (т. 62–68) со кратката реминисценција на главата на темата го носи финалното смирување и во музичка и во содржинска смисла.

(3) Попаднале кучки лами

Последната песна е најобемна и во поглед на музичката и според текстуалната содржина. Се работи за еден извонреден текст кој ме импресионираше уште на првото читање. Во него е обработен настан кој сигурно има историска заднина:

Пр. 109: Бавниот вовед со излагање на $\mathbf{T_4}$ со *quasi* флејта со придружниот бурдон, т. 1–9



йойаднале кучки лами во Охрицко йоле – зобаеш бела йченица – Св. Илија се чуди шшо да йрави – (добива совет) *да оди Канео – да земе дешше од вдовица йо шашко йосмрче – го носи цареи кладенци Пирин йланин – с'десна рака лудо машко дешше осум ѝ заѓуби – девешшта йобеѓнала црква Аранѓел* – (Св. Илија) *девешшта ја заѓуби* (и романтичниот крај во кој Св. Илија го враќа детето кај вдовицата) *оши ши је уморено дамна не е нацицано*. Сигурно е дека оваа песна е *йродолжена мешафора* за реални настани. И покрај тоа што е релативно кратка, во неа има добро разработено епско дејствие (дури и перипетија со деветтата ламја што побегнала).

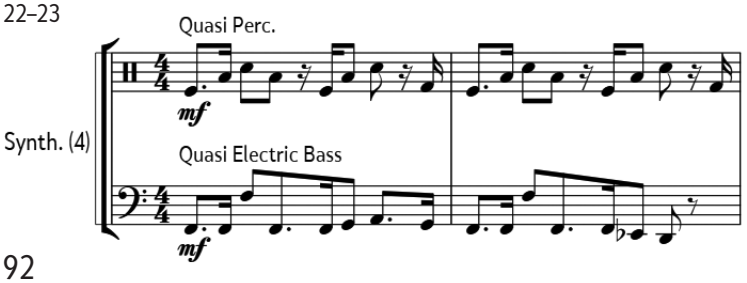
Соодветно и музичката форма ќе биде најсложена во однос на формите од претходните две песни.

Започнува со долг бавен вовед во кој е изложена првата тема од песната ($\mathbf{T_4}$) (**пр. 109**). Низата во која постепено се движи мелодиската линија без никакви скокови е комбинација меѓу макамскиот хицаз (надолу) и лидискиот модус (нагоре). Следното нејзино излагање е повторување со канонска имитација, со што е заокружен бавниот вовед.

Натаму во формата има два дела **A b** кои се повторуваат како $\mathbf{A_1\ b_1}$. Деловите **A** се во брзо темпо, деловите **b** во бавно. На тој начин на генерален план на темпата се јавува шемата: бавно-брзо-бавно-брзо-бавно. Но во оваа шема првите две целини (бавно-брзо) се изградени од ист материјал, додека натамошните бавни **b** содржат нов материјал.

Во оваа песна на инструментариумот од претходната е додадена ритам-секција (бас, удиралки) и синтесајзер. Ритам-секцијата ќе се јавува само во брзите делови и во неа се содржи еден од најчестите обрасци во популарната музика од крајот на 1980-тите до денес (типичен пример: DNA верзијата на Suzanne Vega *Tom's Diner* од 1990 година, која ме фасцинира уште при првото слушање) (**пр. 110**). Овде, за разлика од првата песна во која
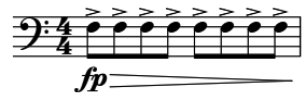
Пр. 110: $\mathbf{Ф_2}$ со типичниот образец преземен од популарните жанрови, т. 22–23



прво настапи басот па се надоврзаа удиралките, употребена е обратна постапка. Интересна е басовата линија која во вториот такт се движи надолу на **d**.

Во ова надградување (типично за популарните жанрови) се јавува уште еден елемент, кој го именувам како мотив $\mathbf{M_2}$, бидејќи ќе се појави и во делот **b** (без ритам-секцијата). Тој е впечатлив и веднаш паѓа в очи, но исто така е мошне специфичен, затоа што е изграден од едноставна репетирана интервалско-ритмичка структура, и се издвојува во динамиката (акцентите) кои кај синтесајзерот имаат и дополнително вградена промена на бојата (инструментацискиот план) (**пр. 111**).

Пр. 111: $\mathbf{M_2}$ со карактеристичниот динамички план и промената на бојата (инструментацискиот план, кој само може да се чуе, и нема начин како да се прикаже), т. 24



Делот **A** содржи пет излагања на $\mathbf{T_1}$: т. 26–33, т. 38–45, т. 52–60, т. 63–70 и т. 72–80. Во нив ќе има постојани промени од кои највоочливи се поместувањата на тоналните центри (од основниот **f** во четвртото излагање **d** и во петтото **e**). Интересна е и промената во третото излагање, прво транспозиција за кварта нагоре во мелодиската линија, па потоа и промени во хармонската прогресија (во еден момент води во центарот **g**, па скока во мала терца надолу пред почетокот на четвртото излагање од тоналниот центар **e**).

Во третото излагање ќе се вклучат и гудачите со издржани тонови во контрапунктски линии (аугментирана тематска линија во половини). Во четвртото излагање (со надградувањето на инструментите што веќе го споменавме) ќе се појават и лимените дувачи со синкопирана фигура од квартни акорди (**пр. 112**).
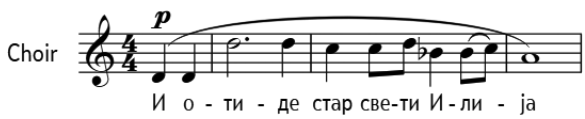
Веќе ова четврто излагање содржи многу компоненти, почнувајќи од придружната фигура, половинската фактура во гудачите, синкопираните квартни акорди во дувачите, имитациите кај вокалите и флејтите и кларинетите. Поместувањето во петтото излагање за степен нагоре и подигнувањето на динамиката треба да ја постигнат кулминацијата на делот **A**. Од прикажаните броеви на тактовите од излагањата може да се види дека меѓу нив има премини што имаат двојна функција – и да ги поврзат деловите, но и да ги одморат пејачите.

Делот **b** со делот **A** е поврзан преку $\mathbf{M_2}$. Иако во делот има функција на придружна фигура, тој е главниот двигател посебно во постигнувањето на драматичноста (соодветно на содржината). Но морам да истакнам дека во преден план сум го имал развитокот на формата и на музичките материјали (во поезијата тука е кулминацијата на дејствието, која овде не е претставена). Делот **b** е означен со мала буква која треба да укаже дека тој содржи само една реченица во која ќе биде изложена новата тема $\mathbf{T_5}$ (за разлика од двете излагања во бавниот вовед и петте излагања на $\mathbf{T_4}$ во делот **A**). Но без разлика на диспропорцијата во големината на овие два основни дела на песната, делот **b** го прави клучниот контраст и во содржинска, но и во временска смисла. Тој е факторот кој ја движи формата во ставот/песната.
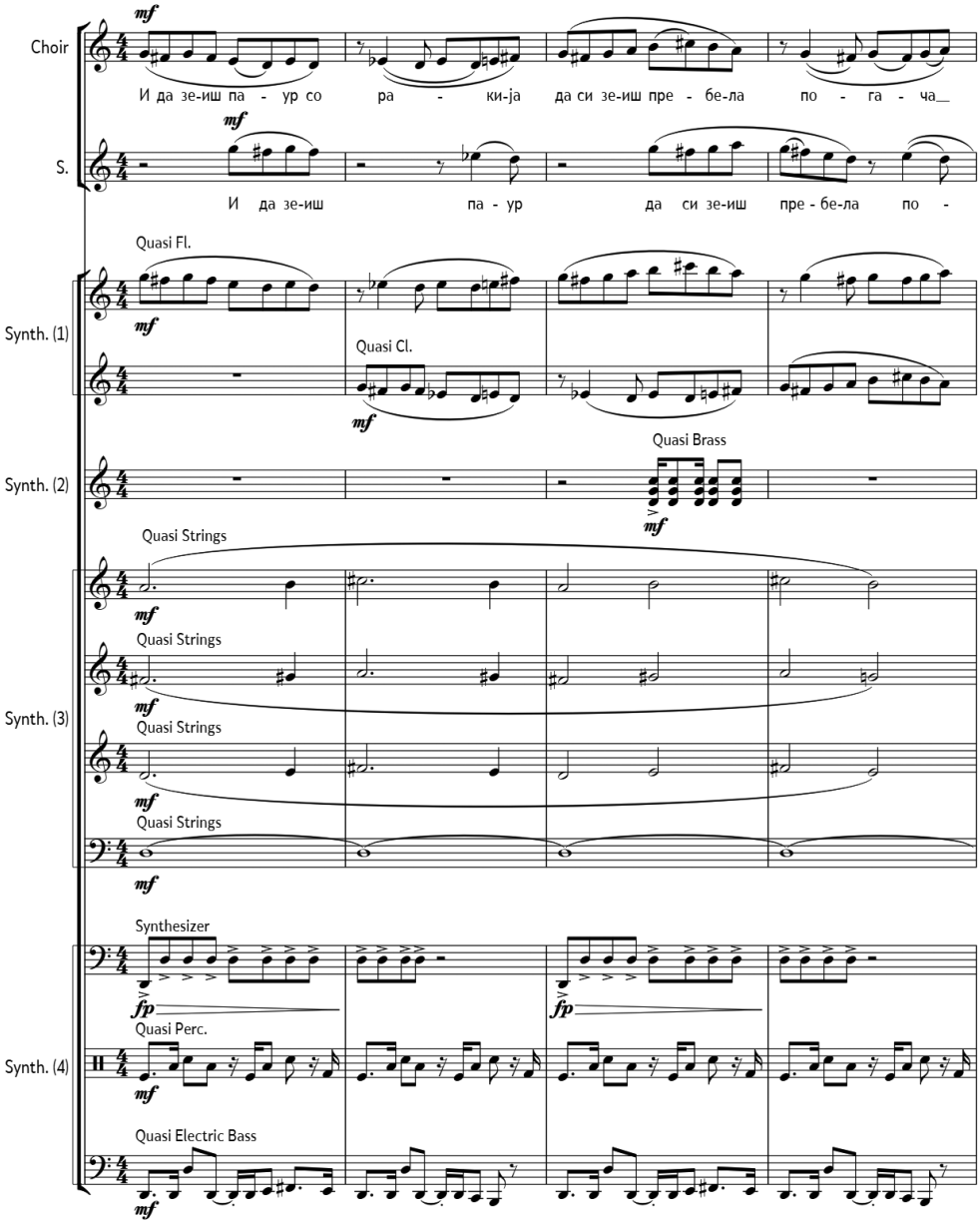
Тематскиот материјал содржи нов мотив ($\mathbf{M_3}$) со кој наликува на глава на $\mathbf{T_5}$ (**пр. 113**).

Во него е карактеристичен октавниот скок, кој е различен од посте-

Пр. 113: $\mathbf{M_3}$ со октавниот скок на почетокот, т. (84)–87



Пр. 112: Појавата на квартни акорди во синкопирана фигура, т. 63–66



пеното движење во **T₄**. Неговите две повторувања на почетокот на **T₅** го даваат впечатокот дека тој е *глава* на оваа тема (**пр. 114**).
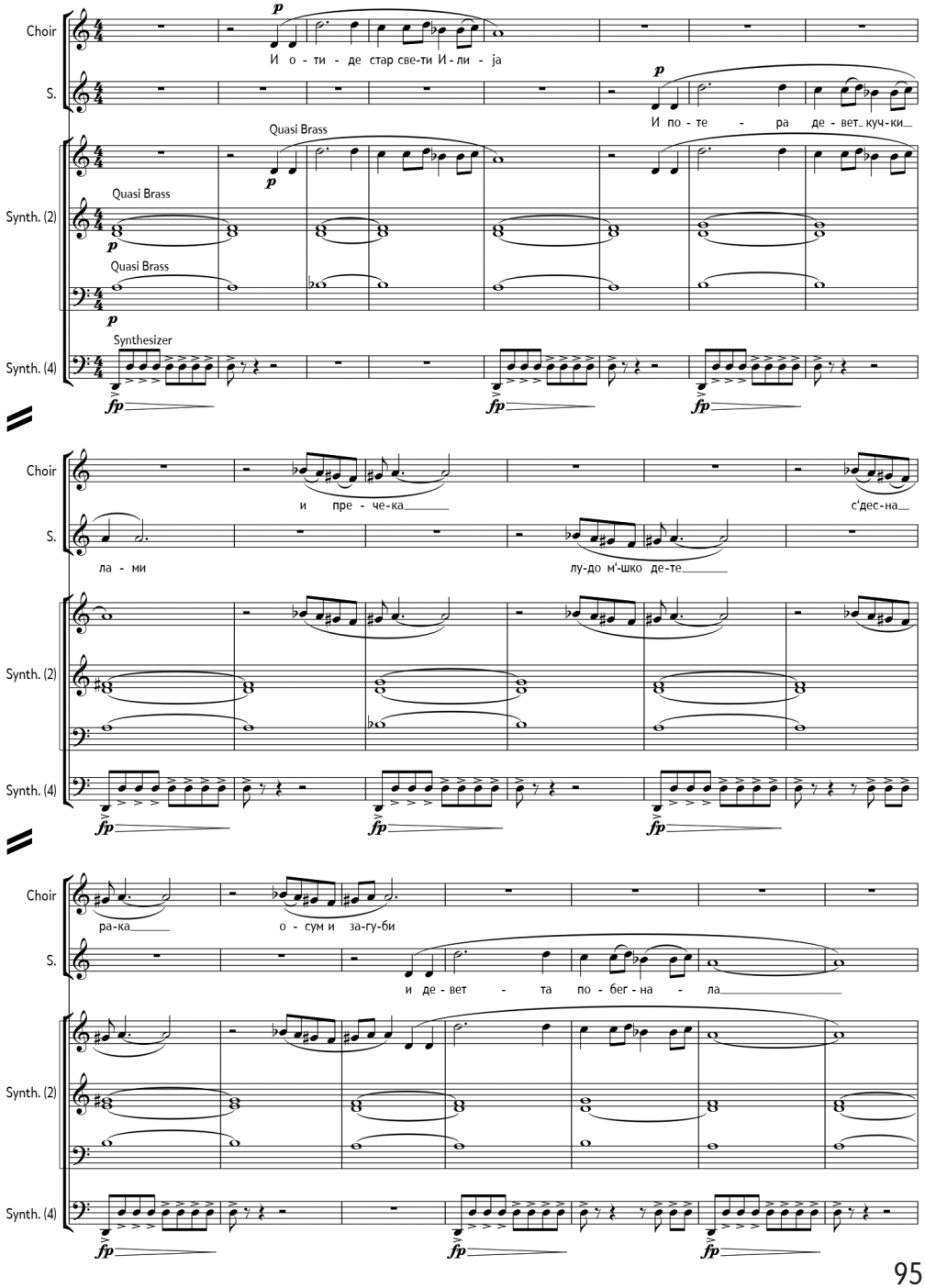
Но како што се гледа, натаму се јавува уште еден сегмент (т. 92–93) во чија структура двете мали секунди еднододруго и зголемената секунда потоа, му даваат ориентален призвук на тематскиот материјал. По три повторувања на овој втор сегмент повторно се јавува **M₃**.

A₁ е скратено во однос на првото **A** и ги содржи само првите три излагања (т. 105–136). И делот **b₁** е променет соодветно на функцијата што ја има во развитокот на епското дејствие. Најнапред тој е транспониран во првото излагање на **M₃** за секунда повисоко (од **d** на **e**), но во второто се враќа повторно на **d**. Има и други

промени, како на пример, воведувањето на осминските репетиции на квинтакорди во дувачите (*quasi* хорните) итн.

Како што споменав, испишувањето на партитурата во Sibelius отвора можност за изведба, или дури ре-оркестрација. Но во неа, како што видовме, ќе мора да се вклучат и електричен бас и удиралки и секако синтесајзер, кој ја има водечката функција во првата и во третата песна.

Пр. 114: $\mathbf{T}_5$ изградена од повторувањата на $\mathbf{M}_3$, т. 83–104



Песни за мирот и војната **оп. 38 (1994)**

Со овој циклус се поврзани повеќе настани кои опфаќаат периоди од 1992 година па наваму, до нивната изведба во Алтенбург во 1997 година. Во 1992 година (некаде во октомври) во Темпи (Аризона) одеднаш се појави мојот пријател Питер Пул (в. III, стр. 3–4) кој бил на некое патување во близината и бидејќи одржувавме контакт знаеше дека сме во Аризона.

Во негов стил (постојано го интересираа локалните растенија и храна) носеше една огромна врзулка со сушени црвени лути пиперки (наликуваа на нашите, но се работеше за еден од повеќето видови мексикански екстремно лути пиперки) што ги купил некаде по патот. Тие вообичаено се закачуваа на влезната врата како чувар од зли духови (што го направивме и ние). Потоа сите пријатели се смееја на количината на црвените сушени пиперки (lifetime supply) кои сигурно заедно со сите пријатели не би можеле да ги изедеме во таа година.

Го однесов до мојот *office* на универзитетот и тој за прв пат можеше да чуе нешто од мојата музика (ние се допишувавме, но единствен начин во тоа време би бил да му се испрати некоја касета). Беше воодушевен и веднаш ми рече дека ми прави нарачка за неговата, во тој момент девојка, а потоа и сопруга, Нен Хјуз (Nan Hughes) која меѓу другото била на мастер студии кај Филис Кертин (Phyllis Curtin, ја споменав во VI кн., стр. 97), а имаше дипломирано литература на Харвард, и пеење во Џулијард скул. Преку нејзиното познавање на литературата ја избравме песната "Bosnia tune" од Џозеф Бродски (Joseph Brodsky) која во тој момент беше посебно популарна поради трагичната војна во Југославија. Веднаш се фрлив на работа, користејќи го новиот хардвер и софтвер на Digidesign Sample Cell и Pro Tools.

По доаѓањето во САД во септември 1992 година, дознав за овие програми, посебно за Pro Tools кој беше првиот хардвер/софтвер во комерцијална употреба за снимање на хард диск, и може да се каже дека ја одреди идната *филозофија* на снимањето на дигиталното аудио. Со помош на Глен Хакбард (Glenn Hackbarth), професор на АСУ, кој воопшто многу ми помогна при сите мои посети на АСУ и ми овозможи постојан пристап до двете студија со опрема за електронска музика и снимање, составивме писмо до основачот на Digidesign, Питер Гочер (Peter Gotcher) со молба да ги добијам двете програми со посебен попуст, што набрзо и се случи. За среќа, со себе во САД го понесов компјутерот Мекинтош IIci кој го купив во Англија во 1989 година, но кој и натаму важеше за еден од најдобрите модели со капацитет да го издржи хардверот што требаше да му се додаде за оваа намена. Со огромната банка на инструменти во Sample Cell интегрирана со студиото на Pro Tools за мене се отвори еден нов свет за творење и снимање кој интензивно ќе го користам во следната деценија.

Босанската песна е првото дело кое означува нова страница во моето творештво на електронска музика, за која ќе зборувам во последната книга. Со оглед на тоа што беше планирано да се вратиме во Македонија на крајот од декември, јас брзав да ја завршам композицијата.

Продолжувањето на престојот (в. VI, стр. 102) во Темпи се случи на еден многу чуден начин. Џим ДеМарс (James DeMars) доби државна награда да напише ораториум (директно од претседателот Бил Клинтон) и тој побара отсуство од работа во следниот семестар. Неколку дена

пред западниот Божиќ (24 декември) бев поканет на *ѿарѳи* кај Џим дома по тој повод. На враќањето (ме возеше Чинари Унг, в. III, стр. 50) го прашав кој ќе го заменува Џим, и тој ми рече дека веќе направиле договор со двајца кандидати. Јас нафрлив дека би бил заинтересиран, и тој во моментот веднаш ми одговори дека, ако сакам да го направам тоа, веднаш ќе ме ангажираат мене. Бев во голема недоумица бидејќи веќе нѐ мачеше носталгијата, и ги имавме направено резервациите за враќање, и кога се вратив дома и кога им го кажав тоа на моите (Елени, Стефан и Румена) и тие некако се растажија. Сепак, и за Стефан и за Румена беше важно да ја завршат годината во училиштата таму, така што другиот ден се јавив и потврдив дека сум заинтересиран да предавам. Бидејќи имаше само уште еден работен ден до празниците, на мое огромно изненадување, сите формалности за вработување во АСУ се завршија. Во следниот семестар (пишував во шестата книга) започнав и други проекти, но што е најважно, Нен дојде и ја снимивме песната во електронските студија на АСУ комбинирано со мојата компјутерска техника.

По снимањето (некаде во јуни 1993 година) од универзитетската радиомрежа на АСУ ми предложија премиерно да ја емитуваат песната со мое интервју. Мојата изјава ја снимив со мојот компјутер и им ја дадов снимката вклучувајќи ја и песната и таа беше емитувана во почетокот на јули 1993 година.

Охрабрени од успехот со песната се договоривме Нен да ми најде уште текстови што би биле дел од циклус кој го доби името *Песни за мирот и војната* (намерно е направена пермутацијата). На крајот одлучив да ги користам следните песни:

William Butler Yeats – On Being Asked for a War Poem

Joseph Brodsky – Bosnia tune, Mother Teresa quotation – Silence



Сл. 21: Снимањето на *Песните за мирот и војната* во електронското студио на АСУ на 22 мај 1993 година (Нен Хјуз и Димитрије Бужаровски)





Сл. 22: Првото преслушување веднаш по снимањето (првата слика одлево надесно: Нен Хјуз, Стефан Баталден, Мери Гајдарџиска, Дон Трајков; втора слика одлево надесно: Нен Хјуз, Глорија Трајков, Мери Гајдарџиска, Сенди Баталден)

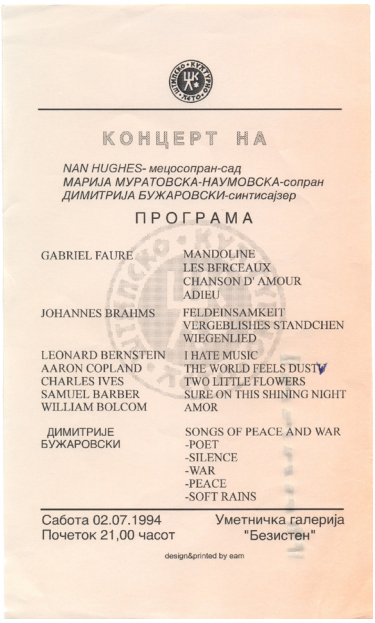
Langston Hughes – War
Langston Hughes – Peace
Sara Teasdale – There Will Come Soft Rains

Од нив се формираа и скратените наслови на петте песни на циклусот: Poet, Silence, War, Peace и Soft Rains.

Матриците ги направив во Македонија и Нен и Питер дојдоа на крајот на јуни 1994 година, за да ги подготвиме за снимање. Воедно направивме и два концерти на „Штипско лето“ на 2 јули и на „Скопско лето“ во Музејот на град Скопје на 3 јули 1994 година (**сл. 23**). Во нив вклучив и повеќе аранжмани за вокалниот репертоар на Нен Хјуз, исто така за синтесајзери.

Аранжманите на Форе, Брамс, Бернштајн, Копланд, Ајвс, Барбер и Болком (во базата за моето творештво означени од a12 – a23, односно вкупно 12 аранжмани) ги изведував директно од клавирските изводи. Два од нив Форе – *Збогум* и Болком – *Амор*, ги снимивме и за продукцијата на МРТ при снимањето на *Песните за мирот и војната*.

По аудиоснимањето предложив да снимиме и видео во МТВ. Сценариото беше мое, режијата на Душан Наумовски, а камерата на Душан Владички (го викаа Манаки). Според сценариото, се снимаше во антички објекти (Стоби, Хераклеја), песната „Мир“ е снимена во задниот влез на црквата Св. Софија во Охрид, и последната песна – на Охридското езеро. Двете пејачки (Нен Хјуз и Марија Муратовска-Наумовска) беа облечени во костими кои асоцираа на антиката (**сл. 24**). Јас немав напишано класично сценарио, туку еден вид синопсис, бидејќи песните ги знаев напамет и имав прецизни идеи како да се реши секоја секвенца. Одлично соработувавме како тим со Душко и Манаки, и Питер (сопругот на Нен) беше шокиран дека не користевме никаков пишан материјал, а сè се знаеше и функционираше беспрекорно, така што снимањето се заврши за три дена. Всушност, додека Питер и Нен се одмораа, утрото ние ги избиравме терените и амбиентите и кога потоа ќе дојдевме



КОНЦЕРТ НА

NAN HUGHES- мецосопран-сад
МАРИЈА МУРАТОВСКА-НАУМОВСКА-сопран
ДИМИТРИЈА БУЖАРОВСКИ-синтисајзер

ПРОГРАМА

GABRIEL FAURE	MANDOLINE LES BERCEAUX CHANSON D' AMOUR ADIEU
JOHANNES BRAHMS	FELDEINSAMKEIT VERGEBLISHES STANDCHEN WIEGENLIED
LEONARD BERNSTEIN	I HATE MUSIC
AARON COPLAND	THE WORLD FEELS DUSTY
CHARLES IVES	TWO LITTLE FLOWERS
SAMUEL BARBER	SURE ON THIS SHINING NIGHT
WILLIAM BOLCOM	AMOR
ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ	SONGS OF PEACE AND WAR -POET -SILENCE -WAR -PEACE -SOFT RAINS

Сабота 02.07.1994 Почеток 21,00 часот — Уметничка галерија "Безистен"

design&printed by sam



Сл. 23: Програмата за концертот во Штип која е и светска премиера на *Песните за мирот и војната* и фотографија од концертот на „Скопско лето“ на 3 јули 1994 година во која како конферансие се појави и Румена Бужаровска

точно знаевме која фраза на која позиција да се снима. Се качувавме по ѕидовите на тврдината во Охрид на многу опасни позиции, (дури во една сцена ги качивме и пејачките на еден од ѕидовите, а ние бевме скриени во заднина, над бездната, за да не изгубат рамнотежа, Манаки со асистентот со камерата се качија на влезната кула најгоре, која тогаш беше оставена како урнатина итн.). Видеото беше фасцинантен резултат, иако за жал имам само VHS копија со редуциран квалитет.



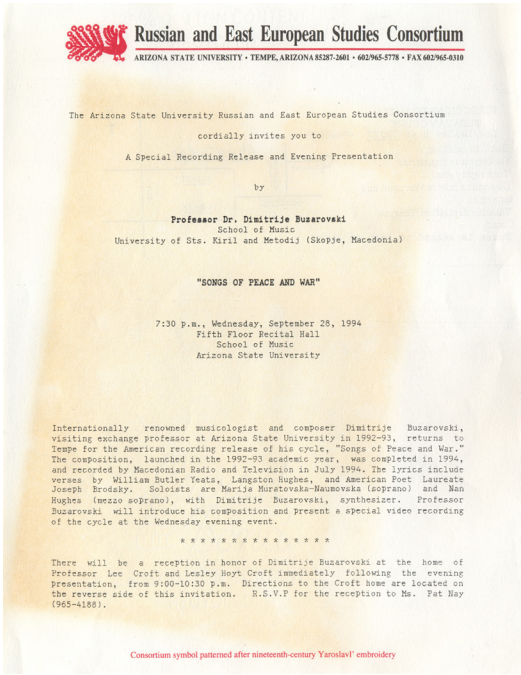
Сл. 24: Исечок од видеото на *Песните за мирот и војната* (1994)

Во септември истата година бев во посета на Аризона која беше во рамките на подготовката за големиот проект што ќе следи меѓу АСУ и УКИМ финансиран од Стејт департментот на САД за подобрување на наставните програми на економските факултети. Престојот го искористивме со професорот Баталден да направиме и промоција на видеото на песните (**сл. 25**).

Од приемот кај Ли Крофт има повеќе фотографии од кои секако една има посебно значење, затоа што на неа се Чинари Унг, професорот по композиција и воопшто истакнат композитор (го споменував повеќе пати) и Роберт Олдани (кој беше раководител на Одделот за композиција и музичка теорија при Факултетот за музика во АСУ) (**сл. 26**).

Ли Крофт предаваше руска книжевност на Одделот за руски јазик во АСУ, и му беше најблискиот соработник и пријател на Стефан Баталден, посебно во РИСК (кој веќе го споменав). Тој беше прекрасен човек кој ни се наоѓаше за помош во секое време (исто како и Стефан Баталден). Во таа посета го договоривме и споменатиот проект за подобрување на економските наставни програми и бевме одредени јас и професорот Џозеф Брада (Josef Brada) за координатори, односно бев директно ангажиран од АСУ на таа функција во следните три години (**сл. 27**).

Овде би направил мала дигресија во врска со тој проект кој одигра многу значајна улога и во мојот живот, но и кај 21 професор од економските факултети од Македонија (и сродни факултети на кои се предаваше менаџмент) кои престојуваа по еден семестар во САД во Колеџот за бизнис



Russian and East European Studies Consortium
ARIZONA STATE UNIVERSITY • TEMPE, ARIZONA 85287-2601 • 602/965-5778 • FAX 602/965-0310

The Arizona State University Russian and East European Studies Consortium
cordially invites you to
A Special Recording Release and Evening Presentation
by

Professor Dr. Dimitrije Buzarovski
School of Music
University of Sts. Kiril and Metodij (Skopje, Macedonia)

"SONGS OF PEACE AND WAR"

7:30 p.m., Wednesday, September 28, 1994
Fifth Floor Recital Hall
School of Music
Arizona State University

Internationally renowned musicologist and composer Dimitrije Buzarovski, visiting exchange professor at Arizona State University in 1992-93, returns to Tempe for the American recording release of his cycle, "Songs of Peace and War." The composition, launched in the 1992-93 academic year, was completed in 1994, and recorded by Macedonian Radio and Television in July 1994. The lyrics include verses by William Butler Yeats, Langston Hughes, and American Poet Laureate Joseph Brodsky. Soloists are Marija Muratovska-Naumovska (soprano) and Nan Hughes (mezzo soprano), with Dimitrije Buzarovski, synthesizer. Professor Buzarovski will introduce his composition and present a special video recording of the cycle at the Wednesday evening event.

* * * * * * * * * * * * * * * *

There will be a reception in honor of Dimitrije Buzarovski at the home of Professor Lee Croft and Lesley Hoyt Croft immediately following the evening presentation, from 9:00-10:30 p.m. Directions to the Croft home are located on the reverse side of this invitation. R.S.V.P for the reception to Ms. Pat Nay (965-4188).

Consortium symbol patterned after nineteenth-century Yaroslavl' embroidery

Сл. 25: Поканата за промоцијата на видеото од REESC (Russian and East European Studies Consortium) и приемот во куќата на Ли Крофт (Lee Croft) на 28 септември 1994 година



Сл. 26: На приемот кај Ли Крофт по презентацијата (одлево надесно: Дена Феклер, Сенди Баталден, Димитрије Бужаровски, Роберт Олдани, Чинари Унг и Стефан Баталден)



Сл. 27: Посетата на Скопје и УКИМ за договарање на соработката и следните проекти (одлево: Ли Крофт, Стефан Баталден и Џозеф Брејда), јануари 1995 година

при АСУ, и бројни професори кои доаѓаа во Македонија од АСУ од Колеџот за бизнис. Програмата официјално ги покриваше академските години 1995/96 и 1996/97, но благодарение на заштедите што ги направивме продолжи до 1998 година. Јас ја покривав целата логистика, се грижев за професорите и за нивните предавања во Македонија, вклучувајќи го и симултаниот превод, а во летата престојував во САД во подготовка на групите што доаѓаа од Македонија. За жал, економските факултети во Скопје и во Прилеп не беа заинтересирани за поголем број предавања на професорите што доаѓаа од САД и покрај фактот што се работеше за врвни имиња, така што тоа нивно присуство во Македонија го искористив за да отворам програма за постдипломски студии за културен менаџмент на Факултетот за музичка уметност во 1996/97 година. Групата од 10 студенти имаше голема среќа да присуствува на предавањата на професори од ваков ранг од предметите Економија, Менаџмент, Маркетинг, Сметководство, Статистика, Авторско право итн. Студиите беа бесплатни и интересно е дека кога распишавме нов конкурс за прием, во следната 1997/98 година се јавија само двајца студенти, така што таа програма, за жал, згасна.

За мене работата со професорите од САД (вклучувајќи ги и преводите што ги правев симултано за време на нивните предавања во Македонија) ми отвори еден нов хоризонт, кој не беше далеку од моите филозофски и социолошки интереси. Присуствувајќи во летните семестри на АСУ во САД, започнав да ги посетувам предавањата од предметите на професорите кои доаѓаа и во Македонија. Во САД престојував (заедно со семејството) во летата 1995, 1996 и 1997 година и паралелно со мене Елени Бужаровска држеше предавања од предметот Македонски јазик на летните семестри во рамките на програмата Critical Language Institute (која постепено се разви од РИСК). Студентите што завршуваа два курса во двата семестри можеа да дојдат во Македонија на дополнителен престој во август, каде што им се организираше дополнителна настава и присуство на Семинарот за македонски јазик, литература и култура. Всушност, оваа програма со предавање на македонски јазик на АСУ ја започна Елени Бужаровска во 1993 година, и таа долго се одржуваше (речиси две децении) и во два наврати по 2000 година на неа предаваше и Румена Бужаровска.

Подоцна, во 1997 година со Стефан Баталден ја отворивме и програмата Study Abroad at UKIM, во која во четири наврати престојуваа студенти од АСУ по два семестри, во кои им беше организирана настава по македонски јазик, предметот Балкански култури и традиции (што го

предавав) и дополнителни предмети по избор од подрачјето на историските и политичките науки. За престојот, студентите добиваа еднакви кредити како во АСУ и низ оваа програма се образоваа над десетина студенти од различни области кои денес во САД се вработени во државни институции или се занимаваат со научна работа. Воопшто, може да се каже дека тоа беше еден многу интензивен период на соработка АСУ – УКИМ, кој го координирав од двете страни (како вработен и во УКИМ и во АСУ) во кој беа вклучени и настапите на студентите од АСУ во Меѓународниот студентски оркестар при ФМУ во периодот 1996 – 1998 година.

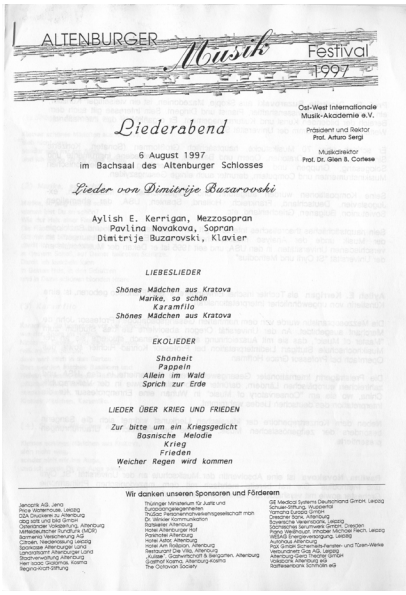
Со добивањето на вториот постдокторски Фулбрајт, своето искуство со проектот за економија го искористив да продолжам со посетување на повисоки нивоа на предавања и да ја подготвам книгата која подоцна ќе ја објавам под насловот *Музикономија*.

Во март 1995 година на „Деновите на македонска музика“ повторно ќе ги изведеме *Песните за мирот и војната* со Нен и Марија. Посебно интересна е изведбата на Алтенбуршкиот фестивал со мецосопранот Ајлиш Кериган (Aylish E. Kerrigan) и сопранот Павлина Новаковска (**сл. 28**).

За оваа пригода направив пијано аранжман од песните (кој ќе биде користен во анализите и овде). Воедно направив пијано верзија и од *Еко песните*, за кои ќе зборувам подоцна, и заедно со *Љубовните* ја оформија програмата на вечерта.

Ајлиш дојде во Скопје во 1997 година во зимата, имаше вокален рецитал кај нас на ФМУ, не се сеќавам кој и како го имаше организирано. Тогаш се договоривме да направиме вечер со моја музика во Алтенбург, и за вториот глас да ја искористиме Павлина Новаковска, која во тој момент се наоѓаше на семинарот за пеење што го организираше Артуро Серги.

На враќањето од САД застанавме (со сопругата Елени и ќерката Румена) во Германија и директно продолживме за Алтенбург. Еден месец пред концертот, играјќи одбојка (на песок) ја скршив главната зглобна коскичка на палецот (зглобот metacarpophalangeal). Имав неверојатни болки вечерта, но не отидов на лекар, ниту на снимање на раката, бидејќи бев сигурен дека ќе бараа да се имобилизира. Имав огромен оток, но со масирање некако спласна по една недела, но и натаму не можев да го движам палецот. Приближно една недела пред поаѓањето


ALTENBURGER Musik Festival 1997

Ost-West Internationale Musik-Akademie e.V.

Präsident und Rektor Prof. Arturo Sergi

Musikdirektor Prof. Dr. Glen B. Cortese

Liederabend

6 August 1997
im Bachsaal des Altenburger Schlosses

Lieder von Dimitrije Buzarovski

Aylish E. Kerrigan, Mezzosopran
Pavlina Novakova, Sopran
Dimitrije Buzarovski, Klavier

LIEBESLIEDER

Shönes Mädchen aus Kratova
Marike, so schön
Karamfilo
Shönes Mädchen aus Kratova

EKOLIEDER

Shönheit
Pappeln
Allein im Wald
Sprich zur Erde

LIEDER ÜBER KRIEG UND FRIEDEN

Zur bitte um ein Kriegsgedicht
Basnische Melodie
Krieg
Frieden
Weicher Regen wird kommen

Wir danken unseren Sponsoren und Förderern



Сл. 28: Програмата за настапот на Алтенбуршкиот фестивал на 6 август 1997 година и снимка од пробата во Баховата сала каде што се држеше концертот



Сл. 29: Вечерата по концертот со Артуро Серги (6 август 1997 година)

за Германија, иако со болки, почнав малку да вежбам и добро е што во свирењето тој повеќе удира странично. Како и да е, концертот го отсвирив со големи болки, прстот ме болеше уште шест месеци, и не можев да правам многубројни движења (на пример, вртење клуч). Овој зглоб на двете раце често го повредував играјќи кошарка, но никогаш во олкава мера (сега очигледно беше пукнат). Се разбира, ништо никому не споменав во Алтенбург.

Интересна беше првата проба со Павлина, која беше најсилниот (по интензитет) глас што воопшто сум го чул. Кога запеа, мислам дека Ајлиш ги отвори очите во шок, и веднаш ми рече: *со оваа ќе останам без глас*. Пијаното на Павлина беше *форте*, така што Ајлиш мораше да запне од почетокот до крајот за да се изедначи.

Вечерта по концертот отидовме на вечера со Артуро Серги од каде што е следната фотографија (**сл. 29**).

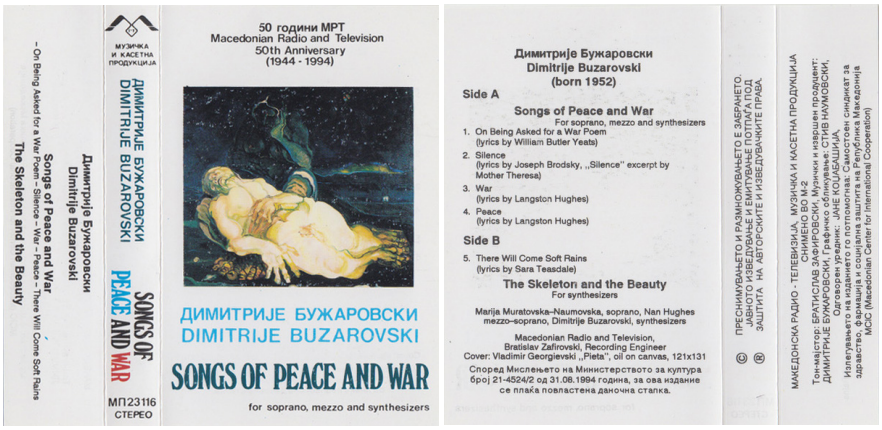
За Артуро Серги дознав преку студентот по виола на ФМУ во тоа време, Јован Бицевски. Тој во 1995 година со допис до ФМУ од летниот фестивал во Алтенбург, Германија, со група други студенти учествувал во фестивалскиот оркестар (Ost-West Internationales Symphonie Orchester, под диригентство на Glen Cortese), по што организаторите биле многу задоволни и барале натамошен контакт со ФМУ и зголемување на групата. Овој фестивал траеше по 40 дена и паралелно со настапот на студентски оркестар се одржуваше и вокален семинар што го водеше Артуро Серги, кој беше и уметнички директор на фестивалот. Артуро Серги припаѓаше на линијата на *големите светски тенори* и соработката со него и за мене и за ФМУ ќе остане како еден посебно значаен настан. Јас веднаш во 1996 година му се обратив и во следните три години (1996, 1997 и 1998 година) испраќавме по 20-ина студенти на кои сите трошоци им беа платени (вклучувајќи и авионски карти, визи итн.) и за кои ова беше неверојатно корисно образовно искуство. Во 1997 година ќе го поканиме и во Македонија во неделата во која се подготвуваше *Ваѓнероваѓа вечер* (в. V, стр. 107) во која тој работеше на подготовката на солистите. Од 1997 година почнавме и со испраќање пејачи на вокалниот семинар и Павлина беше една од нив.

Во делот за *Љубовните* песни и изведбата на овој циклус на „Охридско лето“ во 1998 година со Манон Хајне и Дарко Брлек (в. стр. 29–30) може да се види дека сум направил уште една преработка на овој циклус, за глас, кларинет и пијано.

И од овој циклус беше издадена касета во Музичката и касетна продукција на МРТ, за чија корица беше искористена сликата на Владо Георгиевски *Pieta* (масло на платно, 121 x 131) (**сл. 30**).

Анализа

Песните од овој циклус се движат во опсегот од романтичарскиот до неоромантичарскиот израз. Како што веќе пишував, прва беше изработена втората песна, и потоа



ги дополнив и следните четири. Втората песна во првата верзија беше исклучиво за еден глас. Во изработката на циклусот додадов и сопран. Како и во првата верзија, основата на придружбата доаѓаше од инструментите од Sample Cell, иако во првите изведби во Штип и во Скопје користев и синтесајзер за дел од линиите, а другите линии се емитуваа од ДАТ снимачот како матрица. Верзијата со пијано е направена веднаш во 1995 година и таа ќе биде основа за анализите.

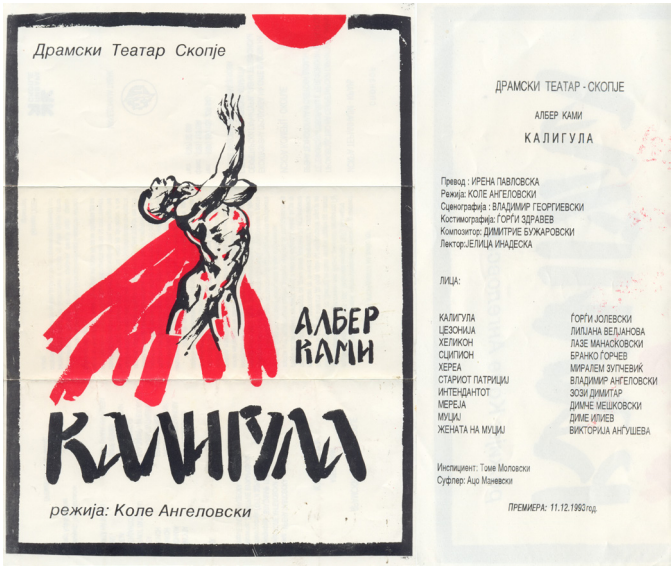


Сл. 30 Кориците и касетата од *Песните за мирот и војната* објавени во Музичката и касетна продукција на МРТ

(1) Поетот

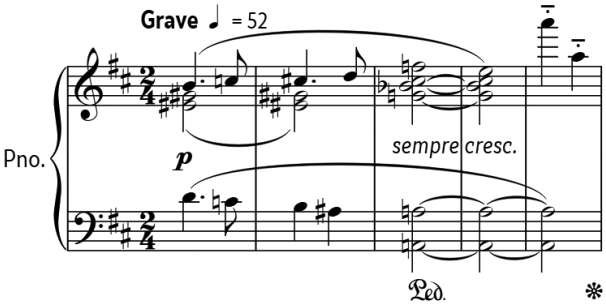
Првата песна е вовед во втората и воопшто во циклусот. Краткиот текст на Вилијам Батлер Јејтс се појавува во вториот пократок дел на песната по долгиот инструментален вовед. (Имаме троен вовед: во песната, во втората песна и во циклусот.) Инструменталниот вовед е директно преземен од музиката за драмата *Калиґула* (**сл. 31**).

Знаејќи дека и таа ќе згасне со претставата, без дилеми ја искористив, посебно поради нејзината *трагичност*, која одговара на поентата на цилусот. Таа трагичност се чувствува уште



Сл. 31: Програмата за претставата *Калиґула* одиграна во Драмскиот театар на 11 декември 1993 година

Пр. 115: Основниот мотив **M**$_1$ за **T**$_1$, т. 1–5
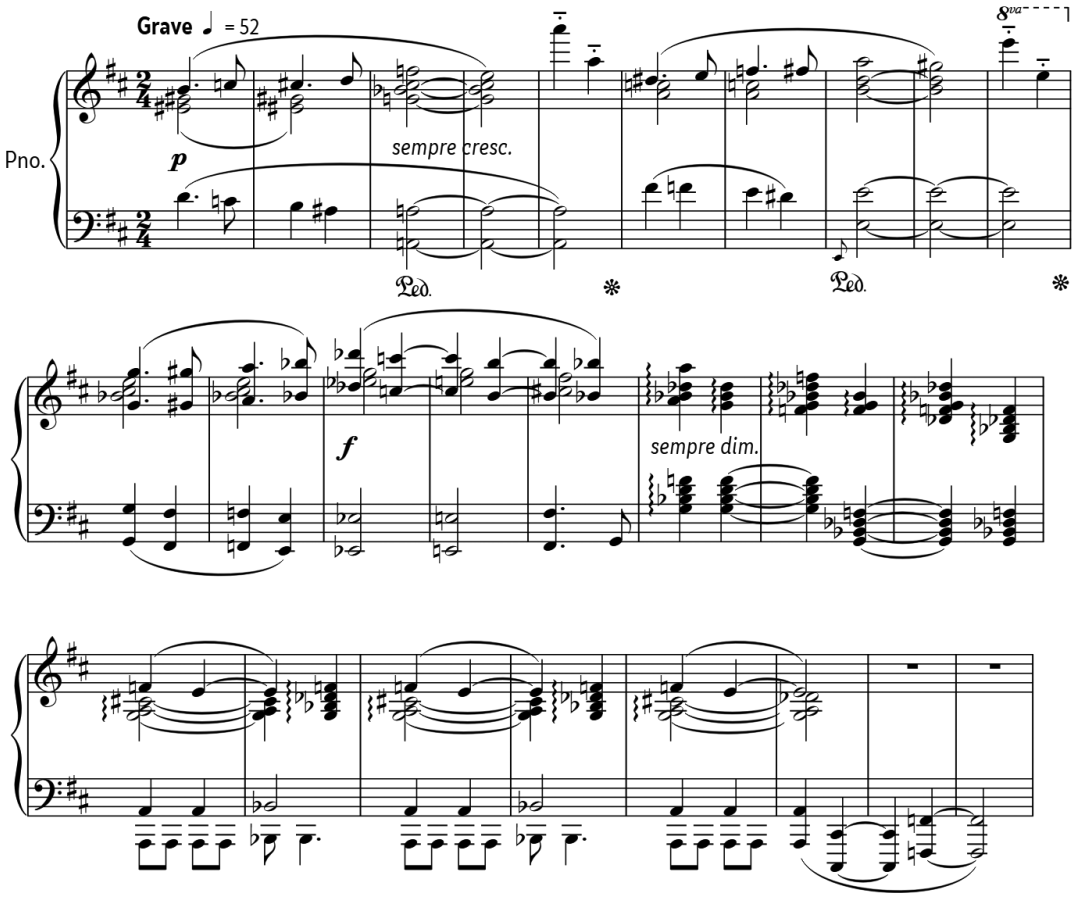


од првите тактови кои се далечен одглас од последниот став на VI симфонија на Чајковски (**пр. 115**).

Има повеќе разлики кои овој мотив го оддалечуваат и го дефинираат како потполно нов (преработка во композиторската свест) со сличната структура од споменатата симфонија. Најнапред тој почнува со намален септакорд (кај Чајковски е полунамален), потоа тој се движи хроматски нагоре и надолу* (во основа е заменична доминанта за *условната доминанта* од **a**, која е поставена како нонакорд во кој задржаната секста пред квинтата (6-5) во третиот такт (прозвучува дури и како 13-ка)* го потенцира романтичарскиот карактер на целиот мотив. Тој се заокружува (во оригиналната оркестрација) со ѕвончиња во високиот регистар. Во оригиналната оркестрација целиот воведен дел е со *quasi* гудачи кои се разлеани со голем реверб.

Од овој материјал е направен првиот дел на триделната песна – **a**, која е во основата на формата на ставот (**a b a**$_1$). Соодветно, во делот **a** се содржи **T**$_1$, додека во делот **b T**$_2$ (**пр. 116**).

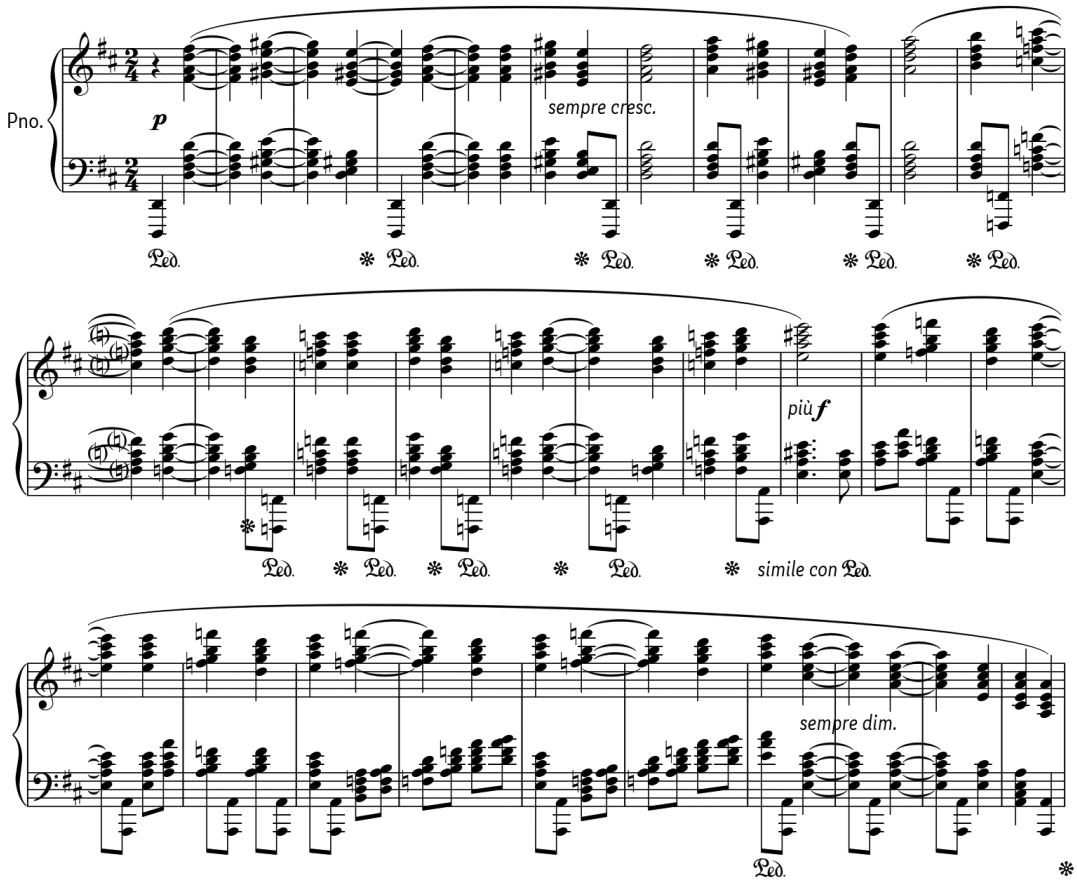
Пр. 116: **T**$_1$ изградена од повторувања на **M**$_1$, т. 1–26
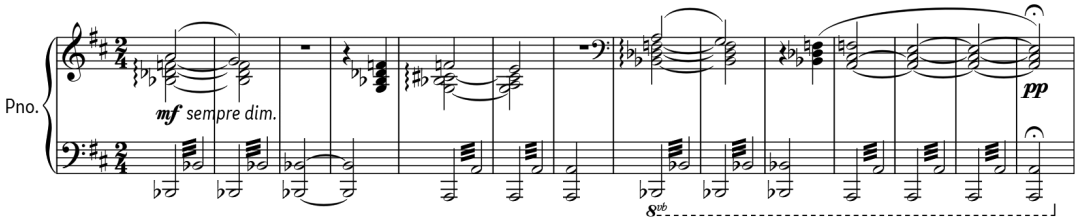


Структурно изгледа дека таа ќе ја добие шемата 4 + 4 + 8, но тоа не се случува, затоа што во третото повторување на **M₁** настануваат низа проширувања кои ќе се надоврзуваат (првото, т. 13–15, па потоа т. 16–18, третото т. 19–24, и на крајот уште едно надворешно проширување т. 24–27 , овде не го прикажавме т. 27 бидејќи во него едно над друго започнува делот **b**). И оваа тема е *хармонска* – во неа хроматиката е решена со бројни презначувања на септакорди и нонакорди во различни позиции и е ставена во функција на принципот хармонска напнатост – разрешување. Посебна функција ќе има и полунамалениот септакорд* (т. 16–18), на крајот со повторувања поставен пред основната задржана секста пред квинтата од почетниот мотив (т. 19–24). Ако во полунамалениот септакорд го изоставиме основниот тон (во случајов **g**), односно ако формираме акорд од неговата терца (**b**) со *sixte ajoutée* (**g**), добиваме интересна поларна врска со почетен молски (од **b**) и завршен дурски квинтакорд (од **a**), која мене секогаш ми звучеше многу интересно, посебно што во тој случај таа *sixte ajoutée* (**g**) станува антиципиран задржан тон на малата септима од *условната* доминанта што следува (од **a**).

И втората тема (делот **b**) е хармонска. Во неа мелодиската линија е безначајна – водечка е хармонската прогресија. Таа се заснова на лидиската врска* поставена во синкопи и е хармонизирана со паралелни квинтакорди. Тие потоа се транспонираат за мала терца нагоре (т. 37, хроматско-терцната сродност*). Во 45. такт следува уште еден

Пр. 117: Втората тема **T₂** изградена на педалите, лидиската кварта и терцната сродност, т. 27–57



Пр. 118: Надворешното проширување на делот **b** со модифицирана верзија од крајот на $\mathbf{T_1}$, т. 58–71
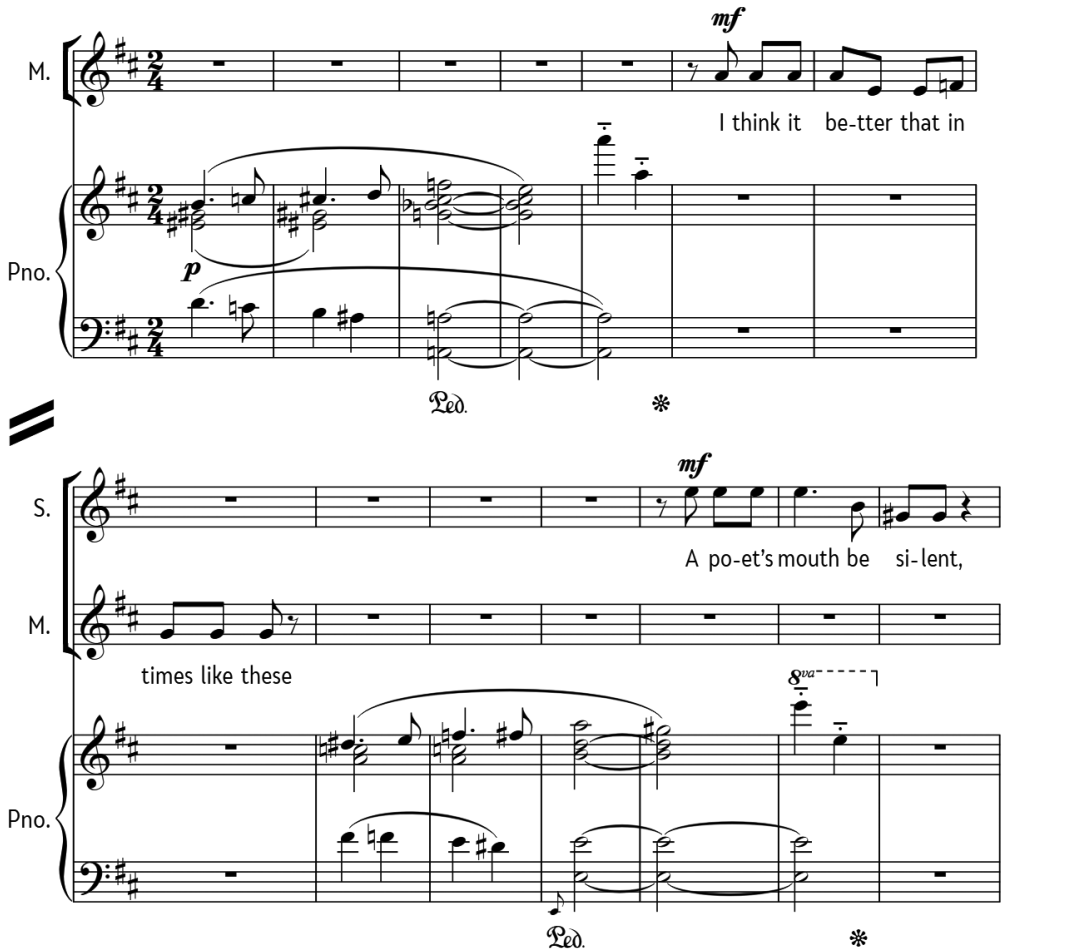


скок со хроматско-терцна сродност. Во оваа последна прогресија ќе се искористи молската субдоминанта (во дур) за да се застане на последниот педал **a**. Хармонската суштина на оваа тема се и педалите кои се движат на линијата **d – f – a** (**пр. 117**).

Делот **b** се заокружува со модифицирана верзија од крајот на првата тема, повторно како надворешно проширување (**пр. 118**).

Во репетицијата на **a** се појавуваат и пејачите (**пр. 119**).

Се гледа дека ова внесување на пејачите меѓу сегментите на $\mathbf{T_1}$ наликува повеќе на говорна отколку на пејачка линија. *Пеењето* ќе започне во натамошниот дел од темата кога пејачите ќе ја следат горната линија. На завршните проширувања на

Пр. 119: Внесувањето на пејачите меѓу сегментите на $\mathbf{T_1}$, т. 72–85



темата тие повторно ќе преминат во *parlando* интерпретација на текстот. Со ова уште повеќе се истакнува функцијата на *придружбата* која во овој став воопшто не е придружба, туку е водечка сила. Вокалниот дел е додаден за да се внесе текстот. Но со текстот ќе се појави и нов момент: кога ќе ги погледнеме содржините на првите две песни (Јејтс наспроти Бродски), тие се во целосен расчекор; во првата музите молчат, во втората се критикува тој став и се бара ангажираност на поетите и поезијата.

(2) Тишина

Во одредбата на формалната структура на втората песна повторно имаше дилема. Очигледно е дека таа е изградена околу содржинското јадро кое овде е дефинирано како тема **T_3** (**пр. 120**).

Во неа во мелодиската линија постои репетитивна ритмичка фигура која ќе биде идентификатор за сите нејзини појавувања (пунктираната половина со три четвртини во 3/2 метар). Придружбата е многу едноставна (затоа и не ја издвоивме како фигура), вклучувајќи го и хармонскиот план. Пред нејзиното појавување ги има очекуваните два воведни такта од придружбата*. Имаше можност да ја третираме целата тема како помала единица, и темата да се оформи од нејзините повторувања, но нивото на заокруженост и почнување на нешто друго (таа релативност на должината на материјалите) сепак натежна овде да биде одредена како тема.

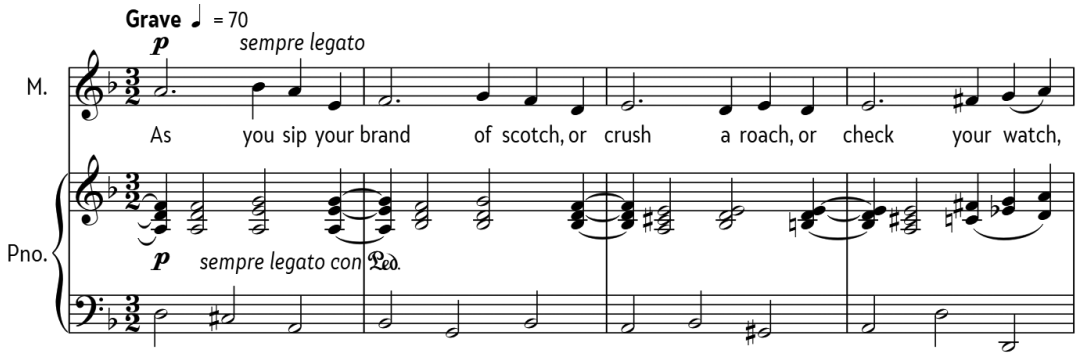
Од вакви пет единици (реченици) ќе се формира делот **A** (т. 1–23) кој потоа има уште две повторувања: **A_1** (т. 23–44) **A_2** (т. 45–55), по што следува **кодата** со нов материјал и нов текст (цитатот на Мајка Тереза) (т. 56–64).

Со секое повторување на **T_1** во рамките на **A** се појавуваат нејзини поголеми преработки. Така, второто излагање (т. 7–10), како најчесто скоро сите втори излагања на темите кај мене*, е најблиску до првото и започнува на субдоминантниот тоналитет.

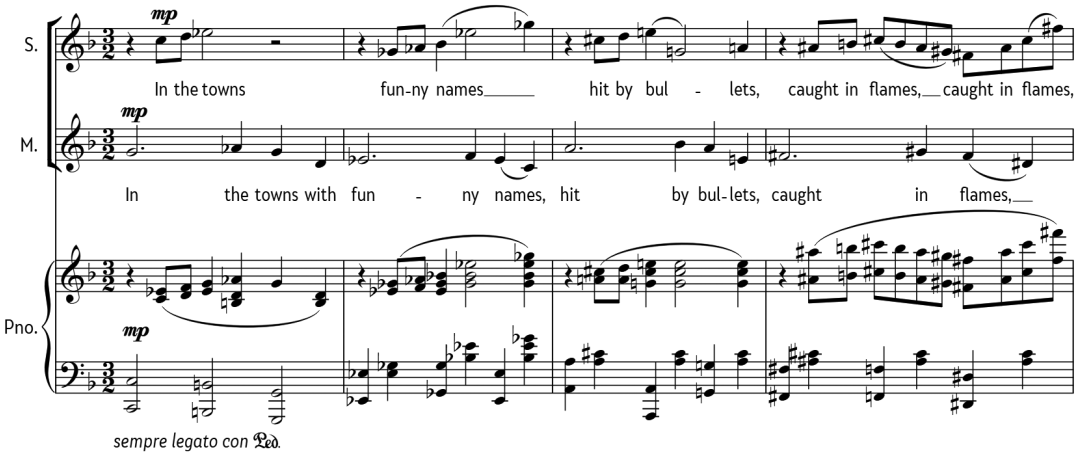
Инаку, првата песна започна и заврши со доминантата на **d-moll**. Оваа втора песна започнува во **d-moll**, но ќе заврши во **g-moll**. **A** и **A_1** се поставени во **d-moll**, но **A_2** започнува во **c-moll** и каденцира во **g-moll**, во кој е поставена **кодата**. Од овој хармонски план се гледа и дека и **A** и **A_1** се слични и дека повеќе промени ќе се случат во **A_2**.

Враќајќи се повторно на излагањата на темата **T_1** од првото **A**, веќе со третото излагање (т. 11–14) настануваат првите поголеми измени. Тоа, како и второто излагање,

Пр. 120: **T_3** како содржинско јадро на втората песна „Тишина“, т. 3–6



Пр. 121: Хармонската прогресија на третото излагање на $\mathbf{T_3}$, т. 11–14



се појавува со транспозиција од кварта (субдоминантно), но натаму се гради една потполно нова прогресија со хармонски скокови во секој такт: почнува во центарот **c**, па скока на центарот **es** со молски квинтакорд, во третиот такт на поларниот **a** со мал дурски септакорд како да ќе е доминанта и во четвртиот такт на **fis** повторно дурски квинтакорд. По првата песна и во втората доминираат карактеристичните хармонски постапки во моето творештво, со тоналните скокови и рашетување низ многу далечни тонални врски (**пр. 121**).

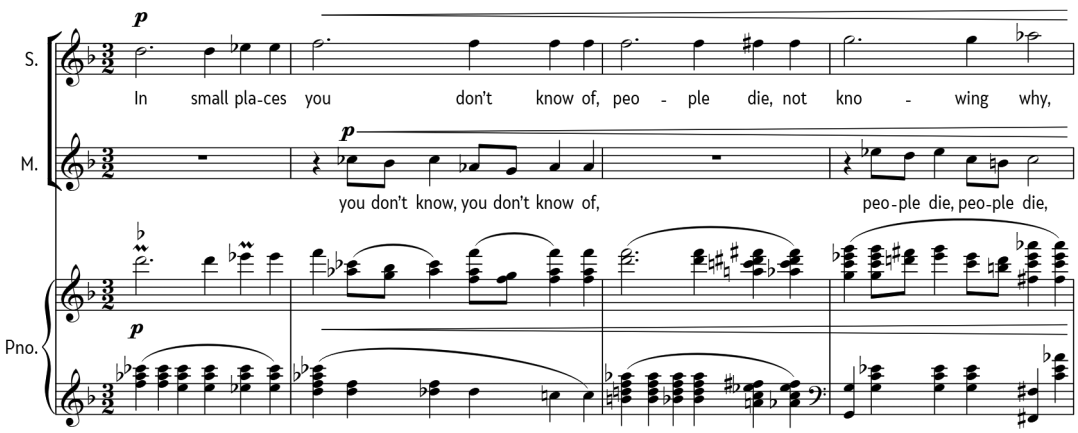
Јасно е дека овде хармонијата е водител, додека мелодиската линија, вклучувајќи го и контрапунктското движење на сопранот (и пијаното) се само орнаментирање на целиот хармонски амбиент.

Четвртото излагање на $\mathbf{T_3}$ (т. 15–18) кое натаму ја подигнува тензијата, ќе започне со намалените квинтакорди, по што следува *хроматиката* со цела низа хармонии (**пр. 122**).
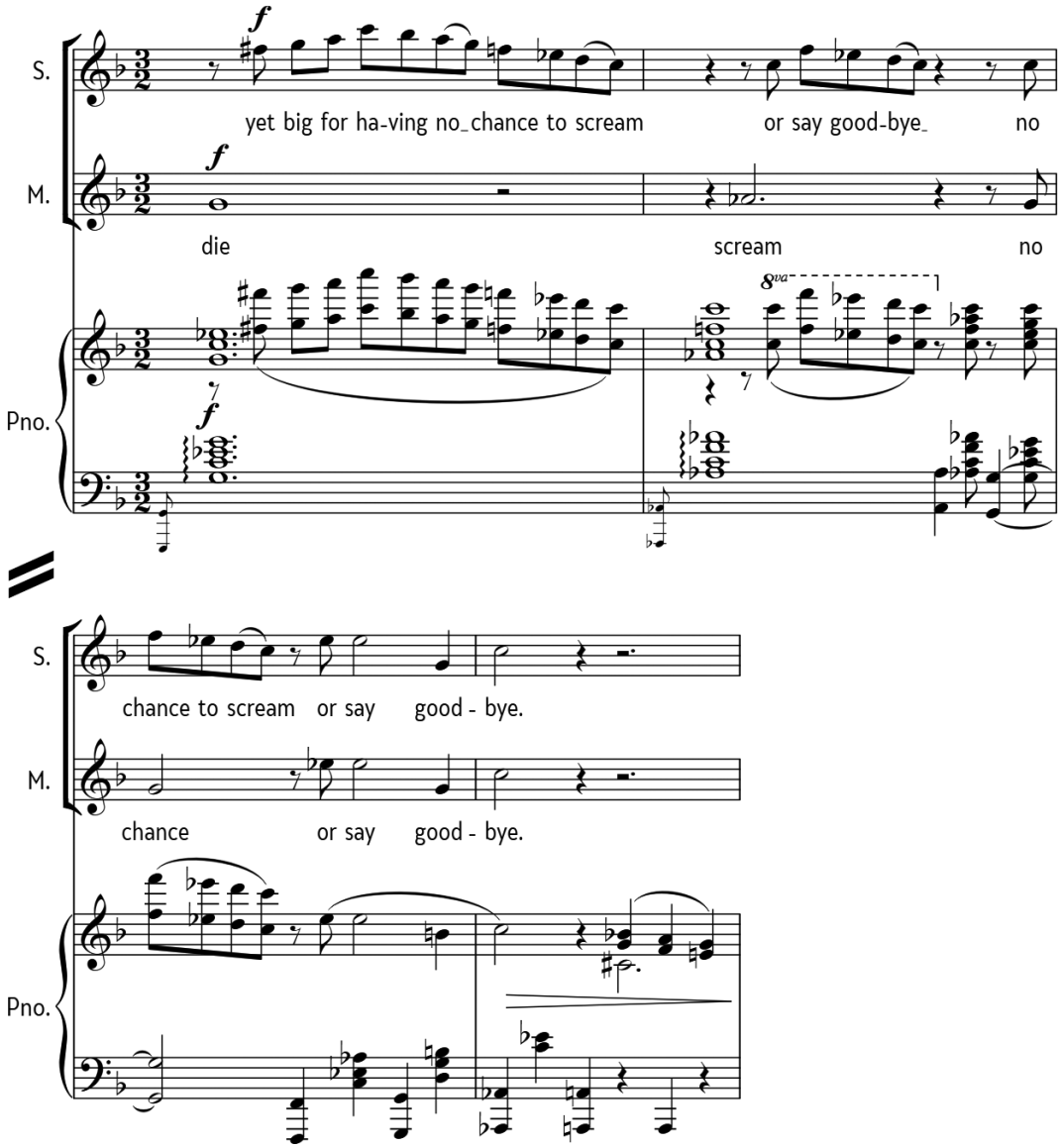
Ова излагање води кон каденца за **c-moll**, но таа не се реализира и се заокружува со доминанта за **d-moll** (т. 19–22) (**пр. 123**). Оваа петта реченица носи нов пасажен материјал и претставува кулминација и заокружување на целото **A**.

$\mathbf{A_1}$ (т. 23–44) има голема сличност со **A** и интервенциите во него се во водечките линии, но хармонската шема е задржана, така што наликува на една орнаментирана варијација на **A**. Но каденцата на крајот се заокружува со **c-moll** во кој ќе почне $\mathbf{A_2}$.

Пр. 122: Четвртото излагање на $\mathbf{T_3}$ со почетниот намален квинтакорд и натамошна хроматика, т. 15–18



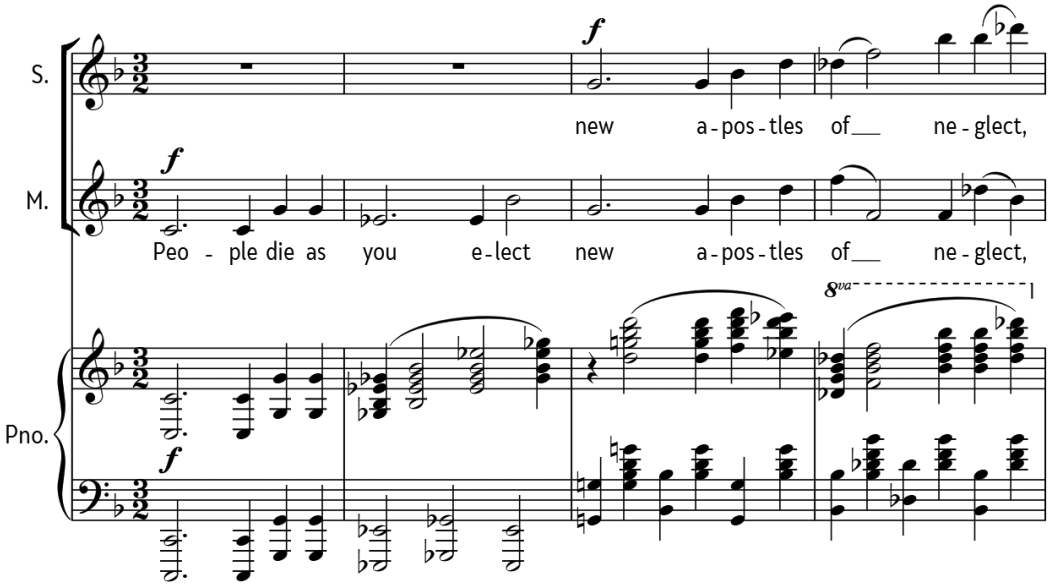
Пр. 123: Петтата реченица на **A** обликувана како каденца за **c-moll** која не се реализира и се појавува доминанта за **d-moll**, т. 19–22



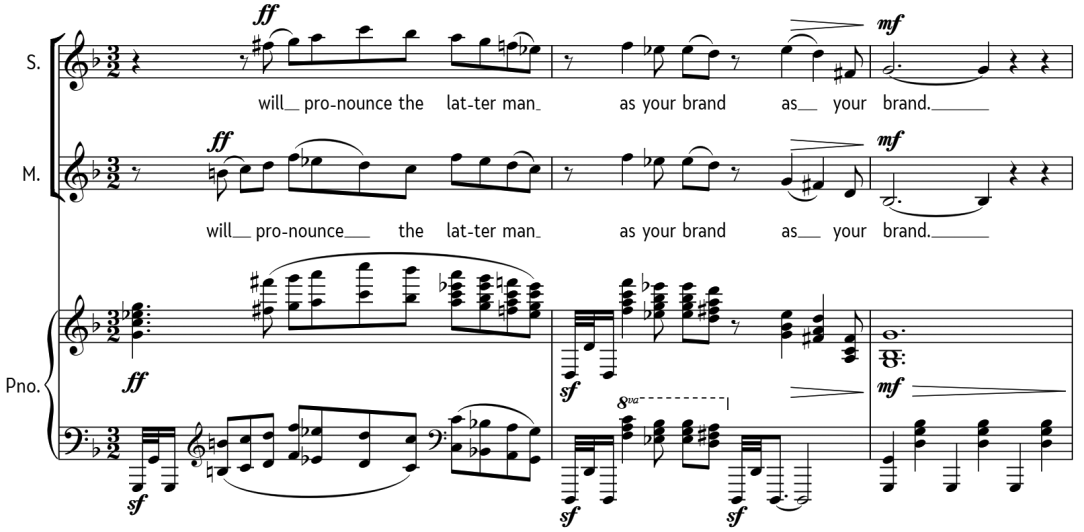
Веќе во $\mathbf{A_2}$ има повеќе интервенции кои му ја даваат кулминативната функција во ставот/песната. Најнапред делот е скратен на три реченици, односно има три сегменти: првиот го содржи ритмичкиот елемент на $\mathbf{T_1}$ но со променети интервалска и хармонска структура, вториот и третиот одговараат на четвртиот и петтиот сегмент од **A** (значи, недостасуваат втората и третата реченица) со што се прави кондензација со цел да се постигне најголемата драматичност поврзана со пораката на поезијата.

Веќе првата реченица со $\mathbf{T_1}$ ги донесува судирите на хроматската терцна сродност од тоновите кои се нижат **c – es – g – b** сите поставени во основа од молски квинтакорди* (**пр. 124**).

Пр. 124: Почетокот на **A_2** со карактеристичното спротивставување на квинтакордите во хроматска терцна сродност, т. 45–48
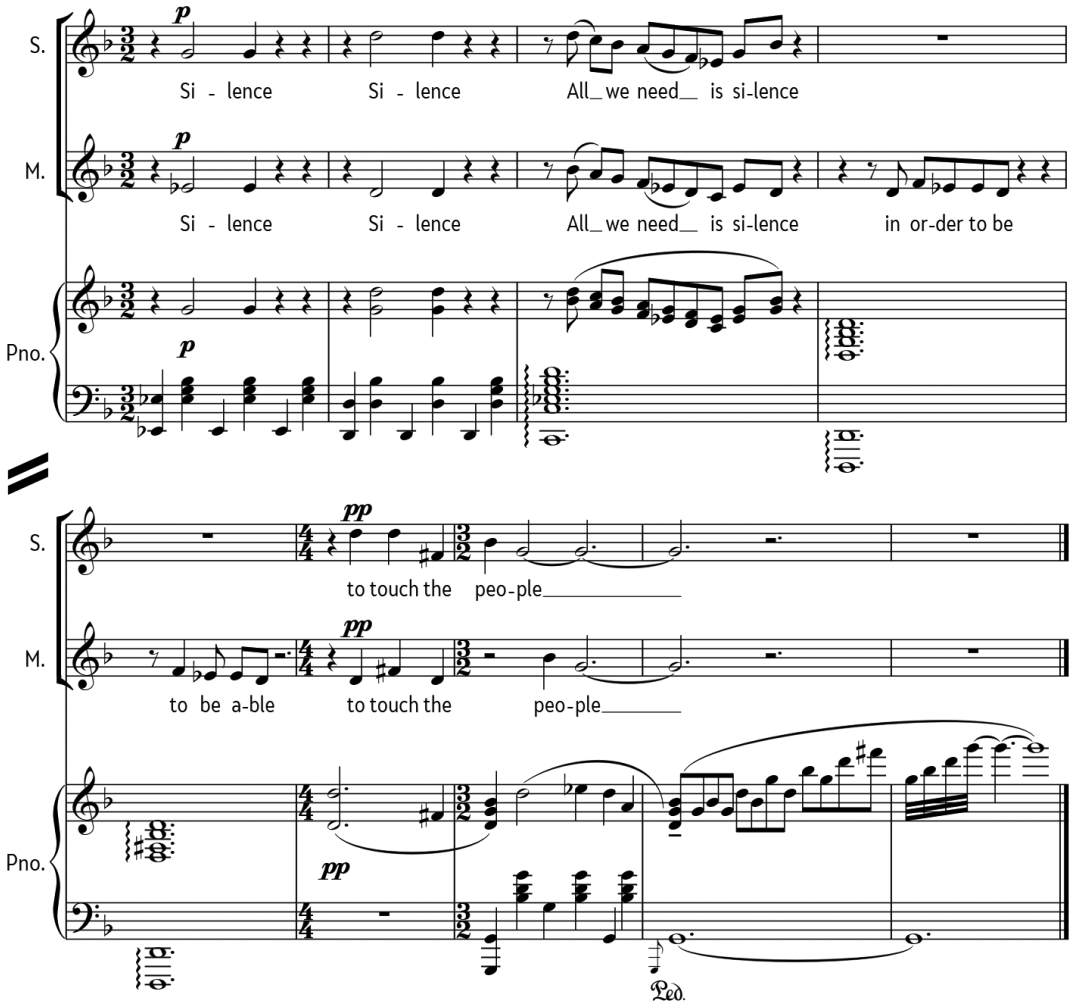


Пр. 125: Последната, трета реченица на **A_2** со завртувањето на каденцата во вториот такт кон завршниот тоналитет **g-moll**, т. 53–55



Кулминацијата на **A_2**, и воопшто кулминацијата на ставот, донесува ново изместување на каденцата од тоналниот центар **c** кон **g** (**moll**) (**пр. 125**). Од примерот се гледа дека оваа реченица е скратена на три такта (сите претходни се четири такта).

Кодата е една голема проширена каденца во која ќе се испреплете текстот на Мајка Тереза (*Потребна ни е тишина за да ги доживеме луѓето*) кој дава и содржинска, но и музичка разрешница на двете први песни (**пр. 126**).

Пр. 126: **Кодата** со цитатот од Мајка Тереза како содржинско и музичко заокружување на првите две песни, т. 56–64

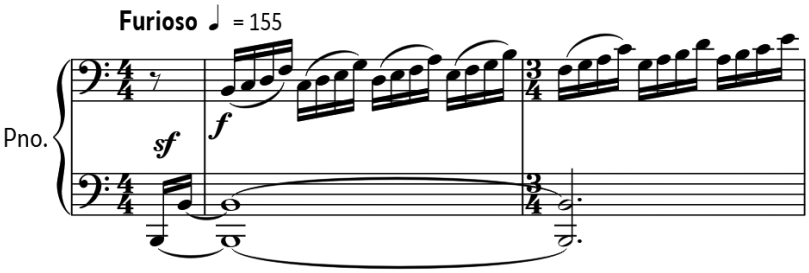


(3) Војна

И следните две песни – „Војна“ и „Мир“ од Ленгстон Хјуз, оформуваат своја целина. Нивното обединување е содржинско (во однос на поезијата и нејзините пораки), но и стилистичко преку појавата на неокласичните и неоромантичарските постапки. Ваквото групирање најмногу ќе го истакне последната песна, која прави голем стилистички скок, но наназад.

Третата песна спаѓа во категориите на рондо со две теми **A B A_1 B_1 A_2** (иако првата *тема* со рондовскиот жаргон, односно делот **A** ќе биде натаму поделен уште на две теми кои прават свои целини). Во повторувањата ќе се јавуваат соодветни модификации на материјалите, но тие остануваат во своите целини (јадра), така што движењето на формата е повеќе со контрастите на материјалите од деловите, одошто со нивниот развиток (што во основа и одговара на концептот на рондото).

Пр. 127: Воведот со **Ф$_1$** присутна во различни форми низ моето творештво, т. 1–2



Кај пејачките *форми*, односно песните, со оглед на нивната честа дводелна основна структура која натаму ќе се повторува, има можност да бидат третирани и како ронда со две теми. Одлуката дали ваквите песни ќе бидат ронда, како во овој случај, ја донесував според тоа дали деловите **B** се заокружени како самостојни целини.
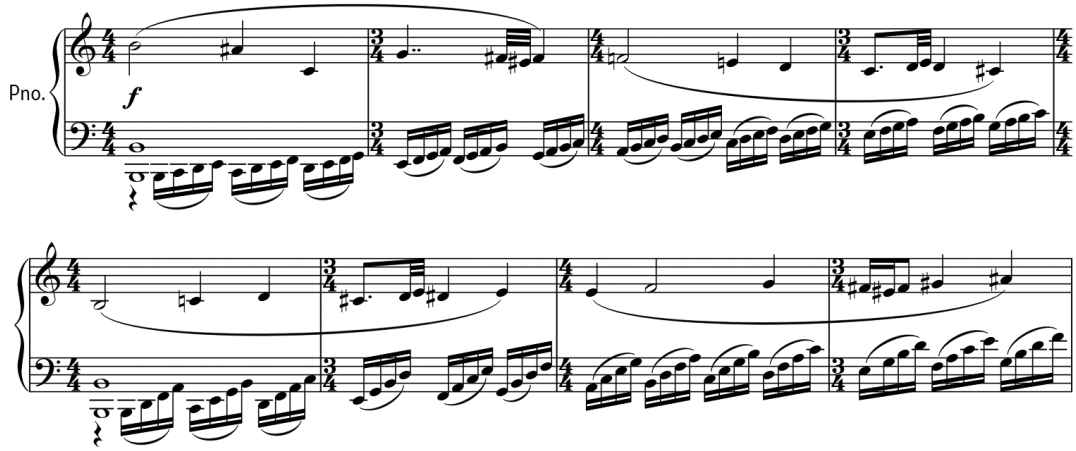
Првиот дел **A**, како што видовме и кај другите песни во оваа книга, најнапред во целина е изложен во пијаното (инструментите) и пејачите директно се вклучуваат во делот **B**. Ова ќе создаде одредена двозначност, бидејќи делот **A** на овој начин станува голем вовед, па и обележувањето може да се промени како **вовед A B A$_1$ B$_1$** што во оваа шема не би било рондо, туку дводелна (сложена) повторена песна. Сепак, делот **A** идентично се повторува уште два пати, без разлика што пејачите се појавуваат подоцна, што дефинитивно ја одредува формата како рондо.

На самиот почеток првите два такта се резервирани за фигурата која ќе ја придружува темата (**пр. 127**).
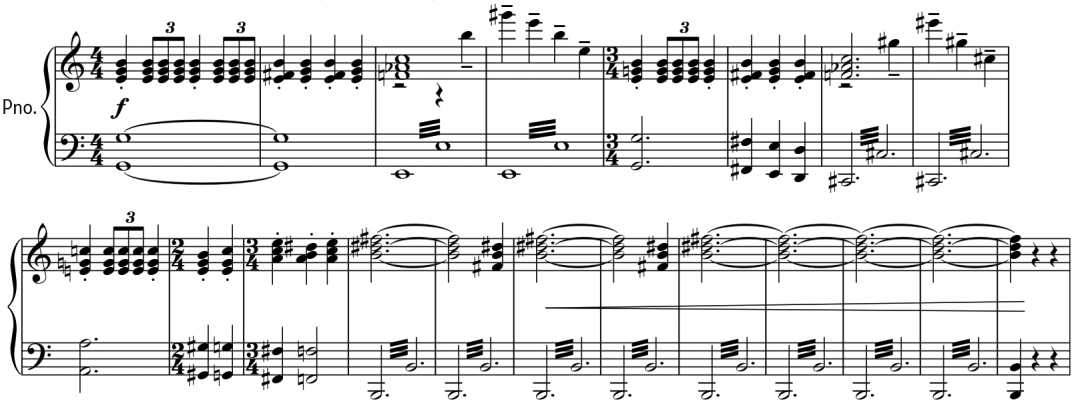
Оваа фигура ја има во најразлични форми (основата се шеснаесеттинските групи, но и намалениот квинтакорд во низата, односно локрискиот модус), почнувајќи од *Шеќерната приказна* (балетската точка), па низ Втората симфонија (последниот став), ова дело, *Радомировиот псалтир* (петтиот став), сè до концертите и солистичките дела од новиот милениум. Таа дури во овој случај делува контрапунктски во однос на водечката линија од **T$_4$** што следува (**пр. 128**).

Мелодиската линија на оваа тема ја задржува намалената квинта, но оперира со горната водилка од полустепен, која надолу се движи преку зголемена секунда.

Пр. 128: **T$_4$** со специфичната мелодиска линија со алтерации и **Ф$_1$** како контрапунктско движење, т. 3–10



Пр. 129: Фанфарната тема $\mathbf{T_5}$ која го обликува делот **b**, т. 17–36



Второто стапало (кое овде во комбинација со намалената квинта ја дава ознаката на локрискиот модус) наизменично се алтерира нагоре, што ѝ дава уште една специфика на оваа мелодиска линија која треба да биде изразено драматична.

Но она што е посебна специфика на делот **A** (кој во рондото, според прифатената номенклатура се нарекува *тема*, различно од нашата употреба на содржински материјал) е неговата структура на дводелна песна. Тој има два сосема различни дела **a** ($\mathbf{T_4}$ со репетиција) и **b** ($\mathbf{T_5}$). Тие контрастираат и меѓусебно, и заедно, со делот **B**.

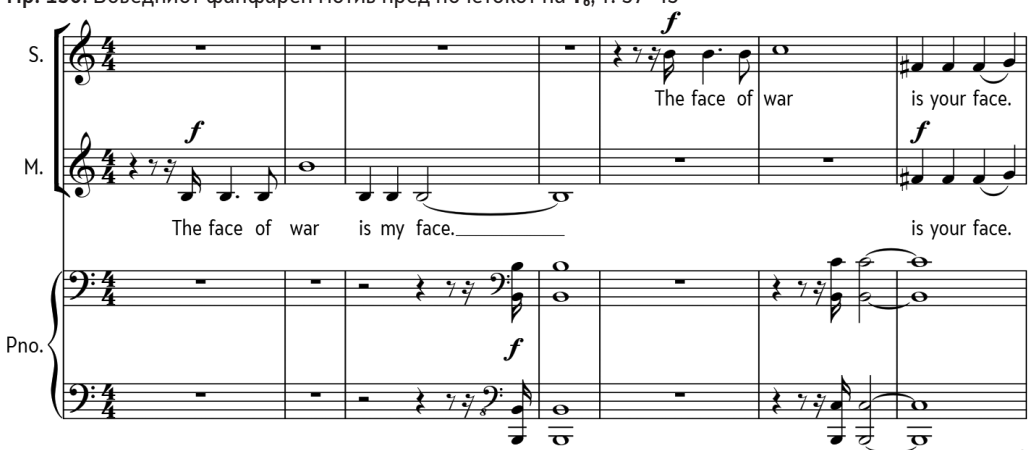
Како што назначив, во **a** $\mathbf{T_4}$ се повторува уште еднаш (заедно формираат сложена реченица-период, т. 3–16), по што доаѓа нова фанфарна тема (соодветствува на содржината) како дел **b** (**пр. 129**).

Во оваа втора тема од делот **A**, наспроти првата, водечкиот план е хармонскиот, како на пример: играта на квинтакордите (дурски/молски), движењето и дисонантните судири на басовата линија со акордите во дискантот (т. 19, од 26. такт натаму и во хроматика). На крајот сè се разрешува во наједноставен дурски квинтакорд од **h**.

Делот **B** ќе донесе потполно различна лирска атмосфера, но континуитетот со **A** го остварува преку воведниот фанфарен мотив (**пр. 130**).

Темата $\mathbf{T_6}$ содржи развиени *пејачки* мелодиски линии, но и овде се водечки хармонските решенија (на пример, хроматското поместување на репетицијата по првите четири такта, за мене многу е карактеристичен и првиот дурски квинтакорд во кој се јавува секунда пред терца во 45. и 46. такт во левата рака). Но лирскиот
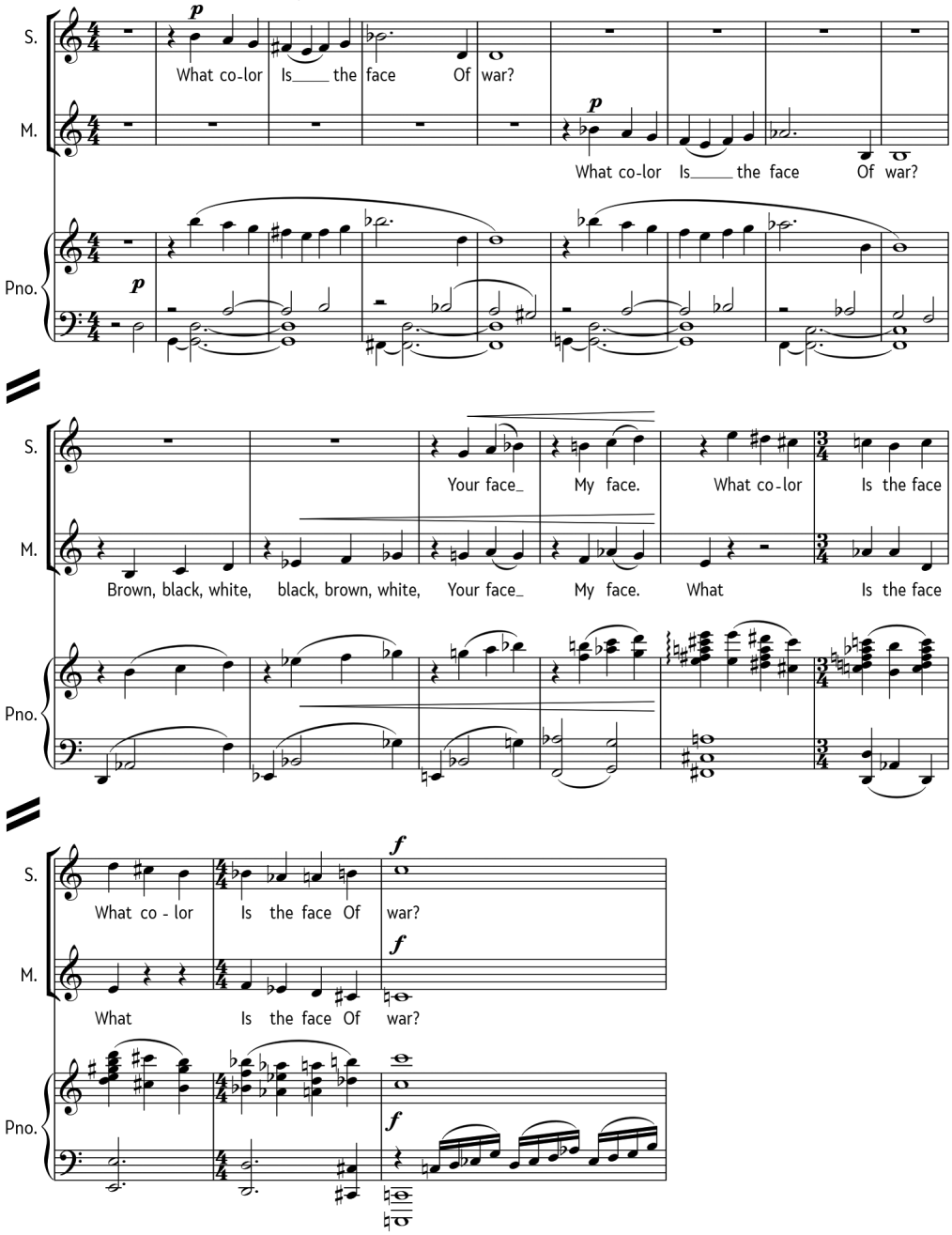
Пр. 130: Воведниот фанфарен мотив пред почетокот на $\mathbf{T_6}$, т. 37–43



почеток се згуснува кон крајот на темата со што се подготвува враќањето на бурната драмска тема од **A** (**пр. 131**). Како што се гледа од примерот, на нејзиниот крај во 61. такт директно се надоврзува репризата на **A**, односно $\mathbf{A_1}$.

Следното $\mathbf{A_1}$ (т. 61–88) има помали интервенции кои главно се однесуваат на воведувањето на гласовите во водечката линија на двете теми. $\mathbf{B_1}$ (т. 89–106) започнува директно без фанфарниот вовед, со интервенции во пејачките линии. Најголемите промени се јавуваат во завршното $\mathbf{A_2}$ во делот на $\mathbf{T_5}$ каде што се направени транспозиции со кои целата песна завршува во **Es-dur**.
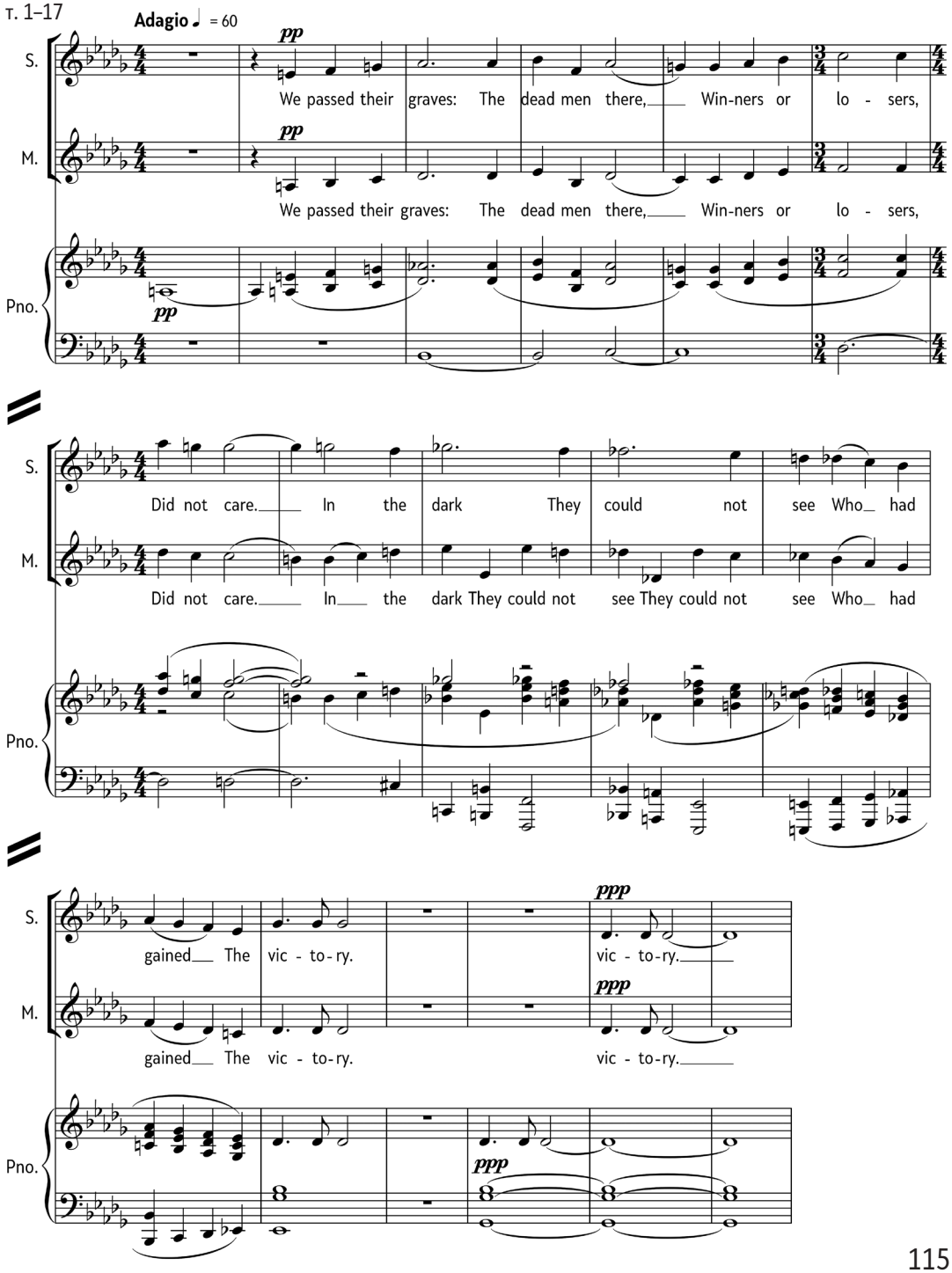
Пр. 131: Лирската тема $\mathbf{T_6}$ од која е формиран делот **B**, т. 44–61
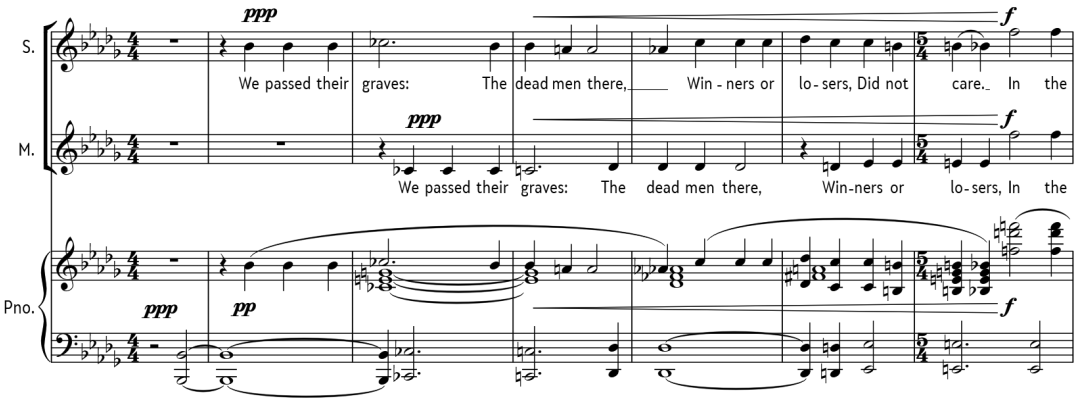


(4) Мир

Четвртата песна ми е најсаканата од овој циклус. Формата ѝ е многу едноставна, има една тематска фраза (**T_7**) која со модификација се повторува уште еднаш и кода (со сегмент од темата) (**пр. 132**).

Пр. 132: **T_7** од која со повторувањето и скратеното повторување (кода) е изградена формата на оваа песна, т. 1–17



Пр. 133: Почетокот на второто излагање на $\mathbf{T_7}$ со хроматика, т. 18–24



Веднаш се забележуваат паралелните квинти на почетокот кои се идентификацијата на оваа песна. Тоналитетот е јасен **b-moll** и покрај квинтите во првиот дел од темата *штимунгот* го прават септакордите (во третиот такт од темата малиот нецелосен молски септакорд, или во шестиот такт нецелосниот голем дурски септакорд). Малиот молски септакорд ќе одигра посебна улога и во 13. такт поставен на субдоминантата. Со надворешното проширување и повторувањето на пунктираниот крај, од акордот исчезнува септимата (како да е разрешена) со поместувањето на VI стапало (дурски квинтакорд).

Хроматиката е присутна и овде, во вториот дел од темата (како основа за барање на специфични решенија за хармонската прогресија), и таа ќе стане уште поизразена во модифицираното решение на второто излагање на темата (**пр. 133**).

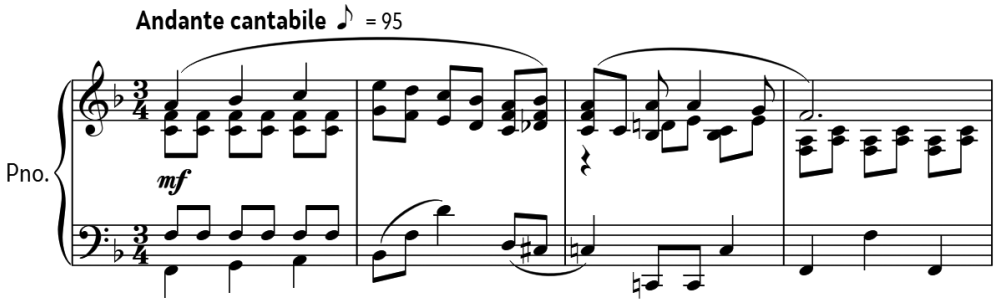
И овде може да се забележи *контра* хроматското движење меѓу дискантовата и басовата линија (две спротивни хроматски движења кои тежнеат да се најдат во средината)*. Вториот дел од темата останува ист, по што доаѓа кодата со сегмент (главата) од темата кој полека се распаѓа кон крајот.

Овој став и по мелодиската, но уште повеќе по хармонската структура секогаш го доживував како *малеровски*. За тоа придонесува хроматиката со хармонските решенија, иако хроматиката е присутна и кај останатите композитори од доцниот период на романтизмот. Но овде е поистакната дисонанцата, она со што Малер се разликува од тие автори. Малер го откри преку истоимениот филм на Кен Расел, кој често им го прикажував на студентите со соодветните објаснувања имајќи предвид дека во него многу детално, преку симболи (преку слика, дијалог, музика, амбиент итн.) е разработен животот, опкружувањето и творештвото на овој композитор.

(5) Тивки дождови

Во четвртата книга (в. IV, стр. 109) веќе споменав дека оваа песна, исто како и шестиот став од ораториумот *Радомировиот псалтир*, ја испишав директно преку свирење на синтесајзер и снимање МИДИ-запис, гледајќи го текстот од пултот пред себе. Но оваа песна му претходи на ораториумот (пет години порано) и во неа прв пат применив таква постапка. Бидејќи целата песна ја отсвирив и ја снимив *од прво*, ја оставив неколку дена *да отстои* за да одлучам дали ќе ја користам и што

Пр. 134: Воведот со последниот сегмент од **T_8**, т. 1–4



би променил, односно како би ја модифицирал (да го искористам материјалот од неа). И претходно, често во подготовка на пишувањето на нова композиција, знаев да импровизирам на пијаното цели композиции во одреден манир, барајќи различни материјали. Но кога ќе се определев за некое јадро, тогаш го оставав пијаното и делото го работев низ внатрешното слушање, воедно правејќи ја и формалната конструкција. Во овој случај, во моментот кога одлучив во кој манир ќе биде создадена песната и почнав да го свирам воведот (одговара на припев) веќе песната си го зеде својот тек. Она што исто ме изненади беше нејзината затвореност за интервенции. Можев само да одлучам дали ќе ја задржам целосно како што е, или нема да ја прифатам. Таа се разликува од сите песни во овој циклус (посебно од претходната) по својата стилистика, и покрај моите интервенции во хармониите, но тие се многу поблаги, одошто кога песната би ја изработил со мојот стандарден пристап. (Од денешна гледна точка индикативен ми е и 3/4 метар.)

Почнува со воведот кој е изведен од последниот сегмент од **T_8** со што наликува на припевите во кои обично се користи модифицирана верзија до вториот дел од песната (**пр. 134**).
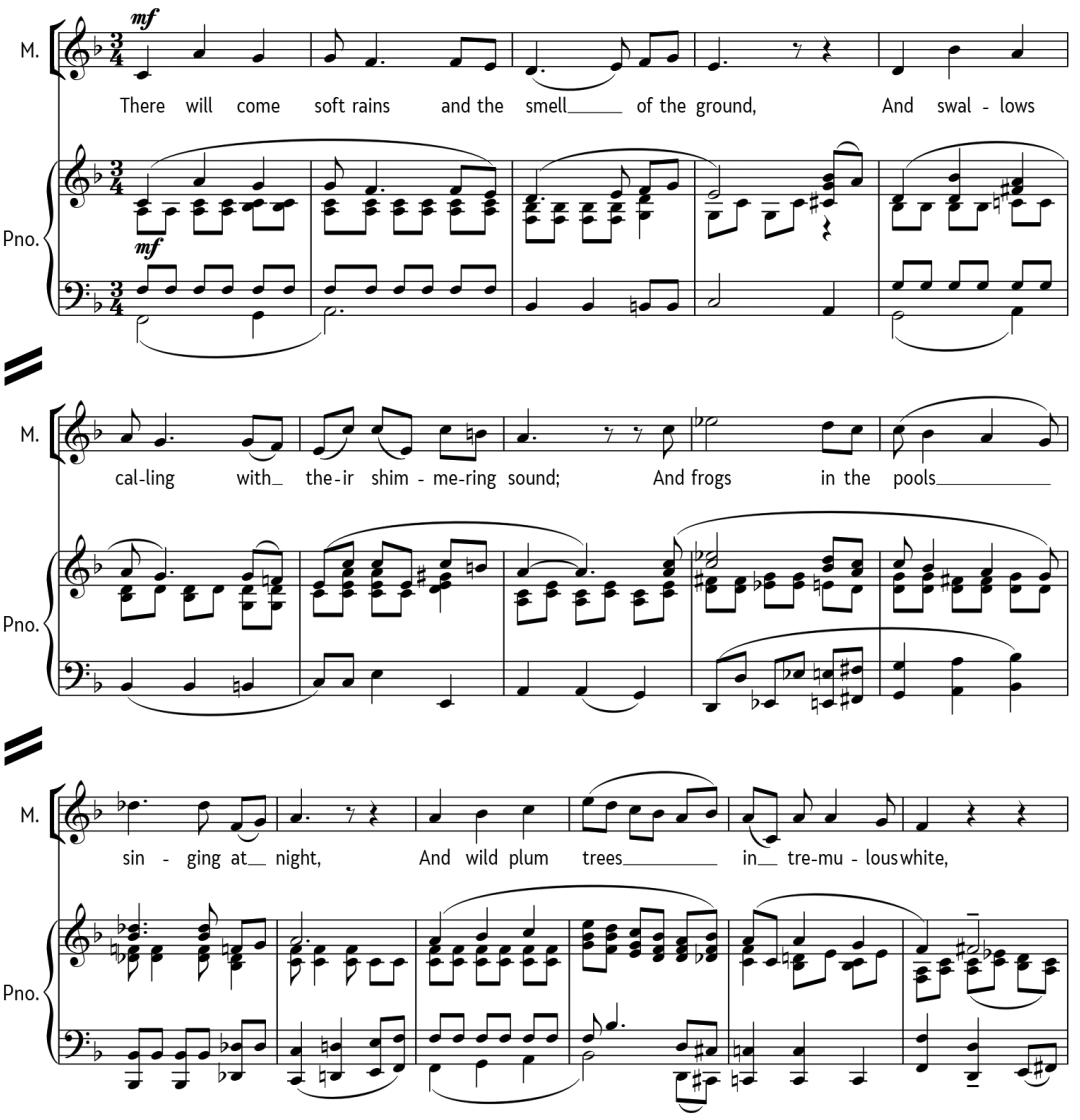
Основната тема на песната има четири сегменти (4 + 4 + 4 + 4), кои се обликувани според првиот (главата на темата). Темата има развиена хармонска прогресија (дури се појавува и молска субдоминанта, *доминанти за* итн.) но во рамките на романтичарскиот јазик (**пр. 135**).

Во натамошниот развиток на формата има репетиција на **T_8** и потоа се јавува дел кој треба да направи контраст со нова (се разбира, слична) тема **T_9**. Финалната форма на песната изгледа вака: **вовед a a_1 b a_2 завр. гр.**, односно стандардна форма на триделна песна.

Во погорното прикажување на **T_8**, заради јасно претставување, на крајот на темата во последниот такт го избришав делот од последните две четвртини, каде што се прави модулација (преку *доминантата за*) во **G-dur** за голема секунда нагоре (почетниот тоналитет е **F-dur**). Следното **a_1** покрај оваа промена и промените во гласовите, содржи и други интервенции во интервалскиот и во хармонскиот план.

Делот **b** започнува во роднинскиот мол на основниот тоналитет на песната, **d-moll** (**пр. 136**). Во нотниот приказ го вклучивме и тритактниот воведен дел, кој ја антиципира главата на **T_9**. Темата започнува во **f-moll** (хроматска терцна сродност)* и во неа веднаш е видлива нејзината молска структура (наспроти дурската на **T_8**), што би одговарало на лирско-драмскиот судир на овие две теми.
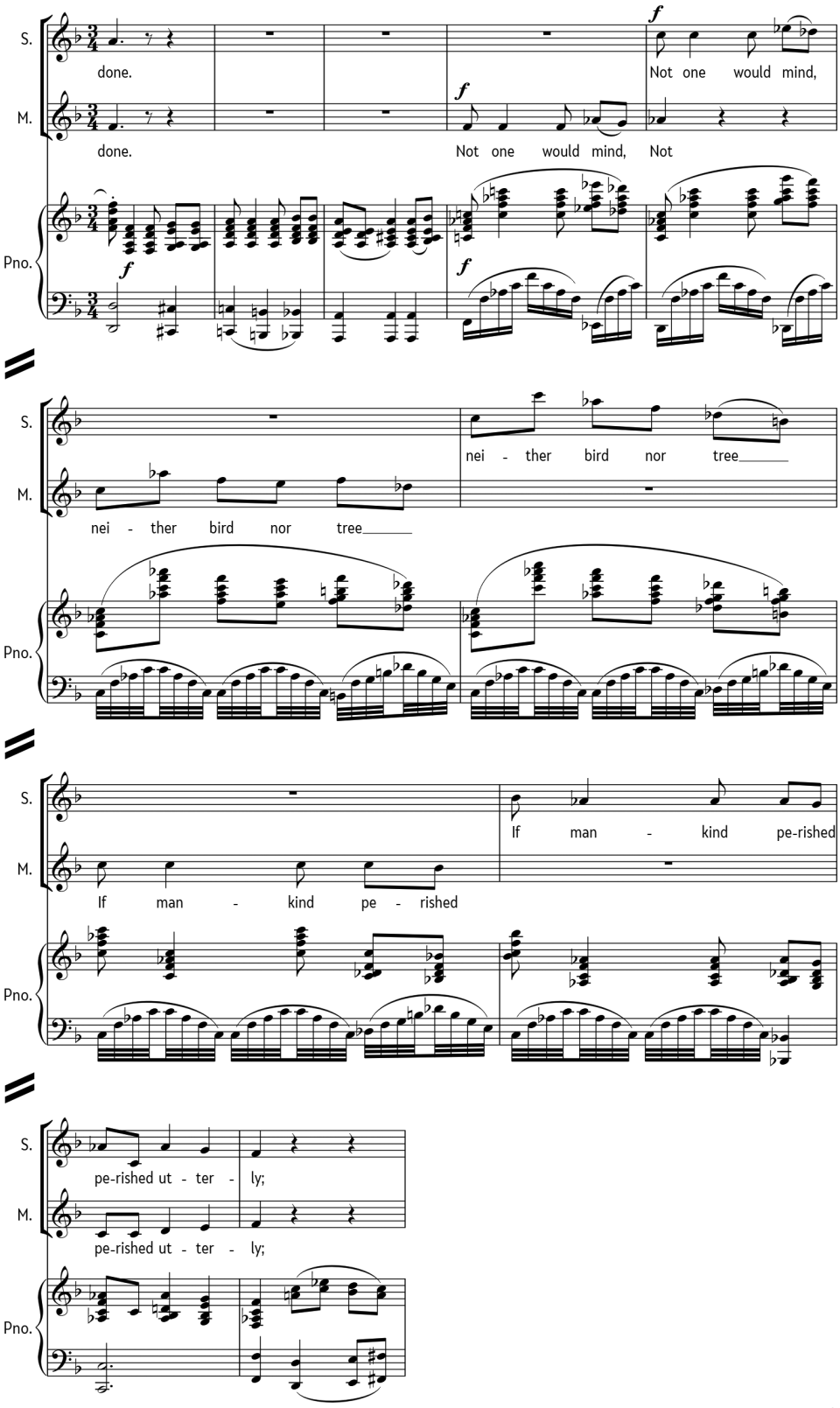
Пр. 135: T_8 составена од четири сегменти врз основа на првиот, т. 5–20



На крајот, како што се гледа и од примерот со *доминантата за*, се преминува во следното **a_2**. Тоа одговара на **a_1**, почнува во **G-dur**, но повторно со одредени интервенции на крајот се враќа во основниот тоналитет **F-dur**. Делот што следува не го одредивме како **кода** туку како **завршна група**, бидејќи во него е направена само уште една дополнителна каденца, со подолго задржување на тониката.

Гледајќи ја од оваа временска дистанца, оваа последна песна со својата леснотија и допадливост и покрај моите дилеми, всушност на најсоодветен начин ја испорачува предупредувачката остра порака.

Пр. 136: Делот **b** со новата $\mathbf{T_9}$, т. 39–46, поставена во молска тоналност, т. 36–46



***Еко песни* оп. 41 (1996)**

И *Еко песните* претставуваат посебен и редок проект. Во 1995 година во Скопје престојуваше Џон Рисју (John Risseeuw), кој беше професор на Херберговиот институт за дизајн и уметност при АСУ и паралелно заедно со професорот Ден Мајер (Daniel Mayer) ја водеа Пираканта прес (Pyracantha Press), независен издавач на уникатни графички изданија при истиот институт. Тој беше дојден во Скопје на краток престој во соработка со Факултетот за ликовни уметности на УКИМ и професорот Симо Шемов. Акцентот беше на производството на хартија од различни растенија и потоа втиснување печат со уметнички графички дизајн. Мене многу ме импресионира ваквиот финален производ со кој прв пат тогаш се сретнав. На Џон му ја прикажав снимката од *Песните за мирот и војната* и тој веднаш предложи да направиме сличен проект, кој би имал и графички производ со текстовите на песните. Така дојдовме до проектот со *Еко песните*. За целиот проект мислам дека најкраткото и најдоброто образложение е дадено на веб-страницата на Пираканта прес (https://art.asu.edu/degree-programs/printmaking/pyracantha-press).

> *Eco Songs by Dimitrije Buzarovski, 2000. A song cycle based on poetic works by Chief Dan George, Gerard Manley Hopkins, Stevie Smith, Alfonsina Storni, Li Po, and the Book of Job. An artists' book printed and constructed of five different papers made from plant fibers from around the world. A codex section contains the poems as originally written. An accordion section displays the lyrics in visual typography, followed by a CD of the music. A last section of back matter gives information about the composer Buzarovski, the soprano Nan Hughes, the poets, and a colophon about the making of the book.*

По првичниот договор, Џон и Ден направија допис до колегите од цел свет за проектот и добија најразлични растенија. При мојата посета во 1997 година тие веќе ги имаа распослано исушените растенија во централната просторија на печатницата. (Детален попис има во колофонот на крајот од книгата). Нивниот графички креативен уметнички придонес врз хартијата добиена од сите овие растенија, која и самата по себе е уметнички производ (текстурата, бојата, формата итн.), посебно во средниот дел од книгата кој се отвора како хармоника и во кој е направена една игра со текстот соодветна на неговата употреба во песните (појава на делови, повторувања, скратувања итн.), придонесе пред мене да се отвори и една друга партитура од делото – партитурата на текстот. Ова беше прв пат да согледам дека и текстот со временската организација на музиката, станува временски производ, и тој има своја партитура (**сл. 32** и **сл. 33**).



Сл. 32: Средината на книгата која се отвора како хармоника и во која е вклучен и компакт-дискот со музиката од *Еко песните*



Eco Songs

a song cycle composed by
Dimitrije Buzarovski

using texts from
Chief Dan George, Gerard Manley Hopkins,
Stevie Smith, Alfonsina Storni,
Li Po, and the Book of Job

The Pyracantha Press
School of Art
Arizona State University
Tempe
1998

Introduction

In 1994, Macedonian composer Dimitrije Buzarovski completed his *Songs of Peace and War*, a song cycle utilizing the poems of Josef Brodsky, Edna St. Vincent Millet, Langston Hughes, and others. In it, he created a larger statement than any one of the writers had produced singly. The music, of course, added other dimensions of meaning and beauty. At the urging of mezzo-soprano Nan Hughes, who had come across a book containing poems about man's relationship to the environment, Buzarovski's next project became *Eco Songs*. The six selected texts soon became a sequence and then suggested sounds and music. They stimulated Buzarovski to again create a whole that is greater than the sum of its parts.

If the song cycle may be said to be the composer's equivalent of a book—a narrative sequence that requires time and pacing with individual beauties along the way—then it was logical that the Pyracantha Press should publish a limited edition artist's book to include the texts of *Eco Songs*, house the compact disc, and become a further extension of the concept. This book will give the reader/listener insights into the composer's thinking by presenting the original poems as well as the lyrics. The design and presentation of the book, using papers handmade with plant fibers from all around the world, will provide an enhanced appreciation of the underlying message and also of Buzarovski's art.

John Risseeuw

Alfonsina Storni (1892-1938)
Argentine poet who pioneered feminist themes. Works include *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920), *Ocre* (1925), and *Mascarilla y trébol* (1938).

Li Po (c.701-c.762)
Chinese poet (also known as Li Bo and Li Taipo) who was fond of wine, fencing, adventure, and travel. Known for passionate lyrics about wine, love, and natural beauty. Considered one of China's greatest poets.

The Book of Job (written between the 7th and 2nd centuries B.C.E.)
The biblical character of Job is an upright and prosperous man who loses all of his possessions, his children, and his health and yet refuses to curse God.

Colophon

John Risseeuw and Dan Mayer designed and printed *Eco Songs* at ASU's Pyracantha Press with assistance from a College of Fine Arts Faculty Research Grant in 1997 and 1998. The type is handset Stempel Palatino with Neuland and computer-set Bernhard Gothic and Palatino printed from polymer plates.

Papers are handmade at the Press by Risseeuw and Mayer from plant fibers sent from around the world by members of the International Association of Hand Papermakers and Paper Artists (IAPMA). They include palo barracho from Argentina, black wattle *Acacia mearnsii*, eucalyptus *Eucalyptus regnans*, wild ginger, and wild oats *Avena sativa* from Australia, water hyacinth *Eichhornia crassipes* from Bangladesh, sorghum *Sorghum vulgare* from Botswana, kozo *Broussonetia papyrifera* from Burma, Japan, and Thailand, Arctic bison dung, hemp *Cannabis sativa*, lime grass, and papyrus *Cyperus papyrus* from Canada, sisal rope *Agave sisalana* from Central America, black moss from China, chicory *Cichorium intybus* from Denmark, flax *Linum usitatissium* from Egypt, the Netherlands, and Spain, hops *Humulus lupulus* from Germany, melgras, hvönn, and njóli from Iceland, papyrus *Cyperus papyrus* from Israel, maggese from Italy, cattail *Typha latifolio*, mulberry *Morus alba*, nettle *Urtica dioica* from Macedonia, lokta from Nepal, poa annua from the Netherlands, New Zealand flax *Phorium tenax* from New Zealand, abaca *Musa textilis*, gampi *Wikstroemia diplomorpha*, and suk suka from the Philippines, hemp *Cannabis sativa* from Poland/Russia, wild banana *Strelitzia nicolai* and rhinoceros dung from South Africa, esparto *Stipa tenacissima*, flax *Linum usitatissium*, and sisal *Agave sisalana* from Spain, potato root *Solanum tuberosum* from Switzerland, mülihiya from Turkey, agave *Agave sisalana*, cotton *Gossypium hirsutum*, linen *Linum usitatissium*, sea grass, and yucca *Yucca brevifolia*, *Yucca gloriosa*, *Yucca glauca* from the USA, and musasa *Brachystegia speciformis*, *leguminosae* from Zimbabwe.

Paper 1, the slipcover, contains linen yarn, flax, flax tow, palo barracho, rhino dung, hops, yucca, agave, colored cotton, sea grass, cotton/hemp cloth, flax half-stuff, sisal half-stuff, and cotton linter. *Paper 2*, front and back codex section covers, contains potato root, water hyacinth, wild banana, wild ginger, papyrus, hemp, lime grass, sorghum, mülihiya, melgras, hvönn, njóli, musasa, nettle, black wattle, bison dung, chicory, poa annua, sea grass, esparto half-stuff, sisal half-stuff, abaca half-stuff, and cotton linter. *Paper 3*, front section transparent Japanese decorative paper contains kozo, mulberry, lokta, and gampi. *Paper 4*, front and back codex section pages, contains sisal rope, papyrus, suk-suka, eucalyptus pulp sheets, abaca half-stuff, and cotton linter. *Paper 5*, middle accordion section, contains cattail, kenaf, oat straw, musasa, maggese, flax tow, abaca half-stuff, hemp half-stuff, sisal half-stuff, cotton linter, and cotton rag half-stuff.

Сл. 33: Насловната страница, воведниот текст на Џон Рисју и колофонот со деталите за многубројните растенија од кои е направена хартијата за книгата



Како и кај *Песните за мирот и војната*, ја замолив Нен Хјуз да направи избор на текстови на тема – спас на планетата (нешто што денес и по 25 години станува дури уште поактуелно). Нен ми го испрати изборот на текстови, од кои јас направив внатрешна драматургија, која започнува со убавината на планетата, го следи патот на нашето уништување на природата и нејзиното претворање во бетонски градови, бегството од ваквото човештво и се заокружува со извадок од Книгата на Јов од Стариот завет со обраќањето – *зборувајте ѝ на Земјата!* Следува списокот со оригиналите на текстовите за шесте песни кои во книгата се на англиски јазик иако доаѓаат од различни говорни подрачја:

(1) Chief Dan George – As My Heart Soars (The Beauty)
(2) Gerard Manley Hopkins – From Binsey Poplars
(3) Stevie Smith – Alone in the Woods
(4) Alfonsina Storni – Men in the City
(5) Li Po – Not Among Men
(6) Job 12:7–8 – Speak to the Earth



Сл. 34: Од посетата на Банф (одлево надесно: Нен, Питер, Димитрије, Стефан, Елени, Румена) и премиерата на *Еко песните* во црквата во Банф (21 јули 1996 година)

Како што се гледа погоре, и компакт-дискот е слика на Земјата (сината планета).

Песните ги напишав и ги подготвив матриците за време на мојот престој во САД во летото 1996 година, и воедно направив и извод за пијано. Во средината на јули заминав со семејството во Банф, Канада, каде што живееја Питер и Нен, за проби и подготовка. Во Банф бевме неколку дена, во кои од наутро до пладне планинаревме по околните планини (од Аризона со 45 степени, стигнавме до снег и мраз), а навечер имавме проби со Нен. Ме импресионираше што таа (споредено со пејачите што ги знаев) шеташе со нас по ладното време, и со гласот се однесуваше како нешто секојдневно и нормално (без посебен режим на заштита). По три дена Питер предложи да ги изведеме песните во блиската црква вечерта (**сл. 34**). Тоа и го

направивме, и на наше изненадување се собра публика која се шеташе во близината. Луѓето се однесуваа прекрасно и кога завршивме не сакаа да си одат и бараа уште програма.

Може да се каже дека ова беше премиерата на *Еко песните*. На 4 август (1996) Нен имаше концерт во рамките на „Охридско лето“ (со своја пијанистка), но јас се вклучив во концертот како пијано придружба за овој циклус, така што ги изведовме по втор пат.

Сепак, финалното снимање го направивме следната година (1997), исто така во летото (јуни) во Аризона (**сл. 35**) врз основа на матрицата со инструменти од Sample Cell.

Во ноември 2000 година во Македонија дојде Ден Мајер, кој на ФМУ направи презентација на проектот, а хорот „Пиколо“ ги изведе *Еко песните* (**сл. 36**).

Во истиот месец „Пиколо“ ги изведе уште еднаш *Еко песните* на симпозиум во МАНУ (25 ноември 2000 година) (**сл. 37**), а веќе ги споменавме изведбите во Алтенбург (1997) и на „Охридско лето“ (1998).

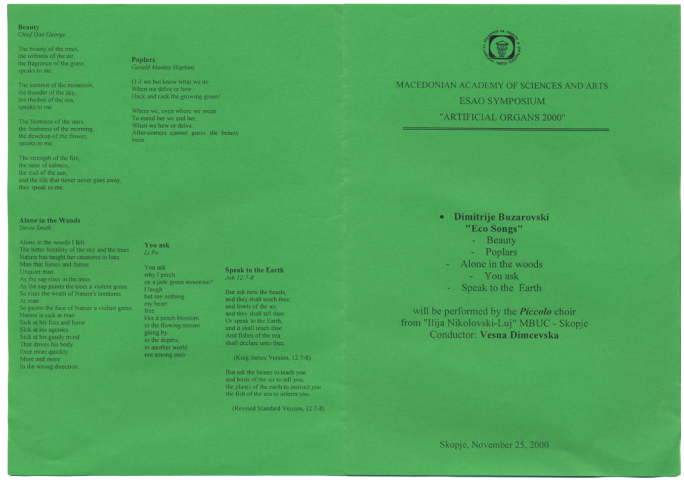
Во изведбите во живо (и со пијано и со матрица) беше прескокнувана четвртата песна, поради нејзините специфики за кои ќе зборуваме понатаму. Во верзијата за пијано беше проблематично и финалето, кое во



Сл. 35: Снимањето на гласот на *Еко песните* во електронското студио на АСУ (јуни 1997 година)



Сл. 36: Од изведбата на *Еко песните* со хорот „Пиколо“ при презентацијата на проектот од Ден Мајер, ноември 2000 година



Сл. 37: Програмата од изведбата на *Еко песните* во МАНУ на 25 ноември 2000 година

оригиналот е инструментално со голем оргулски звук. Во првата изведба во Банф и на следната во Охрид, го пуштавме инструменталниот дел преку озвучување и излегувавме од сцената (останувaше само музика до крајот).

За оваа пригода јас повторно го препишав и средив извод за пијано според кој ќе биде направена и анализата (во него го нема четвртиот став/песна, кои ќе бидат обработени според снимката).

Анализа

Еко песните се во повеќе нешта кореспондентни на *Песните за мирот и војната*. Во нив се препознаваат повеќе инструменти на Sample Cell од претходните циклуси, односно еден сличен *репертоар* од инструменти (гудачи, дувачи, удиралки, пијано, ефекти) кои често ги користам.

> Иако изборот на инструменти од Sample Cell во моите дела е доста голем, и секако, ако се изброи што сè сум користел, ќе се појават над стотина инструменти; најчесто во финалните ансамбли постои одредена кореспонденција со класичниот акустички инструментариум и ансамбли. Повеќепати во различни пригоди имам нагласено дека од електрониката не треба да се бара копија на акустичките инструменти, туку да се дејствува во рамките на нејзините електро-акустички карактеристики. Затоа финалните ансамбли паралелно се избирани за да го одразат новото *електронско* звучно опкружување, неговите бои и неговите специфики, што секако прави проблем кога треба од овие *електронски* дела да се прават аранжмани за акустички инструменти, вклучувајќи и извод за пијано.
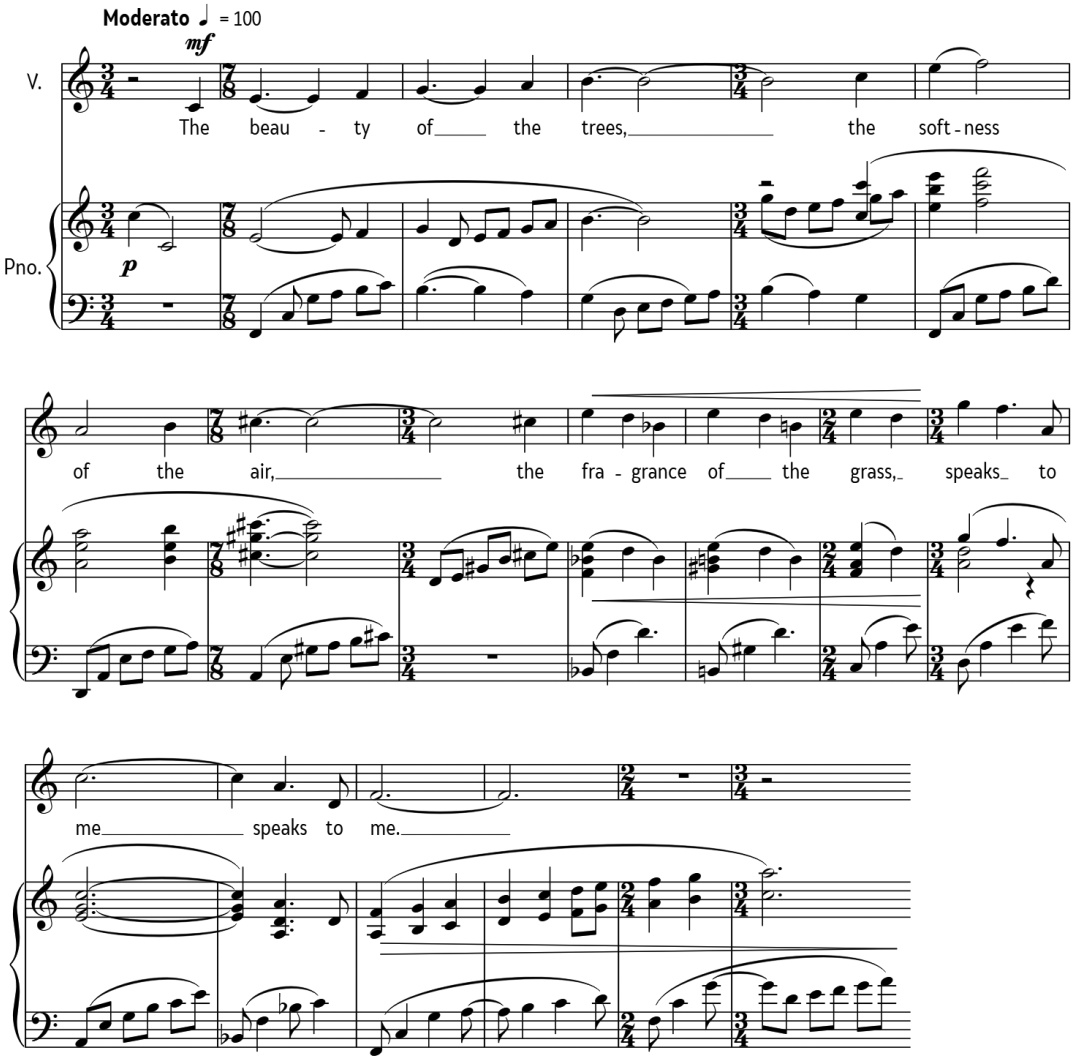
Сумарно земено, и во овој циклус се препознава стилистиката на линијата неоромантизам – неокласицизам*. Во четвртата песна ќе се вмешаат и обрасците од популарните жанрови*. Формите на првите три песни ќе се движат во просторот на соло песната, четвртата е посебен зафат, петтата е еден вид вокализа, а шестата навлегува во сферата на духовната музика.

(1) Убавина

Првата песна во циклусот ќе ја следи пораката на поезијата на авторот (Индијанецот) поглавицата Ден Џорџ за убавината на природата. Таа е единствената песна која има дурски призвук, очекувано со лидиска кварта (**пр. 137**).

Така, во целина во песната звучи **F-dur** во кој уште од почетокот се јавува лидиската кварта, меѓутоа појавата на субдоминантата на **b** во натамошниот тек говори за **h** повеќе како алтерација. Хармонската прогресија во осмиот такт прави скок во III стапало со алтерација на терцата, но потоа продолжува со IV, па заменична доминанта за III стапало, па VI, III, и плагална каденца преку IV стапало. Оваа хармонска прогресија со малите отстапувања и алтерациите, треба да ја даде основата за мелодиската линија која треба да прозвучи со некој авторски печат: со акцентите на голема септима (втор такт), па нона (трет такт), задржувањето на лидиската кварта* (во четвртиот и во петтиот такт), и на крајот од 13. до 16. такт со големите скокови, и посебно карактеристичната голема септима во гласот во плагалната каденца. Пијано придружбата (која одговара и на придружбата од матрицата) е во постојано осминско

Пр. 137: **T**$_1$ со дурски призвук и лидиска кварта, т. 1–(19)
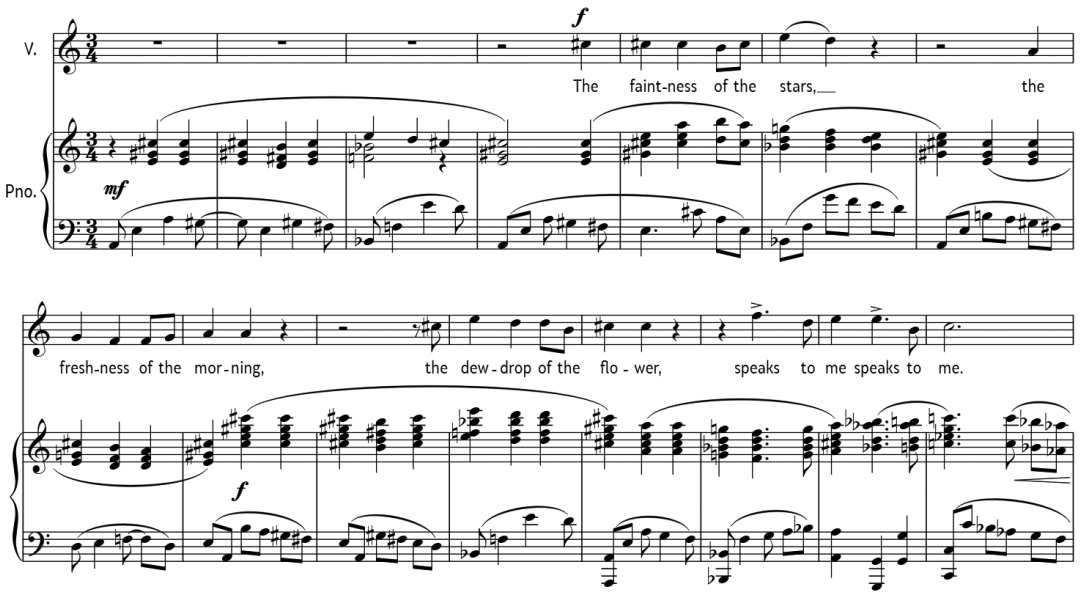


движење од разложени акорди и пасажи кои делуваат како контрапунктски линии наспроти линијата на гласот. Тие ги имаат своите корени уште во циклусот *Љубовни*, но ќе дојдат до израз во вториот став од Концертот за пијано (со придружбата на „Кажи, кажи либе Стано“), и потоа ќе се проткајуваат и низ натамошното творештво (Ноктурната, Двојниот концерт итн.).

Формата е исто така во моите стандарди за триделни песни: **a a**$_1$ **b премин a**$_2$ **завршна група (кода)**.

Во **a** деловите по крајот на темата има кратки надворешни проширувања за да создадат простор за почетокот на следниот дел. По **a**$_1$ (т. 19–38) започнува нов тематски материјал кој треба да ја создаде *контраста* на делот **b** (т. 39–53) (**пр. 138**).

Оваа тема нема развиена мелодиска линија и е исклучиво изградена на играта на новиот тонален центар **a** (што прави впечаток на **A-dur**, иако се работи само за дурски квинтакорд без оформено соодветно опкружување), кој игра со поларниот (мала секунда нагоре) **b**. Во тој поларен **b** во пејачката линија повторно акцентот

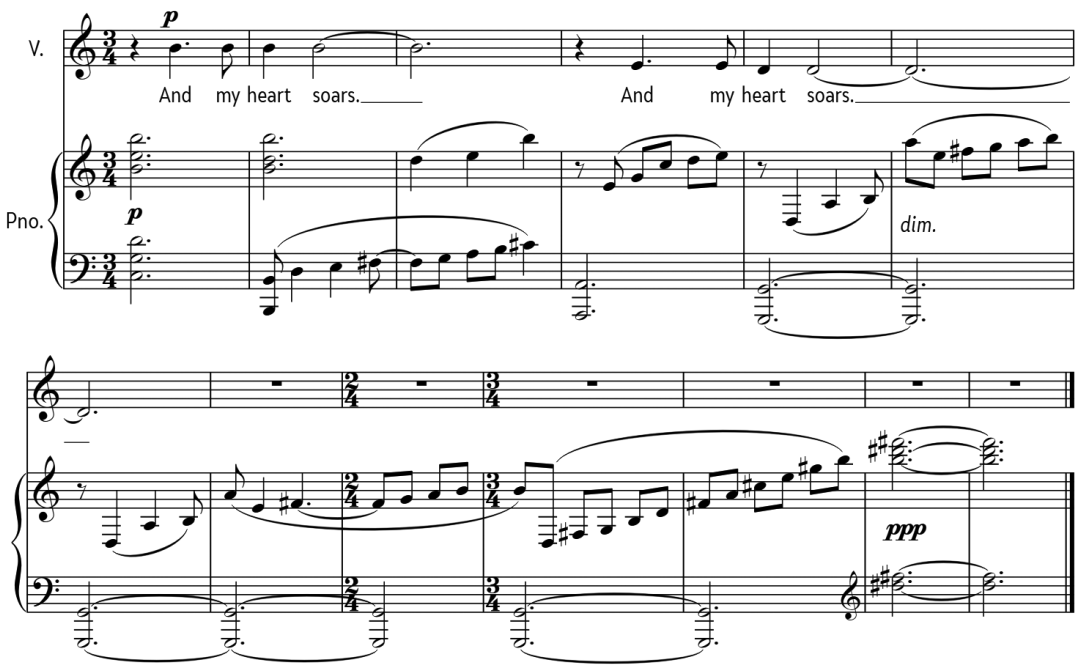
Пр. 138: **T$_2$** во новиот тонален центар **a** основан на игра со поларниот центар **b**, т. 39–53



паѓа на зголемената кварта* која како да е задржана од претходниот акорд (т. 44, т. 49). Но оваа тема ненадејно завршува со каденца за **c-moll**, што е навестување на бурата што се подготвува во следните песни.

Оваа назнака е развиена во преминот кој е најдраматичниот дел во целиот став, постигнат низ октавните движења, скоковите во хроматската терцна сродност и хроматиката на крајот (т. 53–57). Следното **a$_2$** (т. 57–75) почнува од новиот тонален

Пр. 139: Кодата со политоналниот разложен акорд на крајот, т. 76–88



центар **g** (односно **G-dur**) и е пораздвижено од претходните две преку уситнувањето на ритамот во придружбата (32-ки, во пијаното низ целата клавијатура).

Завршната група (т. 76–88) би можеле да ја наречеме и кода со оглед на појавата на нови сегменти повеќе како изговорен одошто испеан текст. Во последните тактови се јавува разложениот акорд (традицијата започната со *Љубовните*) кој би можел да се трасира кон џезот како надоградба на два големи септакорди (од **g** и **a**) и еден дурски квинтакорд (од **h**) (**пр. 139**).

За овој акорд би можело уште да се пишува со оглед на неговата полизначност и можноста за различни толкувања.

(2) Тополи

Втората песна со својата ритмичка раздвиженост, артикулација и употреба на дисонанцата, треба да донесе нова атмосфера (започнува уништувањето на природата). Почнува со елаборирана басова линија која припаѓа на категоријата на остинатните басови во поширока смисла, бидејќи никогаш не се повторува дословно. Со оглед на појавата во басот и ваквите *слободни* повторувања, таа се приближува кон категоријата на *пасакаљните* теми (**пр. 140**).
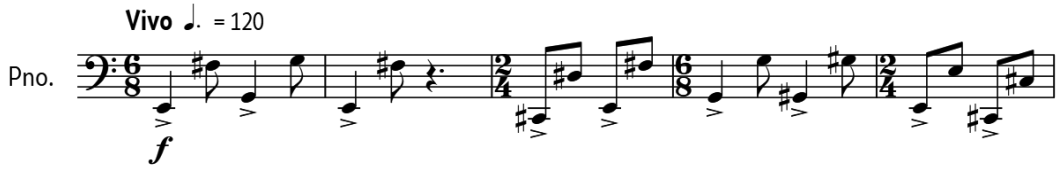
Почнува со скок од нона, и до крајот е обликувана како скокови од нони и октави. Почнува од еден тонален центар – **e**, но завршува во друг – **cis**. Во 6/8 метар се вметнуваат 2/4 тактови, со што се крши ритамот и акцентираните четвртини наликуваат на синкопи.

Првото повторување е проследено со септими во десната рака, кои на крајот ја антиципираат основната пејачка тема (**пр. 141**).
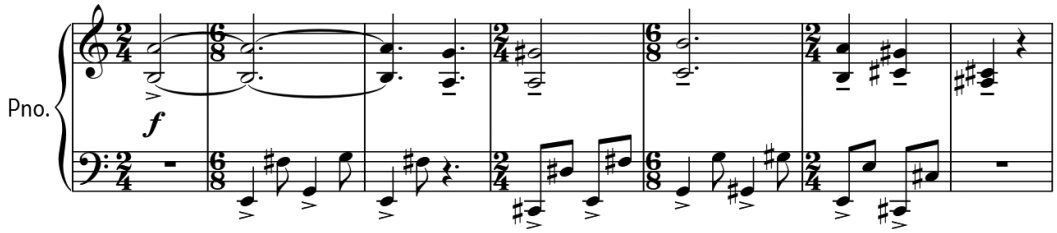
Пејачката тема $\mathbf{T_4}$ позајмува елементи од $\mathbf{T_3}$, односно во голема мера е нејзин дериват, но сепак ние ја издвоивме заради позначајните промени во интервалскиот план (**пр. 142**).

Формата на ставот е триделна песна со тоа што првото **A** е преоден тип на дводелна песна, додека следните делови се едноделни целини. Ова прво големо **A**
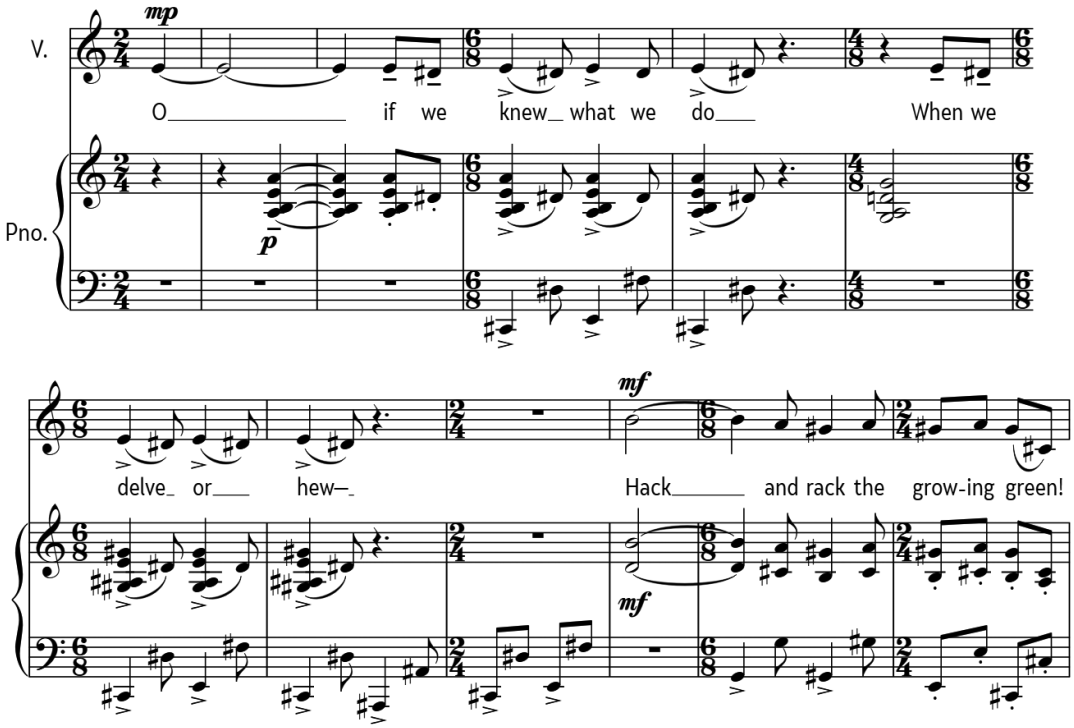
Пр. 140: $\mathbf{T_3}$ обликувана како остинатен бас, т. 1–5



Пр. 141: Антиципацијата на основната пејачка тема $\mathbf{T_4}$, т. 7–13



Пр. 142: **T_4** како дериват од **T_3**, т. (13)–24
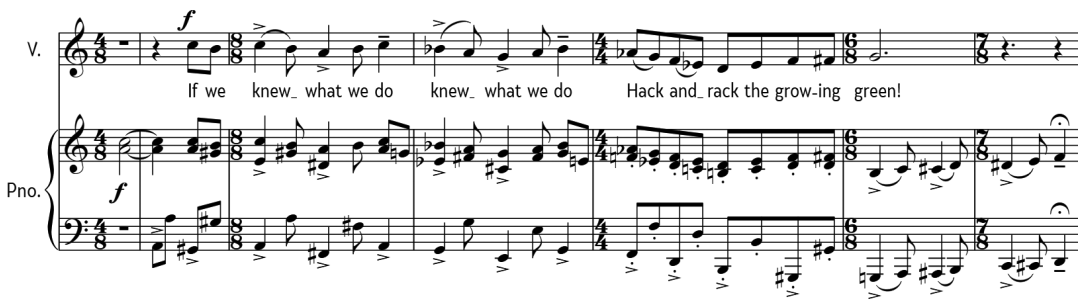


се среќаваше во различни форми кај соло песните низ целото мое творештво (веќе во првата песна од овој циклус), со тенденција дури и да премине во рондо (поради повторувањето на **a** во **A**).
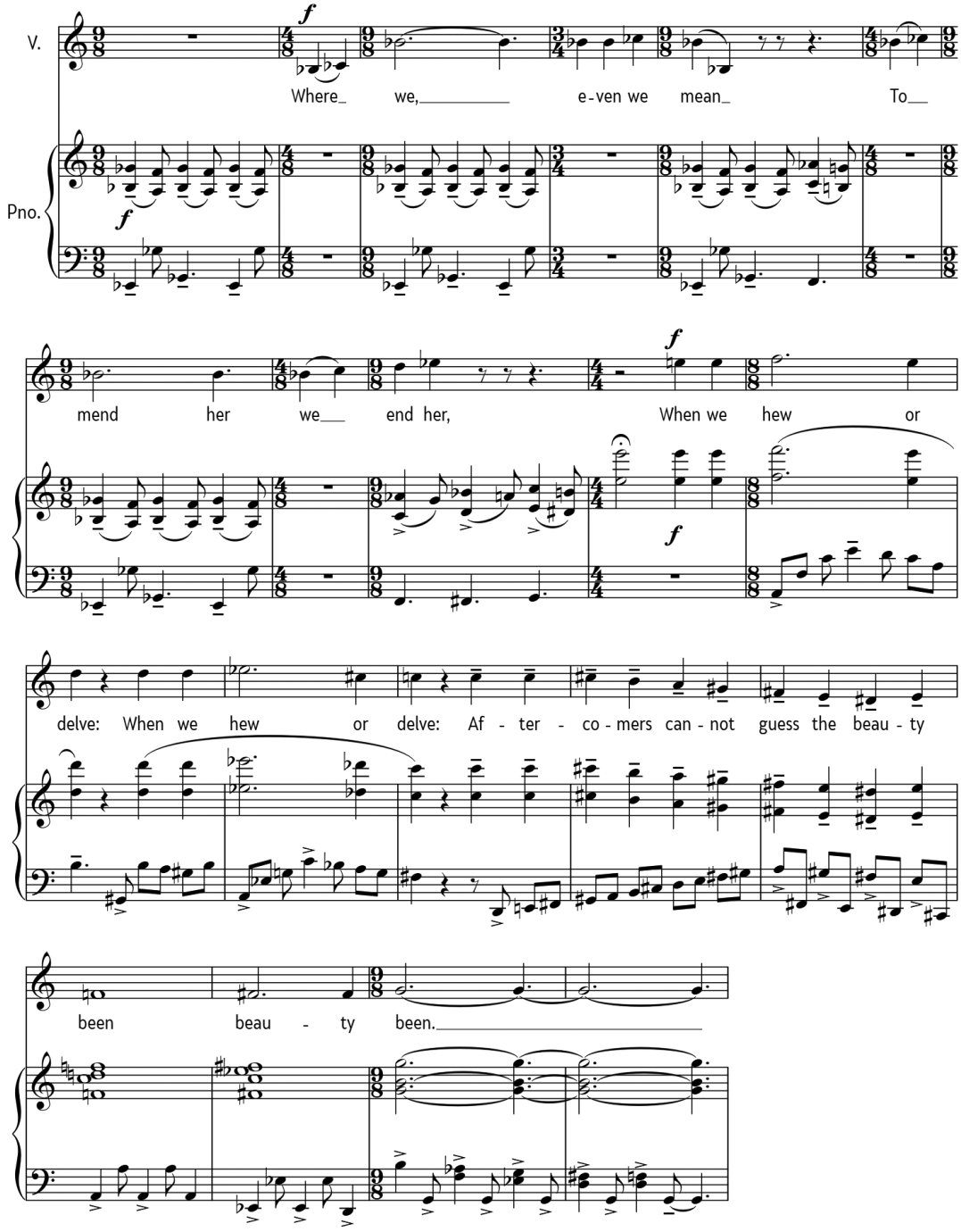
Вовед A b a_1

Воведот веќе го обработивме со првите излагања на **T_3** и антиципацијата на **T_4**. Делот **A** е целосно изработен од комбинацијата на овие две теми, односно нивните варијанти. Во временската структура разликата меѓу реченициите **1** и **2** е повеќе во организацијата на материјалите преземени од **1**, односно **2** е малку подалечен дериват од **1** (најмногу поради хармонскиот план) (**пр. 143**). Така, реченичната структура на **A** содржи: **1 1_1 2 1_2 2_1 1_3**. Забележливо е дека **2_1 1_3** е репетиција на претходната група на **2 1**, со што внатрешно **A** има триделна структура (секој дел од две реченици).
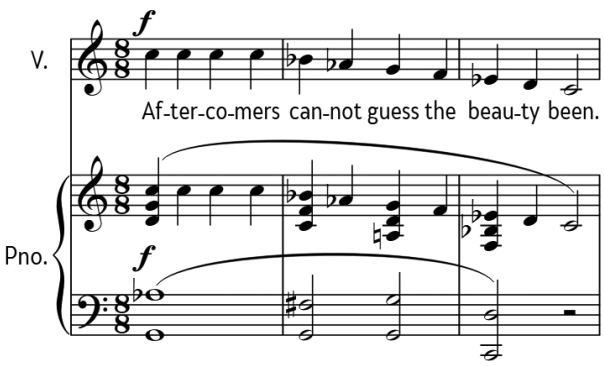
Пр. 143: Реченицата **2** со која се добива преодната дводелност со промени во хармонскиот план, т. 40–(46)



Пр. 145: $\mathbf{T}_5$ со фигура во придружбата која потекнува од $\mathbf{T}_3$ и завршниот сегмент од $\mathbf{1}_2$, т. 67–86

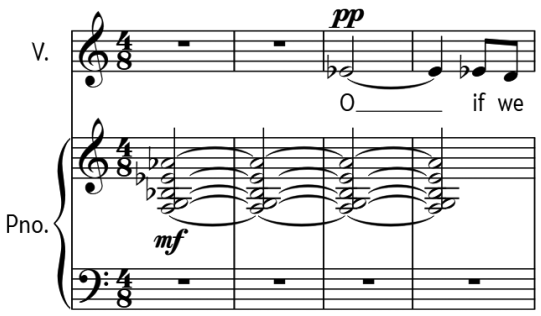


Пр. 144: Крајот на $\mathbf{1_2}$ со каденца за **c-moll**, т. 50–52



Оваа втора реченица започнува во тоналниот центар **a** (привремено), но завршува со доминанта (**g**) за **c-moll**, каде што ќе продолжи следното $\mathbf{1_2}$. Во оваа реченица настанува поголема промена во вториот дел кој го претставува смиреното крајно каденцирање (наспроти скерцозноста на останатиот дел) со кое ќе се заврши и **A**, но и $\mathbf{a_1}$ (т. 50–52, т. 63–65, т. 98–100, т. 102–103) (**пр. 144**).

Пр. 146: Квартниот акорд во преминот кон $\mathbf{a_1}$ со додадена доминанта **g**, т. 87–90



Поголемата промена (и контраст) го носи делот **b** во кој ќе се појави нов дериват од $\mathbf{T_3}$ – овде го означивме како $\mathbf{T_5}$ (**пр. 145**).

Мојата тенденција и во овие помали форми е да спроведувам максимална рационализација (економизација) на употребата на градежните материјали. Така, овде придружната фигура е дериват од ритмичката фактура на $\mathbf{T_3}$, а видлив е и делот од завршниот сегмент на $\mathbf{T_5}$ (т. 80–82) кој е дериват од $\mathbf{1_2}$. Повторно посебна улога игра хармонскиот план кој започнува со **es-moll**, но завршува со каденца за **c-moll** во кој е поставено последното $\mathbf{a_1}$. Преминот кон $\mathbf{a_1}$ е направен со еден од моите омилени акорди: овде е квартен **f-b-es-as** во кој е вметната доминантата **g** (**пр. 146**).

Веќе кажавме дека последното **a** го користи завршниот сегмент од $\mathbf{1_2}$ со тоа што по него останува само почетната фигура од $\mathbf{T_3}$ со квартен акорд во десната рака.
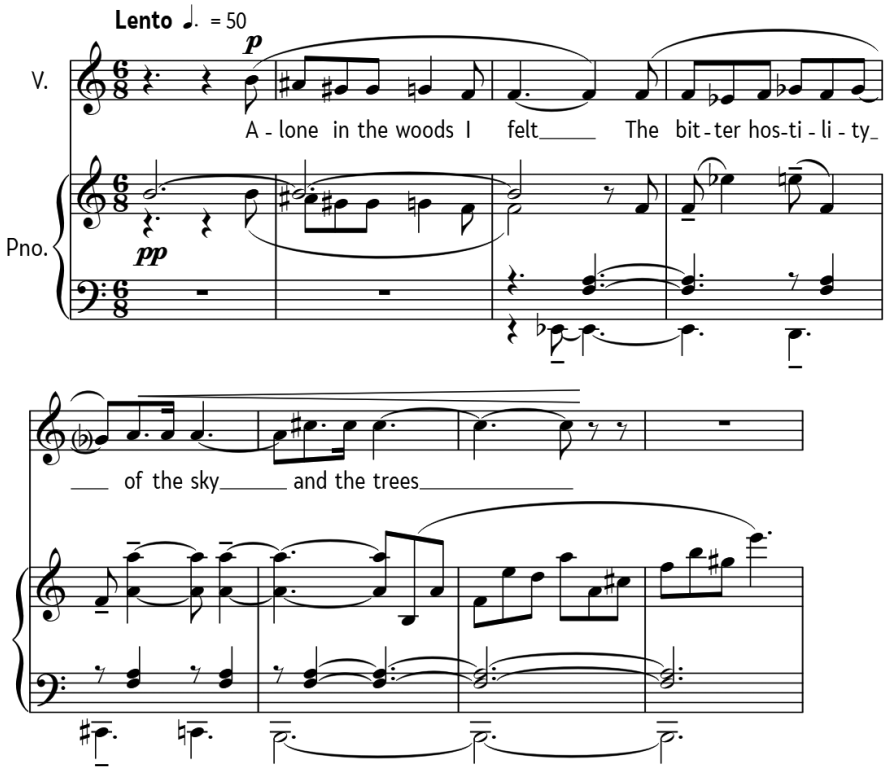
(3) Сам во шумата

Општото сиже на циклусот и натаму се одразува во музичката содржина и нејзината организација во оваа трета песна. Таа е составена од повеќе фрагменти, кои се судираат меѓу себе со што се добива движење со големи контрасти.

Уште првата тема ($\mathbf{T_6}$) е атонална и го навестува судирот (на човекот со природата што се споменува во текстот) кој ќе се случи со следната тема $\mathbf{T_7}$ во која ќе се појават и кластери (**пр. 147**).

Хроматиката која се појавува и во пејачката линија на почетокот и воопшто, натамошното интервалско движење, припаѓаат на *нејоволните* интервалски структури за гласот (цела низа од мали секунди, алтерации итн.). Хроматиката е присутна и во басовата линија (од моментот кога ќе се појави), но ова не е веќе хроматиката која е во функција на сложените хармонски прогресии (што ги има во другите дела), туку е дел од атоналноста (без разлика што акордската структура во левата рака содржи полунамален септакорд).

Пр. 147: Атоналната тема $\mathbf{T_6}$, т. 1–8
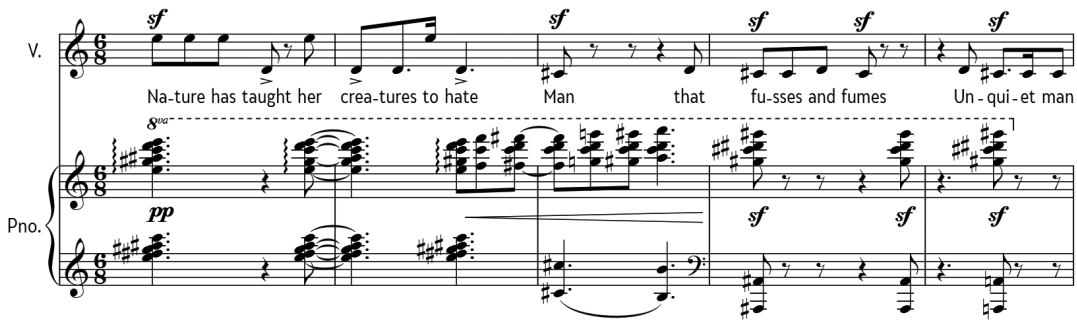


Следната тема, која е повеќе говорна, е карактеристична и по грубите кластерски упади. Целата е во ***sf*** акценти и во верзијата со компјутерска матрица користи и ефекти преку кои уште повеќе е потенцирана поетската содржина (**пр. 148**).
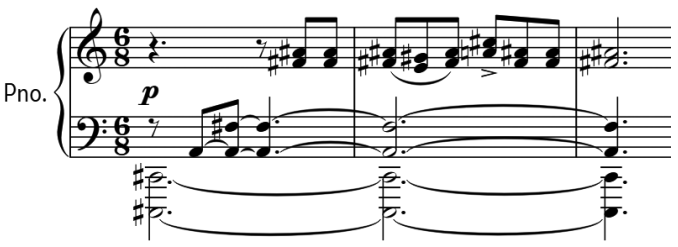
Во ова нижење на материјалите се појавува новиот мотив $\mathbf{M_1}$ по чие повторување ќе започне пасажниот дел заедно формирајќи нова, трета целина во песната (и како реченица со бројот **3**) (**пр. 149**).

Во овој мотив суштината ја прават квартсекстакордот (басов тон **cis**) од молски квинтакорд во левата рака, на која ќе се спротивстави дурската терца **ais** во десната рака. Интенцијата ми била да добијам битоналност во впечатокот, што повторно посебно се чувствува во електронската матрица. На второто повторување на $\mathbf{M_1}$ започнува скаличен пасаж во мелодиски **fis-moll** кој се движи постојано нагоре за да стигне во 23. такт до кластерот кој ќе биде основа за повторување на $\mathbf{T_7}$ (т. 23–30).

Пр. 148: $\mathbf{T_7}$ со кластерски упади, ***sf*** и големи скокови во гласот, т. 9–13



Пр. 149: **M$_1$** како почеток на третата целина, т. 14–(16)



По оваа четврта целина доаѓа петтата (воедно и петта реченица, повторување на третата реченица) до крајот на ставот во постојано крешендо кон крајното ***ff***. Со тоа ставот ја добива шемата: **1 2 3 2$_1$ 3$_1$**.

(4) Човекот во градот

За четвртата песна не постои извод за пијано или МИДИ-записот според кој е снимана оркестарската матрица. Во времето на снимањето јас имав изработено МИДИ-матрица во која ги внесував одделните линии од инструментите на Sample Cell. Секако, имав разработен концепт за влегувањето на гласовите, и посебно за пејачките сегменти. Но, за жал, поради многубројните префрлувања и копирања на дигиталните документи, тие се изгубени.

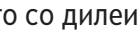
Иако се обидував постојано да правам дигитални копии од сите видови документи што ги работев со компјутер од 1987 година наваму, со постојаното зголемување на бројот на ваквите документи, при копирањата се случуваше некои документи и да се изгубат. Од друга страна, постојано имав огромни обврски и работев исклучиво по приоритети. Нешто што како во случајов сум го сметал за завршена работа, дополнително и без шанси да се подготвува за изведба во иднина, не сум го ставал во приоритетите и доволно ми било да ја зачувам само снимката. Во досието за ова дело се сочувани инструментите кои сум ги користел од Sample Cell, и МИДИ-досието во Vision кој е користен за снимање, односно како МИДИ секвенцер. Подоцна, од 2000 година наваму, ќе почнам да го усовршувам системот за правење *backup*, а паралелно се зголемува и просторот за чување (поголеми хард дискови по поволни цени). Во 2012 година ја направив првата поголема (ре)организација на деловите во архивата што се однесуваат на моето творештво (дотогаш како приоритет го имав само чувањето на дигитализираните колекции), а со работата и врз овие книги дополнително се средуваат и се конвертираат застарените формати во овие три години. Проблемот со досиејата во Vision за кој ќе зборувам и подоцна, е што тие се свирени и запишувани без користење на метроном. Затоа нивното претворање во нотен запис станува многу отежнато, затоа што се добиваат изместени многу ситни вредности, кои потоа би требало тон по тон да се коригираат, што би одзело многу повеќе време, одошто да се прави мелографирање со слушање. МИДИ-записот во таа ситуација може да се користи за проверка.

Процесот на изработката на овој став/песна течеше најнапред преку подготовка на матрицата, потоа снимање на мојот глас и на крајот гласот на Нен (во студиото во Аризона). Во техничка смисла, покрај компјутерските инструменти сум ги користел и ефект/процесорите Alesis (в. погоре стр. 23–24) и Yamaha (не го знам точниот модел, беше инсталиран во студиото во кое снимавме). Од нив забележливи се *дилеӣше* (уште од самиот почеток кај басовиот инструмент и кај удиралките), но и големиот *реверб* со кој се добиени длабочината и оддалеченоста (на пример, на пијаното во високиот регистар).

Воопшто, во оваа песна доминира техниката и играта со монтажата. Во неа има цела низа сегменти кои се појавуваат и исчезнуваат, се надоградуваат (како во *ди-џеј* техниките), некои одат во преден план па се губат итн.

Целините на формата се движат околу петте строфи на песната. Но покрај нив во неа се јавува и еден чист музички елемент (се пее на вокалот **a**) кој се состои во движење од интервалот *лидиска кварта** кој први го најавуваат високите гудачи и потоа го презема пејачот (**c-fis** надолу) во две издржани цели ноти. Тој музички елемент се појавува и меѓу строфите (го изведува пејачот) со крајна потврда во мошне долгата кода на песната во која останува само овој интервал, но од тонот **h** (**h-f** и потоа **f-h** надолу).

Во целото мое творештво тонот **h** зазема посебно место, многу често се среќава и како тонален центар (посебно со локрискиот модус), но и како клучен акордски тон, се разбира, и како дел од лидиската кварта.

Пред кодата главните меѓници ги прави ритам-секцијата која има три елементи: басова линија (од два тона од мала секунда со синкопа со нестабилна интонација и повеќе *дилеи*), удиралките (*бубњевиште* исто со дилеи со карактеристичен *јой*-ритам) и фигурата на *quasi* чембало со карактеристична ритмичка структура . Новите делови во формата се означени со нов почеток на оваа група. Кон неа има уште една фигура во осмини и шеснаесеттини во висок пијано регистар со многу *дилеи*, но и удари и кластери со големи *реверби* (пијано, или дел од инструментите со ефекти).
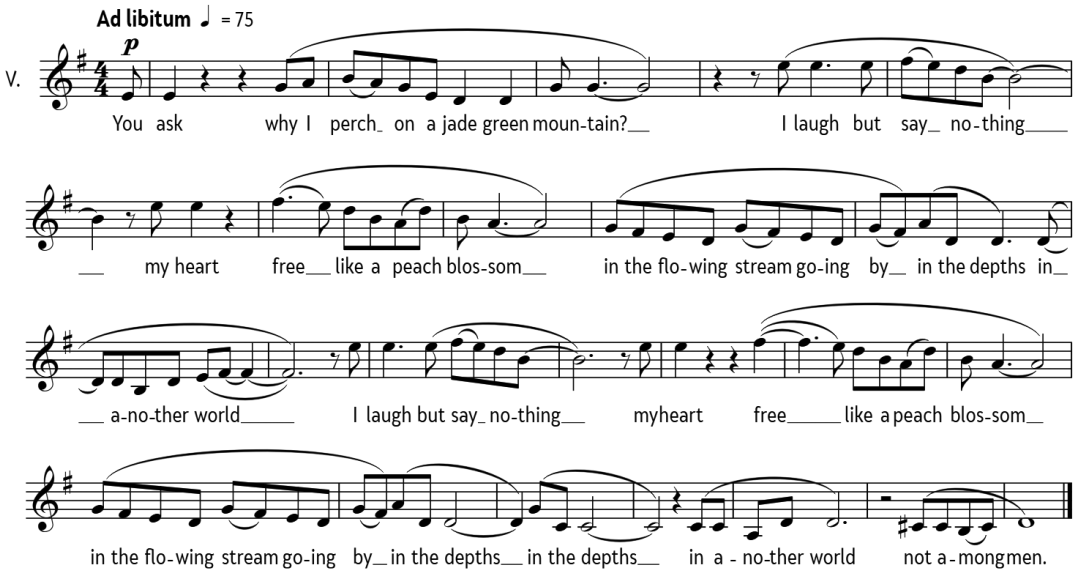
Текстот на песната е претставен преку следните сегменти: моето рамно читање со подигнување на гласот за голема секста нагоре на крајот на строфата, интерпретациското читање на пејачот со многу промени во интонацијата, ритамот и повторно вметнување на секстата на крајот (некоја комбинација меѓу *Sprechgesang* и *Sprechstimme*) и повторување, акценти и комбинации на текстот.

Веќе го споменавме централниот пејачки елемент со зголемената кварта, кој во првиот дел е проследен и со хроматика нагоре. Покрај овој елемент, има уште еден во кој е вметнат цитатот со текстот и придружниот мотив *I can't get no satisfaction* од познатата песна на The Rolling Stones. Него го изведувам со агресивен глас и изменети интервалски повторувања, во слободни интонации (на снимката изгледа како да пее друг човек од оној што го чита текстот, повторно поради преработката низ ефект/процесорите).

Петте строфи не се еднакво распределени во формата (која во некое многу широко толкување би била едноделна песна со повторувања); втората е најексплоатирана. Се разбира, тие се водени кулминативно кон последната строфа, и посебно кај зборот *the men*. Подигнувањето на тензијата е направено низ пејачкото *читање* на текстот, внесувањето на деловите со лидиската кварта и преземениот мотив (од Ролингстонсите). Смирувањето настанува со завршниот *мелодиски* дел, без ритам, за кој веќе говоревме.

Иако во другите песни сум направил извод за пијано, и покрај проблемот со некои елементи (компјутерските звуци) кои никако не може да се преведат во пијано фактура, оваа песна, дури и ако се користи снимена матрица, не ќе може да се изведе, затоа што ќе биде потребно озвучување и пропуштање на гласот низ ефекти, што ќе ја издвои од останатите акустички изведби.

Пр. 150: $\mathbf{T_8}$ која ја оформува целината на петтата песна во циклусот



(5) Надвор од луѓето

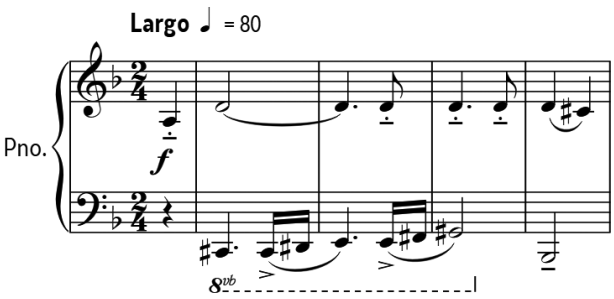
Петтата песна е напишана *a capella* и во оригиналната верзија повторно е користен ефект и многу *реверб*. Овде ќе ја прикажеме целата како $\mathbf{T_8}$ (кај претходната песна не издвоивме содржински елементи, иако таа содржи фигури и мотиви, но ќе требаше да се изработи комплетна партитура со метар, тактови итн., за да се претстават) (**пр. 150**).

Имајќи го предвид поетот Ли По (познат како Li Bai) во неа вметнав пентатонички елементи. Нејзината концентрација е во мотивот што се јавува во четвртиот такт во високиот регистар кој ќе се појави четири пати. Во оваа песна директно влегува почетокот на последната песна (во издржаниот тон на пејачот).

(6) Зборувајте ѝ на Земјата

Последната песна е решена во неокласичен манир врз основа на преработка на модели од духовната музика (во просторот меѓу доцниот барок и класицизмот). Тоа веднаш се препознава преку основната тема на песната $\mathbf{T_9}$ (**пр. 151**).
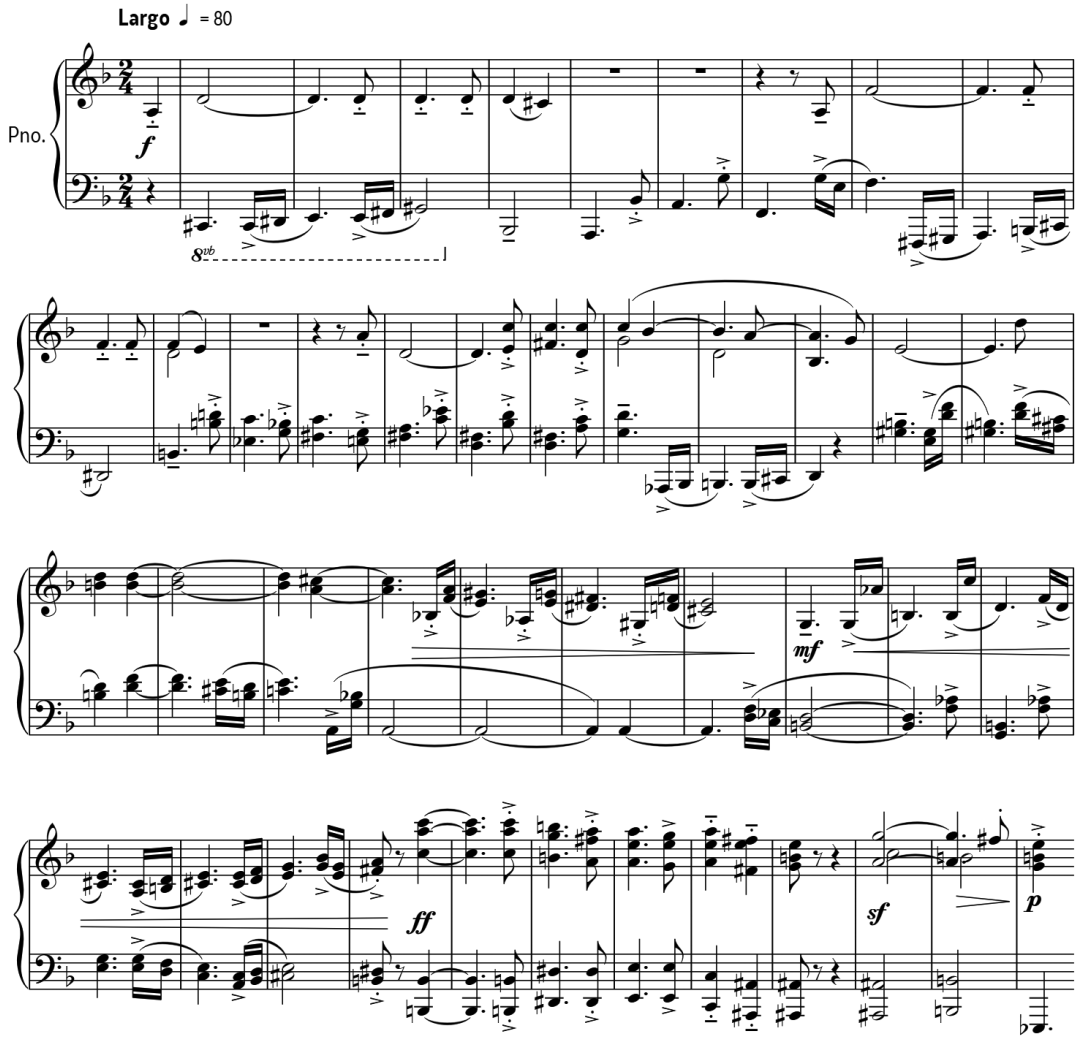
Пр. 152: $\mathbf{M_2}$ – носечкиот мотив на ставот, т. 1–4



Темата има структура на сложена реченица (период) во која уште од почетокот се издвојуваат два елементи поставени како контрапункт – водечката линија и придружбата со пунктираните четвртини проследени со шеснаесеттини (**пр. 152**).

Неокласичниот манир е веднаш употребен со *фалшивиот* бас (изместен за полустепен

Пр. 151: **T₉** во неокласичен манир врз основа на модели од духовната музика, т. 1–(43)



надолу). Овие изместувања во мали секунди и враќањето во *нормалните* хармонии ќе се појавуваат одвреме-навреме со што стануваат главната *differentia specifica* на целиот став (на пример, последните три такта од темата **T₉** од погорниот пример во кои најнапред се јавува акордот со судир од дисонатните мали секунди **ais-a** во 41. такт во функција на заменична DD, по што следува доминантата делумно расчистена со задржана секста пред квинта (6-5), но без терца во 42. такт, и на крајот – *тониката* **es-e** во 43. такт).

Во формите на песните обработени во оваа книга повеќепати видовме појава на инструментален тематски дел **a** (т. 1–43), тематски дел со пејачот **a₁** (т. 42–86), дел **b** (т. 86–128) и **кода** (т. 128–150). Во делот **a₁ T₉** веќе почнува од нов тонален центар и се внесени и други интервенции на интервалски и инструментациски план.

За делот **b** не може да се каже дека донесува нов материјал. Тој е далечен дериват (преработка) на тематскиот материјал кој постојано го чувствуваме како еден, но со работата со мотивот е добиена кулминацијата која му е потребна на ставот. Смирувањето на крајот на овој дел е изведено со повеќекратно повторување на автентич-

ната каденца. Тоа повторување/потврдување на автентичната каденца ќе продолжи и во кодата, во која пејачот прв пат ќе се појави и со пунктираната фактура од контрапунктот, која доминира низ целиот став.

Во оригиналната верзија со матрицата овде следува уште едно кулминативно излагање на **T₉** од нов тонален центар. Во него преку оркестрацијата од компјутерските инструменти (во ***ff***) треба да се добие *големото финале* на циклусот.

Но и покрај солидното искуство со електронските и компјутерските инструменти (во тој момент повеќе од деценија) во кое сфатив дека трупањето на инструменти во електрониката не дава резултат на оркестар, се јави уште еден негативен ефект на електрониката – немање можност да се добие вистински динамички кулминативен резултат, без разлика дали нивото на звукот ќе се подигне до рабовите на толеранција на електроакустиката. Тоа беше проблемот со кој многу често се среќавав во сите години при работењето со електрониката. Тој има свои психоакустички и електроакустички причини. Кулминациите со акустичките инструменти не можат никогаш да бидат имитирани со електронски инструменти. Ова е уште еден аспект поврзан со акустичката и електроакустичката реалност, кои имаат свои законитости, за кои делумно пишував во книгата *Сонологија*.

Свадбени оп. 45 (1997)

Вториот циклус песни подготвен за детскиот хор „Пиколо“ е напишан кон крајот на 1997 година. Насловот веќе ја открива темата во која се избрани хумористични македонски народни песни. Повторно е избрана и комбинацијата на електронски (компјутерски) музички инструменти (матрици) и хор. Големите обврски во тој период ми наложија да се решам изведбите да одат исклучиво со снимени матрици во придружбата.

По 1992 година избегнував да настапувам со синтесајзери во живо. Последните концерти на кои настапував со синтесајзери се со Нен Хјуз во 1994 и 1995 година (*Песните за мирот и војната*). Носењето на синтесајзерите, засилувач итн., ми претставуваа обврска која веќе ми беше тежина, посебно што можев дома да снимам квалитетни дигитални матрици. Во зградата на ул. „Волгоградска“ во која живеевме на четвртиот кат, немаше лифт, а и паркингот беше подалеку од влезот, така што секој настап поради пренесувањето, местењето и собирањето на опремата пред и по концертот, бараше и голем физички напор.

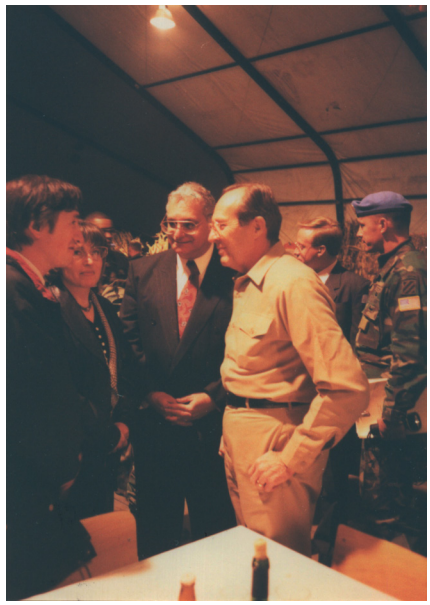
Во меѓувреме, покрај аранжманите на петте песни кои ги изведовме на концертот во 1992 година (в. стр. 78–80), јас направив препев и аранжман на *Тивка ноќ* (оп. а11, 1992) која набрзо за Новогодишните програми во МРТ беше снимена и во аудио- и во видеоверзија. „Пиколо“ почна да ги користи и аранжманите на Брамсовите соло песни што ги подготвив за Нен (*Feldeinsamkeit* оp. а16, *Vergeblishes Ständchen* оp. а17, *Wiegenlied* оp. а18) на кои во 1997 година ќе додадам уште два (*Uns leuchtet heut der Freude Schein* оp. а34 и *Sapphische Ode* оp. а35). На овој начин „Пиколо“ веќе оформи репертоар со кој со матриците можеше да настапува во различни пригоди.

Секако, еден од најкуриозитетните беше настапот за војниците на САД, кои беа стационирани на скопскиот аеродром, на 23 ноември 1995 година, во рамките на прославата на американскиот празник Thanksgiving Day. Настапот беше организиран во еден од огромните шатори

кои се користат за загревање на хеликоптерите пред полетување во зима, и на него присуствуваше и Вилијам Пери (William J. Perry) државен секретар на САД во тој момент (**сл. 38**).

Концертот помина во прекрасна атмосфера, бидејќи „Пиколо“ со своите ангелски гласчиња и видлив ентузијазам оставаше многу силен впечаток во која било средина.

Поканата за овој настан дојде од Виктор Комрас, кој во Скопје го отвори првото дипломатско претставништво на САД уште во 1993 година, на ниво на канцеларија за врски. Преку Американскиот информативен центар и неговиот директор Развигор Базала (**сл. 39**), (кој го префрли центарот од просториите во Градскиот ѕид во поголем простор во зградата до централниот плоштад, кој подоцна ќе биде напуштен откако ќе се отвори првата амбасада на САД) се запознав и со Виктор Комрас и потоа следија повеќе заеднички вечери и дружења.



Сл. 38: Димитрије и Елени Бужаровски (одлево) во разговор со Вилијам Пери, државен секретар за одбрана на САД за време на концертот на хорот „Пиколо“ во базата на војниците на САД на аеродромот во Скопје, 23 ноември 1995 година (втор оддесно е Виктор Комрас, дипломатскиот претставник на САД во Македонија)

Преку Виктор Комрас набрзо ни се проширија и врските со другите дипломати што почнаа да доаѓаат во Македонија од различни земји (меѓу првите преку него се запознавме и со Александрос Маљас кој ја отвори Канцеларијата за врски на Грција, и потоа со германските и со француските дипломати). Многу често бевме канети на вечери и одбележувања на празниците на овие земји, а и ние ги каневме на вечери кај нас дома. Во тоа време дипломатските протоколи уште беа релативно лабави, и така на пример, првиот амбасадор на САД, Кристофер Хил, доаѓаше кај нас во „Волгоградска“ со семејството со службеното возило (без возач). Многу често правевме јагнешко печено кое оставаше посебен впечаток (го купував од месарницата на Невчеви на пазарчето во Тафталиџе; вработените беа постојано импресионирани од количината на месото што ја купував).



Сл. 39: Вечера со Виктор Комрас и неговата сопруга (први оддесно), во средината е Соња Свик, која го наследи Базала и како службеник за односи со јавноста (РАО) на Амбасадата, крајно лево прва е Елени Бужаровска, а до неа е Стив Баталден

Влезот во зградата беше исто куриозитетен, бидејќи *комшијата* на првиот кат отвори мала продавница во која се влегуваше однадвор (продавницата беше во преуредената кујна, а влезот преку балконот), но на скалите и во влезот секогаш имаше гајби, врќи со компири итн. Се обидов колку толку да го средам влезот (требаше да се искачат до четвртиот спрат и да ги

поминат сите одморишта со локалниот македонски фолклор каде што се чува сè и сешто пред вратата), го *кречев* сам, ја фарбав и металната ограда, но тоа многу не помагаше за првичната слика што ја добиваа бројните странци кои доаѓаа во нашиот стан уште од 1980-тите. Се разбира, впечатокот дијаметрално се менуваше кога ќе влезеа кај нас дома. Главните јадења ги служевме во кујната која беше во убава изработка од дрво, и потоа десертите се служеа во дневната соба. Во собата каде што беше библиотеката и моето студио преминувавме кога требаше да слушаме музика.

Воодушевени од настапот на „Пиколо", Виктор Комрас и Соња Свик, во заеднички договор, го поканија „Пиколо" да учествува на отворањето на новите простории на амбасадата на САД (до гимназијата „Орце Николов") во март 1996 година. Ме замолија да ги аранжирам македонската химна (*Денес над Македонија се раѓа*) и химната на САД (*The Star-Spangled Banner*) и дополнително песната *America the beautiful*. Јас ги замолив да ми дадат ноти од песните, но Соња ми рече да одам во библиотеката на Центарот, каде што ќе има ноти од двете американски песни. Тука ќе настане неочекувана збрка, бидејќи наместо *America the Beautiful* јас ќе земам друга песна која исто така има наслов *Америка* (*My Country 'Tis of Thee*). Бидејќи се настапуваше на отворено, (задниот двор од амбасадата) се договоривме песните да одат со плејбек, а „Пиколо" да пее заедно со плејбекот.

Бидејќи на настанот присуствуваше и државниот секретар на САД Медлин Олбрајт, просторот околу амбасадата беше посебно обезбедуван тој ден, и на генералната проба на која се пуштија снимките за да се провери и озвучувањето, бев присутен само јас. Кога по химните прозвучи *Америка*, Соња Свик направи еден шокиран лик (инаку, во просторот бевме само јас, Соња Свик и еден мајор од американската војска задолжен за церемонијални прослави во Белата куќа, и наоколу по ѕидовите бројни маринци во полна воена опрема). Првиот коментар беше – *ова не е таа песна*, а ние ја имаме најавено во отпечатената програма. Ме спаси мајорот, кој рече – нема проблем, јас се наежив од интерпретацијата и аранжманот. (За сите три песни јас направив многу полесни и прозрачни аранжмани кои одговараа на детските гласови.) За време на настанот, никој не ја забележа оваа промена, освен Англичаните, кои по настанот шеговито им дофрлиле – *не можете без нас* (*Америка* се изведува и како *God Save the Queen*).



Сл. 40: Од еден од концертите на хорот „Пиколо" во Германија, 9 јуни 1998 година

Овие интензивни контакти со дипломатските претставништва одиграа посебна улога во бројните меѓународни проекти што ги иницирав преку ФМУ за време на деканскиот период 1995–1999 година. Преку нив ги добивавме бесплатно учесниците во Меѓународниот студентски оркестар, студентите и диригентите, многу беше олеснет процесот за добивање бесплатни визи за нашите студенти кои ги испраќавме во проектите низ Европа итн.

Духовните песни беа наменети и за малата турнеја која преку Германската амбасада и Германскиот музички совет ја организирав во неколку града во Германија во јуни 1998 година (**сл. 40**). Со истата програма „Пиколо“ ќе настапи и на „Охридско лето“ истата година на 16 јули.

За овој концерт, бидејќи беше и годишнина од смртта на Франц Шуберт, дополнително направив аранжмани од песните: *Die Forelle* op. a30, *Willkommen, lieber schöner Mai – Der Mai beggint* op. a31, *Wohin* op. a32 и *Ave Maria* op. a33. Како и кај Брамсовите песни, немаше никакви интервенции во основните мелодиски линии, се работеше за оркестрирање на изводи за пијано, со интервенции во согласност со електронскиот инструментариум кој го користев и форматот на пејачите (детски хор).

Кај *Свадбените* основата беа народните песни со нивните музички линии (беа преземени целосно), но во обработката отидов еден чекор натаму; не се работеше само за *аранжирање*, туку направив поголеми интервенции во хармонските планови, и беа додадени целосно нови инструментални делови (во функција на припевите). Така, фолклорот беше присутен преку мелодиските линии, но стилистички целиот циклус припаѓа на подрачјето на сериозната музика.

Снимањето на матриците воедно подразбираше и МИДИ-записи. Тие се сочувани како Vision-досиеја, меѓутоа нивната употребливост е ограничена поради тоа што и тие се свирени слободно, без метроном. МИДИ-записот од нив не е употреблив за конверзија во партитура, бидејќи има бесконечно исцепкани нотни вредности (дополнителен отежнувачки фактор е и 7/8 метар). За хорскиот дел постои запис со внесени празни тактови за инструменталните делови. На пробите беа користени секогаш матриците, така што немаше потреба од извод за пијано. Во овој случај, заради користење на нотните примери испишав делови од гласовите или од придружбата како извод за пијано преку преслушување на снимката.

Анализа

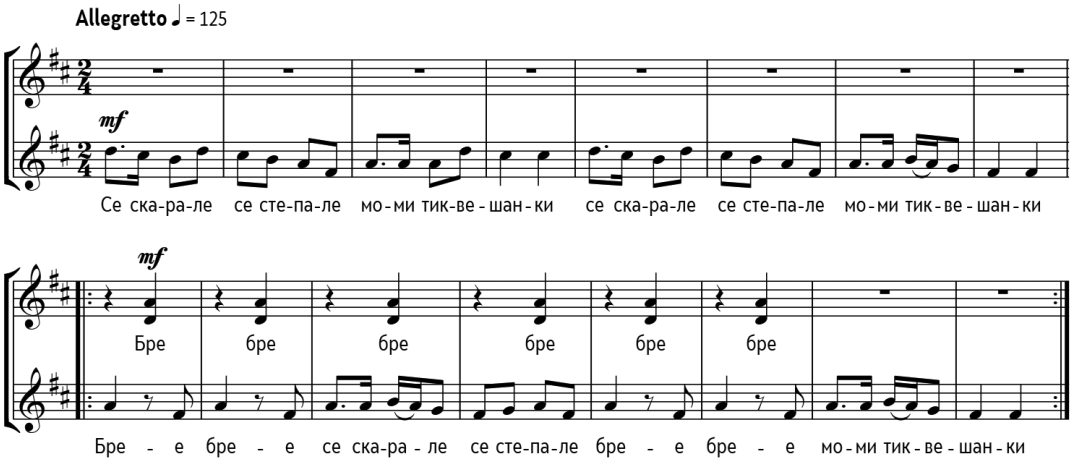
Целиот циклус е изработен во јасни дур-мол тонални центри, но наспроти основните линии се појавуваат и други од други тонални центри, изградувајќи битонални обрасци. Изборот на инструментите од Sample Cell (со дополнителни интервенции преку ефект/процесор) игра улога во своевидното обојување на целиот циклус и неговото стилско заокружување. Основата на формата ја даваат оригиналните песни и повторувањата согласно со текстот кои се комбинирани и со инструменталните делови како воведи и премини. Детскиот хор е поделен некаде во три гласа, а некаде во два.

(1) Се скарале се степале

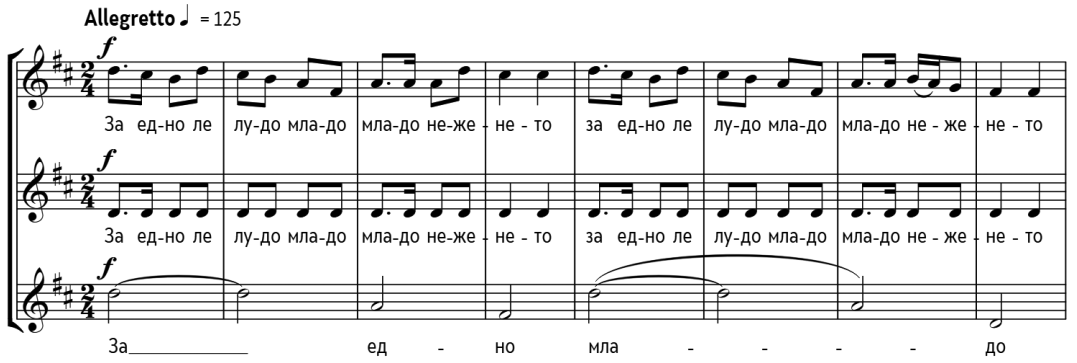
Основната песна ($\mathbf{T_1}$) има структура **1 2 2** (секоја целина од осум такта) (**пр. 153**).

$\mathbf{T_1}$ е повторена четири пати: првиот пат е инструментална*, а следните три ги изведува гласот, пред кои има кратки воведни делови составени од придружната фигура. Придружната фигура ја има функцијата на *ритам*-секција со остинатен бас, без промена на хармонијата (со тоа се имитира бурдонската структура карактеристична за македонскиот фолклор). Ова лежење на една хармонија е разбиено со

Пр. 153: **T_1** според песната со интервенции од упади на слабите времиња во првиот глас, т. 35–50

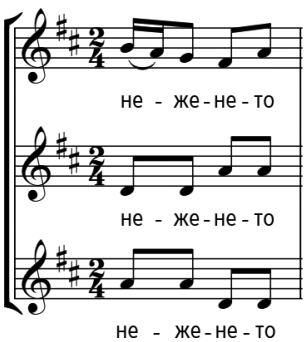


Пр. 154: Воведувањето на третата линија со издржани нотни вредности, т. 87–94



полустепенски поместувања. Четирите излагања на песната имаат четири *бурдона*: **es**, **d**, **cis**, **d**. Од второто излагање во бурдонот се јавува инструмент што наликува на зурла (со помека боја) во кратки (четвртина па пауза) пулсирачки вредности со орнамент од предудар. Дополнително се јавува и висок дувачки инструмент (*quasi* пиколо, овде би можело да се поврзе со шупелката) кој свири пасажни линии од ситни нотни вредности, како своевиден контрапункт, но битонално, од друг тонален центар. Во **2** се вклучува првиот глас од хорот со квинти на слабо време (в. **пр. 153**).

Пр. 155: Шеснаесеттинскиот мотив кој е искористен за репетиции за заокружување на песната



Во третото излагање (од **cis**) вториот глас ја изведува бурдонската линија со ритамот на водечката линија, а во вториот дел во синкопите во осмини. Во дополнителното додавање ќе се јави и уште една пасажна линија (битонална) во *quasi* фагот. Во последното излагање се јавува и трета издржана линија (во преминот пред неа ја воведуваат *quasi* гудачи) (**пр. 154**).
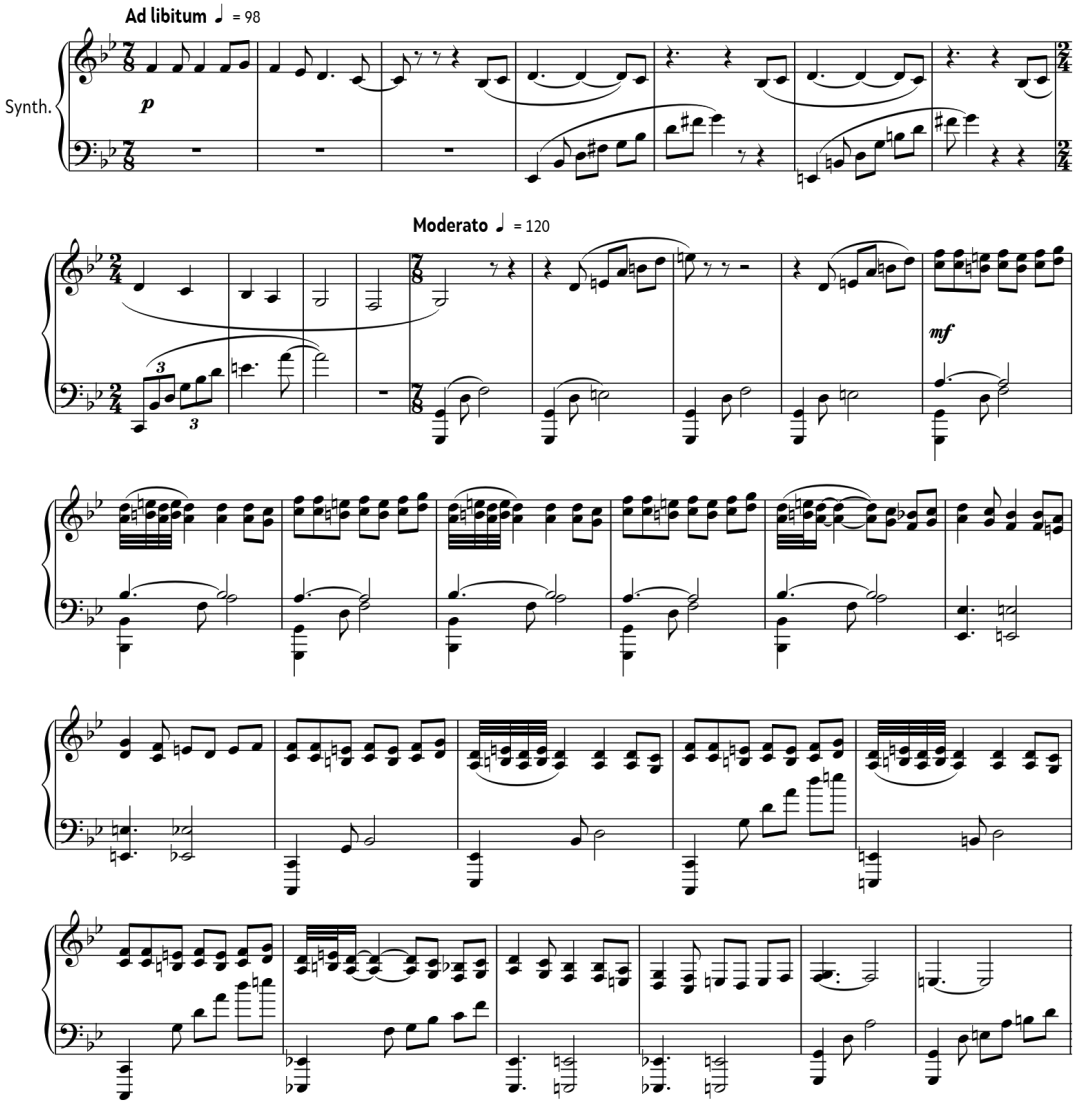
Песната е завршена со репетиции од шеснаесеттинскиот мотив (**пр. 155**).

(2) Чичо решил да се жени
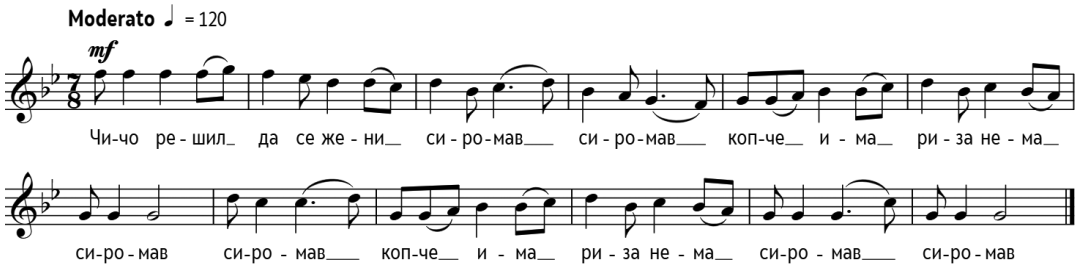
Втората песна има голем вовед составен од два дела. И двата дела ја антиципираат темата (песната) **T_2**, при што првиот (т. 1–12) наликува на вовед (побавен *ad libitum*), а вториот е како припев за песната, веќе во нејзиното темпо (т. 12–33) (**пр. 156**).

Со овој голем воведен материјал циклусот добива во значењето на самостојна композиција, пред сè поради големото концепциско оддалечување од изворниот фолклор. Песната во латентната хармонија го содржи движењето меѓу почетното трето стапало, тониката и субдоминантата (со плагална каденца на крајот) во основниот (овде) **g-moll**. Овде хармониите се движат во истиот шаблон, но сега се збогатени и со шестото стапало, и посебно со алтерираното шесто стапало нагоре (**e**). Над овие основни тонови се градат септакорди, нонакорди, до 13-ка со дополнителни алтерации, а додадената секста се појавува во движењето со мала септима пред

Пр. 156: Почетокот на песната со воведот *ad libitum*, т. 1–12, и припевот, т. 12–33



Пр. 157: $\mathbf{T_2}$ во првото излагање во детскиот хор, т. 34–45



неа (7-6). Разлеаниот звук на инструментите од Sample Cell, во кои се плетат внатрешните линии, формира густо *дијатонско кластерско* ткиво (кое може да се насети од изводот за пијано). Дополнително, водечката линија е во паралелни кварти и е украсена со трилери и морденти.

По воведот основната тема на песната $\mathbf{T_2}$ е изложена четири пати во шемата која веќе ја сретнавме – второто излагање е истоветно, третото и четвртото од други тонални центри (**d** и **e**) (**пр. 157**).

Целосно шемата на оваа песна изгледа вака:

Вовед (т. 1–12) припев (т. 12–33) $\mathbf{T_1}$ (g, т. 34–45) фигура (т. 46–47) $\mathbf{T_1}$ (g, 48–59) припев (т. 60–66) $\mathbf{T_1}$ (d, т. 48–59) фигура (т. 60–63) $\mathbf{T_{1(имит)}}$ (e, т. 64–80) вовед (т. 81–93) кода (т. 94–113)

Во оваа шема фигурата е придружбата од припевот (т. 12–13). Во третото излагање темата е во терци над основната линија, а во четвртото излагање се појавува во канонска имитација која пред крајот е прекината, па по три такта продолжува. Пред кодата повторно се јавува воведот, и по него со четири такта од придружбата започнува кодата со фрагмент (главата) на темата.

Во оваа песна хорот е поделен како двоглас. Целосно земено, реализацијата на оваа песна во музичко-композиторска смисла е најсложениот дел во циклусот.
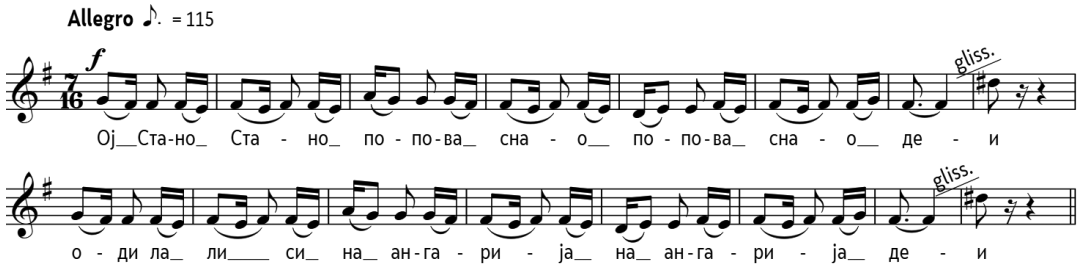
(3) Оj Стано, Стано

Последните две песни се составени од по две песни секоја. Така, оваа трета песна го носи насловот од првата песна „Оj Стано, Стано“ (попова снао), но во вториот дел во неа се појавува и песната „Невесто, невесто, сношти море доведена“.

Овој трет број од циклусот е решен доминантно со удиралки. Тие се комбинација од фактури типични за водечките удиралки во македонскиот музички фолклор – тапанот и тарабуката. Останатите инструменти се унисоно со гласовите, со исклучоци. И оваа песна е во двоглас. Во излагањето на првата тема $\mathbf{T_3}$ двата гласа се унисоно и затоа овде ќе ја дадеме само основната линија (**пр. 158**).
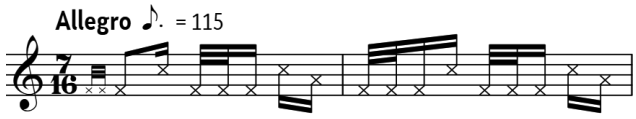
Песната е карактеристична по малиот опсег (квинта) и извикот на крајот (децата го извикуваа со големо задоволство). Двата воведни такта од удиралките се изработени преку томови со различни висини кои импровизираат околу основниот ритмички образец (**пр. 159**).

Пр. 158: $\mathbf{T_3}$ сложена реченица-период (од две повторени реченици), т. 3–18
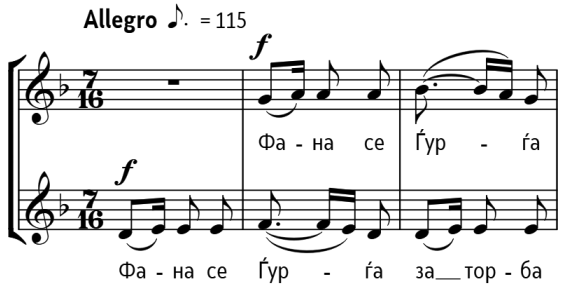


Како што кажавме, овој став има изразени два дела. Првата тема има три излагања. Во второто двата гласа во разлика од еден такт најнапред канонски (во унисоно, со текстот што ќе следи), а во втората реченица со интервенции ја изведуваат $\mathbf{T_3}$. Во третото се јавува варијанта на темата (со интервалски промени) во кои канонските имитации се поставени на растојание од кварта на почетокот, а од втората реченица повторно следуваат имитации со интервенции (**пр. 160**).

Пр. 159: Ритмичкиот образец кој ја придружува песната, т. 1–2
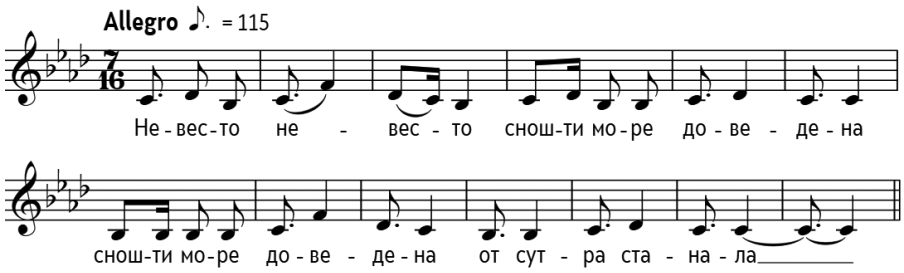


Пр. 160: Почетокот на канонската имитација во третото излагање на $\mathbf{T_3}$, т. 40–42



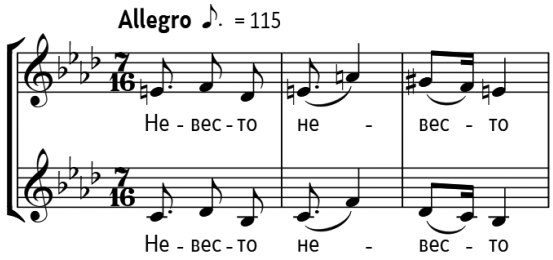
Во втората реченица се употребени алтерации, при што **f** во вториот глас се алтерира во **fis**, а **b** во првиот глас во **h**. Ова се интервенциите со кои песните се оддалечени од вообичаеното строфично повторување. Во секое повторување има нешто ново и различно.

По преминот со ритамот од удиралките се појавуваат два воведни такта без удиралки со синтесајзерски звук кој ритмично (осмина со точка, четвртина) во кварти (**c-f**) ја подготвува интонацијата за следната песна во која ќе се изложи темата $\mathbf{T_4}$ (**пр. 161**). Оваа песна ми беше интересна поради хицаз-низата, но со додадена долна водилка, така што се добива впечаток на пентатоничка низа со молска терца. Но, овде тониката е тонот **c**, а не **b** за да може да се прифати како пентатоника.

Пр. 161: $\mathbf{T_4}$ со карактеристичната низа (хицаз со долна водилка), т. 66–78



Пр. 162: Битоналното второ излагање на $\mathbf{T_4}$, т. 86–88



Оваа втора тема во песната има четири излагања* во кои првото е во унисоно, но второто е битонално* (**пр. 162**). Но транспозицијата во овој дел не е изведена дословно. Тоа се гледа во првиот и во третиот такт (таму има квинта и кварти, а почнува со терци). Ваквото удвојување од големи терци со корекции на низата на хицаз макамот секогаш ми оставаше посебен впечаток.

Третото излагање го враќа воведниот ритам и го изведува само првиот глас од претходната интонација (**e**), со тоа што **des** од првиот такт се враќа во низата на песната, односно на водилката **d**. На крајот на ова излагање се појавува група извици. Воедно, од третото излагање се јавува постојано забрзување, кое продолжува и во четвртото излагање на $\mathbf{T_4}$. Тоа е подигнато за степен погоре (од **fis**) и завршува со парландо дел како кулминација на целата песна.

По ова следува **кодата** со враќање на краткиот вовед од почетокот и со едно излагање на $\mathbf{T_3}$ од почетната интонација.

(4) Дуде дрне
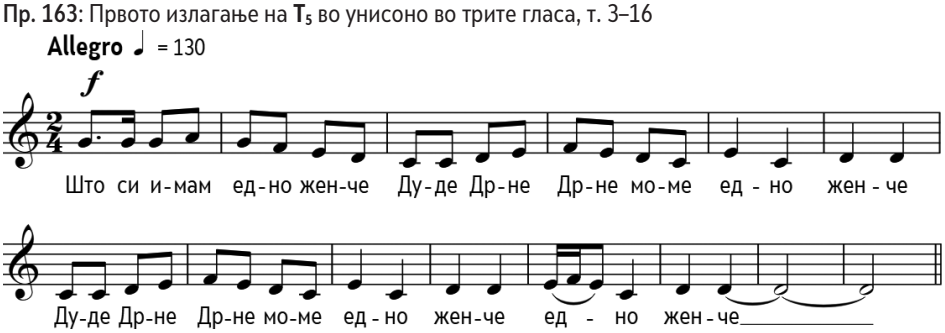
И последната песна во циклусот содржи музички материјал од две песни: „Дуде дрне“ („Што си имам едно женче“) и „Во недела на орото“. Како и во претходната песна, според двете теми $\mathbf{T_5}$ и $\mathbf{T_6}$ ќе се формираат два дела од формата **A B**, но на крајот и заедничкот настап на $\mathbf{T_5}$/$\mathbf{T_6}$ како финале на песната и воедно на целиот циклус.

Излагањето на првата тема $\mathbf{T_5}$ започнува со бурдонска квинта (**c-g**), но таа се движи и на соседното стапало (**d-a**), и со оглед на квинтите не делува како изворните бурдони од регионот, туку повеќе како бурдон од некое западно потекло. Ова дотолку повеќе што $\mathbf{T_5}$ има развиена дијатонска (дурска) мелодиска линија, која во принцип и не би била придружена од бурдон во нашиот фолклор.

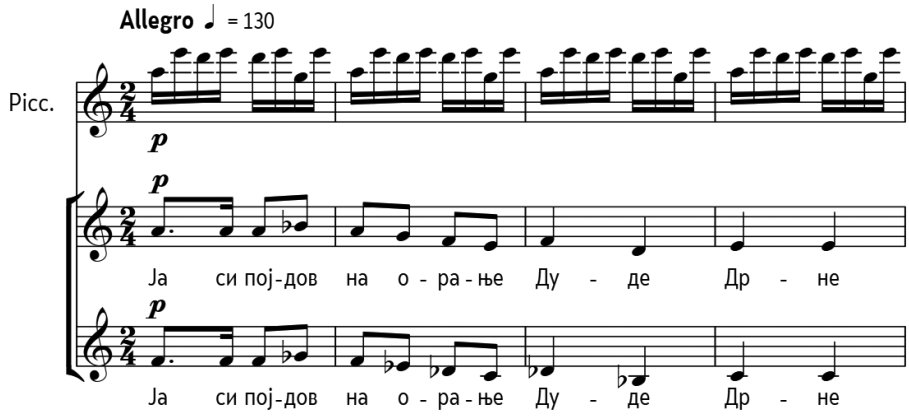
Трите гласа во првото излагање на оваа тема ($\mathbf{T_5}$) се поставени во унисоно и затоа и овде ќе ги претставиме само со една линија (**пр. 163**).

Делот **A** натаму е организиран во три целини: **a** $\mathbf{a_1}$ и $\mathbf{a_2}$. Сите содржат повеќе излагања на $\mathbf{T_5}$ со различни модификации. Првото **a** е составено од три излагања на $\mathbf{T_5}$ (т. 3–16, т. 17–30 и т. 33–46). Во третото излагање првиот глас се појавува со терца над основната линија.

Пр. 163: Првото излагање на $\mathbf{T_5}$ во унисоно во трите гласа, т. 3–16



Пр. 164: Битоналните големи терци во $\mathbf{a_1}$ со остинатна фигура (педал) во висок глас, т. 56–59
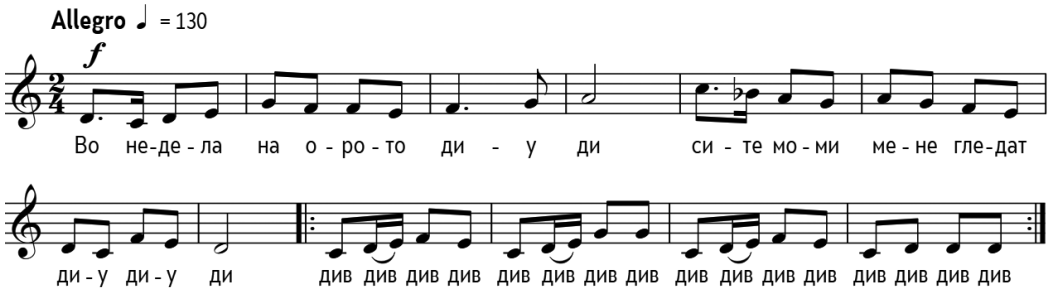


Веќе $\mathbf{a_1}$ донесува голема промена. Поставен е нов бурдон (овде веќе како *висок ѓедал*, односно педал со остинатна фигура поставена во високиот регистар која се појавува во 48. такт како *ѓиколо*). Почнува со премин/вовед кој трае девет такта (т. 47–55), и покрај пиколото се јавуваат и удари со барабан во синкопи. Темата $\mathbf{T_5}$ (т. 56–65) е модифицирана и добива *молски* призвук. Првиот и вториот глас се поставени во битонални големи терци (**пр. 164**).

Со битоналните терци е остварена конзистентно нивната употреба во целиот циклус. Во $\mathbf{a_1}$ има две вакви излагања на $\mathbf{T_1}$ (второто е во т. 66–78). Кон следното $\mathbf{a_2}$ се јавува премин (т. 79–84). Во него во 81. такт преку придружбата се враќа *дурскаѓа* тоналност. Оваа придружба го содржи карактеристичниот образец од популарните жанрови: тоника-доминанта во басот во четвртини и над неа акорди во осмините како *contretemps*. Воедно, темата се поместува и во нов тонален центар (**G-dur**), а терците во гласовите стануваат сексти (под основната линија на темата). Во ова $\mathbf{a_1}$ исто има две излагања на $\mathbf{T_5}$ (т. 85–98 и т. 99–114).
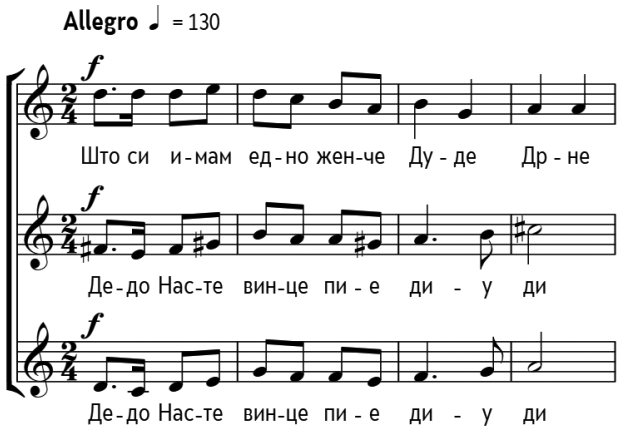
По завршниот дел од девет такта (т. 115–123) и еден празен такт започнува делот **B** со новата тема $\mathbf{T_6}$ (**пр. 165**). $\mathbf{T_6}$ е дводелна песна, а за вториот дел во партитурата (како и кај темата од првиот став $\mathbf{T_1}$) се користени знаци за репетиција. По овој дел следуваат четири такта премин (т. 137–140) и во нив придружбата оди на басов тон **fis** со молски квартсекстакорд како подготовка за ново (второ) излагање на $\mathbf{T_6}$ во битонални големи терци (т. 141–152).

Следува финалниот дел (повторно по четири такта премин), еден вид кода која ќе ги спои двете теми* (**пр. 166**). Во ова излагање очекувано има и проширување

Пр. 165: $\mathbf{T_6}$ со новата песна поставена во нов тонален центар (**F-dur**), т. 125–136



Пр. 166: Спојувањето на двете теми во финалниот дел (кода), т. 157–160



на крајот од темите, по што доаѓа прекин со генерал-пауза од два такта (т. 184–185) и повторно вториот дел од темите (овој прекин е преземен од фолклорната традиција на народните песни).

Иако во следниот период во моето творештво интересите ми се префрлуваат во подрачјето на акустичките инструменти, сепак по овој циклус песни уследија два големи вокално-инструментални опуса (*Радомировиот псалтир* и *Вокалната симфонија*).

Останато

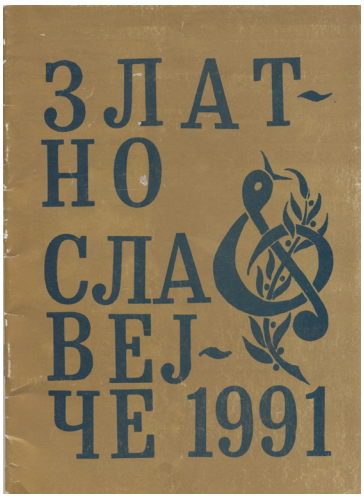
Песната „Дашо оперски глас“ оп. u09 веќе ја споменав и ја прикажав уште во првата книга од овој циклус (в. I, стр. 19–20). Во некласифицираните опуси спаѓа уште една песна – „Ластовичката Мица“ оп. u07 која со Румена Бужаровска ја напишавме за фестивалот „Златно славејче“ во 1991 година (**сл. 41**).

Румена имаше 10 години и кога ѝ реков да напише текст за детска песна, веднаш го направи. Јас во тоа време доста слушав најразлична популарна музика и меѓу нив хитот на MC Hammer *U Can't Touch This*. Од него дојде идејата да се направи рап и Румена го состави текстот со раперски дел и дел со пеење (рефренот). Натаму песната го доби *рифот* (со разложени квартни акорди) и певливиот рефрен. Исто така, доста го гледавме спотот на DNA верзијата на Suzanne Vega *Tom's Diner* од 1990 година и се обидувавме да ги имитираме движењата на двајцата танчари. Врз основа на таа игра Румена ќе си ја направи својата кореографија за изведбата во Универзална сала (се зборуваше дека веднаш тоа играње почнало да се копира од другите деца).

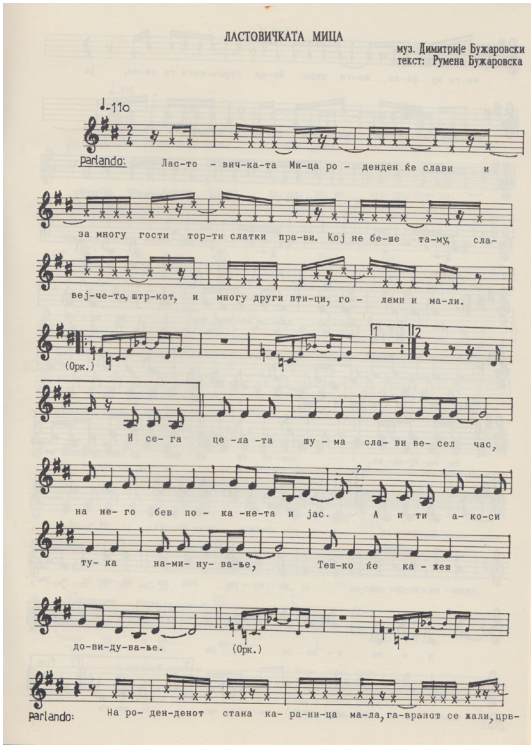
На денот на настапот Румена доби некој грип со 40 степени температура. Некако успеав да ѝ ја симнам температурата за да може да настапи (воопшто не се познава на снимката). Другиот ден имаше уште еден настап и се повтори истото. Инаку, матрицата ја направив дома (во моето студио), а гласот го додадовме во МРТ.

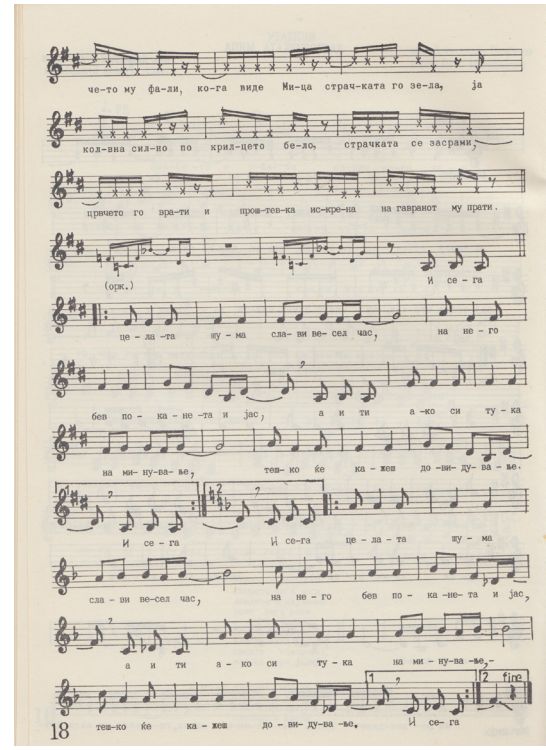
Во 1988 година, работејќи на музиката за драмата *Собирен центар* (Душан Ковачевиќ) во Драмскиот театар (режисер Коле Ангеловски) направив уште една песна. Таа беше лајтмотивот на претставата и по различните варијанти на крајот ја пееја сите глумци. Со оглед на потресната содржина на целата претстава и добрите пејачки гласови, ова финале оставаше многу силен впечаток со многу солзи кај публиката (**пр. 167**).

Во 2003 година оваа претстава беше повторно поставена во Прилепскиот театар, и Коле ме замоли да ја снимам песната со гласови, бидејќи немаше на располагање
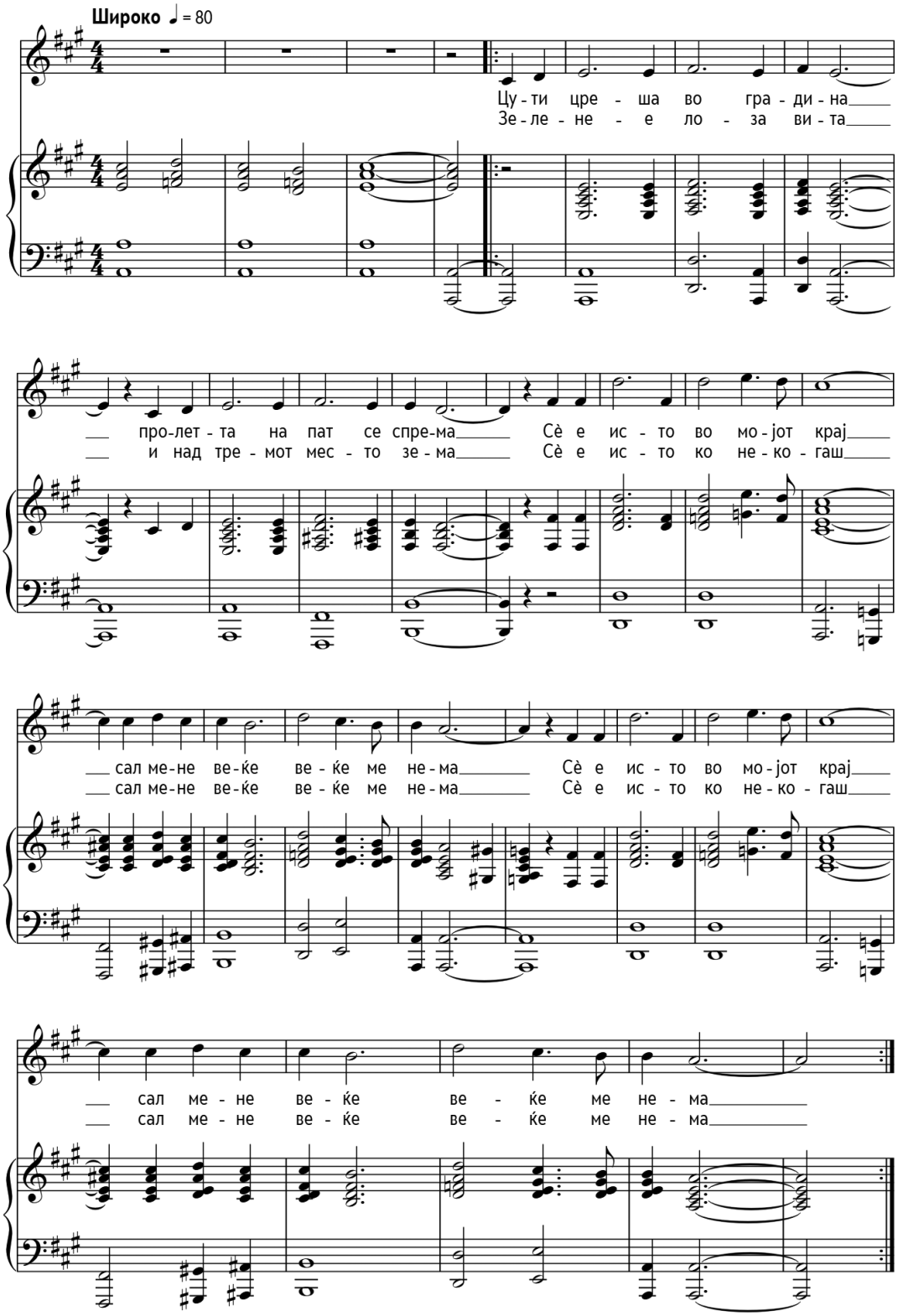








Сл. 41: Печатената верзија на песната во фестивалската збирка и фотографија од настапот

толку добра пејачка екипа (во Драмскиот театар одеше само матрица, а пеењето беше во живо). Глумците пееја и таму, но заедно со плејбекот.

За оваа пригода направив некои мали интервенции. Најнапред ја наснимив Александра Лазаревска (сопран) на која ѝ додадов на крајот и дел во високиот регистар. Потоа го мултиплицирав мојот глас со различни линии, и сето го разлеав за да се добие природно слободно пеење (можев да земам професионален машки глас, но сметав дека пеењето треба да биде сурово, а не професионално пејачки).

Пр. 167: Изводот за пијано од песната за претставата *Собирен центар* оп. t06 (1988/2003)



Љубовта на Коле кон операта постојано го тераше да ми бара музика која наликува на опера. Така, за *Свадбата на Фиґаро*, исто така поставена од Драмскиот театар (премиерата беше на фестивалот „Охридско лето“ на 23 јули 1998 година, а во Драмскиот театар на 12 декември истата година), направив повеќе такви *музички интермеца* во кои актерската екипа се вклучи со голем ентузијазам. Коле ми даде нацрт текстови, но јас подоцна ги преработив за да ми одговараат во концепцијата на музиката. Стилски музиката за оваа претстава (оп. t30) ја поставив во *Моцартовиот* оперски манир, ја снимив со Vision-секвенцерот и направив само нотни изводи за гласовите, за да можам да ги подготвам за пеењата.

Најкрупен проект во оваа смисла беше музиката за претставата *Сон на летната ноќ* (оп. t37, 2008) исто така поставена во Драмскиот театар со Коле Ангеловски. На одреден начин се колебав дали да го прифатам предлогот на Коле, кој повторно имаше амбиции да се подигне пеењето до оперска претстава. Музиките за драми и ТВ ми беа атрактивни во втората половина на 1980-тите и во 1990-тите и како творечки проекти, но и заради хонорарите за кои не требаше да работам колку што работев за другите мои музички дела. Се работеше за фрагменти, брзо ги снимав и во нив клучна беше нивната функционалност, а композиторско-техничкиот елемент во смисла на градење на формите, оригиналноста итн., беше во втор план. По 2000 година акцентот го ставив најнапред на делата за акустички инструментариум (оркестар, пијано итн.), а имајќи ги предвид другите големи обврски околу дигиталното архивирање (подоцна и наставата во Ниш), понудите за пишување музика за театар ги одбивав.

За овој проект проблем ми беа и пејачите, бидејќи групата актери од *Драмски* имаше убави гласови, но тие не можеа да се носат со поголем професионален музички зафат. Така, се договоривме кон екипата да приклучиме уште три студентки од ФМУ од класите за соло пеење (Оливера Ѓоргоска, Симона Јовчевска и Ивана Здравкова) (**сл. 42**).

Со оглед на поголемиот број *нумери* во кои имаше и инструментални делови, но и делови со пеење, овој пат за музиката направив комплетна партитура во Sibelius. Паралелно направив и извод за пијано за подготовка на пејачките делови. На првата проба на која ја однесов музиката ме изненади несериозниот однос на дел од актерите, така што имаше едно добро викање од моја страна. Во екипата од *Драмски* со која соработував во тоа време повеќе од две децении веќе имаше промени со нови млади актери. Во работата со актерите и студентките по соло пеење на ФМУ беше ангажирана и Трена Јорданоска.
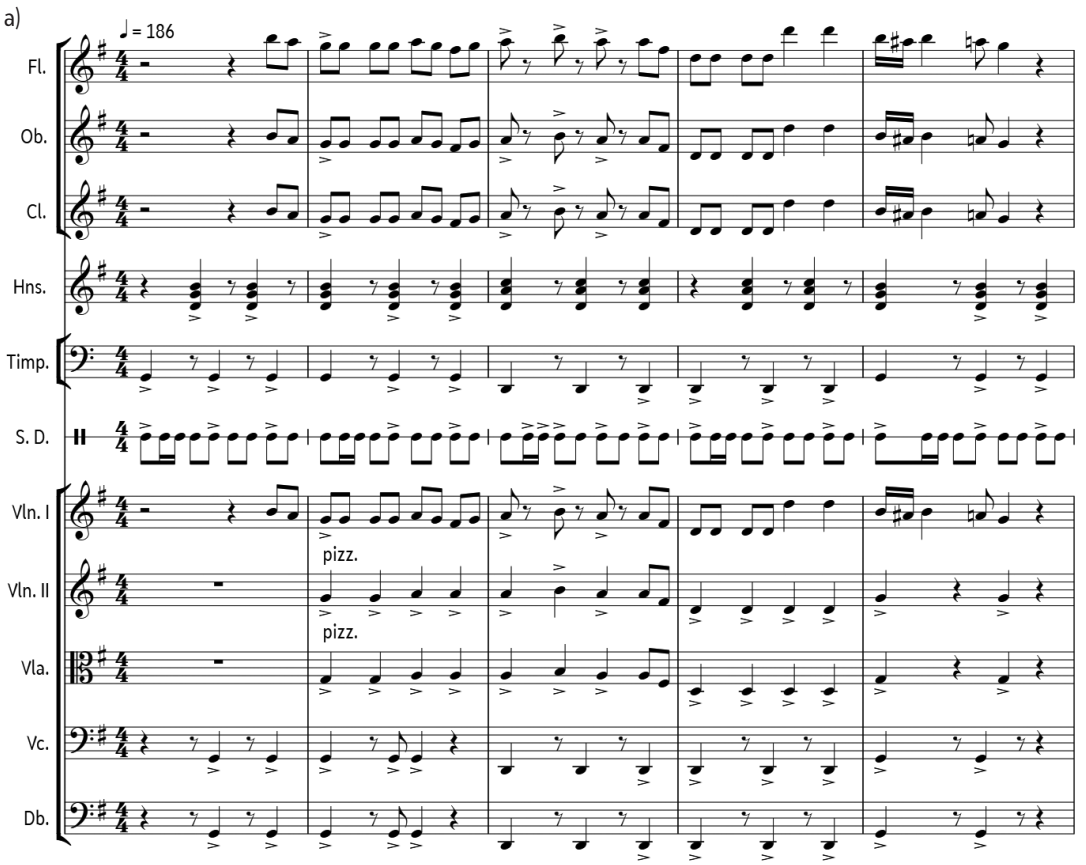


Сл. 42: Трите вили (Оливера Ѓоргоска, Симона Јовчевска и Ивана Здравкова) во тоа време студентки на ФМУ кои беа ангажирани за претставата *Сон на летната ноќ*
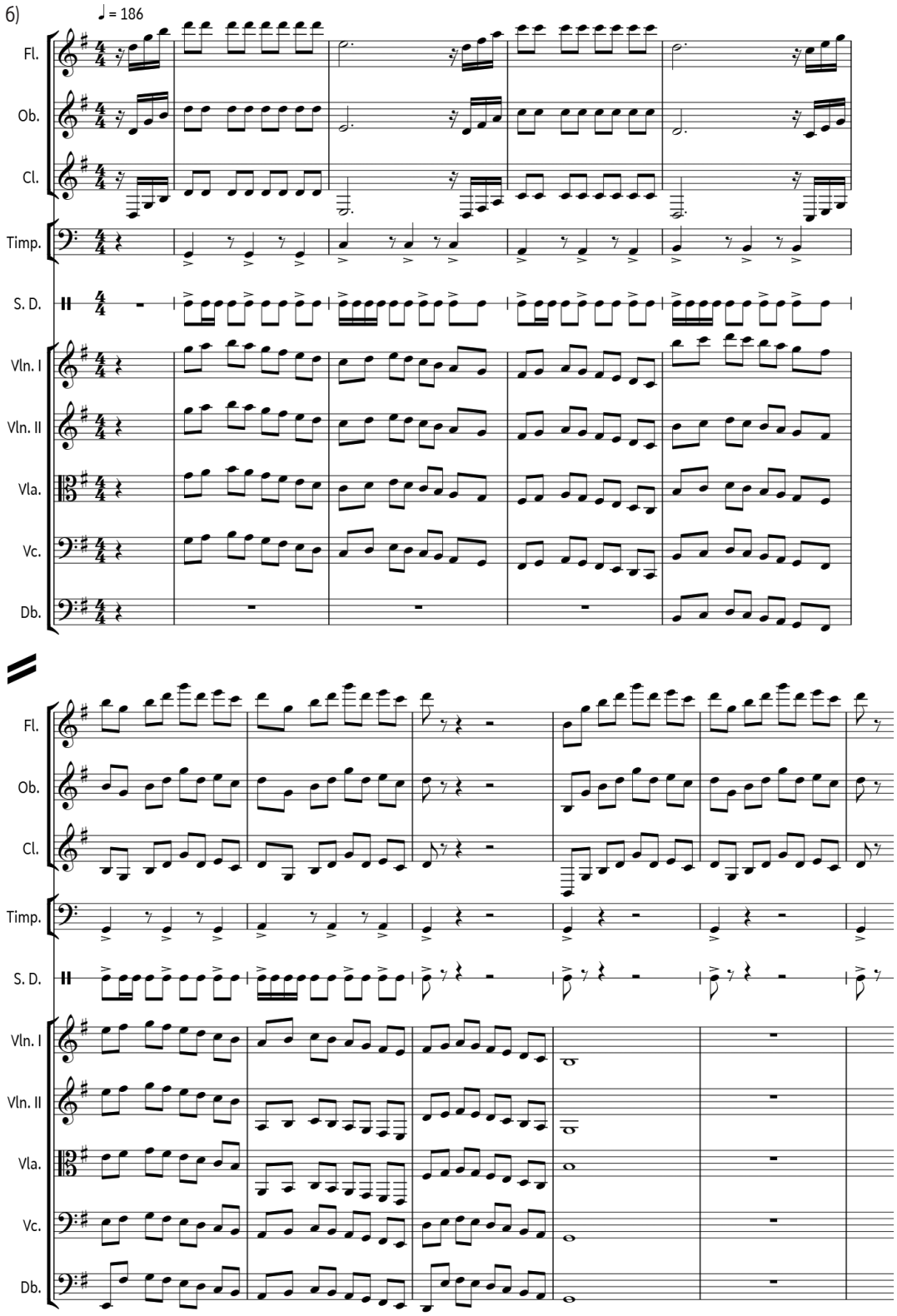
И оваа музика имаше асоцијации со Моцарт и посебно со *Волшебната флејта*. Целиот музички материјал за претставата имаше шест тематски сегменти: Папагено (преработка на целата арија), сегменти од аријата на Кралицата на ноќта, сегмент од познатата арија на Радамез од Верди "Celeste Aida", сегмент од песната „Чудна жена беше Вера" (румелиска песна во својот оригинал), преработка на македонската народна песна „По пат одам за пат прашам" и преработка на "Lascia ch'io pianga" (Хендл) (**пр. 168**).
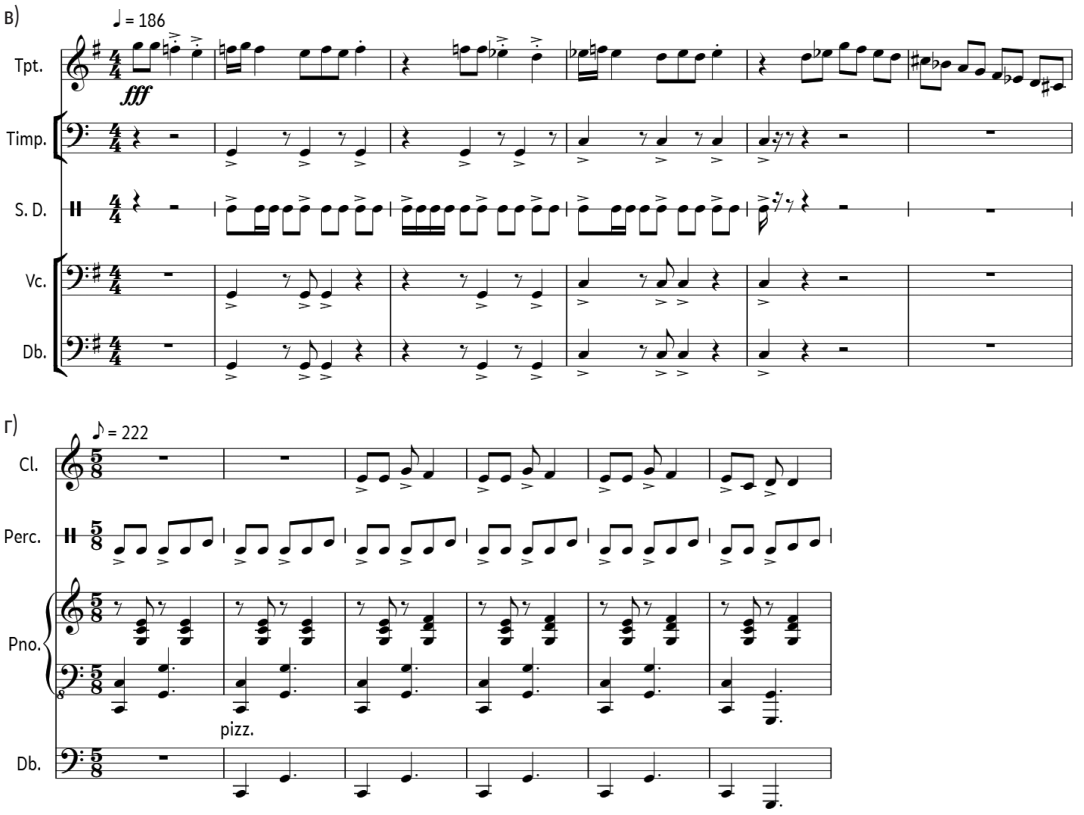
Основната ритмичка фактура која се преплетува низ речиси сите брзи делови ја има структурата 3,3,2 што ѝ дава можност да се врзува со различни жанрови (оттаму заедно под истиот ритам ќе се јават и *Папагено* и *Чудна жена беше Вера*). Тоа ќе ми овозможи во *увертирата* да вклучам и едно големо *мане* на Ало Тончо, познат народен музичар од Велес, кое го презедов готово од архивската снимка од *Колекцијата Фирфов* и го наддадов на истата ритмичка структура.

Во снимањето на матриците ги користев партитурите од Sibelius кои ги конвертирав во МИДИ-досие и потоа преку секвенцерот од програмата за снимање Logic Audio како инструменти ги користев инструментите од Sample Cell.

Пр. 168: Оркестарската партитура од уводот со мотивите од ариите на Папагено (бр. 1а), т. 17–21, и Кралицата на ноќта (бр. 1б), т. (33)–(43), и од песните „Чудна жена беше Вера" (бр. 1в), т. (43)–48, и „По пат одам за пат прашам" (бр. 13г), т. 3–6




б)
♩ = 186
Fl.
Ob.
Cl.
Timp.
S. D.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.



Место заклучок

Вокалното творештво зазема крупно место во мојот целокупен опус. Покрај овде разработените циклуси и песни, во него влегуваат и двете опери, трите ораториуми, двете кантати, *Вокалната симфонија*, но и 37 аранжмани од кои некои што ги споменавме и овде го надминуваат творечкиот зафат на аранжман.

Забележливо е дека во мојот опус не се појавуваат самостојни хорски дела (се разбира, ги исклучуваме делата за детскиот хор „Пиколо“). Неколку такви дела напишав за време на студиите, но се работеше за школски творби и никому не ги понудив за изведба. Но затоа хоровите ќе бидат многу важен составен дел во моите вокално-инструментални дела кои ги споменав во текстот погоре и кои беа обработени во претходните книги.

Со оваа книга се заокружува опусот во кој доминантно се користат акустички инструменти и глас, некаде комбинирани со електронски инструменти и снимени матрици (со синтесајзери или компјутерски инструменти).

Последната книга од овој циклус ќе биде посветена на електронската музика во која ќе биде вклучено творештвото за синтесајзери или компјутерски инструменти кои постојат како снимки (на почетокот аналогни, а потоа исклучиво дигитални) или биле изведувани во живо со синтесајзери.
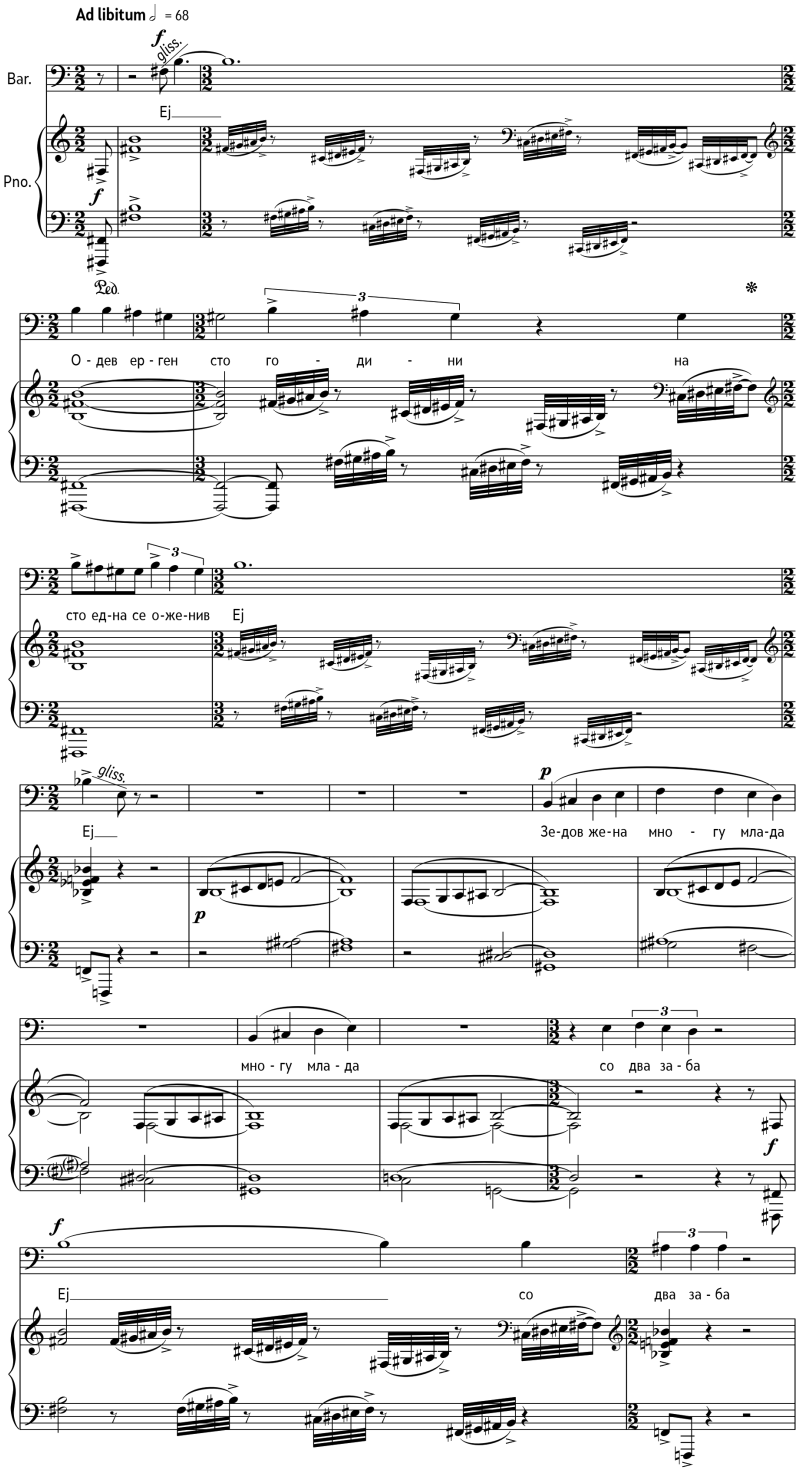
Скопје, 22 март 2022 година

Содржински материјали (попис)

Хумористични оп. 5 (1976)
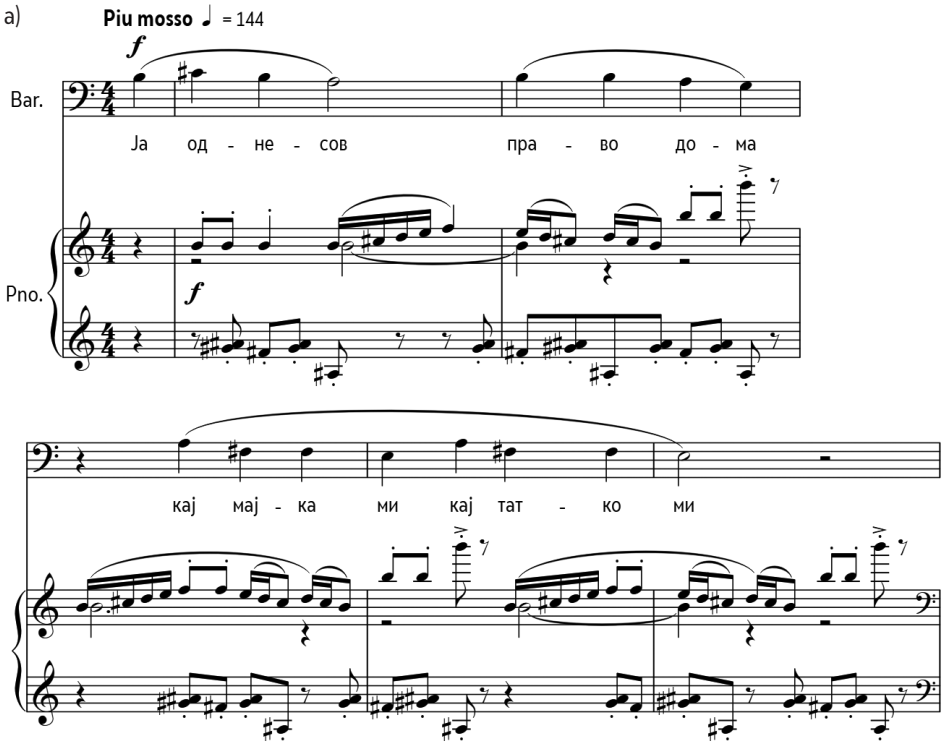
Теми

T$_1$, (1) Одев ерген сто години, т. 1–18
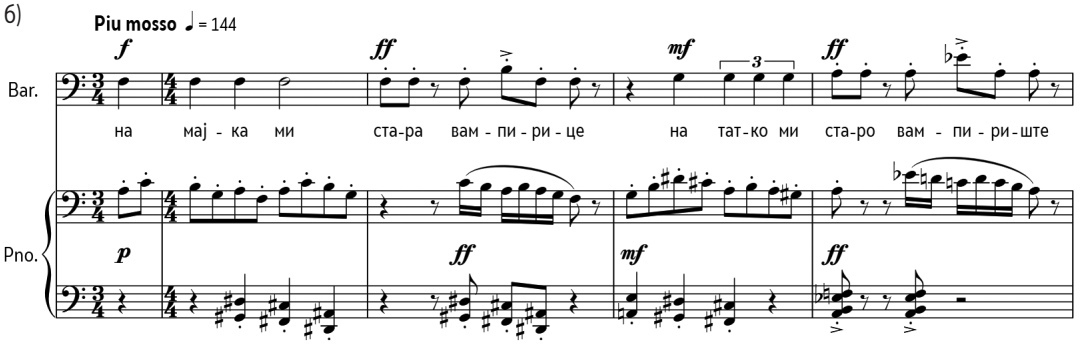


T₂, (1) Одев ерген сто години, т. (22)–27 и т. (29)–33
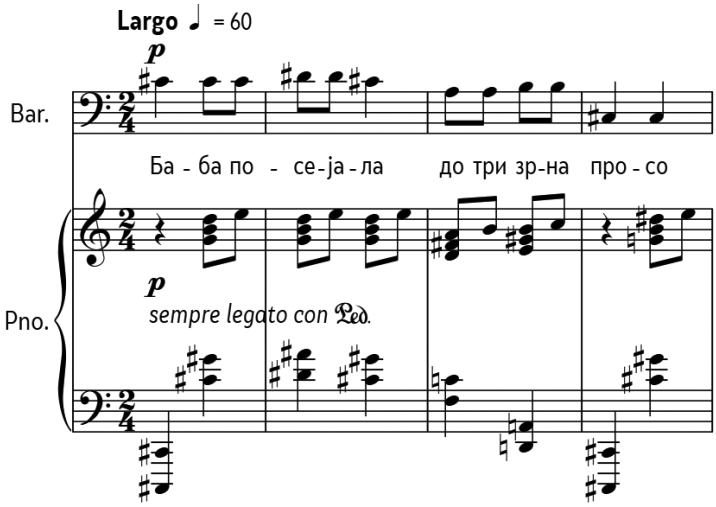
а)
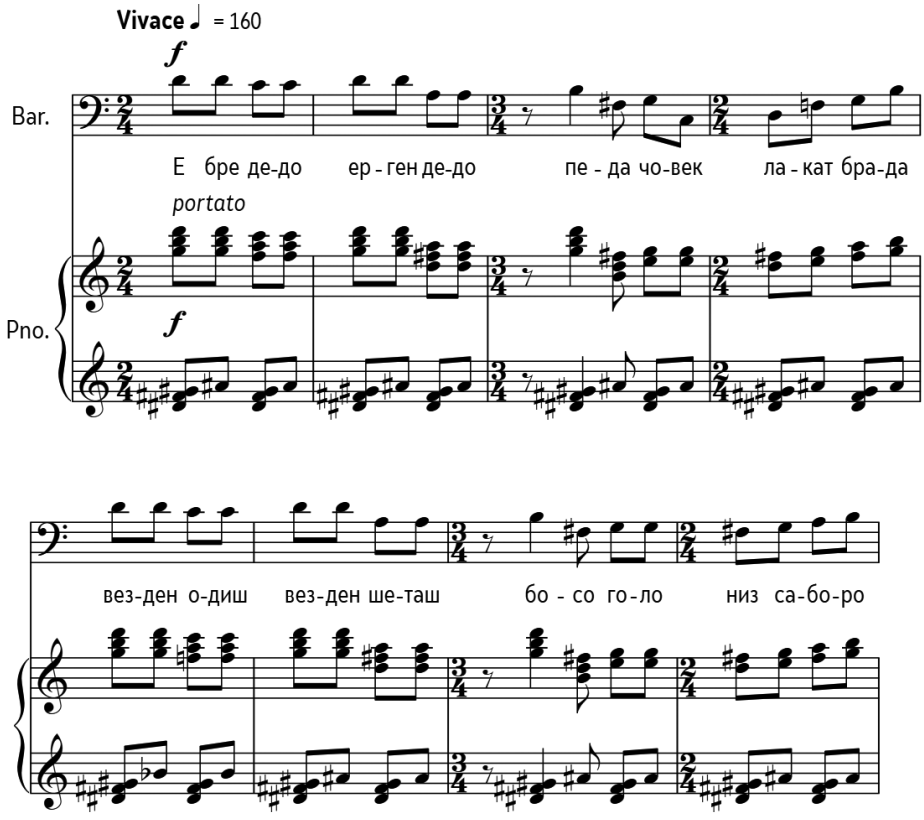


б)



T$_3$, (2) Баба посејала, т. 7–10
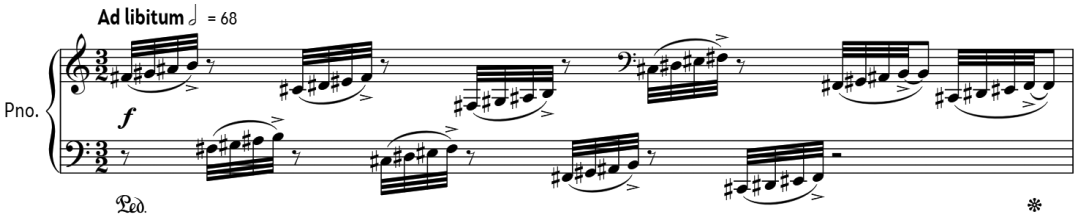


T$_4$, (3) Е бре дедо, т. 3–10
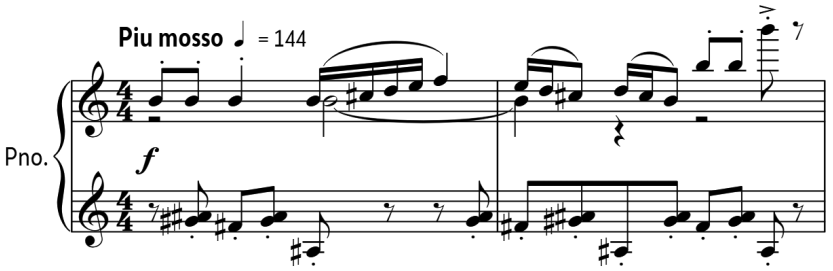


Фигури
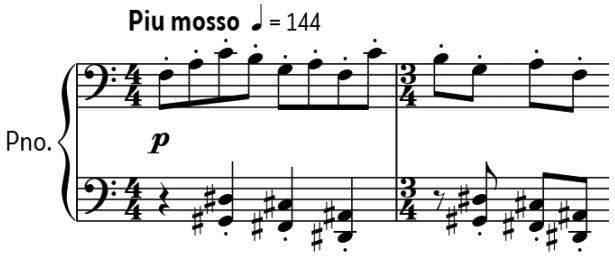
Ф$_1$, (1) Одев ерген сто години, т. 2
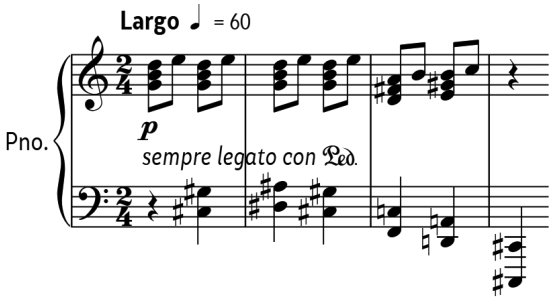


Ф$_2$, (1) Одев ерген сто години, т. 19–20



Ф$_3$, (1) Одев ерген сто години, т. 28–(29)



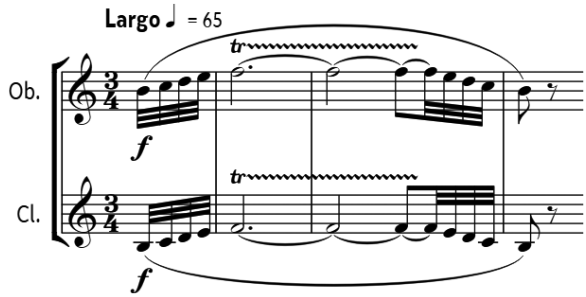
Ф$_4$, (2) Баба посејала, т. 1–4
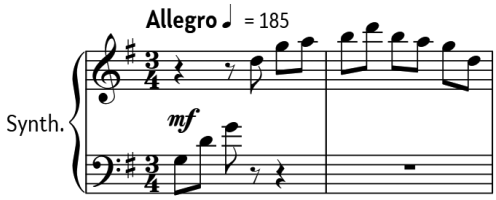


Песни за Гоце оп. 40 (1996)

Мотиви
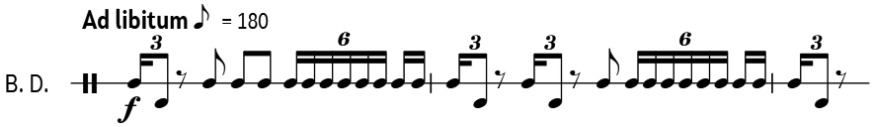
M$_1$, (4) Ајде браќо јус Перина, т. (10)–(13)
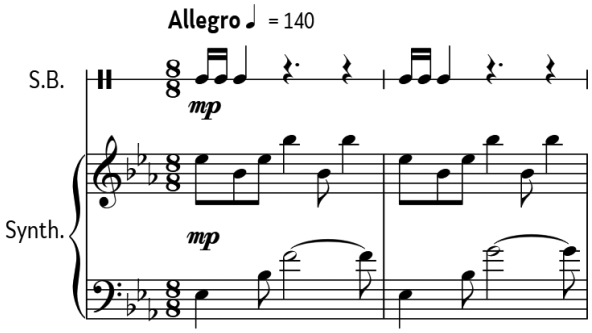


Ф$_1$, (1) Излегол Делчев, т. 1–2
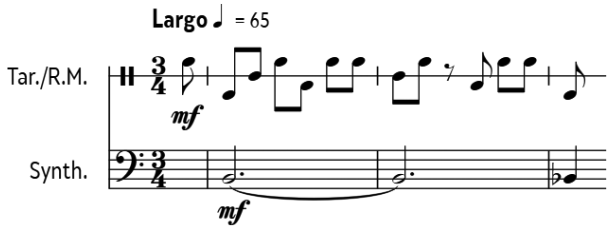


Ф$_2$, (2) Малино моме, т. 25–(27)
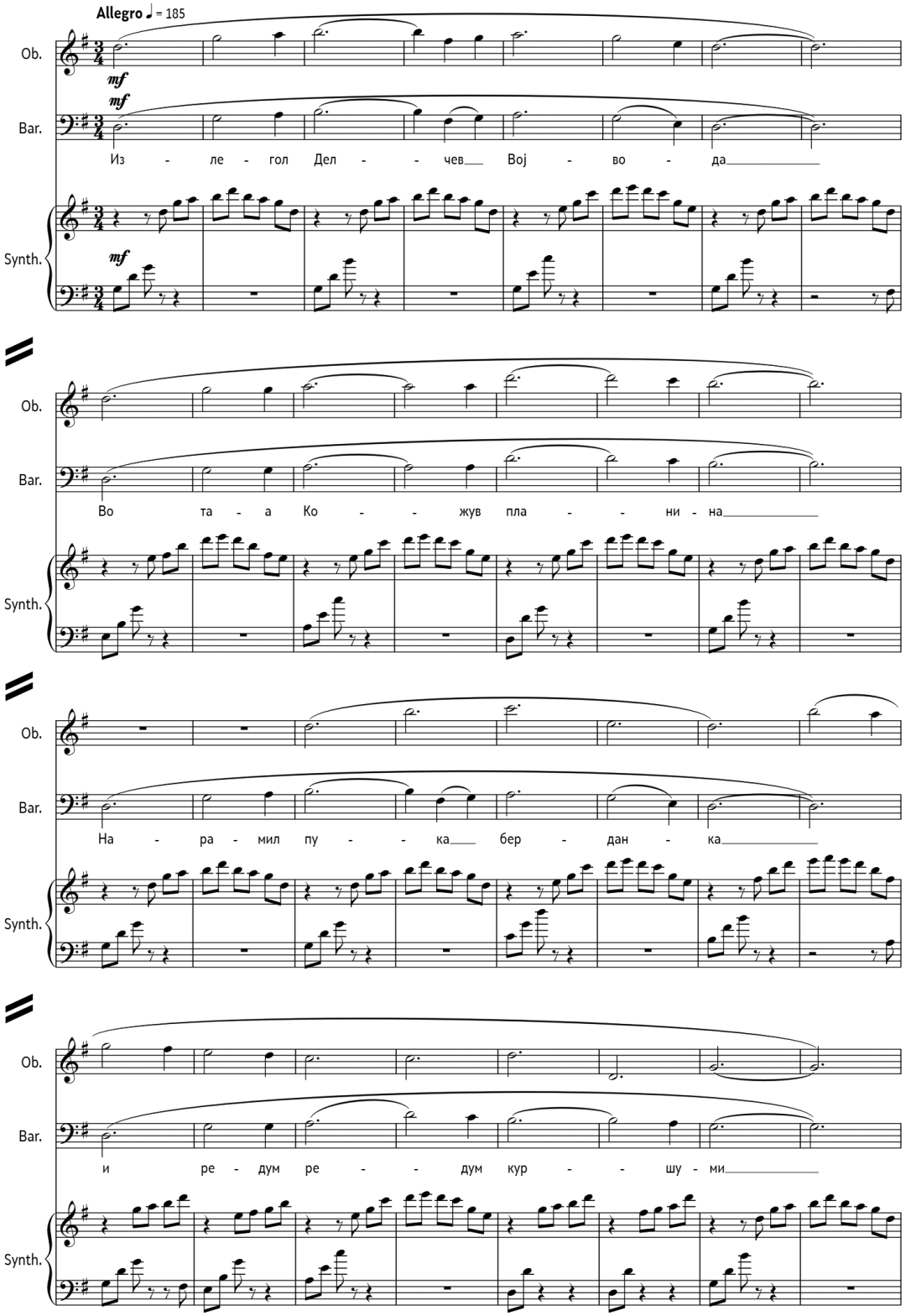


Ф$_3$, (3) Слезнал е Делчев, т. 1–2
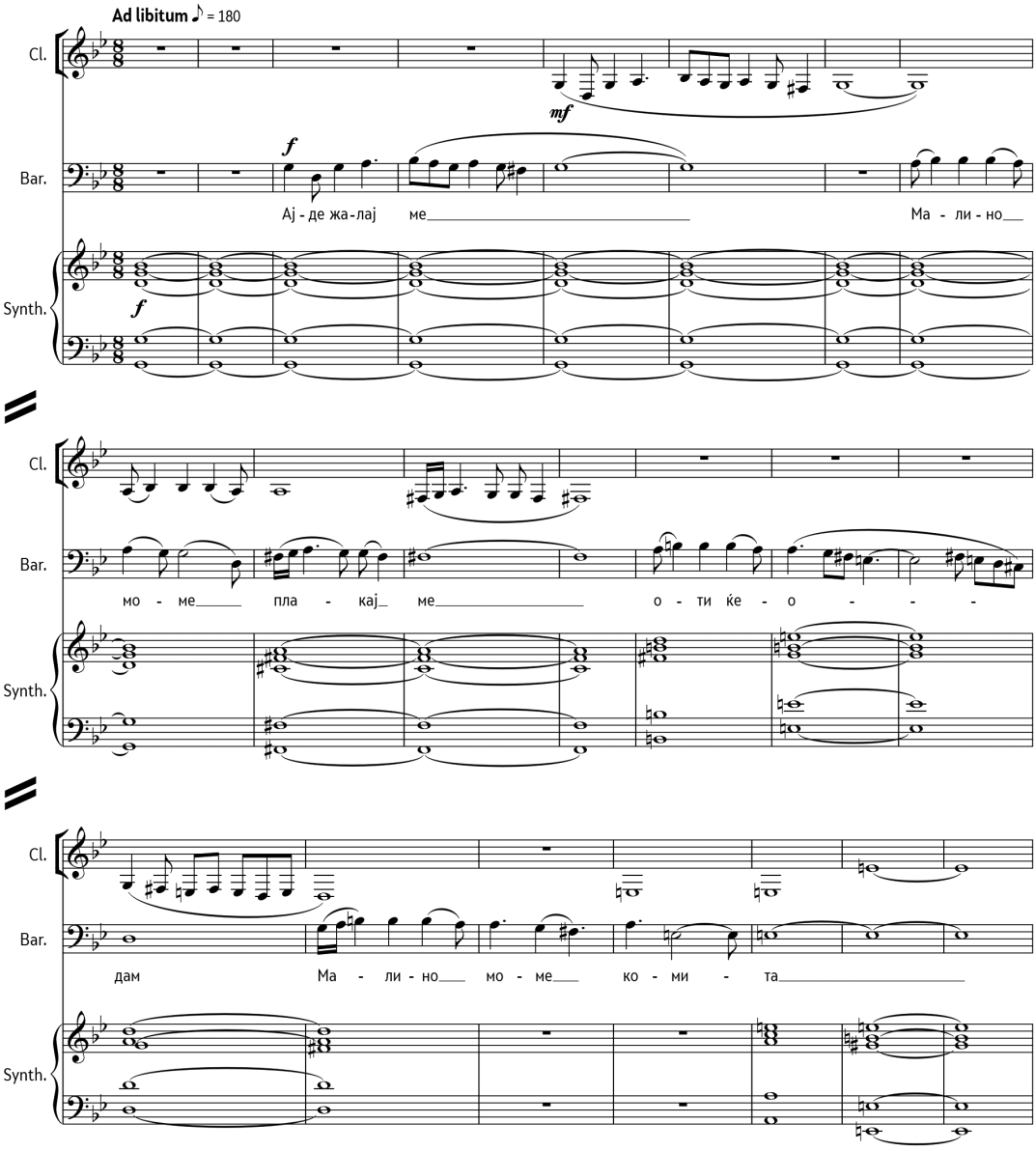


Ф$_4$, (4) Ајде браќо јус Перина, т. (2)–(5)
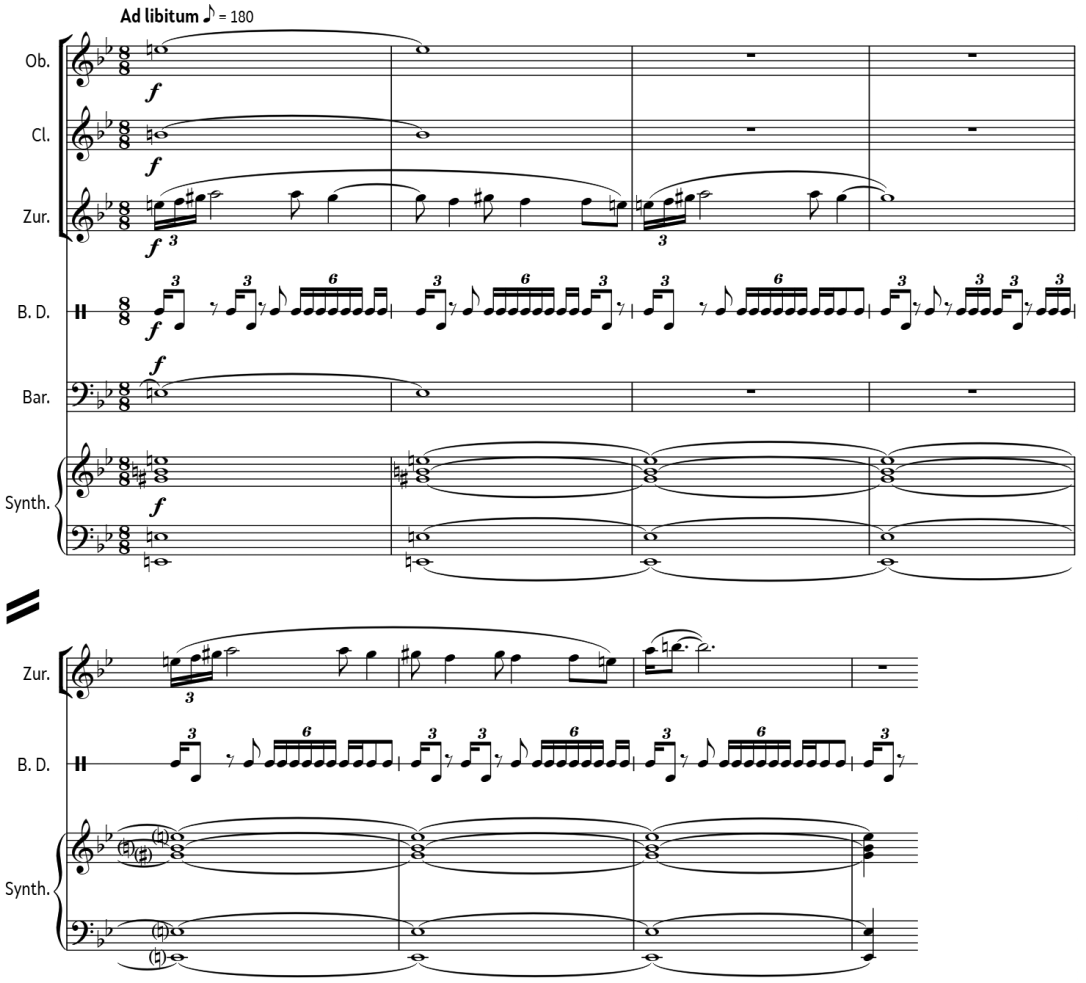


T$_1$, (1) Излегол Делчев, т. 25–56



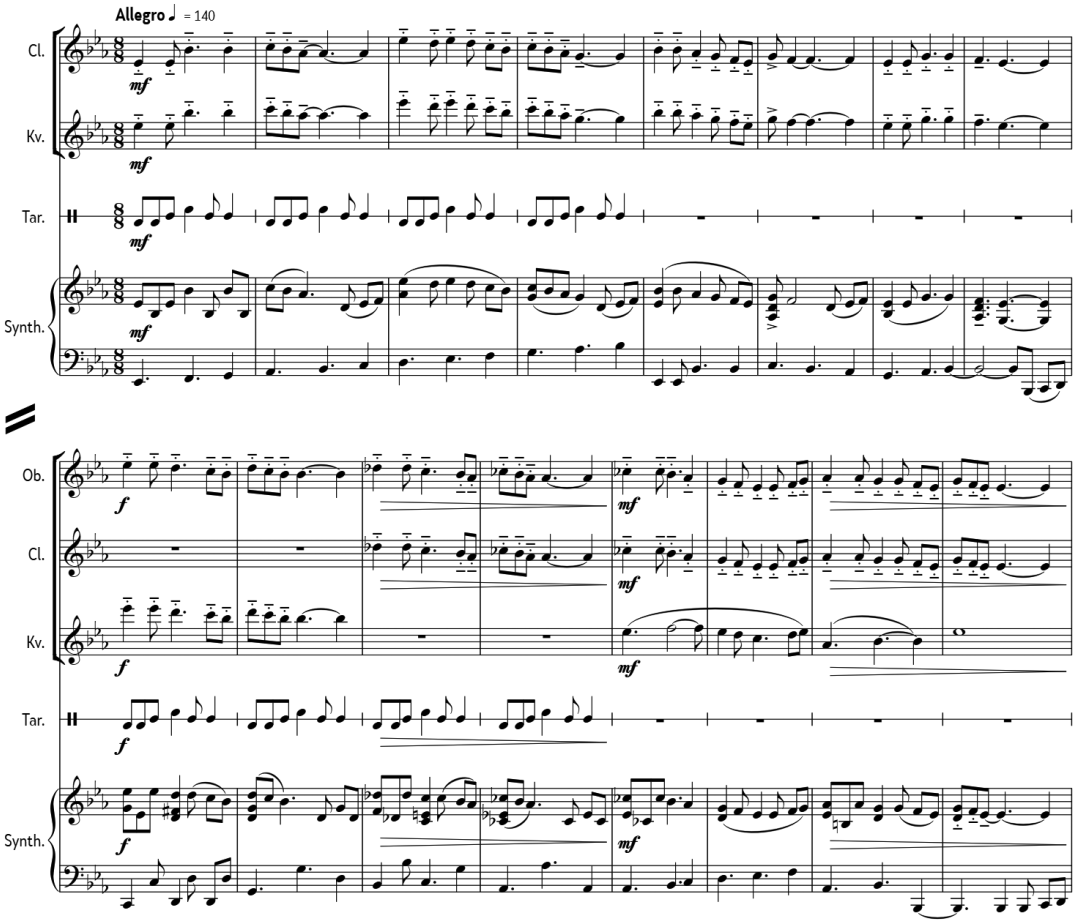
T₂, (2) Малино моме, т. 1–22
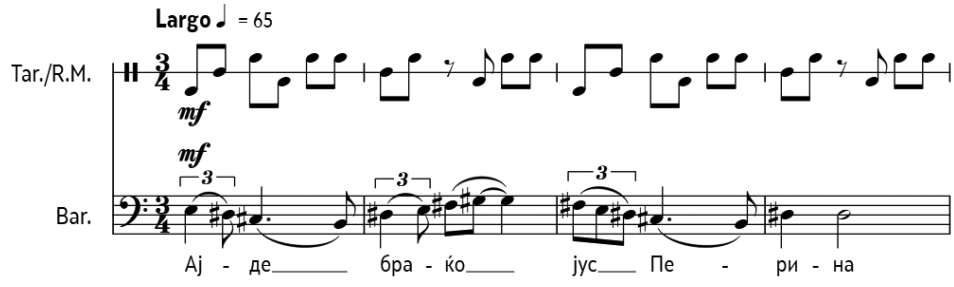


T$_3$, (2) Малино моме, т. 45–(52)
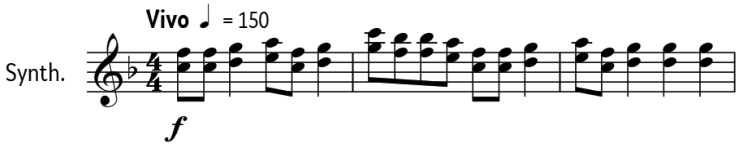


T4, (3) Слезнал е Делчев, т. 13–28



T5, (4) Ајде браќо јус Перина, т. 19–22
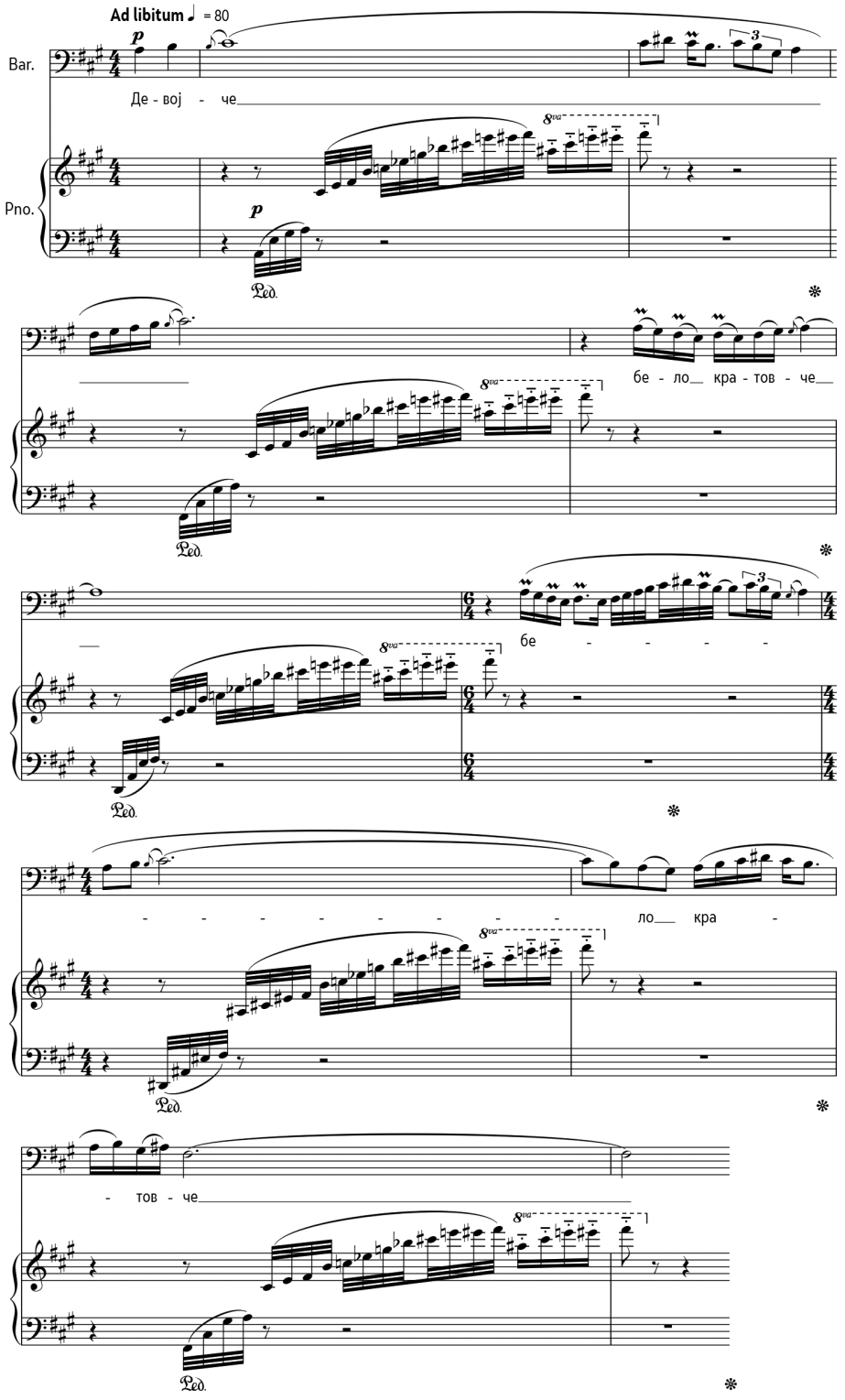


T6, (5) Димано, т. 1–3

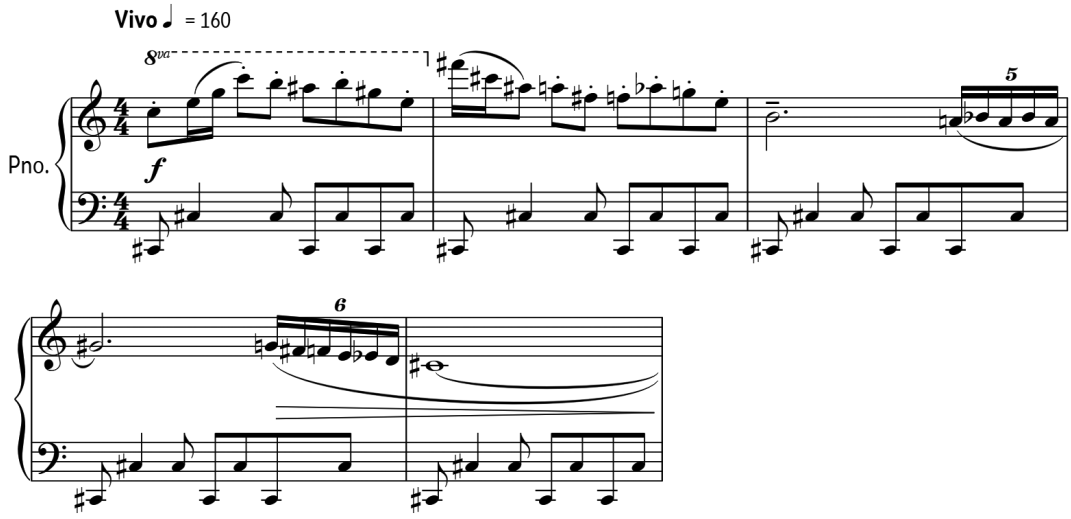


Љубовни оп. 8 (1979)
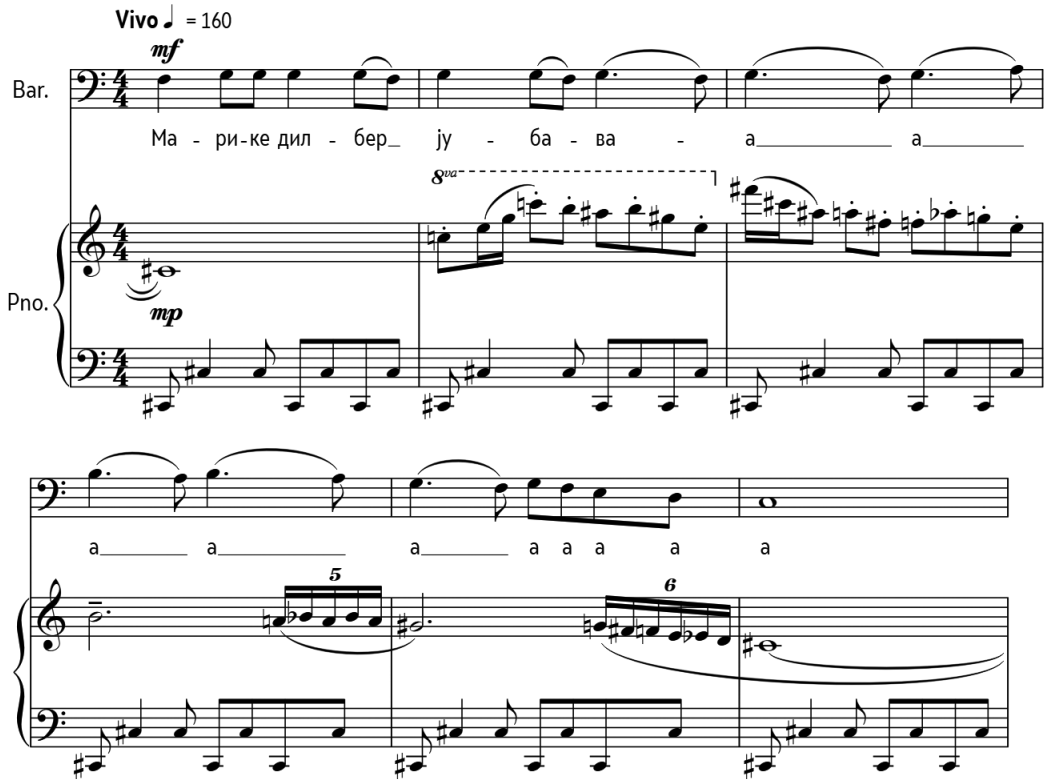
T$_1$, (1) Девојче бело кратовче, т. (4)–(14)


Ad libitum ♩ = 80
Bar.
Pno.
Де - вој - че
бе - ло кра - тов - че
бе
- - - -
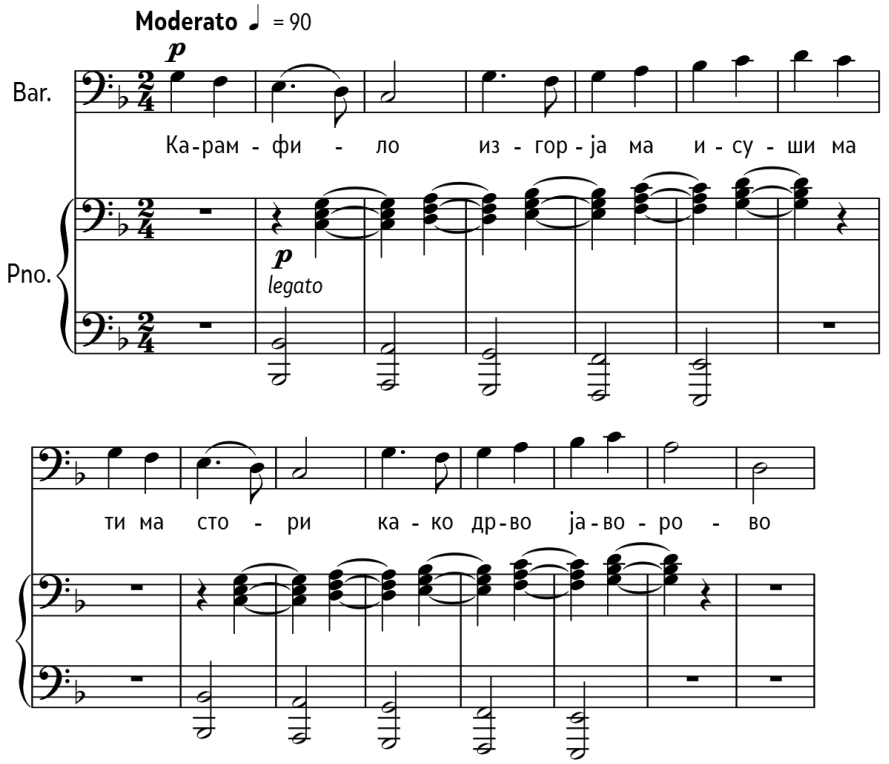
T$_2$, (2) Марике дилбер јубава, т. 2–6



T$_3$, (2) Марике дилбер јубава, т. 7–12

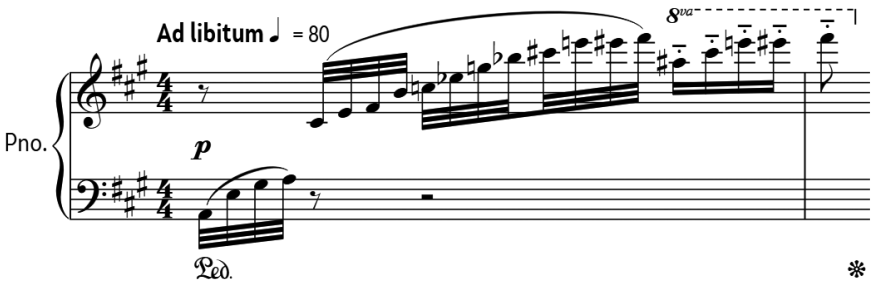


Т$_4$, (3) Карамфило, т. 2–16
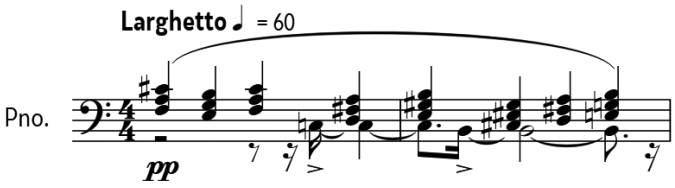


Пасажи

П$_1$, (1) Девојче бело кратовче, т. (5)–(6)
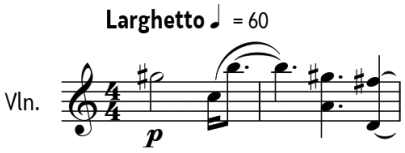


Песна за војникоѿ два меѿри в'земја оп. 12 (1982)
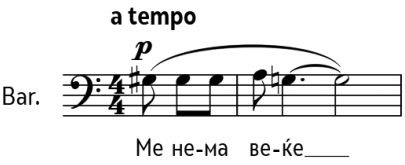
M$_1$, т. 1–2
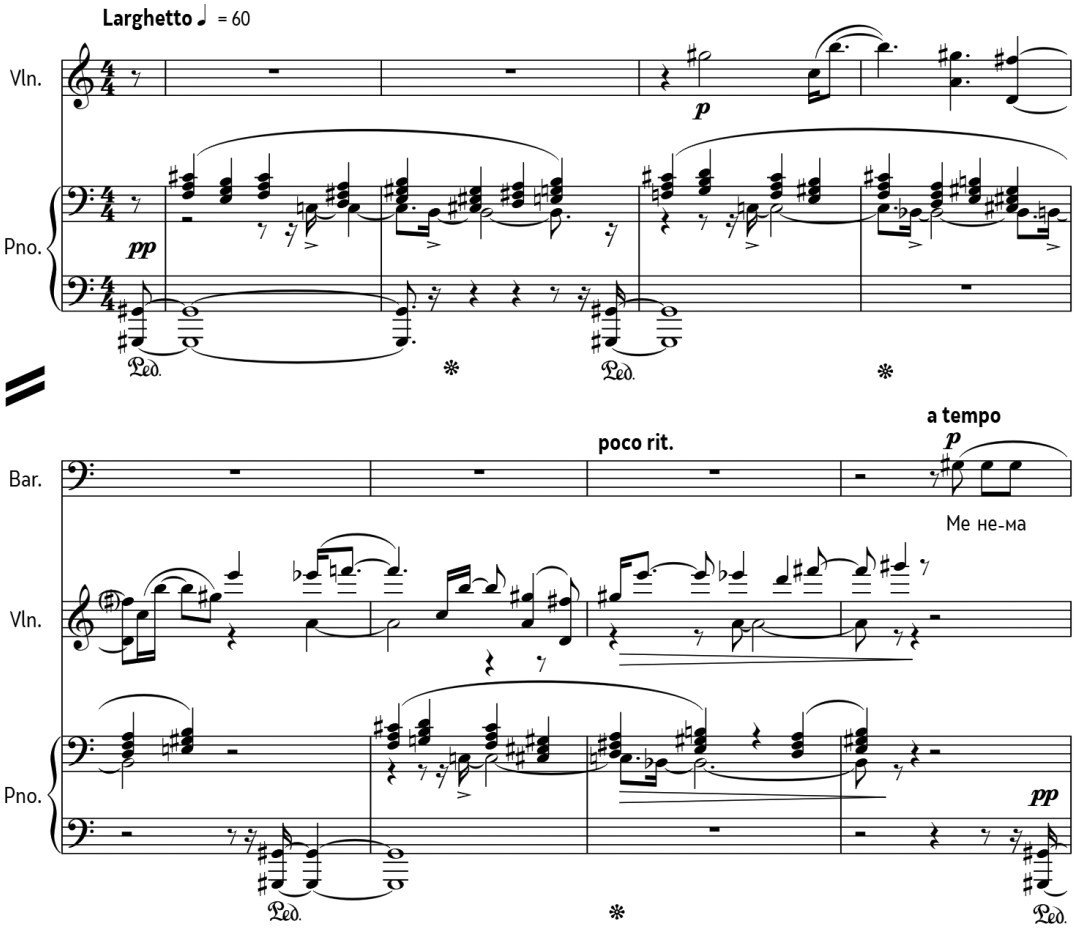


M$_2$, т. (3)–4
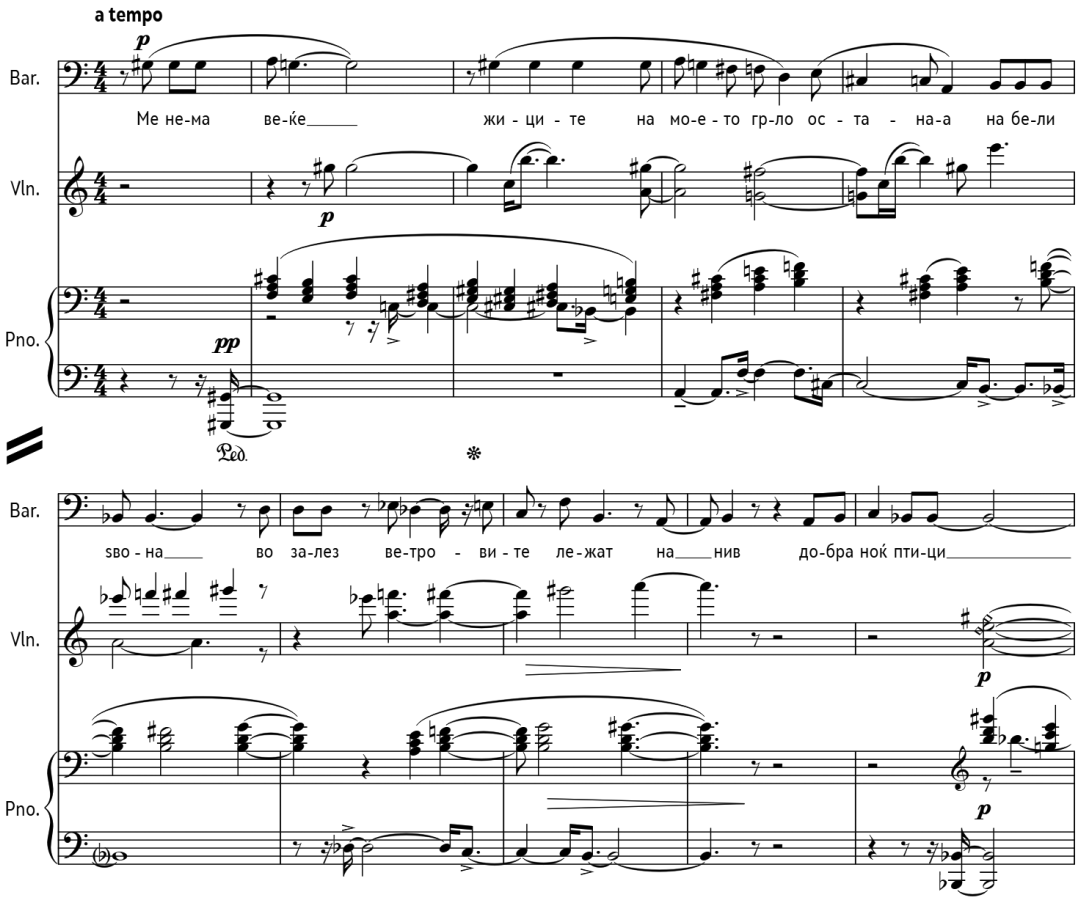


M$_3$, т. (8)–9
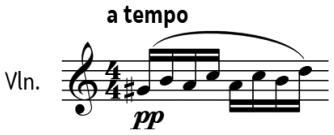


T$_1$, т. 1–8



Т$_2$, т. (8)–17
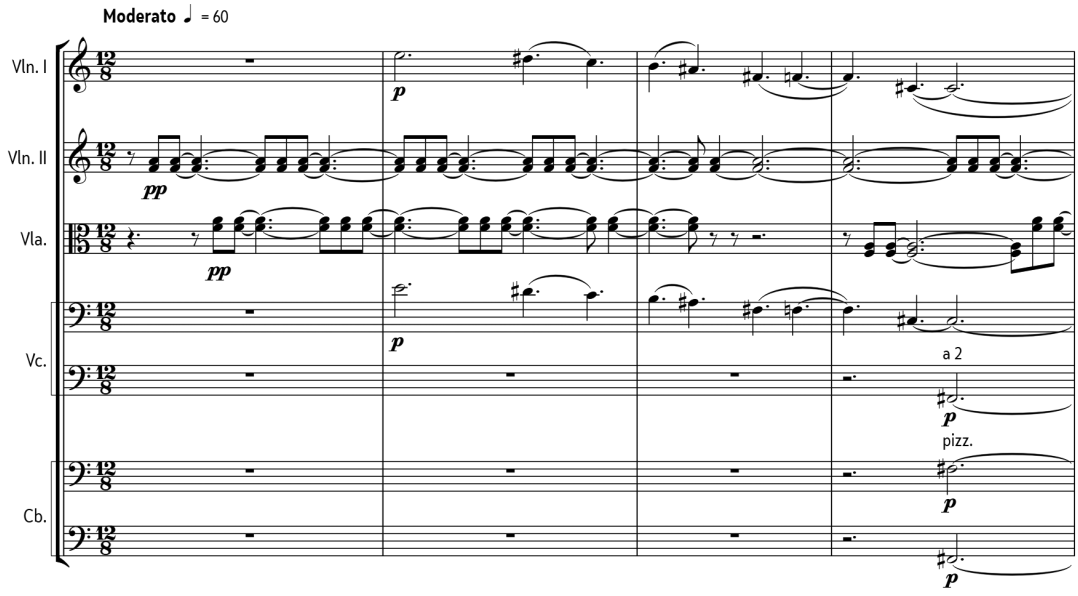


Ф$_1$, т. (24)

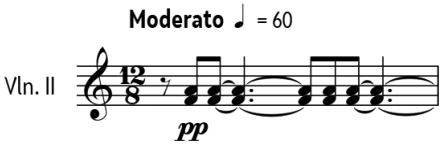


Комитски оп. 16 (1983)

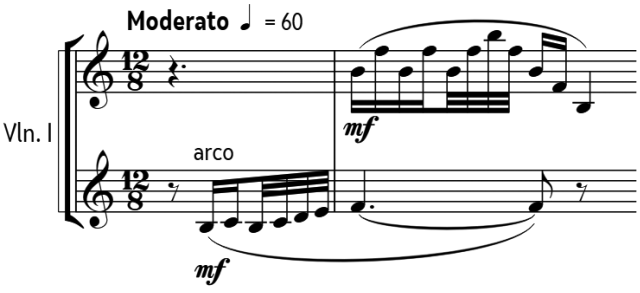
T$_1$, (1) Блазе на стара планина, т. 1–4
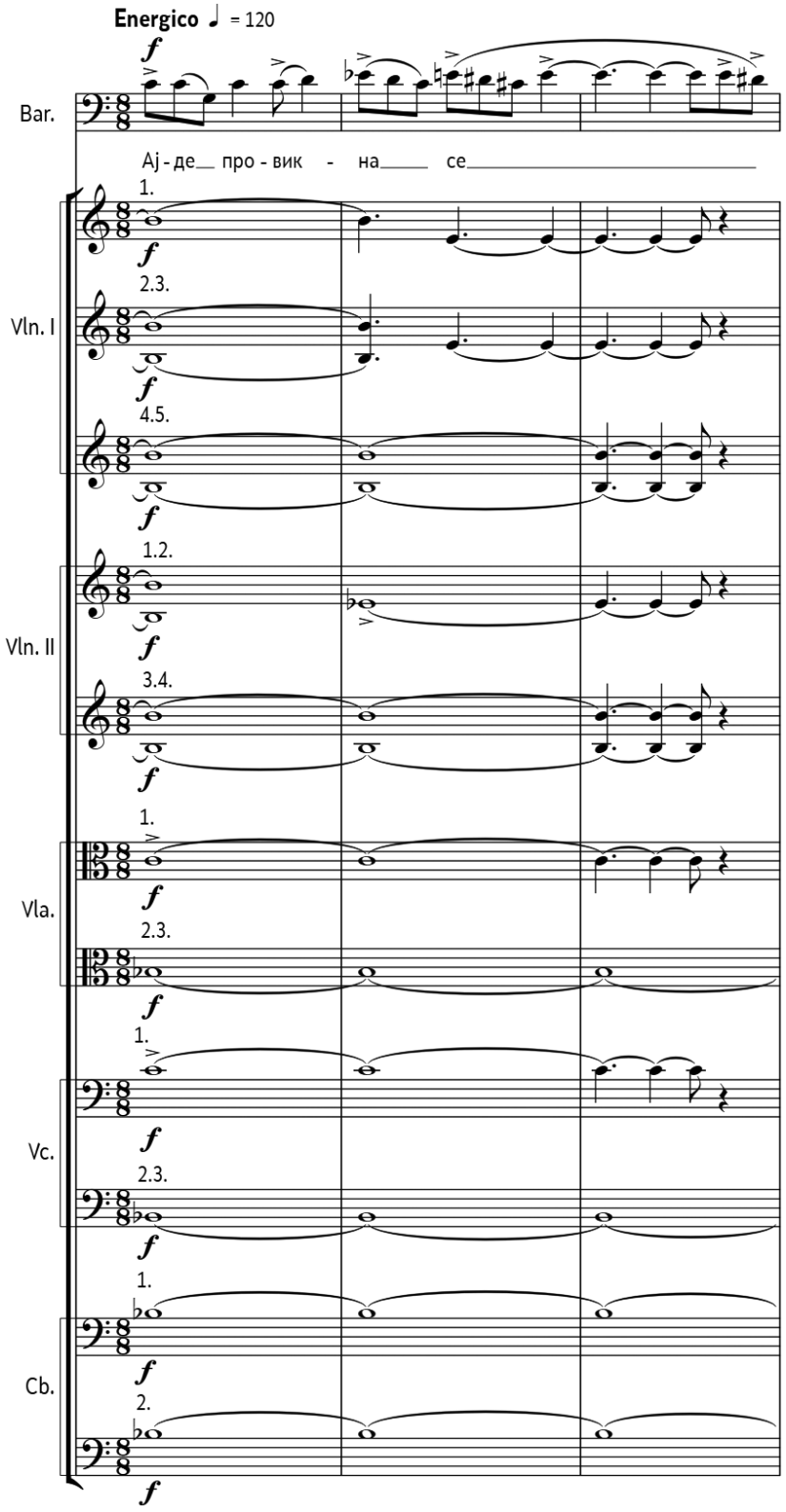


Ф$_1$, (1) Блазе на стара планина, т. 1
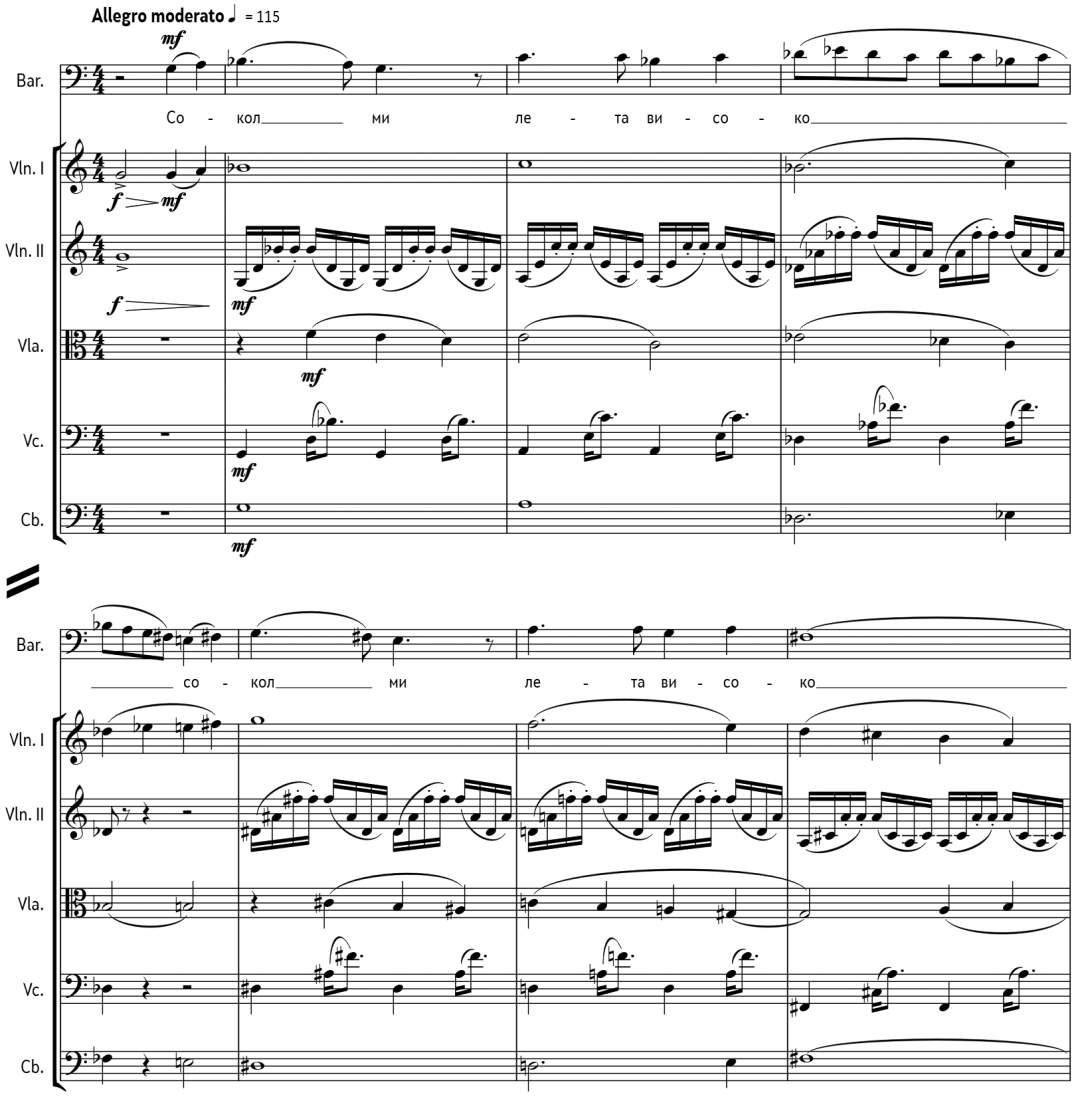


Ф$_2$, (1) Блазе на стара планина, т. (10)–(11)



T₂, (2) Ајде провикна се Иљо Малешевски, т. 3–5
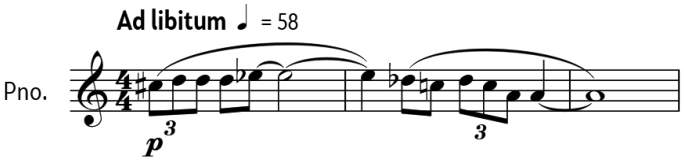


T$_3$, (3) Сокол ми лета високо, т. 1–8
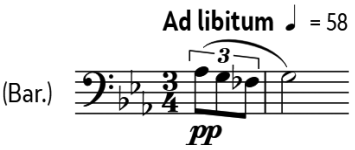


Револуционерни оп. 26 (1987)
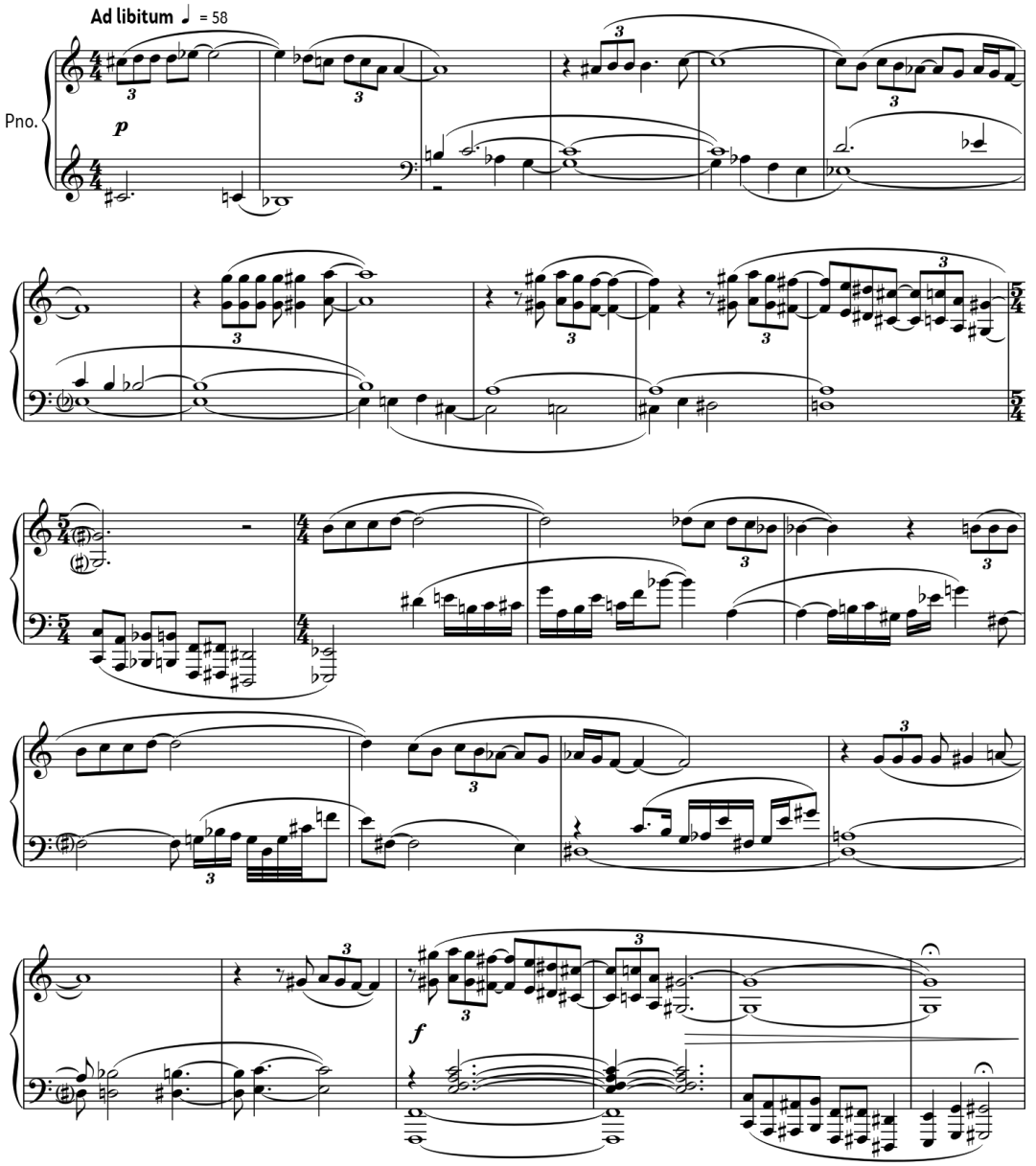
M$_1$, (1) Елегија, т. 4–6



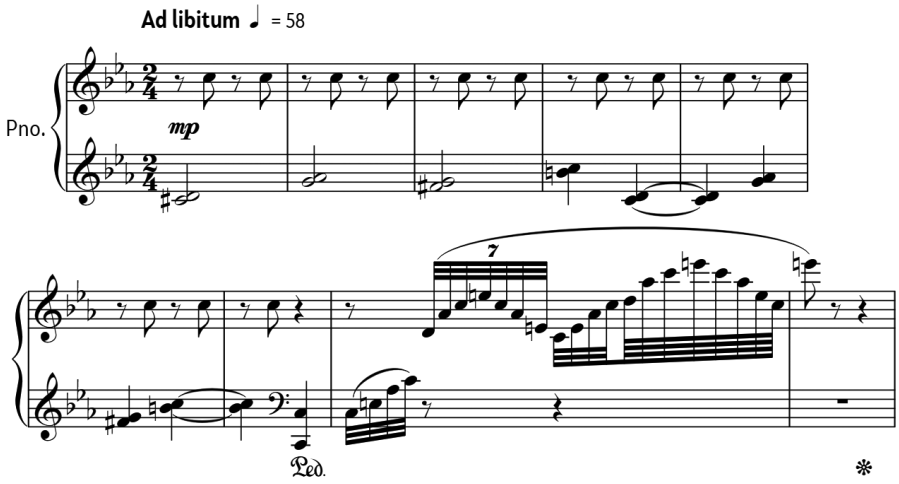
M$_2$, (3) Чета, т. (8)–(9)
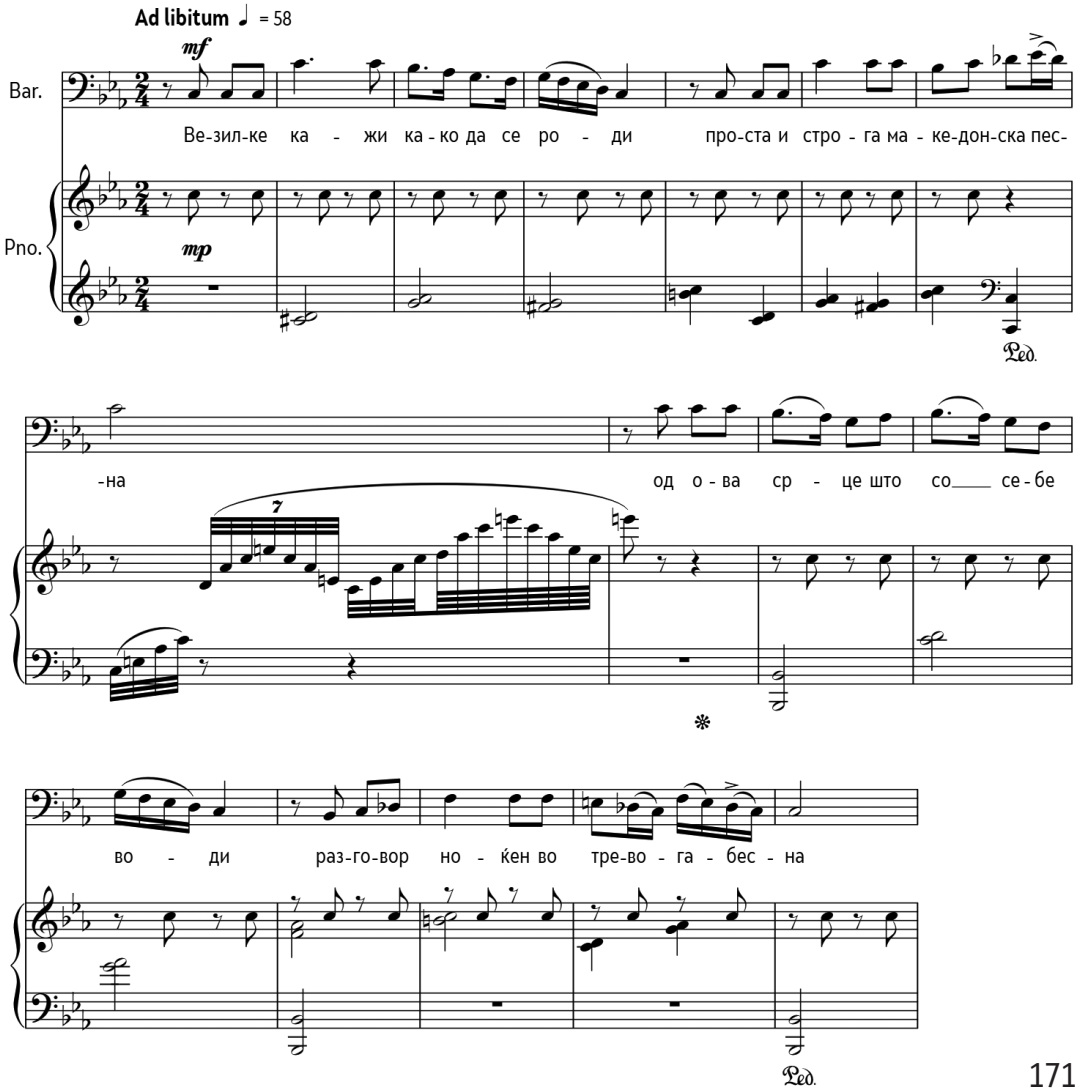


T$_1$, (1) Елегија, т. 4–29



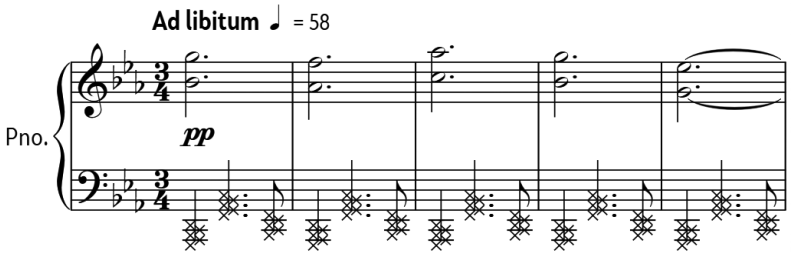
T₂, (2) Везилка, т. 1–9



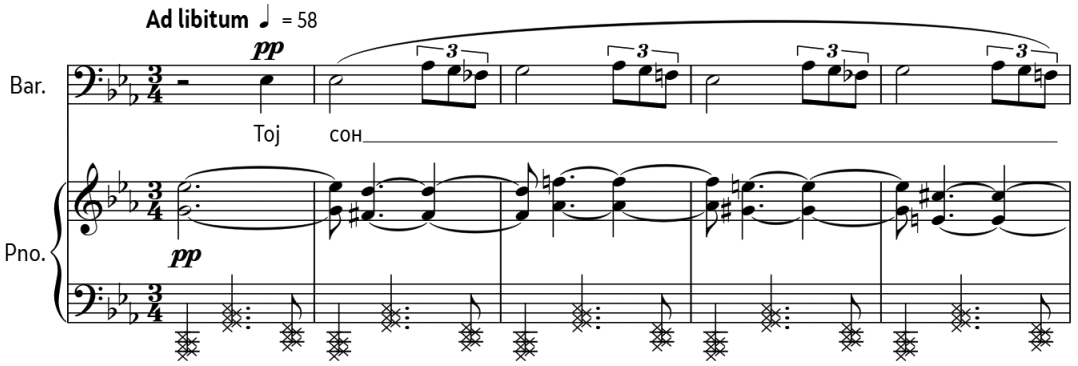
T₃, (2) Везилка, т. 10–25



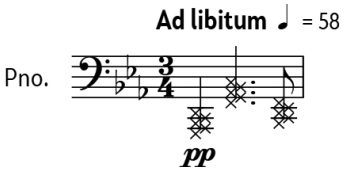
T_4, (3) Чета, т. 3–7



T_5, (3) Чета, т. 7–11
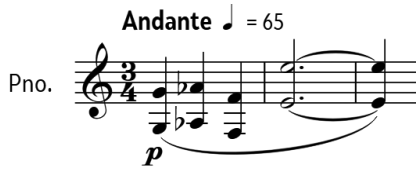


$Ф_1$, (3) Чета, т. 1

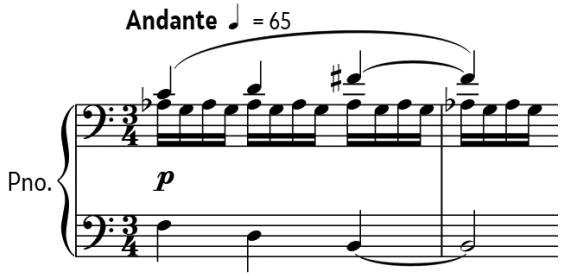


Trois poèmes de Paul Verlaine composés à la manière d'impressionistes op. 30 (1989)
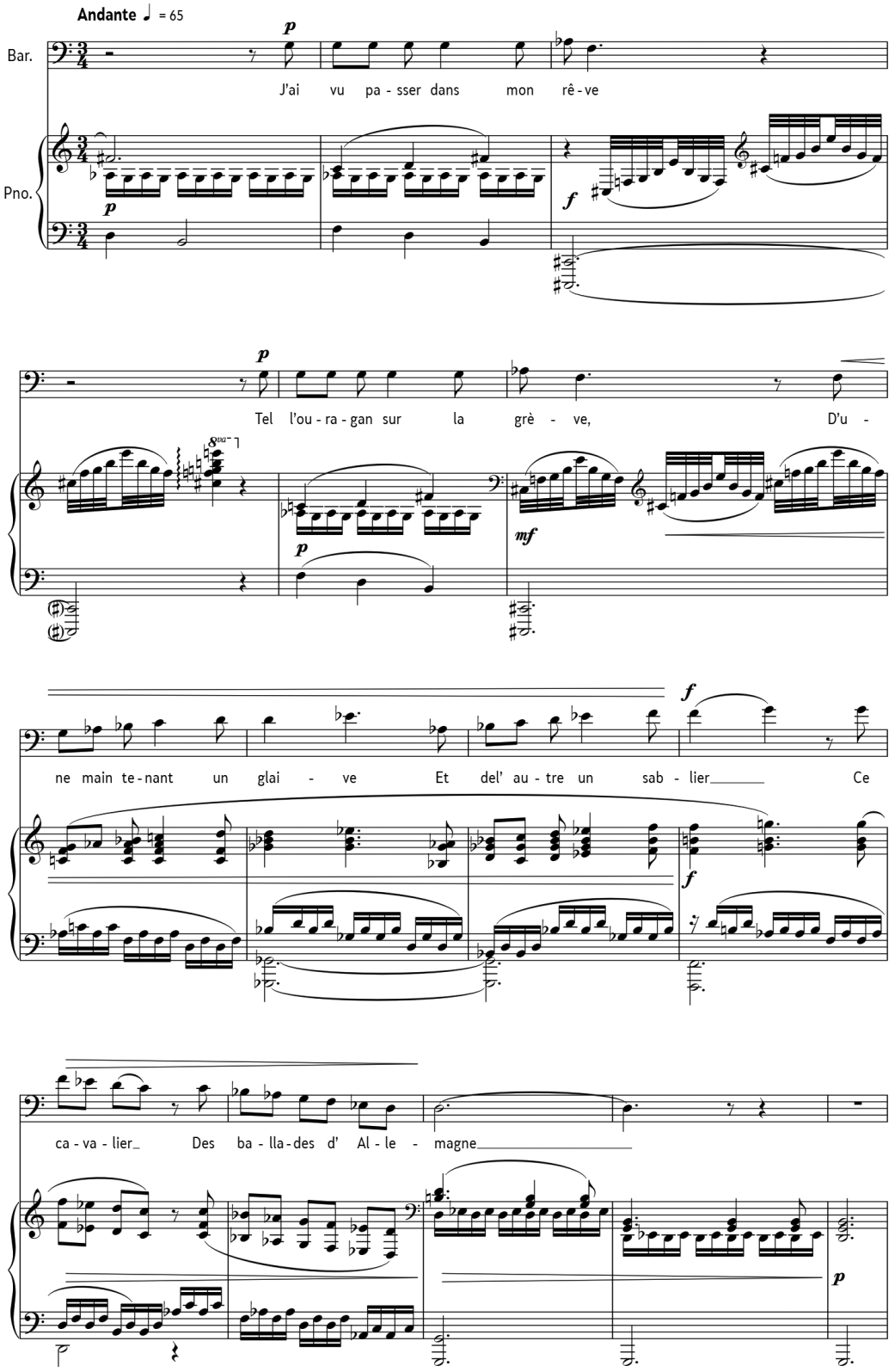
M$_1$, (1) Cauchemar, т. 1–(3)
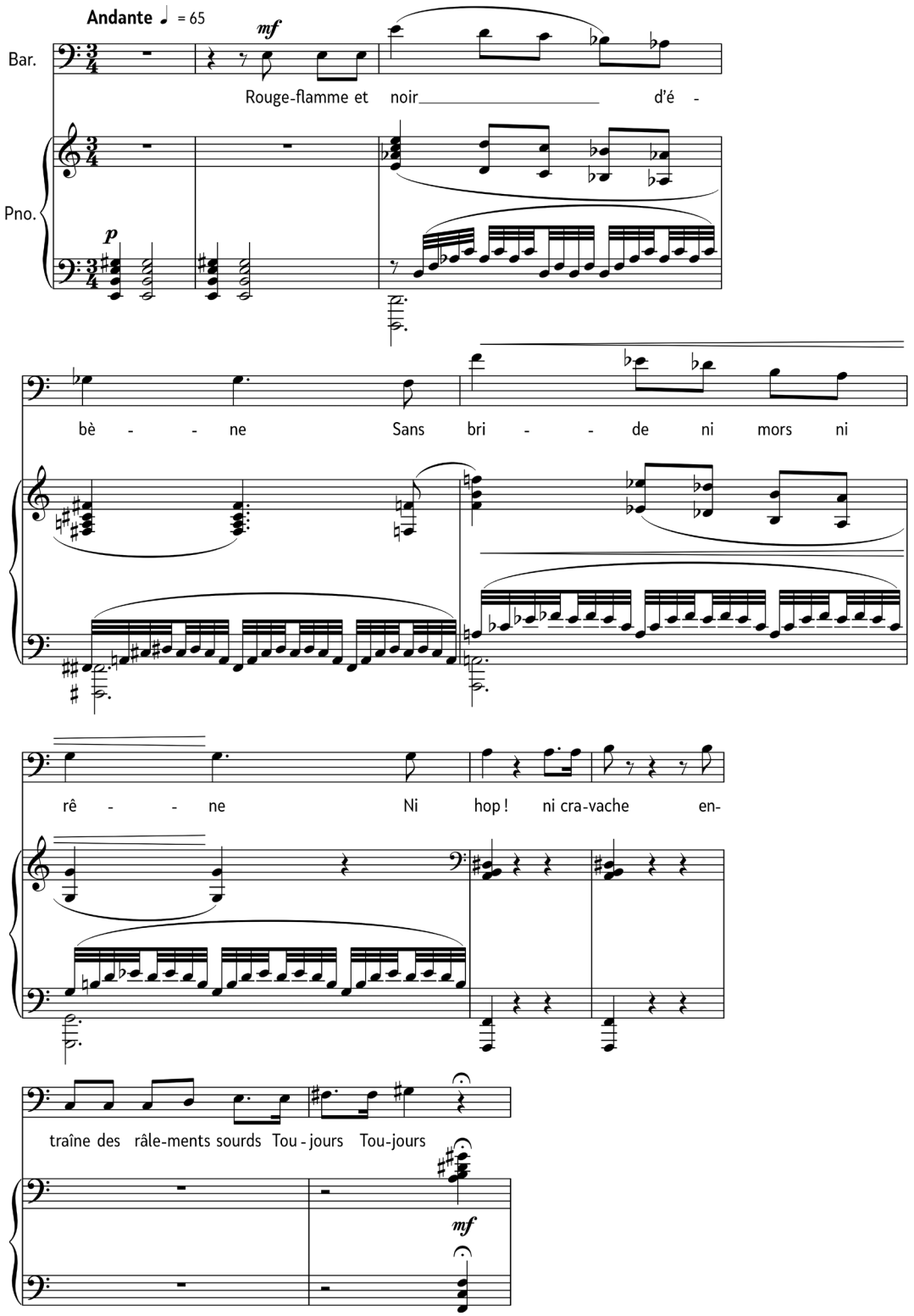


Φ$_1$, (1) Cauchemar, т. 12–(13)
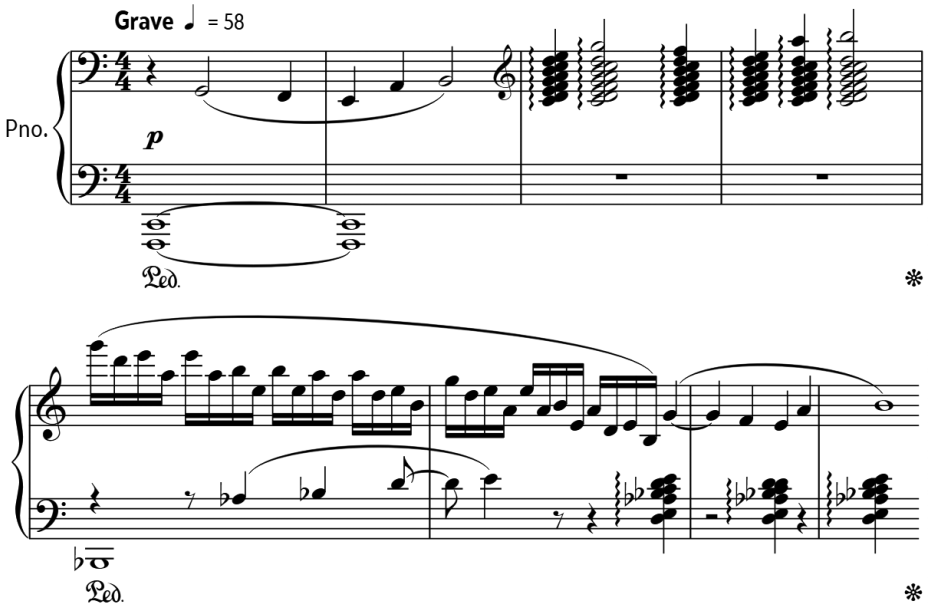


T$_1$, (1) Cauchemar, т. 14–28
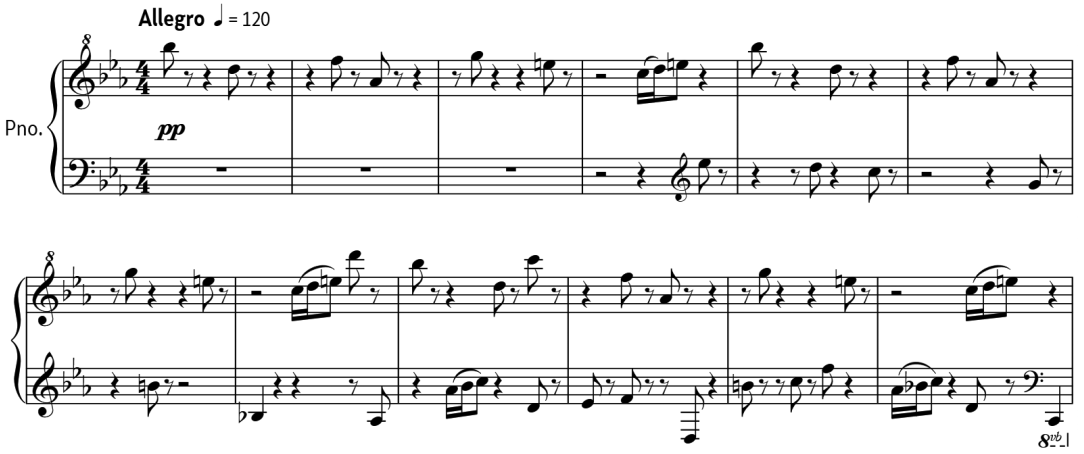


T₂, (1) Cauchemar, т. 40–49
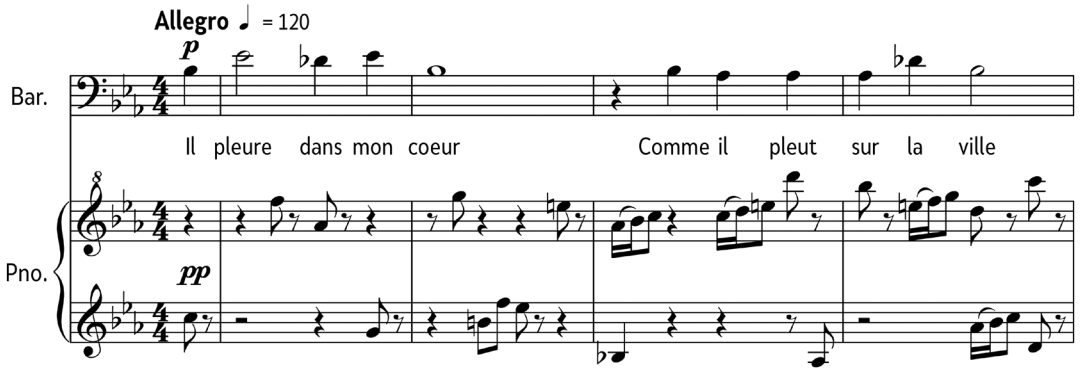


T$_3$, (2) Marine, т. 1–(8)
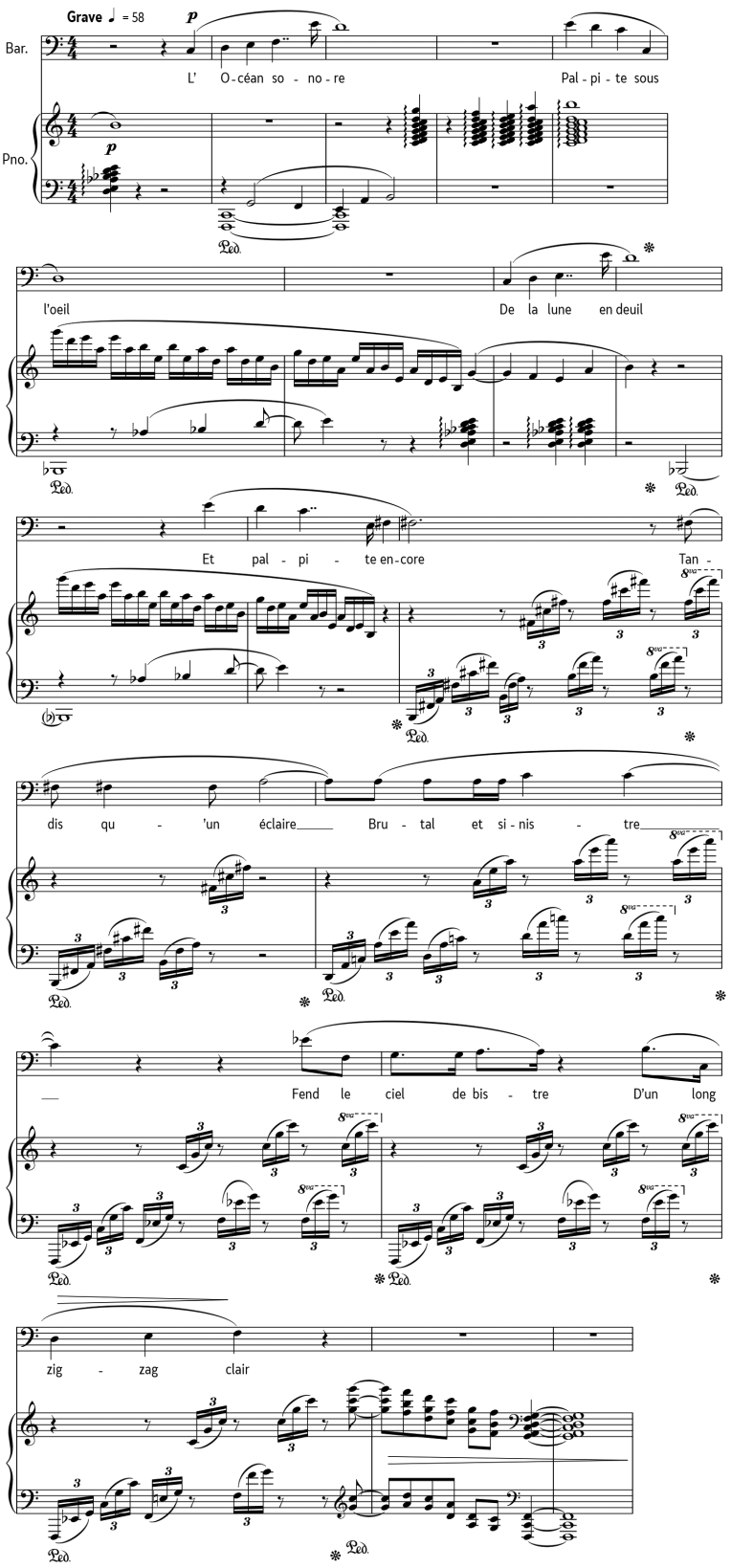


T$_5$, (3) Il pleut, т. 1–12
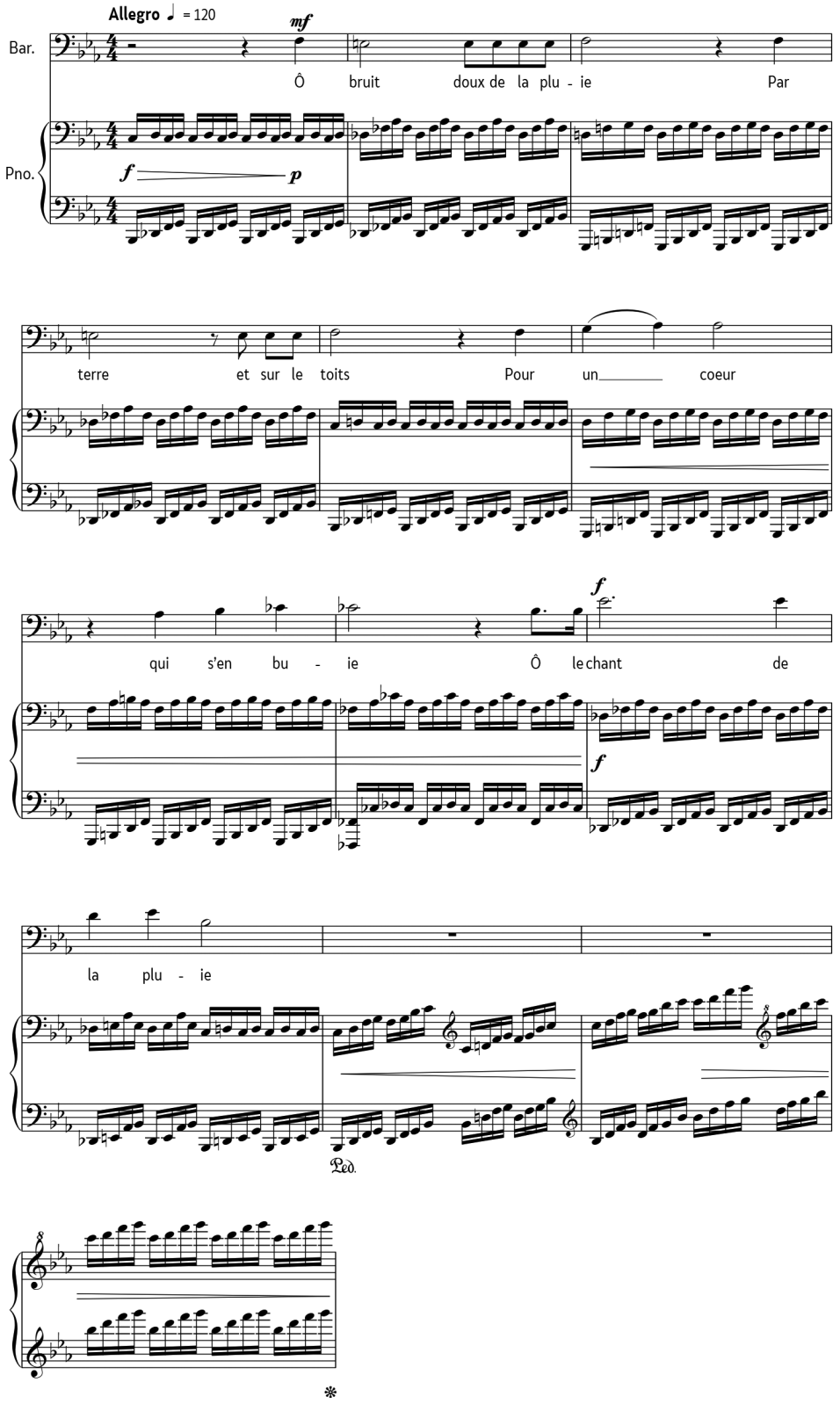


T$_6$, (3) Il pleut, т. (13)–17



T$_4$, (2) Marine, т. 8–26
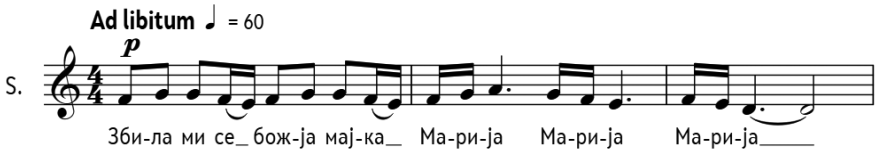


T7, (3) Il pleut, т. 31–43
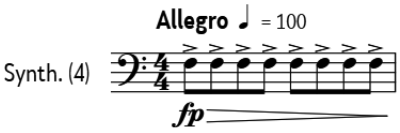


Духовни оп. 36 (1992)
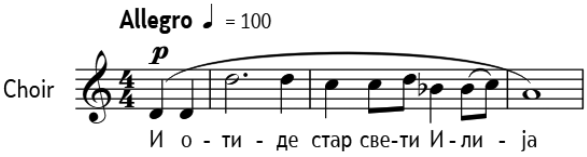
M$_1$, (1) Збила ми се божја мајка Марија, т. 2–4
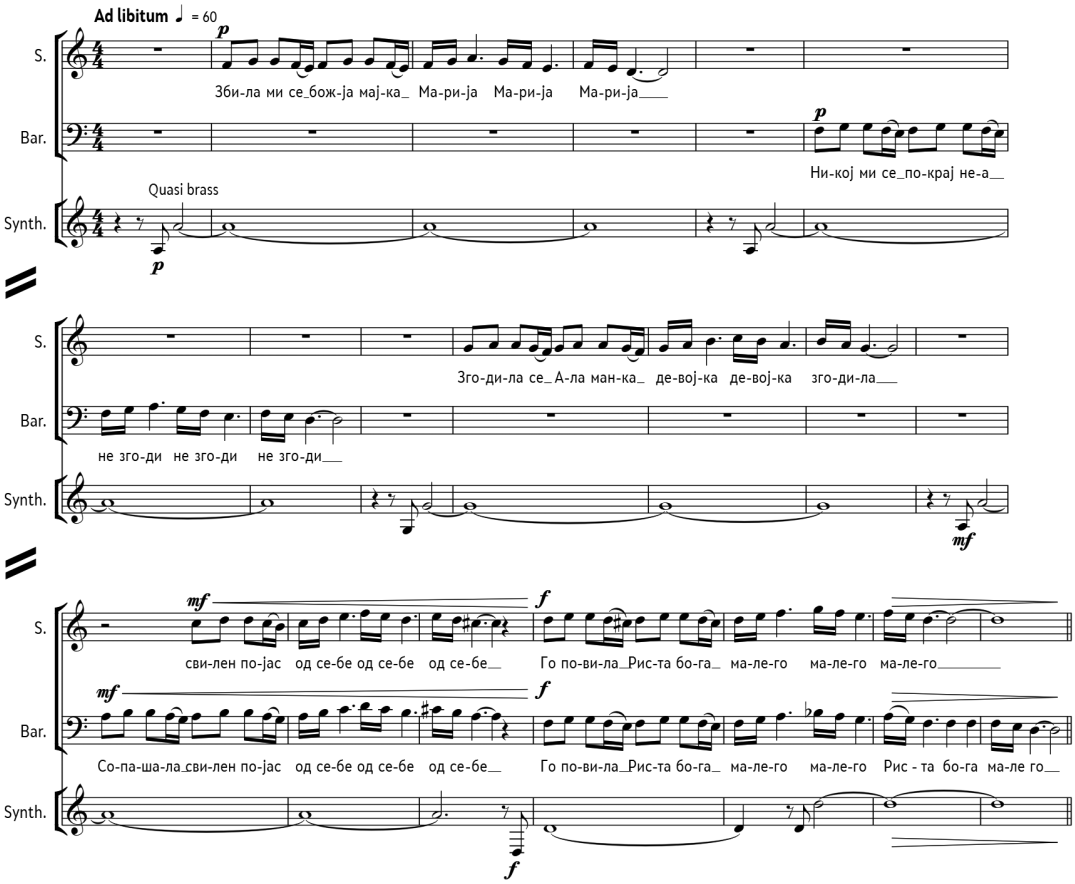


M$_2$, (3) Попаднале кучки лами, т. 24
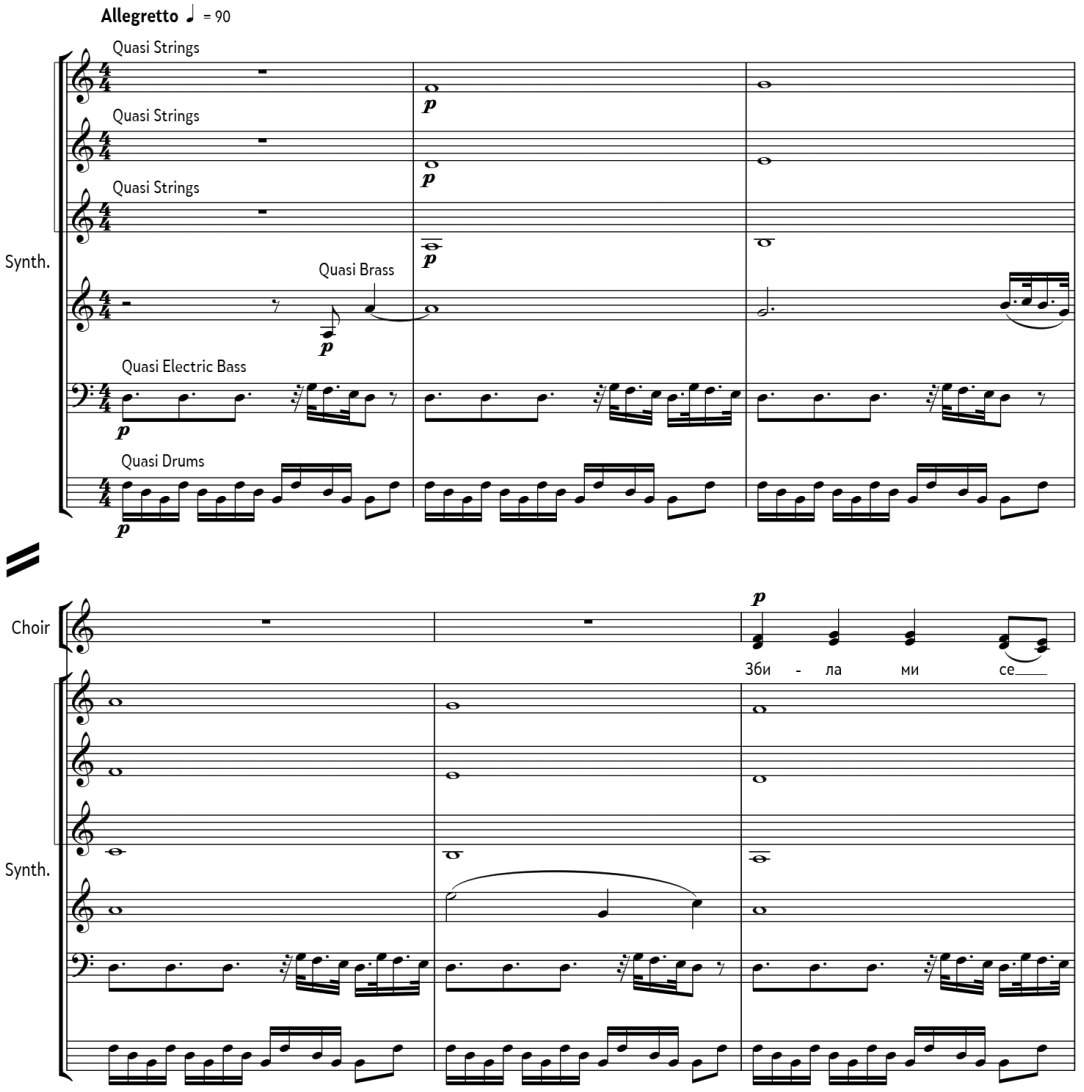


M$_3$, (3) Попаднале кучки лами, т. (84)–87
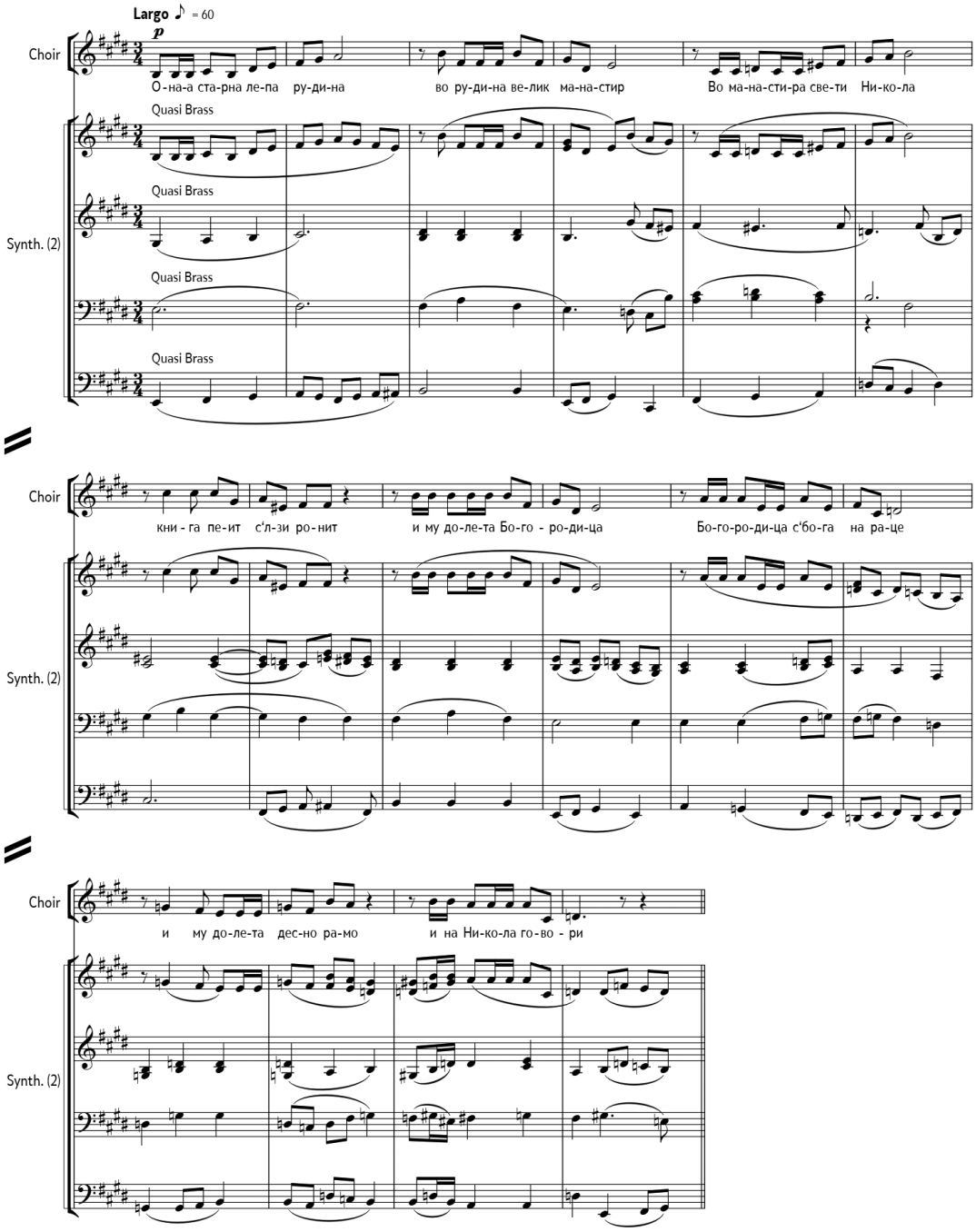


T$_1$, (1) Збила ми се божја мајка Марија, т. 1–20
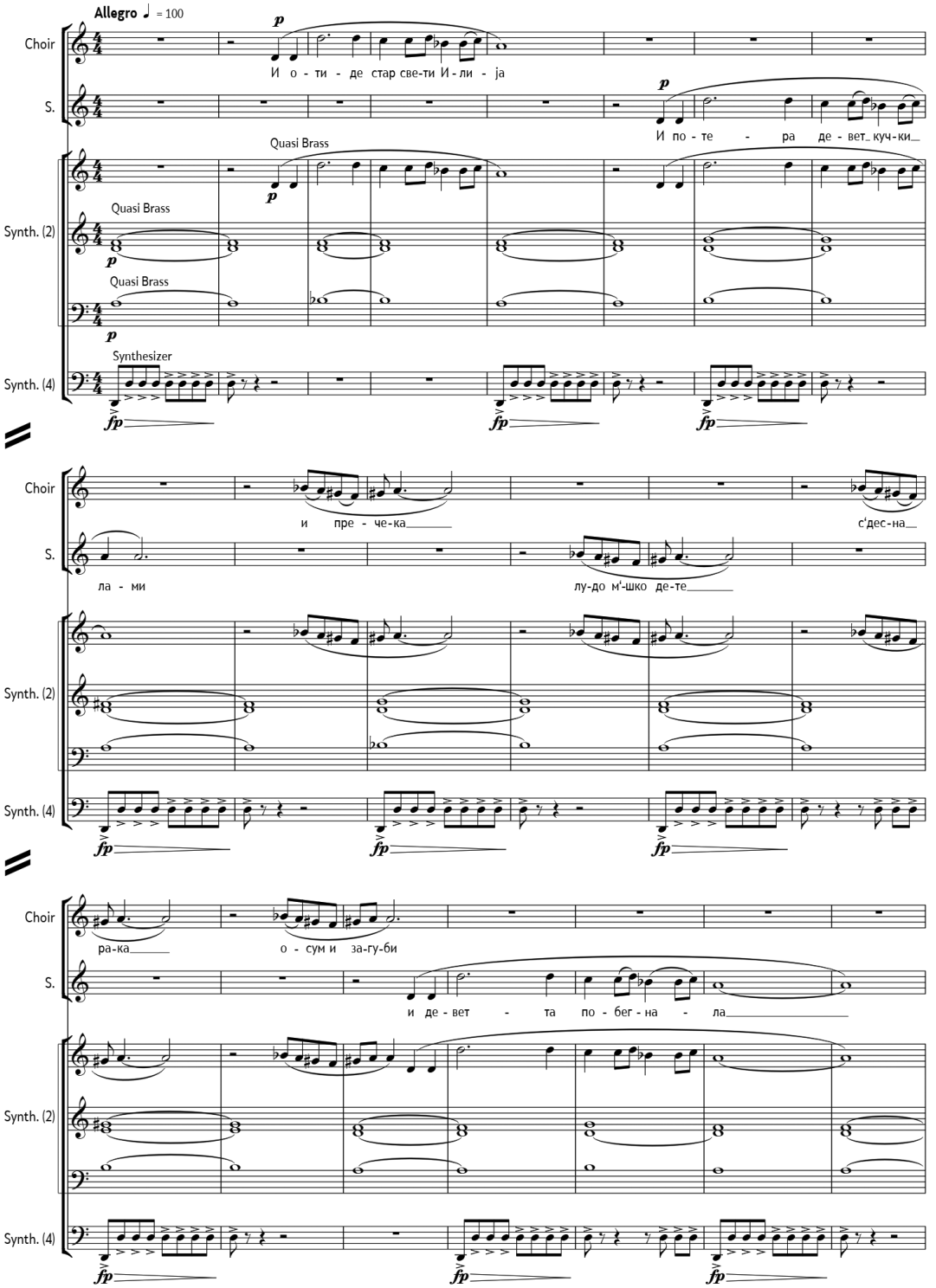


T$_2$, (1) Збила ми се божја мајка Марија, т. 24–29



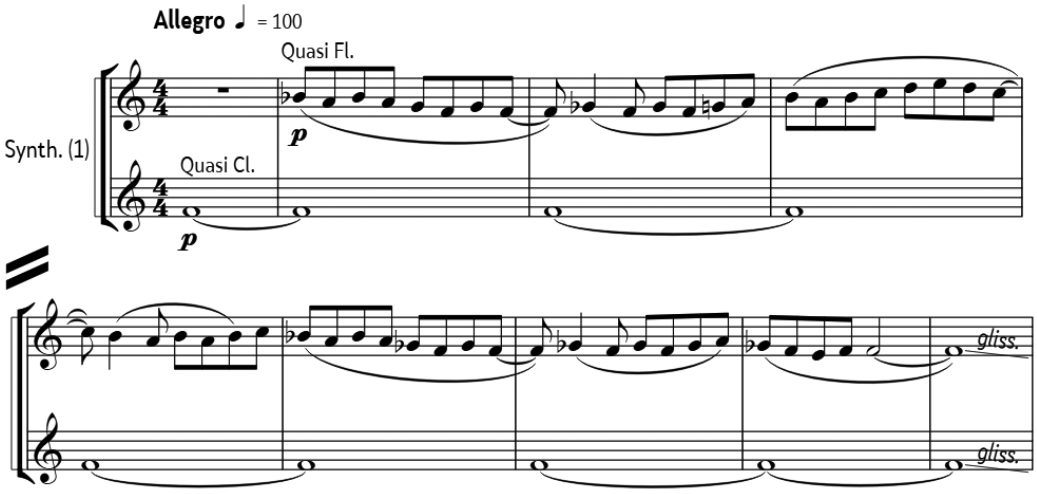
T$_3$, (2) Онаа старна лепа рудина, т. 5–20
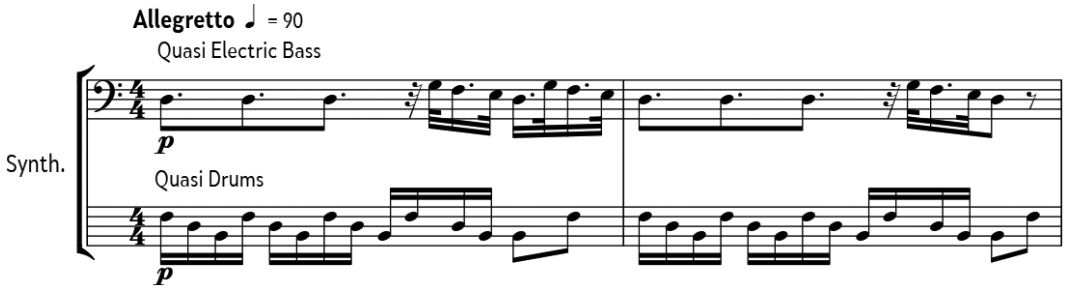


T$_5$, (3) Попаднале кучки лами, т. 83–104



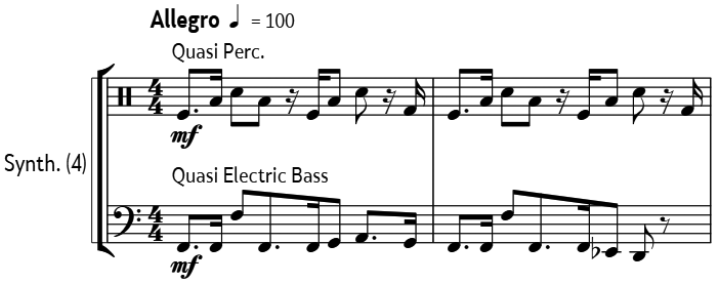
T_4, (3) Попаднале кучки лами, т. 1–9



$Ф_1$, (1) Збила ми се божја мајка Марија, т. 23–24

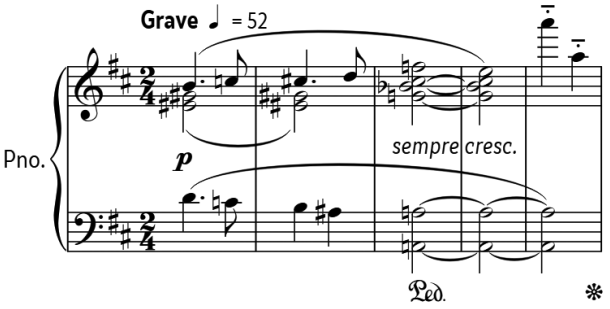


$Ф_2$, (3) Попаднале кучки лами, т. 22–23

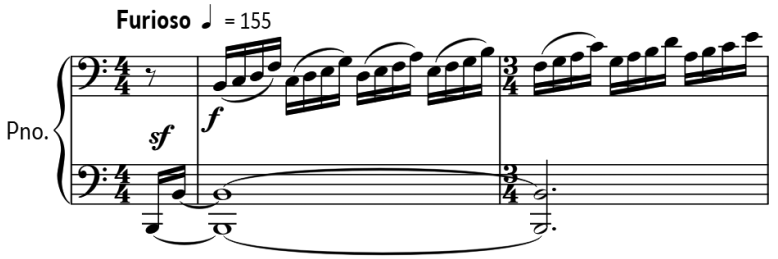


Песни за мирот и војната оп. 38 (1994)
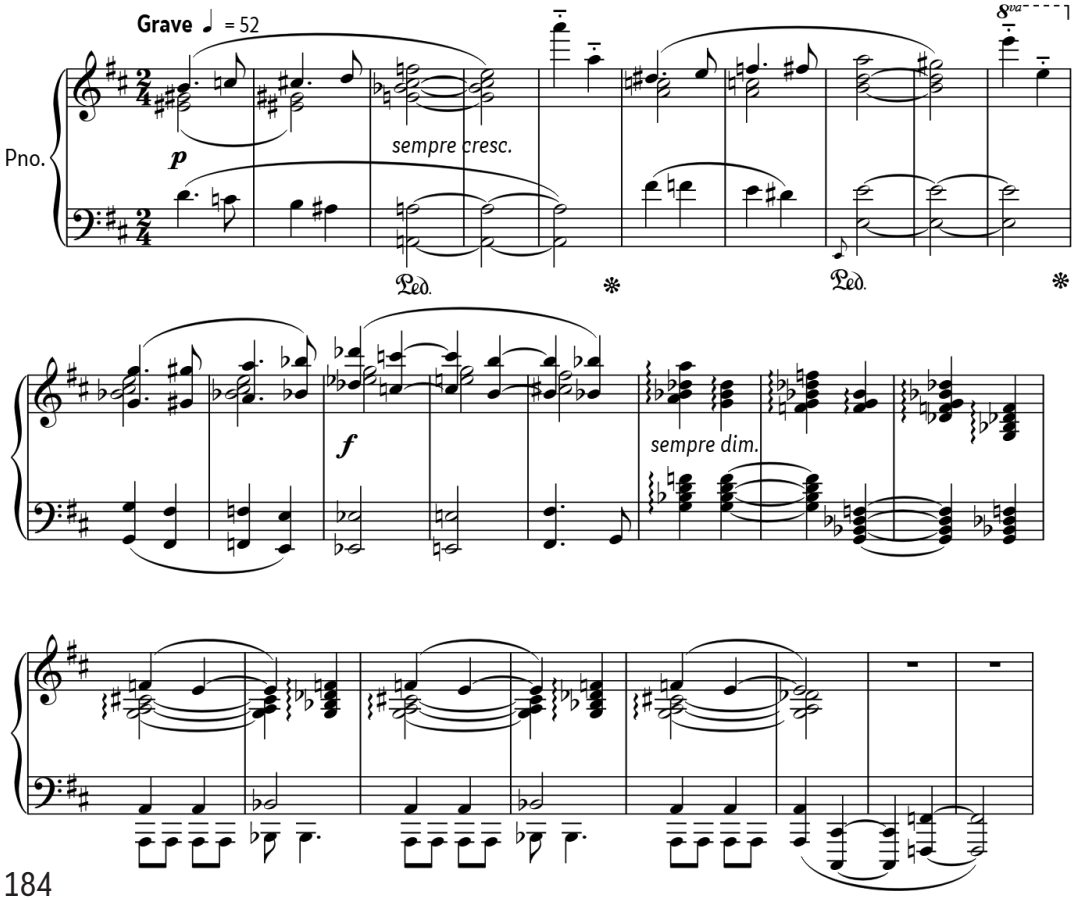
M$_1$, (1) Поетот, т. 1–5



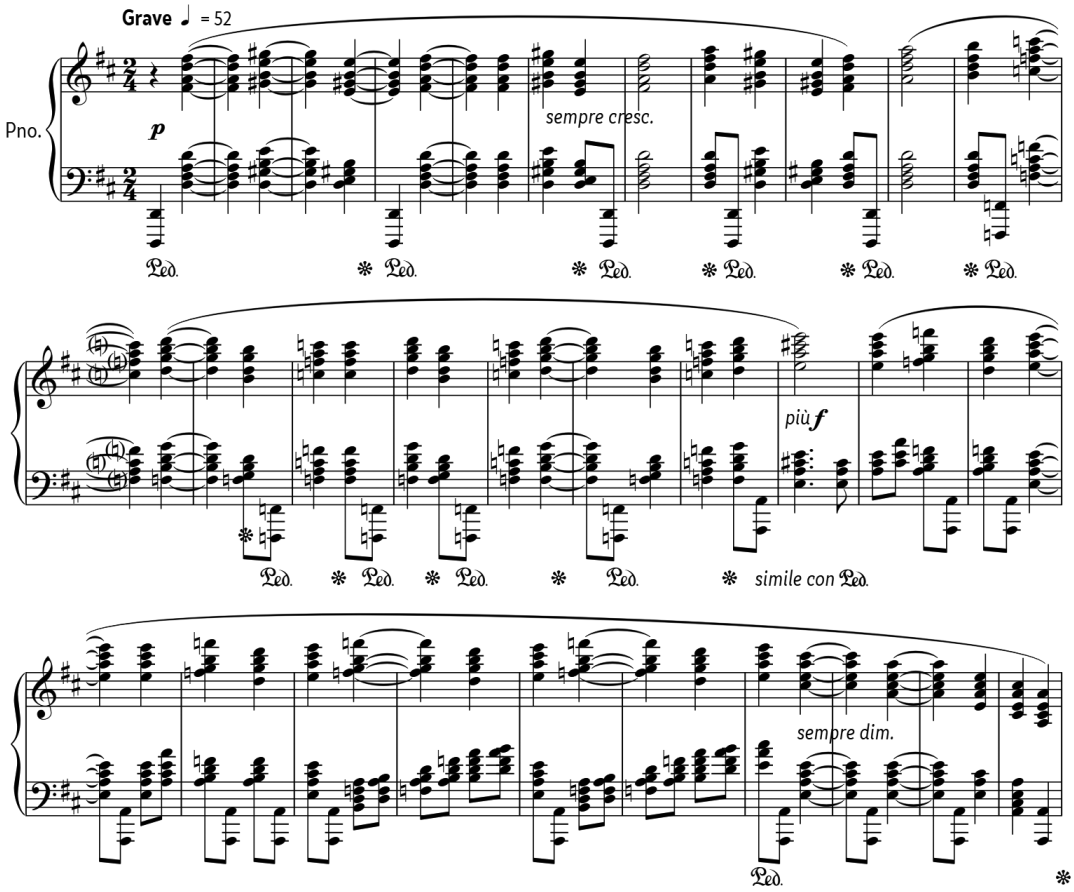
Ф$_1$, (3) Војна, т. 1–2



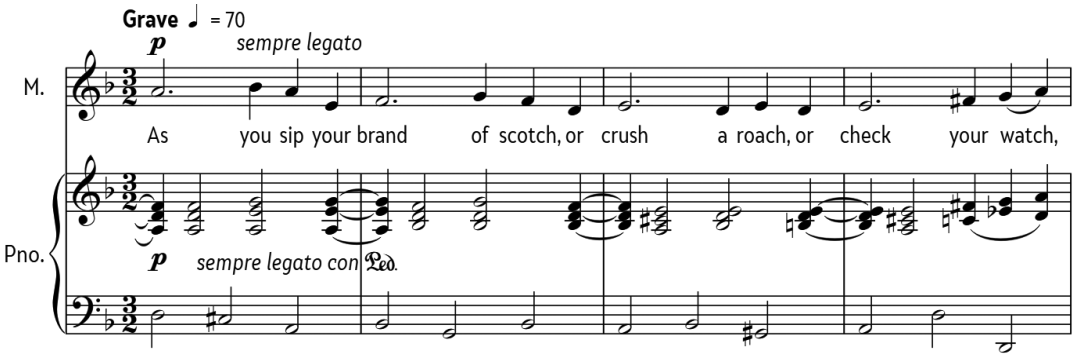
T$_1$, (1) Поетот, т. 1–26
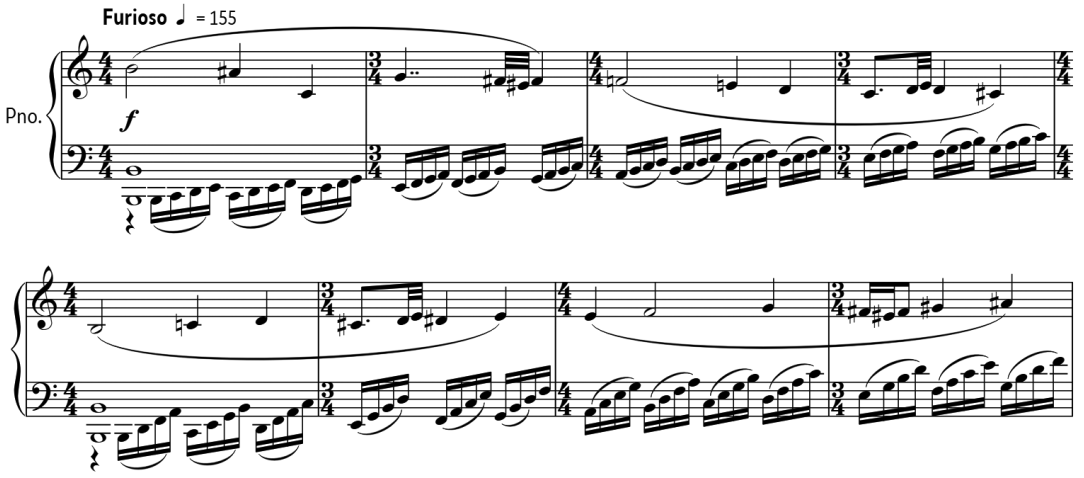


T₂, (1) Поетот, т. 27–57
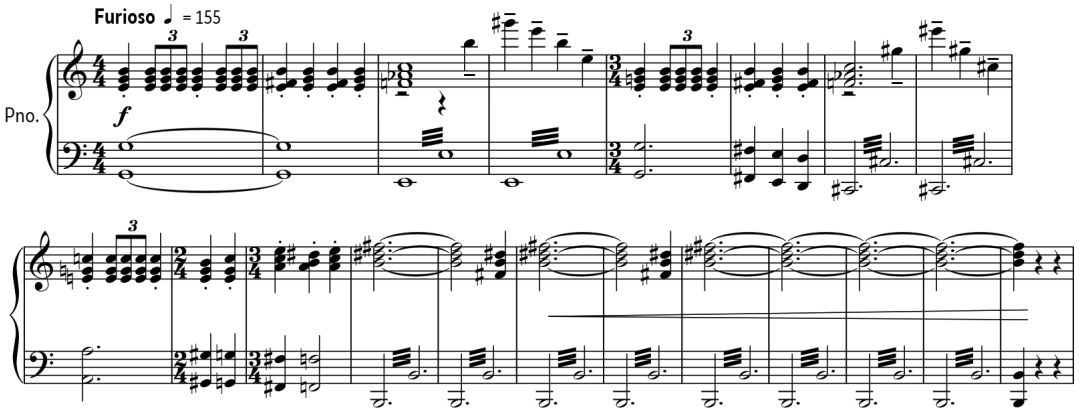


T₃, (2) Тишина, т. 3–6
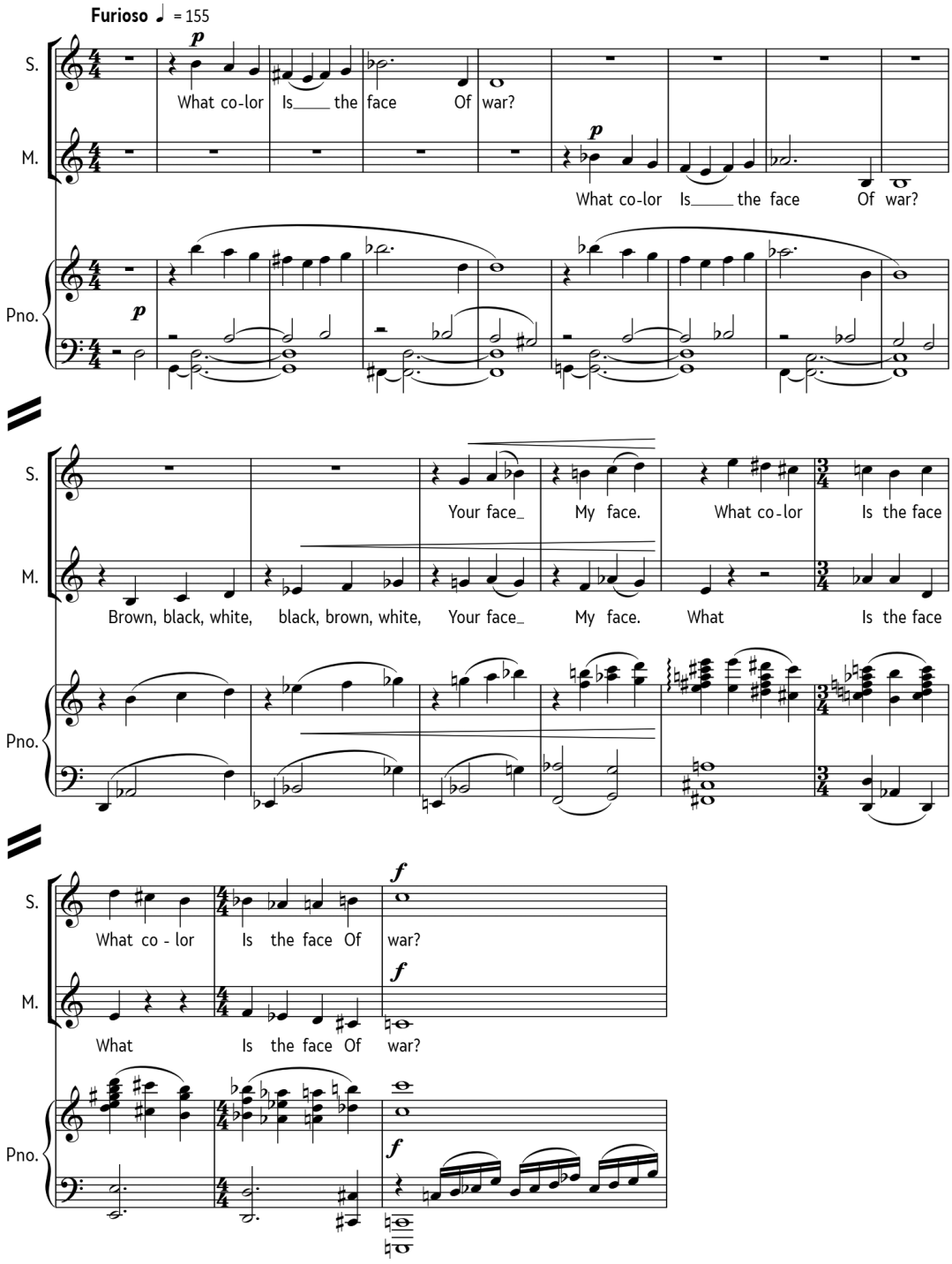


T$_4$, (3) Војна, т. 3–10
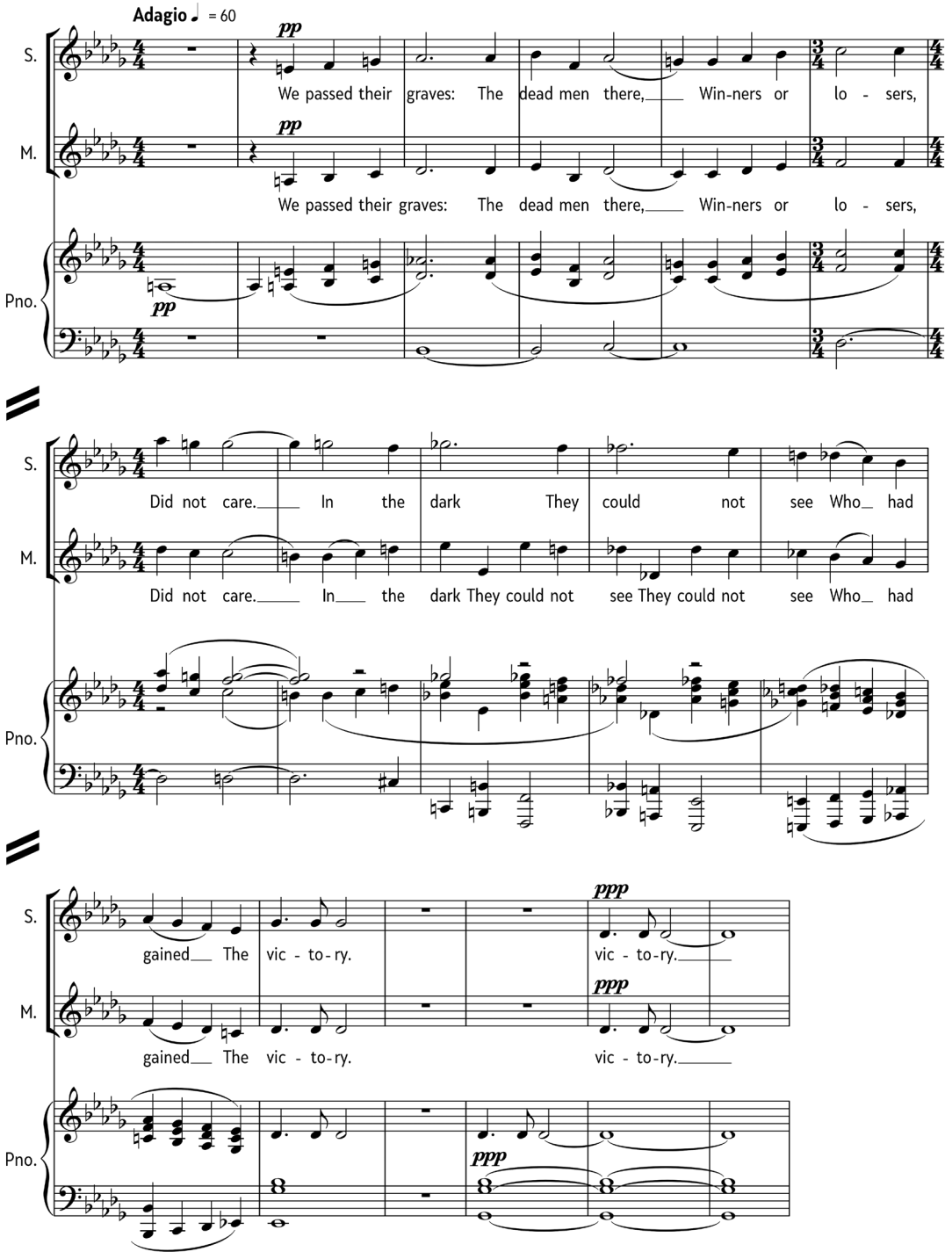


T$_5$, (3) Војна, т. 17–36
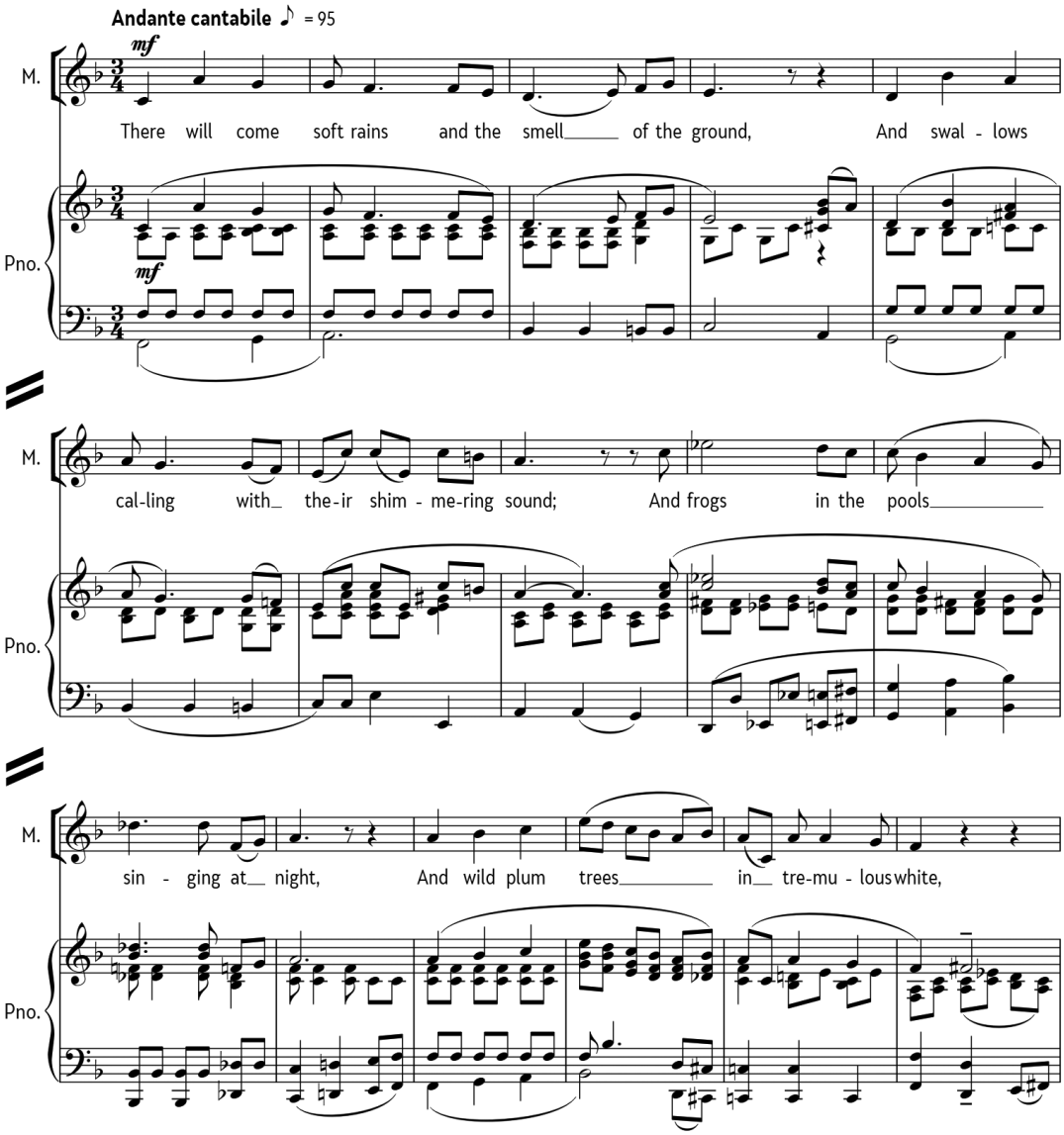


T$_6$, (3) Војна, т. 44–61
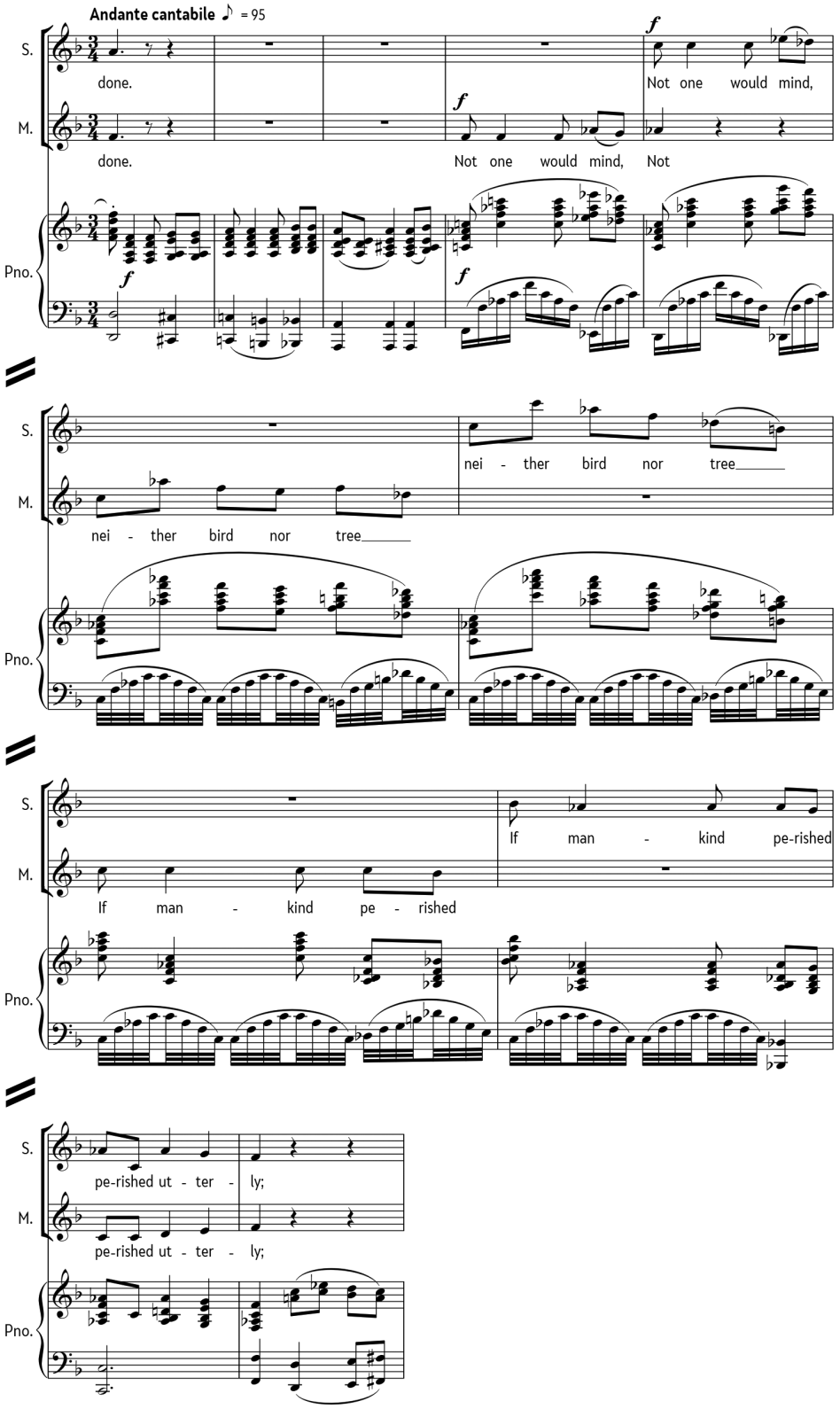


T$_7$, (4) Мир, т. 1–17


Adagio ♩ = 60
pp
S.
We passed their graves: The dead men there, Win-ners or lo - sers,
M.
We passed their graves: The dead men there, Win-ners or lo - sers,
Pno.
Did not care. In the dark They could not see Who had
Did not care. In the dark They could not see They could not see Who had
gained The vic - to-ry.
vic - to-ry.
ppp

T$_{8}$, (5) Тивки дождови, т. 5–20
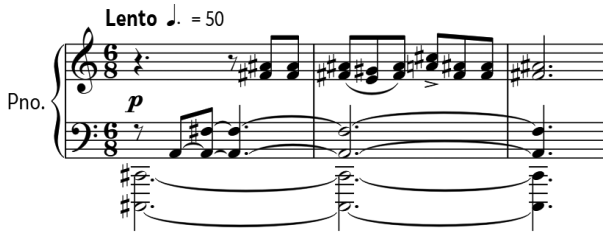


T₉, (5) Тивки дождови, т. 36–46

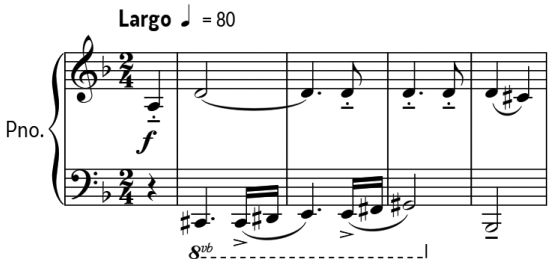


Еко йесни оп. 41 (1996)
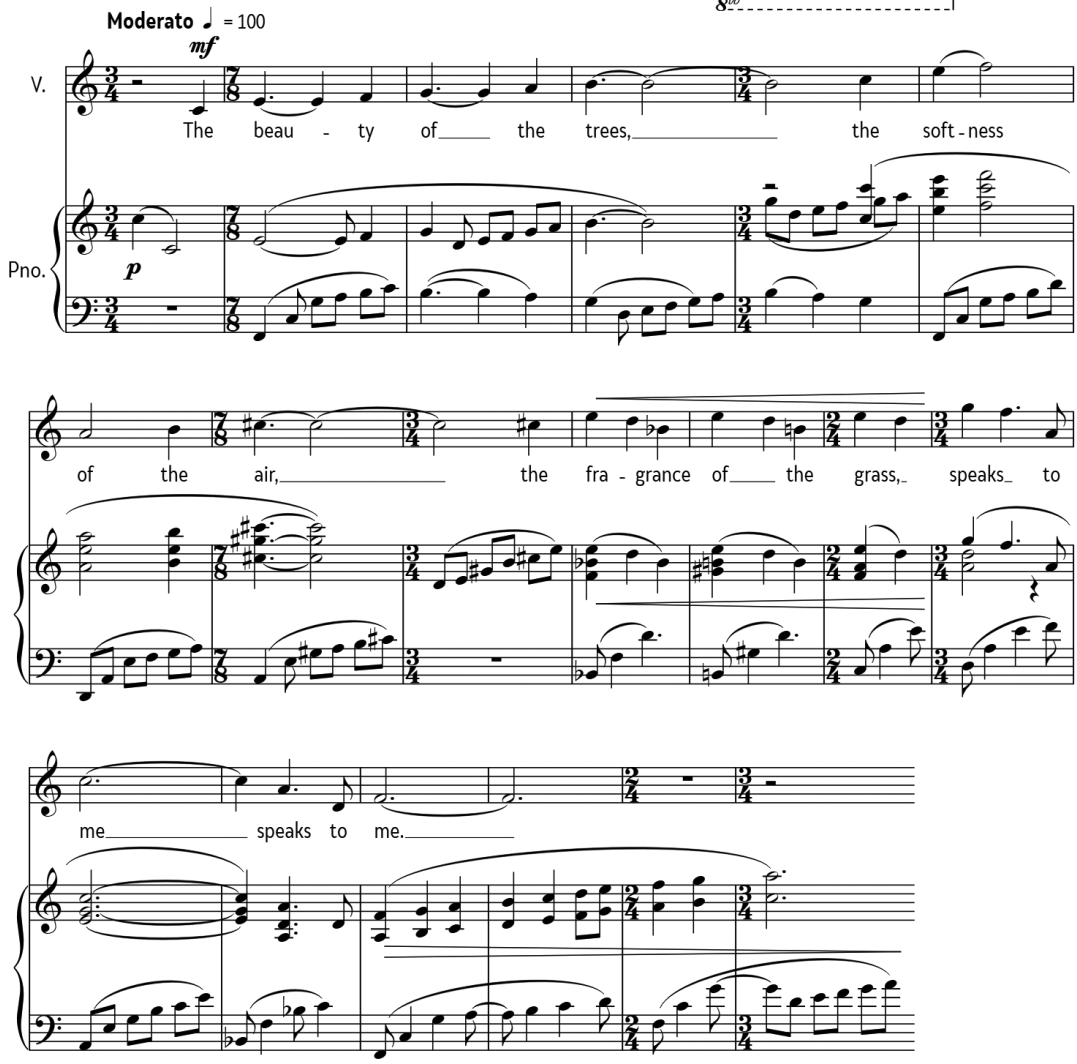
M$_1$, (3) Сам во шумата, т. 14–(16)
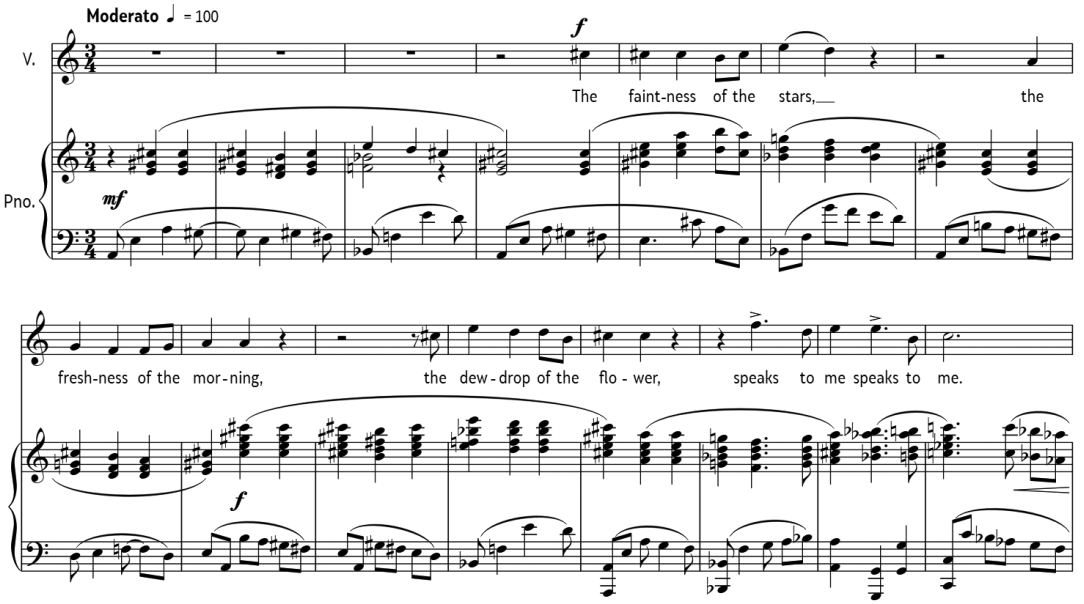


M$_2$, (6) Зборувајте ѝ на Земјата, т. 1–4
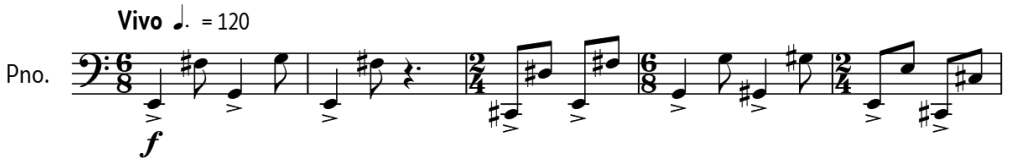


T$_1$, (1) Убавина, т. 1–(19)
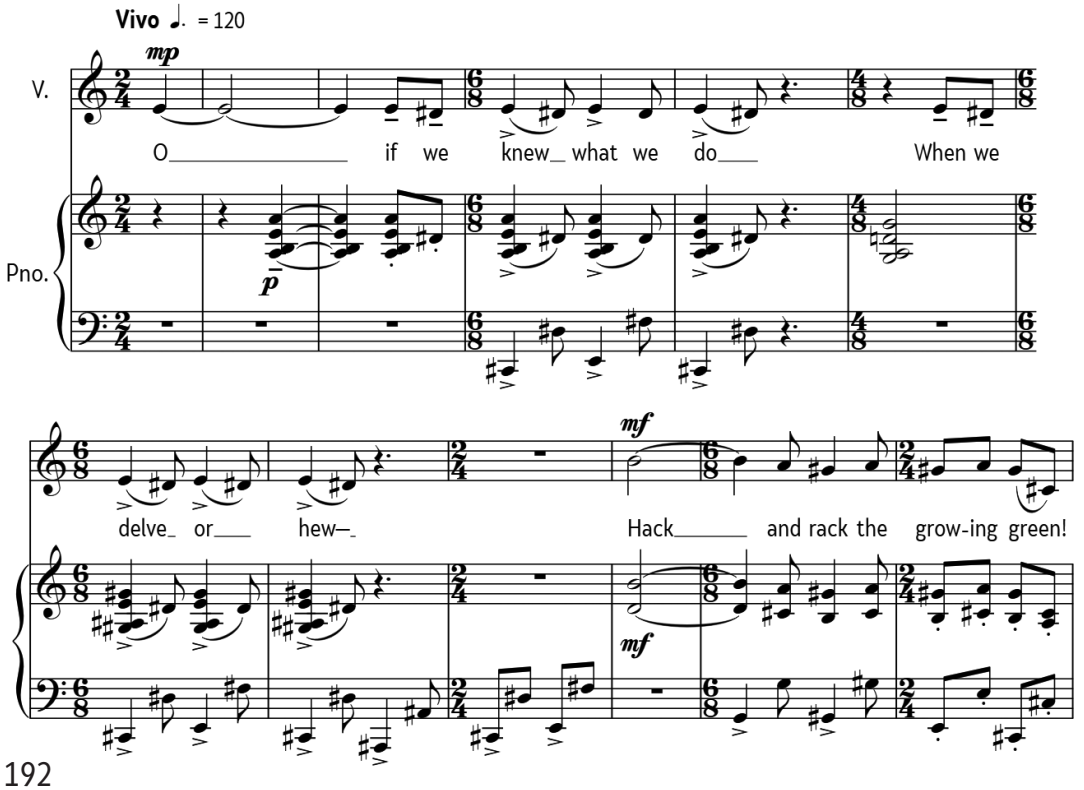


T₂, (1) Убавина, т. 39–53
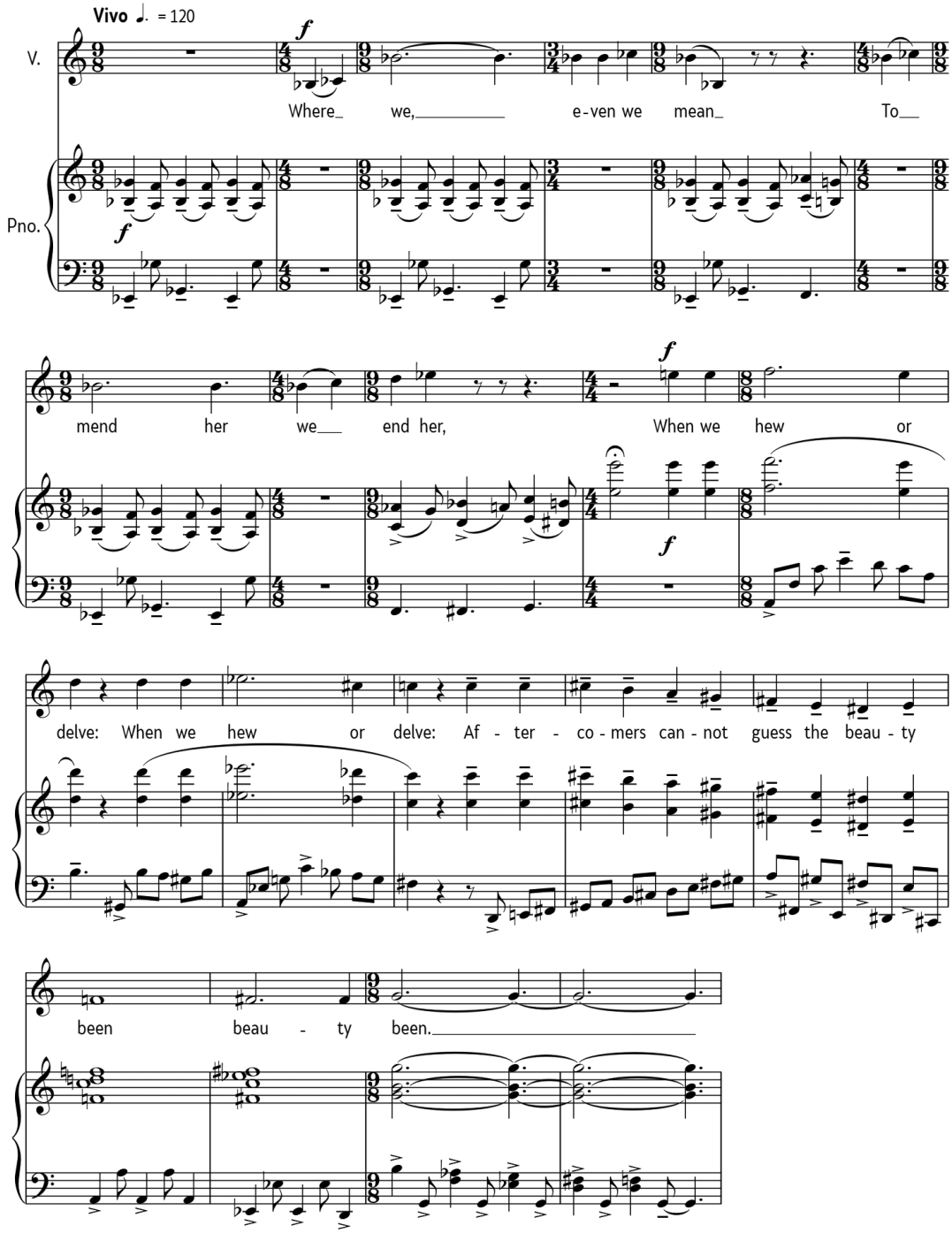


T₃, (2) Тополи, т. 1–5
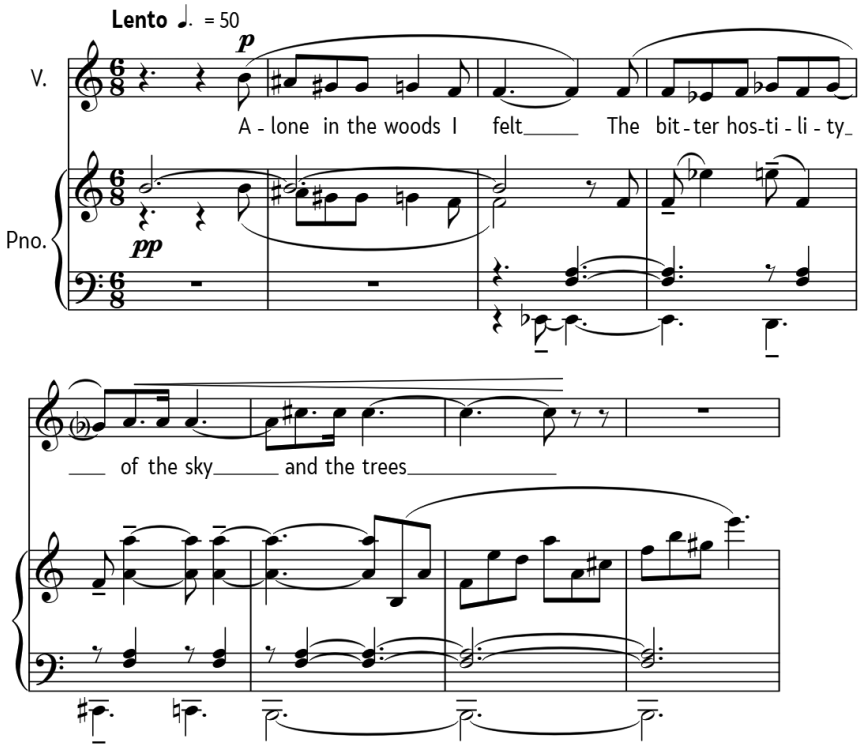


T₄, (2) Тополи, т. (13)–24
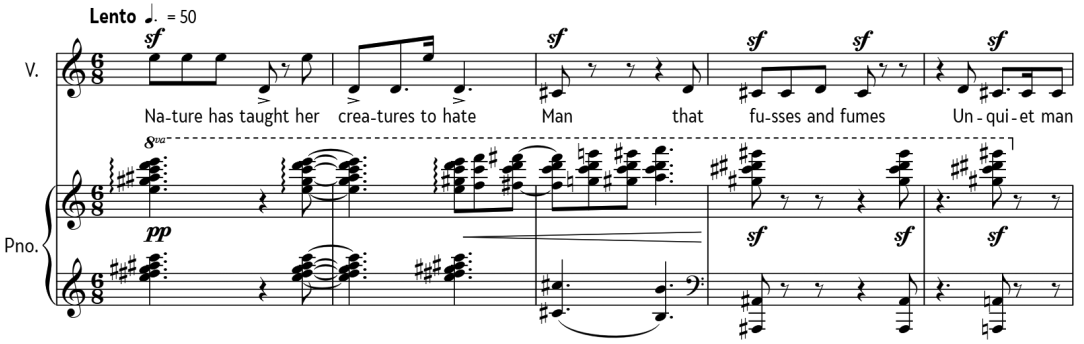


T$_5$, (2) Тополи, т. 67–86
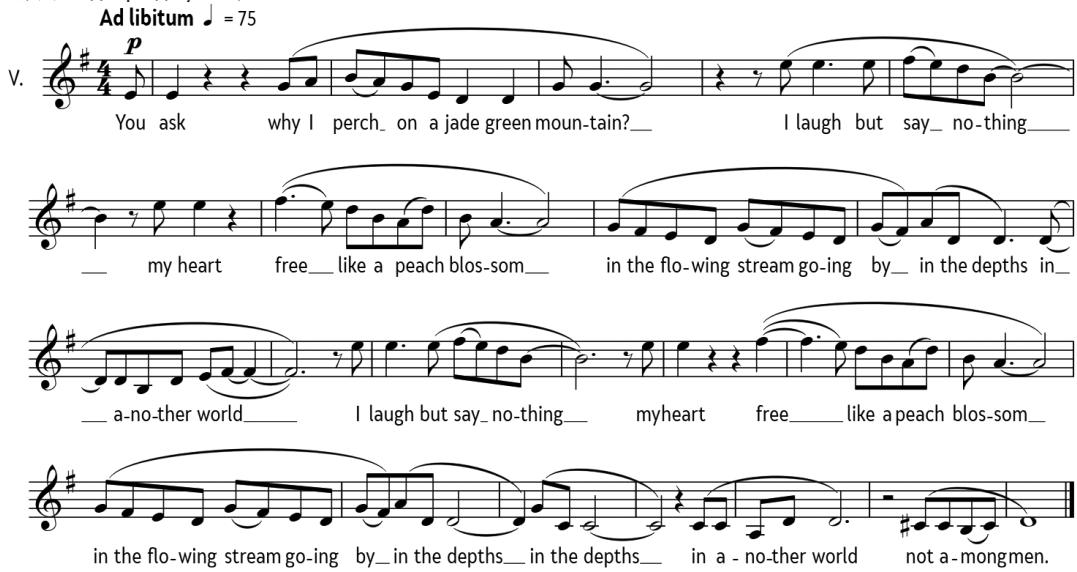


T$_6$, (3) Сам во шумата, т. 1–8
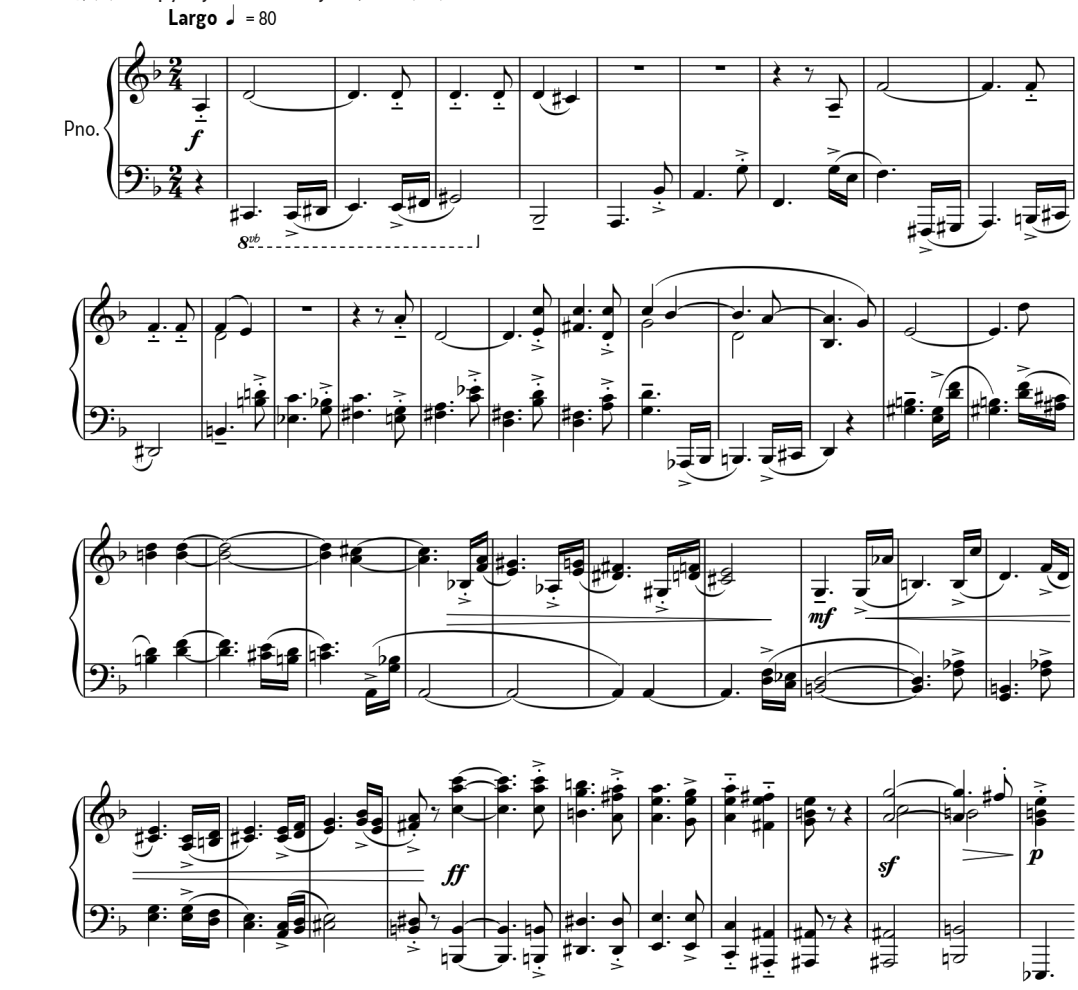


T$_7$, (3) Сам во шумата, т. 9–13



T$_8$, (5) Надвор од луѓето, т. 1–24

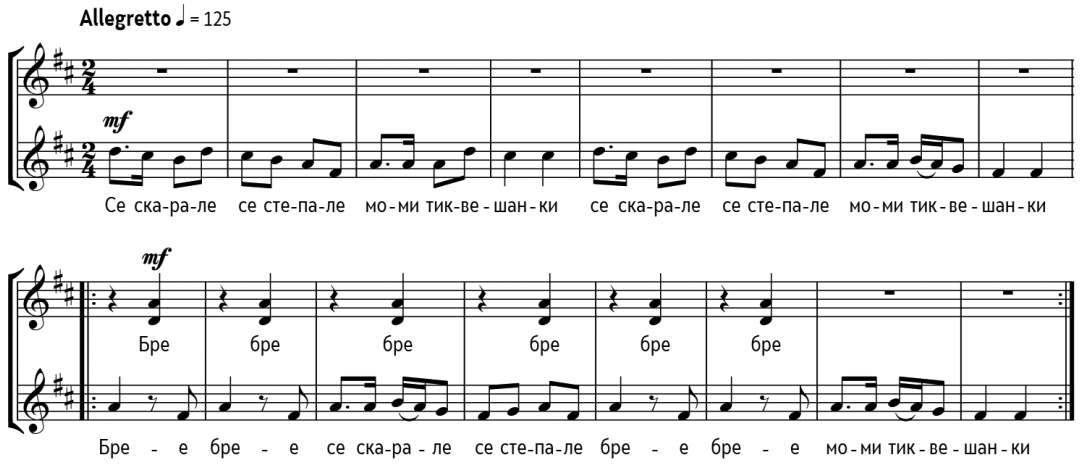


T$_9$, (6) Зборувајте ѝ на Земјата, т. 1–(43)
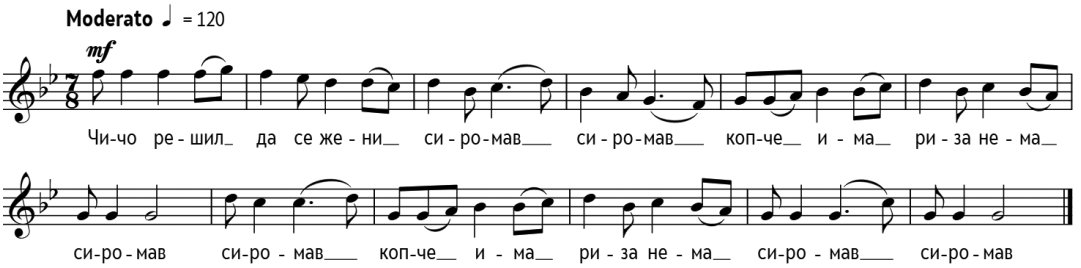


Свадбени оп. 45 (1997)
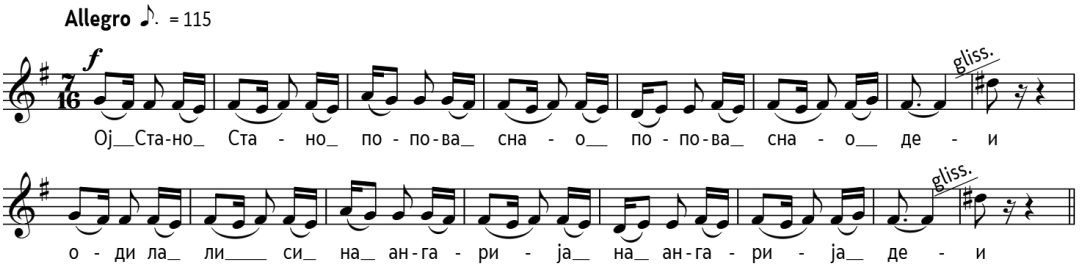
T₁, (1) Се скарале се степале, т. 35–50
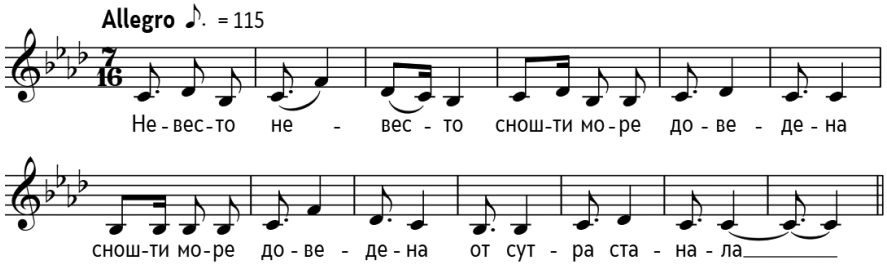


T₂, (2) Чичо решил да се жени, т. 34–45
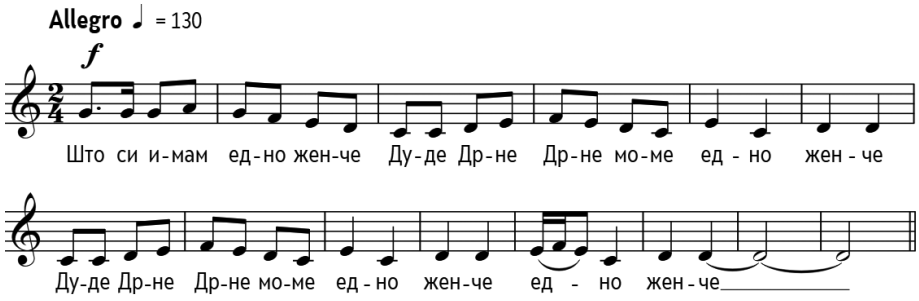


T₃, (3) Oj Стано, Стано, т. 3–18
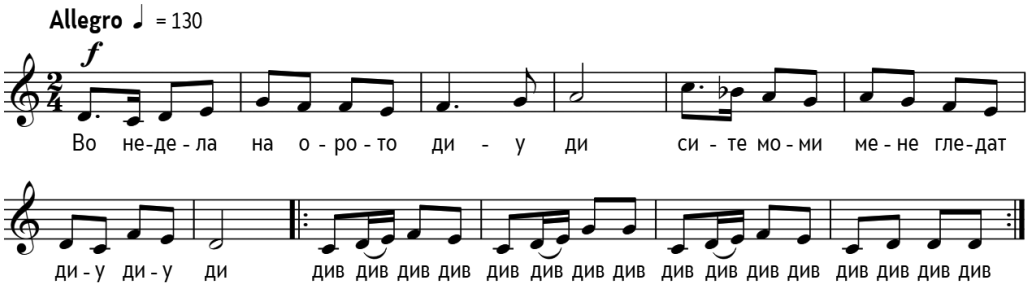


T4, (3) Oj Стано, Стано, т. 66–78



T5, (4) Дуде дрне, т. 3–16



T6, (4) Дуде дрне, т. 125–136



Содржина

Предговор vii

Хумористични оп. 5 (1976) 1

Песни за Гоце оп. 40 (1996) 11
Анализа 16

Љубовни оп. 8 (1979) 27

Песна за војникот два метри в'земја оп. 12 (1982) 38

Комитски оп. 16 (1983) 44

Револуционерни оп. 26 (1987) 56

Trois poèmes de Paul Verlaine composés à la manière d'impressionistes op. 30 (1989) . . . 68

Духовни оп. 36 (1992) 78
Анализа 81

Песни за мирот и војната оп. 38 (1994) 96
Анализа 102

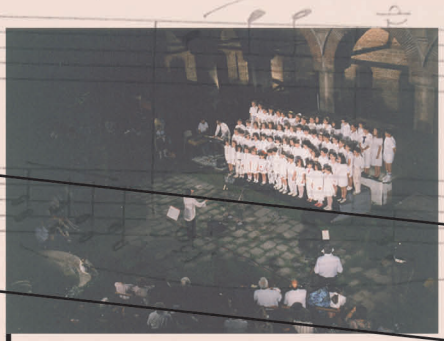
Еко песни оп. 41 (1996) 120
Анализа 124

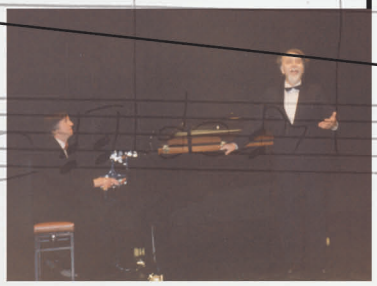
Свадбени оп. 45 (1997) 136
Анализа 139

Останато 146

Место заклучок 152

Содржински материјали (попис) 153





muzički salon sc

utorak, 25. X 1983. u 20 sati.
pobjednična dvorana teatra drtel

skladateljska večer

DIMITRIJE BUŽAROVSKI

SKOPJE

sudjeluju:

MILAN FIRFOV
baritone

DIMITRIJE BUŽAROVSKI
klavir

ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ—СКОПЈЕ

РЕЦИТАЛ

МИЛАН ФИРФОВ

баритон

Пијано придружба:

ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

На програмата:

Бах, Хајдн, Бетовен, Брамс, Барановиќ, Тошевски, Бабиќ, Бужаровски

Четврток, 24.IV.1975 год.
Почеток во 19.19 часот

Салон 19.19
Влез слободен

ЦЕНТАР ЗА КУЛТУРА И ИНФОРМАЦИИ—СКОПЈЕ

РЕЦИТАЛ

МИЛАН ФИРФОВ

-БАРИТОН

Пијано придружба:

ДИМИТРИЈЕ БУЖАРОВСКИ

На програмата: НАЈДАРА,
Филипиќ, Мигловиќ, Ковачиќ, Стојковиќ, Хендл, Бах, Волпе, Брамс, Чулиќ, Бужаровски, Бабиќ

Петок, 4. V. 1979 година
Почеток во 19.19 часот

Салон 19.19
Влез слободен

ISBN 978-608-66843-0-3