Димитрије
Бужаровски

Увертирата оп. 54 и четирите симфонии: *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4, Симфонија *Раѓање на слободата* оп. 9, *TechnoSymph* оп. 42, *Вокална симфонија* оп. 53

Димитрије Бужаровски

Увертирата оп. 54 и четирите симфонии: *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4, Симфонија *Раѓање на слободата* оп. 9, *TechnoSymph* оп. 42, *Вокална симфонија* оп. 53

Скопје, 2021 година

Димитрије Бужаровски

Увертирата оп. 54 и четирите симфонии: *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4, Симфонија *Раѓање на слободата* оп. 9, *TechnoSymph* оп. 42, *Вокална симфонија* оп. 53

Скопје, 2021 година

Димитрије БУЖАРОВСКИ
УВЕРТИРАТА ОП. 54 И ЧЕТИРИТЕ СИМФОНИИ: *FANTASIA QUASI UNA SINFONIA* ОП. 4, СИМФОНИЈА *РАЃАЊЕ НА СЛОБОДАТА* ОП. 9, *TECHNOSYMPH* ОП. 42, *ВОКАЛНА СИМФОНИЈА* ОП. 53
Прво издание, Скопје, 2021.

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

Издавач
Факултет за музичка уметност – Скопје

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

Уредник
проф. м-р Живко ФИРФОВ

Лектор
проф. д-р Симон САЗДОВ

Графичко уредување
Трена ЈОРДАНОСКА

©Buzarovski, 2021

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

78.071.1+78.072:929(497.7)Бужаровски,Д.
781:78.082.1
78.082.1.089.6

БУЖАРОВСКИ, Димитрије
Увертирата оп. 54 и четирите симфонии: Fantasia quasi una Sinfonia оп. 4, Симфонија Раѓање на слободата оп. 9, TechnoSymph оп. 42, Вокална симфонија оп. 53 [Електронски извор] / Димитрије Бужаровски. - Скопје : Факултет за музичка уметност, 2021

Начин на пристапување (URL): http://buzar.mk/. - Текст во PDF формат, содржи 291 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 03.06.2021

ISBN 978-9989-2381-6-1

COBISS.MK-ID 54056197

Предговор

Најавената втора книга за симфониското творештво беше започната во периодот кога веќе се финализираше првата книга за оперското творештво (пролетта 2020 година), така што веќе беа решени голем број дилеми околу општата структура (најнапред општите податоци за периодот на создавањето и изведбите, а потоа деталната формална и останати анализи, бележењето на примерите итн.). Сепак, излезе дека ова ќе биде поголем зафат, пред сè поради големината на делата, но и поради нивните комплексни формални структури. Многу сериозен проблем се јави и со дигиталниот формат на партитурите, од кои првите три симфонии беа испишани, односно првите две во 1990-тите префрлени во софтверот Mosaic, додека третата беше директно испишана во него и подоцна, во 2012 година, направени беа pdf и МИДИ-верзии директно од Mosaic. *Вокалната симфонија* и Увертирата беа испишани во Sibelius. Бидејќи во финалната верзија сè требаше да биде подготвено во Sibelius, за да не губам време, во првата фаза примерите ги преземав и втиснував директно од pdf-верзиите. Сепак, во јуни се одлучив најнапред (затоа што е и најкратка по обемот на текстот) да ја префрлам Третата симфонија (односно *TechnoSymph*). Во меѓувреме продолжив со анализите и воопшто пишувањето на книгата, како и паралелно да ја префрлам во Sibelius и Првата симфонија (*Fantasia quasi una Sinfonia*). Завршувајќи ја првата верзија на книгата на крајот на октомври, се зафатив и со префрлање на Втората симфонија во Sibelius и ја завршив на почетокот на декември, со што целиот материјал за книгата беше заокружен во овој софтвер, кој се надевам дека ќе има подолг век од претходните.

Многу битен материјал за првиот дел од книгата се илустрациите (фотографии, скенирани програми и плакати). Иако татко ми (Славко Бужаровски) ми купи фотоапарат уште на крајот на 1960-тите (Pentona II), филмовите и целиот процес на развивање и правење фотографии беше прилично скап, така што малку се фотографираше, а и од она што се фотографираше дел е изгубен.

Фотографиите се многу кондензирана информација која може да замени многу поголем текст. Во неа, покрај предниот план во кој се дадени основните информации, се читаат и низа длабински планови, низ кои се предаваат духовни, нематеријални содржини и посебно оние од подрачјето на емоциите. Затоа мислам дека во иднина, токму поради потребата за сè поголеми количини информации, иконографските форми ќе ги потиснат текстуалните форми (нешто што веќе се случува и е норма на генерациите што гледаат *во стакло* (милениумците од постдигиталното време). Затоа и ми е многу драго што посебно во последните дваесет години (милениумските) преку архивот (БузАр) се снимаше, собираше, дигитализираше визуелен материјал, кој се покажа и многу добредојден и во оваа, а, секако, и во следните книги од циклусот за моето творештво.

Веројатно, ако се пребара, посебно низ институциите кои ги споменувам, во нивните архиви може да се најде дополнителен фотографски материјал, ако не директно од настаните за кои зборувам, тогаш сигурно посредно за учесниците во тој период.

Издвојувањето на градежните материјали (мотиви, теми, фигури и пасажи) збирно претставени и на крајот од трудот, долгорочно, кога ќе се заврши анализата на сите

опуси, ќе овозможи и една заокружена анализа и доаѓање до општи ставови за принципите на создавање во моите дела. Во моментов јас извлекувам паралели и генеалогии што, претпоставувам, уште повеќе ќе бидат потврдени со таа завршна анализа.

Д-р Трена Јорданоска заедно со д-р Викторија Коларовска-Гмирја прифати да ја рецензира книгата, со што тие во континуитет се поврзуваат и со првата книга од овој циклус *Од Шеќерна до Десūина*. Посебна благодарност за изработката на рецензијата која на одреден начин е комплементарна со трудот.

Исто така би сакал да му се заблагодарам на деканот на ФМУ, м-р Живко Фирфов и Деканатската управа на ФМУ, за поддршката на овој проект. Со оглед на тоа што мојата дејност на сите полиња е најдиректно поврзана со ФМУ, многу ми е драго што факултетот се јавува како издавач и на тој начин придонесува во претставувањето на настани од својата историја.

На крајот би сакал да му се заблагодарам и на д-р Симон Саздов, кој ја презеде деликатната задача за лекторирање на текстот и справувањето со проблемите на музичката терминологија.

Опкружување

Четирите симфонии опфаќаат мошне голем временски период од моето творештво, односно се завршени: во 1973 година, *Фантазијата*, Втората симфонија во 1979 година, *Техносимф* во 1997 година и *Вокалната симфонија* во 2008 година. Многу долго, некаде до 2012 година, јас ги категоризирав поинаку: првите две симфонии како една целина, а другите две како друга целина, па дури *Вокалната симфонија* ја вбројував во групата на ораториуми. По првата поголема категоризација која ја направив во 2012 година, се одлучив дека треба да ги групирам заедно бидејќи сите по својата форма се стремат кон моделот на класичарско-романтичарската симфонија. Претходното одвојување на *Техносимф* беше направено повеќе поради тоа што е напишана само за гудачки оркестар, а *Вокалната симфонија* ја издвојував поради вокалните делници. Увертирата оп. 54 припаѓа на периодот меѓу двете верзии на *Вокалната симфонија*, првата од 2006 година (само за солисти) и втората од 2008 година (за солисти и хор), така што таа е еден опус погоре од *Вокалната симфонија*, бидејќи е напишана во 2007 година.

Се разбира, имаше и уште други аргументи. Првите две симфонии се работени како *ученички* дела; Првата како дипломска работа по композиција, а Втората како магистерски труд, што значи не се работени самостојно. Третата и Четвртата симфонија и Увертирата се изработени целосно како самостоен зафат и, како и другото мое творештво, тие се поврзани со одредени конкретни изведби. Првите две прават една поширока стилистичка целина и заокружуваат една фаза од моето творештво. Третата симфонија ѝ припаѓа на една друга фаза во која во кулминацијата е *Вокалната симфонија*.

Сепак, она што ги врзува овие четири симфонии и донекаде Увертирата, е големината на зафатот, имајќи предвид дека пишувањето на сонатниот циклус е во врвот на композиторската техника и знаење. Кога би правел некаква ранг-листа, следни би биле концертите, кои исто така му припаѓаат на кругот на сонатните циклуси, тука негде се и камерните и солистичките дела напишани како сонатни циклуси (сонати), па големите вокално-инструментални дела (ораториуми и опери), и натаму е слободно како ќе се рангира целокупното останато творештво.

Напишани во еден прилично голем временски период, неминовно тангираат многу аспекти на моето општествено и музичко опкружување, кое во тие 35 години претрпи драматични промени. Најнапред, тоа е и разбирливо, со оглед дека се пишувани во различни фази од мојот животен циклус: Првата и Втората симфонија во младоста, Третата и Четвртата симфонија и Увертирата во периодот на зрелоста. Од друга страна, со Првата симфонија го започнав навлегувањето во големите форми за големи инструментални состави. Четвртата симфонија е во рамките на заокружувањето на големи зафати за најкомплексен изведувачки состав со најкомплексна музичка форма. Иако следуваат неколку дела со сонатни циклуси и три концерта, од нив, Двојниот концерт за виолина и пијано и симфониски оркестар оп. 61 од 2012 година е последниот поголем зафат, по кој постепено дојдов до одлуката дека нема да пишувам обемни дела (а можеби и воопшто музика) ако немам минимум загарантирана изведба. Ваквите дела апсорбираат огромно време и енергија, а оптимално се изведуваат само неколкупати.

Секогаш во преземањето на моите активности го мерев балансот на вложената енергија и ефектите. Во животот се занимавав со многу различни нешта и се обидував максимално да го економизирам трошењето на моите временски ресурси, односно како што подоцна го најдов дефинирано во економијата – цената на шансата (opportunity cost). Многу работи ме интересираа и ме интересираат (практично сè), и кога ќе влезам во некоја работа, секогаш ја правам со задоволство. Затоа правев волонтерски работи кои ми носеа голема духовна сатисфакција (нема ништо поубаво од чувството кога нешто правиш заради сопственото задоволство, а не заради материјална или каква било друга корист). Но, од друга страна, јас имав одредено ниво на финансиска сигурност кое ми овозможуваше така да се однесувам. Главното правило ми беше да инвестирам во учење и знаење и воопшто да инвестирам во нови работи, дури и преку волонтерската работа. Неочекувано ми се враќаа инвестициите, иако никогаш не ги поставував финансиските услови во преден план.

Сите дела што ги напишав од почетокот на 1990-тите и потоа, главно, ги работев без или со некој минимален надомест (од почетокот на новиот милениум ги одбивав хонорарите што ми се нудеа). Дури престанав да конкурирам за нарачките од Сојузот на композиторите, а пишував големи дела и по формата и по составите. Тоа што доаѓаше како мали авторски права, особено по 2000 година (а и претходно), беше толку симболично што можев и комплетно да го запоставам. Сепак, натрупувањето на творештво, посебно со последните неколку неизведени опуси, ме доведе до одлуката да запрам да пишувам, барем додека не бидат изведени тие (опусите 58, 63, 64 и 65). Воопшто не верувам дека оваа состојба со изведбата на современото творештво ќе се промени. Единствените ансамбли на кои може да се смета за вакви изведби се домашните (од земјата, оние од другите земји не ни стигнуваат да ги покријат сопствените композитори). Но и ако тие се одлучат тоа да го направат (што се сомневам), тоа на моето симфониско творештво ќе му додаде уште само неколку изведби, што повторно нема да ја промени суштински сегашната состојба. Последните децении секаде во светот имаме експлозија на нови автори, за кои ниту знаеме ниту сме ги чуле. Ако кого било од музичарите прашате да ви наведат неколку современи композитори кои обезбедиле светско реноме во последните неколку децении, се сомневам дека ќе добиете имиња.

Првата симфонија која е насловена *Fantasia quasi una Sinfonia* започнав да ја пишувам во 1972 година кога бев петта година на студиите по композиција. Таа иста година дипломирав пијано, така што имав многу време да му се посветам на пишувањето на моето прво оркестарско дело. Во неговото пишување влегов веќе со искуството во совладувањето на сонатната форма преку делата од претходните три години: Сонатината за пијано, Сонатата за пијано и Гудачкиот квартет и вежбите од оркестрација кои беа исто во претходните години од студирање, сите во класата на Томислав Зографски.

Во текстот за оперите јас опишав како дојде да му се обратам на Томислав Зографски, преку препораката на Стефан Гајдов. Со Зографски целата настава по композиција, полифона композиција и оркестрација ја држевме кај него дома, во куќата во населбата Водно. Во тоа време многу вообичаено беше наставата, посебно индивидуалната, да се држи по домовите на професорите. Високата музичка школа имаше многу малку простории, па затоа од заемен интерес беше да се ослободат просториите за другата настава и за вежбање на студентите што немаа инструменти (пијано). Влегувањето во домовите уште повеќе ги зацврстуваше врските меѓу професорите и студентите, кои на одреден начин стануваа дел од семејствата на професорите. Часовите беа многу релаксирани, професорот секогаш вареше кафе и имаше

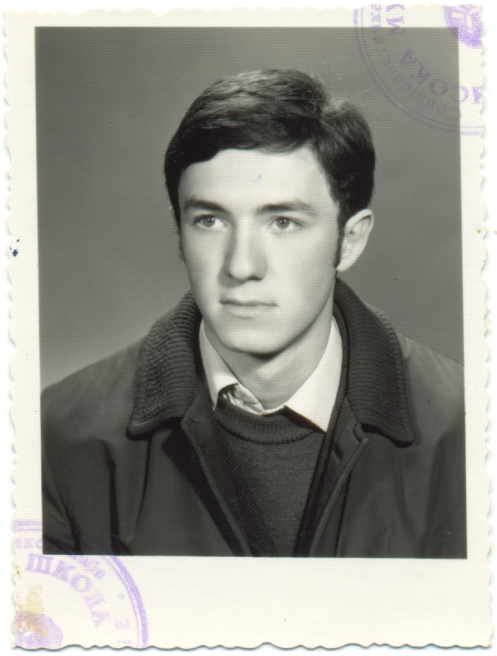
некое парче колач. Јас во тоа време веќе со гимназиските другари пушев, така што ќе запалев и некоја цигара. Варењето кафе за професорот Зографски беше цел ритуал и навистина многу добро го правеше тоа. Интересно е дека по тоа јас престанав да пијам кафе и се префрлив на кока-кола, а некаде по завршувањето на студиите дури прекинав да пушам и никогаш повеќе не запалив ниту една цигара. Часовите ги држевме (по доградувањето на бараката), во просторијата која беше на најниското ниво, веднаш до гаражата. Во неа покрај пијаното Петроф, беа библиотеката со книги, грамофонските плочи и големиот број ленти со снимки од неговите дела, како и магнетофонот Ревокс со кој професорот посебно се гордееше. Покрај во домот на Зографски, настава имав и во домот кај мојата професорка по пијано Лепша Пиперковска (наспроти печатницата „Гоце Делчев“), но за тоа ќе напишам повеќе кога ќе ги работам пијанистичките дела.

Приемниот испит по композиција, по теркот на останатите музички академии, посебно белградската, беше прилично тежок и требаше да се донесат и оригинални композиции и полифони композиции. Интензивно се подготвувавме речиси година и пол и ако зборуваме за настава, практично јас започнав да учам композиција уште во 1967 година, пред приемниот испит во 1968.

Тука морам да направам една дигресија во врска со приемниот испит. Јас таа година се јавив на два оддела: пијано и композиција. Властимир Николовски, најверојатно и преку мојата професорка по пијано Лепша Пиперковска, со која во тоа време беа и блиски семејни пријатели (иако подоцна многу ќе ги влошат односите), дознал од неа дека ќе се запишувам и на композиција. Тоа не му беше драго, и во повеќе наврати, кога ќе ме сретнеше, ме наговараше да чекам, да се концентрирам на пијаното, па подоцна – кога ќе созреам, да се фатам и со композиција. Сепак, јас бев првиот студент што се запиша и што дипломира на композиција на Високата музичка школа во 1973 година.

По полагањето на приемниот испит, бидејќи Томислав Зографски доби поголем фонд часови, премина постојано да работи на Високата музичка школа. Покрај Николовски и Зографски, третиот професор кој ќе предава композиција на Високата музичка школа беше Тома Прошев. Кај Властимир Николовски требаше да слушам хармонија заедно со останатите од одделот за музичка теорија и педагогија. За жал, нивото на групата беше далеку под она потребно за композиција, па тој ме ослободи од наставата и ми даде да решавам вежби од тогаш многу популарните збирки на Натко Девчиќ. Јас со тренингот што го имав од гимназиското образование за работа и учење, ќе решев по 100 и повеќе задачи за две недели, по што тој ќе ги ставеше во чантата. Таа чанта му беше нераздвоен дел од имиџот, постојано ја носеше и во неа, барем тоа што ми го покажуваше мене и по години подоцна, имаше компромитирачки музички материјали за некого, односно лошите вежби од нечии студентски денови. По приближно два месеца, ќе ми ги вратеше прегледаните вежби со понекоја забелешка и дозвола да продолжам натаму. Така јас уште во два наврата во текот на годината му дадов купишта задачи и со тоа заврши мојата настава по хармонија. Задачите од испитот ги носеше во чантата уште 2–3 недели и ми даде оцена 9, поради тоа што за сопранот имало, наводно, и други решенија (?!). Слична ми беше и наставата по хармонска анализа кај Тома Прошев, кој ми го даде делото од Витолд Лутославски *Muzyka żałobna* (?! кое има изразено полифоно решение од надоврзување на секунди и кварти) и за анализата (која воопшто не беше хармонска) добив 10.

Овие две случки врзани со моето композиторско образование по хармонија ги споменав бидејќи хармонијата ќе одигра посебно важна улога во целокупното мое музичко творештво. Во текстот за оперите, во повеќе наврати ја обработував хармонијата во двете анализирани дела, а и овде неминовно често ќе се навраќам на неа.



Сл. 1: Димитрије Бужаровски, фотографија од студентскиот индекс (некаде околу 1970 година)

Фотографијата што овде е прикажана е од мојот студентски индекс во ФМУ, односно Високата музичка школа, која ја додадов подоцна, негде околу 1970-та (**сл. 1**). На почетокот во двата индекса (за пијано и за композиција) имав дадено фотографии од тогашните автомати за сликање, кои ги имаше во центарот на Скопје, во кои тоа што ќе се добиеше беше нешто малку помалку од ужасно. Затоа подоцна направив нормална фотографија во фотостудио и ги замолив во администрацијата да ми ја заменат.

За да се објасни музичката структура на Првата симфонија, овде ќе се задржам малку подолго на студиите по композиција кај Томислав Зографски. Како што спомнав, со часови започнавме во 1967 година. Во прво време работевме минијатури за пијано и соло песни. Покрај тоа, стандардно работевме, најнапред инвенции, а потоа фуги (за приемен испит по композиција на ВМШ се пишуваше експозиција на фуга). Посебно поради привлечноста на романтичарскиот репертоар (Шопен најмногу), кој прилично го работев во наставата по пијано, моите први композиции беа доминантно романтичарски. Зографски внимателно ме одвлекуваше од тој израз, водејќи ме кон неокласицизмот. Првата година од студиите, иако напишав Суита за пијано, неколку соло песни и неколку хорски композиции, е година на лутање. Не верувам дека некаде може да се најде некое од тие дела, кои подоцна целосно ги уништив сметајќи дека немаат вредност. Се сеќавам дека направив и една кратка суита за фагот. Во хорските композиции направив и една композиција на старословенски текст, во која и текстот го потпишав со старословенска азбука.

> И таа претпоставувам не постои, но љубовта кон старословенските текстови ќе ми остане и ќе се реинкарнира по многу години во двата ораториума: *Охрид* и посебно *Радомировиот псалтир*, кој е исклучиво напишан врз старословенските псалми. Оваа љубов беше, се разбира, и дел од влијанието на професорот Зографски, кој во тоа време веќе ги имаше изработено *Записите*, а наскоро ќе биде готов и неговиот ораториум *Похвала Кирилу и Методију*. Подоцна *Записите* ќе ги изведеме и ги изведувавме повеќепати со Милан Фирфов.

Во втората година на студиите ја напишав Сонатината за пијано (69/70), која ја водам и како опус 1 во моето творештво. Таа ќе доживее мали преработки во следните години, но набрзо почнав многу често да ја изведувам, и можеби таа е едно од делата што најмногу сум ги изведувал. Таа ги има сите композиторски манири кои ќе се појават и во Првата симфонија (и во *Шеќерната приказна* десет години подоцна): неокласична, јасна и едноставна форма, хармонски јасна структура, акцент на зголемената кварта, многу созвучја со септими и нони.

Следува Сонатата за пијано оп. 2, која ми беше испитна програма за третата година (70/71) и во која веќе правам обид да се поместам кон неоромантичарскиот израз. Иако и неа ја изведував во следните години, сенешто ми недостасуваше, посебно во вториот став, па неколкупати го менував, така што тој втор став подоцна ќе добие и една импресионистичка нитка. Уште пред да ги започнам студиите, а и за време на студиите, во импресионизмот навлегував преку клавирските дела на Дебиси, кои редовно ги изведував и многу ми се допаѓаа. Следното дело, Гудачкиот квартет оп. 3, е комплетно во манирот на гудачките квартети на Барток, но и натаму се основа на споменатите особини на претходните две дела (во смисла на формата и стилистиката).

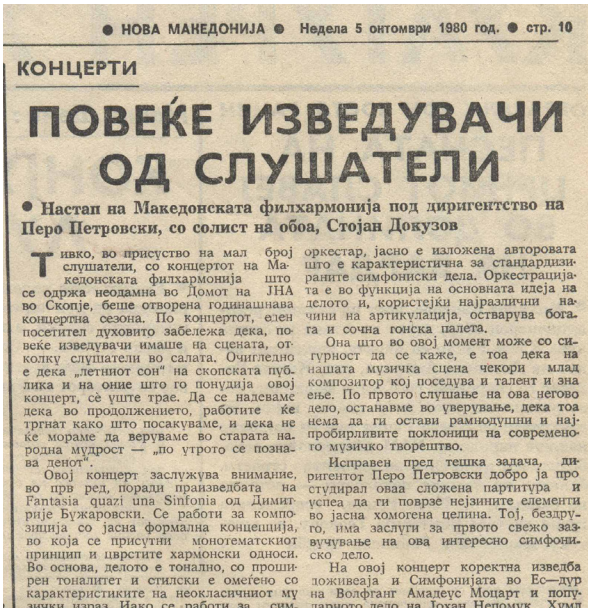
Овде би внел уште неколку податоци за Гудачкиот квартет. Во Македонија немаше, а и до денес нема гудачки квартет, и јас го испратив на анонимен конкурс за дела на млади автори, кој го имаше распишано Сојузот на социјалистичката младина на Југославија, негде на почетокот на 1970-тите. Од таму ја добив единствената награда (не се сеќавам дали беше втора, трета), но и тоа не доведе до изведба. Ова дело беше само снимено за продукцијата на Радио Скопје и тоа со Српскиот гудачки квартет, кој во седумдесеттите често го ангажираа за снимања на ваквите дела од македонски автори во Скопје, меѓу кои беше и моето. Не знам дали зашто многу ми наликуваше на Барток, не се ангажирав многу за неговата афирмација натаму, но едно е сигурно – тој беше главното загревање за Првата симфонија. Од ова дело најомилен ми е третиот став.

Затоа Првата симфонија која следува е сумарум на сè што се случуваше претходните години. Одреден исчекор ќе се случи со Втората симфонија, која во повеќе аспекти е покомплексна и авторски позрела. Кога беше завршена, по сугестија на професорот Зографски, го поставив насловот *Fantasia quasi una Sinfonia*, повеќе поради (како што ќе објаснам подоцна) монотематизмот на делото и поврзаноста на вториот став. На тој начин се избегнуваше и некоја претенциозност имајќи предвид до каде беше стигнато симфониското творештво дотогаш.

Интересно е дека и покрај тоа што во македонската музичка култура вакви дела се појавуваа ретко, односно ги немаше, таа доживеа само две изведби, буквално по речиси една деценија. Најнапред во октомври 1980 година со Македонската филхармонија и диригентот Перо Петровски, и потоа на 6 јуни 1983 година со Македонската филхармонија и Милан Фирфов како диригент. Во двете програми презимето ми е погрешно напишано (Бужаревски). За жал, немам никаква снимка од тој настан, освен програмата. Во 1999 година, кога ја препишав во програмата Mosaic, ја снимив преку МИДИ за да може колку толку да се чуе.

Критиката за концертот во 1980 година од Јане Коџабашија со наслов „Повеќе изведувачи од слушатели“ (**сл. 2**) најнапред укажува дека настанот бил изведен пред празна сала. Главниот акцент во критиката е даден на праизведбата на делото, а останатиот дел од концертот само бегло е споменат.

Како и да е, *Фантазијата* ми овозможи да дипломирам композиција и сега се постави прашањето што натаму. Јас, се разбира, сакав да продолжам на магистерски студии, односно, како што тогаш се викаше, на *трет степен*. Тоа можеше да го направам и во Скопје, но професорот Зографски предложи да продолжам во Белград и тоа кај Енрико Јосиф, кој бил асистент на неговиот професор Миленко



● НОВА МАКЕДОНИЈА ● Недела 5 октомври 1980 год. ● стр. 10

КОНЦЕРТИ

ПОВЕЌЕ ИЗВЕДУВАЧИ ОД СЛУШАТЕЛИ

● Настап на Македонската филхармонија под диригентство на Перо Петровски, со солист на обоа, Стојан Докузов

Тивко, во присуство на мал број слушатели, со концертот на Македонската филхармонија што се одржа неодамна во Домот на ЈНА во Скопје, беше отворена годинашнава концертна сезона. По концертот, елен посетител духовито забележа дека, повеќе изведувачи имаше на сцената, отколку слушатели во салата. Очигледно е дека „летниот сон" на скопската публика и на оние што го понудија овој концерт, сè уште трае. Да се надеваме дека во продолжението, работите ќе тргнат како што посакуваме, и дека не ќе мораме да веруваме во старата народна мудрост — „по утрото се познава денот".

Овој концерт заслужува внимание, во прв ред, поради праизведбата на Fantasia quazi una Sinfonia од Димитрије Бужаровски. Се работи за композиција со јасна формална концепција, во која се присутни монотематскиот принцип и цврстите хармониски односи. Во основа, делото е тонално, со проширен тоналитет и стилски е омеѓено со карактеристиките на неокласичниот музички израз. Иако се работи за симфониско дело, веќе со самиот избор на насловот, како и со употребата на таканаречениот моцартовски „a due" намера да создаде музика, во која интензитетот на судирот и драматиката нема да бидат присутни во оная мера, оркестар, јасно е изложена авторовата што е карактеристична за стандардизираните симфониски дела. Оркестрацијата е во функција на основната идеја на делото и, користејќи најразлични начини на артикулација, остварува богата и сочна гонска палета.

Она што во овој момент може со сигурност да се каже, е тоа дека на нашата музичка сцена чекори млад композитор кој поседува и талент и знаење. По првото слушање на ова негово дело, останавме во уверување, дека тоа нема да ги остави рамнодушни и најпробирливите поклоници на современото музичко творештво.

Исправен пред тешка задача, диригентот Перо Петровски добро ја проучил студирал оваа сложена партитура и успеа да ги поврзе нејзините елементи во јасна хомогена целина. Тој, бездруго, има заслуги за првото свежо озвучување на ова интересно симфониско дело.

На овој концерт коректна изведба доживеаја и Симфонијата во Ес—дур на Волфганг Амадеус Моцарт и популарното дело на Јохан Непомук Хумл „Интродукција, тема и варијации за обоа и оркестар", во кое солистичката партија музикално и стилски доследно ја интерпретираше обоистот Стојан Докузов од Љубљана.

Јане Коцабашија

Сл. 2: Критика за првата изведба на *Fantasia quasi una Sinfonia*

Живковиќ. На тој начин би продолжил со настава во истата композиторско-педагошка школа. На начин својствен за него, тоа го направи многу тактички и дури великодушно ми кажа дека тоа што можел да ми го пренесе (работевме повеќе од шест години) ми го пренел и дека треба сега да продолжам кај некого друг. Всушност, и како што кажав, *Фантазијата* веќе го експлоатира она што јас го научив во тие години и, за да се движам натаму, потребни беа нови извори.

А во тие шест и пол години, главната насока кон која ме водеше професорот Зографски беше неокласичната, која беше доминантна и во неговото творештво, и во која тој искрено веруваше, многу ја ценеше и ја сакаше. Таа одговараше на неговиот систематизиран и строг дух, во кој нештата беа строго подредени и организирани. Во партитурите беше бескрајно педантен, ги дотеруваше до најмал детаљ. Целокупниот простор во кој живееше и работеше го имаше истиот тој систем. Врвот во творештвото и музиката за него беше Игор Стравински, неговите дела одлично ги познаваше и многу често ги користеше и во наставата со мене. Се разбира, ми ја пренесе и мене таа огромна почит и воодушевеност од Стравински. Кај него во тие години го поминав патот од *Жар птица*, *Петрушка* до *Посветувањето на пролетта*, со низа други дела: *Симфонијата на псалмите*, *Свадебка*, *Приказната за војникот* итн. Го слушавме и анализиравме и Барток, помалку Прокофјев, но и Бетовен и, особено, Бах. Слушавме и анализиравме и други композитори, но ова беа акцентите.

Во тие години со него, а и во следните со Енрико Јосиф, многу малку ја поминувавме Втората виенска школа. Истото се однесуваше и на другите во тоа време нарекувани *авангардни композитори*. Интересно е дека ВМШ организираше посета на *Биеналето* во Загреб, и јас со повеќе студенти таму прв пат имав шанса да видам еден поширок дијапазон дела од оние што во Скопје ги носеше Тома Прошев и неговиот ансамбл „Св. Софија". Но не мислам дека само поради влијанието на професорот, туку повеќе поради некоја внатрешна определба не се закачив на таа линија долготрајно и во втората половина на 1980 тите дефинитивно одлучив дека ќе пишувам музика која прво мене ми се допаѓа и ќе сакам многупати да ја слушам. Ова сум го истакнал во повеќе наврати: за мене музиката има вредност само ако сакаш повторно и повторно да ја слушаш и да уживаш во неа. Најлошиот коментар за мене беше ако некој ми кажеше дека моето дело му било интересно.

Стравински до денес го слушам и уживам. Во 1992/93 година, за време на мојот престој и работа на Државниот универзитет во Аризона, си дадов задача да го ислушам системски целиот Шенберг, кој го имаше во библиотеката и како партитури и како снимки. И го ислушав,

но не ми го промени мислењето за Стравински, и потоа никогаш не добив желба повторно да го слушам.

Јас, се разбира, со задоволство ја прифатив идејата да продолжам со студиите во Белград, па наскоро, претпоставувам некаде на почетокот на летото, Зографски со неговото *фиќо* нè одвезе мене и Милан Фирфов во Белград: јас и Миле да ги добиеме информациите за постдипломските студии, а тој да се сретне со повеќе колеги во Белград во врска со неговиот случај во кој беше обвинет за плагијат.

Се обидував и ќе се обидувам во овие мои записи да внесувам што помалку од бројните конфликтни настани кои се случуваа околу Високата музичка школа и оттаму пренесени во Сојузот на композиторите на Македонија. Нив ги имало во сите времиња и ќе ги има. За нив ќе пишувам ако сметам дека имале некое влијание врз творештвото, а, за жал, најголемиот дел и имале. Случајот со плагијатот се однесуваше на конфликтот што постоеше меѓу Властимир Николовски и Томислав Зографски. По добивањето на наградата за делото *Похвала Кирилу и Методију*, дело кое бездруго го зафаќа врвот на творештвото на Зографски, Властимир Николовски иницираше расправа во СОКОМ дека делото е плагијат на творештвото на Стравински, по што дури во извесен период на Зографски му беше запрена исплатата на авторските права за ова дело во тогашниот Сојуз на композитори на Југославија (кој ги менаџираше авторските права). Оваа приказна се заврши како што и требаше, односно Зографски ја доби и моралната и материјалната сатисфакција дека не се работи за плагијат, при што споменатото патување во Белград помогна да ја добие поддршката од повеќе композитори, на кои тој им го презентираше делото и аргументите. Меѓу другите со кои тој се сретна беше и Петар Бингулац. Кај него заедно отидовме тројцата, и таа посета ми остави огромен впечаток, пред сè поради моќта на интелектот и воопшто личноста на Бингулац. Во долгиот разговор се појавуваа најразлични теми, како на пример онаа за длабоката поврзаност меѓу Јосип Славенски и Живко Фирфов. Живко Фирфов му бил ученик на Славенски и потоа ги врзувало долгогодишно пријателство, така што со саати се испраќале меѓу Славија и Теразије, одејќи напред-назад за да си докажат уште нешто.

За време на посетата во домот на Бингулац, повторно беше прераскажана анегдотата од средношколските денови на Живко Фирфов. Во тоа време во Белград царувале потпури изведбите од познатите музички дела, нешто што посебно го нервирало Славенски. Еден ден дошол во училницата и им рекол на ученициte да пишуваат: (цитатот оди на српски, така беше прераскажуван и би изгубил ако се преведе) *Потпури су највеће музичке свињарије, њих треба забранити, а композитора ухапсити*. Кога дошол годишниот испит, во комисијата седел најголемиот композитор потпурист и Славенски прв го викнал Живко Фирфов, затоа што знаел дека тој најдиректно ќе повтори тоа што им го издиктирал. Првото прашање било: што е потпури? Фирфов како од пушка ја изрецитирал фразата, по која настанал голем скандал. Славенски барал највисока оцена за Фирфов со оглед на тоа што тој прецизно го цитирал кажувањето на професорот.

Инаку, при таа посета, а и подоцна, престојувавме во собите што беа на последниот кат во зградата на СОКОЈ, во кои со некој многу мал надомест имаа право да престојуваат композиторите од другите градови на тогашната СФРЈ. Овој мал хотел одигра неверојатна функција во комуникацијата меѓу композиторите кои ќе се најдеа едновремено таму (имаше централен заеднички простор). За него се грижеше домарот Јовиќ и неговата сопруга, мислам се викаше Живка, а и тие живееја во истиот објект. Нивната ќерка Милијана Јовиќ дојде и се запиша на композиција во класата на Тома Прошев во Скопје во 1970-тите години.

На средбата со Енрико Јосиф ги прикажав сите дела што ги имав напишано дотогаш и тој одговори потврдно дека ќе ме прими во својата класа. Така се појавив на приемниот испит и ги започнав постдипломските студии на Факултетот за музичка уметност во Белград во 1973 година и ги завршив во март 1976 година, период во кој ќе настане Втората симфонија.

На приемниот испит во Белград отпатувавме заедно со Милан Фирфов, кој се пријави на постдипломските студии за соло пеење, на кои јас го придружував на пијано. Влезот во постдипломските студии во Белград беше мошне тежок и ограничен и имаше случаи да одбијат кандидати. На приемниот испит по композиција полагаше и Зоран Ерић, од класата на Станојло Рајичиќ. Јас бев втор и комисијата по Ерић, мислејќи дека нема повеќе кандидати, стана да си оди. Енрико Јосиф ги запре и ме претстави (инаку испитот се држеше во салата која подоцна ќе биде преградена поради студијата за снимање, во која имаше многу публика). Имав само една партитура, која им ја дадов, и беа уште повеќе изненадени кога го отсвирив делото напамет (делото на Ерић го свиреа од пијано-извод двајца пијанисти). И на останатите два испита, за прва година и завршниот – магистерскиот, ја претставував симфонијата на пијано напамет. Од двете симфонии не постои извод за пијано, а во текот на компонирањето и претставувањето директно од партитурата правев варијанта за пијано која никогаш и не ја запишав.

Сл. 3: Димитрије Бужаровски (лево, пијано придружба) на настапот со Златко Фоглар (баритон) во Салонот 19,19 во 1974 година

Кога ја започнав наставата со Енрико Јосиф, уште на првиот час тој ми рече дека јас со она што дотогаш го имав напишано си имав отворено еден бунар од кој ќе можам да црпам творештво и понатаму. Сега е важно преку работата со него да отвориме друг бунар. Тоа отворање траеше прилично долго, постојано носев материјали за мотиви и теми кои професорот не ми ги прифаќаше, и дури некаде во вториот семестар ми го одобри тематскиот материјал за вториот став.

Ова со бунарите е многу типична постапка за многу композитори чие творештво може комплетно да се движи

само околу еден модел, односно како што јас често им споменував на моите студенти *да пишуваат само една песна цел живот*. Таа песна може да изгледа и различно, нешто да биде променето, но во длабочината таа е истата песна. Иако Втората симфонија се поместува натаму од кругот на неокласичните дела од времето на моите додипломски студии, и таа е само едно логично продолжување. Третата симфонија ќе биде веќе нешто сосема друго.

Втората симфонија ја започнав со пишувањето на вториот став. Набрзо ми го одобри и главниот мотив за првата тема за првиот став и потоа работата се забрза, така што во есента ги подготвив првите два става со кои го полагав испитот за композиција за првата година. Тогашниот услов беше за секоја година да се напише дело за голем симфониски оркестар во траење од најмалку 15 минути.

Во меѓувреме со него работев примери од оркестрација и корални варијации. Јас не живеев во Белград, затоа што имав подобри услови за работа во Скопје, така што секој четврток навечер патував со кола за спиење до Белград, сабајлето рано одев на наставата кај Енрико Јосиф која траеше некаде до 13 часот и потоа брзав да се вратам со пладневниот воз до Скопје. Белград имаше многу книжарници од кои постојано се наоѓаа книги на попуст, па така на враќање патот го користев за читање на тоа што ќе го купев.

Во наставата со Енрико Јосиф најголемиот дел беа часовите по оркестрација, а, главно, композицијата се сведуваше на изборот на материјали. Професорот никогаш не интервенираше директно во самата композиција, посебно кога ќе му донесев дел од композицијата базирана врз материјал кој веќе го одобрил. Многу често, ако ми останеше време, одев и во нивната библиотека, да преслушувам дела кои не можев да ги најдам со партитури и снимка во Скопје. Тогаш, на пример, ги ислушав симфониите на Брукнер, што мислам имаше влијание посебно во оркестрацијата на симфонијата. За вежбите од оркестрација Енрико (така сите го викаа и речиси никогаш не се користеше неговото презиме, што беше обратен случај од оној со Зографски) имаше многу интересен систем. Најнапред добивав извод за пијано од делото (кое за мене требаше да биде што е можно повеќе непознато), потоа, кога ќе ја донесев оркестрацијата според изводот за пијано, дискутиравме како е поставена, дали има проблеми, што би коригирале и јас правев нова коригирана варијанта. Потоа ја гледавме таа варијанта и ја слушавме оркестарската изведба и дискутиравме по што таа се разликува од мојата оркестрација (секогаш имаше многу изненадувања). Следеа корекции според она што беше чуено, па повторно на час ја дискутиравме мојата најнова варијанта, и на крајот го споредувавме оригиналот со мојата оркестрација, каде повторно имаше изненадувања. Почнавме со Моцарт (некој пример од симфониите), па преку Бетовен, Брамс, завршивме со Дебиси – *Игри* (Jeux). Иако јас веќе добро го познавав Дебисиевото *Море* (ми беше непресушен извор за учење оркестрација), го работевме делото *Игри* и токму поради пристапот што го имавме јас и професорот, ме натера многу подлабоко да навлезам во тајните на оркестрацискиот манир на Дебиси. Дефинитивно оркестрацијата на Втората симфонија е под директно влијание на она што го научив преку овој систем на реоркестрација.

Она што очигледно (според мене) го бараше Енрико е да ме придвижи подалеку од неокласицизмот кон експресионизмот (или нешто слично на тоа). Во таа смисла во Втората симфонија се случува некое оддалечување од тоналитетот, односно негово големо проширување, употребата на дисонанцата е уште поизразена, но генерално не можам да речам дека јас се поместив многу подалеку од она што го работев и претходно – главно останав во рамките на *нео*стилистиката; повеќе ја проширив и надградив, посебно во употребата на оркестарот.

Првите два става ги завршив, како што кажав веќе, во 1974 година и есента помина испитот како што треба. Мислам дека како што се движевме натаму, Енрико го олабави притисокот што го вршеше врз мене во однос на барањето на материјалите на почетокот на студиите и јас го направив многу бргу третиот скерцозен став, кој беше во манирот на она што претходно го работев (синкопираниот ритам беше повеќе под влијание на кабаретските манири преземени од Дебисиевото творештво). Четвртиот став се состави од условно нови материјали и повторување (реминисценција) од старите, и лично никогаш не бев задоволен од она што го направив во него. Всушност, во оваа симфонија за мене се издвојува вториот став, па по ранг доаѓа првиот, третиот и, на крајот, четвртиот став.

Јас веќе бев целосно готов во летото 1975 година и можев да полагам дури и на почетокот од септември, меѓутоа професорот ме предупреди дека ако излеземе на испит толку рано (велеше: *никој не завршил во Белград магистратура за 3 години, а камоли порано*), ќе сметаат дека не сме ја завршиле работата како што треба. И така, со готово дело останав да чекам, престанавме комплетно да работиме на симфонијата, средбите во есента ги разретчивме и, главно, работевме вежби од оркестрација.

Покрај оркестрацијата, во првата година Енрико многу инсистираше да му носам корални варијации. Низ моето творештво, не само во смисла на полифонијата внатре во делата, мошне често ќе се јавуваат и самостојни полифони композиции меѓу кои фуги, пасакаљи итн.

На испитот во март 1976 година во комисија, покрај мојот професор Енрико Јосиф, беа известувачот за делото Александар Обрадовиќ, со комисијата претседаваше Станојло Рајичиќ, а останати членови беа Василије Мокрањац и Властимир Перичиќ. Иако ги поканив сите на ручек по испитот, дојдоа само мојот професор и Мокрањац (и меѓу нив постоеше некој систем на лични односи и нетрпение).

Не сум сигурен, но мислам дека испитната партитура ја приложив испишана со мастило, но имав и една копија испишана со молив.

Таа партитура му ја поклонив на мојот кум Ставре Нолчев, кој ја стави на таванот во неговиот мансарден стан во кулите во Капиштец. Ставре Нолчев беше еден од најголемите поддржувачи на мојата композиторска работа и промотор на моите дела. На крајот од 1980-тите и почетокот на 1990-тите беше директор на Пневмофизиолошката болница која се наоѓаше во Клиничкиот центар во Скопје, и повеќемина ми кажаа дека во канцеларијата имал касети со мојата музика, кои им ги пуштал на тие што доаѓале по различни поводи. Многу работи нè поврзуваа со него и со неговата сопруга Валентина Нолчева, па неговата прерана и несреќна смрт во сообраќајна несреќа во јули 1996 година беше за мене многу трагичен настан.

Овде би направил уште една дигресија во врска со патувањата во Белград и со еден посебен настан за време на овие студии. Како што споменав, одев со воз еднаш неделно, земајќи како што го нарекуваа *туристички лежај*, што беше варијанта на купе со три легла во рамките на вагоните за спиење. Всушност, во рамките на вагоните за спиење, првото и последното купе, каде според она што ни беше кажано амортизацијата е послаба од средните купеа, (односно беа на тркалата), беа издавани како туристички, со тоа што во нив се патуваше со карти за втора класа (значително поевтини), за разлика од купеата за спиење со две легла.

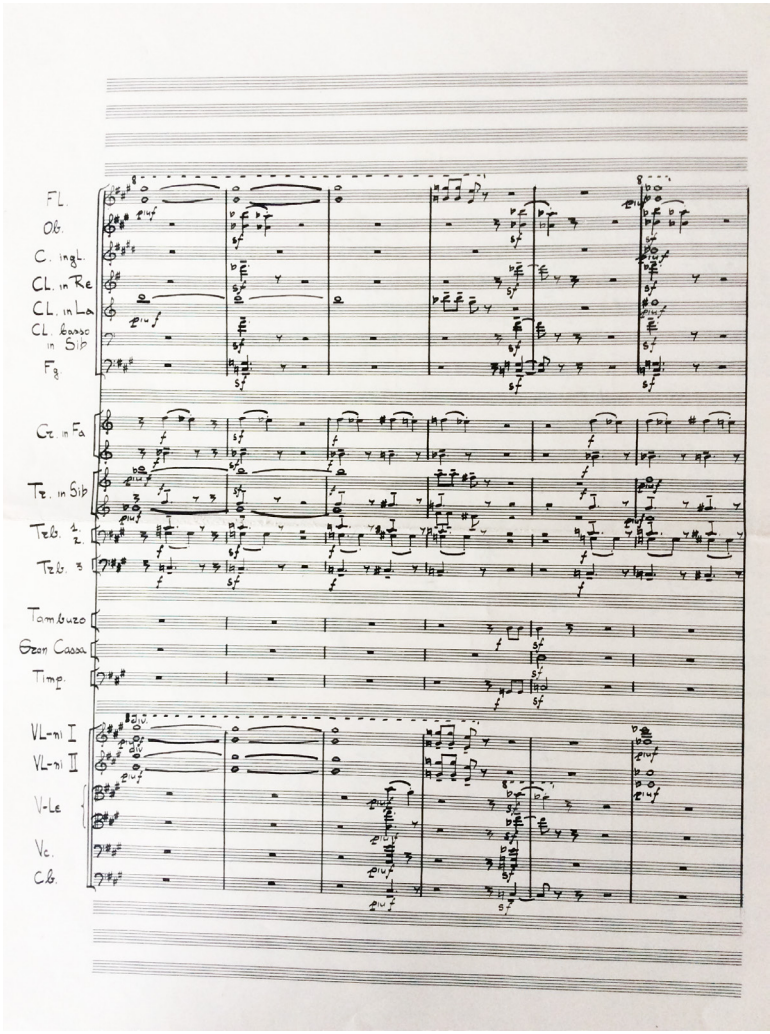
Ова беше многу подобра варијанта од *кушетот* во кој се патуваше со карти од втора класа, но имаше шест легла во едно купе и тие беа потесни и воопшто целиот простор поограничен (во тие за спиење имаше и мијалник, се служеше кафе наутро итн.). Од Скопје за Белград имаше две можности да се патува со ноќните возови. Едниот воз доаѓаше од Битола и беше со крајна дестинација Љубљана и во него имаше само еден вагон за спиење на почетокот до дизел-локомотивата. Тргнуваше за речиси час порано од вториот (мислам 9:10) и стигнуваше во Белград некаде околу 6 часот наутро. Другиот воз одеше од 10 часот вечерта, беше само до Белград и имаше повеќе вагони за спиење. Имаше и авионски превоз, но тој беше сè уште многу скап и, со оглед на скопските магли, ризичен. Освен тоа, вака не мораше да се преспива во Белград, бидејќи можеше да се завршат обврските и попладнето или вечерта да се вратат патниците. Треба да се има предвид дека Белград беше главен град и имаше значителна фреквенција кон него во вакви услови.

Јас одев со првиот воз, бидејќи во него имаше и помалку патници, бидејќи стигнуваше многу рано. Мене тоа ми одговараше, бидејќи имав рутина да појадувам наспроти железничката станица во млечниот ресторан, со пијалокот кој беше многу популарен во тоа време и се викаше *бела кафа*. Се работеше за млеко во кое имаше додадено несварено кафе, односно прашокот од кафето беше помешан во млекото. Ми следеше едно искачување кон факултетот во Белград, во кој се влегуваше од страната на паркот Мањеж. Стигнував некаде околу 7 часот, истовремено со професорот Енрико Јосиф, во времето кога *службеното* (како што тогаш ги викаа) ги ложеа печките со јаглен. (Инаку Белград беше екстремно загаден од горењето јаглен.)

Во едно од патувањата (мај, 1975) во последен момент се одлучив да одам со вториот воз и ја заменив веќе купената карта. Возот тргна од Скопје, но по еден час застана и по неколку часа стоење сите излеговме од купеата (беше интересно што имаше една цела група композитори кои одеа на состанок во Белград, меѓу нив Властимир Николовски и Ристо Авромовски). Ни кажаа дека имало железничка несреќа и дека ќе се вратиме во Скопје, бидејќи не може да се помине, и возот ќе продолжи преку Косово Поле и Краљево кон Белград. За мене немаше смисла, бидејќи веќе ќе беше изгубен денот и јас се вратив дома некаде околу 5 часот и, бидејќи знаев дека Енрико веќе беше станат, во тоа време излегуваше и шеташе, му се јавив да му кажам што се случи и дека не доаѓам. Тој ден коинцидентно татко ми беше во Белград (често патуваше службено како комерцијалист на претпријатието „Коце Металец“, и отседнуваше во хотелот „Касина“). Кога станале утрото, разбрал за несреќата и бидејќи веќе Скопје не можеше да се добие телефонски (преоптоварен телефонски сообраќај, посебно со несреќата), се јавил во факултетот да праша дали сум дојден и тие му рекле дека сум дојден и дека имам час со Енрико. Тој не верувал знаејќи дека јас патував секогаш со тој воз, а веќе имало стигнато информација дека има загинати и тоа токму во спалната кола која беше прв вагон по локомотивата (несреќата се имаше случено во близина на Врање, каде попуштил некој мост од надојдената река), отишол до факултетот лично да провери и Енрико му кажал дека се јавив утрината и дека не сум бил во тој воз.

По испитот, следните две години седнав и направив комплетно ново распишување со мастило во кое се трудев максимално да користам што почитлив ракопис.

Кога беа помали партитурите, вклучувајќи ја и Првата симфонија, немаше проблем внимателно да се препишат со мастило. Користевме т.н. редис пера од 2 мм, кои, ако се завртеа од широката страна, можеше да се испишуваат нотните глави, ако се држеа попречно, нотните стапчиња итн. Сепак, работата беше макотрпна. Се случуваа грешки (и тоа обично при крајот на

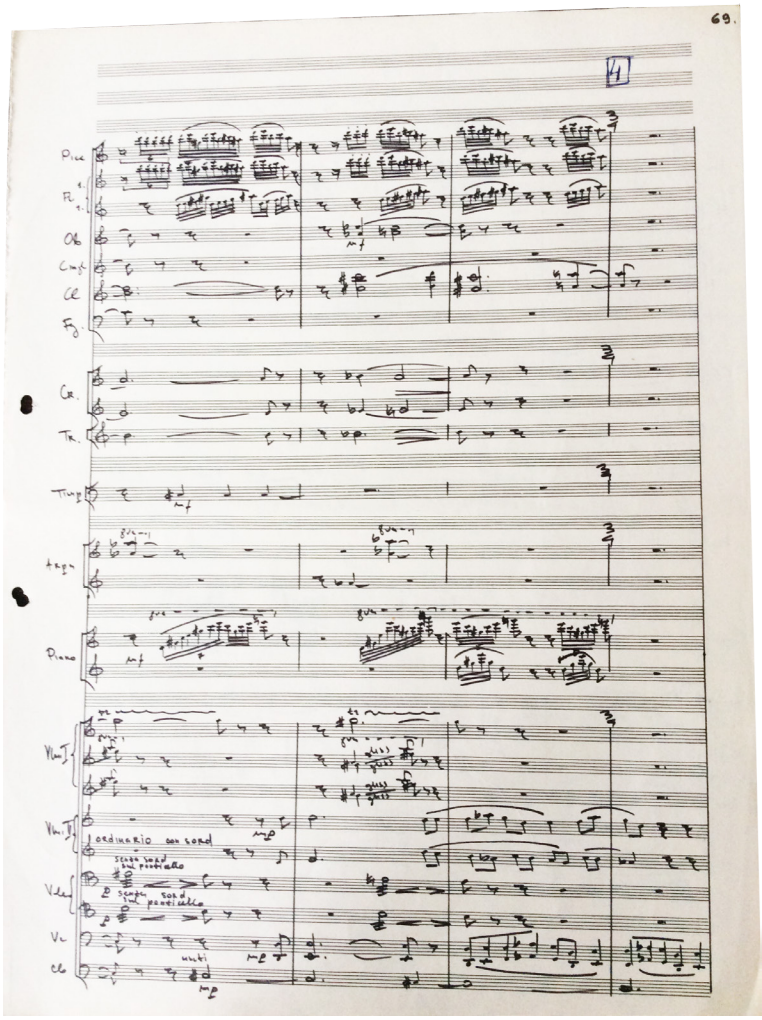


Сл. 4: Препис од Првата симфонија некаде во средината на 1970-тите

страната) кои некогаш со гребење можеа да се отстранат, но некогаш не. Ако нешто требаше да се коригира отпосле, тогаш знаевме и да залепиме парче хартија. За Првата симфонија направив многу убав препис (кој сега го немам, останата е само една страница, **сл. 4**), а за Втората веќе брзав да ја препишам, и во преден план ја ставив читливоста на нотниот материјал. Во СОКОМ можеше да се купат различни формати на печатена хартија со испишани петолинија, па дури на некои и означени инструменти. Примерот од Првата симфонија е со таква хартија. Подоцна, некаде во втората половина на 1970-тите, самостојно отпечатив неколку илјади листови со испишани петолинија (32 на страница) во помал формат, кои ќе ги користам следните десетина години (до почетокот на пишувањето со компјутер од средината на 1987 година), иако паралелно ќе ја користам и хартијата што ја купував во СОКОМ. Хартијата ја отпечатив во печатницата на градското погребално претпријатие, која беше наменета за печатење некролози (некролозите се печатеа и се поставуваа на дрвените бандери со кои се пренесуваше струјата до домовите). Бидејќи татко ми се познаваше со луѓето од печатницата и посебно со Ристо Малјановски (многу години подоцна ќе дознаам дека бил таткото на Весна Малјановска), тој ми помогна нотната хартија да се отпечати за некоја минимална сума (трошоците за хартијата). Всушност, Ристо Малјановски веќе ми имаше помогнато во истата печатница да се изработи и плакатот за мојот прв пијано рецитал (воедно и првиот рецитал на студент на ФМУ) од 1969 година (кој се одржа во малата сала на СОКОМ, тогаш на последниот кат од објектот на ул. „Максим Горки“). Со Весна ќе соработувам и во ИРАМ, и ќе ѝ бидам ментор на магистерскиот труд одбранет на ФМУ.

Затоа при препишувањето во овие две години ми беше шанса да ја доработам партитурата, така што последната верзија на партитурата е од 1979 година. Исто како

и за *Фантазијата*, и оваа симфонија ја пренесов во Mosaic во текот на 1999 година (**сл. 5**).



Сл. 5: Препис од Втората симфонија при крај на 1970-тите на сопствената нотна хартија

Сепак, прегледувајќи ги овие електронски верзии на Втората симфонија и печатената верзија од нив, при пишувањето на овој текст наидов на грешки, посебно во печатената верзија, која е и различна од pdf-верзијата извлечена директно од нотниот процесор Mosaic. Проблемот со Mosaic е тоа што престанаа да го обновуваат по 2000 година, а не беше изграден соодветен конвертор во другите програми, посебно во Finale или Sibelius, па остави низ светот многу партитури од 1990-тите само во нивните печатени изводи.

Mosaic работеше само со оперативните системи на Macintosh до нумерацијата 9, и со преминот во оперативните системи од 10 нагоре, само првите неколку години имаше можност да се отвори и паралелен систем наречен Classic, кој ги читаше и софтверите од подолните нивоа на оперативни системи. Јас успеав да го оспособам лаптопот PowerBook од тоа време (кој имаше оперативен систем 10.3.9, но сè уште отвораше и програми во Classic), да ги отвора сите претходни оперативни системи, дури и првите од 1980-тите. Ова беше клучно и за читањето на текстуалните досиеја, особено оние што беа правени во првите текст-процесори на Macintosh од линијата MacWrite која Macintosh ја напушти во 1990-тите и премина на Microsoft Word. Конверзијата на мекрајтовите досиеја ја правев најнапред во самите нив, каде имаше опција да се сочува документот во Word-формат (doc). Потоа новиот документ го отворав со Word за Macintosh од 1990-тите, за да ги префрлам во едно повисоко ниво на Word (мекинтошовите вордови од 2000 година наваму не ги читаат директно конверзиите од MacWrite), кое потоа го отворав со поновите Word-софтвери. Ова сето го пишувам бидејќи можеби некому ќе му биде потребно да врши вакви конверзии, иако во Македонија, во почетокот на 1990-тите имаше многу малку

мекинтоши, и тие почнаа повеќе да се појавуваат по 2000 година. На овој начин го реставрирав рускиот превод на *Шеќерната ѕриказна* кој беше напишан во MacWrite. Оваа процедура и покрај неколкуте фази е сепак многу поедноставна од проблемот со конверзијата на партитурите.

До 1992 година (од 1987) пишував партитури во првиот професионален нотен процесор Professional Composer. Во 1992 година преминав на Mosaic, кој имаше конвертор за партитурите напишани во Композерот. Композерот имаше посебно проблем со испишувањето на текстот, затоа што недостасуваа и кириличните фонтови. Така, на пример, во руската верзија на *Шеќерната ѕриказна* текстот сум го надлепувал во соодветните делови од партитурата (затоа беше добро што беше сочувано целото либрето во текстуално досие кое го конвертирав со споменатата постапка). Кога се престана со обновувањето на Mosaic, се јави проблем со исчитувањето на овие досиеја, посебно, како што кажав, по појавата на оперативниот систем од 10 нагоре и уште повеќе со читањето на партитурите што беа во Композерот со уште постари системи. За чудо споменатиот лаптоп (најверојатно затоа што во него се наоѓаа и сите постари оперативни системи) отвораше сè.

Имаше две опции нешто да се префрли од овој софтвер. Првата беше да се префрлат документите во МИДИ-формат, (повторно мораше да биде направено со Classic, односно преку него да се отвори документот и да се сочува како МИДИ), но во оваа опција се губат цела низа ознаки, а ако некој такт е непотполн, за што Mosaic не опоменуваше, не можеше да се заврши конверзијата. Постоеше и проблемот со сите неправилни ритмички поделби, посебно квартоли, квинтоли, секстоли итн. Јас ги имав сочувано сите партитури од Mosaic и во МИДИ, но во најголем број случаи подобро беше одново да се запишат отколку да се губи време со корекциите. Втората опција е подобра и во неа партитурите беа отворани преку Mosaic, давана командата за печатење и од неа потоа префрлани како pdf-досие, коешто во иднина полесно би можело да се конвертира преку оптички читачи. Но тука повторно имаше проблем бидејќи оперативните системи 9 немаат опција за префрлање на досиеја за печатење во pdf. Пребарувајќи по блоговите, најдов дека некој поединец направил софтвер во кој при отворањето на командата *print* во системите 9, постои и опција да се сочува досието како pdf. Тоа е начинот на кој во 2012 година ги префрлив сите Mosaic документи како pdf.

Во 1978 година делото го предложив во СОКОМ за изведба на манифестацијата „Струшка музичка есен“. Во тоа време претседател беше Михајло Николовски, кој ме викна да ми соопшти дека делото не е прифатено, бидејќи сè уште не сум бил докажан како композитор за симфониски оркестар (?!). Се разбира, ова беше навредливо, пред сè поради тоа што бев единствениот магистер по композиција и тоа од Белград (што значи го имав поминато најстрогиот филтер и тоа токму со тоа дело). Заради споредба, во тој момент во Македонија имаше само седум композитори со дипломи, кои беа по десетина и повеќе години постари од мене, а на една цела група која беше дојдена со незавршени додипломски студии во Белград (Ристо Аврамовски, Стојче Тошевски и Димче Николески) многу често им се изведуваа оркестарските дела и воопшто сè што ќе напишеа.

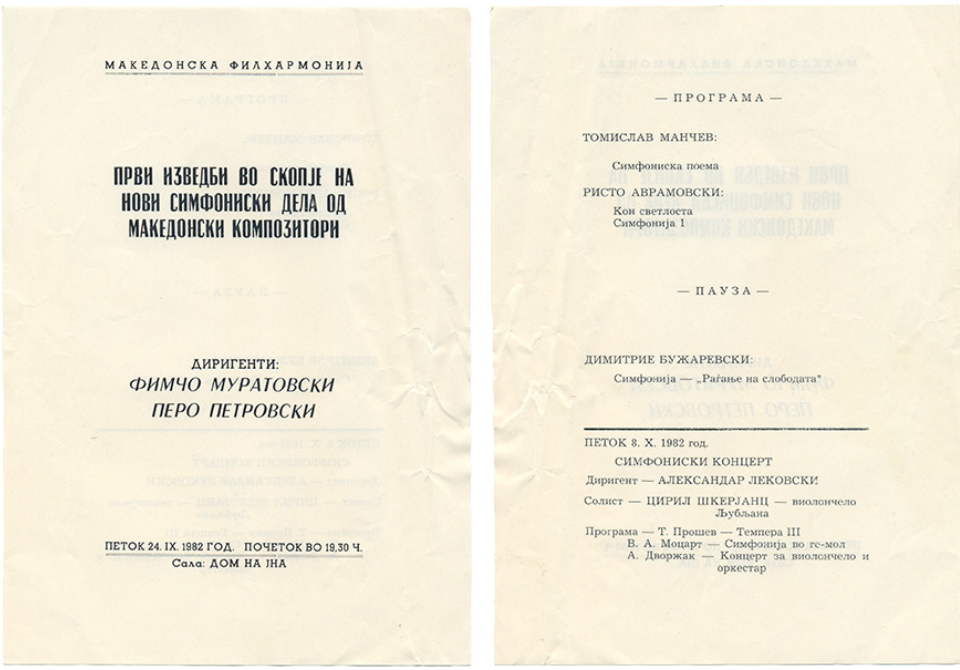
Си ја зедов партитурата назад и ја испратив на конкурсот на ЈРТ (Југословенската радио-телевизија) во 1979 година, кој беше анонимен и на кој ја добив единствената награда. Најважното нешто беше престижноста на оваа награда. Не беше занемарлива ни паричната висина на наградата, но најзначајниот дел беше снимањето на делото со симфонискиот оркестар на РТ Белград, по што снимките беа дистрибуи-

рани до сите главни радиостаници во СФРЈ и влегуваа како составен дел на нивните фонотеки, односно се емитуваа на нивните програми. Така, тоа што не ми го прифатија делото во СОКОМ ми овозможи да го пријавам (само неизведени дела доаѓаа предвид) и да добијам поквалитетна студиска снимка од онаа што (ако воопшто некогаш) ќе ја направеше Македонската филхармонија. Не се сеќавам точно како бев информиран за наградата, но мислам дека во 1980 година самиот се јавив во Белград и ми ја кажаа шифрата на награденото дело (во бледо сеќавање ми е големата радост). Исто така, немаше никаква церемонија на доделување на наградата (?!); едноставно ми ги префрлија парите, и ми кажаа дека делото ќе биде дадено на препишувачи за штимовите. Не знам дали била ваква практиката и претходно.

Самиот настан околу снимањето беше поврзан со една друга случка. Јас ги замолив одговорните во ЈРТ да ме информираат пред да го дадат делото за распишување штимови, со оглед на повеќето специфики, деленитe гудачи, некогаш одделно напишани и дувачите итн. Тие не ме контактираа и на еден ден пред почетокот на пробите, ми се јави диригентот Жика Здравковиќ за да ме покани да присуствувам на пробите (мислам имаа неколку дена проби и потоа снимање). Тоа беше при крајот на ноември 1981 година. Во тие денови требаше да се породи мојата сопруга (на 30 ноември ќе се роди Румена) и јас реков дека нема да можам да дојдам во Белград. Веднаш по првиот ден од пробата ми се јави Здравковиќ многу изиритиран, и агресивно почна да ме обвинува на што личело делото и партитурата, знам ли јас воопшто да пишувам музика, сум пишувал непостојни тонови кај некои инструменти, ја изгубиле цела проба да коригираат само неколку штимови итн. Веднаш ми стана јасно дека проблемот е со препишувачите и дека веројатно ги измешале нотните системи, па препишувале едни во други инструменти. Тоа се потврди следниот ден, и со оглед на тоа што имаше многу грешки, на крајот ги откажаа пробите и снимањето и го дадоа по втор пат на препишување. Снимањето беше во пролетта, и јас бев присутен, но го замолив и професорот Енрико ако може да дојде. Имајќи многу прецизна слика во главата како треба да звучи делото, ме иритираше кога немаше да бидат извлечени линиите што требаа да бидат носечки, односно во преден план. Јас се обидов да интервенирам, но бев дочекан со многу непријатна реакција од диригентот и се повлеков. Негде на вториот став дојде и Енрико, што мислам дека многу ја промени атмосферата, бидејќи многу го почитуваа. Два, три пати сакав нешто да кажам, но и тој ми сугерира да си ќутам и да ги оставам да направат колку можат. Дури можам да речам дека си отидов разочаран од снимањето. Меѓутоа, сега кога ја преслушував снимката, по четири децении, мислам дека во неа сепак е направено многу, посебно кога ќе се има предвид тежината на делото и на крајот, сепак, нивото на оркестарот. Вториот и третиот став кои се поврзани без пауза, а за време на снимањето се запре, требаа да бидат во дополнителна монтажа споени. Но, кога стигна снимката во Радио Скопје, бев изненаден дека тоа не беше направено. Во снимката во Радио Скопје ги поврзав, но сигурно е дека сите други фонотеки го имаат делото вака поделено, со нелогичен крај на вториот став.

Во Македонија, по наградата, делото влезе во програмата на „Струшка музичка есен“ за 1981 година, но Македонската филхармонија отиде неподготвена во Струга и јас на пробите во Струга ја откажав изведбата. Сепак, Македонската филхармонија го стави делото следната година на програмата и беше изведено со диригентот Перо Петровски на 24.9.1982 година (**сл. 6**).

Кога го пратив делото во Белград, му додадов наслов *Раѓање на слободата* (во духот на тогашните наслови поврзани со *револуционернатa борба на југословен-*



МАКЕДОНСКА ФИЛХАРМОНИЈА

ПРВИ ИЗВЕДБИ ВО СКОПЈЕ НА НОВИ СИМФОНИСКИ ДЕЛА ОД МАКЕДОНСКИ КОМПОЗИТОРИ

ДИРИГЕНТИ:
ФИМЧО МУРАТОВСКИ
ПЕРО ПЕТРОВСКИ

ПЕТОК 24. IX. 1982 ГОД. ПОЧЕТОК ВО 19,30 Ч.
Сала: ДОМ НА ЈНА

— ПРОГРАМА —

ТОМИСЛАВ МАНЧЕВ:
Симфониска поема

РИСТО АВРАМОВСКИ:
Кон светлоста
Симфонија 1

— ПАУЗА —

ДИМИТРИЕ БУЖАРЕВСКИ:
Симфонија — „Рагање на слободата"

ПЕТОК 8. X. 1982 год.
СИМФОНИСКИ КОНЦЕРТ
Диригент — АЛЕКСАНДАР ЛЕКОВСКИ
Солист — ЦИРИЛ ШКЕРЈАНЦ — виолончело Љубљана
Програма — Т. Прошев — Темпера III
В. А. Моцарт — Симфонија во гс-мол
А. Дворжак — Концерт за виолончело и оркестар

Сл. 6: Програмата за симфонискиот концерт на Македонската филхармонија од 1982

ските народи). Овој наслов, иако никаде не беше наведено за каква слобода се работи, го поставив за да добијам уште некој поен во освојувањето на наградата. Но, тој и потоа си остана како таков, иако во 1999 година на корицата ставив само *Втора симфонија* (на англиски).

> Лично сметам дека музиката сама по себе нема никаква содржина. Се разбира, ако ставиме наслов, тогаш се создава синестезија и почнуваме да асоцираме слики, настани, содржини и емоции со споменатата музика. И овој наслов беше додаден *post*, кога го пишував делото немав никакви асоцијации, едноставно бев концентриран само на музиката.

Во 1988 година во рамките на серијата емисии *Визуелна музика* на Македонската телевизија со наслов *Асоцијации* беше визуализирана и Втората симфонија (**сл. 7**).

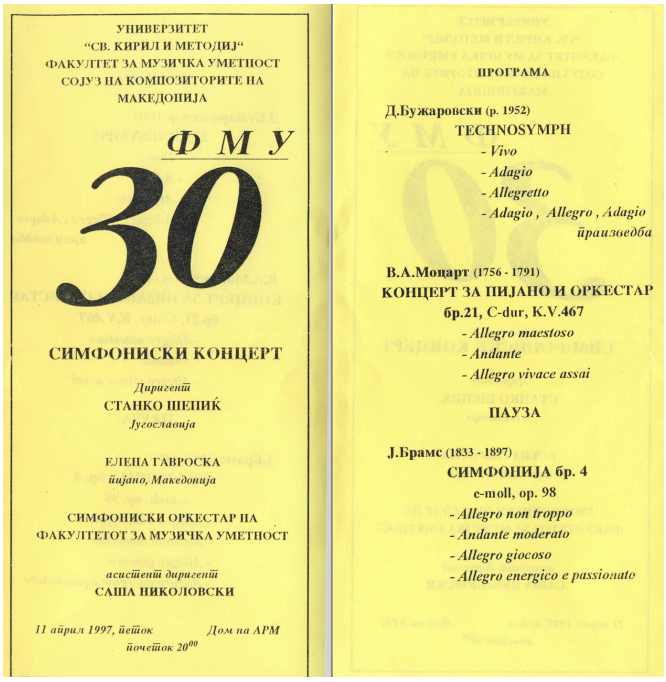
> Овој циклус емисии го започнав во 1983 година и тој продолжи и по моето заминување од МТВ, односно преминување во 1987 година на ФМУ. Додека работев во МТВ, не снимав воопшто мои дела за да не испадне дека ја злоупотребувам позицијата.

Визуализацијата содржеше испишување асоцијативни зборови од група студенти комбинирани со воени слики од двете светски војни во првиот став. Во вториот став група студенти од Факултетот за ликовни уметности од Скопје, директно за време на слушањето на музиката сликаа во студиото, секој според своето наоѓање (сликите ќе бидат завршени со последниот став). Во третиот став користев балетски играчи кои слободно импровизираа, но видеото од овој став дополнително беше разработено со видеоефекти. Во последниот став студенти од Факултетот за драмски уметности импровизираа приказна следејќи ја музиката. Со ова видео завршија и настаните околу Втората симфонија, која оттогаш не беше изведена.

Сл. 7: Визуализација на четирите става на Втората симфонија во емисијата на Македонската телевизија

Техносимф е создадена во 1997 година со посебен повод. По мојот избор за декан на ФМУ во 1995 година акцент ставив на оформувањето на факултетскиот симфониски оркестар, кој повеќе години само формално функционираше, иако веќе имаше доволно студенти на инструменталните оддели. Во тоа подигање на нивото на оркестарот посебна функција имаа повеќе гости диригенти. Така го поканивме и професорот од Белградскиот факултет, Станко Шепиќ, кој настапи со нашиот оркестар на 11 април 1997 година (**сл. 8**). Специјално за тој концерт го напишав делото и тоа само за гудачки оркестар, за да ја олеснам подготовката на програмата за концертот, бидејќи ФМУ имаше доволно студенти на гудачките оддели, но имавме проблеми со составување на оркестарот во дувачкиот дел.

Иако подоцна се изведуваше со камерни гудачки состави, јас делото го замислив и наменив за гудачки оркестар. Подоцна во анализите ќе се види дека ова е првото дело во кое целокупниот тематски материјал ќе го извлечам од дела од популарните жанрови. Во претходното мое творештво се појавуваа народни песни (на пример, циклусот *Песни за Гоце* напишан во 1977 година, по што следуваат неколку различни варијанти, и кој ќе го обработам во делот за вокалните циклуси) и алузии на одредени стилови и автори (Балетот *Возови*, *Musurgia Ecclectica*, *Деспина и мистер Докс*, *All that dance* итн.) или користење цитат во песната "Man in the city" од циклусот *Eco Songs* оп. 41 (таму има само интерполација на фразата "I can' t get no satisfaction", од познатата песна на Ролинг Стоунси); но немаше дело во кое јас би зел готови теми и би ги искористил за градење на формата со комплетно друга стилистика. Претходната година (1996) ќерка ми Румена го купи албумот од тукушто излезениот филм



УНИВЕРЗИТЕТ
"СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ"
ФАКУЛТЕТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ
СОЈУЗ НА КОМПОЗИТОРИТЕ НА МАКЕДОНИЈА

Ф М У

30

СИМФОНИСКИ КОНЦЕРТ

Диригент
СТАНКО ШЕПИЌ
Југославија

ЕЛЕПА ГАВРОСКА
пијано, Македонија

СИМФОНИСКИ ОРКЕСТАР НА
ФАКУЛТЕТОТ ЗА МУЗИЧКА УМЕТНОСТ

асистент диригент
САША НИКОЛОВСКИ

11 април 1997, петок *Дом на АРМ*
почеток 20^{00}

ПРОГРАМА

Д.Бужаровски (р. 1952)
TECHNOSYMPH
- *Vivo*
- *Adagio*
- *Allegretto*
- *Adagio , Allegro , Adagio*

праизведба

В.А.Моцарт (1756 - 1791)
КОНЦЕРТ ЗА ПИЈАНО И ОРКЕСТАР
бр.21, C-dur, K.V.467
- *Allegro maestoso*
- *Andante*
- *Allegro vivace assai*

ПАУЗА

Ј.Брамс (1833 - 1897)
СИМФОНИЈА бр. 4
e-moll, op. 98
- *Allegro non troppo*
- *Andante moderato*
- *Allegro giocoso*
- *Allegro energico e passionato*

Сл. 8: Програма од праизведбата на *Техносимф*

Trainspotting. Од поголемиот дел песни ми падна во очи "For What You Dream Of" која ја изведуваше групата Bedrock и Carol Leeming позната како KYO. Направена во типичниот техноманир, кој беше ознака за тие години, оваа композиција ми остави многу јак впечаток и од неа е изведен третиот став на TechnoSymph, но и третиот став на делото што следува веднаш по *TechnoSymph – SynthSon* оп. 43.

Она што е посебно важно за ова дело е што во него она што јас претходно го имав воведено како мултистилистика и мултижанровство, доби нова димензија – трансформација на изведувачкиот состав. Дотогаш се случуваше модели од сериозната музика, народната музика итн., да навлегуваат во електронската музика, односно повеќе тие беа преведувани и изведувани со електрични и електронски музички инструменти. Но обратно не се случуваше; електронската музика да се префрла за изведба во традиционалните музички инструменти. И се знае зошто – електричните и електронските инструменти отворија еден нов звучен амбиент, посебно во боите и техниките на инструментите, кој не може да се имитира со класични акустички инструменти. Електричните и електронските инструменти имаа некаква можност (веќе пишував за тоа кога зборував за матрицата за *Десйина и мисйер Докс*) нешто да имитираат, иако и тоа беше мошне ограничено. Но обратно, имитација на електрични и електронски инструменти, кај акустичките инструменти, е неостварливо.

Затоа знаев дека преземањето обрасци од електронската музика и нивна трансформација во обрасци за класичен инструментариум ќе даде некој нов и интересен резултат. Од друга страна, треба да се има предвид дека веќе бев прилично заситен од електрониката и како што може да се види во следниот период, повторно ќе се вратам на композиции напишани за класичен акустички инструментариум. (Електроника ќе користам и натаму, но многу поретко, без разлика што во 1999 година ја добив и Капибарата (Capybara), која натаму ги подигаше можностите за работа и обработка на звукот.

Ако Втората симфонија се напиша околу вториот став, Третата се напиша околу третиот, кој го започнав и завршив најпрво. Тој и останува идентификација за ова дело.

Што се однесува до изведбите, можам да кажам дека навистина нив ги имаше во голем број, неспоредливо со бројот на изведбите на останатите три симфонии.

Сл. 9: Изведба на *Техносимф* со камерниот оркестар „Солисти на ФМУ“, диригент Велко Тодевски на 13 ноември 2007 година

Покрај Станко Шепиќ, повеќе изведби во Македонија, Бугарија и Полска на делото имаше со диригентот Борјан Цанев. Велко Тодевски исто така го изведе неколку пати со ансамблот „Солисти на ФМУ“ (**сл. 9**), а делото го диригираше и Милан Фирфов, Саша Николовски Ѓумар и Александар Лековски. Последната изведба на третиот став пред пишувањето на овој текст беше во 2019 година на 70-годишнината на УКИМ.

Четвртата симфонија ја насловив како *Вокална симфонија* и нејзината прва варијанта оп. 53а е напишана за симфониски оркестар и осум солисти (три сопрана, два алта, два тенора и бас).

Главната причина беше што и тогаш, а и денес, во Македонија не постои професионален хор кој би изведувал големи вокално-инструментални дела. Хорот на МРТ долги години ја пополнуваше оваа празнина, но тој беше расформиран во 1990-тите и оттогаш единствен професионален хор има Македонската опера и балет. Проблемот со оперските хорови е што тие изведуваат специфичен репертоар кој бара различна изведувачка стилистика од онаа на концертното пеење. Ова подеднакво се однесува и на разликата меѓу оперските и рециталните пејачи (и за ова пишував во текстот за моите опери). Концертното пеење за мене е многу посуптилно, просторот е помал, односот на публиката е поинаков, ја нема празнината на оркестрата итн. Затоа оперските хорови кои работат со еден подруг волумен на звук, најчесто изведуваат опери од т.н. железен репертоар (што влијае и на стилистиката) и генерално имаат поинаква импостација на гласовите и нивната здружена боја.

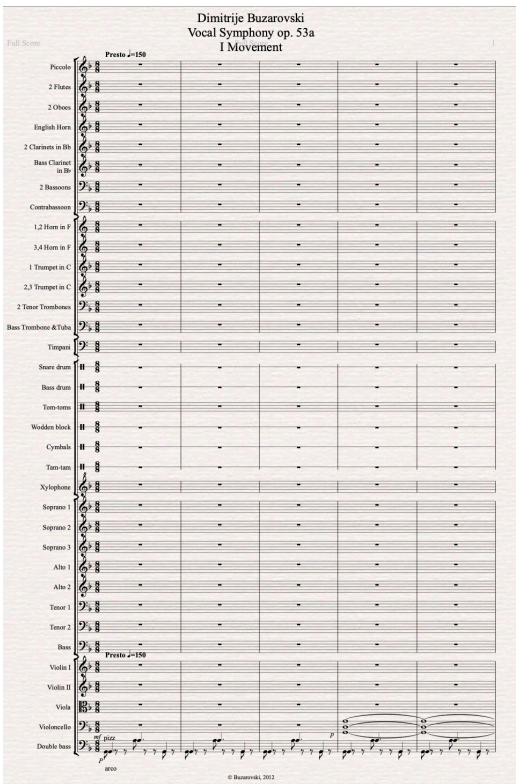
Во југословенската култура и меѓу светските војни, а и во периодот на СФРЈ, посебно се негуваше хорската традиција. Нема да навлегувам натаму во оваа тема, бидејќи меѓу двете светски војни хоровите биле значајно собиралиште со политички и идеолошки цели. Во СФРЈ тие беа исто така значаен дел од пролеткултовскиот пристап за масовната култура и аматеризмот. Но како и да е, имаше извонредно квалитетни хорови, кои иако беа аматерски, изработеноста на интерпретацијата беше на професионално ниво.

Во 1972 година го придружував како пијанист хорот “Collegium Cantorum” од Приштина, диригент беше Марк Качинари, на меѓународниот хорски фестивал во Ланголен (LLangollen во Велс, Обединето Кралство), каде хорот освои прва награда во својата категорија. Фести-

валот беше мојата прва можност во живо да чујам што сè може да се направи со хорското пеење. Претходно јас дури и еден краток период пеев во хорот „Кочо Рацин“, кој во тоа време го водеше Ѓорѓи Смокварски, а настапив и во изведбата на *Carmina Burana* на отворањето на „Охридско лето“ (како пијанист) со хорот „Мирче Ацев“, Македонската филхармонија и Александар Лековски како диригент, но тоа ни оддалеку не беше доживувањето од Ланголен. Подоцна низ изведбите на хоровите кои гостуваа на „Охридско лето“, но и при посети на други средини во Европа и САД, длабоко се уверив во тоа што прв пат го доживеав во Ланголен, дека најмоќниот музички инструмент е гласот и хорот. Ништо не може да нè трогне толку колку хорското пеење *a capella*.

Делото го напишав во 2005 година и тематските материјали беа произлезени од архивираните материјали на ИРАМ (Институтот за истражување и архивирање музика) и тоа од првата колекција, *Колекцијата Фирфов*, која беше дигитализирана во 2001 година, а дигиталниот каталог изработен во 2003 година. Во меѓувреме, во ИРАМ изработив неколку компакт-дискови со избрани песни од оваа колекција, така што дополнителната работа врз нив, но и фактот што тие песни ми се допаѓаа, придонесоа да ми се внедрат во мојата музичка свест и оттаму да се пренесат во *Вокалната симфонија*.

Делото го пријавив за изведба во 2006 година на „Деновите на македонската музика“, и беше вклучено во програмата, посебно поради фактот што дела од овој обем многу ретко се јавуваа во македонската музичка култура. Делото требаше да го диригира Саша Николовски-Ѓумар, а јас, главно, ја избрав пејачката екипа (веќе не се сеќавам кој сè беше во неа; се сеќавам само дека еден од солистите беше Весна Гиновска, дека басот требаше да биде Игор Дурловски, кој рече дека нема да може да доаѓа на пробите, бидејќи не беше цело време во земјата). Во јануари 2006 година јас ги собрав пејачите, (не дојдоа сите, а не дојде ни Саша), за да почнам да го работам пејачкиот дел, иако тоа воопшто не беше моја работа. Во тој момент делото немаше извод за пијано, и тоа дополнително ми создаваше обврска за свирење на пробите.



Сл. 10: Првата страница од *Вокалната симфонија* во верзијата за осум гласови и оркестар

Во тоа време, практика ми стана кон сите дела да имам и аудио од компјутерска изведба, посебно што Sibelius веќе имаше многу реални бои на акустичките инструменти. За сите следни дела, посебно оние за поголеми состави, јас на изведувачите им ја презентирав *инструменталната матрица* за да можат побрзо да се запознаат со делото, дури и на тој начин да го вежбаат.

Тоа што не се собра целиот состав не ми ветуваше дека делото ќе се подготви, посебно што гласовите имаат навистина многу тешка задача во оваа прва верзија на симфонијата. И затоа оставив тие да ме бараат за да пробаме. Подоцна, како минуваше времето, разбрав дека некои од пејачите побарале повисоки хонорари (инаку јас делото, штимови итн., сè дадов без надомест, и бев готов волонтерски да го подготвам). Хонорарите на пејачите можеби беа едната причина, но мислам дека поголемата причина беше тежината на делото, и на крајот тоа не се постави во таа година.

Во февруари 2007 година Сузана Костиќ ме повика да предавам на Факултетот за уметности во Ниш и особено таа пролет, во честите дружења, го ислушавме ораториумот *Радомировиот псалтир*, за кој Сузана даде идеја да се подготви со хорот на СКЦ (Студентскиот културен центар во Ниш) и да се изведе на меѓународниот фестивал ИХС (Меѓународните хорски свеченост) во Ниш во 2008 година. Јас ја искористив оваа идеја и предложив да ја замениме со премиерна изведба на *Вокалната симфонија*, со тоа што јас би ја преработил за хор и четири солисти (сопран, алт, тенор и бас), всушност, онака како што би го напишал делото да имав хор во Скопје.

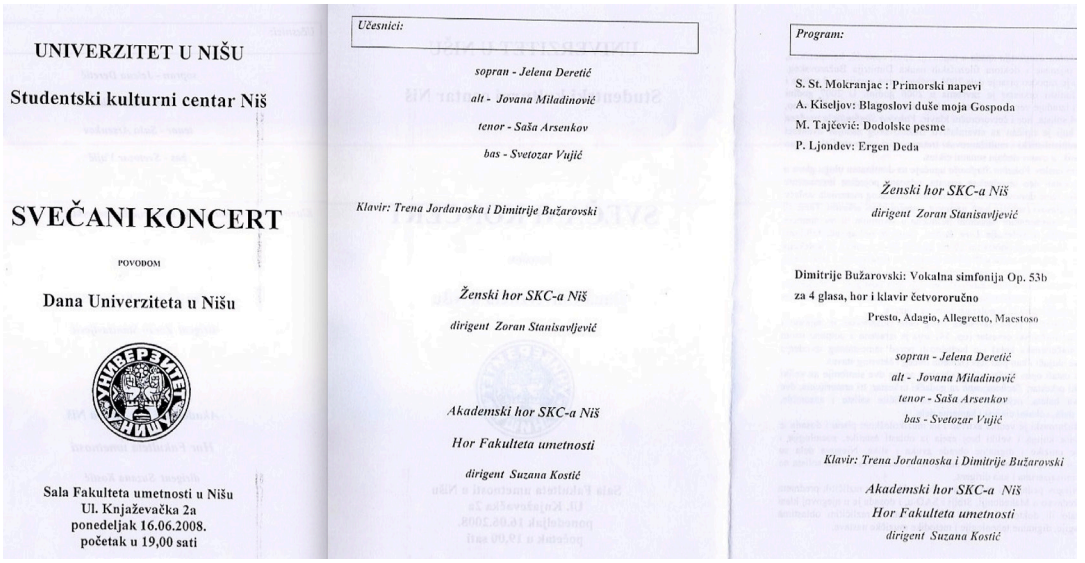
Веднаш се фрлив на работа и веќе есента 2007 година беше готова новата верзија. Паралелно го изработив и изводот за пијано за четири раце. Поголемиот дел од хорот на СКЦ го сочинуваа студентите на кои им предавав и кои, морам да кажам, многу ме почитуваа и сакаа. Изводот за пијано го подготвивме заедно со Трена Јорданоска, која во тоа време беше и мој асистент и во Ниш, па некаде во пролетта 2008 година се појавивме на првата проба, на која хорот веќе го имаше прочитано најголемиот дел од материјалот.

Тројца од солистите беа студенти од Нишкиот факултет: сопранот Јелена Деретиќ, алтот Јована Миладиновиќ, тенорот Саша Арсенков, додека басот беше поканет од Белград – Светозар Вујиќ. На пробите владееше една прекрасна атмосфера; целиот хор пееше со голема радост и воодушевување, а Сузана Костиќ со своето искуство, знаење и долгогодишна внесеност во тајните на хорското пеење, одлично ги изработи хорските и воопшто вокалните делници.

Премиерата беше закажана за отворањето на „Хорските свеченост“ на 5 јули 2008 година. Уште во есента 2007 година ѝ предложив на Сузана Костиќ да се јави на програмата за докторски студии на Факултетот за музичка уметност во Скопје и во неа како еден дел да биде вклучена и изведбата на *Вокалната симфонија*. Тоа и се случи и мислам дека целиот проект со тоа доби уште поголемо значење.

Со цел подобра подготовка, делото во вид на претпремиера го изведовме (со пијано четирирачно) на одбележувањето на годишнината на Универзитетот во Ниш во мај 2008 година (**сл. 11** и **сл. 12**), и во јуни 2008 година на „Фестивалот на културата на младите на Србија“ во Књажевац. Овие две изведби придонесоа делото уште повеќе да се стегне, посебно во вокалниот ансамбл, кој ја има носечката улога.

Сузана Костиќ замоли како припомош на Нишкиот симфониски оркестар да учествуваат и гудачите од ансамблот „Солисти на ФМУ“ со оглед на бројноста на гудачкиот состав која ја бара ова дело. Кратко работев со нашите гудачи пред одењето за Ниш, и тоа што веќе го имаа прочитано делото многу помогна околу премиерната изведба. За зајакнување на оркестарот во делот на удиралките, поради ритмичката сложеност на партитурата, (а во третиот став имаат и солистички



UNIVERZITET U NIŠU

Studentski kulturni centar Niš

SVEČANI KONCERT

POVODOM

Dana Univerziteta u Nišu

Sala Fakulteta umetnosti u Nišu
Ul. Knjaževačka 2a
ponedeljak 16.06.2008.
početak u 19,00 sati

Učesnici:

sopran - Jelena Deretić

alt - Jovana Miladinović

tenor - Saša Arsenkov

bas - Svetozar Vujić

Klavir: Trena Jordanoska i Dimitrije Bužarovski

Ženski hor SKC-a Niš

dirigent Zoran Stanisavljević

Akademski hor SKC-a Niš

Hor Fakulteta umetnosti

dirigent Suzana Kostić

Program:

S. St. Mokranjac : Primorski napevi
A. Kiseljov: Blagoslovi duše moja Gospoda
M. Tajčević: Dodolske pesme
P. Ljondev: Ergen Deda

Ženski hor SKC-a Niš
dirigent Zoran Stanisavljević

Dimitrije Bužarovski: Vokalna simfonija Op. 53b
za 4 glasa, hor i klavir četvororučno
Presto, Adagio, Allegretto, Maestoso

sopran - Jelena Deretić
alt - Jovana Miladinović
tenor - Saša Arsenkov
bas - Svetozar Vujić

Klavir: Trena Jordanoska i Dimitrije Bužarovski

Akademski hor SKC-a Niš
Hor Fakulteta umetnosti
dirigent Suzana Kostić

Сл. 11: Програма од првата изведба на *Вокалната симфонија* со пијано четирирачно

Сл. 12: Праизведба на *Вокалната симфонија* со пијано четирирачно на 16 јуни 2008 година

делници), Сузана повика цела група изведувачи од Белград. И тие исто така придонесоа кон подигањето на нивото на изведбата и успешното реализирање на ова прво комплетно изведување на делото.

Премиерата се одржа во тврдината во Ниш, еден фасцинантен простор, но, се разбира, акустички многу проблематичен. Настанот го снимаше и пренесуваше РТС и дополнително беше обезбедено озвучување во просторот. На генералната проба претпладнето, која беше без озвучување, ја имаше сликата од она што беше веќе

подготвено, и јас бев задоволен и покрај недоволниот интензитет на звукот кој се губеше во отвореният простор.

Како што и се случува, вечерта беше вклучено и озвучувањето кое сериозно ја наруши изворната акустичка слика, бидејќи тон-мајсторите кои го работеа озвучувањето интервенираа, намалуваа и засилуваа одредени делови според нивното наоѓање, без партитура и познавање на делото. Како и да е, делото само по себе си ја заврши работата и изведбата помина со големи аплаузи (**сл. 13**).

Јас бев разочаран, мислејќи дека и тонската снимка ќе биде со истите недостатоци и импровизации, но кога ми ја дадоа и ја преслушав, таа беше подобра, бидејќи тонот бил работен во репортажната кола на РТС. Главниот проблем и со озвучувањето и со снимката е што не може ваков голем ансамбл инцидентно да се покрие, без проби и без да се има претходен увид во партитурата, изведбата итн.

Следната година *Вокалната симфонија* се изведе уште два пати: на 19-тиот фестивал „ТЕХО“ во Тетово на 21 јуни 2009 година, и на „Скопско лето“ следниот ден, на 22 јуни (**сл. 14**). Од Ниш дојдоа хорот на СКЦ и

Сл. 13: Од видеото од праизведбата на *Вокалната симфонија* на отворањето на „Меѓународните хорски свеченост“ во Ниш на 5 јули 2008 година

Сл. 14: Од видеото од изведбата на *Вокалната симфонија* на „Скопско лето“ на 22 јуни 2009 година

солистите, а на ФМУ формирав редуцирана верзија на оркестарот. Хорот и солистите во Ниш многу брзо ја обновија партитурата. Во Скопје од „Солистите на ФМУ“ со неколку дувачи и удиралки, како и јас и Трена Јорданоска на пијано, се изведе некоја меѓуверзија (меѓу изводот за пијано и оркестарската верзија). Се разбира, тоа беше само компромис за да се обезбеди дополнителна изведба. Целиот состав директно се состави на самиот настап на ТЕХО, во една нервоза, снаоѓајќи се каде ќе се распоредиме (во салата на Домот на културата), а хорот (во редуциран состав) и пејачите директно од пат застанаа на сцена итн. Скопската изведба во Домот на АРМ беше нешто подобра поради тоа што веќе ансамблот еднаш настапи претходната вечер, се одморија, а имавме и генерална проба претпладнето.

Истата таа година (2009) од СОКОМ за *Вокалната симфонија* ми беше доделена наградата „Панче Пешев“.

Овде морам да запишам и една анегдота од првата изведба на *Вокалната* во концертната сала на Факултетот за уметности од Ниш, како што викаат во *Књажевачка* (според улицата на која се наоѓа). Со оглед на малата сцена, ансамблот и посебно солистите беа поставени до работ, под кој веднаш започнуваат редовите од публиката. Во првиот ред седеше и ректорот на нишкиот универзитет, Радослав Бубањ, инаку професор по биомеханика на Факултетот за спорт и физичко воспитување. По настапот, сопранистката Деретиќ ни кажа дека за време на настапот ректорот ѝ давал некои знаци, што таа ги протолкувала дека е воодушевен од нејзината интерпретација. Во еден момент, тој ѝ покажал на часовникот и со знаци, а потоа и со шепот ја прашал *Још колико има?*, со што енигмата се решила.

Увертирата оп. 54 е дело кое најдиректно се надоврзува на *Вокалната симфонија*, бидејќи го користи истиот пристап, употреба на музички материјали од македонскиот музички фолклор за да се изгради дело во рамките на формата, хармонијата, полифонијата и оркестрацијата од западната музичка традиција. Бидејќи подоцна ќе пишувам повеќе за неговата музичка структура, овде би ги расветлил околностите под кои е настанато.

Некаде во доцната есен (мислам ноември/декември) ми се обрати Симон Трпчески со прашање дали имам дело за оркестар или став што би бил произлезен од македонскиот музички фолклор. Делото не би требало да биде подолго од десетина минути и би се извело како воведен дел на концертот во рамките на Музичкиот фестивал во Колорадо (Colorado Music Festival) во летото 2007 година со нивниот фестивалски оркестар, предводен од Мајкл Кристи (Michael Christie), на кој Трпчески настапи како солист. Му реков дека такво дело немам, но нема проблем да го напишам, бидејќи има доволно време до летото.

Трпчески му го предложи ова на диригентот и целиот проект натаму беше воден како нарачка до мене (дури така е и назначено во написите за изведбата), иако нарачките подразбираат хонорар, за кој ниту се договоривме ниту нешто ми беше исплатено. Дури никогаш не ми беа исплатени ни авторските права за кои во САД постојат прилично строги критериуми. Единствениот услов кој го поставив беше да ми биде платено патувањето за да присуствувам на фестивалот, но и тоа не се оствари. Од фестивалот во месеците пред изведбата (26 и 27 јули 2007 година, имаше две изведби) воопшто не ми се обратија, а јас искрено кажано, воопшто ништо не споменував, бидејќи во тој период тукушто се вселив во куќата која ја изградив во Влае во Скопје и привршував редица работи што ми останаа.

Делото го напишав релативно брзо, во јануари и февруари 2007 година и покрај огромните обврски (ја градев куќата во населба Влае и воедно одев во Ниш на предавања и испити, така што целосно ги користев празниците и распустот меѓу двата семестра). Од Александар Димитријевски ја добив збирката на македонски ора издадена од Матицата на иселениците во средината на 1970-тите и искористив четири ора: *Калајџиско*, *Пембе*, *Потрчано* и *Тоска* како градежен материјал. Првите две се искористени како прва и втора тема во експозицијата, третото оро се јавува во развојниот дел, а четвртото во кодата, за што подетално повторно ќе говорам во анализата.

Очекував дека диригентот ќе ми се обрати пред поставувањето на делото, но и тоа не се случи, а воопшто не добив ни писмо на куртоазна благодарност што добија и дело и штимови (без надомест) за оркестарот. Со Симон бевме во постојан контакт (преку телефон) за време на пробите и по изведбите и тој ми кажа дека Кристи не дозволувал никакви сугестии за време на пробите.

Прегледувајќи ја снимката што Симон ми ја донесе по враќањето во Македонија (**сл. 15**), се гледа дека диригентот се бори со нерамноделните метри и воопшто концепцијата на делото. Изведбата е нервозна, го нема потребното дишење поради несигурноста на диригентот да не ја изгуби ритмичката контрола, удиралките и лимените праскаат и не е извлечена музичката поента за која ќе зборувам во анализите натаму.

Во 2012 година, кога за прв пат СОКОМ и Македонската филхармонија го вклучија во својата програма одбележувањето на 60 години од моето раѓање, диригентот Борјан Цанев ја изведе Увертирата со Македонската филхармонија (**Сл. 16**).

За ова со годишнините никогаш не бев заинтересиран, што се разбира си најде и свој одраз во институциите кои вообичаено организираат такви настани (СОКОМ, Филхармонијата, МОБ, ФМУ итн.). Така, во целата моја досегашна кариера беше организирана само една годишнина во 2012 година. СОКОМ, следејќи го календарот на годишнини, имаше конкурирано за сред-

Сл. 15: Од видеото со изведбата на Увертирата на Музичкиот фестивал во Колорадо (2007)

Сл. 16: Од видеото од изведбата на Увертирата со Македонската филхармонија (2012)

ства од Министерството за култура, посебно знаејќи веќе дека јас го имав завршено Двојниот концерт за виолина и пијано оп. 61, кој требаше да го изведат Маја и Љубиша Кировски, така што тој беше вклучен во програмата на „Деновите на македонската музика". Но, со оглед на тоа што и тој Концерт го изработив без никаков надомест, јас инсистирав дека изведбата во рамките на „Деновите" на концертот на Македонската филхармонија не треба да биде одбележување на годишнината, туку средствата што беа доделени од Министерството да се искористат за посебен концерт. Всушност, дека СОКОМ конкурирал за одбележување на мојата годишнина дознав по објавувањето на програмата со финансирани проекти од Министерството за култура во февруари 2012 година. Затоа јас побарав тие средства да останат за посебен настан, кој јас сам ќе го организирам. Средствата беа мали, 50 000 денари бруто (некаде околу 800 евра), од кои требаше да се платат трошоците за плакат, програма, штимање итн., така што не би останало ништо за изведувачите. Затоа одлучив да направам концерт во кој јас ќе изведувам избор од моите дела за пијано, а меѓу нив би се прикажувале видеопро-

екции од останатите дела од моето творештво. Така настана Ретроспективниот концерт кој се одржа во Музејот на град Скопје во организација на СОКОМ и СМУМ, односно како отворање на фестивалот „Златна лира“ на 12 октомври 2012 година. Тој на одреден начин е и предвесник на оваа серија групирани текстови за моето творештво. Во него во видеопроекциите беа направени монтажи во пет целини (симфониско творештво; ораториуми, опери и балети; концерти; вокални циклуси и камерна музика; и театарска музика). Тој концерт беше и поводот за преминувањето на ИРАМ во БузАр, од кога архивот функционира под новото име. Но за него ќе зборувам во една од другите планирани книги за композициите за пијано.

Диригентот Борјан Цанев уште од претходната година се интересираше да ја изведе *Т'гаша за југ* оп. 60 на неговиот априлски концерт во 2012 година со Филхармонијата, но јас инсистирав место неа да биде изведена Увертирата, и така таа се најде на концертот на Македонската филхармонија на 19 април 2012 година. Оваа изведба е на повисоко ниво од изведбата во Колорадо, пред сè поради многу посолидната подготовка на делото од страна на диригентот Цанев. Исто така, и македонските музичари многу поблиску ги чувствуваат и ритамот и самите ора. Инаку, ова беше една од многу ретките изведби во кои Македонската филхармонија изведе мое дело во рамките на нивната редовна програма.

Музички карактеристики

Прва симфонија – *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4

Целосно неокласична, Првата симфонија (како што веќе напоменав) ги носи карактеристиките на моите три претходни опуси (Сонатината, Сонатата и Гудачкиот квартет). Замислена во три става, со шемата брз/бавен/брз, напишана е за двоен оркестарски состав кој во тоа време можеше да го покрие Македонската филхармонија (2 Fl./Picc., 2 Ob./Eng. Hn., 2 Cl., 2 Bsn., 2 Hn., 2 Tpt., Tbn., Perc., Cel., Pno., Harp, Strings).

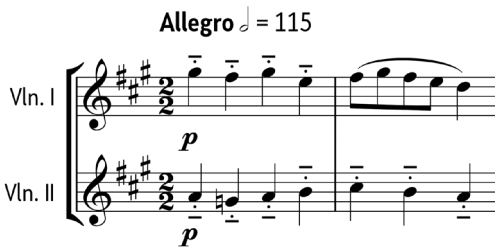
Прв став

Првиот став е напишан во стандардната класична сонатна форма: **експозиција, развоен дел, реприза, кода**. И експозицијата има исто така стандардна шема: **прва тема, мост, втора тема, завршна група**.

Во **првата тема** (**$1T_1$**, 1–9. такт) носечкиот мотив е поставен во првите и вторите виолини (**M_1**, т. 1–2) (**пр. 1**).

Мотивите, темите, фигурите и пасажите, исто како и во претходната книга за оперите, ќе се јавуваат со големите букви **М**, **Т**, **Ф**, **П**, (Мотив, Тема, Фигура, Пасаж) и малите бројки според редоследот на нивното појавување (на пример **M_2**). На овој начин ќе се добие на крајот вкупната бројка од искористени градежни материјали според некоја од четирите категории. Доколку некој од овие четири градежни материјали потекнува од некој претходен градежен материјал, до бројката во загради ќе се појави дополнително и ознака за неговото потекло (на пример: **$M_{2(M1)}$**). Ако има повеќе основни теми во еден став, со бројка пред нив ќе се означува за која тема се работи (на пример: **$1T_1$**). Со оглед на големиот број различни материјали, кои понекогаш менуваат категорија, на пример од мотив стануваат фигура или обратно, се обидов да издвојам и вака да регистрирам што е можно повеќе од нив, во секој случај клучните кои го обликуваат делото, иако претпоставувам дека во некои случаи може да се издвојат и дополнителни материјали. Ова посебно се однесува на пасажите, каде често го прескокнував нивното обележување, иако морам да истакнам дека токму преку оваа анализа забележав дека пасажи (скали и разложени акорди) многу поретко употребувам. Ова е во директна корелација со обидот, кога може, да се оддалечувам од тоналитетот, односно да работам со тонални центри. Исто така, сакам да напоменам дека броевите на тактовите ќе се однесуваат само на оние тактови во кои се појавува материјалот; така, на пример, ако кажам дека материјалот трае три такта, во бројот на тактовите ќе биде, на пример, 46–48. такт, што значи дека се работи за тактовите 46, 47 и 48. Многу често се јавуваат ситуации каде краевите на едни делови се совпаѓаат со почетоците на други, па дури и пред крајот на првата целина, така што за секоја целина посебно ќе бидат испишани тактовите во кои се јавува, без разлика што може да се јави парадокс во временската оска, на пример велиме дека едниот дел завршува во 48. такт, а другиот започнува во 47. такт. Исто така доколку бројот на тактот е поставен во заграда, значи дека станува збор за непотполн такт.

Пр. 1: Основниот мотив **M_1** на **T_1**, т. 1–(2)

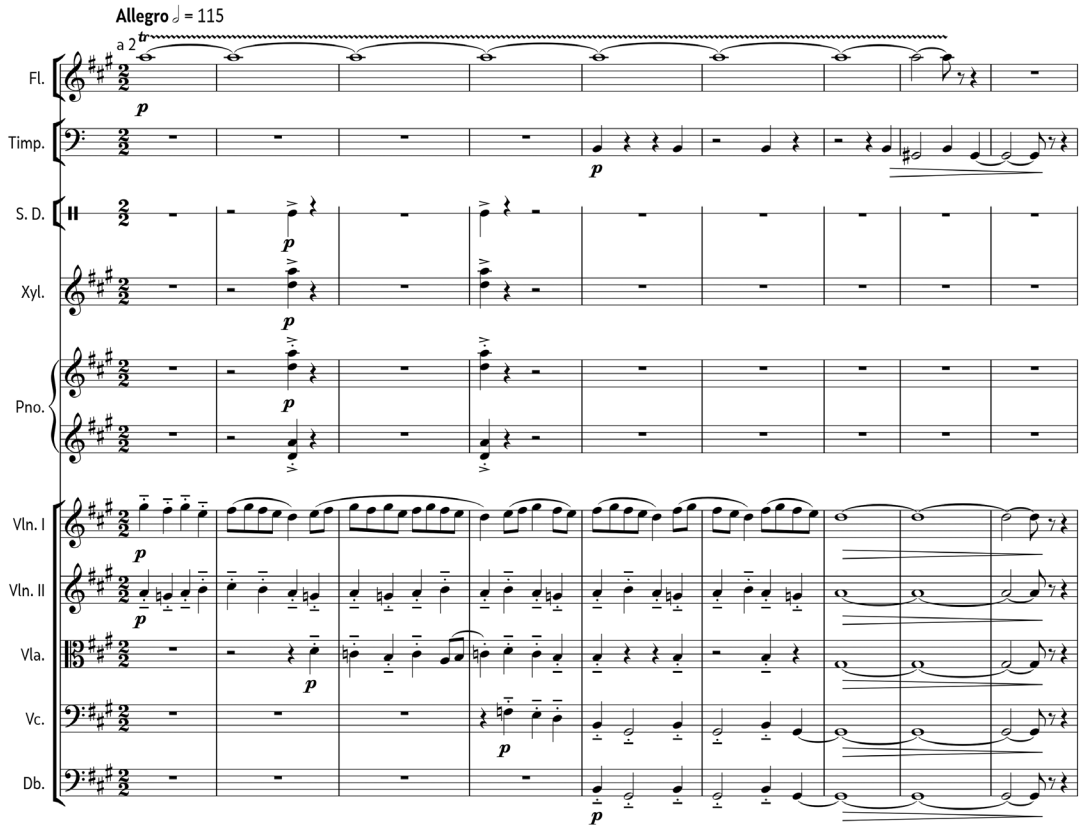


Овој мотив е придружен од трилер во флејтите унисоно и еден краток удар во пијаното, ксилофонот и барабанот. Сакам да истакнам дека овој трилер го немаше во првобитната верзија и дека го додадов во корекциите во 70-тите.

Таа ситна интервенција ми беше потребна затоа што виолините оставени сами ми изгледаа празно, и овој трилер е, всушност, нивниот педален тон, тој го подига и облагородува звукот на почетокот на симфонијата. Првите три тона од мотивот во септими можат да се поврзат со септимите во третиот став на Сонатината за пијано оп. 1, иако од четвртата четвртина втората виолина почнува да се движи полифоно. Трите предзнака на почетокот на петолинијата воопшто не укажуваат на тоналитет, туку повеќе помагаат да се намали испишувањето на предзнаци во рамките на тактовите. Од овој мотив со разработка е добиена тема $\mathbf{T_1}$, односно првата тема на овој став $\mathbf{1T_1}$ (**пр. 2**). Крајот на темата завршува на **gis**. Целата тема игра меѓу центрите од тоновите **gis** и **a** кои водат кон еден вид поларен однос, иако на крајот ќе прозвучи низата **gis**, **a**, **h**, **c**/**cis**, **d**, **e**, **f**/**fis**, **g**/**gis** чиј основен тон е **gis**. Колебањето меѓу **c**/**cis**, **f**/**fis** и **g**/**gis** е произлезено повеќе од водењето на гласовите. Сепак, како алтерации, тие му додаваат богатство на целиот звук кој може да се третира и како хроматика и на одреден начин како воведување на битоналност. Се разбира, постои уште едно толкување, оваа низа да се третира како варијанта на фригиски модус.

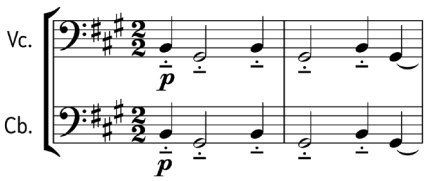
Во прилог на битоналноста придонесува и педалниот трилер во флејтите на тонот **a**. Од друга страна, квинтното созвучје од *secco* тоновите **d-a** (во пијаното) има

Пр. 2: Првата тема ($\mathbf{1T_1}$) од првиот став, т. 1–9



хармонска функција и во истакнување на вертикалата, но и во заокружувањето на мотивот.

Пр. 3: **Ф$_1$** во виолончела и контрабаси, т. 5–6



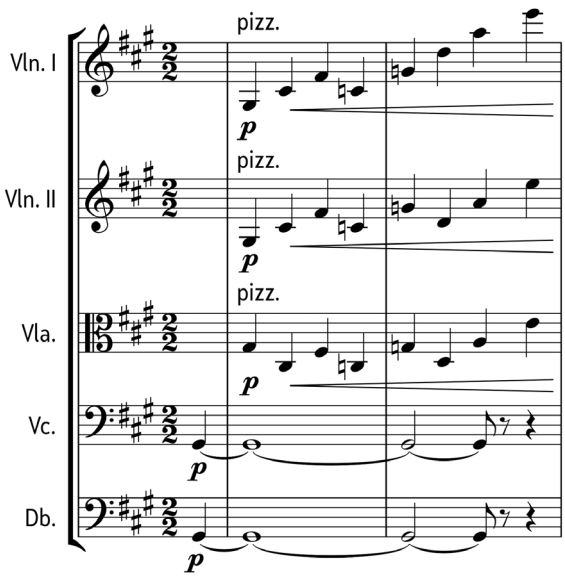
Од вториот дел на мотивот **M$_1$**, **fis**, **gis**, **fis**, **e**, **d**, е изведен следниот дел од првата тема (**1T$_1$**) во кој бинарниот ритам преминува во тринарен (т. 5–6) правејќи кршење на метриката и акцентите на темата. Во оваа метрика се придружува и контрабасот и челата со басовата фигура **Ф$_1$** (четвртина стакато и половина тенуто) (**пр. 3**), кои ја заокружуваат темата и воедно антиципираат потенцијален градежен материјал натаму.

Но врз басовиот тон **gis** (виолончела и контрабаси) се појавува созвучјето **d-a** кај виолините и се добива квинтно созвучје (со намалена квинта) **gis-d-a** (т. 7–8). Тоа остава можност за двојно толкување, и како квинтно созвучје, но и како нонакорд со основа од намален септакорд. Темата **1T$_1$** е изложена во реченица од девет такта и во деветтиот се појавува цезура, така што сè е кристално јасно – имаме обликувана и ограничена целина, која веќе при првото појавување се памети и лесно ќе се распознава натаму.

Мостот е изграден од две целини. Првата, од 10. до 24. такт (воедно и реченица), започнува како репетиција на темата, но постепено од вториот дел на мотивот се прават бројни репетиции, односно имитации кои ја прошируваат до реченица од 15 такта кои завршуваат со истата фигура **Ф$_1$**. Постои можност оваа реченица да се толкува и како дел од поголем комплекс на првата тема, но нејзиното внатрешно проширување и нестабилност упатува на работа со мотивот, а и од нејзиниот крај веднаш се надоврзува следната реченица од разложени созвучја.

Втората целина содржи две реченици (т. 24–30 и т. 30–36). Започнува со разложено квартно/квинтно созвучје, пасаж (**П$_1$**) на четвртото време на 24. такт кој трае до 26. такт (**пр. 4**). Пасажот се состои од квартното созвучје **gis-cis-fis** кое продолжува со квинтното созвучје **c-g-d-a**.

Пр. 4: **П$_1$**, т. 24–26

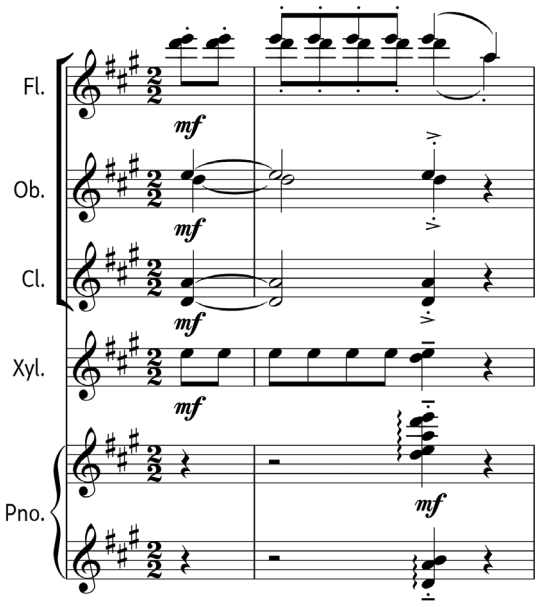


На овој пасаж директно се надоврзува фигура составена од репетиции (флејти, ксилофон) кои преминуваат во ритмичкиот сегмент од басовата фигура во темата (**Ф$_1$**), со што оваа нова фигура **Ф$_{2(Ф1)}$** е нејзин дериват (**пр. 5**).

Од посебно значење е крајот на оваа фигура. Акцентот на првата четвртина со легатура кон втората е засилен со акценти и акордска структура на првото време (пијаното) во која основата е повторно квинтно созвучје **d-a-e-h**.

Перкусионистичкиот карактер на оваа фигура во кој акцентот е ставен на ритмичкиот и артикулацискиот план, ќе овозможи овој краен дел да стане основната придружна фигура на втората тема (**Ф$_{3(Ф1/Ф2)}$**). Последната реченица е повторување на претходната, но транспонирана за секунда надолу што треба да наликува на модулација. Крајот од реченицата е антиципација на придружбата на втората тема (**Ф$_{3(Ф1/Ф2)}$**). Оваа трета фигура е пример за постепената трансформација на материјалот, кој површински може да изгледа различен, но во основа е изведен од едно јадро.

Пр. 5: **Ф$_2$** со краен дел како дериват од **Ф$_1$**, т. (26)–27

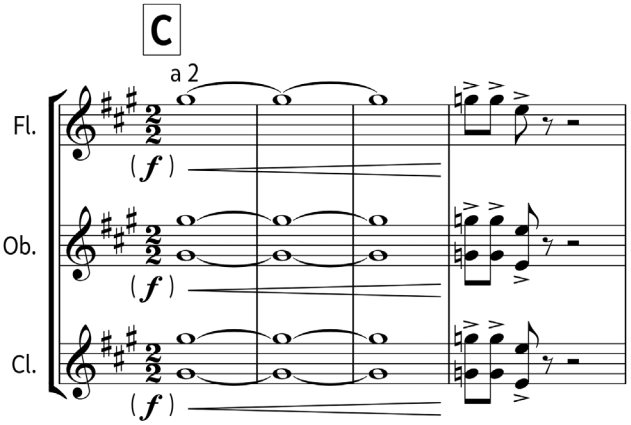


Втората тема (**2Т$_2$**) наликува на моделите од класичните теми со реченици во системот 2 + 2 + 4, во кој првите два двотакти се изградени од мотивот и неговото повторување, односно повторениот двотакт. Овде имаме слична состојба со тоа што бројот на тактови е поголем и структурата на втората тема е: **мотив + повторен (вариран) мотив, работа со мотив** во сличен временски сооднос, но во 20 такта (т. 37–56).

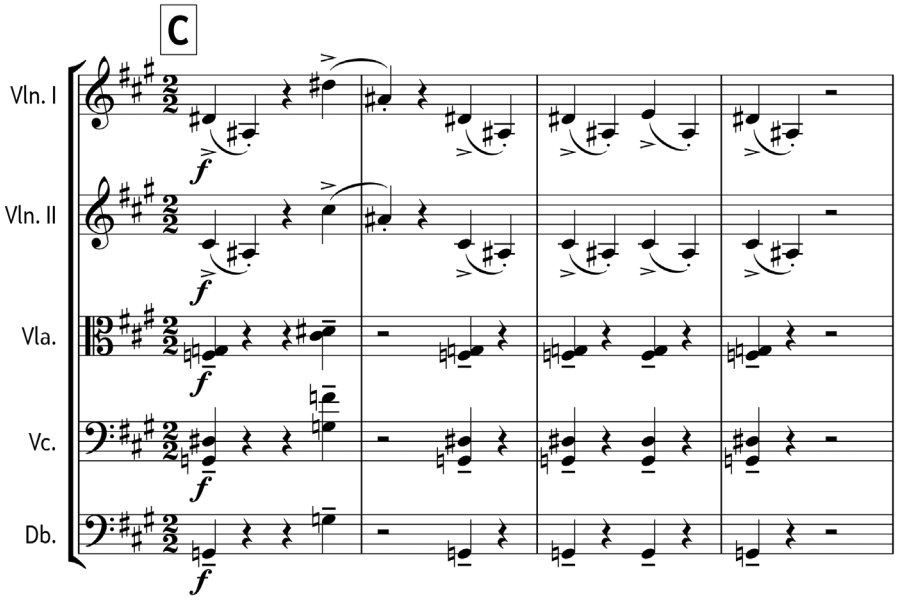
Првото излагање на мотивот, всушност, е шест такта, со тоа што во 6. такт се појавува преттакт за неговото варирано повторување кое е скратено четири такта, така што заедно чинат 10 такта, привидно 5 + 5. Ова се тие интервенции кои постојано ги правам за да добијам паралелизми, а не апсолутна симетричност, при што треба да се сочува природноста на временскиот тек.

Главниот мотив, **М$_{2(Ф1)}$** (т. 37–40), содржи издржан тон од три такта во крешендо на крајот со три акцентирани осмини во кои има скок од терца надолу (**пр. 6**), (односно повторно изведен од басовата фигура на првата тема **Ф$_1$**). Имајќи предвид дека и придружната фигура **Ф$_{3(Ф1)}$** е изведена од басовата фигура на првата тема, и дека **М$_{2(Ф1)}$** почнува со тонот **gis** и потоа оди на **g**, без дилеми може да се каже дека и покрај површинскиот контраст меѓу темите овој прв став е пример за монотематизам.

Пр. 6: Основниот мотив **М$_{2(Ф1)}$** на втората тема, т. 37–40



Пр. 7: Придружбата на втората тема составена од Φ_3, т. 37–40



Темите се различни според карактерот, но се поврзани преку користење материјал од придружбата на првата тема (Φ_1).

Во овој случај има и инверзија на концептот драмска/лирска, во кој првата тема е драмска, а втората е лирска. Овде е обратно, втората тема е драмска, со подигната динамика и изразена акцентуација, посебно со упадот и репетицијата на акцентираните осмини во удиралките и тоа од најмоќните: тимпан, гран каса и барабан.

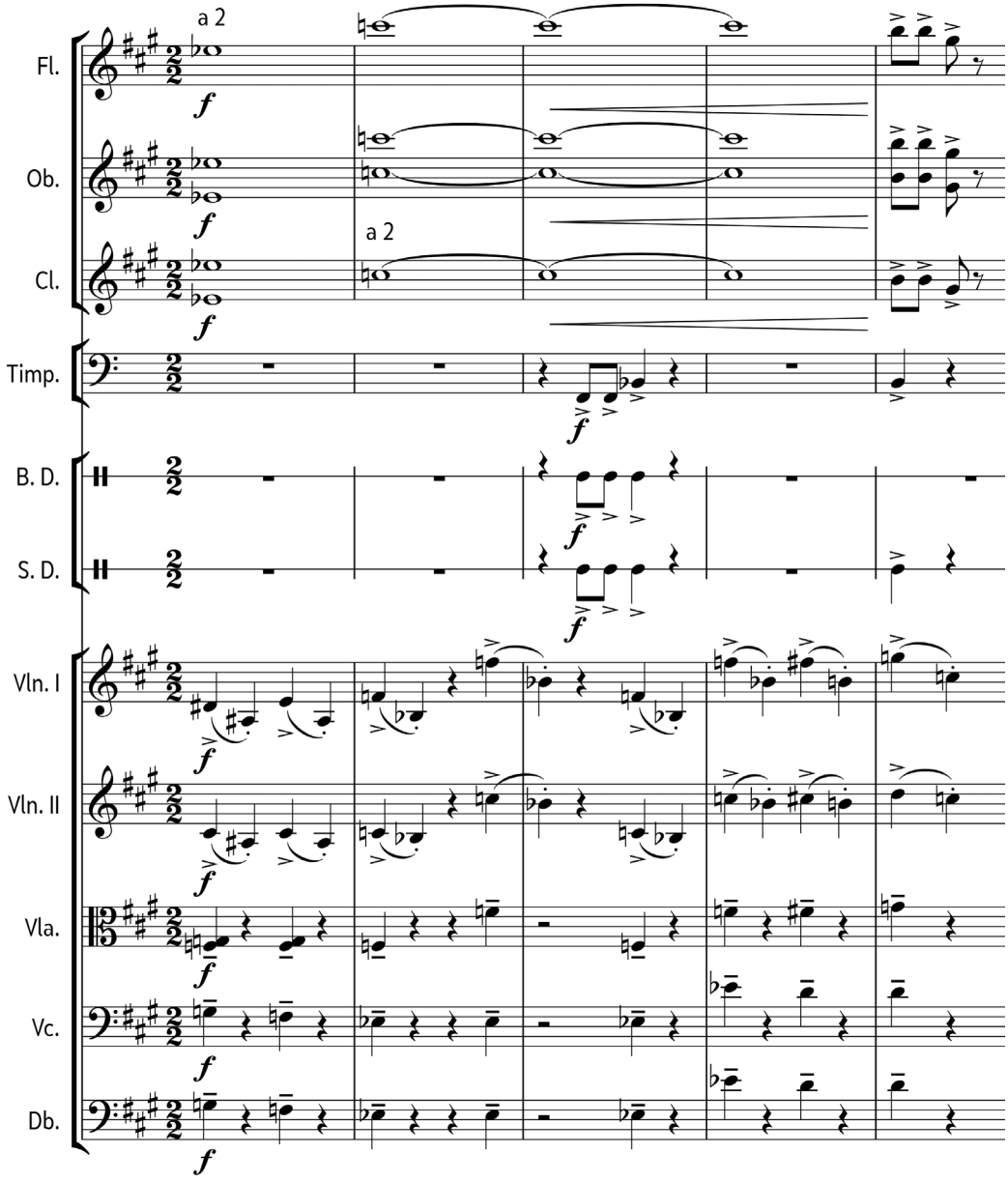
Иако вториот тон од фигурата $\Phi_{3(\Phi1/\Phi2)}$ останува сам, тој се доживува како дел од акордот што му претходи. На тој начин, во овој случај се добива созвучјето **g-ais-cis-dis-f**, но кога енхармонски би ги презначиле тоновите, би добиле **g-b-des-es-f**, (втората позиција од нонакорд со основен тон es) (**пр. 7**). Од друга страна, тука имаме еден кластер од четири тона (**cis-dis-f-g**) кои асоцираат на целотонската скала, што дава можност и за двозначни толкувања. Во еден момент во фигурата ќе се појави и **e**, придонесувајќи натаму кон кластерското звучење на овој акорд.

Овде веднаш се поставува прашањето зошто целата втора тема не е напишана со бемоли, бидејќи тие и ќе се јават подоцна, а дури повторувањето на темата ќе добие мал молски септакорд на прво стапало во **c-moll**, што уште повеќе води кон потврдување на оваа теза. На тој начин дури и водечкиот тон во мотивот M_2 над оваа фигура би се испишал како **as** наместо **gis**.

Од денешна гледна перспектива сигурно M_2 би го препишал со оваа нотна корекција и тогаш втората тема логично ќе дојде да се движи во некој центар **es-c**. Сегашната испишаност го потенцира големиот дисонантен судир меѓу водечката линија и придружбата **gis-g**. Но, ако се испише со **as** и се разрешува во **g** во акцентираните осмини, тогаш дисонантниот судир добива значење на вонакордски (задржан) тон, кој соодветно е разрешен.

Уште поголемо намалување на судирот настанува при повторувањето на мотивот M_2, кој почнува со преттакт втиснат во целината на првото појавување на мотивот, по

Пр. 8: Варираното повторување на мотивот на втората тема, т. 42–(46)



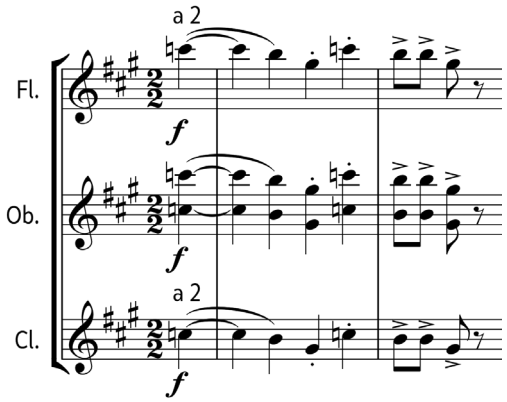
кој акордската придружба и мотивот во дискантот не се во конфликт – придружбата го има акордот **es-b-c-f**, а мотивот – тонот **c** (**пр. 8**).

По повторувањето на мотивот следува имитациска разработка на ритмички скратената верзија од основното интервалско движење на мотивот мала секунда надолу/мала терца надолу, во случајов **c**, **h**, **gis** (**пр. 9**).

Овде не би менувал ништо во однос на енхармонското презначување, односно не би го испишал мотивот како **c**, **h**, **as**; неговата смисла е во **gis**.

Крајот на темата $\mathbf{2T_2}$ кореспондентно одговара на крајот од првата тема $\mathbf{1T_1}$, односно првата фигура ($\mathbf{\Phi_1}$), со тоа што овде движењето **h**, **gis** се јавува за полустепен

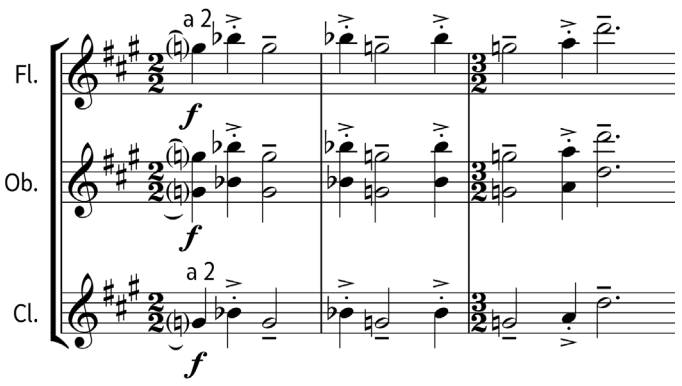
Пр. 9: Работа со мотивот $\mathbf{M_2}$, т. (46)–(48)



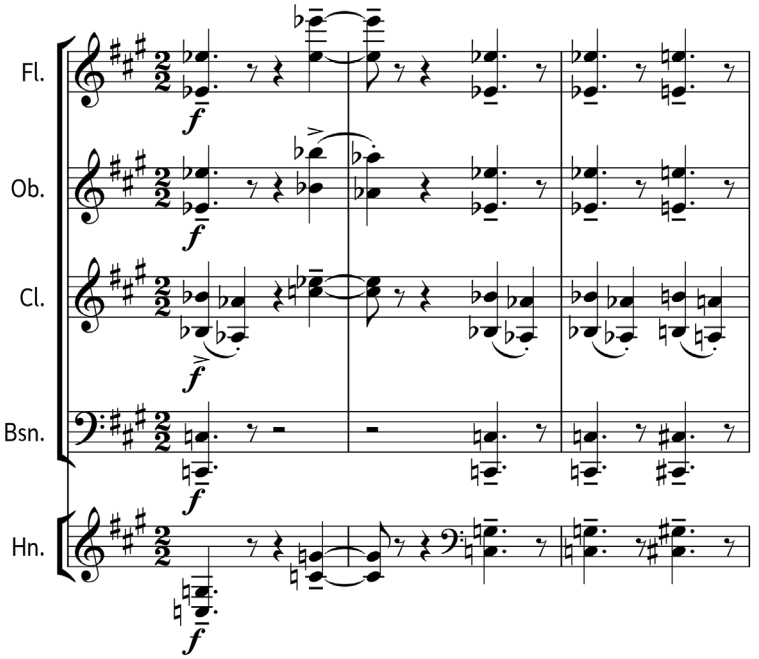
подолу како **b**, **g** и овде е во дискантот (**пр. 10**).

Размислувајќи од денешна перспектива, во која, како што кажав, би ги презначил енхармонски дел од тоновите, мислам дека во тој момент, од една страна, сум се обидувал да го напуштам тоналитетот, но, од друга, не сум бил внатрешно подготвен да се нурнам во просторите на додекафонијата и атоналноста. Откога на крајот од 1970-тите и првите години од 1980-тите тоа ќе го направам (кантатата *Очи*), во средината на 1980 година ќе заклучам дека, сепак, треба да останам во манирите на западноевропската традиција ограничена во рамките на линијата барок до импресионизам. Тој нов простор ќе го барам во мултижанровството, мултистилизмот, користењето на новиот инструментариум, МИДИ, дигиталното снимање итн. Но од тоа решение кое е многу различно од ова што е применето овде, во тој момент сум бил далеку и затоа сум се борел со проблемот за проширување на тоналитетот.

Пр. 10: Крајот на втората тема кореспондентен со крајот на првата тема, т. 54–56



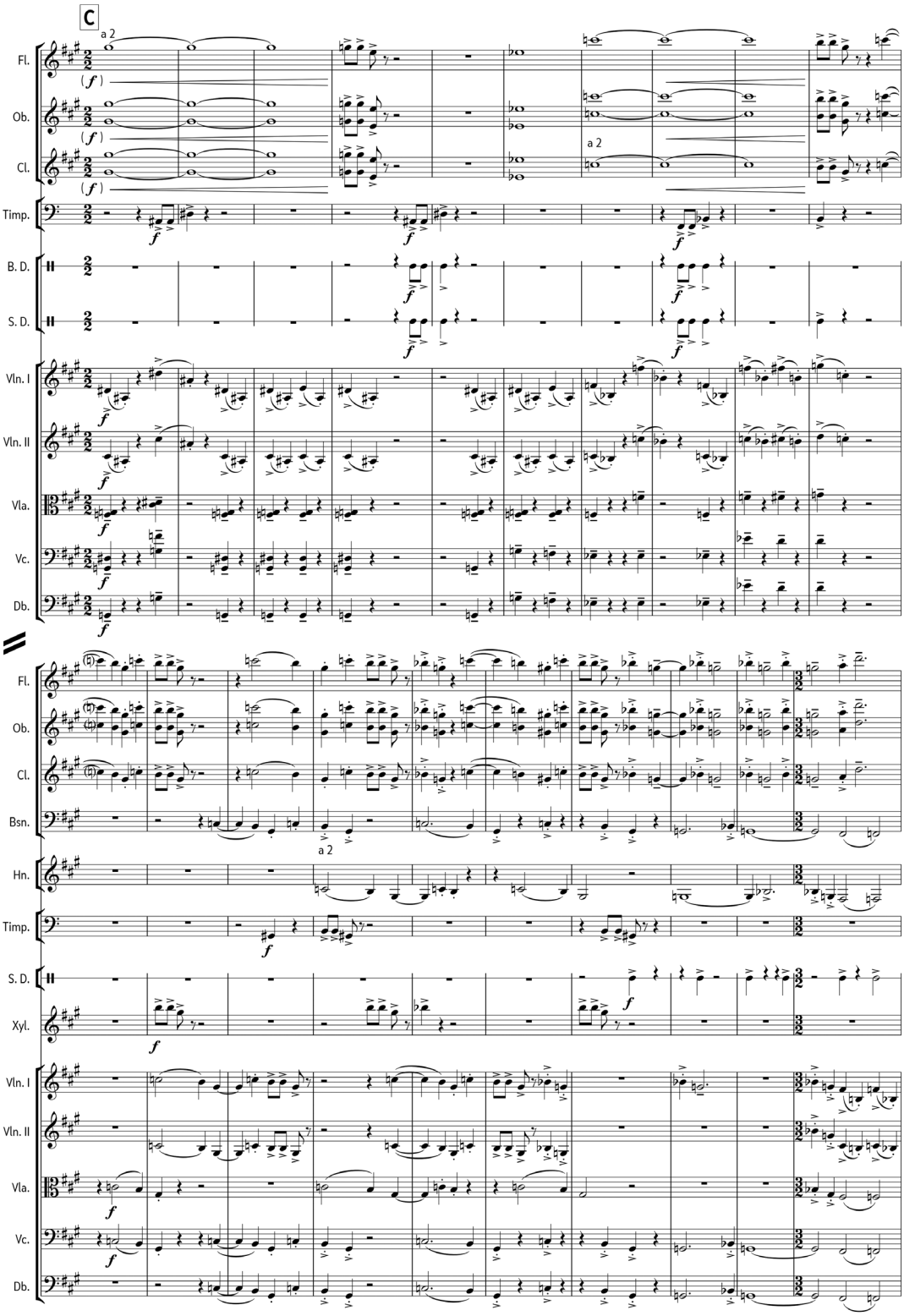
Пр. 12: $\mathbf{Ф_3}$ во втората реченица на втората тема, т. 57–59



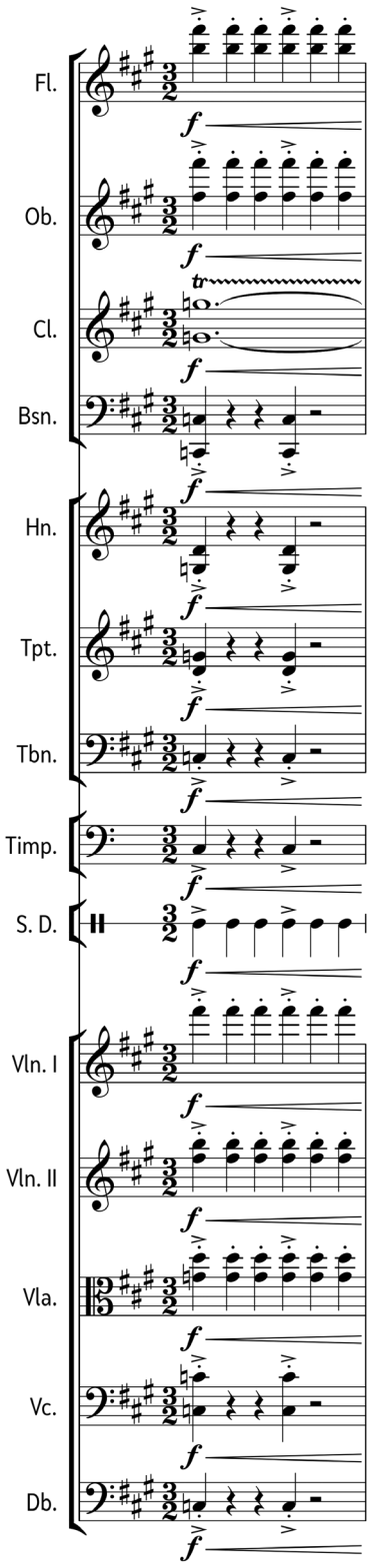
Како што кажав, почетокот на повторувањето на реченицата на втората тема $\mathbf{2T_2}$ веќе се јавува како мал молски септакорд во кој дури и движењето во фигурата е приспособено да биде мала септима, мала секста (**b**, **as**) (**пр. 12**). Овде прв пат од почетокот на ставот во басот имаме основен тон кој потврдува дека се работи за природен **c-moll**.

Но, како и кај првата тема од ова

Пр. 11: Втората тема во целина, т. 37–56



Пр. 13: Завршниот акорд од завршната група, т. 81

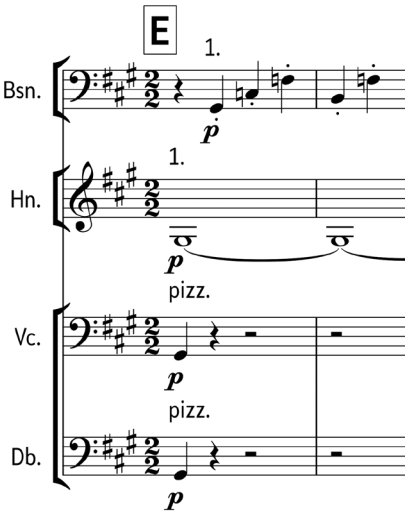


повторување, од проширувањето на реченицата (78. такт) се формира **завршната група**, со завршниот акорд **c-g-h-d-fis** (**пр. 13**), кој може да се третира и како 13-ка, но за мене е повеќе септакорд во кој с се јавува како педален тон, а не дел од акордот.

Развојниот дел има три дела: **1** (основан врз првата тема $\mathbf{1T_1}$), **2** (основан врз втората тема $\mathbf{2T_2}$) и **3** (лажна реприза, основана врз првата тема $\mathbf{1T_1}$).

Првиот дел започнува од тонскиот центар gis со нова придружна фигура $\mathbf{Ф_4}$, кој во извесна смисла е произлезен од ритмичката структура на мотивот на првата тема ($\mathbf{M_1}$) и неговите придружни контрапункти (**пр. 14**).

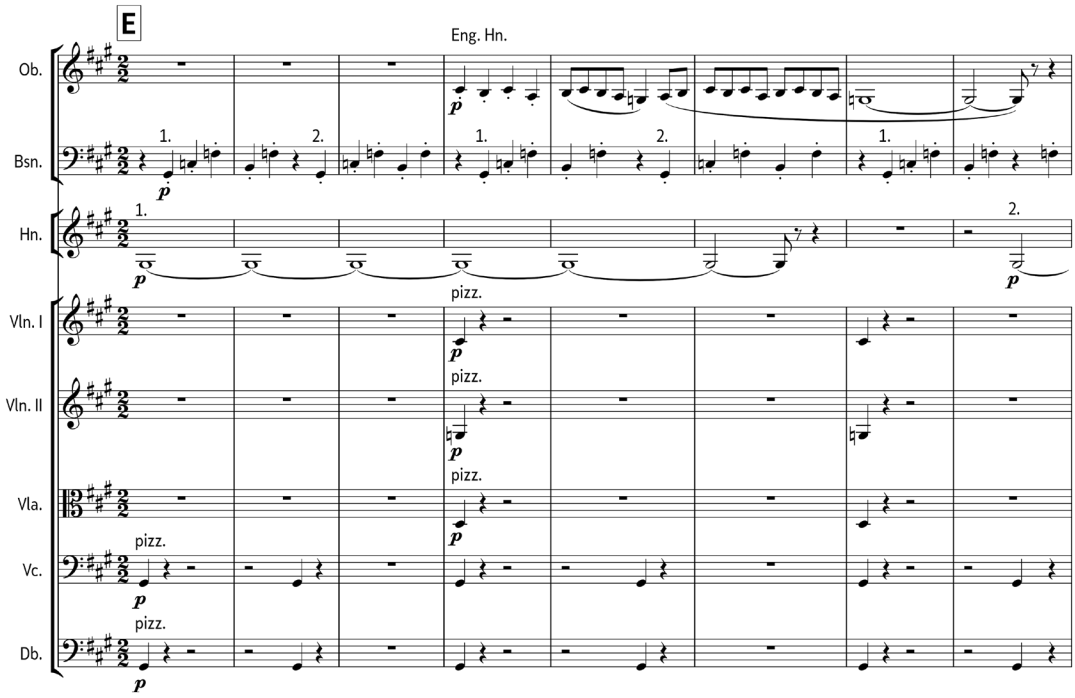
Пр. 14: $\mathbf{Ф_4}$ на почетокот од развојниот дел, т. 88–(89)



Како што може да се види, фигурата е еден и пол такт (тринарност) и со тоа прави полиритмија со основниот метар (бинарен). Затоа воведот во првата реченица трае три такта (т. 88–90) и во неа стабилно (заокружено) ќе биде изнесена првата тема ($\mathbf{1T_1}$) во англискиот рог, со почеток од центар **cis** (**пр. 15**).

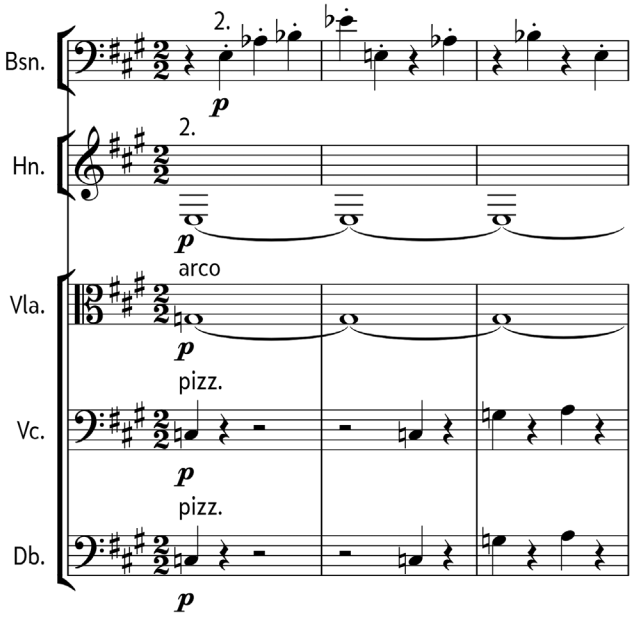
Овде би забележал дека во овој период сè уште инструментите што транспонираат се напишани со транспонирани линии соодветно за кој инструмент се работи. Подоцна, од моментот кога ќе почнам да работам со програмата Sibelius, сите инструменти се напишани во нивните реални линии, а самата програма ги транспонира штимовите. Ова вистински го олеснува читањето на партитурата, но треба да се внимава во штимот при транспонирањето да не се наруши соодносот на предзнаците, односно да се појават предзнаци кои им даваат други конотации на линиите (посебно воґичните тонови). Затоа редовно ги проверував штимовите на инструментите што транспонираат и често им заменував предзнаци, заради поедноставна изведба.

Пр. 15: Почеток на развојниот дел од првиот став, прва реченица, т. 88–95



Краткиот премин од еден и половина такт (т. 95–96) воведува во следната реченица, која е многу поголема, од 97. до 125. такт. Нејзината должина е резултат на нејзината временска структура на *низа* од тактовни единици (затоа не го употребувам терминот двотакти, бидејќи должините постојано варираат од еден до неколку такта). Почнува многу стабилно со квинтакорд **c-e-g** (**e** во хорната, **g** во виолата и **c** во контрабасите), врз кој се појавува придружната фигура $\mathbf{Ф_4}$ – **e**, **as**, **b**, **es**, **e**, **as**, **b**, **es** (фагот) (**пр. 16**) во која е очигледен судирот **e/es** кој ќе биде надополнет и со судирот **as/a** произлезен од комплементарното движење во басот.

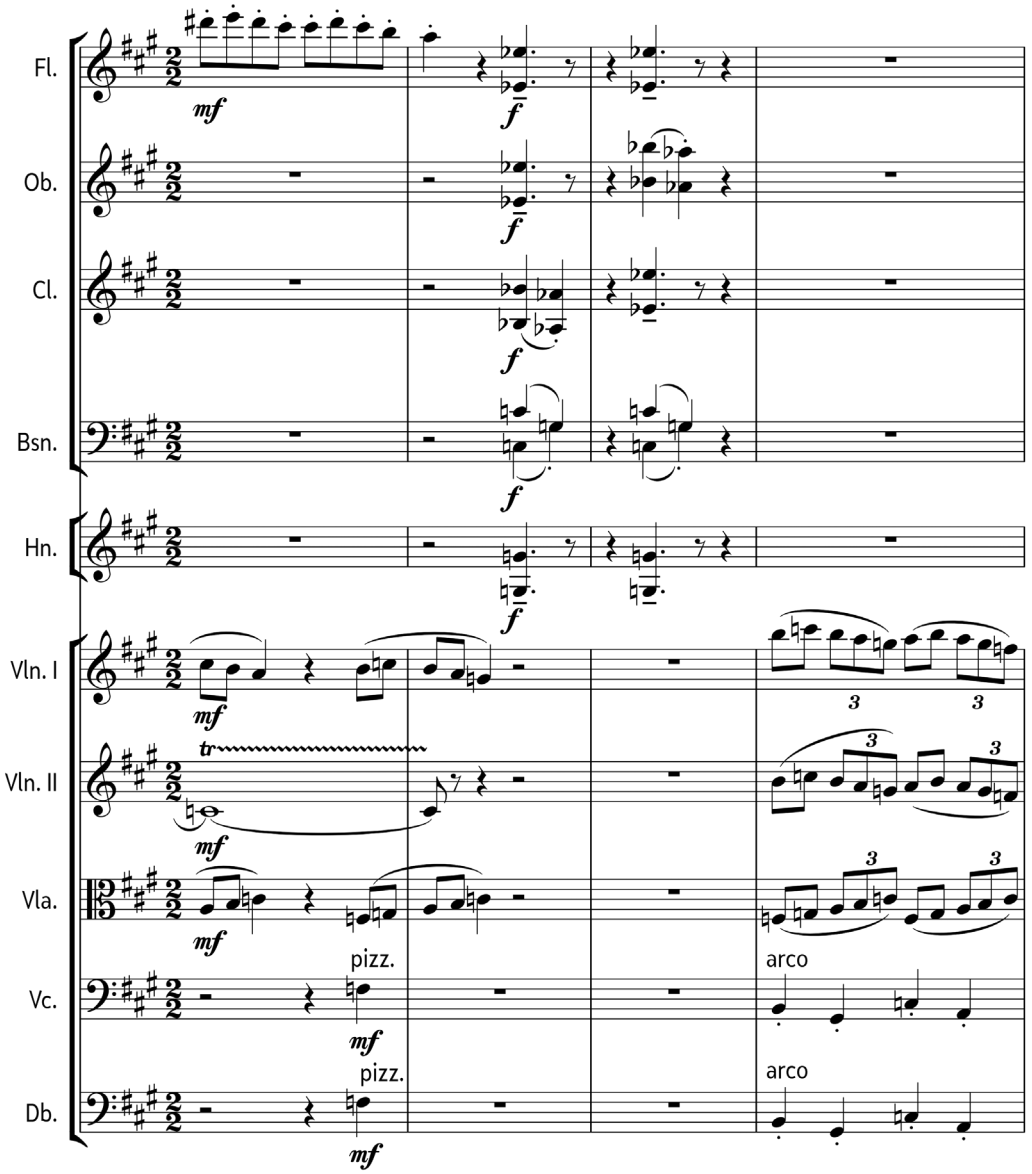
Пр. 16: Воведот во втората реченица од развојниот дел, т. 97–99



Почетната хармонска стабилност постепено ќе се разводни преку бројните имитации на основниот мотив на првата тема $\mathbf{M_1}$ од различни стапала кои содржат бројни алтерации. Кон ова, во еден момент ќе се појави и придружната фигура од втората тема $\mathbf{Ф_3}$ (**пр. 17**).

Таа прави дијалог со делот од мотивот од првата тема $\mathbf{M_1}$

Пр. 17: Дијалог на Φ_3 и дел од мотивот M_1, т. 109–112

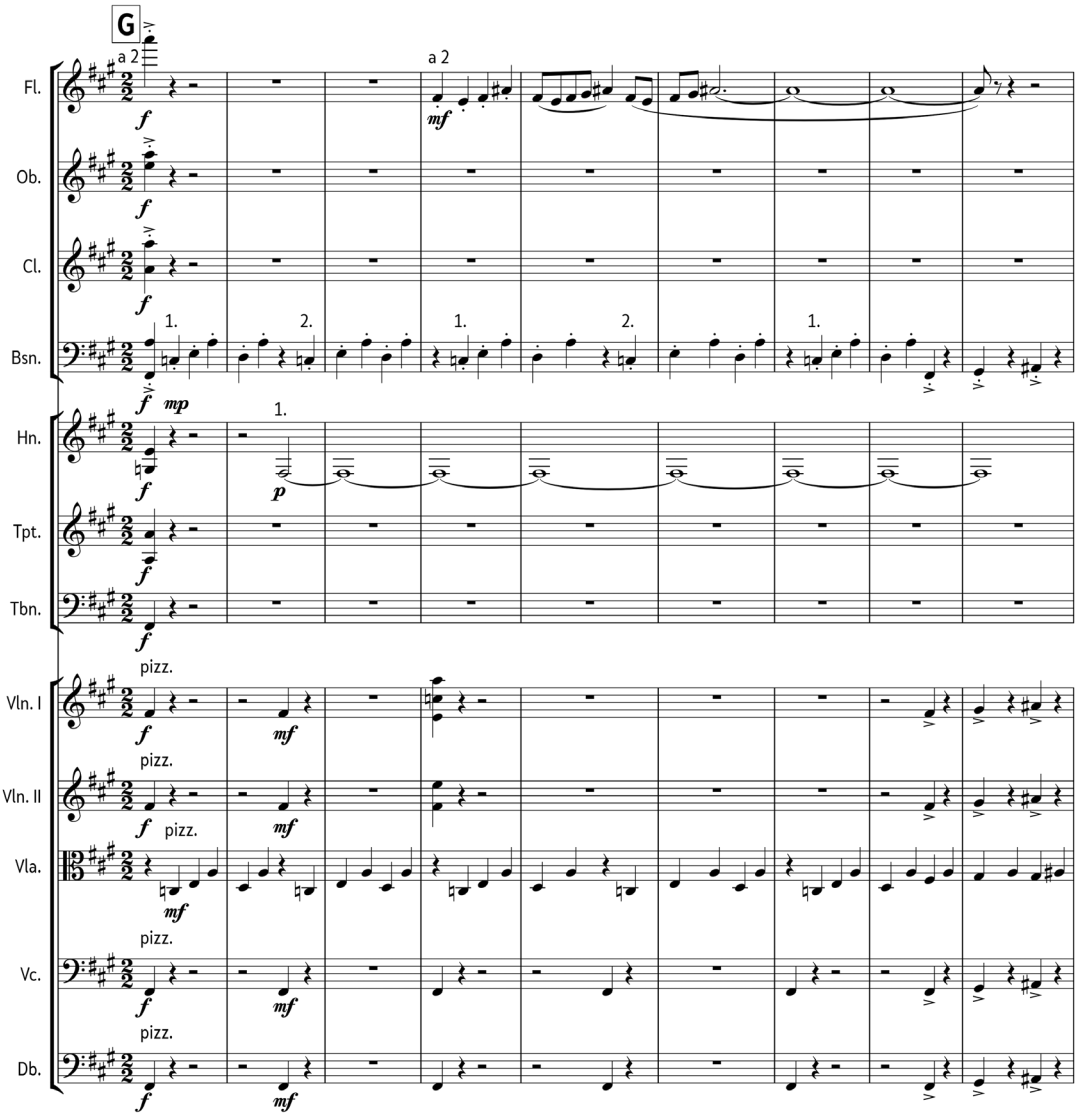


доведувајќи до мала кулминација која ја заокружува оваа втора реченица од првиот дел.

Следуваат две реченици (трета и четврта од овој прв дел) кои се паралелни на првите две, но сега темата е во инверзија $\mathbf{1T_{1(инв)}}$ (во третата реченица во флејтата) (**пр. 18**).

Фигурата Φ_3 е заснована врз полунамалениот септакорд **fis-a-c-e** и затоа се јавува дисонантен судир кога во инверзијата на мотивот M_1 се појавува **ais** (едно од средствата со кои јас сум се обидувал да го решам бегањето од претходните стилистики). Всушност, оваа и следната реченица се варијанти на првите две реченици, така што би можеле да ги претставиме како **a**(1 1_1) **a1**(1_2 1_3). Последната реченица (четврта по

Пр. 18: Трета реченица од првиот дел на развојниот дел, т. 125–133

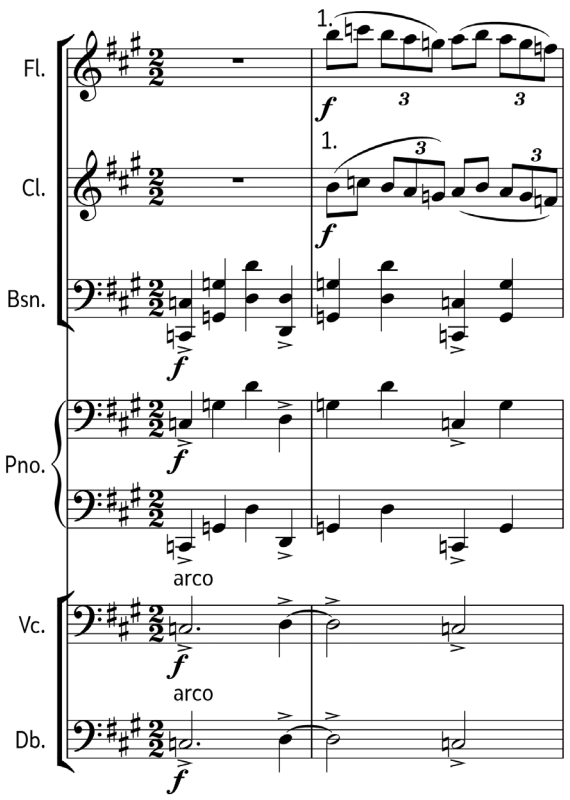


ред, односно 1_3) има различен крај (т. 148–152) за да го подготви вториот дел кој е изработен од втората тема **2T$_2$**.

Почетокот на вториот дел има надворешно проширување на реченицата (вовед) од два и пол такта во кои придружната фигура од почетокот на развојниот дел **Ф$_4$** добива нова интервалска низа со основа **c**, **g**, **d**, врз која се појавува дополнителна фигура **Ф$_{5(M1)}$** формирана од дел од мотивот од првата тема **M$_1$** (т. 153–154) (**пр. 19**). Така тие ќе ја формираат придружбата на појавата на втората тема која следува, односно ќе ги сврзе двете теми.

Следуваат две реченици во кои е изложена втората тема, но во инверзија **2T$_{2(инв)}$**, се разбира, со соодветни интервалски интервенции (алтерации), така што овој дел може да го претставиме како **b**(1 1_1) (т. 153–186). Тој доведува до кулминација по што следува премин (т. 187–208) кон третиот дел на развојниот дел (**пр. 20**).

Пр. 19: **Ф$_4$** и **Ф$_5$** како придружба за појавата на втората тема во инверзија, т. 153–154

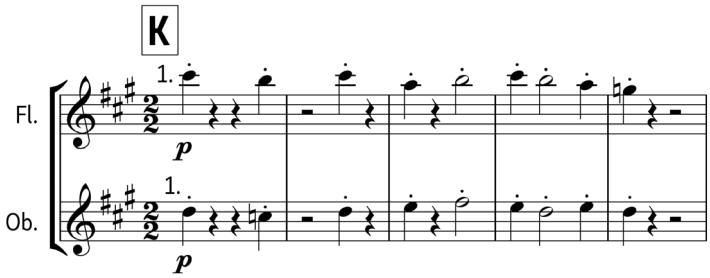


Преминот кој е исклучиво изграден од акордска структура е изведен од синкопираната фактура во гудачите на крајот од втората реченица на делот **b**, која постепено се распаѓа и на неа ќе се надоврзе третиот дел кој е лажна реприза. Акордите изобилуваат со дисонанци од мали секунди, (на пример, акордот во гудачите ги содржи следните тонови: **d-f-fis-g-gis-h-c**), но тие не се наоѓаат еднододруго туку се распоредени преку октава. Од оваа *дисонантна кулминација* во средината на преминот кластерот постепено се разретчува во мал дурски септакорд од тонот **cis**, врз кој ќе почне лажната реприза, односно третиот дел од развојниот дел.

Пред да преминам на неа, би сакал да укажам и на делот од *secco* акордите кои се во ритмичка комбинација 3,3,3,3,2,2. Таа е искористена и за кулминацијата на крајот на ставот, а вакви слични краеви ќе употребам и во други дела.

Краевите на делата ми беа секогаш посебен проблем. Заморен од краевите со бесконечни педали и каденци, посебно од класицизмот наваму, се обидував колку што е можно да бидам различен. За ова ќе пишувам во анализите и на следните дела.

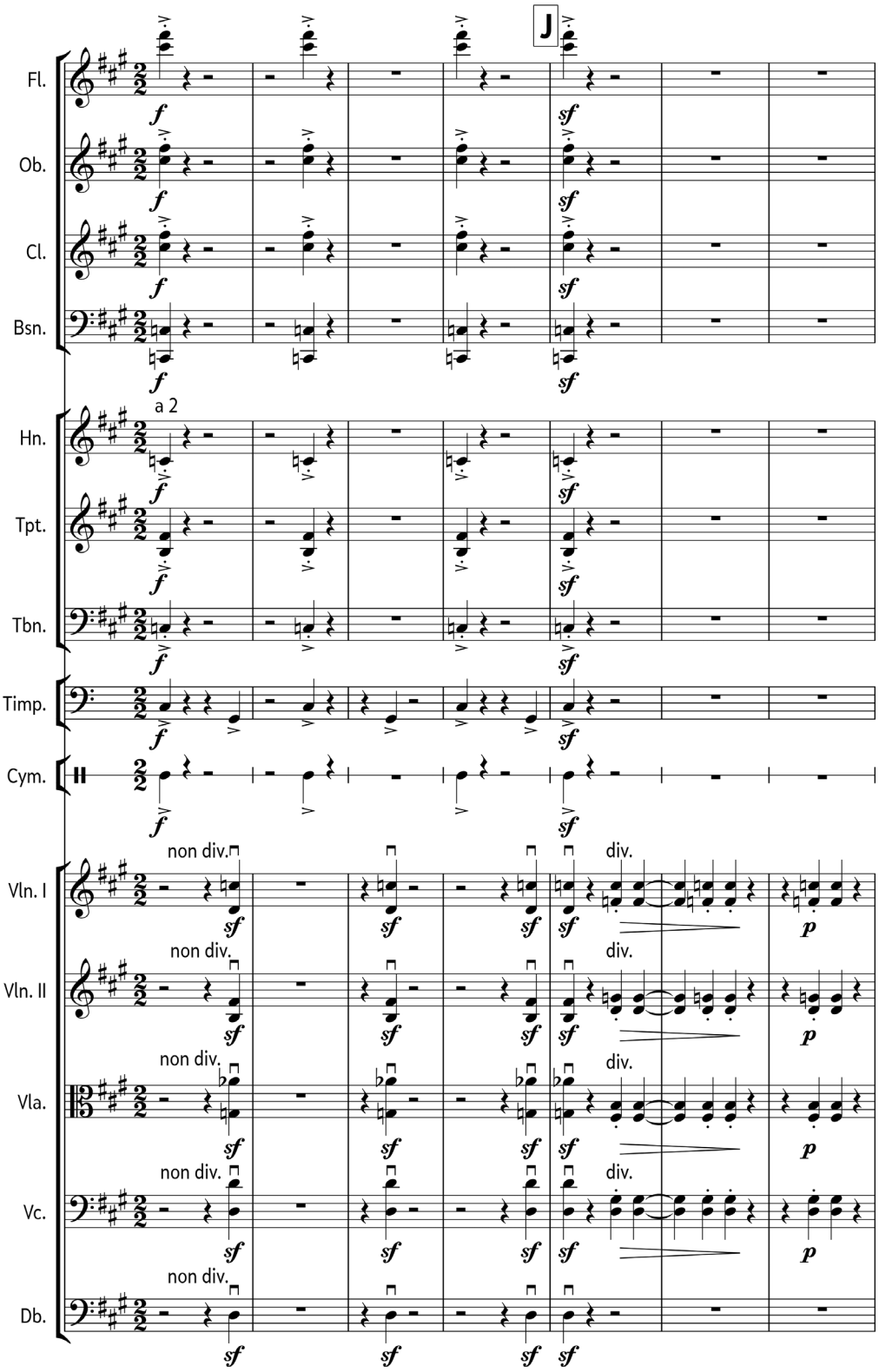
Пр. 21: Аугментација на материјалите од првата тема на крајот од развојниот дел, т. 209–213



И овој трет дел (лажната реприза) се состои од две реченици (т. 209–257), кои се поврзани, односно разделени со пасажот (**П$_1$**) (т. 228–231). Ја нарекувам лажна реприза бидејќи таа во целост е основана на материјалот од првата тема. Сепак, во неа првата постапка, која е направена во работата со мотивот **М$_{1(ayr)}$**, е аугментацијата (**пр. 21**).

Во втората реченица од овој дел темата **1Т$_1$**, вака аугментирана, ќе се јави во тромбонот и фаготот (т. 232–240), што треба да ѝ даде гротескен карактер. Во оваа втора реченица, повторно со играта на имитациите, постепено се подига интензи-

Пр. 20: Почеток на преминот меѓу вториот и третиот дел на развојниот дел, т. 187–193



тетот, за на крајот со ***sf***-ударите во тимпанот од мотивот со терцата надолу **h-gis** (**Ф$_1$**) да се најави почетокот на правата реприза.

Шематски развојниот дел може да се прикаже вака:

1[**a**(1 1$_1$) **a$_1$**(1$_2$ 1$_3$)] **2b**(1 1$_1$) **премин 3a$_2$**(1$_4$ 1$_5$)

Од ова се гледа колку е строга шематизираноста на целата форма, односно дека секој дел има точно одредено место.

Во тие години, а и понегде сè до средината на 1990-тите, создавањето на делата го контролирав строго интелектуално, без разлика што површински, како и во овој случај, делото тече и нема да може да се забележи дека постојат шеми на организација и повторување на деловите. И натаму, до денес, на почетокот ја правам формалната рамка и нема да го започнам создавањето на делото доколку немам разработен концепт за таа рамка. Но во рамките на тој концепт оставам материјалот да ме води и во некои други насоки, кои првобитно воопшто не сум ги ни планирал. Овој принцип на работа го започнав некаде од *Техносимф* и веќе е применет во Концертот за пијано и посебно во *Радомировиот псалтир*. Во делата од 2000 година наваму, го применувам истиот работен принцип, во кој најнапред грубо го поставувам материјалот и преслушувам внатрешно во рамките на некоја формална шема, па потоа почнувам да правам промени кои може да бидат и радикални во однос на првопоставените. Дури понекогаш го поставувам материјалот и оставам некое време да стои, па му се навраќам за да го избегнам воодушевувањето што вообичаено се јавува при првото испишување. Дистанцата е секогаш креативен момент и, како што кажав, може да се случи од првата до последната верзија да има големи непрепознатливи разлики и некои од промените што во меѓувреме сум ги направил да направат и промени на генералното ниво на делото. Колку повеќе зрее и се преработува делото, толку повеќе се подига и неговиот квалитет.

Преминот кон репризата е решен на еден многу едноставен начин, на третото време во 257. такт со соло тимпан со акценти со фигурата **Ф$_1$**.

Репризата (т. 257–320) ја задржува шемата од експозицијата, **прва тема, мост, втора тема, завршна група**, со тоа што втората тема **2T$_2$** е скратена, односно ја нема првата реченица, така што втората реченица ја игра и функцијата на втора тема и воедно преминува во завршна група. Главните промени се направени во оркестрацијата (втората тема ја носат лимените дувачи). Мостот е приспособен да доведе до нов тонален центар и со оглед на тоа што фигурите од втората тема (**Ф$_3$**) во експозицијата беа поставени во **c-moll**, овде тие се поставени во **g-moll** со тоа што основниот мотив на темата, **M$_2$**, е соодветно транспониран и се движи надолу по тоновите **es**, **d**, **h**; (имајќи ги предвид моите забелешки околу предзнаците токму кај оваа тема, со ова уште повеќе се потврдува дека ќе треба да се коригираат предзнаците).

Кодата (т. 320–357) е варијанта на третиот дел од развојниот дел и, како што кажавме, акордите од неговиот крај. Таа почнува повторно со фрагменти од првата тема, односно **M$_1$** (повторно да се добие лажен впечаток како да ќе се повторува репризата, односно, како и кај развојниот дел, дека се работи за знаци за репетиција, многу честа практика до и во класицизмот) и преку низа имитации формира фон за појавата на инверзијата на втората тема. По акордите, на крајот следува едно големо крешендо со тремоло врз акордот **c-h-d-fis** со можност **c** да се третира како педален тон или целиот акорд како 11-ка.

Иако целиот став е прилично голем (357 такта), од прегледот на градежните материјали (во прилозите на книгата), може да се види дека тој е направен од многу малку мотиви и фигури, со што во потполност се потврдува принципот големите форми да се градат од многу мали материјали. Од пописот на градежните материјали на крајот на книгата ќе се види дека ова е општо правило и за мојот симфониски опус и, воопшто, циклусите со големи форми. Оваа економичност на материјалот кај големите циклуси оди и натаму преку употребата на мал број градежни материјали кои се повторуваат во различни верзии низ целиот циклус. Во претходната книга за оперите можеше да се види дека тој е целосно применет и таму.

А пропо бројот на тактови, морам да речам дека сонатна форма, а уште помалку сонатен циклус не се пишува со бројки помали од 100 такта. За жал, сум видел и дипломски, па дури и магистерски работи со толку мал обем. Бројот на тактовите не е формална работа. Во малиот број тактови формата не може да биде развиена, односно нема работа со мотивот.

Втор став

Вториот став претставува тема со варијации, и би го одредил доминантно како полифони варијации, бидејќи овде полифонијата е клучниот елемент, а темата е постојано препознатлива. Сепак, ставот би можел да биде категоризиран до одреден степен и како карактерни варијации, бидејќи прилично е интервенирано и во *карактерот* на секоја варијација.

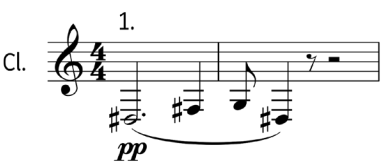
Не би го карактеризирал како *пасакаља* (што ќе го направам натаму во вториот став од Сонатата за пијано бр. 2 оп. 17 или во Суитата *Возови* оп. 21), бидејќи темата не се повторува во целост и на исто стапало. Затоа овде има некоја комбинација и преодност од полифони кон карактерни варијации.

Ставот има осум варијации и дополнително една која се јавува веднаш по излагањето на темата, која јас, сепак, ја нарекув *лажна варијација* и за неа подетално ќе говорам подоцна.

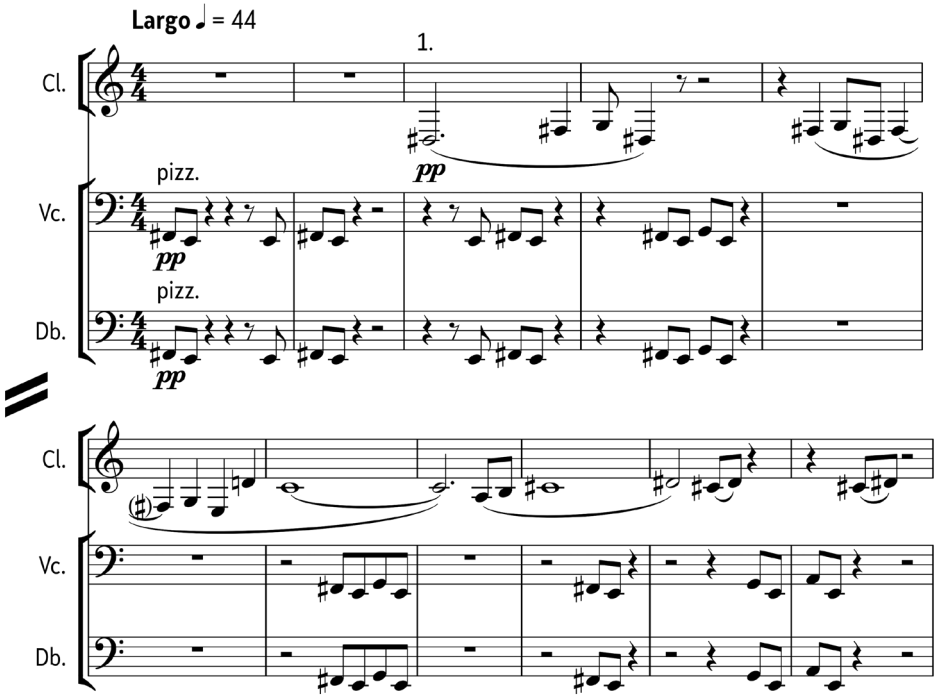
Во тие повеќезначности на ставот и воопшто симфонијата спаѓа и надоврзувањето на третиот став со истиот тематски материјал во брзо темпо. Третиот став следи attacca, по последната варијација од вториот став која претставува премин и вовед во него. Двозначноста е содржана во впечатокот дека варијациите продолжуваат натаму во брзо темпо. Но таа воведна варијација во брзо темпо во третиот став станува една од темите во сложената песна која ја прави неговата форма во која се среќава и друг тематски материјал. Затоа не може да се каже дека варијациите продолжуваат во третиот став.

Темата за варијации е изградена од мотивот **M**$_{3(2T2)}$ кој го воведува кларинетот (т. 3–4) (**пр. 22**). Заедно со пунктираната половина на почетокот (задржан прв тон) директно укажува на неговото потекло од средишниот дел на втората тема од првиот став (**2T**$_2$), движење надолу **c**, **h**, **gis**, со што уште повеќе се потенцира монотематизмот на целата симфонија, посебно кога ќе се има предвид дека и третиот став е изграден од веќе појавените музички материјали.

Пр. 22: Мотивот **M**$_3$ од кој е формирана темата за варијации (**T**$_3$), т. 3–4



Пр. 23: Темата за варијации од вториот став (**Т3**), т. 1–11

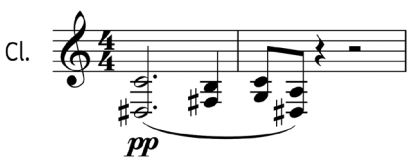


Овој мотив (**M_3**) натаму е развиен во тема **T_3**, која на крајот останува отворена за директно надоврзување на следниот дел (следната варијација) (**пр. 23**).

Тематската линија има придружба во контрабасите и челата пицикато, кои прават контраст на долгите тонови на темата. И оваа фигура е варијација на фигурата **$Ф_{1(вар)}$**, која се јавува во придружбата на првата тема од првиот став.

Завршувањето на излагањето на темата е порабено со такт генерал-пауза (т. 12). Следниот почеток кој го нарековме *лажна варијација* почнува (т. 13) и се прекинува во 18. такт, по што повторно следува генерал-пауза (т. 19). На овој начин повторно е постигната двојна функција, од една страна како да почнуваат варијациите, од друга страна овој дел како да е премин, но и таа негова функција не е потполна, бидејќи премините не се ограничени со генерал-паузи како овде. Мотивот (**M_3**) добива и свој придружен контрапункт кој е варијанта на истиот мотив (**$M_{3(вар)}$**) (почнува како инверзија за да заврши во паралелно движење) (**пр. 24**).

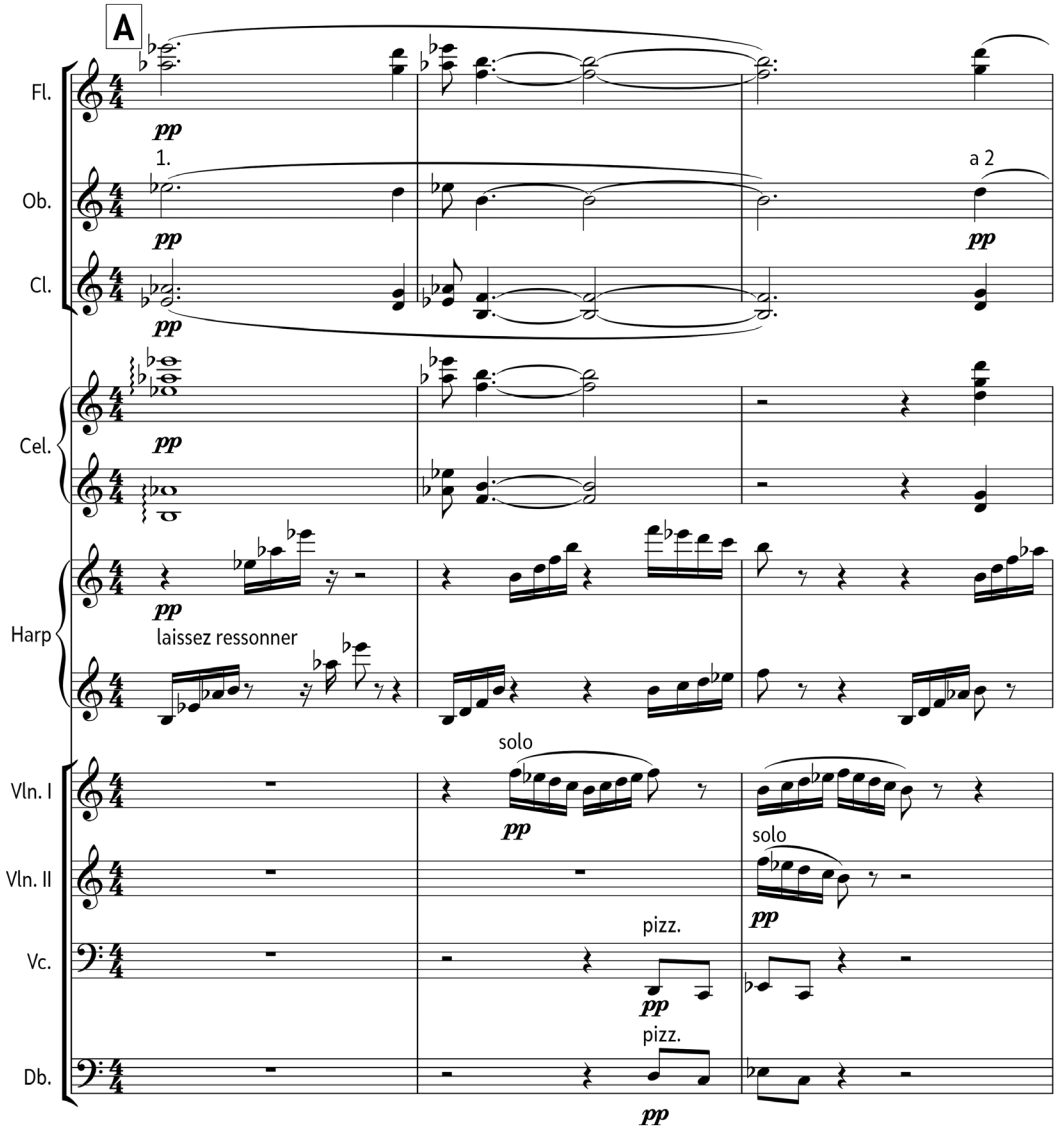
Пр. 24: Контрапункт над **M_3**, т. 13–14



Со овој контрапункт ќе започне **првата варијација** (т. 21) со мотивот во дрвените дувачи (**$M_{3(вар)}$**), и воздушестата структура од разложени акорди во челестата, пасажи во харфата и фигурата **$Ф_6$** во соло виолините (**пр. 25**).

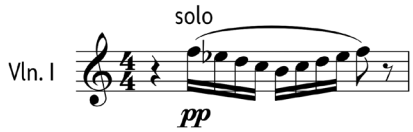
Фигурата **$Ф_6$** во соло виолините составена од скалични движења во намалени квинтакорди, ќе се јави подоцна во *Шеќерната приказна* како основа за градење на **$П_2$** (трета слика) и **темата А** од четвртата слика (в. *Од Шеќерна до Деспина*, стр. 44). Дури и основниот тон на низата, **h**, е идентичен (**пр. 26**).

Пр. 25: Почеток на првата варијација, т. 21–23



Првиот акорд (секстакорд од молскиот квинтакорд од **as**) е испишан енхармонски со тонот **h** наместо **ces**. Мислам дека решението е добро бидејќи се потврдува во следниот такт каде ќе се појави созвучјето **h-f** (намалената квинта, односно зголемената кварта) уште повеќе надополнето со споменатата фигура **Ф₆** во првата виолина, со што тоналниот центар од првиот такт на варијацијата (т. 21) е дефинитивно разнишан со оваа тонска низа во која се чувствува и фригиската секунда и лидиската кварта.

Пр. 26: **Ф₆** која ќе се јави и во *Шеќерната ѝриказна*, т. 22

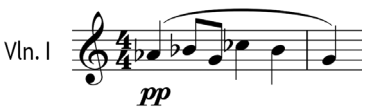


По почетните промени, оваа варијација ја следи структурата на темата во која групите на инструменти ги имаат веќе споменатите функции: дрвените дувачи ја

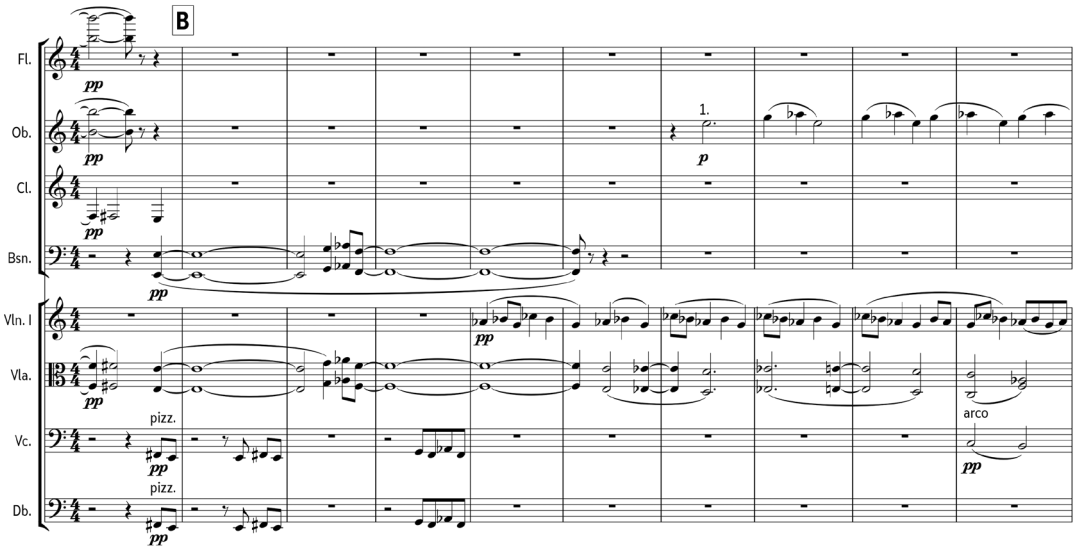
носат темата и во еден момент (т. 25) ќе се одвои полифоната линија на кларинетите, челестата и харфата ја бојат акордската структура, а гудачите со шеснаесеттинските фигури прават дополнителен полифон контраст.

По првата варијација непосредно се надоврзува **втората варијација** (почнува со преттакт во 30. такт), во која мотивот (**M$_3$**) го донесуваат фаготите удвоени со виолите. Пицикатата (**Ф$_{1(вар)}$**) во виолончелата и контрабасите почнуваат во тонален центар **e**, но веднаш (т. 33) се *кориѓираат* и го воспоставуваат тоналниот центар **f** околу кој се движи оваа варијација. Новата фигура во првите виолини, **Ф$_{7(M3)}$** (т. 34), која е изведена од мотивот на темата (**M$_3$**) (**пр. 27**), ќе се вклучи во градење на полифона структура заедно со хроматското движење надолу во виолите (од 35. такт натаму) и појавата на мотивот на темата (**M$_3$**) во обоата (т. 36) (**пр. 28**).

Пр. 27: Фигурата **Ф$_7$** како дериват од **M$_3$**, т. 34–(35)



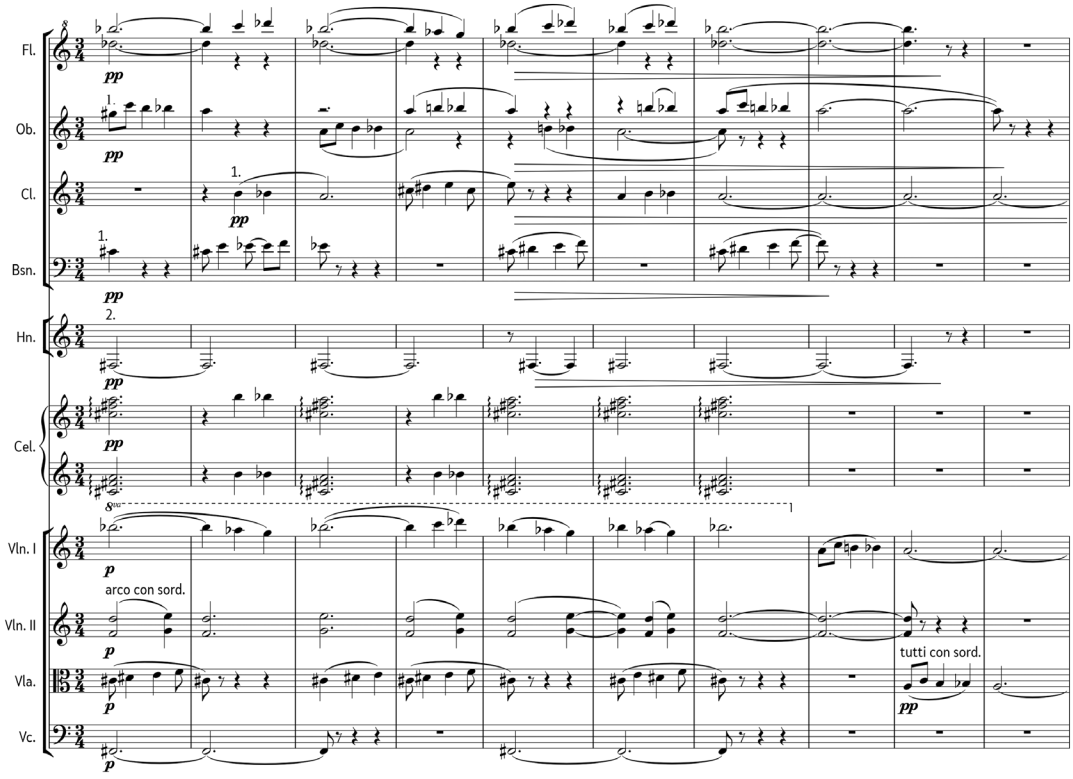
Пр. 28: Полифонијата во втората варијација, т. 30–39



Третата варијација (т. 40–47) понатаму ја развива полифонијата поставена во втората варијација. Тематската линија е во првата флејта, а воведената фигура **Ф$_7$** шета меѓу дрвените дувачи (кларинет, фагот), виолата и виолончелото соло, четирите втори виолини пицикато и челестата. Солата во гудачите треба да придонесат кон еден покамерен звук, за да се остави простор за натамошен растеж, а воведувањето на челестата треба да ја обои целата варијација во еден прозрачен звук. Дополнителни полифони линии се јавуваат во обоата и првите виолини.

Оваа полифонија уште повеќе се згуснува во **четвртата варијација** (т. 48–57) (**пр. 29**). Постои можност третата и четвртата варијација да се третираат како една, но нејзиниот почеток со новиот тонален центар **b** ја разграничува нивната линија. Тој многу бргу е спротивставен од тоналниот центар **a** (од 50. такт и натаму) во кларинетот и обоата, така што овие два тонални центри меѓусебно се мешаат, но во последните три такта, со настапот на првите виолини, се заокружува крајот на варијацијата во центарот **a**.

Пр. 29: Полифонијата во четвртата варијација, т. 48–57

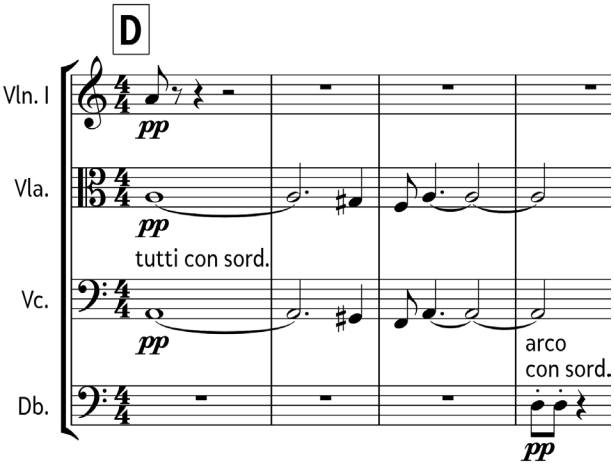


На одреден начин целата варијација изгледа педално поради движењето околу двата споменати центри.

Во **петтата варијација** (т. 58–65) челата и виолите го донесуваат основниот мотив на темата во инверзија, **М$_{З(инв)}$** (**пр. 30**).

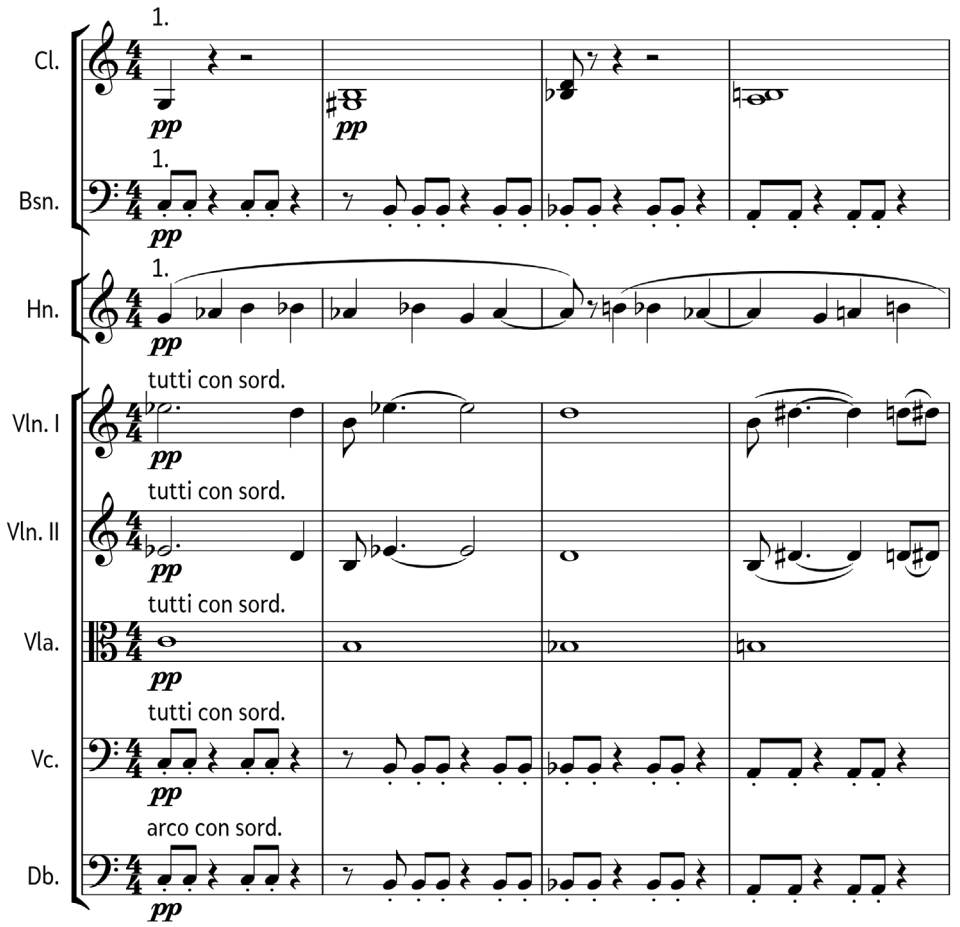
Тоналниот центар на овој почеток на петтата варијација ја одредуваат со контрабасите и појавата на тонот **d**, со што прозвучува **d-moll**, кој натаму со хармонска прогресија треба да *модулира* во следниот јасен тонален центар на **c-moll** во шестата варијација.

Пр. 30: Инверзија на основниот мотив на темата во петтата варијација, т. 58–(61)



Во **шестата варијација** (т. 66–74) основниот мотив на темата, повторно во инверзија, **М$_{З(инв)}$**, го водат виолините во октави, на кои им се спротивставува полифона линија во првата хорна (**пр. 31**). Ова проверено средство во кое хорната/хорните (посебно како овде високите хорни) имаат своја контрапунктска линија, многу често ќе го користам низ моето творештво (инаку ми е преземено од Брамс и Чајковски).

Пр. 31: Почеток на шестата варијација со полифонија во висока хорна соло, т. 66–69



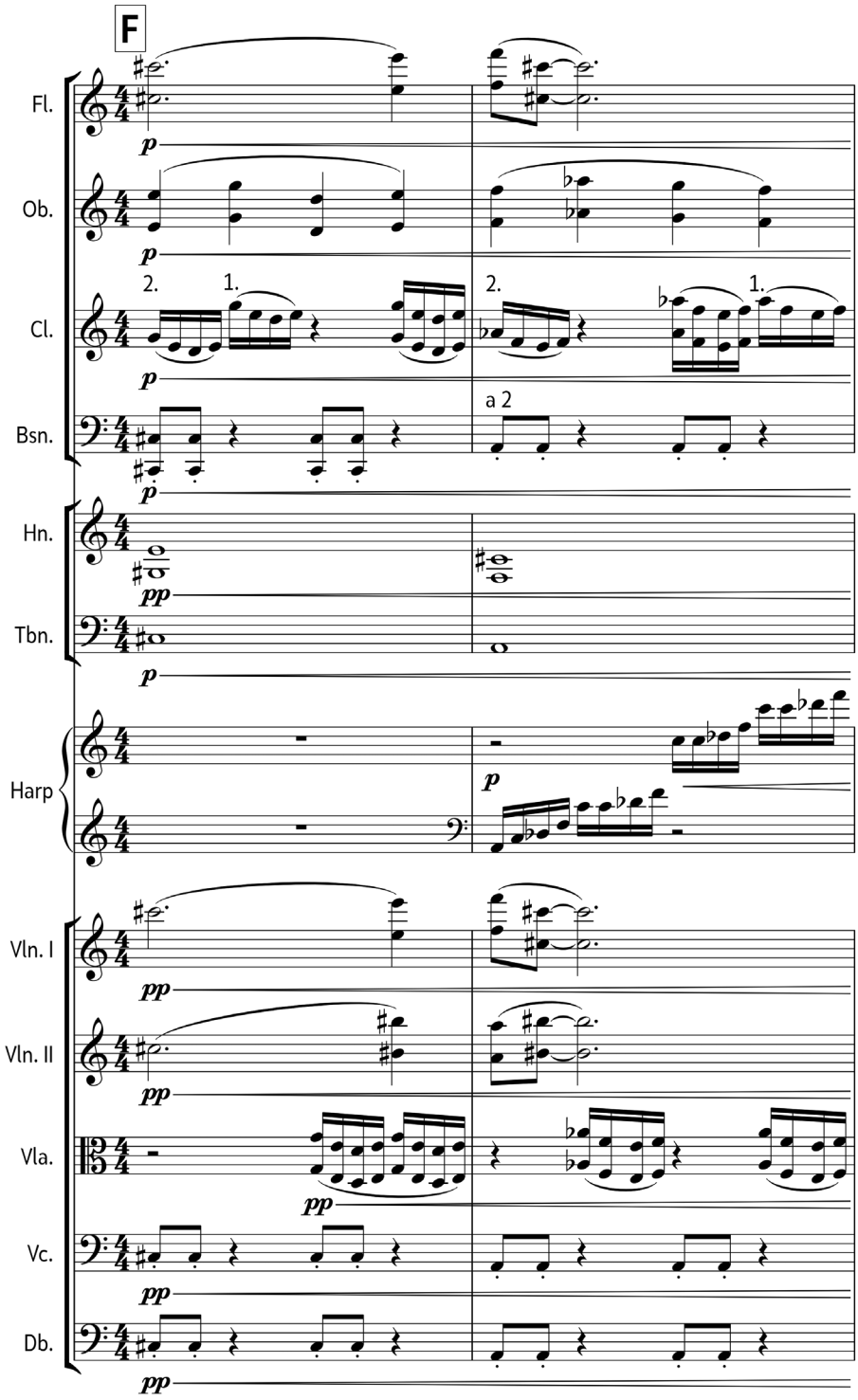
Следува кулминацијата во ставот во **седмата варијација** (т. 75–83), која започнува во ***p***, но е во постојано крешендо до крајот на варијацијата (т. 83). Основните материјали се поставени: $\mathbf{M_3}$ во првите виолини во октави (удвоени со флејтите и комбинирани со вторите виолини во движење во инверзија) и движењето на басот со фигурата $\mathbf{\Phi_1}$ во терци (**cis-a**) (**пр. 32**).

Движењето на басот го означува и поместувањето на тоналниот центар: најнапред **cis** (иако се појавува и **g**) и потоа **a**. Уште поинтересен е вториот акорд во кој се спротивставени **a** и **as** (основниот тон на акордот е **f**), кој дополнително содржи и зголемена квинта (**cis**).

> Овие двојни дурско-молски терци ги има низ целото мое творештво и за нив пишував и ќе пишувам често.

Целата варијација е заснована на повторувањето на оваа хармонска врска. Оркестрацијата е едноставна: лимените ги држат акордите (не ми е јасно зошто не сум ги употребил и трубите), виолините и флејтите ја водат основната линија и нејзиниот контрапункт, контрапунктот од хорната од претходната варијација го преземаат обоите, кларинетите изведуваат шеснаесеттинска варијанта од истиот контрапункт,

Пр. 32: Почеток на седмата варијација, т. 75–76



а харфата разложени акорди. Густината на звукот ја прават трите секундни судири: **g-gis** (т. 75), **his-cis** и **a-as** (т. 76) кои се повторуваат.

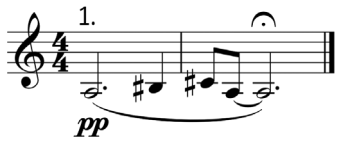
Последната **осма варијација** е многу кратка, изгледа како **кода** на ставот, но воедно и како премин и вовед во третиот став, во кој се јавува варијација од основниот мотив на темата, $\mathbf{M_3}$ во брзо темпо.

Изведена е од квартет од два кларинети, фагот и хорна. Хорната е највисоко поставена и ја има водечката линија $\mathbf{M_{3(инв)}}$, додека првиот кларинет ја содржи контрапунктската линија. Со оглед на тоа што е мошне кратка, постои можност и да не ја третираме како варијација, како што направивме и при првото излагање на темата и делот што следуваше, но таму немаше толку голема промена како овде. Овде е променет тоналниот центар, оркестрацијата и динамиката, варијацијата има заокружен крај, за разлика од делот кој беше придружен на темата во кој имаше додадено контрапунктска линија, но беше недовршен, и на крајот јасно е одвоена од претходната варијација со краткиот здив (') пред нејзиниот почеток во *subito* ***p***.

Трет став

Третиот став има јасна триделна структура и претставува сложена триделна песна. Историски ваквата форма е карактеристична за третите ставови од четириставните симфонии, (менуети, скерца), но овде карактерот воопшто не е скерцозен, туку, напротив, ја има тежината на завршен став. Кон ова придонесува и неговата реминисцентна структура преку појавата на содржинските материјали од претходните два става, со што се заокружува целината на делото. Како што ќе видиме натаму, доминантниот тематски материјал произлегува од темата за варијациите од вториот став, (која од своја страна потекна од втората тема од првиот став), а и крајот на симфонијата е изведен од последните две варијации од вториот став. Значењето на основниот мотив $\mathbf{M_3}$ од оваа тема ($\mathbf{T_3}$) се потврдува и со последните два такта на целата симфонија, каде е изведена од соло кларинет (**пр. 33**).

Пр. 33: Крајот на симфонијата, т. 254–255

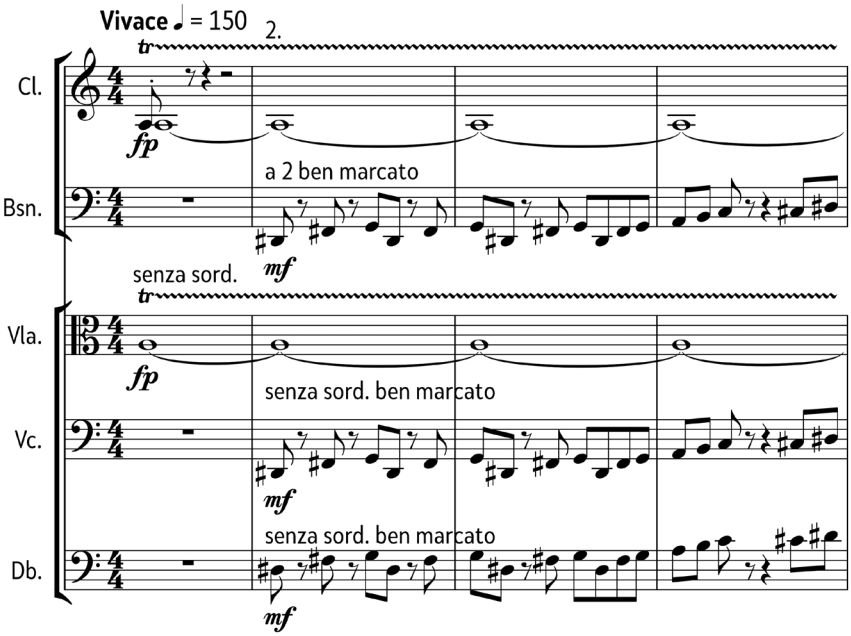


Во вториот и третиот став во симфонијата е поизразена романтичната црта, што заедно со карактеристиките на формата (третиот став се надоврзува и произлегува од вториот и првиот став, монотематизмот), придонесе да ја прифатам сугестијата на професорот Зографски ова дело да се наслови *Фантазија*.

Иако се прави разграничување меѓу неокласицизмот и неоромантизмот, и таму се јавува проблемот за *романтичните* ставови што ги има во многу класични дела (Моцарт е недвосмислено најмоќен во оваа смисла). Затоа јас се залагам дека неокласицизмот треба да биде употребуван повеќе како генерички термин за да ги покрие стиловите од минатото. Сепак, и јас на моменти употребувам *неоромантизам* сакајќи да ја потенцирам романтичната нишка во делото.

Триделната структура на сложена песна **A B** $\mathbf{A_1}$ одговара на големиот контраст на деловите **A** и **B** кои се разликуваат и по метарот и по темпото и по содржинскиот материјал (во **B** се јавуваат темите од првиот став), и со тоа целосно и по карактерот. Иако и деловите **A** и **B** се триделни песни, делот **A** е триделна песна во која наместо $\mathbf{a_1}$ ќе се појави нов дел **c**, односно триделната песна е со структура **a b c**.

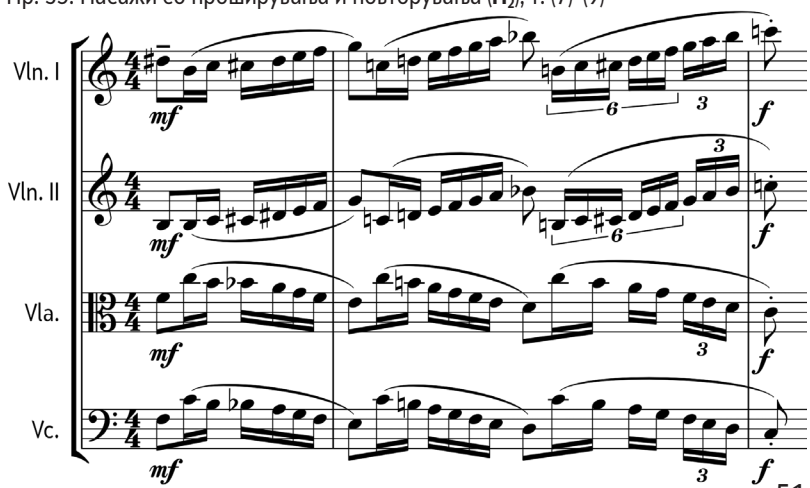
Пр. 34: Почеток на третиот став, т. 1–4



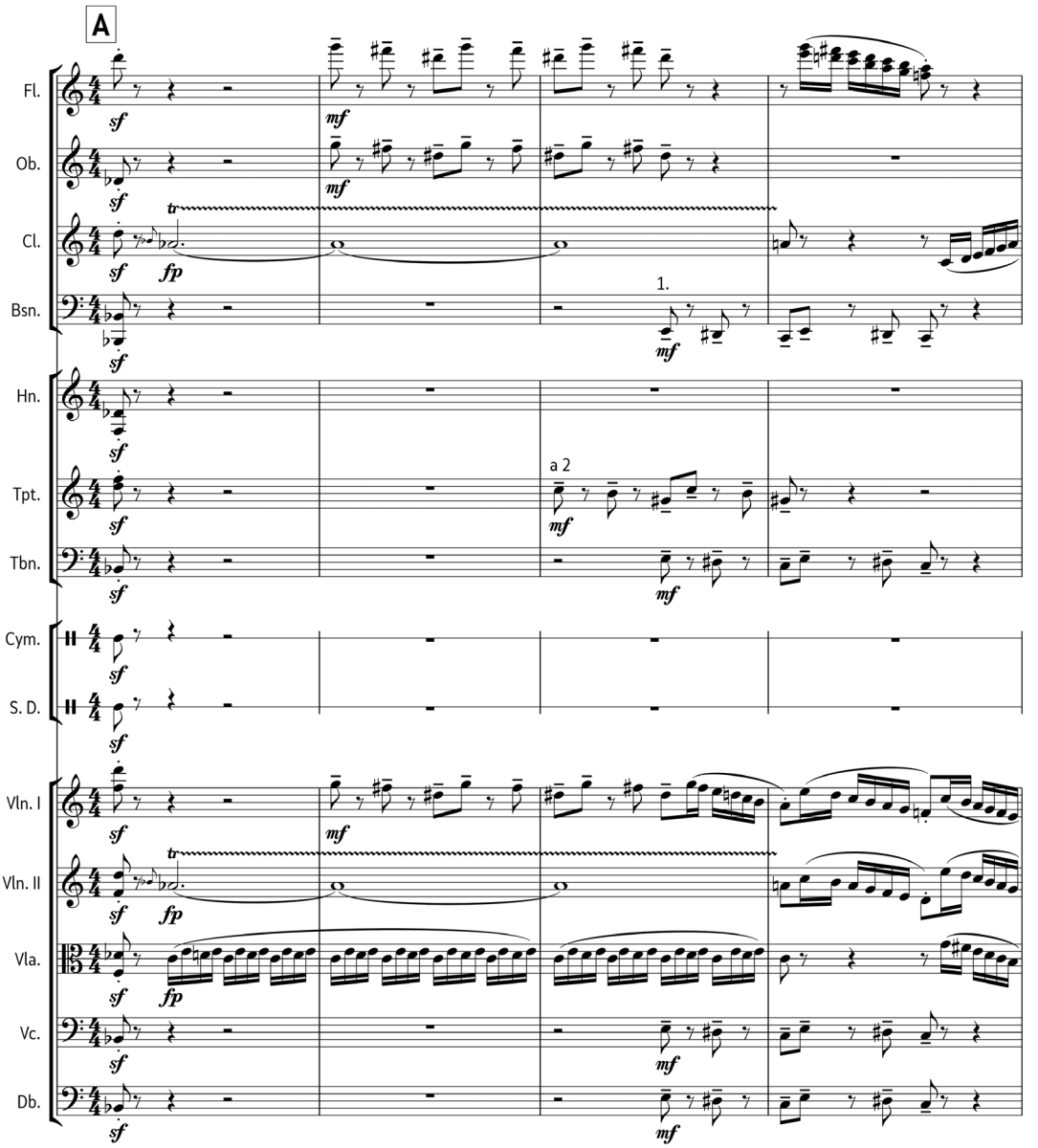
Почетокот на ставот кој го претставува **a** во **A**, како што кажавме, изгледа како продолжување на варијациите од претходниот став. Првата реченица има еднотактен увод од трилерот во кларинетот и виолите, по што следува три и полтактовна реченица со новата стакато варијанта на темата $\mathbf{T_3}$ од вториот став во брзо темпо (т. 2–5) (**пр. 34**).

Втората реченица (т. 5–10) веќе започнува со имитации на $\mathbf{M_3}$, со кои постојано се поместуваат тоналните центри. Воопшто, во целиот **a**-дел кој е во постојано движење многу тешко би било да се одреди кој е тоналниот центар, дури и за првата реченица, (посебно поради алтерациите). Така, првата реченица завршува на тонот **e**, но $\mathbf{M_3}$ на почетокот на втората е од тонот **f** (т. 5) и веќе во следниот такт (т. 6) $\mathbf{M_3}$ започнува од тонот **h**. Ваквата тонална нестабилност е евидентна и во пасажите кои се надоврзуваат на овие имитации на мотивот, ($\mathbf{П_2}$), во кои се појавуваат тонски низи со повеќе алтерации (**пр. 35**).

Пр. 35: Пасажи со проширувања и повторувања ($\mathbf{П_2}$), т. (7)–(9)



Пр. 36: Почеток на **третата реченица** од **a** (т. 10–13) со мотивот $\mathbf{M_{3(инв)}}$



Третата реченица почнува со мотивот $\mathbf{M_{3(инв)}}$ во инверзија (**пр. 36**).

Крајот на оваа трета реченица има надворешно проширување кое воедно се користи и како премин кон делот **b** кој завршува со битонални квинтакорди (во нискиот регистар **d-f-a** и во високиот **h-dis-fis** (**пр. 37**).

Овие два такта (т. 17–18) од ова проширување се во духот на ритмичката фактура од *secco* акорди препознатлива и за натамошното мое творештво, односно претставена во осмини 3,3,2, по што следува такт со четвртина пауза и три четвртини акорди. (За ова пишував и при анализата на *Шеќерната ѓриказна*, во која многу често е употребувана оваа ритмика и хармонски фактури).

Со сето ова **а** шематски според речениците може да го прикажеме како: **1 1_1 1_2**.

Малото **b** (како што често го нарекуваме) од големото **А** донесува нова тема $\mathbf{T_{4(T2)}}$ која е во релација со втората тема од првиот став. Таа е составена од две реченици пред кои има два такта вовед (т. 19–20) каде ќе се појави нова фигура $\mathbf{Ф_{8(Ф2)}}$ (т. 19–20) која е изведена од $\mathbf{Ф_2}$ (**пр. 38**).

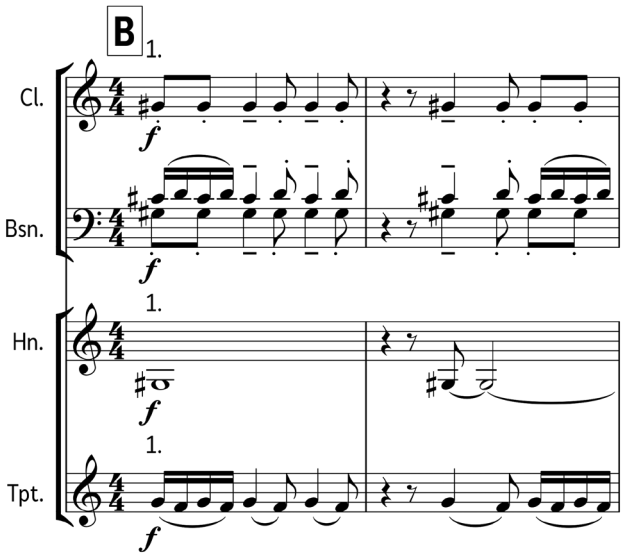
Видна е нејзината ритмичка игра од синкопираните ритми (претставено во осмини во двата такта) 2,3,3 и 3,3,2. Ја изведува група од лимени и дрвени дувачи (трубата е највисоко).

Оваа фигура ја прави придружбата за првата реченица од оваа тема (т. 21–27). Како што кажав, темата содржи две реченици, односно втората трае од 27. до 35. такт. За жал, поради нејзината должина не ќе може да се прикаже целата (т. 21–35) (**пр. 39**).

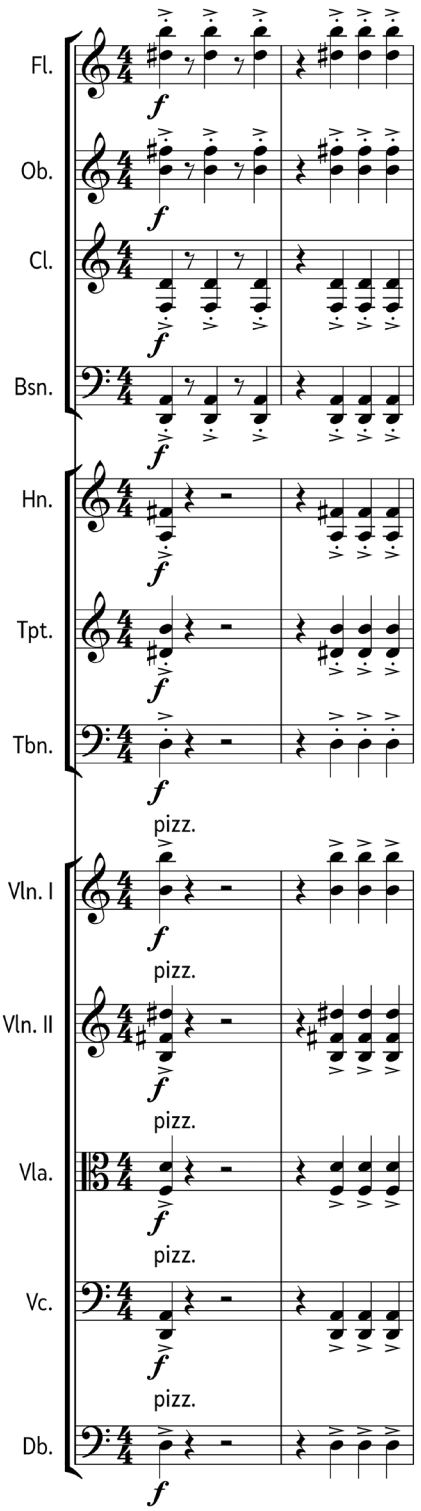
Тоналниот центар на првата реченица е **cis**, а клучниот мотив $\mathbf{M_4}$ ја содржи намалената квинта (**g-cis**), по што следува синкопираната хроматска линија стакато, натаму преминува во легато и на крајот повторно во стакато во нејзиниот прв мотив и тонален центар.

Втората реченица (т. 28–35) е варијанта на **осмата варијација** од вториот став. Основната мелодиска линија е синкопирана преку ритмичката фактура 3,3,2, но ги задржува основните

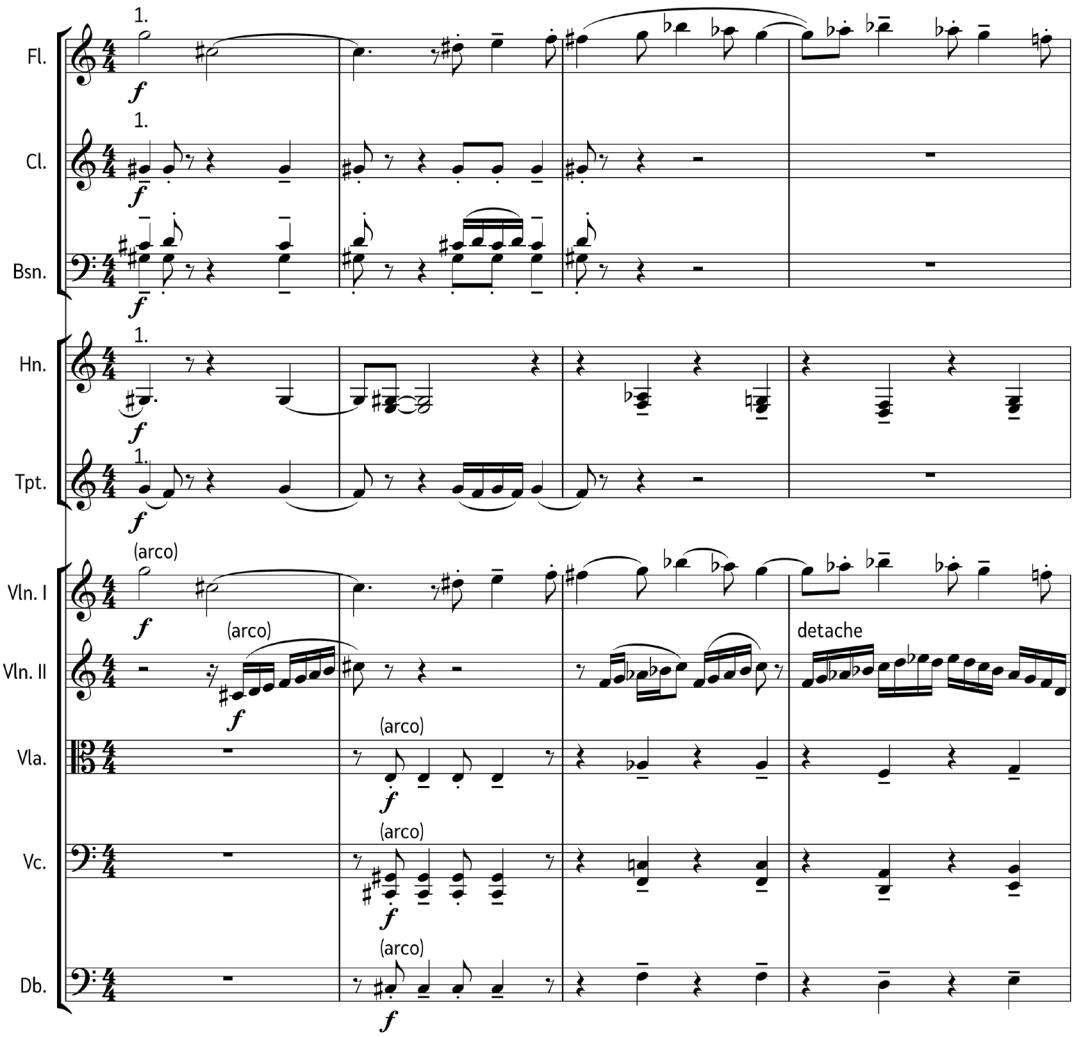
Пр. 38: Фигура $\mathbf{Ф_8}$ произлезена од $\mathbf{Ф_2}$, т. 19–20



Пр. 37: Битонални квинтакорди на крајот на третата реченица од **а**, т. 17–18



Пр. 39: Почеток на $\mathbf{T_4}$, т. 21–24



контури и не се променети структурите на акордите и нивните врски. Се разбира, има промена во темпото, оркестрацијата, а се појавува и нова линија, односно пасаж $\mathbf{П_3}$ во флејтата (т. 29) (**пр. 40**).

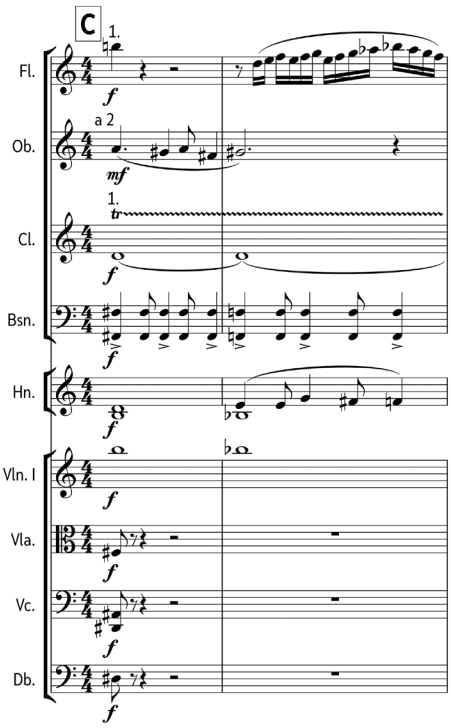
Втората половина од реченицата (т. 33–35) прави еден вид компресија од водечкиот материјал, при што крајот на реченицата преку пасажите ($\mathbf{П_3}$) треба да го подготви повторувањето на темата $\mathbf{T_4}$ (т. 36–49).

Со повторувањето на темата е добиена структурата од четири реченици на делот **b**, односно шемата: $\mathbf{1\ 2\ 1_1\ 2_1}$.

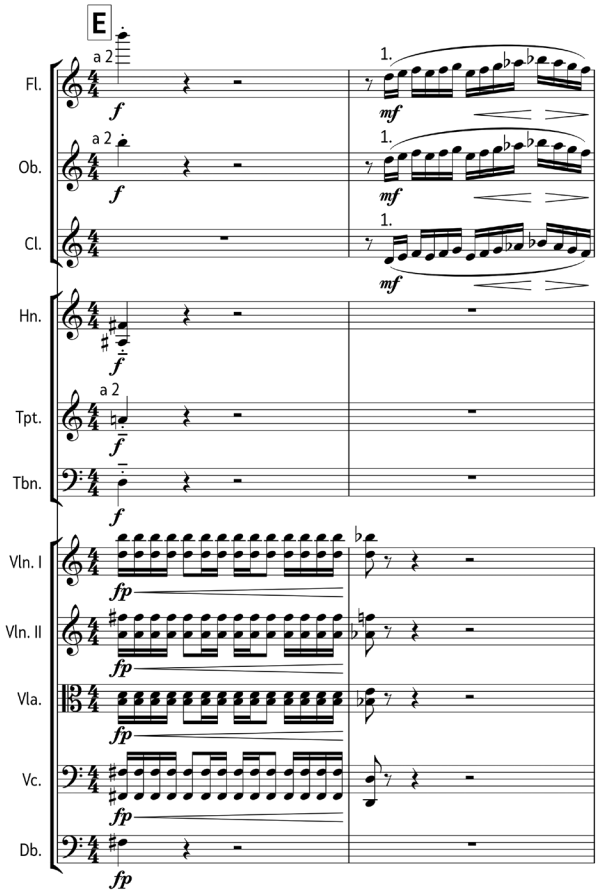
Иако оваа тема е означена со нов број, и таа длабински е поврзана на втората тема од првиот став ($\mathbf{T_2}$), што е уште еден аргумент дека целата симфонија кружи околу неколку основни материјали кои се појавија уште во првиот став.

$\mathbf{1_1}$ има оркестарски интервенции преку згуснувањето на звукот, односно вклучување на целокупниот ансамбл и посебно лимените дувачи, додека втората реченица од темата ($\mathbf{2_2}$), е растоварена од мелодиската линија и ги содржи само акордите и пасажот ($\mathbf{П_3}$) (**пр. 41**).

Пр. 40: Почетокот на втората реченица од темата како варијанта на осмата варијација од вториот став, т. 28–29



Пр. 41: Повторувањето на втората реченица од $\mathbf{T_4}$ сведено на акордски структури, т. 43–44



Морам да речам дека вакви едноставни фактури речиси и нема не само во симфонијава туку и воопшто во моето творештво. Се разбира, тие се многу ефектни, бидејќи овозможуваат лесно следење и апсорбирање уште при нивното прво слушање. Од друга страна, и оркестрацијата овде *леѓнува* на амалгамираниот оркестарски звук.

Крајот на оваа реченица (т. 47–49) преку пасажите го подготвува следното повисоко кулминациско ниво на ставот.

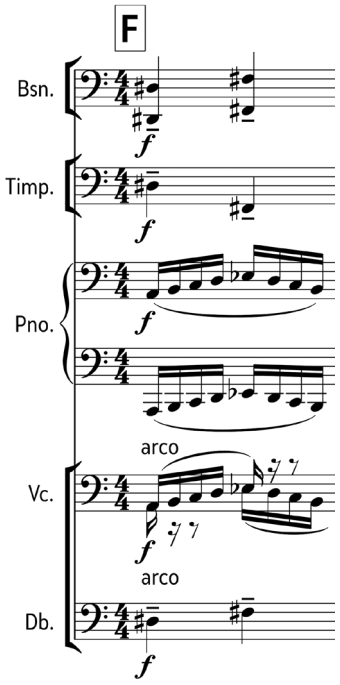
Во него, наместо реприза на *малоѿо* **а** од **А**, се појавува *нов* (нов за ставот) материјал кој е најавен со фигурата $\mathbf{Ф_{9(Ф1/Ф6)}}$ во ниските инструменти контрабаси, фаготи, пијано и тимпани (составена од сегменти од две фигури: $\mathbf{Ф_1}$, $\mathbf{Ф_6}$) (**пр. 42**).

Врз оваа фигура во лимените дувачи се појавува нова варијанта (варијација) на темата од вториот став $\mathbf{T_3}$, која најмногу наликува на **шестата варијација** (т. 50–64) (**пр. 43**).

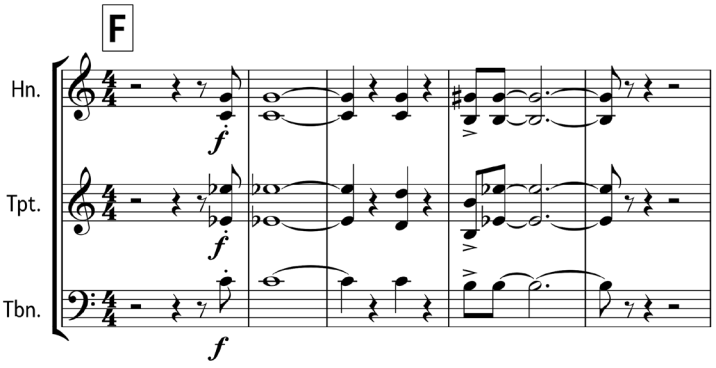
По широките фактури со издржани тонови кај лимените дувачи реченицата завршува со олеснета синкопирана фактура (3,3,2) на материјалот од $\mathbf{T_3}$ во диминуција (т. 63–64) (**пр. 44**).

Втората реченица од третиот дел од **А** (т. 65–69) е скратена варијанта на втората реченица од малото **b**. Крајот на оваа реченица ($\mathbf{M_{2(вар)}}$) е искористен со репетиции

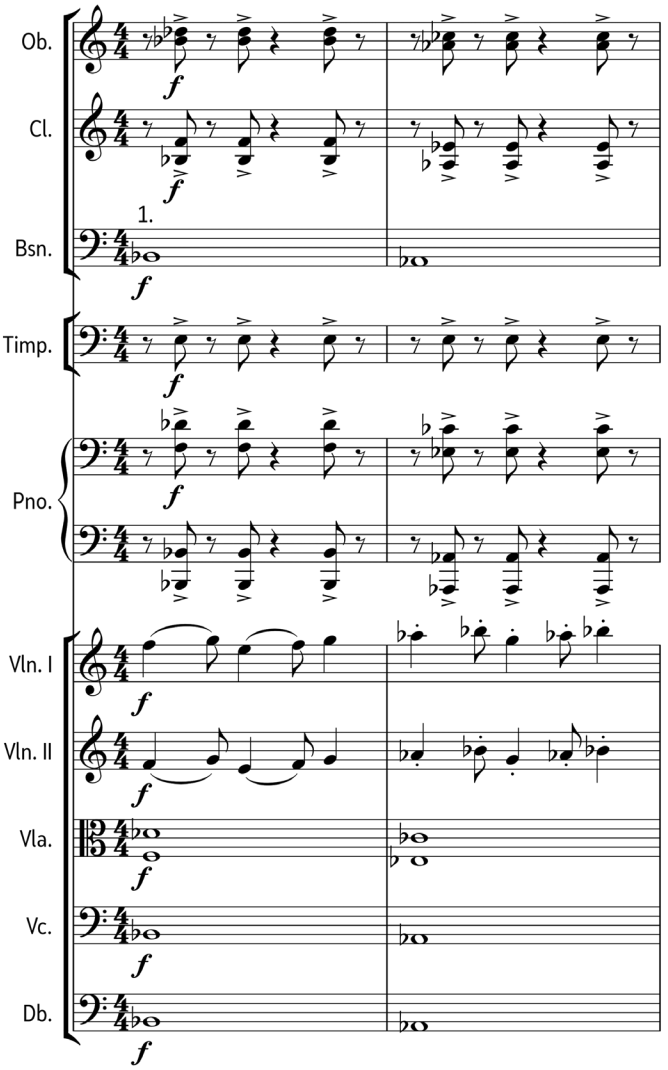
Пр. 42: Фигурата **Ф$_9$** составена од сегменти на фигурите **Ф$_1$** и **Ф$_6$**, т. (50)



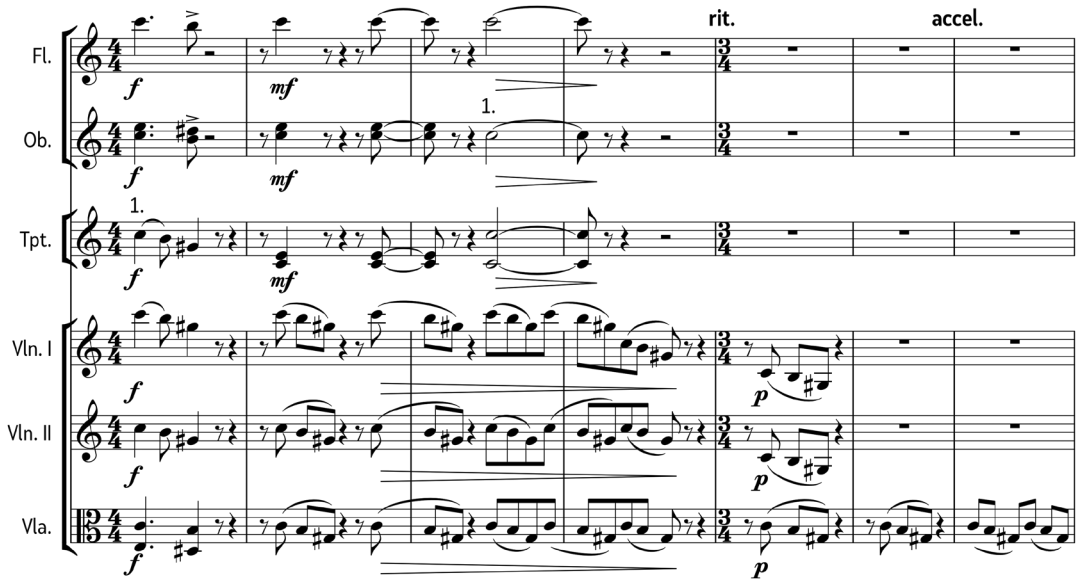
Пр. 43: Лимените дувачи од почетокот на делот с со појава на варијанта на **T$_3$**, т. 50–54



Пр. 44: Крајот на првата реченица од **c** со синкопирана диминуција на **T$_3$**, т. 63–64



Пр. 45: Преминот од **A** кон **B**, т. 69–75



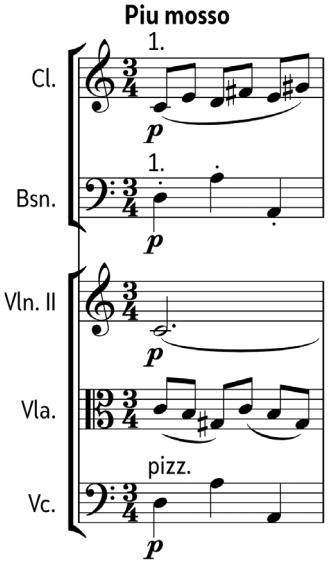
(надворешно проширување на реченицата) како премин за следниот дел од сложената реченица (т. 69–75) (**пр. 45**).

Сега можеме да ја прикажеме целата структура на делот **A**: **a(1 1_1 1_2) b(1 2 1_1 2_1) c(1 2 премин).**

Ова амалгамирано поврзување на деловите **A** и **B** продолжува со вклучувањето на $\mathbf{M_{2(вар)}}$ во новата фигура $\mathbf{Ф_{10}}$ (**пр. 46**).

Оваа фигура, која е поставена во 3/4 метар, по двата воведни такта (т. 76–77) станува придружба на реминисценцијата на првата тема $\mathbf{T_1}$ од симфонијата, но во една варијанта на лажната реприза од првиот став, при што фигурата одговара на почетокот на развојниот дел на првиот став. Ваквото излагање на темата $\mathbf{T_1}$, посебно и поради тринарниот метар, кој е исклучок во доминантно бинарните метри на симфонијата, дава нејзина гротескна димензија, со цел да се добие што поголем контраст меѓу **A** и **B** од ставот. Кон гротескноста на овој дел треба да придонесат и глисандата во хорната (**пр. 47**).

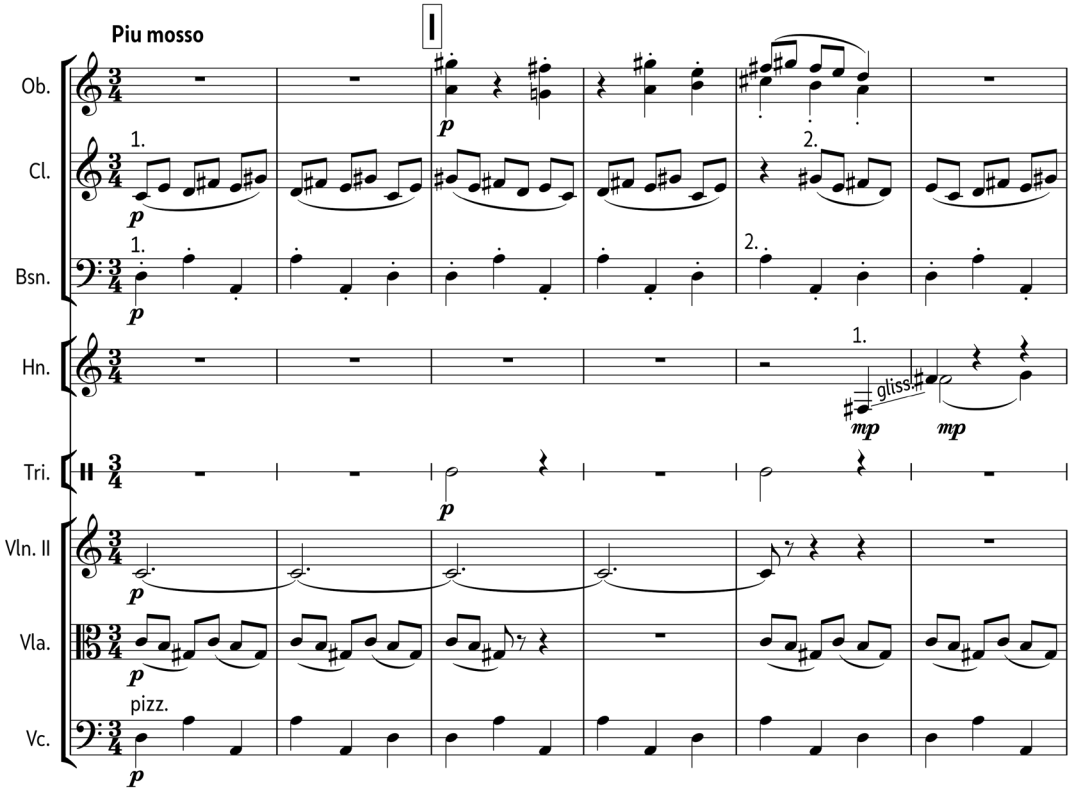
Пр. 46: $\mathbf{Ф_{10}}$ (т. 76) во почетокот на делот **B**



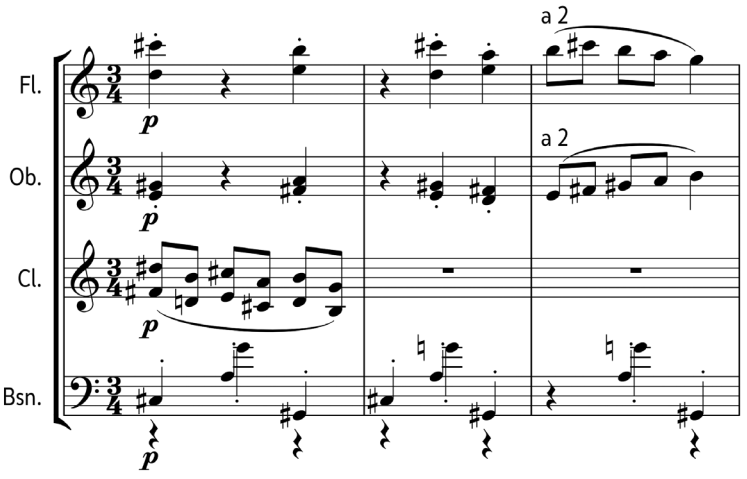
Како што може да се види, мотивскиот материјал од $\mathbf{T_1}$, и во однос на интервалите и во однос на висината, е донесен идентично како при неговото прво излагање на почетокот на симфонијата.

Делот **B** по својата форма претставува триделна песна: **a премин b премин a_1**. Делот **a** содржи две реченици **1** и $\mathbf{1_1}$ кои се базирани врз споменатите материјали од $\mathbf{T_1}$. Првата реченица (т. 76–89) е во тонален центар **d** и на тој начин повторно е добиена зголемената кварта, со оглед на почетокот на мотивот на тонот **gis**. Меѓу првата и втората реченица има еден такт премин (т. 90). Втората реченица (т. 91–105) повторно започ-

Пр. 47: Почеток на **B** со појава на $\mathbf{T_1}$, т. 76–81



Пр. 48: Дрвените дувачи од втората реченица од делот **B**, т. 93–95



нува со два воведни такта со тонален центар **cis** во басовата линија, но сега мотивот $\mathbf{M_1}$ не е поставен во однос на зголемена кварта, односно започнува од истиот тон **cis** (**пр. 48**).

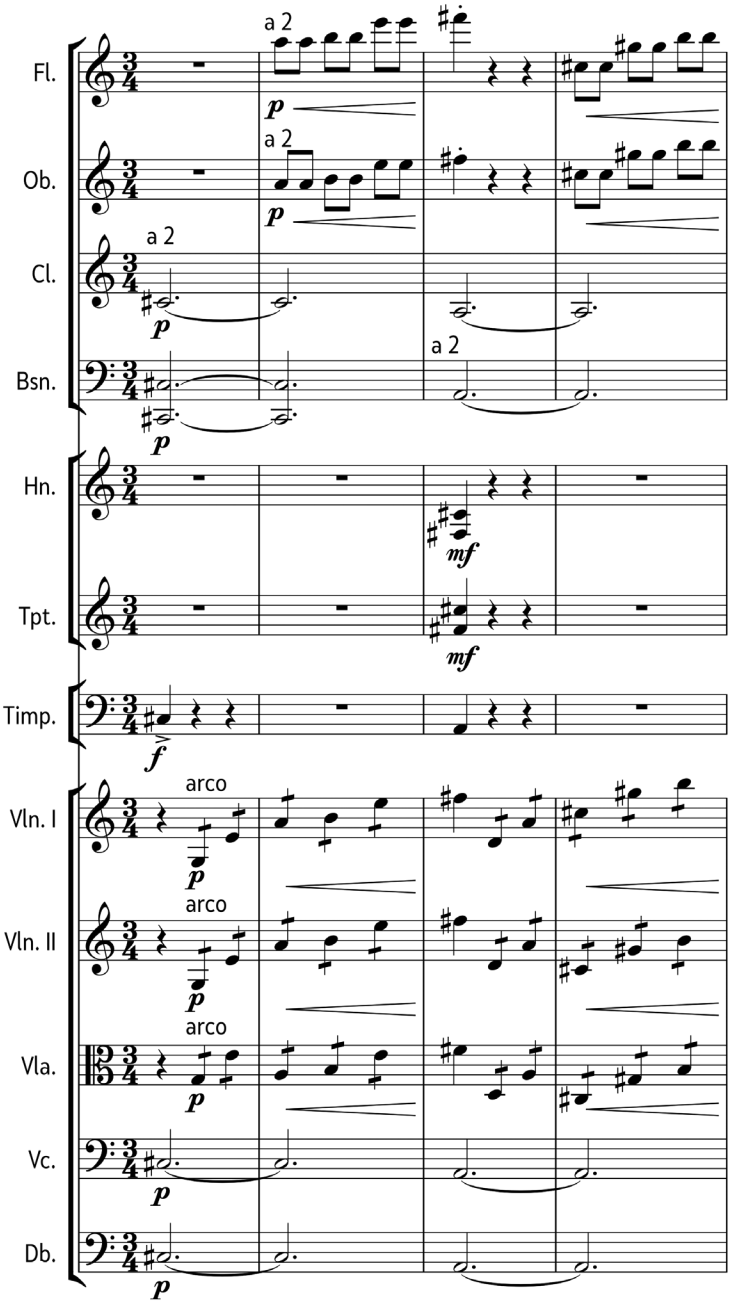
И двете реченици се зачинети со повеќе дисонантни судири од мали секунди присутни низ целата симфонија, со цел да добијам некоја оригиналност на изразот.

По оваа втора реченица, која во последниот такт завршува со пунктирани удари на тимпаните во терцната линија **e-cis** (т. 105–106), следејќи го решението на првиот став е поставен **премин** од разложен акорд ($\mathbf{П_1}$) од четири такта (**пр. 49**).

Малото **b** во овој средишен дел на ставот повторно започнува со два такта вовед, само од репетиции на тонот **h** изведени од пијаното и ксилофонот (т. 110–111). Тие ја прават придружбата за појавата на втората тема од првиот став, $\mathbf{T_2}$, со што се добива

впечаток како да се прави репризa со темите од првиот став (**пр. 50**).

Пр. 49: Преминот **a** кон **b** од делот **B**, т. 106–109



Ова **b** е изградено од само една реченица (т. 110–126) во која основниот содржински материјал го чинат репетициите на мотивот M_2 најнапред во групата кларинети, хорни, виолончела и контрабаси од тонот **gis** (т. 112–118) и потоа во трубата од тонот **g** (т. 120–125). Во појавување на овој мотив кај соло трубата, во оркестрација се јавуваат осминski движења во виолите со $Ф_{10(вар)}$. Оваа последна фактура ќе се искористи за да се изгради **премин** кон репризата на малото **a**, односно поради соодветните промени означени како a_1 (т. 127–137) со еден вид смирување (разретчување на фактурата).

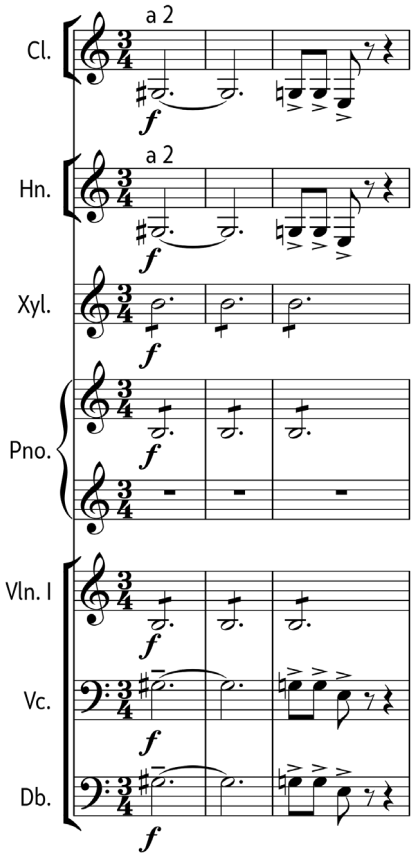
Следното a_1 е идентично на првото **a**, со одредени промени најмногу во оркестрацијата; во првата реченица ја нема придружната фигура $Ф_{10}$, придружбата е решена со полифоно водење на фаготот, а задржано е глисандото на хорната на кое се надоврзува тромбонот (**пр. 51**).

Двете реченици се повторно заокружени со истиот премин кој треба да нè врати во репризното големо A_1.

Делот A_1 е варирана репризa на **A** со следната шема: **a(1 1_1 1_2) b(1 2 1_1 2_1) c(1 1_1)**.

Покрај оркестрациските промени, најголемите промени се случуваат во делот **c**, каде треба да се постигне најголемата кулминација во делото. Овој дел е идентичен

Пр. 50: $\mathbf{T_2}$ во делот **b** придружена со репетиции, т. 112–114



со структурата на седмата и осмата варијација од вториот став, и дури во него е вратено бавното темпо од вториот став. Разликата во однос на првото **A** од овој став е во втората реченица од **c**, која соодветно на осмата варијација ја носи темата за варијациите ($\mathbf{T_3}$) во инверзија, додека во првото **A**, како што кажавме, на ова место се наоѓаше варијанта на втората реченица од малото **b**.

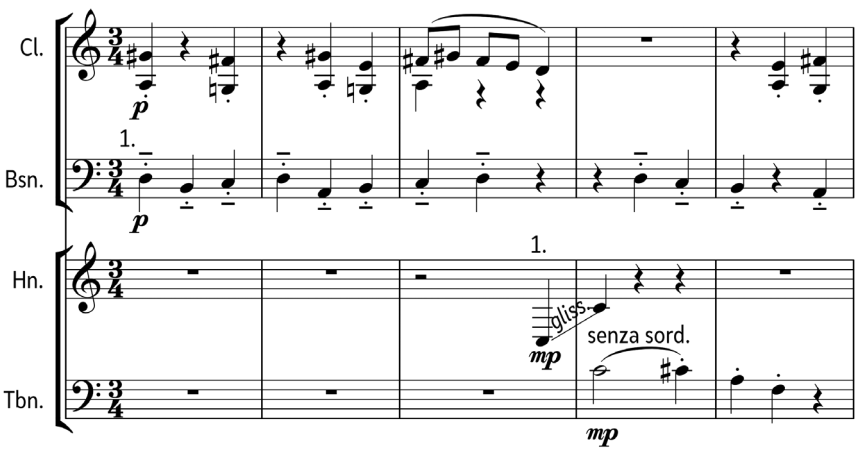
Исто така, првата и втората реченица од малото **b** во $\mathbf{A_1}$ се транспонирани за степен нагоре, но потоа $\mathbf{1_1\ 2_1}$ повторно се враќаат во истиот тонален центар, како што е во првобитната верзија во **A**. Овде не би навлегувал во бројните оркестрациски измени во целиот дел, и посебно во делот **c**.

Со тоа целата шема на формата на третиот став би изгледала:

A[a(1 1_1 1_2) b(1 2 1_1 2_1) c(1 2 премин)]
B[a премин b премин a_1]
$\mathbf{A_1}$[a(1 1_1 1_2) b(1 2 1_1 2_1) c(1 1_1)]

Заклучувајќи ја анализата на оваа симфонија, би рекол дека таа покажува дека со неа е заокружена една многу важна фаза на мојот композиторски формативен процес и соодветно преку неа се антиципираат елементите кои ќе го карактеризираат моето творештво до денес.

Пр. 51: Првата реченица од $\mathbf{a_1}$ на делот **B**, т. 142–146



Втора симфонија – *Раѓање на слободата* оп. 9

И Втората симфонија, главно, може да се одреди во подрачјето на неокласицизмот, иако виден е обидот да се поместам натаму, кон подрачјето на експресионизмот. Од друга страна, таа прави натамошен исчекор во однос на Првата симфонија: не само што е двојно поголема и има четири става и искористен е голем симфониски оркестар *a tre* туку е остварен и еден напредок во развитокот на формата и оркестрацијата. Четирите става ја следат шемата брз/бавен/умерен/брз. Оркестарскиот состав е: Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 3 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tba., Perc., Cel., Pno., Harp, Strings. Пијаното има посебно важна улога и, секако, треба да се третира како облигатно пијано (различно од концерт за пијано). Иако сметам дека и Првата симфонија е едно зрело композиторско дело (без разлика на возраста во која ја напишав – 20 години, но и Втората ја завршив на 23 години), со оваа симфонија дефинитивно го зацврстувам сето она што дотогаш го научив, но и она што како музички материјал извираше од мене.

Прв став

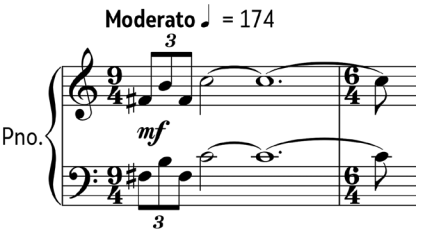
Првиот став ги содржи повторно главните елементи на сонатна форма, односно деловите: **експозиција, развоен дел, реприза, кода**. Но, покрај двете задолжителни теми за сонатната форма, во развојниот дел се јавува и трета тема, која ќе се појави и во кодата, а во кулминацијата на развојниот дел се излага и темата од вториот став (кој е тема со варијации), како четврта тема. Употребата на оваа четврта тема, всушност, беше овозможена преку веќе споменатиот редослед на пишување на ставовите, бидејќи прво беше напишан вториот став.

Сеќавајќи се на периодот во кој го создавав делото, можам да кажам дека имав сериозни проблеми со втората тема, па на професорот Енрико Јосиф му донесов повеќе материјали кои тој не ми ги прифаќаше. На крајот некако се сложи со постојната втора тема, ама јас видов дека во развојниот дел не можам да продолжам да ги разработувам првите две теми, бидејќи тие на одреден начин беа исцрпени во обработката во експозицијата. Така се појави третата тема која прави контраст и на првата и на втората тема, односно се разликува по карактер и од двете – таа е игриво гротескна, наспроти првата драматична и втората лирска тема. Четвртата тема во овој став и фактот што се наоѓа во кулминацијата на развојниот дел (најголемата кулминација е на крајот од ставот), исто е изведена во една многу драматична димензија. Инаку, како што ќе видиме натаму, нејзиното прво излагање во вториот став е сосема спротивно, многу смирено, дури може да се каже лирско.

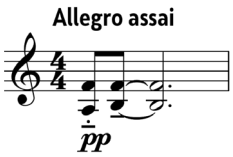
Експозицијата содржи јасно дефинирани две теми кои развојно се интегрирани во мостот и завршната група. Соодветно се добива следната шема: **прва тема, мост, втора тема, завршна група**.

Првата тема 1Т$_1$ е организирана околу мотивот **М$_1$** кој го донесува соло пијаното на самиот почеток на симфонијата (**пр. 52**).

Пр. 52: Основниот мотив **М$_1$** на првата тема, т. 1–(2)

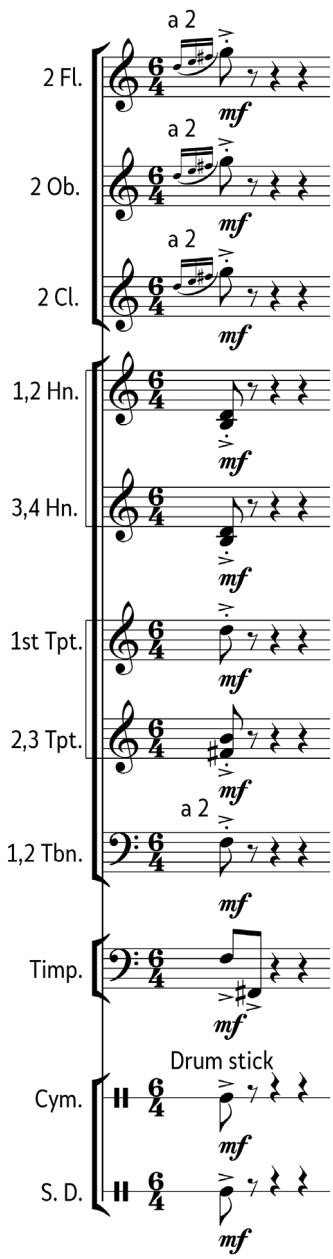


Пр. 53: Сонатина за пијано оп. 1, т. 1



Прво што се забележува кај овој мотив е дека тактот е 9/4 (што значи тринарен метар, генерално редок за први ставови). Второ, дека и во тој тринарен метар мотивот е повторно тринарен, односно триола. Ова открива една карактеристика на ритмичката структура на ставот во кој ќе се јават најразлични ритмички фактури, односно голема ритмичка разнородност. Во интервалската структура на овој мотив видно е движењето кварта, намалена квинта (зголемена кварта). Оваа, како што и во *Шеќерната приказна* ја нареков – лидиска кварта, која е втемелена уште во првиот мотив од мојот прв опус, Сонатината за пијано, останува траен придружник во моето творештво (**пр. 53**).

Пр. 54: *Secco* акорд како фигура (**Ф**$_1$), т. (2)



Кога би ја апстрахирале триолата од воведниот мотив во оваа симфонија, ќе ја добиеме истата ритмичка комбинација во која се скока на ненагласеното време и се добива синкопата од Сонатината за пијано.

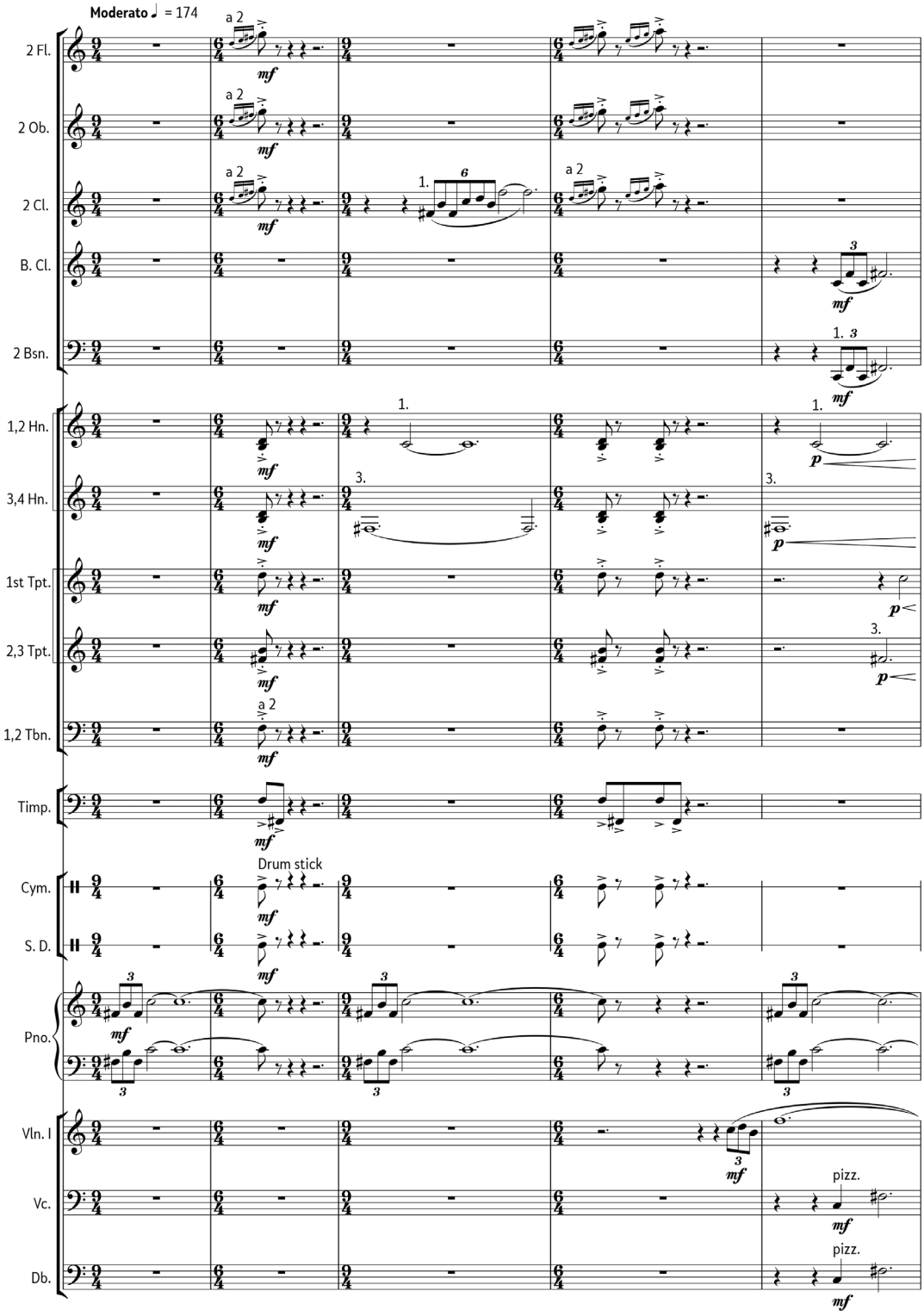
Мотивот е прекинат со *secco* акорд од лимените дувачи, удиралките и форшлагот во дрвените дувачи (**пр. 54**).

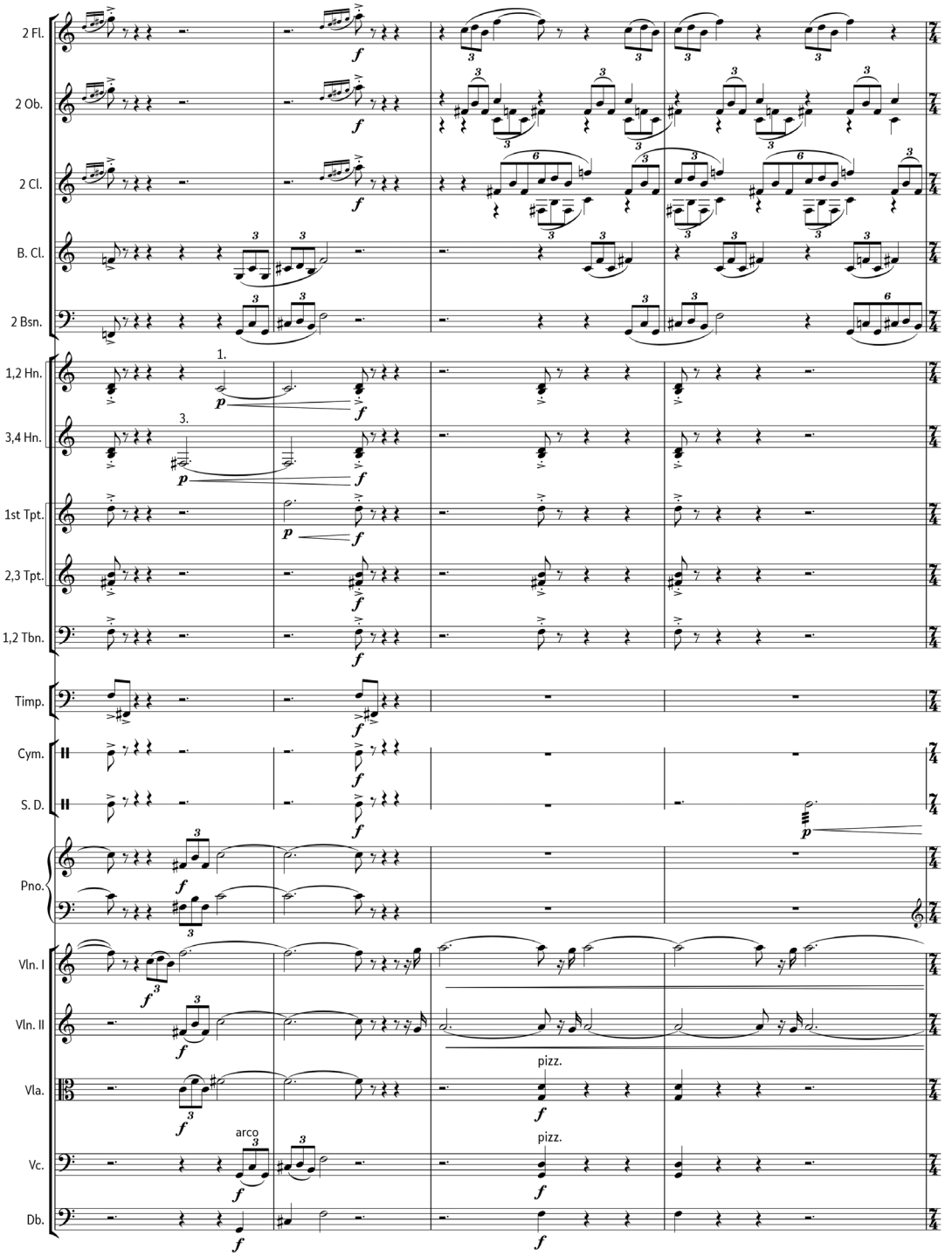
И тимпаните од крајот на излагањето на првата тема во целост наликуваат на фигурата од Првата симфонија (**Ф**$_1$). Целата позиција во однос на мотивот **М**$_1$ и овде ни дава право овие акорди да ги третираме како придружба, односно фигура **Ф**$_1$. Така оваа фигура (**Ф**$_1$) го врзува и овој материјал со претходното творештво. Она што ќе биде ново е подигањето на нивото на разработката на материјалот. Тоа се чувствува уште во градењето на темата од овој мотив (**1Т**$_1$) (**пр. 55**).

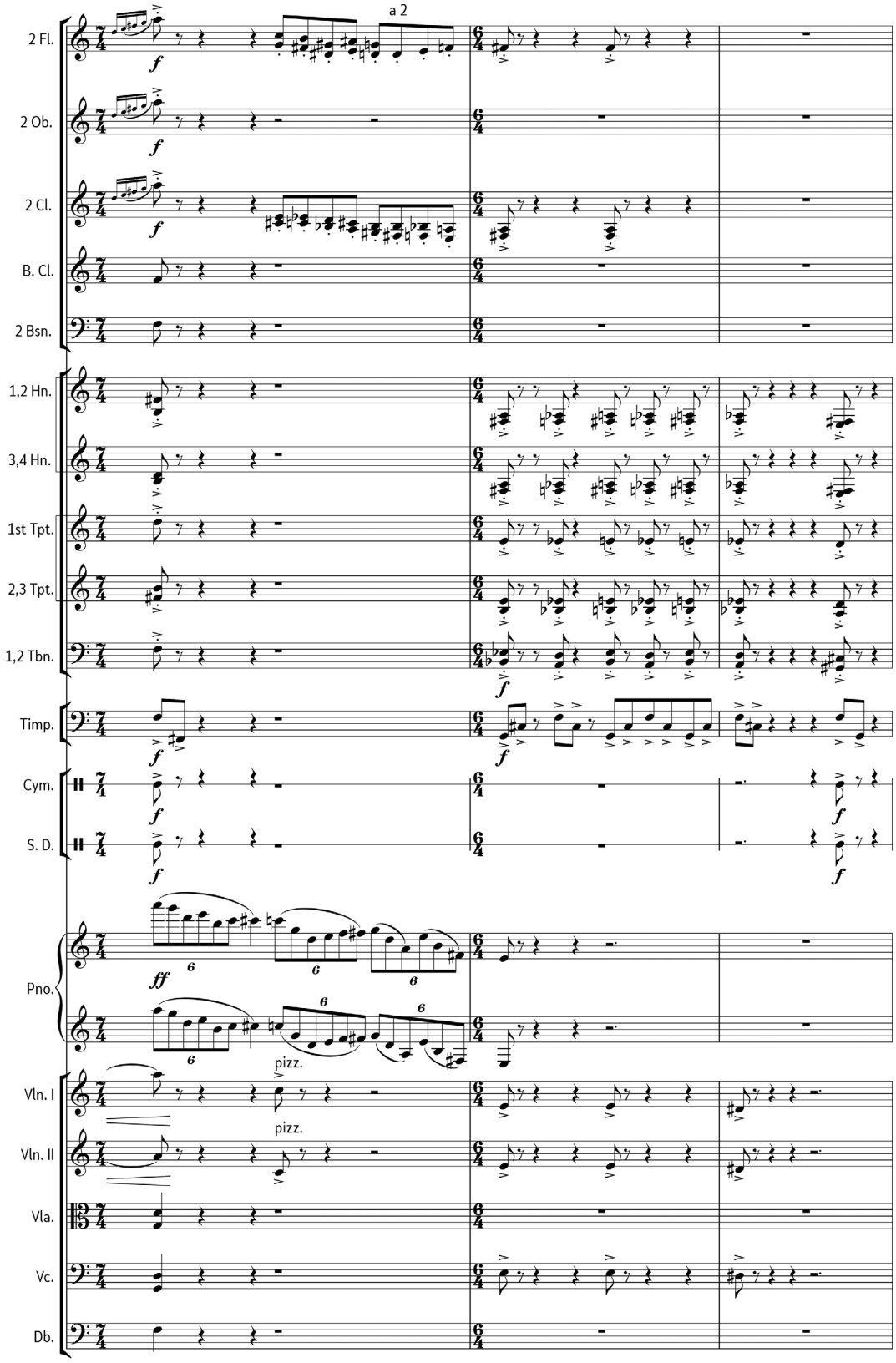
Дијалогот меѓу мотивот (**М**$_1$) и акордот е развиен низ повеќе полифони одговори на мотивот кои во еден момент стануваат дури полифона заднина за водечката линија во виолините составена од предударите и издржаните тонови (т. 8–9). Заокруженоста на темата од 12 такта е потенцирана со тактот со генерална пауза (т. 13). Јас поминав долго време во изработката на оваа тема, посебно во оркестрацијата во која оркестарот од соло пијаното на почетокот се преточува во интегриран голем инструмент. Тоналниот центар е јасен само на почетокот со тонот **fis**, бидејќи квартните созвучја во лимените дувачи, особено во крајните акорди на темата (составени од **Ф**$_1$), го остваат отворено прашањето за тоналниот центар (**пр. 56**).

Квартните созвучја доминираат во целиот овој дел вклучувајќи ги и движењата во фигурите по кварти надолу (пијаното во 10. такт), нешто што веќе се виде како манир во претходното творештво.

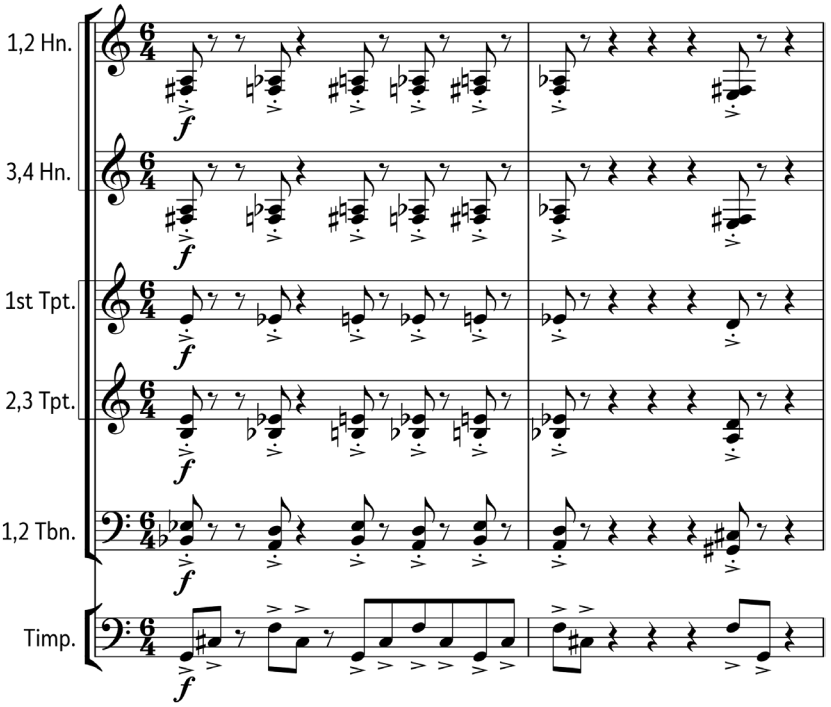
Пр. 55: Првата тема од првиот став во сонатна форма, т. 1–12



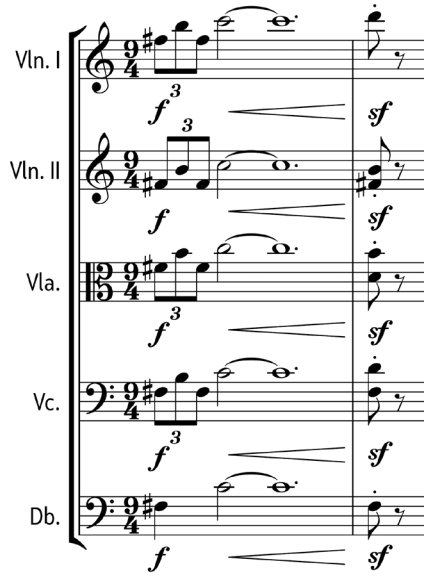

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
B. Cl.
2 Bsn.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
1,2 Tbn.
Timp.
Cym.
S. D.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
1.
3.
arco
pizz.
pizz.


a 2
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
B. Cl.
2 Bsn.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
1,2 Tbn.
Timp.
Cym.
S. D.
Pno.
pizz.
Vln. I
pizz.
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

Пр. 56: Квартни созвучја во лимените дувачи и тимпаните, т. 11–12



Пр. 57: Почеток на завршната реченица од мостот со $\mathbf{M_1}$ во унисоно гудачи, т. 31–(32)

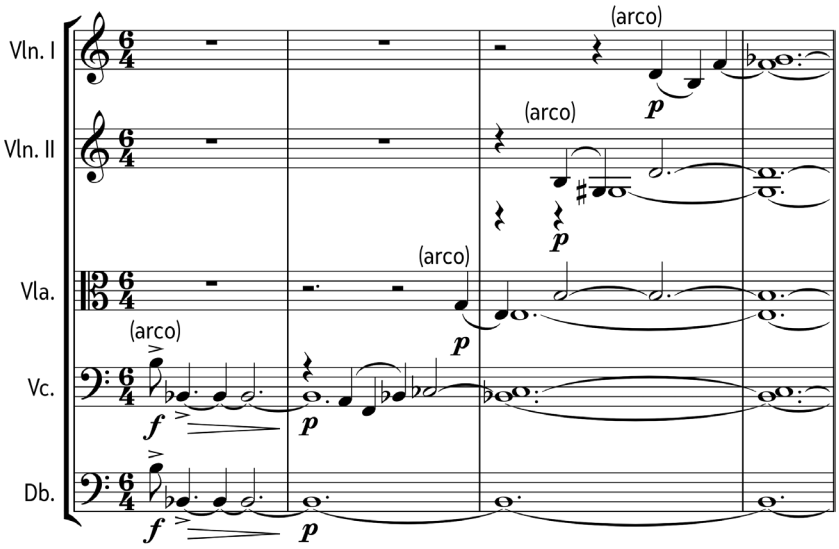


Мостот започнува со скратено повторување на темата ($\mathbf{1T_1}$) (т. 14–22), во кое веќе пијаното не е само, него го бојат другите инструменти. Оваа реченица завршува со синкопиран удар ($\mathbf{Ф_1}$) во кои челата и контрабасите се задржуваат на тонот **с**.

Повторно низ игра од имитации на основниот мотив кои се комбинирани со ударите од акорди е изведена втората реченица (т. 22–30) од мостот. Последната реченица (т. 31–38) во која повторно јасно се јавува темата ($\mathbf{1T_1}$) сега на почетокот во унисоно гудачи, кулминативно го заокружува мостот и целиот дел (**пр. 57**).

На овој начин излагањето на првата тема и мостот (кој е исклучиво создаден од неа) прави една заокружена целина. Сепак, на крајот од третата реченица на мостот преку хроматската низа од $\mathbf{Ф_1}$ (т. 37–38) се прави *каденца*, односно подготовка за почетокот на втората тема, со што е направено природно надоврзување на следниот дел, така што целиот овој дел од темата и мостот може да биде третиран и како комплекс на првата тема.

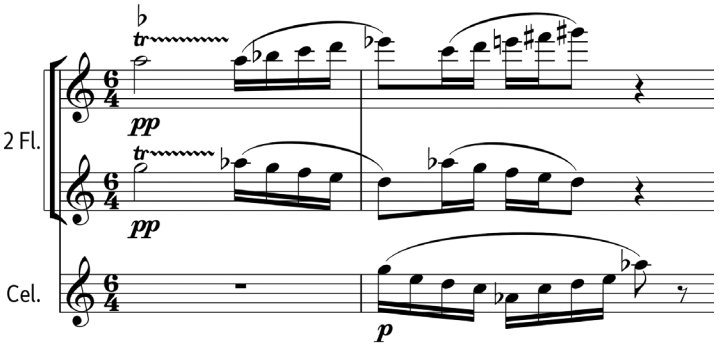
Пр. 58: Дел од воведот во втората тема, т. 39–42



Хроматската низа завршува на тонот **b** кој повторно е на слабото време (резултат на **Ф**$_1$), со што овој тон станува дел од **воведот** од шест такта (т. 39–44), односно почетокот на делот на **втората тема** (**2Т**$_2$) (**пр. 58**).

Веќе во вториот такт од овој вовед (т. 40), кај виолончелата е антиципиран главниот мотив (**М**$_2$) на втората тема (**2Т**$_2$), иако овде тој е дел од разложениот акорд кој е распределен низ гудачкиот корпус. Овој акорд има дисонантна структура и е составен од тоновите **b-ces-e-gis-h-d-f-ges** во низа нагоре, така што освен секундата **b-ces**, останатите тонови се интервали поголеми од октава, но сепак го градат судирот. Мојата цел била да се добие кластерски звук (акорд со суперпозиција на секунди), кој ќе продолжи и натаму во придружната фигура **Ф**$_2$ од дрвените дувачи, комбинирани со челеста и харфа (**пр. 59**).

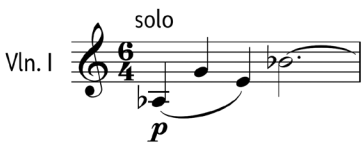
Пр. 59: Фигурата **Ф**$_2$ од придружбата на втората тема **2Т**$_2$, т. (42)–(43)



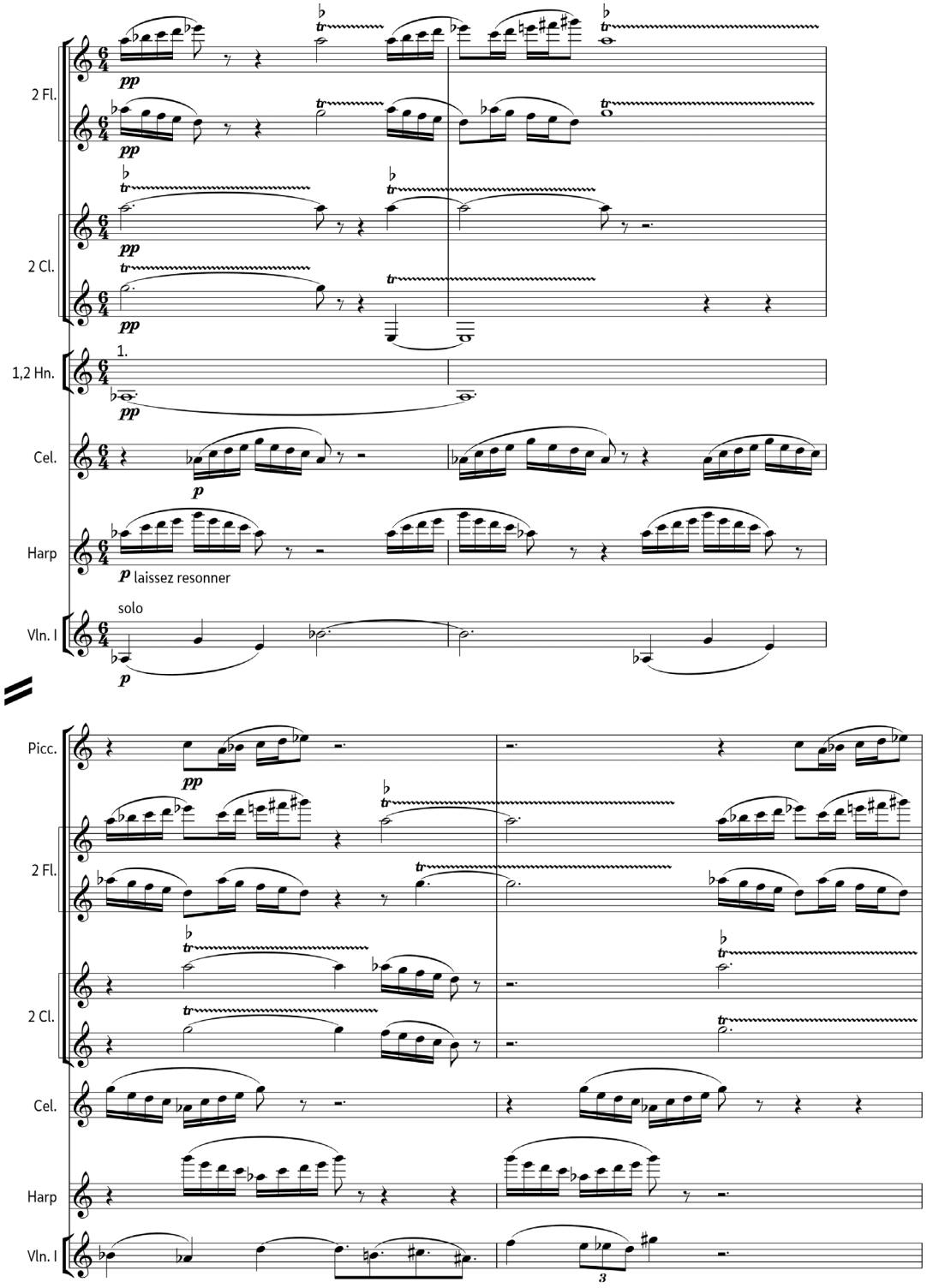
Оваа фигура (**Ф**$_2$) најнапред се појави во Првата симфонија (в. **Ф**$_5$ од Првата симфонија) и во меѓувреме во *Шеќерната приказна*. Подоцна ќе ја употребам и во *Радомировиот псалтир*, во вториот дел (Псалм 151), а ќе се појави и во првиот и во вториот став од *Вокалната симфонија*, за која ќе зборувам понатаму во оваа анализа.

Клучниот мотив (**М**$_2$) на **втората тема** (**2Т**$_2$) – **as**, **g**, **e**, **b**, го донесува соло виолината (**пр. 60**).

Пр. 60: Основниот мотив (**М**$_2$) на втората тема (**2Т**$_2$) во соло виолина, т. 45

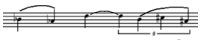


Пр. 61: Втората тема (**2T$_2$**) од сонатната форма на првиот став, т. 45–48



И во него со оглед на 6/4 метар имаме задршка на ненагласеното време (тонот **b**) со што асоцира на ритмичката основа од мотивот на првата тема (**M_1**, но и **$Ф_1$**). Но уште повеќе асоцијацијата со воведниот мотив (**M_1**) се добива преку врската од намалената квинта **as-e-b**. Воопшто, доминантните интервали во овој мотив се септимата и намалената квинта (лидиската кварта енхармонски). Темата понатаму е развиена со повторувањето на мотивот (**M_2**) со проширување, и без разлика што последниот тон од ова проширување на мотивот е означен како **gis**, тој енхармонски одговара на **as**, кој на тој начин станува тонален центар на втората тема во оваа реченица (**$2T_2$**) (**пр. 61**).

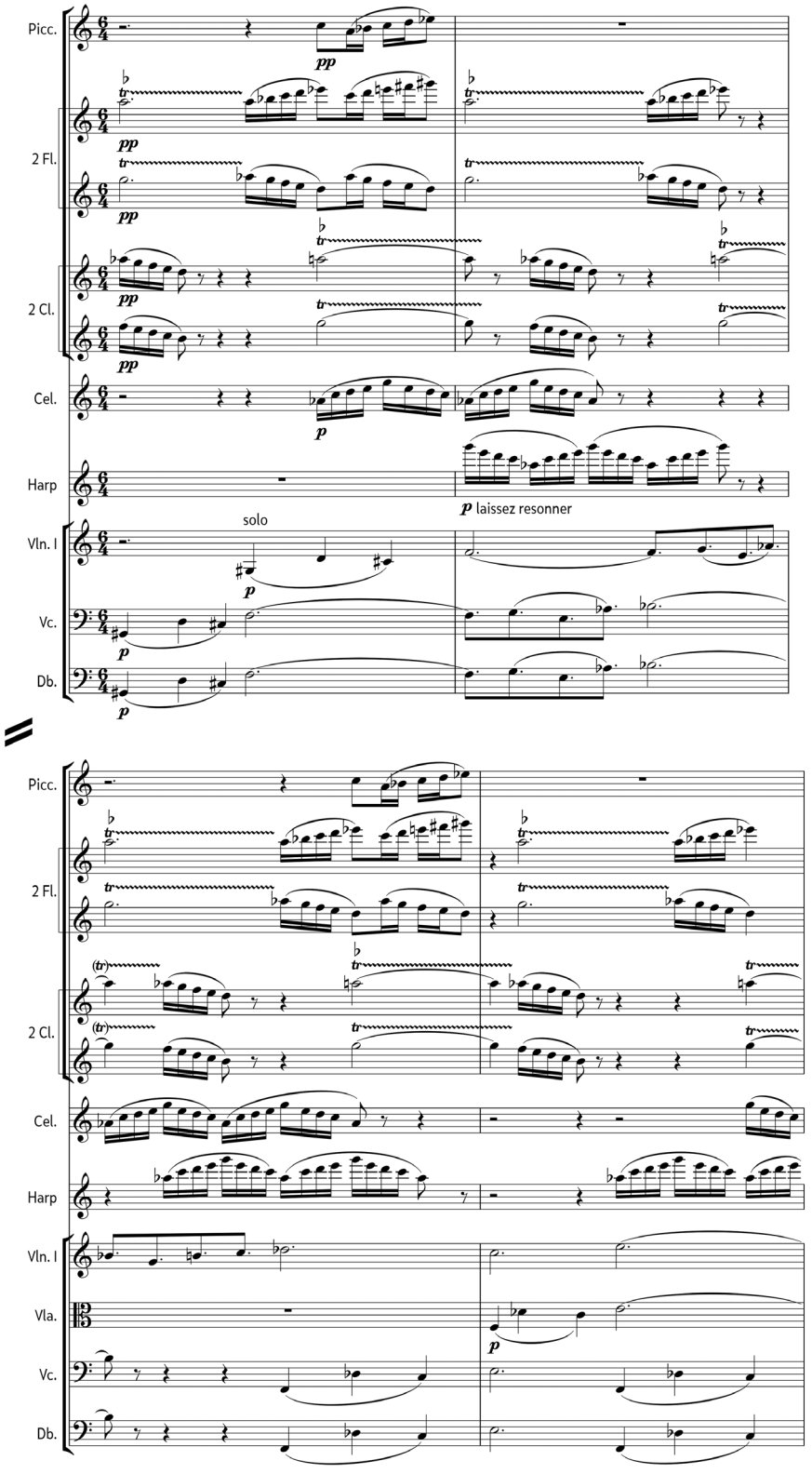
Кај ритмичкиот план на темата паѓа во очи употребата на квартолата и во следниот такт, осминската триола (во соло виолината, т. 47–48), повторно со цел да се добие што поголема разнородност во метричко-ритмичкиот план.

Оваа квартола во оригиналната партитура беше означена со четири четвртини кои се појавуваат врз основниот метар од три четвртини. За жал, Sibelius нема таква можност, односно има решение во кое квартолата е испишана во осмини (четири осмини), што не е соодветно на бележењето на оваа фактура. Вака обележаната осминска квартола прави збрка во читањето, и затоа јас се одлучив да ги испишам нотните вредности како пунктирани осмини. Со оваа квартола на интервалски план е поврзана и една моја грешка при пишувањето на партитурата, која остана да провејува и до моментов на изработката на оваа анализа. Имено, во второто појавување на мотивот **M_2** во третиот такт во квартолата сум испуштил да го разрешам **b** во **h**,  иако очигледно е дека не би напишал **ais** на крајот од квартолата ако претходно немало **h**. При снимањето во Белград видов дека виолината свири според партитурата со мојата грешка. Со оглед на конфликтот што веќе го имав со диригентот, не можев да реагирам и ова до денес ми пречи во снимката. Не знам зошто и при препишувањето на партитурата во 1990-те години одлучив да ја оставам грешката и во новата партитура. Сега дефинитивно е коригирана. Инаку, како што се гледа од наведениот пример кој е испишан во програмата Mosaic, тој софтвер немаше проблем со испишување на квартолата. Воопшто, Mosaic дозволуваше интервенции во бројот на ритмички вредности (испуштени, вака во квартоли итн.), но при обидот тие да се конвертираат во МИДИ-досие, се јавуваа сериозни проблеми.

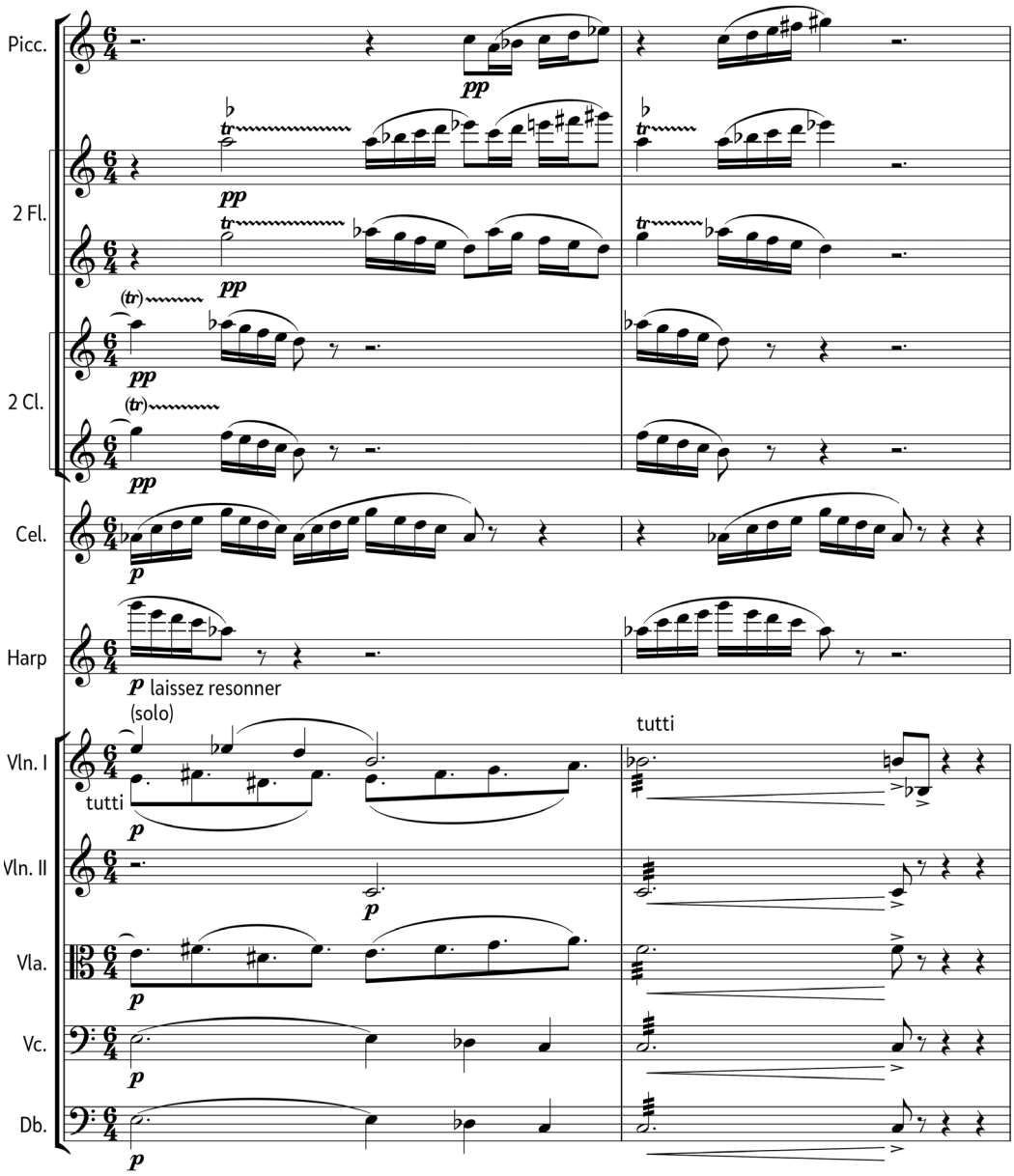
Меѓу структурите на појавите на двете теми постои еден паралелизам. И втората тема, како и првата, по излагањето има уште две реченици кои се на одреден начин повторувања. Кај првата тема нив ги распределивме во мостот (со забелешка дека припаѓаат и на делот на првата тема), но кај втората тема тие остануваат во нејзини рамки и дури по нив започнува развојниот дел. Затоа и таму, а уште повеќе овде, може да се говори за **комплексот на втората тема**. Во овој *комплекс* втората реченица со првата (од темата) прави сложена реченица (период), по што со јасно разграничување се појавува трета реченица со втората тема во инверзија:

1(вовед) 1_1 ($2T_2$) 1_2 (сл. реч. I) 1_3 ($2T_{2(инв)}$)

Пр. 62: Имитации на почетокот на втората реченица од втората тема, т. 49–52



Пр. 63: Заокружување на сложената реченица на втората тема со *secco* акорд, т. 53–54

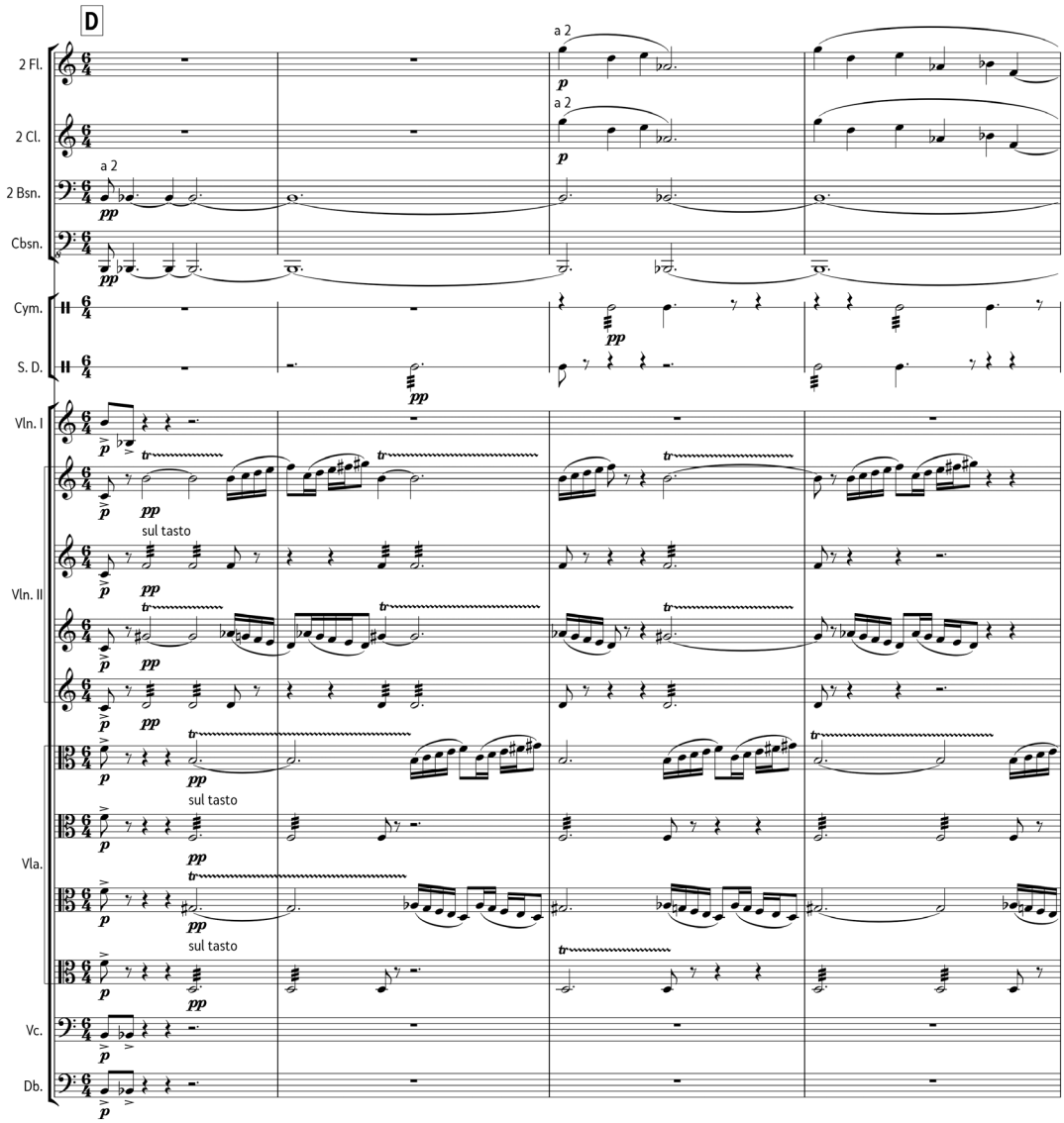


Во реченицата $\mathbf{1_2}$ (т. 49–54) темата ја преземаат ниските гудачи додека првите виолини се јавуваат во имитации (**пр. 62**).

Како што беше кажано, овие две реченици прават период, кој е заокружен и со *secco* акордот на крајот од втората реченица ($\mathbf{Ф_1}$) (**пр. 63**).

Со втората реченица од овој период е започната разработката на темата која уште повеќе е потврдена со следната реченица. Во неа во двата воведни такта (т. 55–56), обоите и флејтите во унисоно ја изложуваат втората тема во инверзија $\mathbf{2T_{2(инв)}}$ (т. 57–62) (**пр. 64**).

Пр. 64: Вовед и почеток на излагање на $\mathbf{2T_2}$ во инверзија, т. 55–58



Со тоа структурата на делот на втората тема е: **премин 1 1_1 1_2($2T_{2(инв)}$)**.

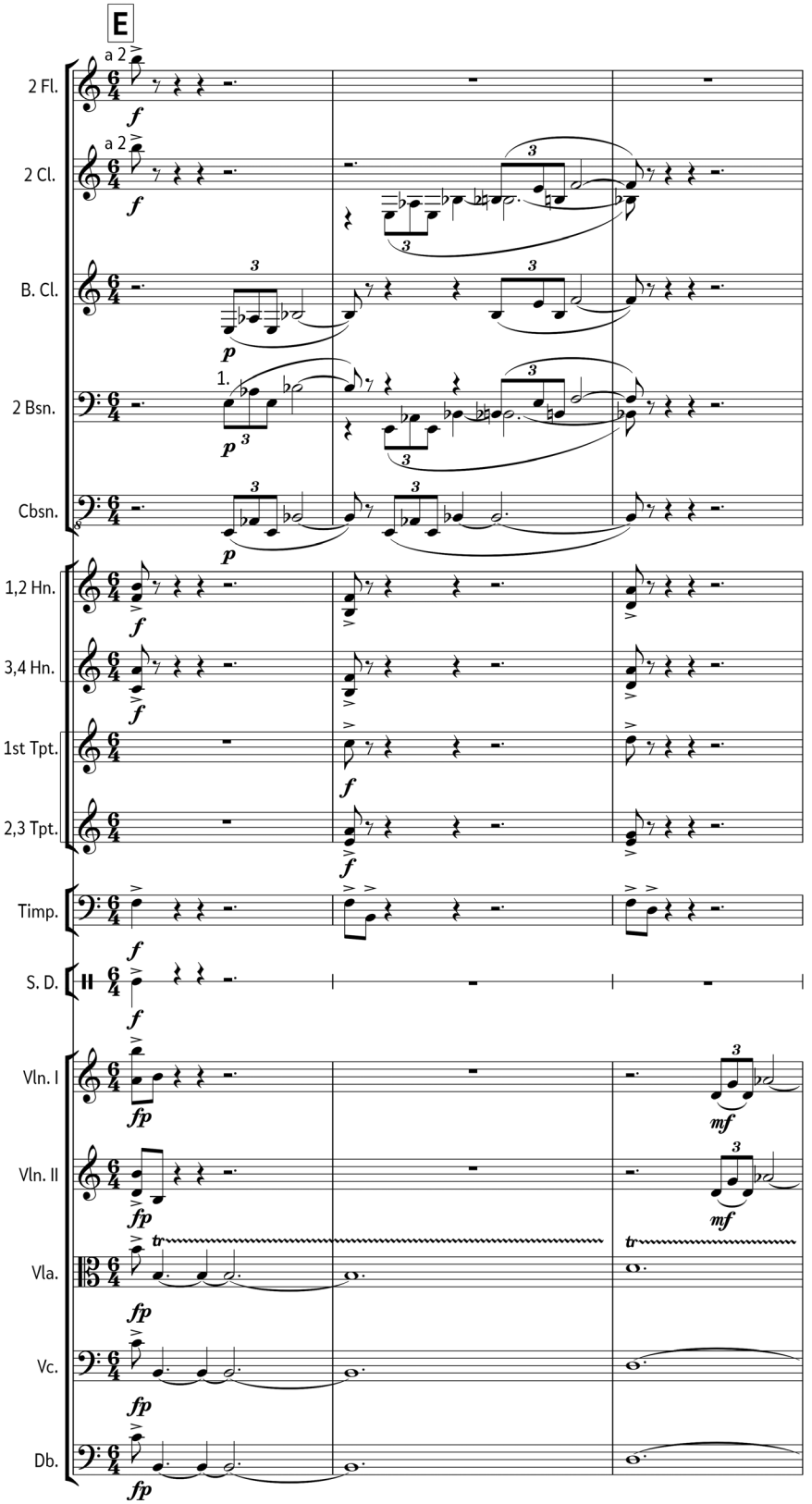
Крајот на реченицата $\mathbf{1_2}$ ($\mathbf{2T_{2(инв)}}$) го означува и почетокот на **завршната група** која се основа само на мотивот од првата тема ($\mathbf{M_1}$).

Всушност, со преминот од три такта во кои директно е внесен мотивот ($\mathbf{M_1}$) од првата тема ($\mathbf{1T_1}$) е означено дека започнува нов дел кој ја сумира експозицијата (**пр. 65**).

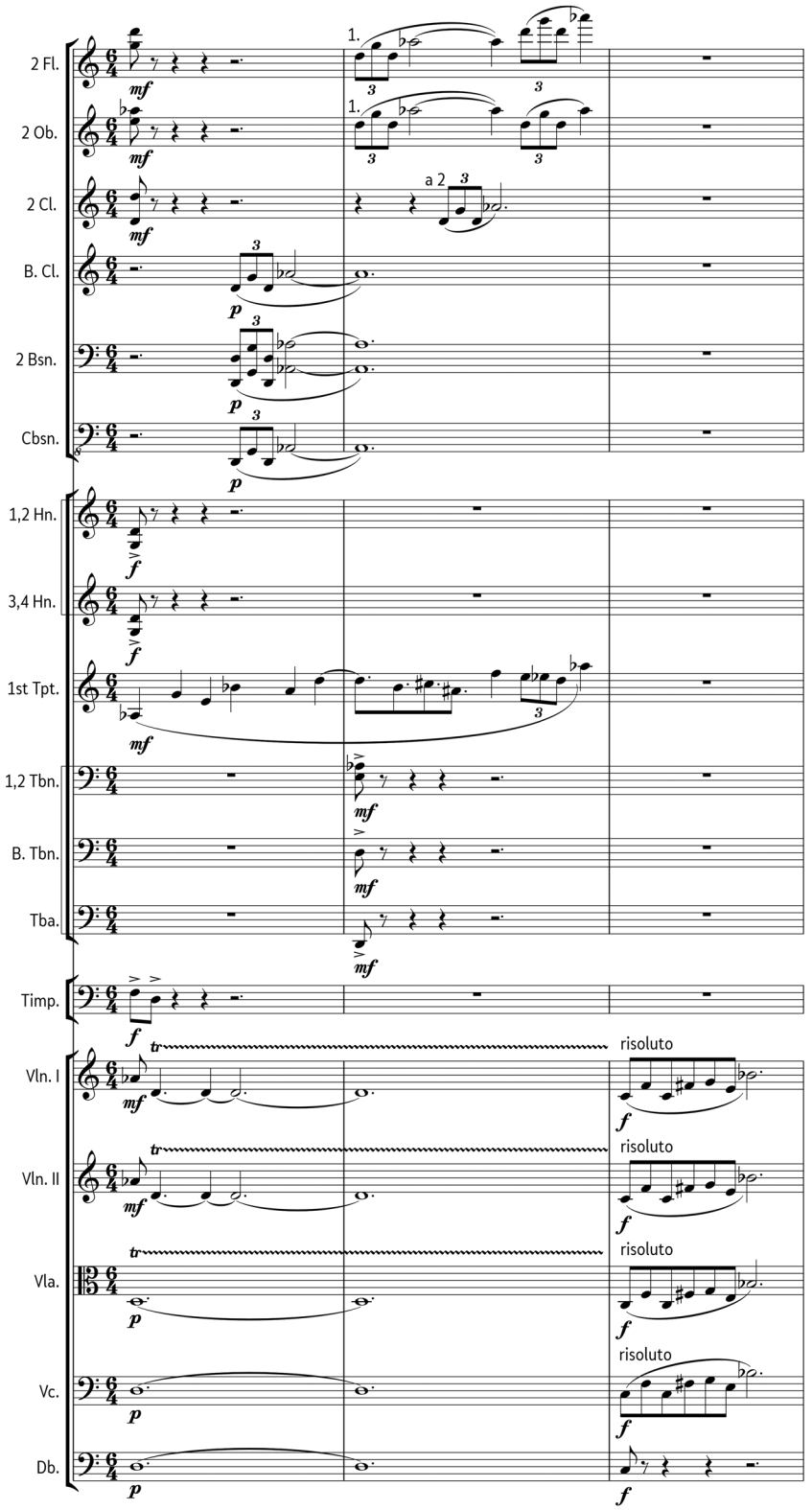
Завршната група содржи четири реченици: **премин 1 1_1 1_2 2**.

Во неа се испреплетуваат двете теми и се комбинираат до крајот на **експозицијата**. Веќе го илустриравме примерот со преминот во кој доминира $\mathbf{M_1}$. Во првата реченица **1** (т. 65–67), додека соло трубата ја донесува темата ($\mathbf{2T_2}$), дрвените дувачи прават фигури од мотивот ($\mathbf{M_1}$). Реченицата на одреден начин е прекината со унисоно

Пр. 65: Преминот кон завршната група со $\mathbf{M_1}$, т. 62–64



Пр. 66: Испреплетување на тематските материјали во завршната група, т. 65–67



гудачите со материјалот од првата тема (**пр. 66**).

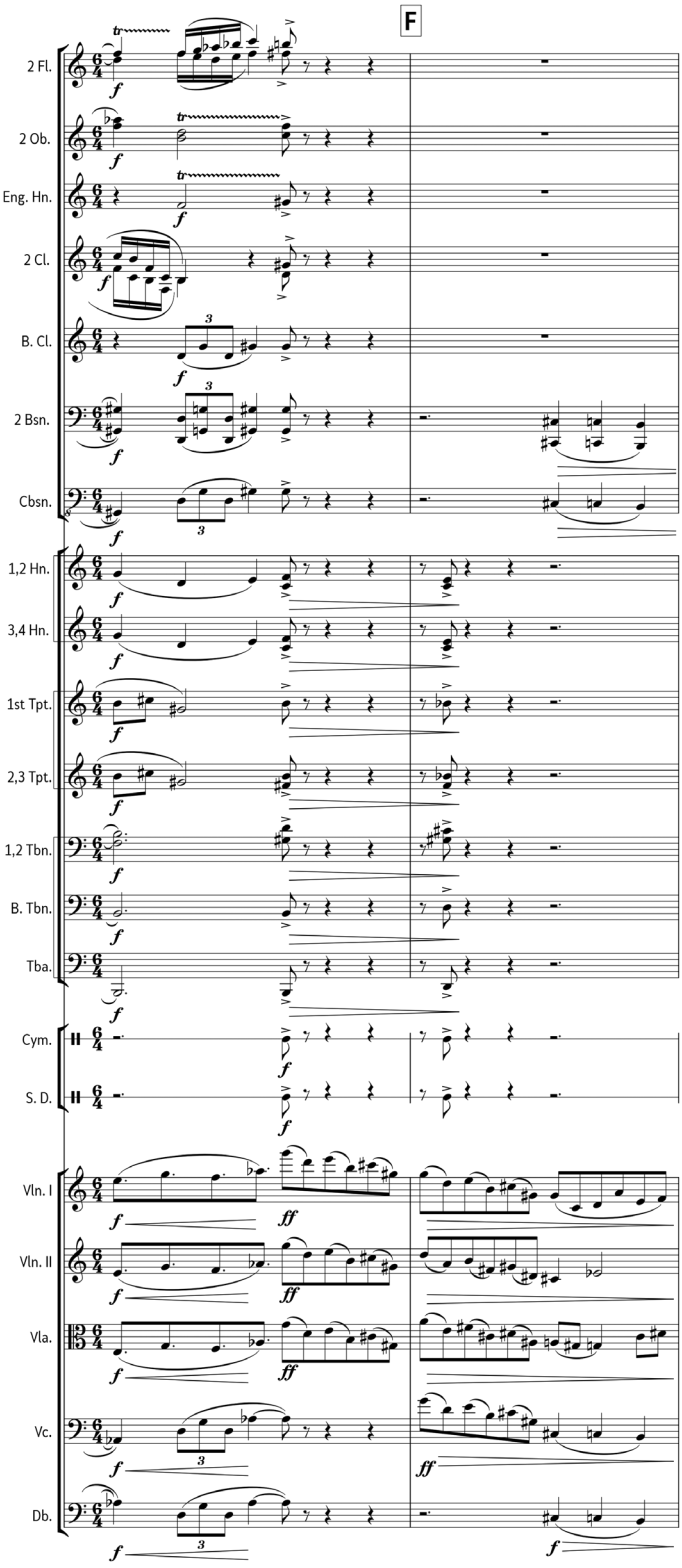
Следната реченица $\mathbf{1_1}$ (т. 68–71), темата ($\mathbf{2T_2}$), веќе ги повторува имитациите во гудачите и последователно и во трубите.

Следува нова реченица $\mathbf{1_2}$ со темата во инверзија ($\mathbf{2T_{2инв}}$) (т. 72–78) која започнува моќно со унисоно хорните, по што следи имитација во унисоно трубите. Оваа реченица повторно е исполнета со имитации и во виолините унисоно со виолите, при што кулминацијата во 77. такт е пресечена со *secco* акорд ($\mathbf{\Phi_1}$), по што виолините, виолите, на кои ќе им се придружат и челата во квартни движења надолу (**g-d**, **e-h**, **cis-gis**), треба да ја намалат динамиката од ***ff*** до ***mf*** (т. 77–78) (**пр. 67**).

На овој начин динамиката која започнува во ***p*** со втората тема ($\mathbf{2T_2}$) е во постојано цикцак искачување за да ја постигне оваа кулминација на крајот од експозицијата.

> Во претходната книга за оперите нагласив дека водам сметка за целокупната динамика, односно драматургија и на инструменталните дела, и оваа кулминација е во пониските нивоа, за да се остави простор за кулминацијата во развојниот дел, и уште повеќе кулминацијата која е на крајот од ставот.

Пр. 67: Кулминација во завршниот дел, т. 77–78



Во последната реченица **2** на **завршната група** (т. 79–83) доминира мотивот на првата тема (**M$_1$**) и тоа во неговата почетна варијанта (од тонот **fis**), продолжува диминуендо динамиката до ***p***, по што во континуитет во 84. такт ниските флејти со истиот мотив (**M$_1$**) ќе го започнат **развојниот дел**.

Полагањето на дипломскиот и магистерските испити од композиција подразбираше и поднесување формална анализа на делата. Многу интересно би било да се види како тогаш сум ги образложил структурите и на Првата и на Втората симфонија. Меѓутоа, треба да се има предвид дека со објавувањето на трудот *Увод во анализата на музичкото дело* (1996) јас воспоставив систем на анализата на музичкото дело кој е применет и во овие анализи, така што најнапред тие би се разликувале и во терминологијата и делумно во пристапот. Од друга страна, во деценииите што изминаа стекнав искуство кое постојано го применувам и во овие текстови. На крајот, во изминатите четири децении се доусовршував и истражував и во другите области кои ја покриваат музикологијата во најширока смисла и кои се заокружија со петте труда објавени на српски јазик во периодот 2012–2016 година. Сето тоа имаше огромно влијание и директна примена и во анализите на оваа серија трудови за моето творештво.

Како што можеше да се види, малку простор е одвоен за хармонскиот план, пред сè заради тоа што морав да избирам што ќе вклучам во анализите, (поради ограниченият простор), односно да го вклучам она што го сметам дека е најбитно. Генерално, во целиот прв став доминираат три тонални центри: **fis**, **c** и **as/gis**. Гледајќи ги првите два, **fis** и **c**, и правејќи натамошни длабински анализи, јасна е мојата фасцинација со оваа зголемена кварта, која соодветно се однесува и на поларните акорди и тоналитети.

Од денешна перспектива можам да заклучам дека дури и првиот мотив во ова дело (**M$_1$**) е дериват од *Петрушка-акордот* од истоименото дело на Игор Стравински. Некаде по 1972 година мојата денешна сопруга, а тогаш девојка, Елени Бужаровска, ми го даде нејзиниот радио-магнетофон Grundig, кое во тие 70-ти години одигра многу важна улога во моето музичко опкружување. Радиото одлично ја фаќаше Третата програма на Радио Белград, која со својот музички избор беше главниот извор за преслушување дела кои тешко стигнуваа до Македонија. Покрај тоа, таа програма имаше и извонредни теориски текстови кои одиграа улога и во моето останато образование, посебно филозофско-естетичките интереси. Бидејќи беше директно врзано со магнетофон, лесно можеше да се снима, така што *Петрушка* е меѓу првите дела кои ги снимив и со задоволство често го преслушував. Мојата теорија за композиторската инспирација е дека таа е преработена верзија од она што му стои на располагање на композиторот во неговото музичко и звучно опкружување. Инаку, подоцна тој радио-магнетофон, постојано стоеше на прозорецот во нашата кујна во станот на „Волгоградска“ 9/4, каде имаше добар прием за Радио Белград и така за време на неделните ручеци главниот фон беше култната емисија на Минимакс *Тачно у подне*, од Втората програма на РТБ.

Од друга страна, и покрај мојот обид во оваа симфонија да се движам кон експресионизмот, целиот тонален и хармонски третман на материјалите многу повеќе произлегува од *Посветувањето на пролетта* на Стравински одошто на експресионизмот на Шенберг, кого многу малку го слушав, односно ми беше достапен низ партитури. Со една внимателна и продлабочена хармонска анализа овде ќе наидеме повеќе на *би-* и *политоналности*, односно на разградување на тоналитетот.

Од оваа анализа на експозицијата може да се каже дека таа од самиот почеток е развојно третирана и заснована на првата тема (**1Т$_1$**) која се рефлектира и во градбата на втората тема (**2Т$_2$**). Исто така, уште од почетокот на ставот полифоните имитации се доминантното средство во градењето на текстурата, која и покрај обидите за одредени растоварувања, постојано има густ состав од повеќе различни инструменти, техники и артикулации. Посебноста на експозицијата е и во тринарноста во ритмичките стожери на ставот и големата разнородност на ритмички фактури.

Ваквата развојност на експозицијата очекувано ја детерминира и структурата на **развојниот дел**. Во него се појавуваат дури две нови теми, кои треба да ја избегнат баналноста на натамошната работа со мотивите од двете теми од експозицијата, кои видовме дека веќе прилично беа експлоатирани. Централниот дел на развојниот дел е делот со третата тема, во кој ќе се појават и материјали од првите две теми. Воведот е направен исклучиво од материјалот на првата тема, а и во завршниот дел таа повторно се антиципира. Третата тема и самата е третирана развојно, а појавата на четвртата тема во кулминацијата на развојниот дел е антиципација на она што ќе следува со вториот став. На овој начин јас сум се грижел да добијам едно ново и уште посложено решение во рамките на сонатната форма. Соодветно, развојниот дел е составен од четири дела: **вовед (премин), трета тема, четврта тема, завршен дел (премин)**.

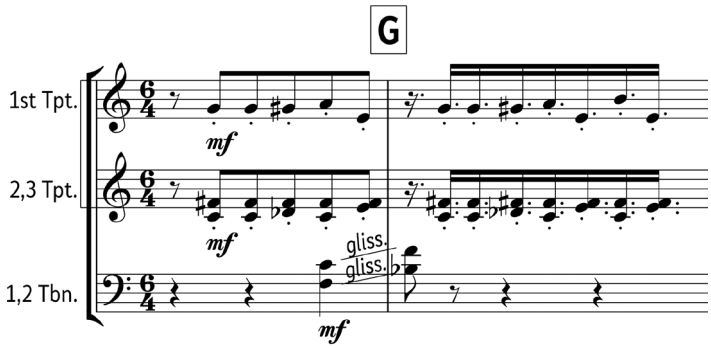
Бидејќи и завршниот дел е интегриран со репризата, слушателот во тоа проткајување на деловите еден во друг, без отсечни разграничувања, може да одреди дека се наоѓа во нов дел само откога ќе се најде во него. Истото се однесуваше и на преминот од експозицијата во развојниот дел, односно неговиот вовед.

Воведот од развојниот дел (т. 84–95) содржи една реченица исклучиво составена од репетиции, имитации и инверзии на мотивот (**М$_1$**). Почнува на половина такт и завршува на половина такт каде што започнува новата фигура **Ф$_3$** која ќе ја формира придружбата на третата тема (**3Т$_3$**).

Почетокот на фигурата **Ф$_3$** на третата тема на половина такт (следниот пример) говори дека можеби би требало да се направи промена во ритмичките стожери. Подоцна, во пишувањето на следните партитури, ќе употребувам вакви промени за да се добијат јасни почетоци со акценти на првите времиња. Тоа овде би можело да се постигне со комбинациите на 6/4 и 9/4. Но и за ова до денес не сум докрај убеден, бидејќи за изведувачите во оркестрите е поедноставно да нема многу промени, а јаките времиња да ги добиваат преку акцентите. Дури во таква ситуација таа игра со реалните први времиња кои не се наоѓаат на своите позиции, станува и уште поинтересна, бидејќи тие се претвораат во еден вид синкопи. Во практиката забележав дека музичарите, без разлика како е испишан нотниот материјал, кога ќе дојде до изведбата, тие се држат до внатрешната метрика на фразите. Така се добива поделба на номинални и реални времиња, односно метри. Номинално метарот може да биде 4/4, а со акцентите внатре реално да се добие 3/4, нешто за што зборував веќе во анализата на Првата симфонија.

Типична постапка за најголемиот дел теми во моето творештво е најнапред да се јави придружната фигура со еден-два такта внатрешен вовед, па потоа да започне главниот мотивско-тематски материјал. И овде **Ф$_3$** за **третата тема** прави внатрешен вовед. Таа (**Ф$_3$**) има два дела во кој следниот е октола (осум осмини во време на

Пр. 68: **Ф$_3$** за третата тема (**3Т$_3$**), т. (95)–(96)

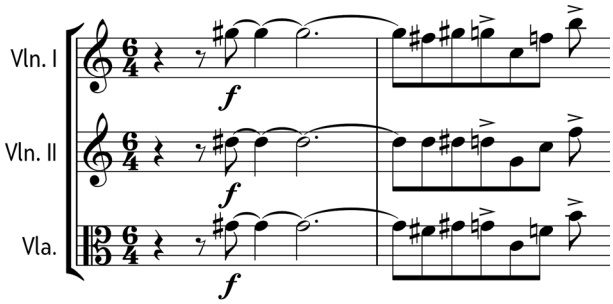


три четвртини, која овде повторно поради ограничувањата на Sibelius ја претставив како пунктирани осмини, за разлика од изворната верзија, која е испишана како осмини), која ја изведуваа трите труби додека тромбоните во квинти прават глисанда. Во неа доминираат кварти, квинти и секунди (**пр. 68**).

Басовата линија (која овде не е прикажана) ја изведуваат ниските дрвени дувачи (бас кларинет, фаготи и контрафагот). Таа се движи во голема терца од тонот **fis** и е потенцирана со пициката во контрабасите и виолончелата.

Главниот мотив **М$_3$** на темата **3Т$_3$** го донесуваат виолините со виолата и тоа во вид на созвучје со квинта и октава. Почнува на втората осмина од второто време (синкопирано) со задржаното **gis**, кое се развива во осминска фактура која содржи секунди и скок од квинти/кварти (**gis**, **fis**, **gis**, **g**, **c**, **f**, **h**). Интервалската структура со движењето во квартното созвучје **c-f-h** кое ја содржи и лидиската кварта е во континуитет со претходните материјали. Во осминскиот дел од мотивот додаден е и акцентот на четвртата осмина, кое е уште едно кршење на ритмичката пунктуација (**пр. 69**).

Пр. 69: **М$_3$**, од кој е изградена темата **3Т$_3$**, т. 97–(98)



Од овој мотив со неговото развивање е направена темата **3Т$_3$** (т. 97–102). Носечката линија ја имаат виолините и виолите, проследени со имитација во унисоно удвоените флејти и обои (**пр. 70**).

Како што кажавме, од оваа тема се формира централниот дел на развојниот дел во кој таа ќе се комбинира и со првата и со втората тема.

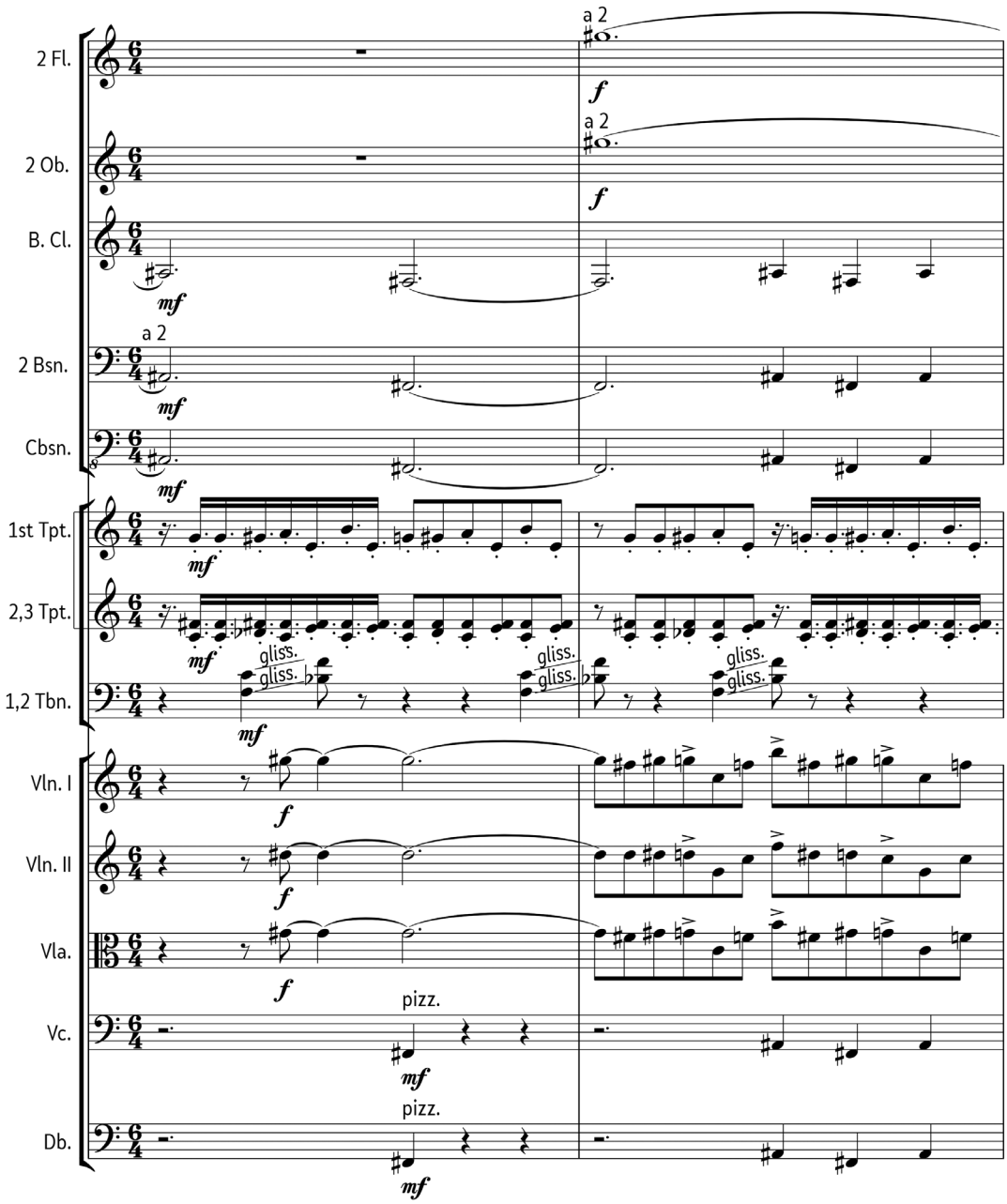
Поради сето тоа овој средишен дел има мошне сложена реченична шема:

1 1$_1$ 1$_2$ 2 (2Т$_2$) 1$_3$ (комб со 1Т$_1$) 2$_1$ (комб. со фиг. од 3Т$_3$) 3 (комб. со 1Т$_1$ и М$_2$) 1$_4$

Целиот дел на третата тема има одредена внатрешна последователност, односно е изграден од низа од реченици кои или произлегуваат една од друга или со појавата на материјалите од другите теми градат големи меѓусебни контрасти.

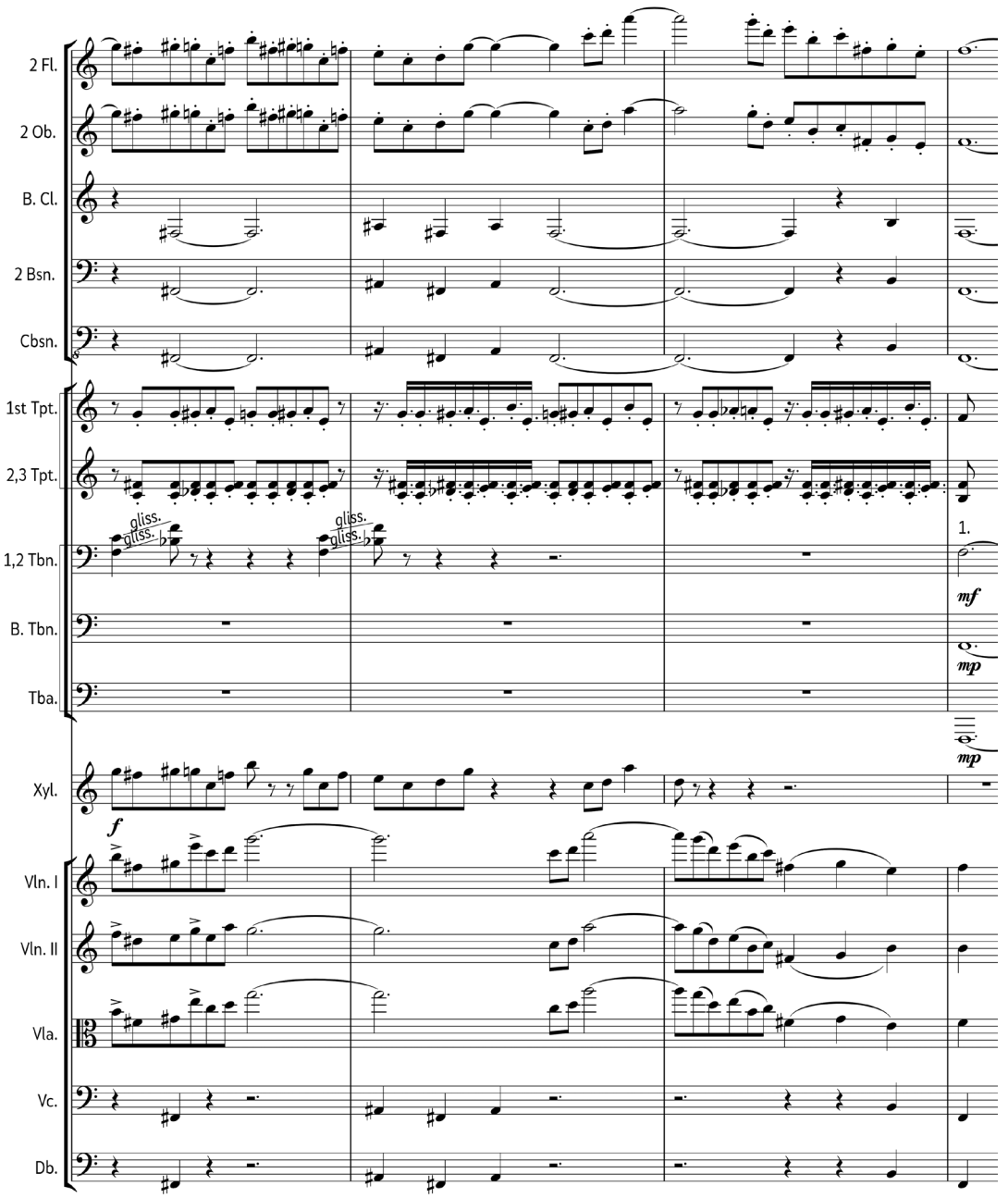
Така, по завршувањето на првото излагање на третата тема (**3Т$_3$**), следните две реченици **1$_1$** (т. 102–106) и **1$_2$** (т. 106–110) започнуваат со соло на тромбон (**1$_1$**), односно хорна (**1$_2$**), но и во двете реченици темата ја довршуваат гудачите. Реченицата **1$_2$** завршува со *secco* удар (**Ф$_1$**), кој воедно е основа и за почетокот на следната

Пр. 70: Трета тема (**3Т$_3$**) која се појавува во развојниот дел, т. 97–(102)



реченица (**2**) со реминисценција на втората тема (**2Т$_2$**) во унисоно два тромбона (т. 110–113) (**пр. 71**).

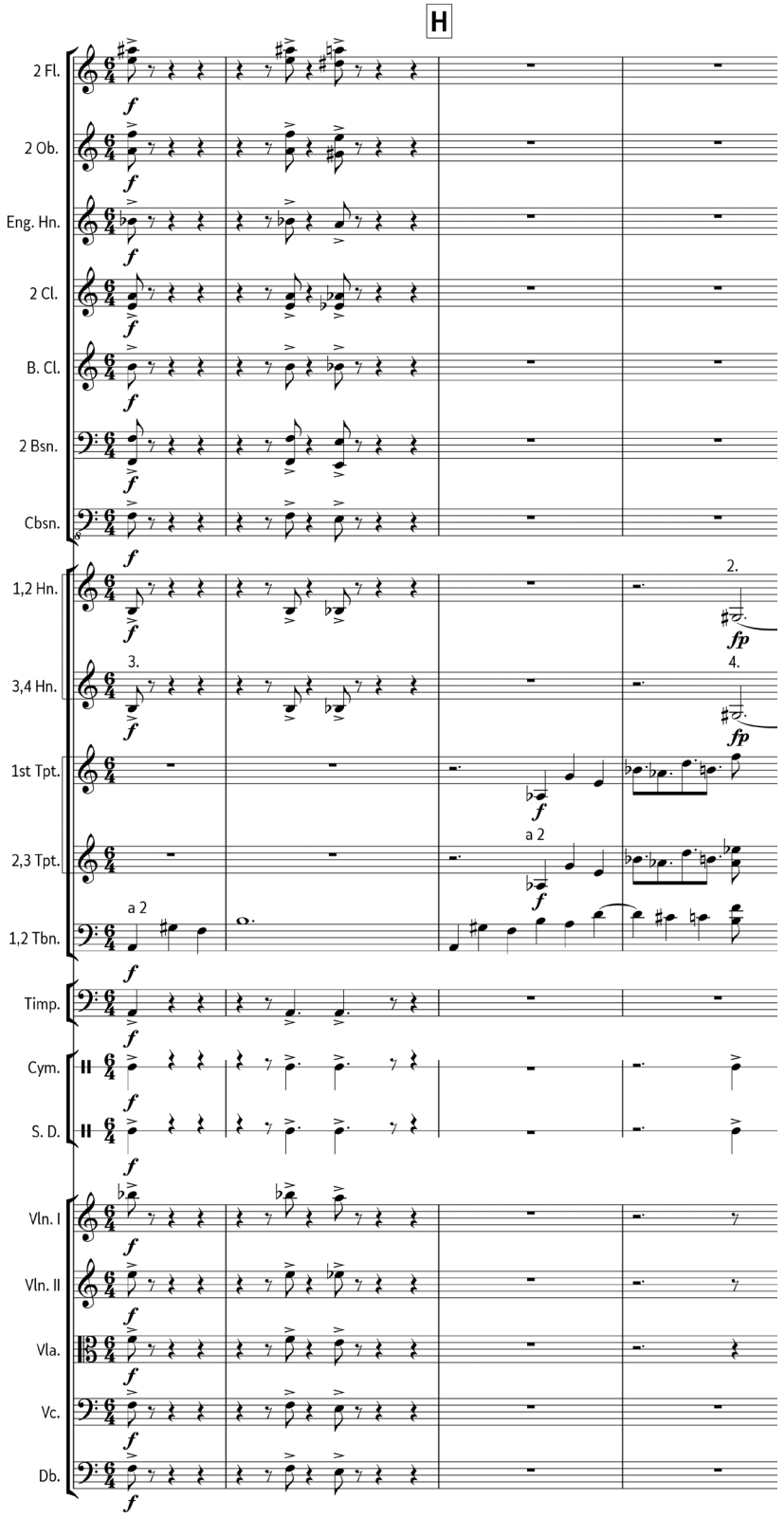
Како што може да се види и овде, почетокот е на третото време. Во повторувањето на мотивот од тромбоните (**М$_2$**) се јавува и имитација во трубите (т. 112). Овој прекин од три такта прави контраст, по кој во следната реченица **1$_3$** (т. 113–118) се враќаат материјалите од третата тема (**3Т$_3$**). Реченицата започнува со еден и половина такт од придружната фигура **Ф$_3$** во виолините (со што се компензира претходното завр-



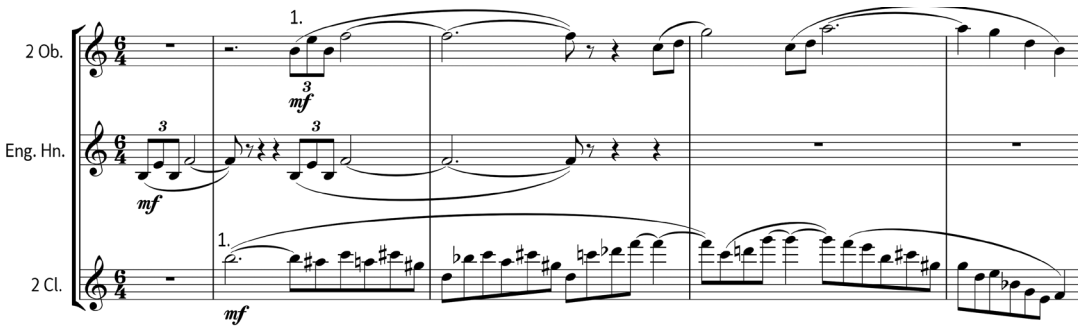
шување на реченицата на половина такт, така што тематскиот материјал со $\mathbf{M_3}$ ќе започне на првото време од 115. такт). Но пред неговиот почеток се јавува мотивот на првата тема ($\mathbf{M_1}$) во соло англиски рог, со што се прави една комбинирана појава со првата тема. Темата $\mathbf{3T_3}$ ја донесува кларинетот во исклучително високите регистри (**пр. 72**).

Следната реченица $\mathbf{2_1}$ (т. 118–124) ќе ја започне соло трубата со фрагменти од втората тема ($\mathbf{2T_2}$), додека првиот фагот исто така како кларинетот во високиот регистар ја изведува третата тема ($\mathbf{3T_3}$). Веднаш ќе започнат имитации и на овие

Пр. 71: Појава на втората тема (**2T$_2$**) и фигура (**Ф$_1$**) во развојниот дел, т. (110)–(113)



Пр. 72: Комбинација на мотивот од првата тема (**M_1**) со третата тема (**$3T_3$**), т. (114)–(118)



материјали во хорната и останатите дрвени дувачи за реченицата на крајот да ја заокружат виолините (т. 122–123). Новата реченица **3** (т. 124–132) со *secco* акордите (**$Ф_1$**) носи нова појава на првата тема (**$1T_1$**) во тромбоните и ниските дрвени дувачи (фаготи, бас кларинет, англиски рог) (**пр. 73**), која со оглед на тоа што започнува од истиот тон **fis**, изгледа како да ќе започне репризата.

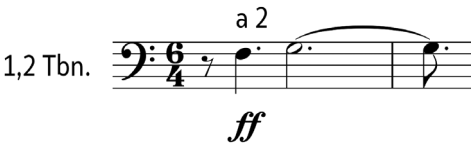
Во четвртиот такт од оваа реченица (т. 127) се појавува и фигурата од третата тема (**$Ф_3$**), а од шестиот такт (т. 129) во дрвените дувачи (унисоно на групите кларинети, па во имитација обои, и уште една имитација флејти) и основниот мотив на втората тема (**M_2**).

На овој начин е постигната натамошна интеграција на материјалите од трите теми.

Последната реченица од овој средишен дел на развојниот дел (**1_4**) (т. 132–137) е низа од имитации на мотивот од третата тема (**M_3**) придружен со неговите фигури (**$Ф_3$**). Во неа финално се подготвува кулминацијата на развојниот дел во кој ќе се јави новата тема (**$4T_4$**). Така делот на **третата тема** (**$3T_3$**) е централен во **развојниот дел**. Движејќи се цикцак во густината на оркестарот, динамиката, употребата на мотивите, тој ја има клучната функција да доведе до кулминацијата и на развојниот дел, но и донекаде на ставот, бидејќи, како што ќе видиме, најголемата кулминација ќе се јави на крајот на ставот. Како што можеше да се види од броевите на тактовите, кај најголемиот дел од нив крајот на едната реченица воедно е и почеток на следната (без разлика што најчесто се работи за поклопување на првото време), со што е зајакната врската и текот на реченициите.

Четвртата тема (**$4T_4$**) е преземена од вториот став (којшто, кажав, беше напишан пред овој став) и со тоа го антиципира следниот втор став во кој оваа тема станува тема за варијации. Таа е изложена два пати во две реченици: **1**, **1_1**, (т. 137–145 и т. 145–157), првата со тонален центар **cis**, а втората со тонален центар **gis**. Темата (**$4T_4$**), како кај сите претходни теми во оваа симфонија, содржи еден мотив (**M_4**), кој се јавува на почетокот, и од него понатаму се развива темата. Во него, како и во сите претходни теми, мотивот се задржува на намалената квинта во однос на басовиот тон (**cis-g**) (**пр. 74**).

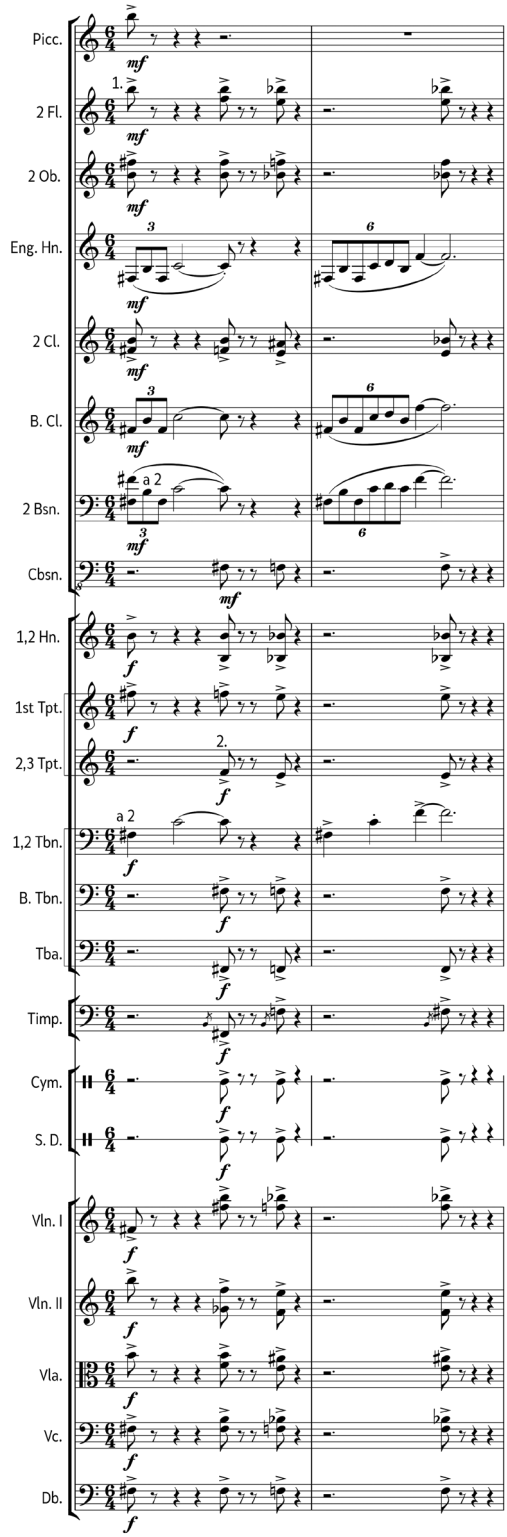
Пр. 74: Мотивот **M_4**, од кој е изведена четвртата тема (темата за варијации за вториот став), т. (137)–(138)



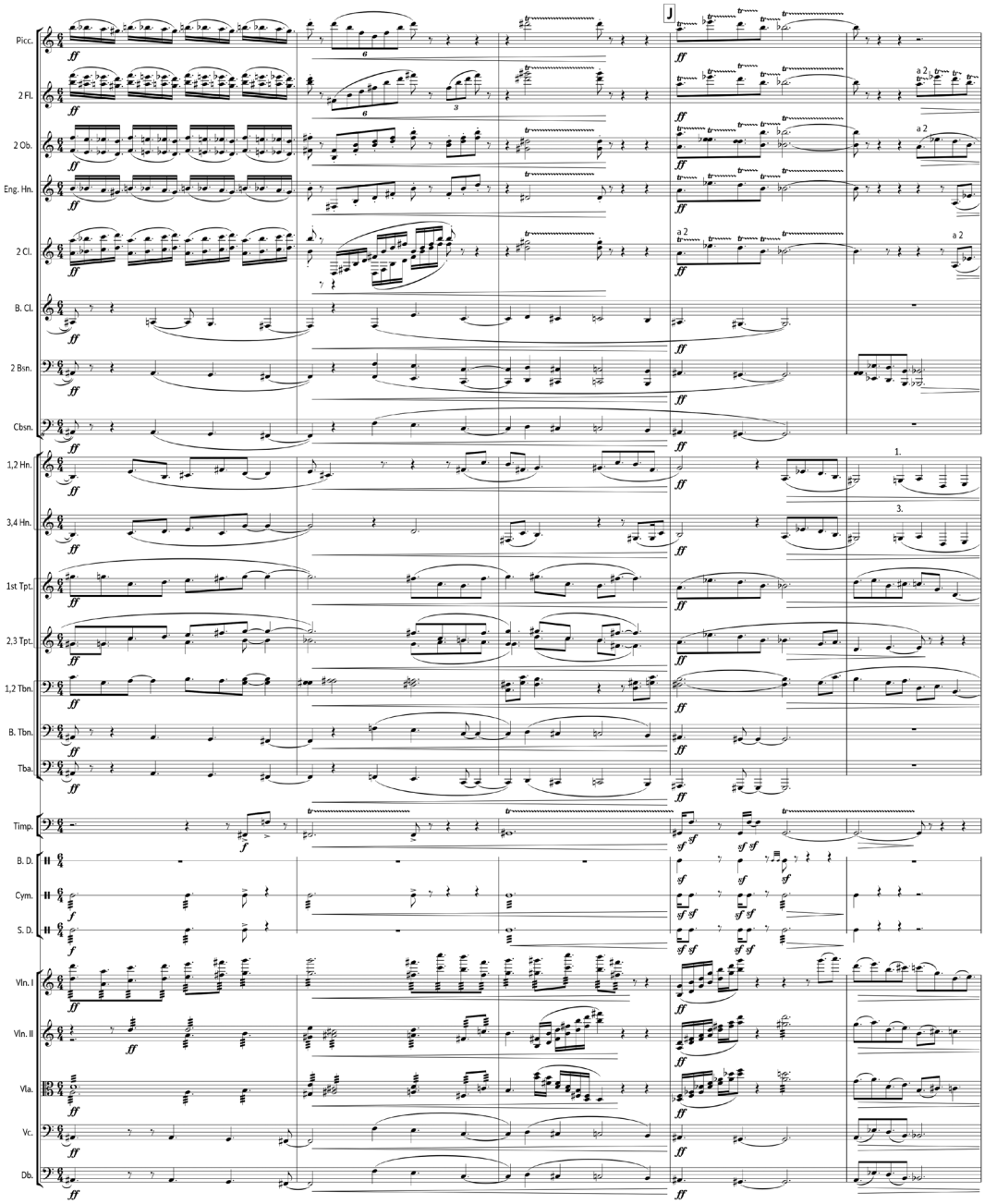
На почетокот темата (**4Т$_4$**) ја изведуваат унисоно тромбоните и тубата, на кои во второто повторување ќе им се придружи и имитација во трубите унисоно, а во третото повторување на мотивот (**М$_4$**) да започнува и удвојувањето со квинти (средство кое веќе го видовме). Во крајот од првото излагање на темата (**4Т$_4$**), а особено во последниот такт (т. 144) темата ќе ја завршат дрвените дувачи во високи регистри, со трилери на секој тон. Со ова шетање на темата низ различни групи инструменти сум се обидел повторно да добијам звук на амалгамиран оркестар како еден инструмент. Придружбата ја чинат фигурата од третата тема (**Ф$_3$**) кај дел од лимените дувачи и удиралките, и пасажите од разложени акорди. Темата доминантно се движи во квартоли (веќе погоре најавениот проблем со обележувањето на специфични метрички комбинации во Sibelius), така што во еден момент размислував да употребам бинарен метар за обележување на квартолите наспроти тринарните поделби во останатиот дел од оркестарот.

Повторувањето на темата (**4Т$_4$**) во втората реченица (**1$_1$**) (т. 145–157), како што веќе спомнав, е во тонален центар **gis**. Унисоно тромбоните со тубата се зајакнати и со челата и контрабасите, имитациите почнуваат во трубите и се појавуваат и во унисоно хорните. Кон целата тензија посебна функција имаат и удиралките со нивниот најексплозивен дел (тимпани, гран каса, чинела, барабан), кои прават свои акценти на одредени времиња. Густината на звукот е дополнително постигната и со комбинацијата од фигурите и пасажите во виолините и виолите, и групите на флејтите, обоите и кларинетите (**пр. 75**). Шетањето на темата од група во група на инструменти, во кои и овде ќе влезат и виолините/виолите, како и високите дрвени дувачки инструменти, и густината на различните линии од темата,

Пр. 73: Појава на првата тема во развојниот дел, т. 124–125



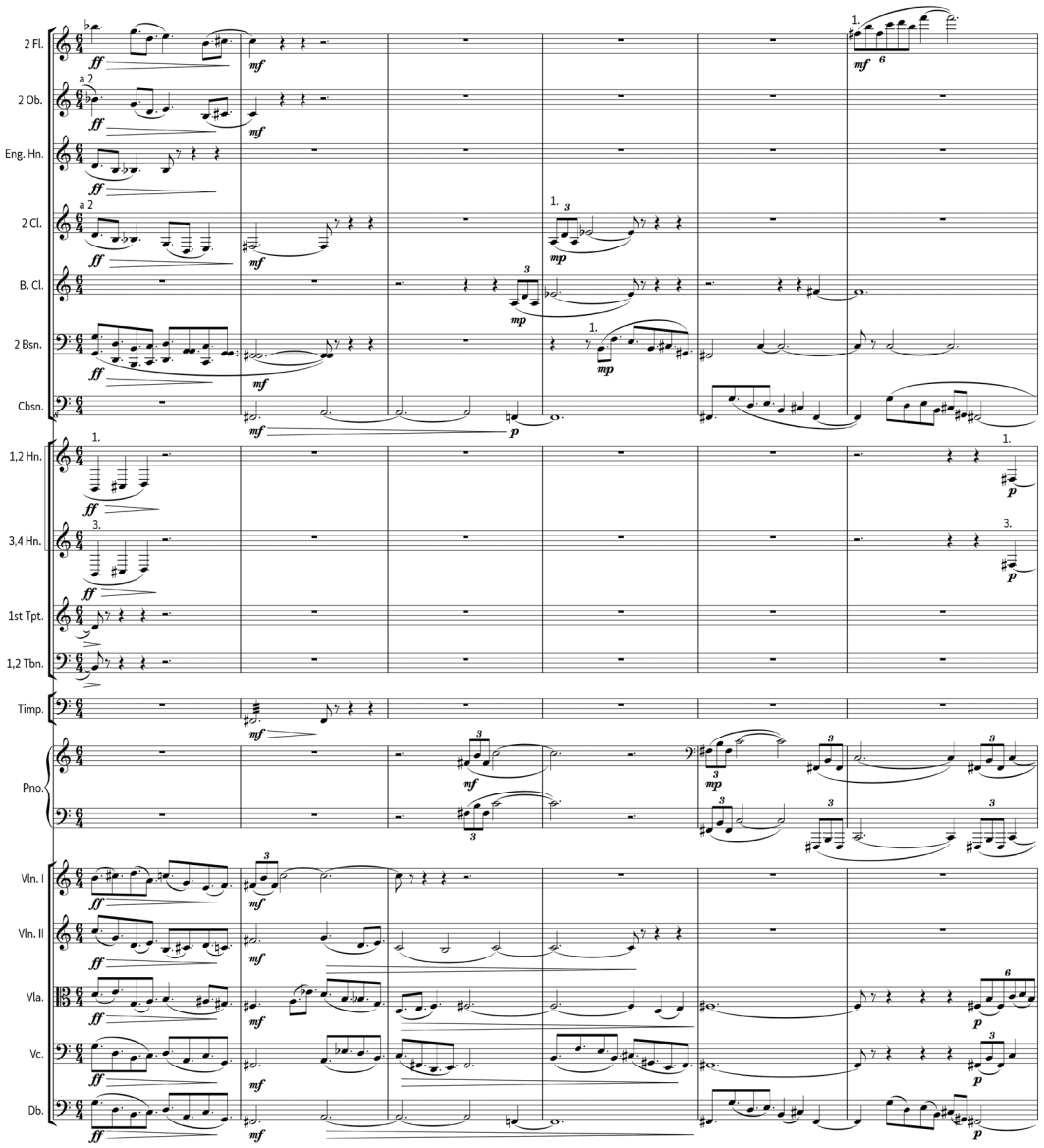
Пр. 75: Кулминацијата на развојниот дел во 152. такт, прикажани т. 149–153



вклучувајќи ги и соодветните фигури и пасажи, во овој дел бара прецизна контрола од диригентот, што, за жал, во постојната снимка ја нема. Ако тоа не се направи, се добива одреден хаос во кој се препознаваат некои водечки линии, но тие во ниеден момент не се јасни.

Кулминацијата на овој дел, која е и до тој момент кулминација на ставот, доаѓа во 152. такт, меѓутоа наместо отсечен крај, реченицата продолжува со проширување во следните два такта, каде звукот целосно е разлеан во едно движење надолу во гудачите, дрвените дувачи и постепеното губење на лимените.

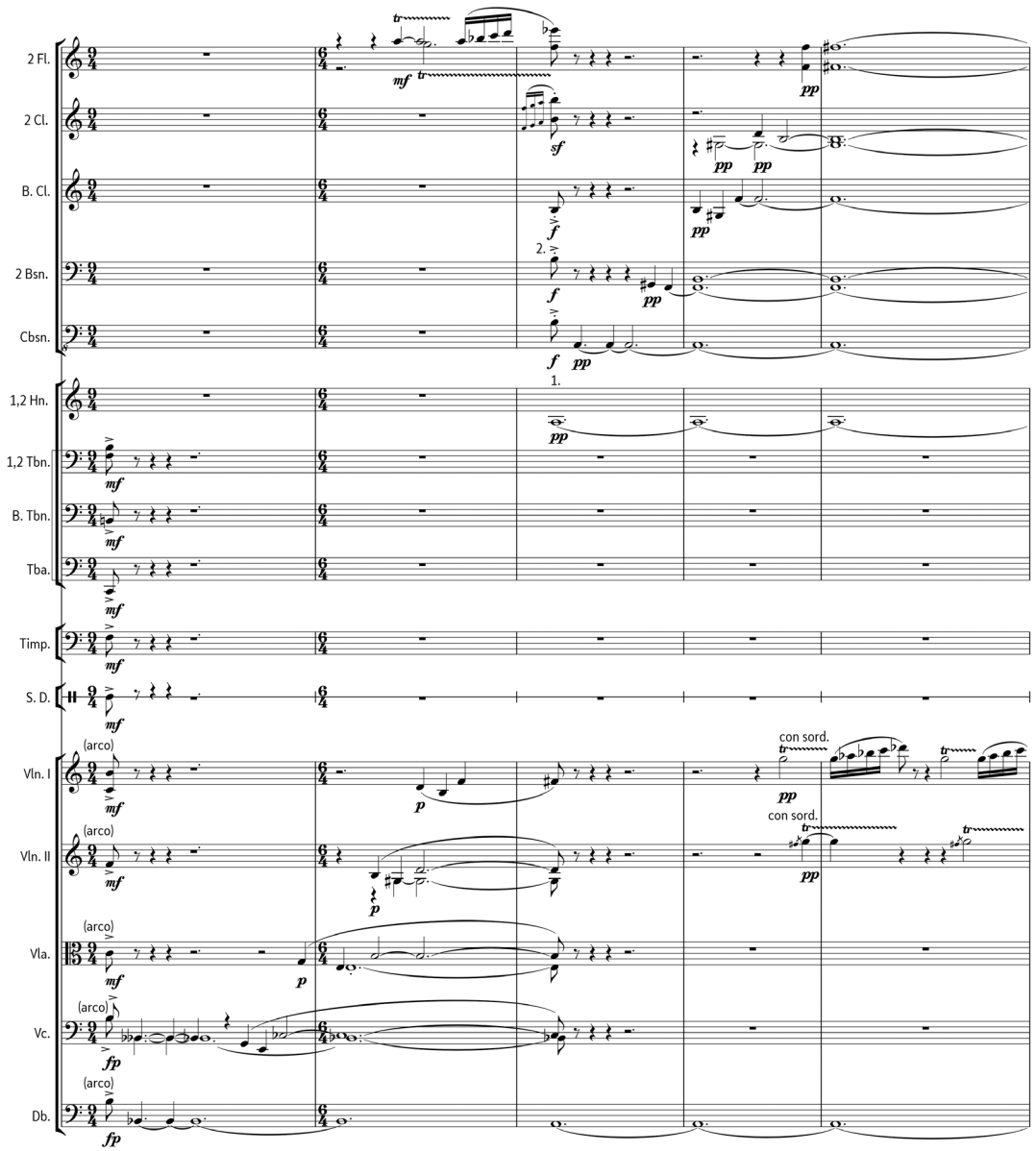
Пр. 76: Премин со претопување на развојниот дел во реприза, т. 154–159



И **преминот** кон репризата е потполно измешан со проширувањето на втората реченица од четвртата тема (т. 153) и испреплетувањето со најавата на централниот мотив на ставот (**M_1**), најнапред во првите виолини (т. 155), а потоа и во пијаното (т. 156). Остатоците од четвртата тема (**$4T_4$**) продолжуваат да се движат во ниските инструменти дури и по почетокот на репризата. Со тоа воопшто не постои јасна поделба меѓу развојниот дел и репризата, па дури со појавата на соло флејтата со проширениот **M_1** (т. 159) може да кажеме дека полека се расчистува впечатокот дека почнува репризата, иако таа веќе е започната во претходниот такт со **M_1** во ниските регистар на пијаното (т. 158) (**пр. 76**).

Репризата е во најголема мера повторување на експозицијата со одредени (кај втората тема и поголеми) скратувања, делумна промена на тоналниот центар на

Пр. 77: Проширувањето на воведот со поместување на тоналниот центар за **втората тема** (**2T$_2$**), т. 181–185



втората тема и, се разбира, промени во оркестрацијата. Видно е дека јас директно сум работел врз експозицијата, како да сум ги имал денешните алатки copy/paste. Првото скратување се појавува во **мостот**, во кој веднаш по излагањето на темата (**1T$_1$**) е прескокната првата реченица од мостот и директно е преминато на втората, со што тој има само две реченици: **1**, **1$_1$** (т. 165–172 и т. 173–181).

Промената на тоналниот центар (за да се задржи правилото втората тема да се појави на тониката во репризата, што секако овде и не е случај) е решена преку повторувањето на првите два такта од воведот во **втората тема** (**2T$_2$**), во кој тоналниот центар **b** се поместува на тоналниот центар **a** (**пр. 77**).

Транспозицијата е изведена само во сложената реченица **1$_1$ 1$_2$ (сл. реч.)** и веќе во инверзијата на темата (**2T$_{2(инв)}$**) во **1$_3$** е вратен истиот тонален центар од експозицијата.

Завршната група има само една реченица (т. 205–215), во која кондензирано се содржат завршната група од експозицијата и почетокот на развојниот дел.

Од ова се гледа дека во репризата веќе се направени скратувања во однос на експозицијата, што е очекувано, бидејќи двете теми беа веќе толку експлоатирани и разработувани што немаше потреба репризата да ги содржи во целост деловите од експозицијата.

Кодата, која исто така е надоврзана без прекин на крајот на **репризата**, започнува со појавата на третата тема (**$3T_3$**) во три реченици, од кои првите две прават сложена реченица. Третата реченица (**1_2**) ќе го донесе и основниот мотив од втората тема (**M_2**), за заедно да доведат до кулминацијата на целиот став во кој се јавува првата тема во целост (**$1T_1$**). На тој начин уште еднаш е направен сумарум на трите теми од ставот (по што четвртата ќе се јави во следниот став).

Шематски претставена кодата изгледа вака:

1 ($3T_3$) 1_1 (период) 1_2 (комб. со $2T_2$) 2($1T_1$)

Првата реченица **1** (т. 215–220) со основниот тематски материјал започнува на половина такт (во 216. такт) и завршува на половина такт (т. 220) каде што започнува втората реченица од периодот **1_1** (т. 220–224). Третата реченица **1_2** (т. 224–231) завршува со прекин и половина такт генерал-пауза, за да започне (т. 232) финалното заокружување на ставот со првата тема и завршува во 236. такт со ***fff***.

Како што кажав, јас имав предадено анализа на симфонијата при одбраната, односно полагањето на испитот во Белград. Во неможност сега да ја погледнам, можам да претпоставам како сум пристапил кон неа.

Но овде постои и уште една варијанта за анализа на овој став – третата тема да се третира како дел од експозицијата, односно експозицијата да има три теми. Во таа варијанта развојниот дел би бил сведен само на појавата на четвртата тема. Кон ваквата анализа во прилог оди и надоврзувањето на третата тема во кодата, така што и репризата би ги имала повторно сите три теми.

И ова е само една од спекулациите кои произлегуваат од повеќезначноста на музичките дела. Анализите кои следуваат по пишувањето на делата се обидуваат да им откријат некој систем според кој се создадени. Но во практиката пишувањето музика е многу тренинг и интуиција (а и таа произлегува од тренинг) и внатрешното чувство на авторот каде, кога и како да го води делото.

Втор став

Вториот став е тема со варијации и по многу нешта наликува на вториот став од Првата симфонија. Како и за Првата симфонија, по мое мислење ова е најубавиот и воедно композиторски најмоќниот став. И овде постои истиот проблем во анализата бидејќи тој им припаѓа на карактерните варијации, а од друга страна, и овде полифонијата е многу застапена и темата постојано препознатлива, како кај полифоните варијации. Така, сметам дека најдобро е според типот на варијации овој став да се лоцира во преодноста меѓу карактерните и полифоните варијации.

Во моите предавања од предметот Музички форми постојано ја истакнував *преодноста* како клучна композиторска постапка која треба да му ја донесе на композиторот и идентификацијата, препознатливоста на неговиот манир, односно различноста и оригиналноста кон другите композиторите. Целата наша *формализација на формите* е повеќе генерализација на она кон што се стремат поголем дел музички дела. Со оглед на тоа што анализите следуваат по пишувањето на делата, тие шематизираат и издвојуваат принципи кои композиторите можеби и воопшто не ги замислиле. Вредноста на музиката е во разликите, во отстапувањата, а не во следењата на принципите. Историјата на музиката е историја на отстапување од шаблони и принципи. Така, на пример, споредбата меѓу вторите ставови од моите први две симфонии ќе каже дека тие се различни. Оваа констатација, секако, може да се примени на површинските нивоа. Кога ќе преминеме во длабинските слоеви, ќе се појават повеќе заеднички црти. Вториот став од Втората симфонија е, секако, многу побогат, пред сè затоа што на располагање имам поголем инструментариум, но и искуство од пишувањето на претходниот став.

Како и во вториот став од Првата симфонија, и овде има функционална тридел-ност:

вовед (T_4 1 вар.$_{(премин)}$) средишен дел (2,3,4,5$_{(T4)}$ вар. кулм.) завршен дел (6$_{(1вар.)}$ вар.)

Првата варијација по темата во воведот претставува и еден голем премин кон средишниот дел. Во таа смисла нејзината функција е слична како во Првата симфонија (таму говорев за *лажна* варијација). Исто така со речиси идентична верзија (на 1 вар.) се појавува на крајот како завршен дел. Со оглед на тоа што крајот на средишниот дел (5 вар.) е повторно темата со доминантно оркестрациски и динамички промени, се добива и една симетрична варијанта на ставот (T,1) (2,3,4) (T,1). Ова уште еднаш се тие двозначности во структурата на формата, но јас се одредив за погорната верзија на анализата, поаѓајќи од нејзината функционалност, односно како ја слушаме и доживуваме.

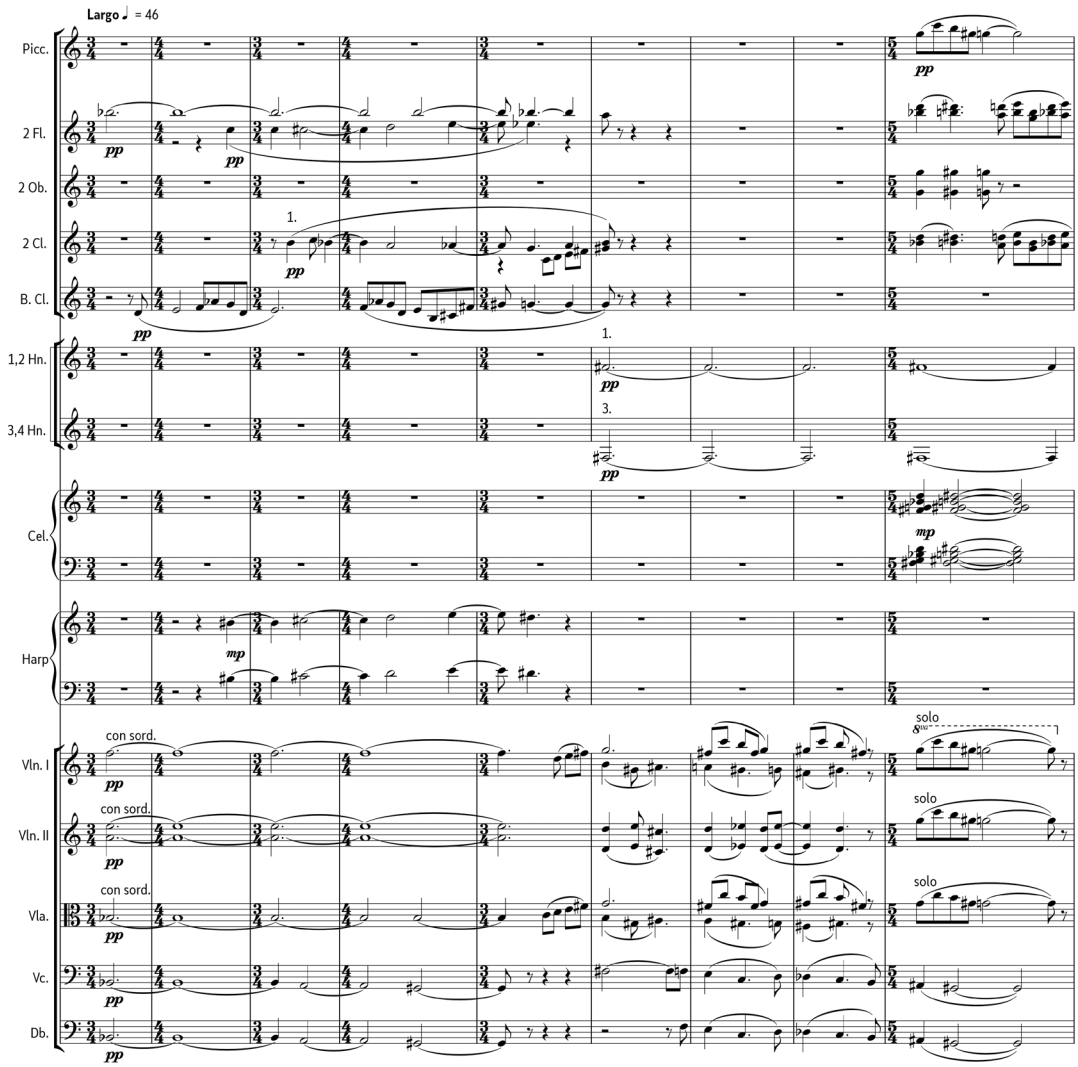
Сличностите со Првата симфонија се и во тоа што третиот став се надоврзуваше на вториот со брза варијација на темата; овде вториот и третиот став следат attacca, односно нема заокружен крај.

Секогаш сум во дилема, следејќи го теорискиот пристап, дали сличностите да ги крстам како композиторски манир. Манирите ги сумираат композиторските црти по кои идентификуваме нечие творештво. Искрено кажано, не познавам композитор кој има создадено низа ремек дела во различни манири.

Кога некој не би ја знаел вака дефинираната форма и посебно претопувањето во движењата меѓу варијациите кои се со различни големини (составени од повеќе реченици), тешко е директно да се перципира варијациската форма, иако се чувствува дека сè се движи околу еден материјал. Исто така, главното сврзно ткиво според кое се одредуваат целините на варијациите произлегува од придружните фигури, кои можат да поврзат и повеќе реченици со слични материјали, инверзии на темата итн.

Како што веќе видовме во анализата на првиот став, темата за варијациите веќе се појави во кулминацијата на развојниот дел (**T_4**). Основниот мотив (**M_4**) го сочинува интервалското движење од голема секунда **d-e**, во кое **d** е осмински предудар, а **e** е

Пр. 78: Почеток на втор став со $\mathbf{T_4}$, овде основа за тема со варијации, т. 1–9



половина. Мотивот ($\mathbf{M_4}$) го добива значењето преку спротивставувањето со лежечкиот басов тон **b** со кој гради зголемена кварта (**пр. 78**).

Темата има јасна структура на сложена реченица во која, во првата реченица (т. 1–5) темата ја води бас кларинетот и во преминот кон втората реченица (т. 5) се вклучува вториот кларинет. Во втората половина од петтиот. такт темата ќе ја преземат и првите виолини и виолите, кои во втората реченица (т. 6–10) се носечката инструментална група во нејзиното претставување. Во претпоследниот деветти. такт во водењето на темата ќе се надоврзат и флејтите и кларинетите кои завршуваат на почетокот на десетти. такт, во кој се поклопуваат со почетокот на првата реченица од првата варијација (нешто што многу често ќе го споменувам за целото мое творештво).

Многу подоцна, во 2002 година, кога ќе го снимам документарниот филм за женската пејачка група *Костурчанки*, ќе наидам на истиот принцип во кој, како што објаснуваат, едни *йодиграш*,

други *гр̄та̄т̄*, трети *ва̄тва̄т̄*, за на крајот да ја заврши некоја од другите жени. Очигледно се работи за некои исконски принципи и модели кои навлегуваат во духовноста на човештвото.

Основата на материјалите од темата развиени од мотивот **M_4** (за што зборував веќе кај претходниот став), е изведена во трите плана: интервалско-мелодискиот, тонално-хармонскиот и инструментацискиот. Тие се интегрирани еден во друг и своето значење го добиваат преку нивното прелевање (што беше веќе прикажано), со што се продолжува практиката оркестарот да биде третиран како еден амалгамиран инструмент. Ова прелевање на темата е само дел од разлеаноста на целата фактура на темата во која чувствуваме тонални центри, па дури и тоналитети, но тие се толку заматени со дополнителни секунди на основните тонови и постојани движења што звукот повеќе наликува на кластери одошто на созвучја од суперпозиции на терци. Оваа разлеаност директно асоцира на Дебиси, посебно со појавата на харфата на самиот почеток во октавни движења и издржани нотни вредности на слабите времиња (синкопи). Но иако овде бојата е едно од средствата со кое сакам да го постигнам музичкиот ефект, сепак, за разлика од дебисиевскиот импресионистички пристап, овде целта не е боењето, туку движењата во одделните линии по принципот напнатост/разрешување (во интервалска, ритмичка и хармонска смисла). Во истата таа смисла овде не ми е цел да го разрушам тоналитетот и да ја изедначам дисонанцата и консонанцата, туку да ја оставам дисонанцата како средство кое бара разрешување. Затоа може да се каже дека тоналитетот е крајно проширен и во него постојано се јавуваат тензии во хармонските прогресии кои чекаме да се разрешат, но (на некој вагнеријански начин) во моментот кога се разрешуваат, се преведени во нова тензија (бесконечна дијалектика).

Уште од првото созвучје **b-e-f-a** на кое му се додава и **c** (преку харфата и втората флејта) и во кое упаѓа во третиот такт првиот кларинет со тонот **h** во синкопа, во еден момент преку движењето на басот во **a** се добива впечатокот дека сè ќе се разреши во некоја тоника на **A-dur/moll** (паралелно звучат и **c** и **cis**). Хроматското движење на басовата линија во петтиот такт се задржува на **fis** како секундакордот од голем дурски септакорд, кој се разрешува во дурски квинтакорд (**fis-ais-cis**). Крајот на темата е во тоналниот центар **gis** од кој ќе започне првата варијација.

Многу важно средство во ова разлевање на звукот е појавата на полифони движења, најнапред во спротивставувањето на басовата линија со водечката линија на темата, а потоа и во внатрешните гласови.

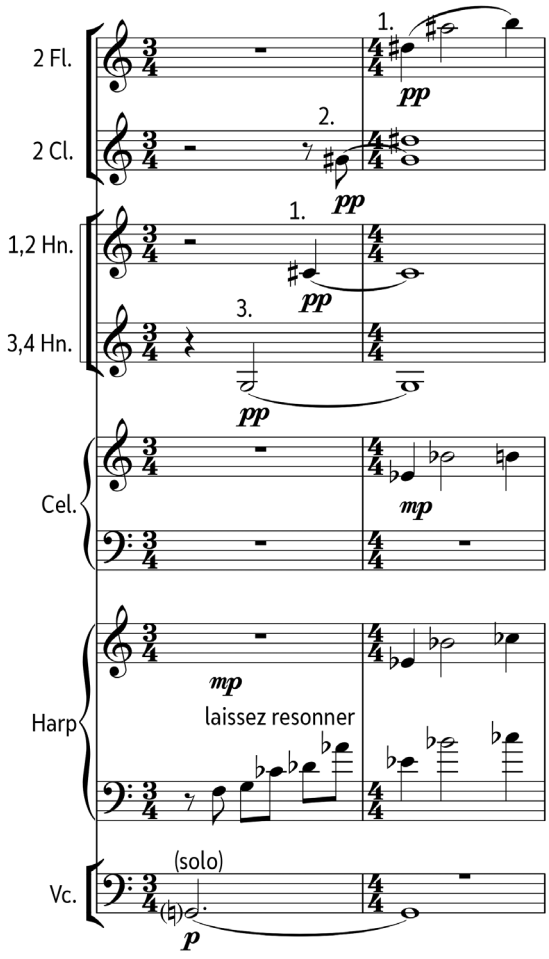
Првата варијација содржи три реченици: **1 1_1 1_2** (т. 10–15, 15–19 и 19–24). Во првата (**1**) во имитациите кај гудачите доминира **M_4**, во втората (**1_1**) обоата во инверзија го дава основниот мотив (**$M_{4(инв)}$**) проследено со имитации во соло кларинетот и фагот, а во третата (**1_2**) триото кларинети полифоно ги спојува двете варијанти (основна и инверзија), за сето да се заокружи со соло чело кое ќе доведе до двата такта премин кон следната варијација.

Употребата на разложените акорди во харфата и челестата, во првите две реченици и во третата реченица во флејтите е сврзното ткиво кое говори за една поголема целина. Оваа фактура во целост кореспондира и со првата варијација од вториот став од Првата симфонија (од 21. такт натаму).

Она што веќе оваа варијација ја сместува во полифоно-карактерната варијанта е тоа што од една страна се јавуваат повеќе имитации на градежниот материјал, но од друга веќе овој градежен материјал почнува слободно да се модифицира на интервалски план, така што оваа варијација веќе не е повторување на темата и таа си има своја сопствена структура поставена во три реченици.

Следуваат два такта премин кон **втората варијација**. Акордот кој го гради преминот е во мојот репертоар на омилени акорди – мал дурски септакорд со намалена квинта (односно тврдо намален квинтакорд). Јасно ми е зошто го употребувам, бидејќи и овде на почетокот прави впечаток на целотонска скала, но веќе со **as/gis** (харфа, кларинет) и **dis**, **ais**, **h** во флејтата е излезено од нејзиниот круг (**пр. 79**).

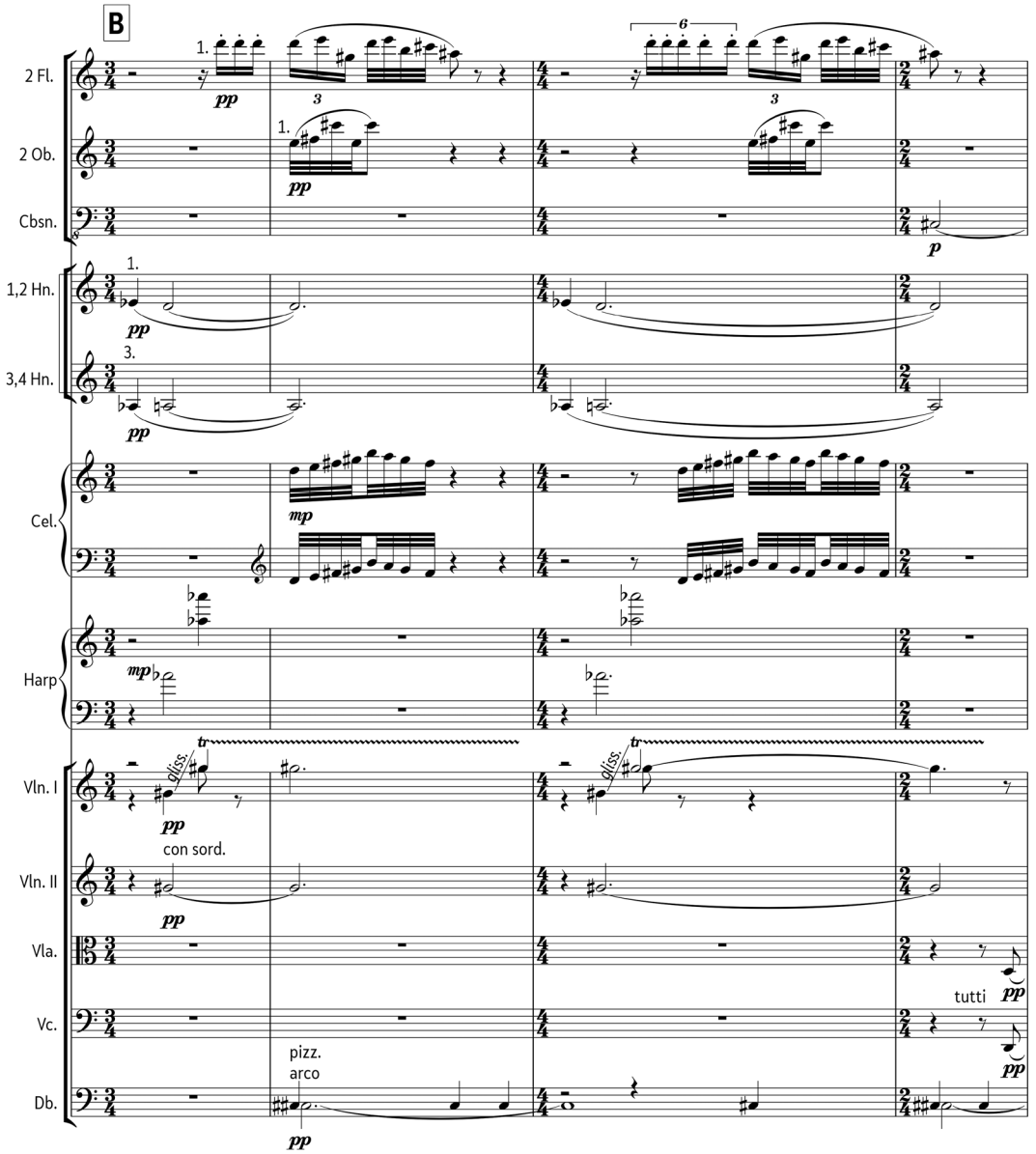
Пр. 79: Премин кон втора варијација, т. 24–25



Втората варијација е најдолгата во следната низа варијации од средишниот дел, подолга од првата и е обликувана во сложена реченица од четири реченици, **1 1$_1$ 1$_2$ 2**, пред кои има вовед (премин, т. 26–29) во кој е изложена придружната фигура (**Ф$_{4(Ф3)}$**) (**пр. 80**). Оваа фигура е сврзното ткиво за целиот средишен дел, односно неговите четири варијации. Комбинирана со основниот мотив (**М$_4$**) таа го дава јадрото на ставот во кој на крајот, во кулминацијата на ставот во петтата варијација ќе се појави целата тема (**Т$_4$**).

Оваа фигура е посебно карактеристична, дури изгледа и како мотив, преку стакатото од шеснаесеттини (кое потекнува од фигурата **Ф$_4$** од првиот став), па следува триола од шеснаесеттини и 32-ки на крајот, (едно внатрешно забрзување на мотивот). Инаку **Ф$_5$** подоцна (во кулминациите) ќе ја добие интервалската структура од вториот дел на темата. Во овие први тактови на варијацијата, надополнета е и со фигурата во обоата, челестата има скалично движење (исто веќе ги имавме во почетокот на втората тема во првиот став преку фигурата **Ф$_2$**), а виолините глисанда со сордини. Контрабасите се поделени, едни го издржуваат тонот **cis** кој подоцна, кога ќе започне тематската линија, остава впечаток дека сме во **cis-moll**, додека другите го изведуваат пицикатото во четвртинско пулсирање. Ова пулсирање треба да упати дека ставот почна да се движи и ќе се движи до неговата кулминација во петтата варијација.

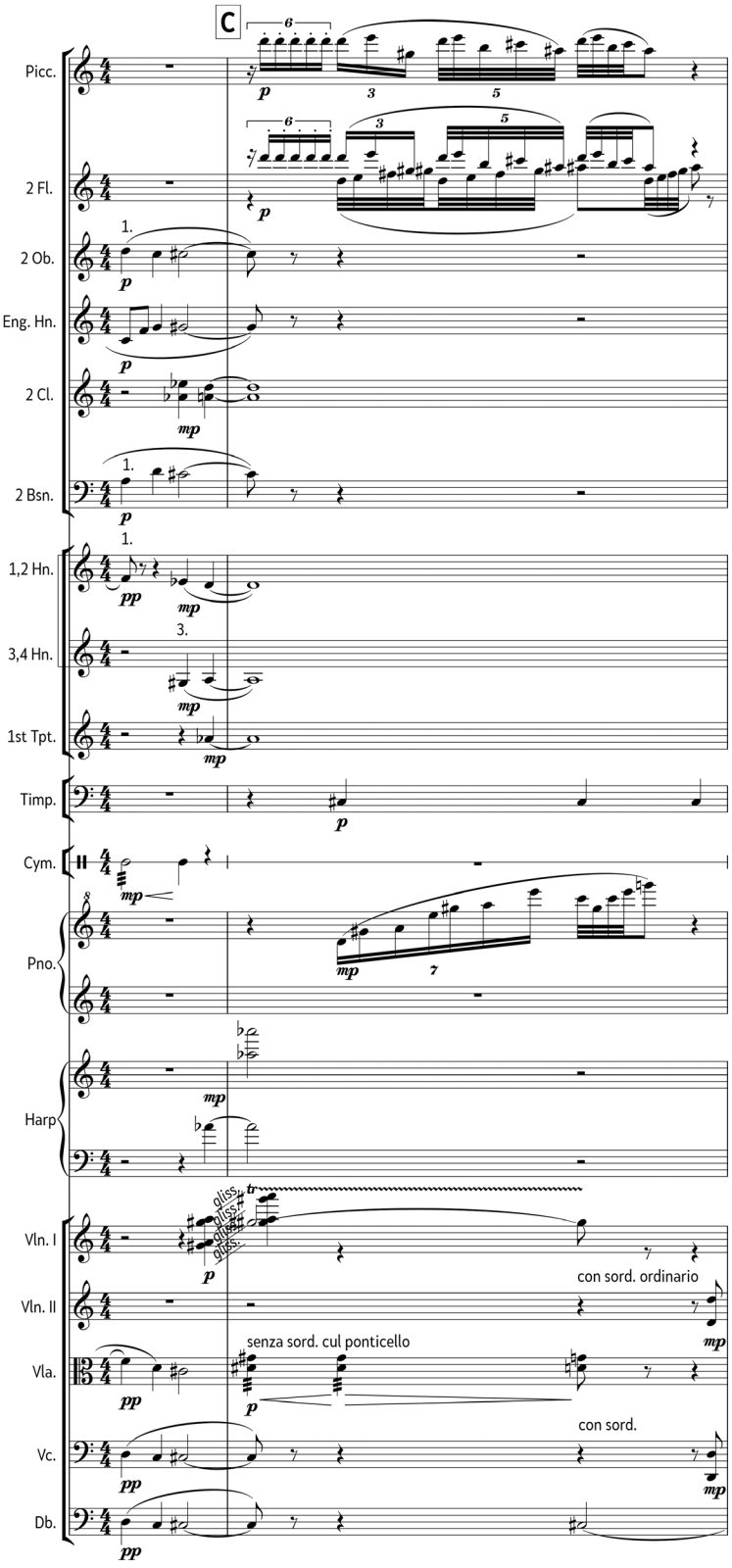
Пр. 80: Фигурата **Ф$_4$** (т. 26–27) со нејзиното варирано повторување (т. 28–29)



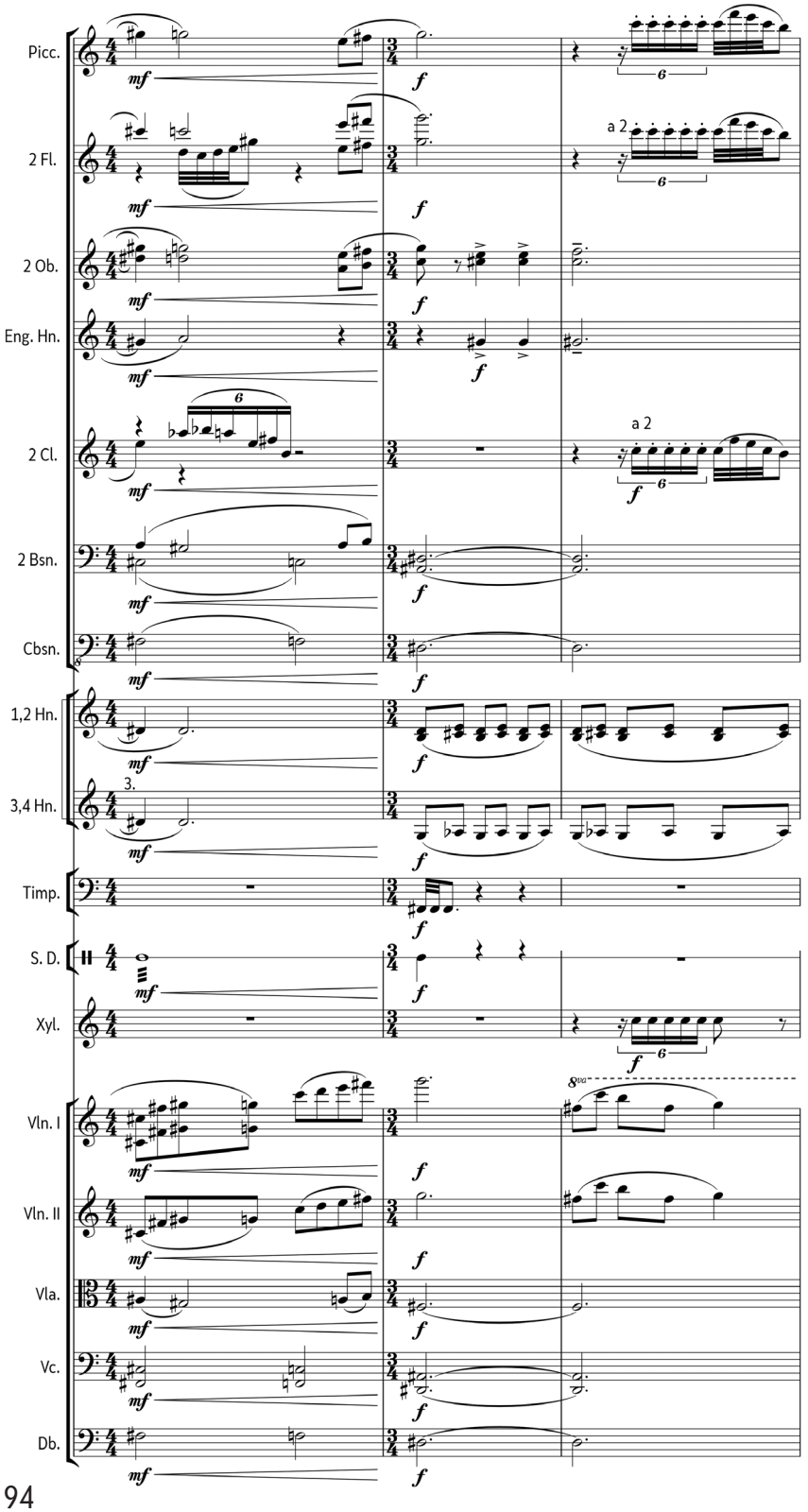
На оваа основа ќе се појави варијанта на првата реченица од темата (**T$_4$**) во виолите и виолончелата, која со повторувањето на основниот мотив **M$_4$** транспонирано за секунда нагоре ќе ја заокружи првата реченица од оваа варијација (т. 29–36). Останувајќи на тоналниот центар од **cis** и задржувајќи го идентичниот почетен тон со основната верзија на **M$_4$** се очекува дека ќе следува втората реченица од темата, но тоа нема да се случи.

По воведниот такт (т. 37) со натаму разработената фигура (**пр. 81**), со преттакт следува повторување на оваа реченица (т. 36–44) со **M$_4$** повторно од тонот **d** (во кое сега вторите виолини во октави удвоени со челата го започнуваат првиот дел од реченицата за понатаму тематскиот материјал да се појави и во виолончелата и

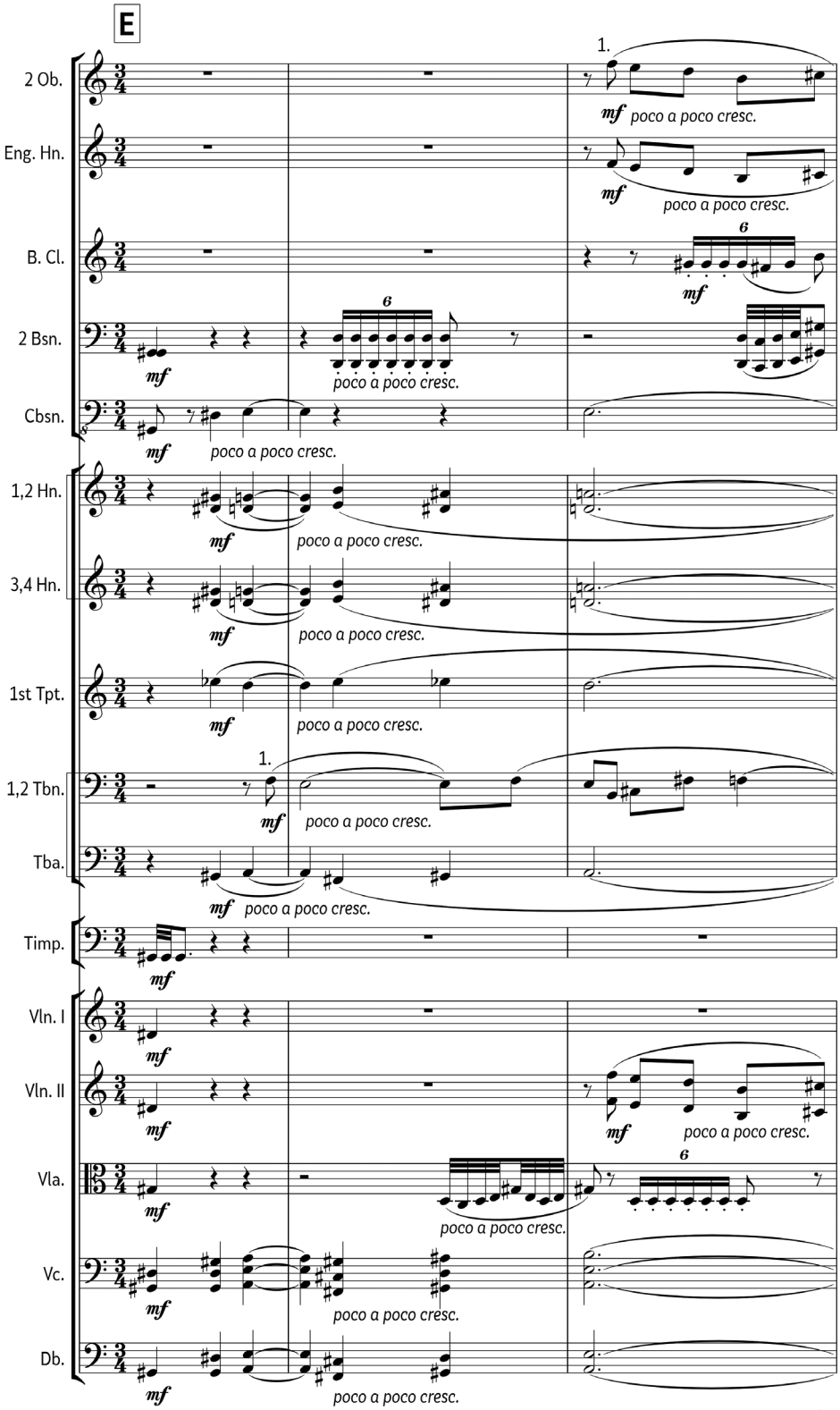
Пр. 81: Натамошна разработка на **Ф$_4$**, т. 36–37



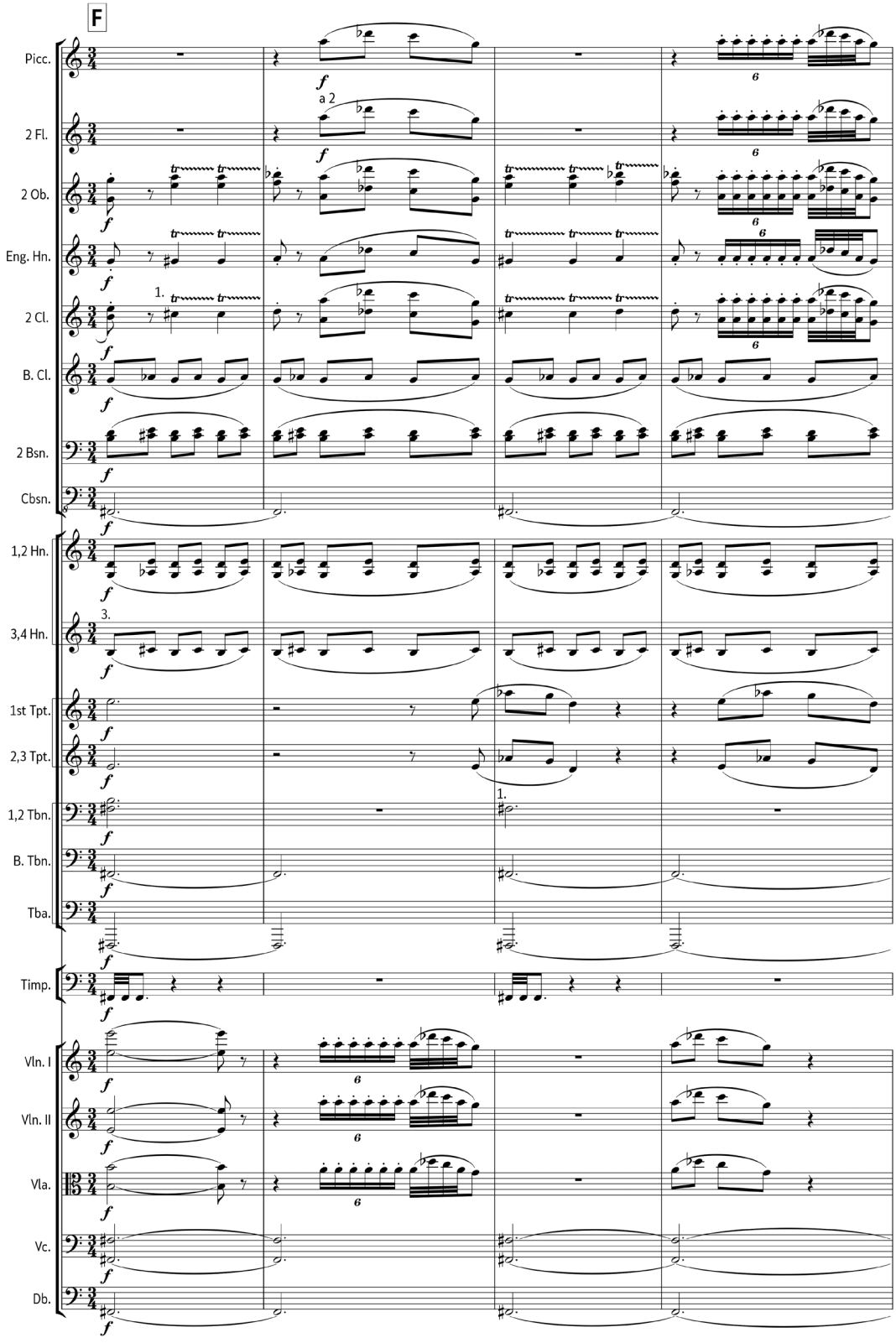
Пр. 82: Кулминација меѓу третата и четвртата реченица од $\mathbf{T_4}$ во втората варијација, т. 50–52



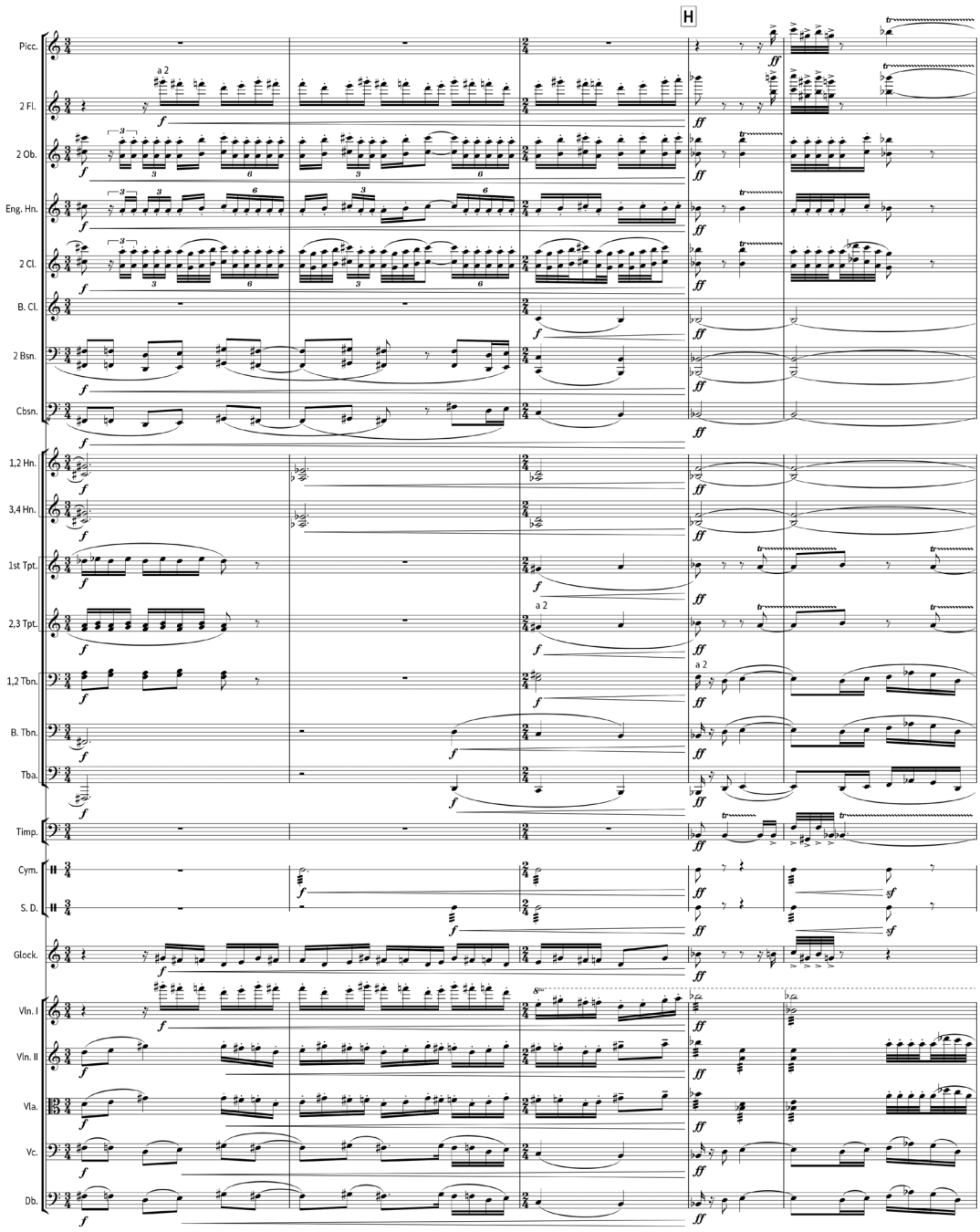
Пр. 83: Почеток на третата варијација со тематскиот материјал во инверзија во тромбони, т. 58–60



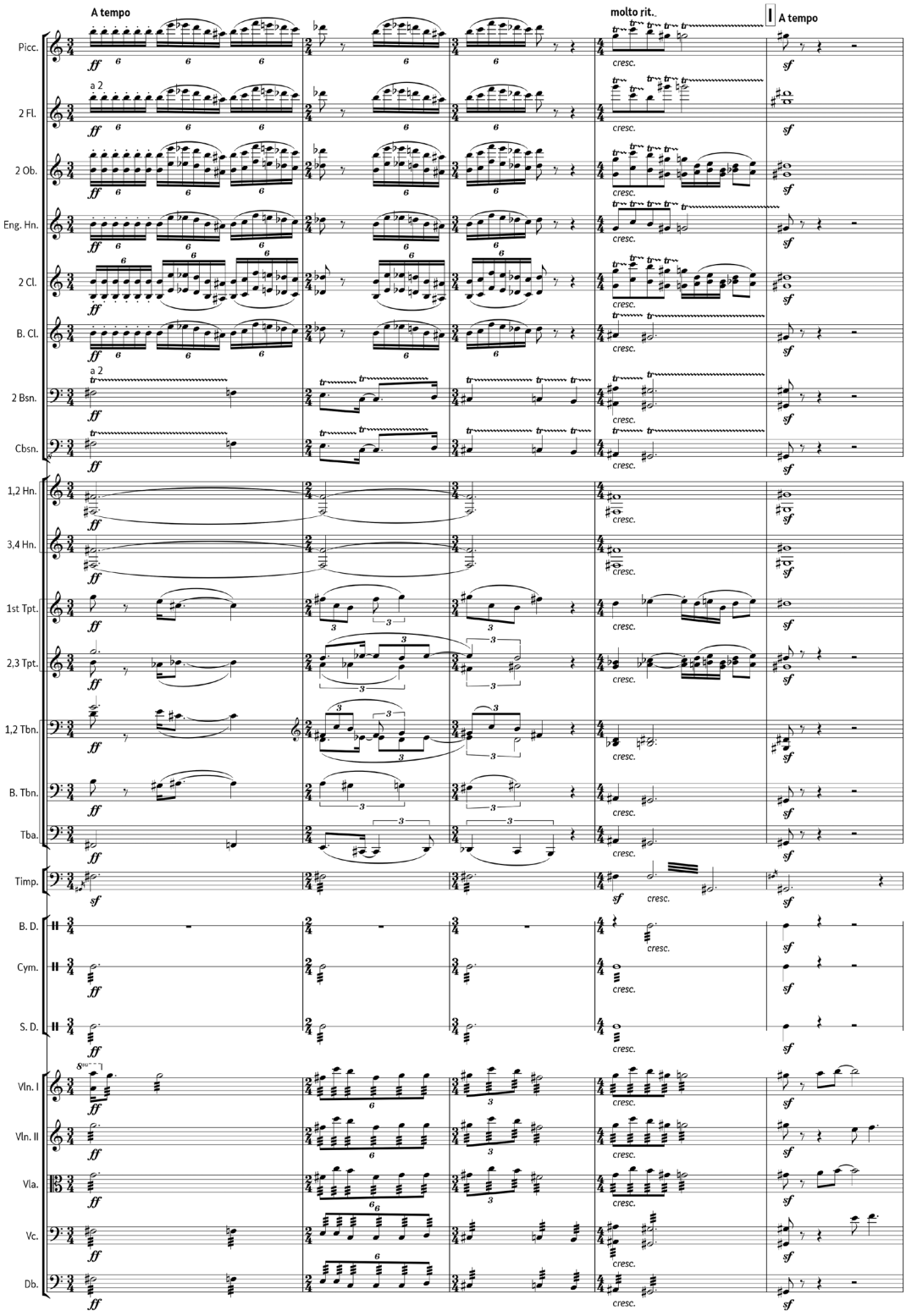
Пр. 84: Кулминација на третата варијација, т. 66–69



Пр. 85: Кулминација на ставот со почеток на последната варијација (прикажани т. 81–85, кулминацијата е во 84. такт)



Пр. 86: Кулминација на ставот во петтата варијација, т. 88–92



контрабасите. Но наместо по оваа реченица (**1_1**) да се премине во втората реченица од темата, повторно настапуваат низа имитации во октави на **M_4** од тонот **d** (ги започнуваат првите виолини, т. 45–51). Тие доведуваат до една од скалестите кулминации кои следуваат во 51. такт, поддржана од удиралките (посебно тимпаните). Втората реченица (**2**) од темата (т. 51–58) е различна од претходните три бидејќи е изградена од вториот дел на сложената реченица од темата (**T_4**), (со што таа конечно и се заокружува и воедно ја заокружува и варијацијата).

Во неа дополнително е вметната и осминска фигура (**$Ф_5$**) во хорните од квинтакорд (**g-h-d**) со наизменичен квартсекстакорд (**gis-cis-e**, иако овде е испишан енхармонски со **as** поради линијата во третата хорна) (**пр. 82**).

Можеме накратко да го погледнеме првиот такт во кој во ниските гудачи лежи квинтакордот **dis-fis-ais**, поддржан од групата на фаготите, хорните ја донесуваат фигурата **$Ф_5$** со споменатите акорди, групата на обоите ја има фактурата **gis-cis-e**, и само тимпанот го има **fis** од првобитната хармонија на темата. Врз сето ова е поставен водечкиот тематски **g** во виолините засилен со групата на флејтите. Во следниот такт ќе се појави и фигурата (**$Ф_4$**) во флејтите и пиколото. Оваа четврта реченица завршува со имитации и разложување на мотивот (т. 55–57), во кој посебно се издвојува линијата во која најнапред се движи надолу **b-g-d** по разложениот молски квинтакорд и потоа се врти нагоре на тонот **e**.

Третата варијација е еден вид компримирана втора варијација, бидејќи ги содржи само двете реченици **1** и **2**, во кои во првата реченица (т. 58–66) тематскиот материјал е во инверзија, но тоа не е случај и со втората (т. 66–76). Инверзијата ја донесуваат тромбоните (**пр. 83**).

Променет е и хармонскиот план, така што втората реченица се задржува на басовиот тон **fis** (асоцијација на првото излагање на вториот дел од темата), но водечката линија која ја имаа трубите и имитациите во виолините се од други почетни тонови (**пр. 84**).

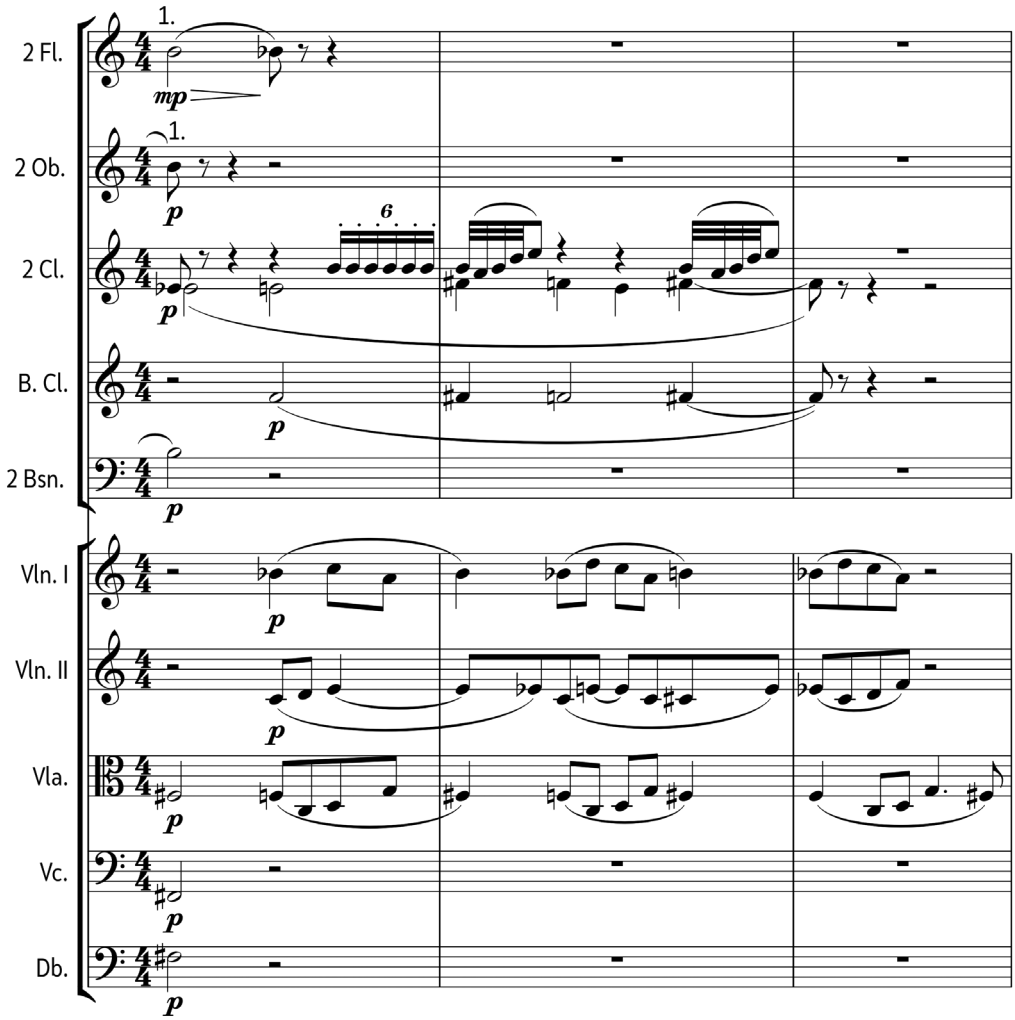
Како што може да се види, тематскиот материјал шета меѓу дрвените дувачи, трубите и виолините, а истото тоа се однесува и на фигурата **$Ф_4$** која се јавува кај високите гудачи и високите дрвени дувачи и во која вториот дел го добива интервалското движење од мотивот **M_4** во диминуција.

Четвртата варијација е уште пократка (т. 76–84), изведена е од третата и содржи две реченици **1 1_1** со темата во инверзија (**$T_{4(инв)}$**). Темата ја донесуваат виолончелата и контрабасите, удвоени со групата на фаготите (**пр. 85**). Фигурите **$Ф_4$** и **$Ф_5$** продолжуваат и натаму да го формираат заднинскиот фон, на крајот од оваа варијација и во диминуција.

Петтата варијација (т. 84–92) претставува кулминација на ставот и ја излага темата (**T_4**) во целост со соодветна густа оркестрација. Нејзиниот прв дел е во ниските регистри со виолончела, контрабаси, удвоени со тромбоните и тубата. Посебно важна е и улогата на фигурата **$Ф_4$** која, како што кажавме, изгледа дури и како посебен мотив (**пр. 86**).

Шестата варијација (т. 92–106), како што кажавме, ја има функцијата на завршна група. Таа е варијанта на првата варијација, за што веќе зборувавме, и ги содржи истите три реченици (**1 1_1 1_2**), со одредени оркестарски промени, (како, на пример, во третата реченица, каде материјалот го преземаат гудачите). Промената е и во внесу-

Пр. 87: Почеток на $\mathbf{1}_2$ од шестата варијација со фигурата $\mathbf{Ф}_4$, т. 101–103

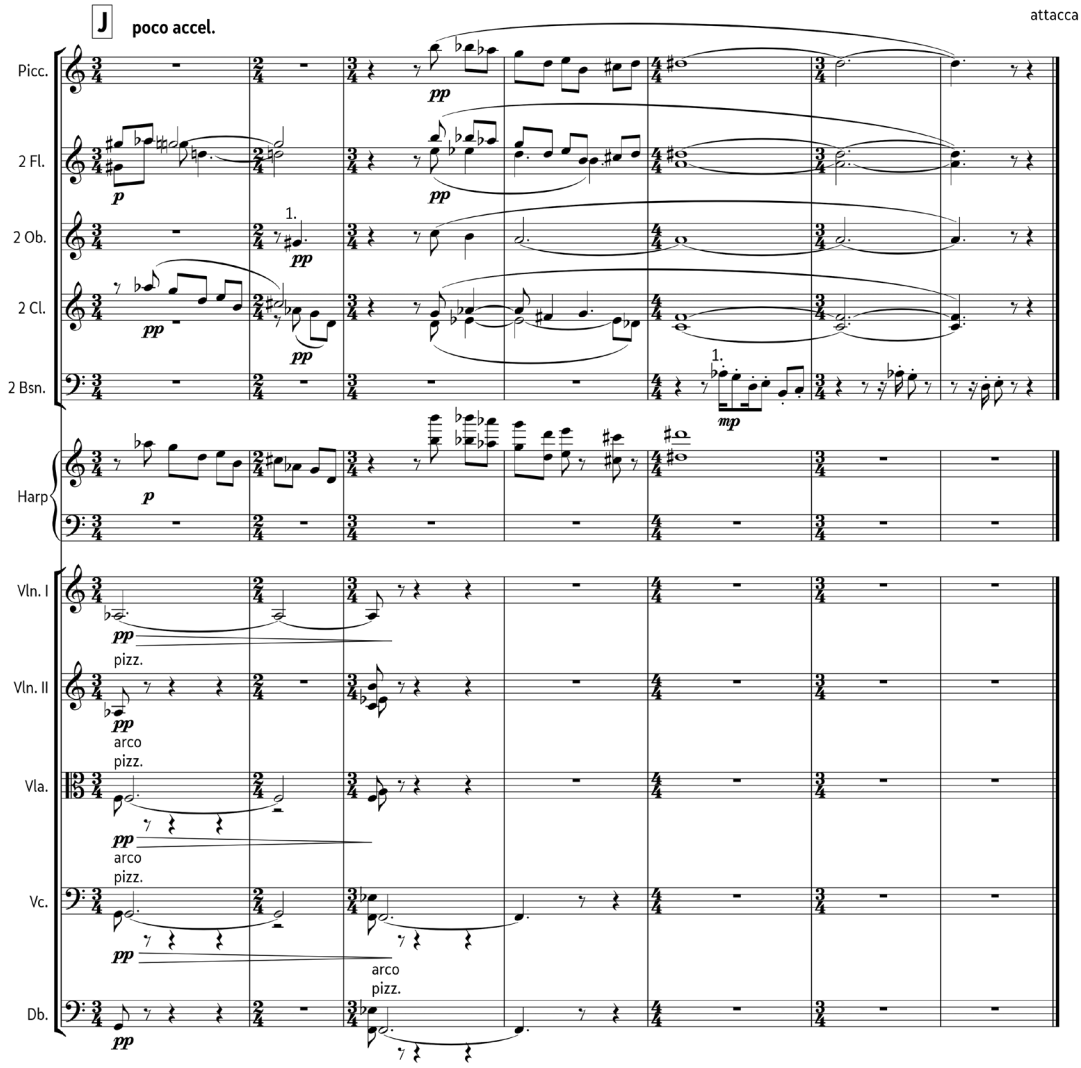


вањето на фигурата $\mathbf{Ф}_4$ која и овде изгледа како мотив што се спротивставува на основниот тематски материјал (**пр. 87**).

По оваа варијација се појавува нова реченица со комплетно нов материјал, односно антиципација на водечкиот мотив до следниот трет став ($\mathbf{M}_5$) (**пр. 88**). Нејзината функција е да направи **премин** кон следниот став.

Првата појава на овој мотив ($\mathbf{M}_5$) е во комбинацијата на харфата со дрвени дувачи (флејти, обоа, кларинети) и во нив се препознаваат интервалите и осминските движења од вториот дел на темата за варијации од овој став ($\mathbf{T}_4$). Интервалскиот редослед секунда – кварта, секунда – кварта… (асоцира на дел од додекафонската низа од *Muzyka żałobna* на Витолд Лутославски) е основата за синкопираната ритмичка фактура, која е главната карактеристика на тематскиот материјал ($\mathbf{T}_5$) на третиот став. И овие синкопи се антиципирани во фаготот стакато (в. 110. такт).

Пр. 88: Антиципација на $\mathbf{M_5}$, т. 106–112



Трет став

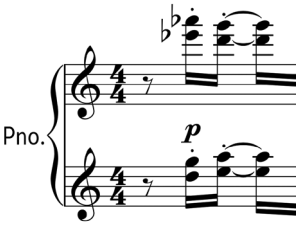
Третиот став е обликуван во формата на рондо, иако во една поширока двозначност тој асоцира и на сложена триделна песна посебно поради скерцозната структура. Во него се јавуваат три различни тематски целини (во шемата одбележени како **A B** и **C**), а шемата на ставот е: **A B $\mathbf{A_1}$ C $\mathbf{A_2}$ $\mathbf{B_1}$ Кода**.

Двозначноста е посебно изразена при слушањето на делото затоа што публиката очекува ставот да биде обликуван во сложена триделна песна.

Освен тоа, ретко кој кога слуша музика во живо или од снимка има партитура, а дури и оние што имаат знаење и подготовка за анализа на формите ќе треба да вложат напор за да стигнат до препознавање на сегментите на формата. На крајот, музичките дела не се наменети за

анализа, туку за слушање. Анализите, како и оваа, треба да помогнат во толкувањето на творечките процеси и дополнително да им помогнат на изведувачите. Длабоко останувам на ставот дека делото треба да допре до слушателот без никакви анализи.

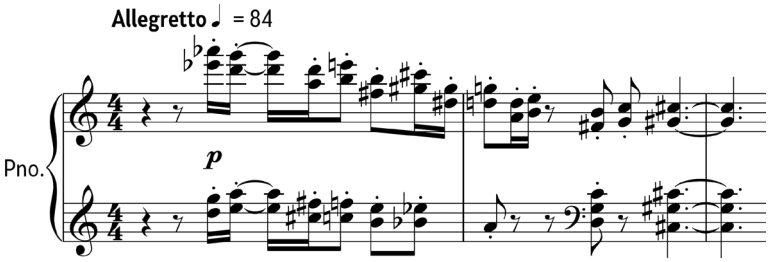
Пр. 89: Синкопата стакато како основа на $\mathbf{M_5}$, т. (1)



Основната концепција на ставот е да растовари од претходните тензии на првите два става (кои имаат големи драмски кулминации) и да *одмори* пред следната голема драмска кулминација на последниот четврти став. Затоа тој е и оркестарски растоварен и во него доминира првата тема $\mathbf{T_5}$ која има изразен скерцозен карактер.

Неа ја донесува пијаното и таа е изградена од мотивот $\mathbf{M_5}$ во кој основната карактеристика е синкопата стакато (**пр. 89**).

Пр. 90: Двотактот врз основа на $\mathbf{M_5}$, т. 1–(3)



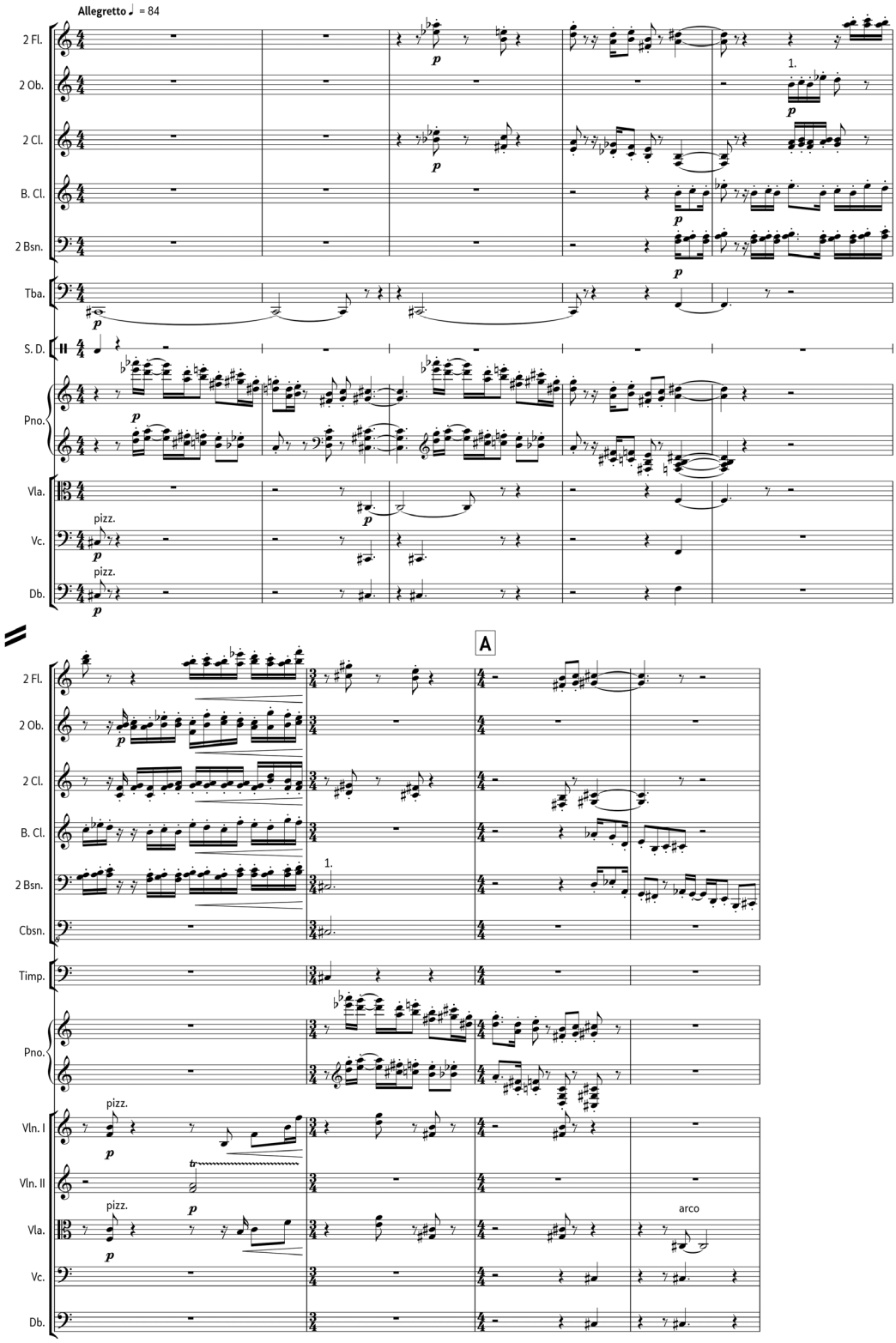
Од овој минијатурен мотив е изградена целина во два такта, која е збогатена со секундно квартните движења и квартните акорди во вертикала (**пр. 90**). Синкопите јас сум ги добил со вметнувањето на тринарните ритмички структури во бинарниот ритам. Тие на крајот на двотактот, сепак, добиваат бинарна структура (што уште еднаш упатува на сите комбинации од 3,3,2 па натаму).

Сосема ми е јасно дека оваа структура е ископана од мојата свест од последниот став од Дебисиевата суита *Детско кат̄че* (Golliwogg's Cakewalk), која јас често ја свирев на крајот на средношколското музичко образование.

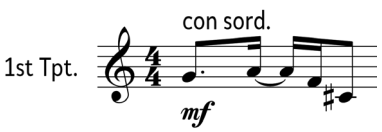
Целата тема ($\mathbf{T_5}$), која во рондото е означена како **A**, трае девет такта и има внатрешна триделна структура (**пр. 91**).

Тоналниот центар на **A** во рондото е сосема јасен – **cis** (кој го држи тубата на самиот почеток дополнет со пицикато во виолончелата и контрабасите на прво време). Од останатите интервалски движења не е јасно дали се работи за дурска или молска низа. На молската варијанта упатува тонот **e** уште во почетокот, но за мене овде латентно звучи дур. При првото повторување на почетниот двотакт тој завршува на хроматскиот терцквартакорд **f-a-h-dis** (значи, повторно хроматскиот мал дурски септакорд, со намалена квинта, односно тврдо намален квинтакорд), станувајќи хармонска подлога за работа со мотивот кај дрвените дувачи во следните два такта. На тој начин е добиен контраст со почетната структура на мотивот, а во реченицата на првата тема ($\mathbf{T_5}$) е добиена триделност со повторувањето на почетниот двотакт на крајот (кој добива дополнително и проширување).

Пр. 91: Делот **A** на рондото, односно $\mathbf{T}_5$, т. 1–9



Пр. 92: **M$_6$** како основа на **T$_6$**, т. (10)

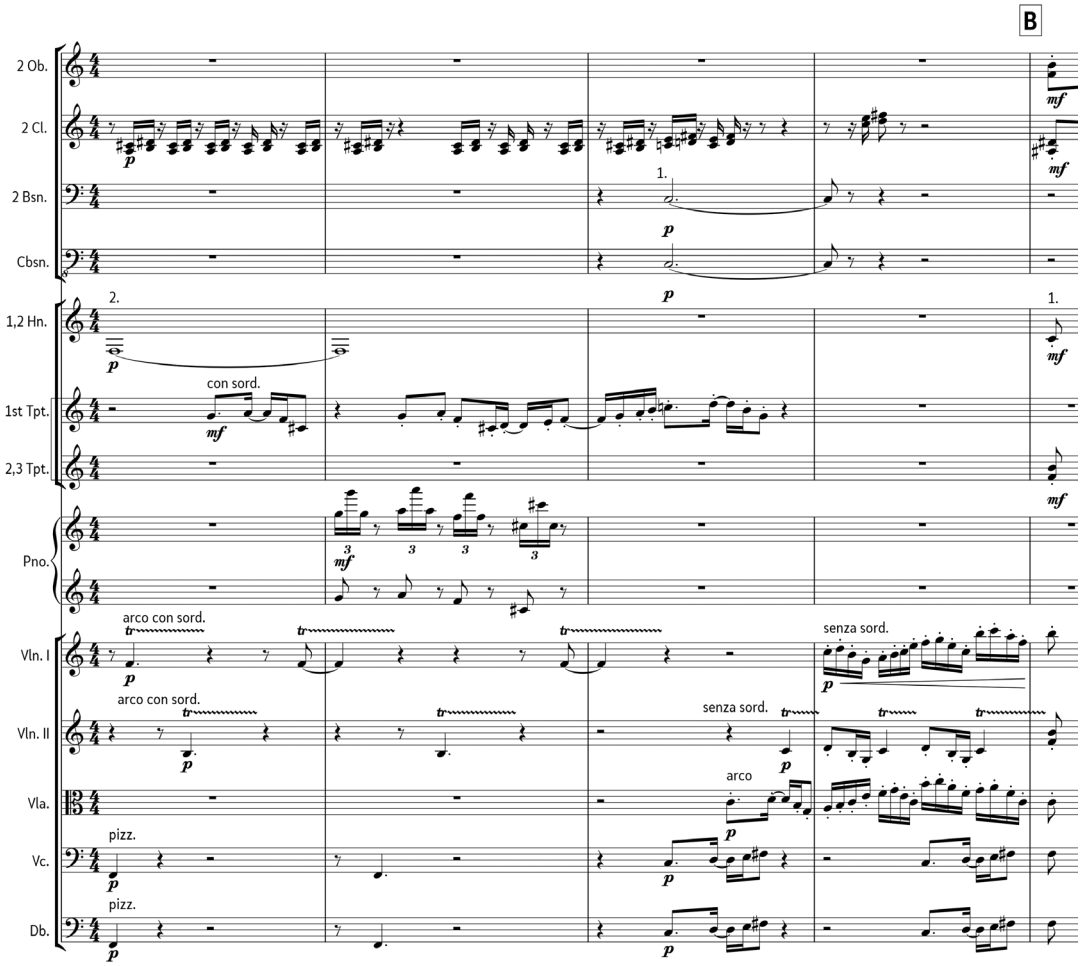


По овие девет такта директно започнува делот со втората тема на рондото (**T$_6$**) означена како **B**. И во него основниот мотив **M$_6$** е во синкопа стакато, а го донесува трубата со сордина (**пр. 92**).

Иако овој мотив повторно ја задржува синкопираната структура, тој е значително различен на интервалски план. Во него доминира зголемениот квинтакорд над кој е поставена и нона (**f-a-cis-g**). Забележително е дека неговиот тонален центар е **f** (разликите од **A**, каде што во средишниот дел како басов тон исто така се појави **f**, се во структурите на акордите, бидејќи таму имаше хроматски терцквартакорд).

Врз основа на **M$_6$** е изградена и темата **T$_6$** (**пр. 93**).

Пр. 93: Вториот дел **B** на рондото составен од **T$_6$**, т. 10–(14)

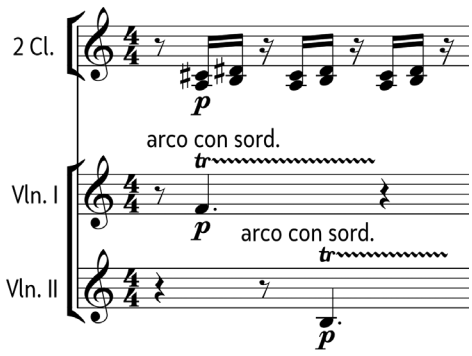


Во оваа тема врз основа на тринарноста преземена од **M₅**, но исто така и од движењето во терци од **Ф₅**, се појавува нова фигура **Ф₆** (**пр. 94**).

Тринарната ритмичка структура на големите терци во кларинетите во оваа фигура е комбинирана со трилерите во виолините во намалена квинта (вакви трилери често среќаваме во оркестрациите на доцниот романтизам, и уште повеќе кај Дебиси).

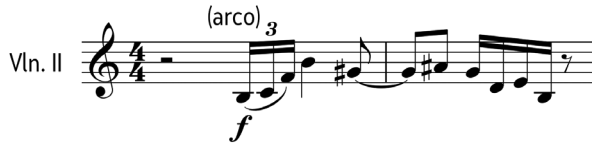
Не само оваа тема туку и целиот став ќе помине во оваа бинарно-тринарна игра. Така, основниот мотив **M₆** веќе во следниот такт (т. 11) се појавува во бинарни разложени октави во пијаното.

Пр. 94: Фигурата **Ф₆** како дериват од **M₅** и **Ф₅**, т. (10)



Овој втор дел на рондото има уште една реченица (т. 14–19) во која основниот мотив (**M₆(инв)**) е даден во инверзија и во имитации, (прво се јавува кај виолончелата и контрабасите, па кај хорните, па следи пиколото, флејтата и ксилофонот) (**пр. 95**). Втората реченица од **B**(**T₆**) е на крајот проширена со премин за да може да се врати на делот **A**(**T₅**).

Пр. 96: **M₇** од делот **C** (**T₇**), т. 24–(25)

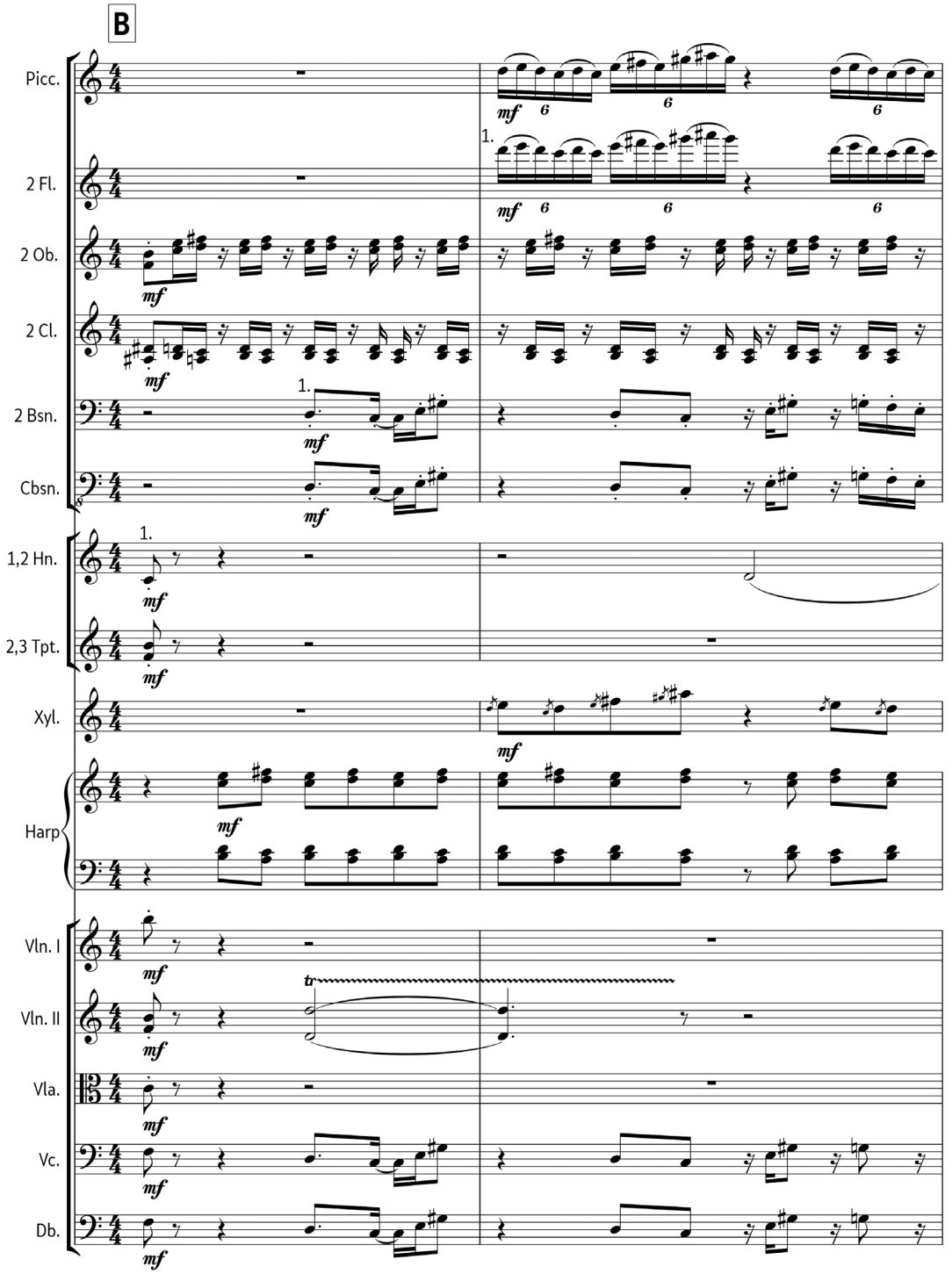


Во следниот дел **A₁**, **T₅** е речиси преполовена завршувајќи на хроматски терцквартакорд, на кој веднаш се надоврзува делот **C**.

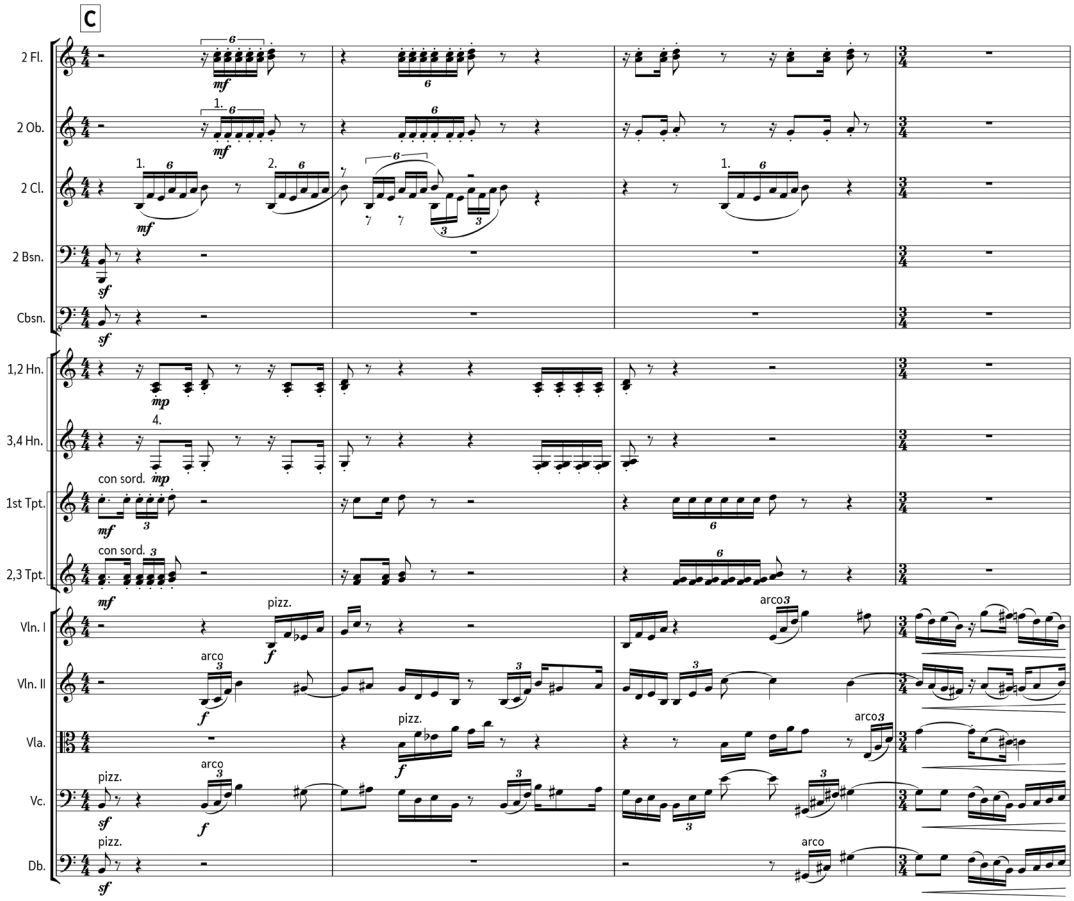
Затоа, пак, делот **C** во кој ќе се појави и нова тема (**T₇**) е уште поголем од претходните делови и содржи три реченици и еден краток премин со мотивите од основната тема на рондото (**T₅**): **1 1₁ (инв.) премин (T₅) 1₂**.

Основниот мотив **M₇** на **T₇** го чинат квартни движења (разложени квартни акорди) со синкопи во тонален центар **h** (**пр. 96**). Го донесуваат челата удвоени со вторите виолини (вторите виолини сум ги употребил за да ги распределам еднакво задачите кон сите делови на оркестарот). Почнува со триола од тоновите **h**, **c**, **f** (намалена квинта, очигледно потекло од **M₁** посебно и поради триолата) и завршува со шеснаесеттините во кварти надолу **g**, **d**, **e**, **h**.

Пр. 95: Инверзија на M_6 во низок регистар со имитации во висок регистар, т. 14–15



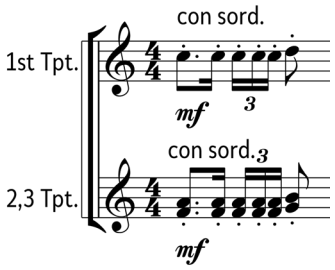
Пр. 97: Првата реченица од **C** со $\mathbf{T_7}$, т. 24–27



Следува разработка на мотивот ($\mathbf{M_7}$) и имитации до крајот на реченицата од четири такта која ја чини $\mathbf{T_7}$ (**пр. 97**).

Како придружба се јавува фигурата $\mathbf{Ф_7}$, ритмичка фигура стакато повторно од два дурски квинтакорди **f-a-c** и **g-h-d**, која натаму ќе се јавува во различни ритмички комбинации во кои се изменуваат групите на трубите (**пр. 98**), хорните и двете флејти со обоа.

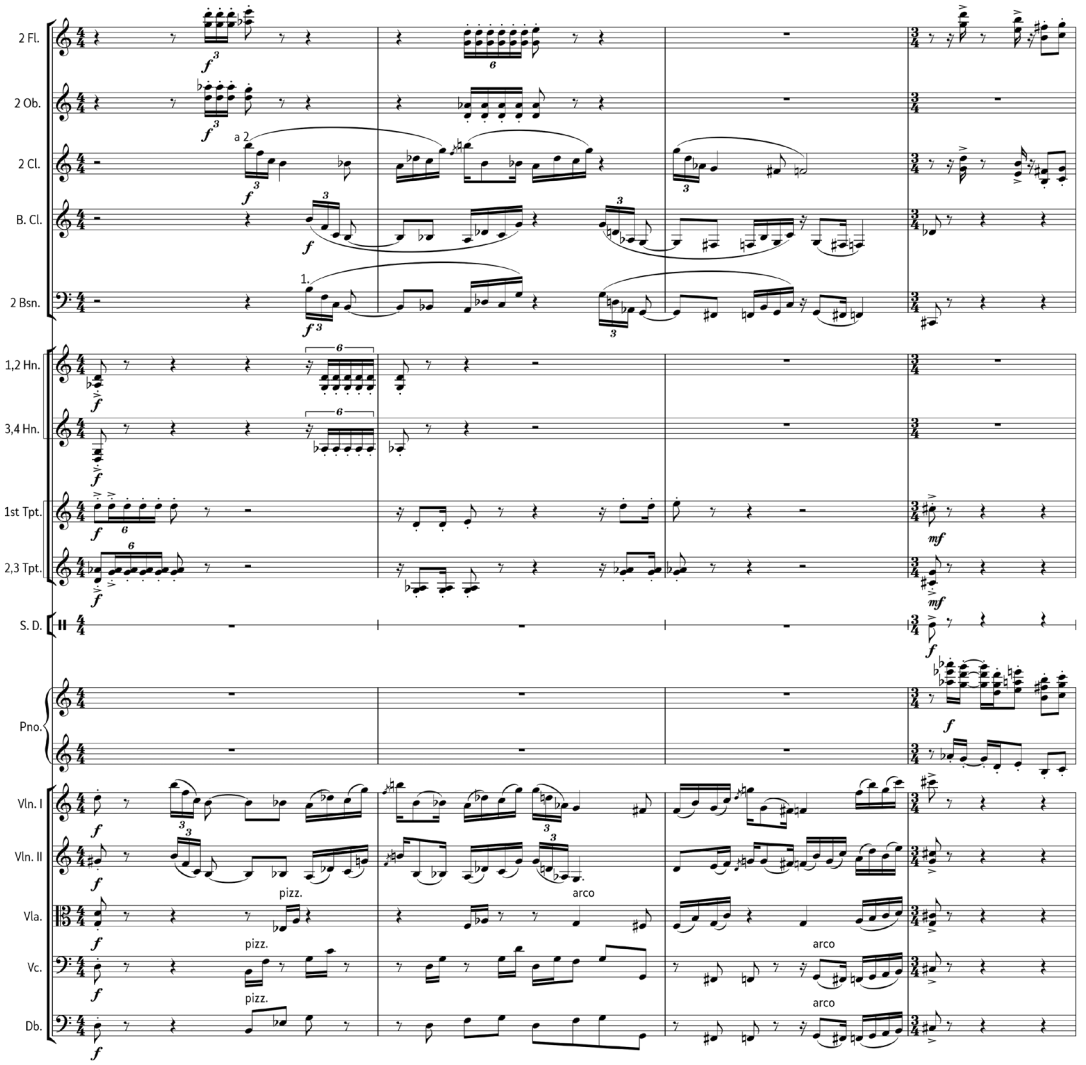
Пр. 98: $\mathbf{Ф_7}$ во групата труби, т. (24)



Како што може да се види, кларинетите изведуваат разложен акорд од тоновите **h e-f-a** (повторно произлезени од разработката на $\mathbf{M_1}$ во првиот став), со што доминантно звучи лидиската низа (**h**, **c**, **d**, **e**, **f**, **g**, **a**, **h**), иако и во мотивот се појавуваат и други тонови (**gis**, **ais**) кои ја прошируваат оваа основна низа.

Втората реченица од **C** (т. 28–31) го донесува основниот мотив ($\mathbf{M_7}$) во инверзија во виолините со имитации (кларинети, фаготи), но со промената на тоналните центри кои ќе завршат со тонот **cis**. Реченицата е пократка од првата, три такта (**пр. 99**).

Пр. 99: Инверзија на **T**$_7$ во делот **C**, т. 28–31



Следува вметнат премин од два такта (т. 31–32) со секвентно поставен материјал од **M**$_5$ по кои се јавува третата реченица (т. 33–34) од **C** составена само од имитации на основниот мотив **M**$_7$ во најкратката верзија од само два такта (што поставува прашање дали е воопшто реченица, но со оглед на тоа што содржи прогресија која каденцира на следниот тонален центар **e**, се одлучив да ја третирам како постабилна во однос на претходните два такта од преминот, кои се само секвенца).

Повторување на делот **A** (**A**$_2$) кореспондира со преминот од **C** кој на овој начин добива антиципаторска функција. Тоналниот центар на ова **A**$_2$ е **e**, со што и основниот мотивски материјал (**M**$_5$) е транспониран за мала терца нагоре и поставен во дрвените дувачи. Односот на тоналниот центар со претходниот во кој доминираше **h** ја дава латентната врска доминанта-тоника, што и на делот **C** без разлика на различниот градежен материјал му дава каденцна функција кон ова **A**$_2$. Инаку **A**$_2$ (т. 35–43) целосно одговара на структурата на првото **A**, со тоа што првото повторување на основниот мотив (**M**$_7$) е скратено на еден такт.

И делот **B₁** (т. 43–52) во целост му одговара на првото **B** и дури е задржан тоналниот центар и соодветно појавата на темата од истата интонација, што, се разбира, прави нов сооднос со претходното **A**.

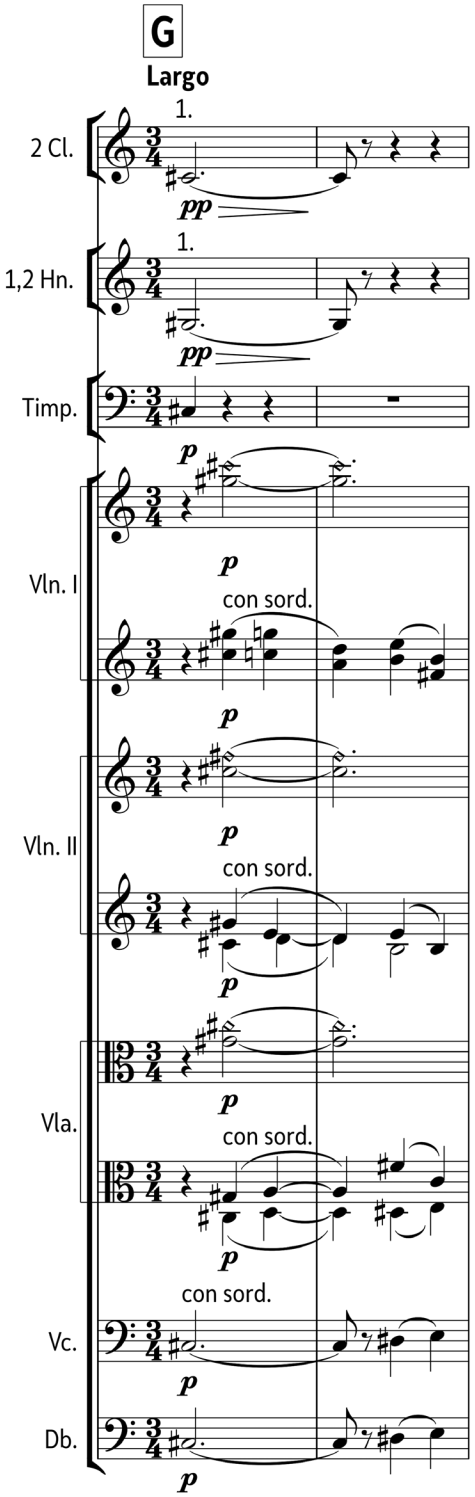
Но наместо директно враќање по овој дел на основното *рондо* **A**, се појавува **премин** повторно од два такта со секвенци од **M₅** (т. 52–53) кој води кон почетокот на **кодата**.

Во **кодата** сум се обидел да внесам повеќе иновација, посебно што ставот е релативно пократок од другите и прилично оркестарски прозрачен. Така, овде може да се говори дека има две коди, првата од 54. до 61. такт и втората во бавно темпо (**Largo**) (т. 62–74). Првата кода (во основното темпо) започнува со три такта имитации (т. 54–56) на мотивот **M₇** (како да ќе започнува репетиција на **C**), по што настанува еден такт генерал пауза (т. 57). Овој почеток на кодата е и кулминација на ставот. По генерал паузата до 61. такт следува дел во кој се разлага и смирува основниот мотив на ставот **M₅**.

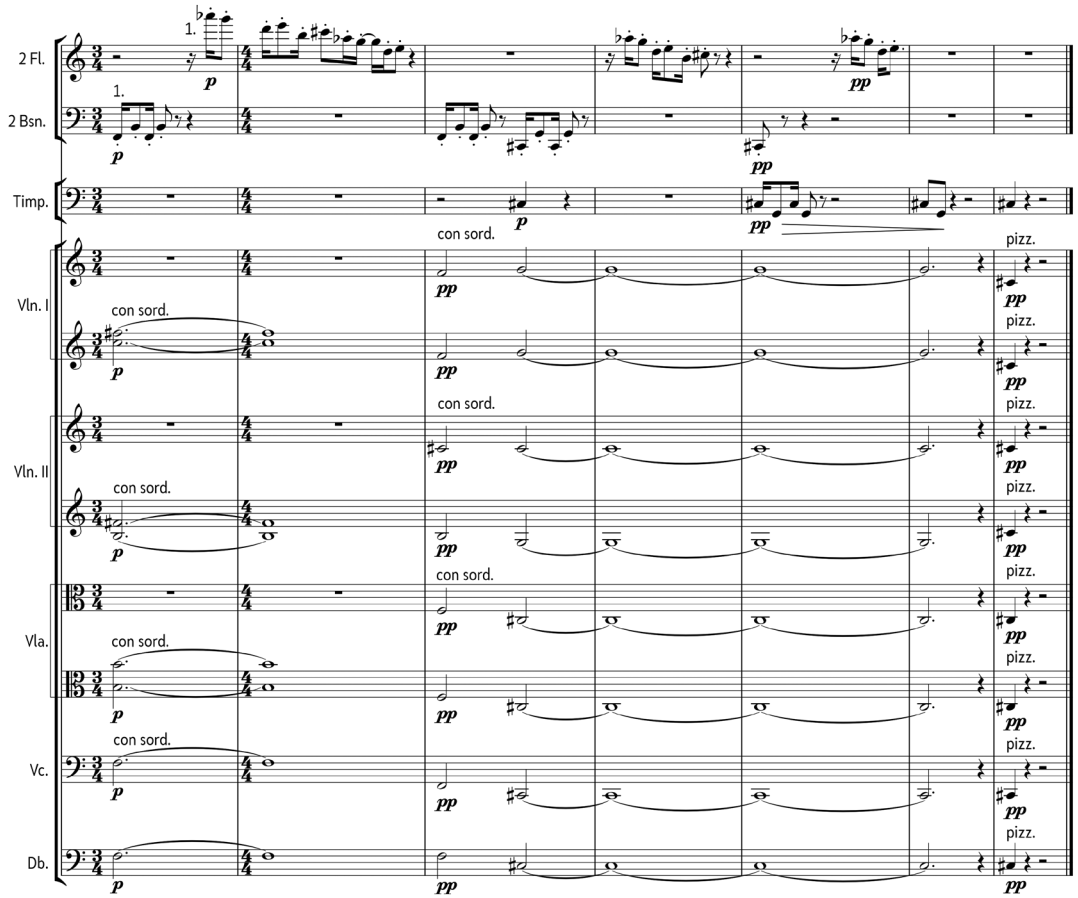
Но наместо крај во 62. такт, се појавува уште едно ново големо проширување, (како што го нарековме втора кода). Започнува во гудачкиот корпус со аугментација на **M₅**, во четвртини легато придружени од лежечки тонови во флажолети (**пр. 100**).

Во 70. такт целото полифоно движење запира на созвучјето **f-h-fis**, кое во 72. такт се преведува во **f-g-h-cis** и кое во истиот такт се разрешува во намалената квинта **cis-g** (за да се добие привидна каденца). Дрвените дувачи изведуваат реминисценции од доминантниот мотив на ставот (**M₅**). Интересно е каденцирањето преку акордот кој веќе го идентификувавме повеќепати како хроматски секундакорд од мал септакорд со тврдо намален квинтакорд (овде очигледно е користен **cis** од практични причини наместо **des**). Иако врската меѓу **f-cis** во басовата линија не може да се вброи ни во автентичните ни во плагалните каденци, имајќи предвид дека на хроматскиот секундакорд

Пр. 100: Почетокот на *втората* кода во гудачкиот корпус, т. 62–63



Пр. 101: Завршниот (каденцирачки) дел на ставот, т. 70–76



основниот тон му е **g**, тогаш се добива невообичаена каденца со басова основа **g-cis** во која основниот тон е токму на средина меѓу основните тонови и на автентичната и плагалната каденца (**fis** и **gis**), па звучи како да ги обединува двете. Ова е уште повеќе изразено преку намалената квинта (лидиската кварта) на акордот на условната тоника. Но и таа како да е разрешена со последното унисоно **cis** во тимпанот и пицикато-гудачите (**пр. 101**).

Сигурно дека таа универзалност, неодреденост, двозначност толку ме привлекува кон оваа каденца и често ја употребував.

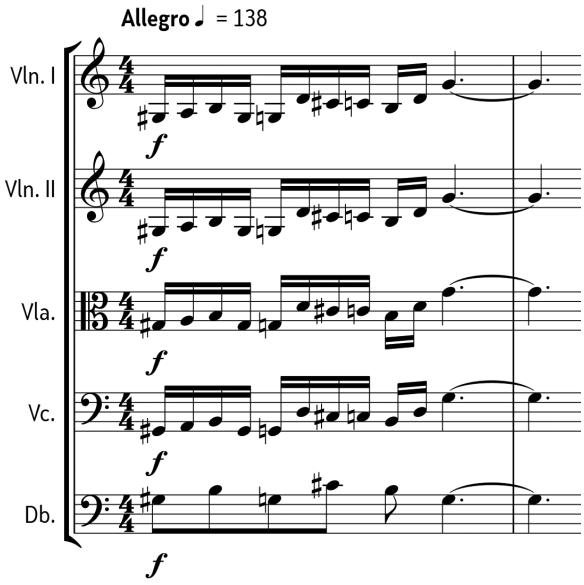
Четврти став

Четвртиот став е најдолгиот став во симфонијата и по траењето, но и по бројот на тактови (405 такта). Напишан е во сонатна форма и со одреден број отстапувања ги содржи стандардните: **вовед, експозиција, развоен дел, реприза, кода**.

Јадрото на ставот го сочинуваат двете теми **$1T_8$** и **$2T_9$**, но, како што ќе видиме подоцна, во развојниот дел ќе се појави и трета тема **$3T_{10}$**. Ова може да се претпостави кога ќе се има предвид големината на ставот.

На почетокот од ставот се наоѓа голем **вовед** (т. 1–35), кој се заснова на материјалот **Ф$_8$**, кој ќе стане придружба (фигура) на првата тема (**1Т$_8$**). Затоа при првото слушање се добива впечаток дека оваа фигура (**Ф$_8$**) е основниот мотив на првата тема. Со оглед на тоа што од неа е обликувана заокружена реченица (т. 1–9), раздвоена со цезура, уште повеќе се генерира впечатокот дека се работи за тема. Оваа дилема ќе се разреши дури по завршувањето на воведот и вистинското излагање на првата тема, во која ќе се одредат функциите на основните градежни материјали.

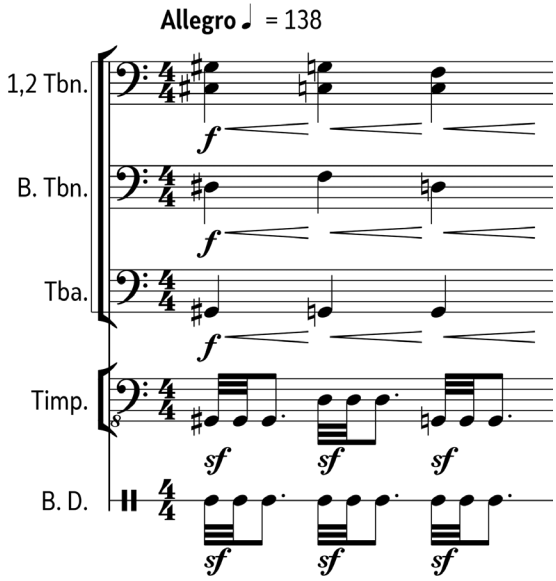
Пр. 102: **Ф$_8$** во функција на мотив во воведот, т. 1–(2)



Основата на фигурата е шеснаесеттинското движење поставено во гудачите (**пр. 102**).

Редуцираната линија во контрабасите ги дава контурите на мелодиската линија во кои на второто време се појавува зголемената кварта, движењето запира на слабо време, со што се прави синкопа, а почетниот и завршниот тон се во голема септима (овде испишана како намалена октава); сумарно, стандардните манири од моето творештво.

Пр. 103: Поддршката на фигурата **Ф$_8$** со тромбоните, тубата, тимпани и гран каса, т. (1)

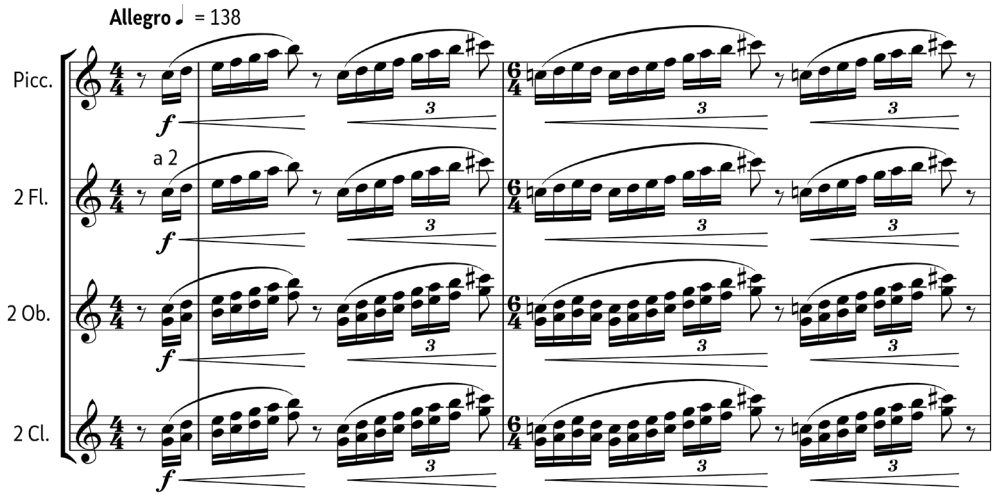


Експлозивноста на оваа фигура (мотив) е оркестрирана и со тешката оркестарска артилерија: тромбони, туба (четвртини со крешенда), тимпан и гран каса (***sf*** на првите времиња) (**пр. 103**).

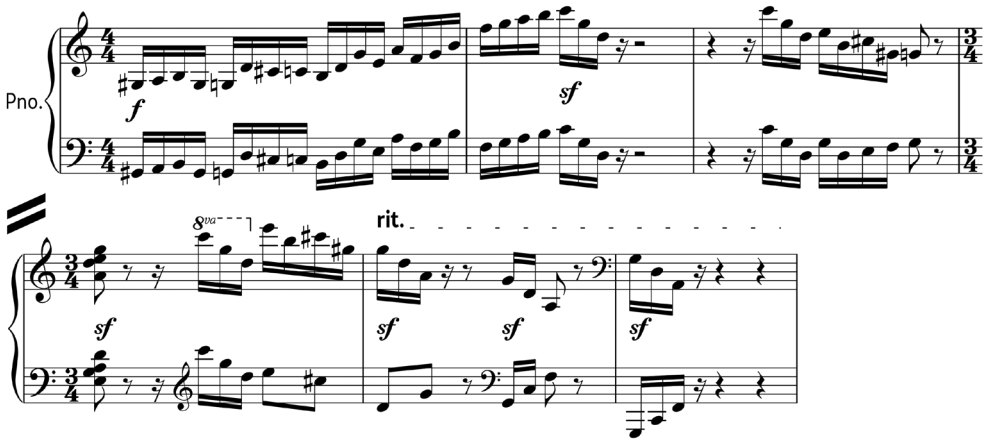
По излагањето на оваа фигура следи пасаж (**П$_1$**) во дрвените дувачи во паралелни кварти крешендо, кој првиот пат завршува на септима (со зголемена кварта), но потоа во следните две проширувања на зголемена октава (исто со зголемена кварта) (**пр. 104**). Поддршката ја даваат трубите и барабанот тремоло со истата структура како во почетната фигура.

Фигурата натаму е развиена во соло пијаното при што повторно ќе се појават арпежите од квартни акорди надолу (од **Т$_1$**) (**пр. 105**), со што и овој материјал кореспондира со материјалите од крајот на првата тема од првиот став (**Т$_1$**).

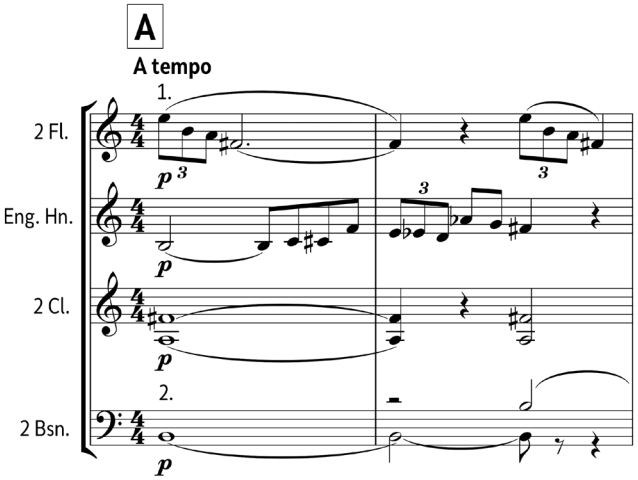
Пр. 104: Моделот на пасажот (**П$_1$**) во дрвените дувачи со три негови повторувања, т. (1)–3



Пр. 105: Развивање на фигурата **Ф$_8$** во пијаното, т. 4–9



Пр. 106: **М$_8$** во англискиот рог со хармонска придружба и разложени квартни акорди во флејтата, т. 10–11

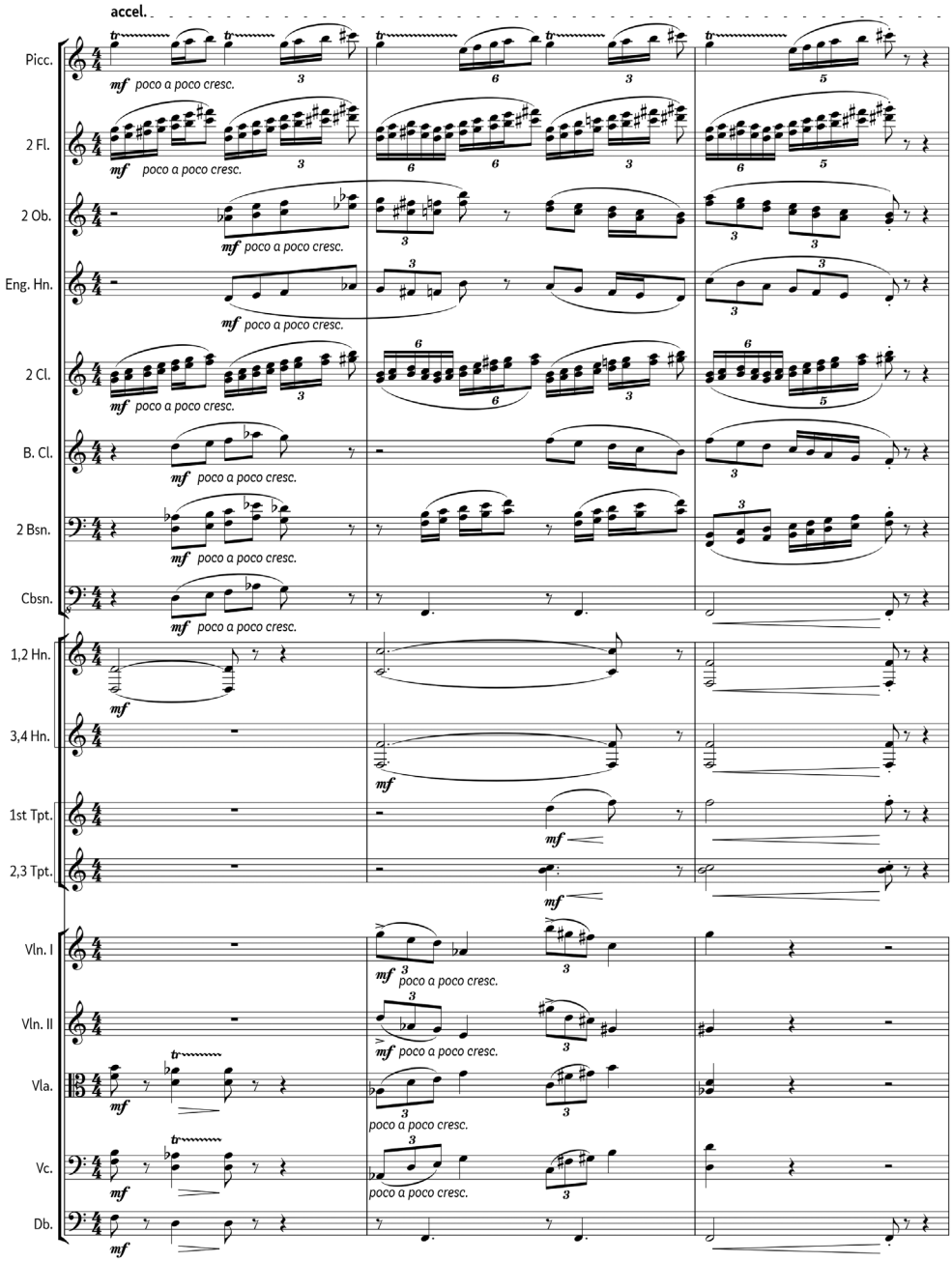


По генералната цезура на крајот од првата реченица, следи нова реченица (т. 10–24) со нов градежен материјал и појава на мотив **М$_8$** во англискиот рог (**пр. 106**).

Наспроти него, флејтата продолжува со истите квартни акорди од пијаното, додека кларинетите и фаготот ја формираат хармонската заднина.

Овде би сакал да истакнам дека англискиот рог, кој го сретнавме

Пр. 107: Кулминативниот крај на втората реченица, т. 22–24

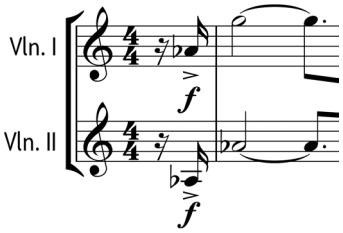


досега повеќепати, добива значајни фрази во целата симфонија (нешто што мислам дека ми е пренесено најмногу од слушањето на Стравински, *Посветување на пролетта*, но и Прокофјев, *Пецо и волкот*, и Дебиси, *Море*).

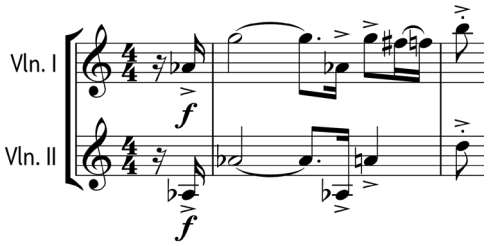
Во натамошниот тек на реченицата ќе се воведе и **$П_1$**. По уште едно повторување на мотивот **$М_8$** и во играта на овие три елементи (мотивот, фигурата од акорди и пасажот) ќе се изгради кулминација која треба да доведе до повторување на првата реченица (**пр. 107**).

Со повторувањето на првата реченица (т. 25–35) е добиена симетрична триделна структура на воведот во која сите реченици завршуваат со цезура: **1 2 1_1**. На овој начин воведот е јасно ограничен и внатре, но и со следниот почеток.

Пр. 108: M_9 како сублимат од M_1, M_2 и M_4, т. (37)–(38)



Пр. 109: M_9 со повторување во кое се појавува нона (M_2), т. (37)–(39)



Како што видовме и кај другите досегашни теми, тие вообичаено започнуваат со внатрешен вовед во кој е изнесена придружната фигура. И овде ќе се случи истото: делот на **првата тема** ($1T_8$) започнува со почетниот мотив изведен од воведот во пијаното со ниските гудачи, тубата и тимпанот, кој, како што споменав, добива нова функција на фигурата $Ф_8$ (**пр. 110**).

Како и целиот вовед, и овој дел е во јаките динамики поддржувајќи ја енергичноста и драматичноста што треба да ја донесе овој последен став на симфонијата.

Натаму мотивот (M_9) е развиен во реченица која ја претставува **првата тема** ($1T_8$) (**пр. 111**).

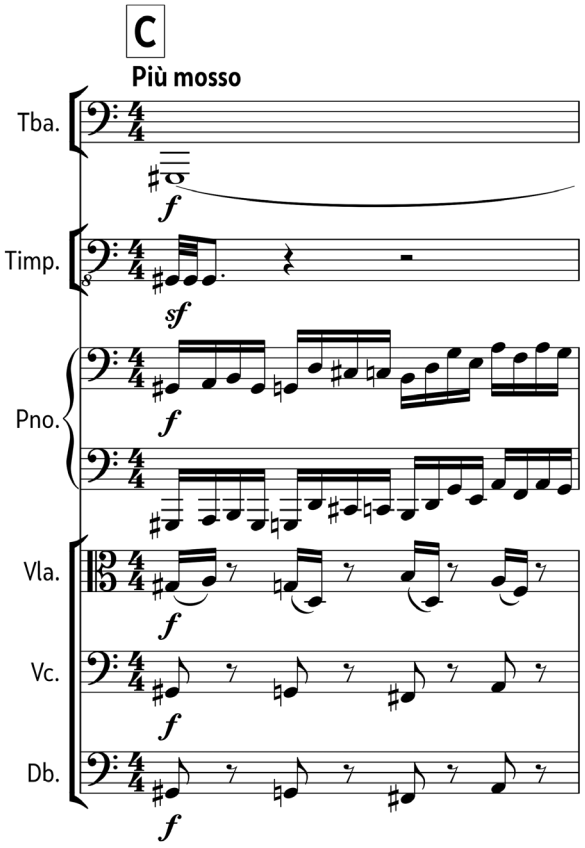
Постоеја три варијанти за одредување на првата тема: првата, како што е наведена овде, втората со

Експозицијата започнува директно по оваа прва реченица од воведот, со излагањето на првата тема на ставот $1T_8$. Експозицијата ги има стандардните делови: **прва тема, мост, втора тема, завршна група**.

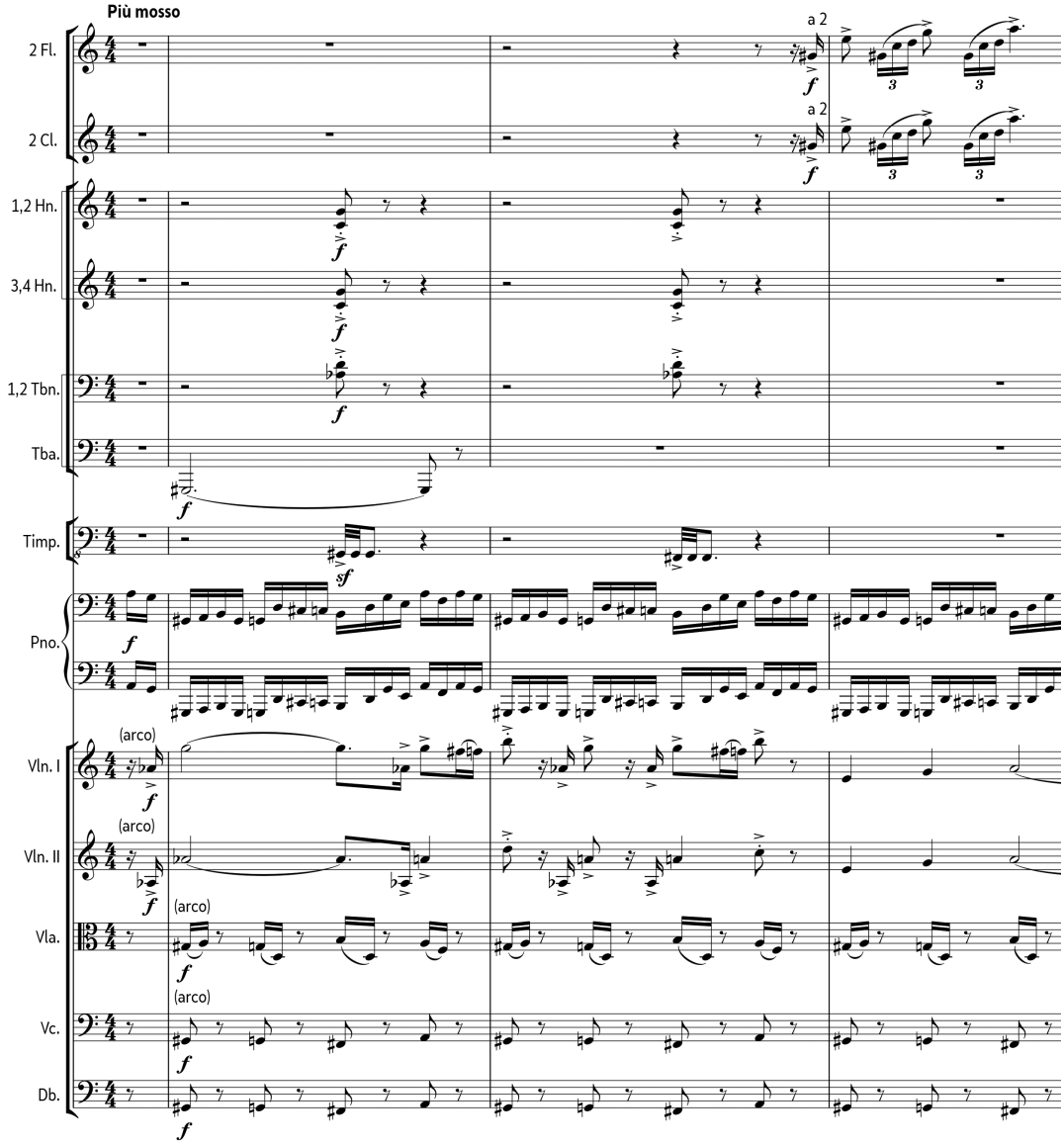
Јадрото на првата тема ($1T_8$) е изведено од мотив (M_9) кој може да го трасираме до M_1, M_2 и M_4, или како некој сублимат од сите нив (**пр. 108**).

Во него има и скок и септима и нагласен предудар. Ова уште повеќе ќе дојде до израз во неговата натамошна разработка, односно првото повторување, каде ќе се појави и ноната од M_2 од втората тема на првиот став, со што нема дилеми за неговото потекло. Разликата е што таму е лирски (соло виолината), а овде драмски (дури и почетниот тон е ист, **as**) (**пр. 109**).

Пр. 110: Придружба на првата тема преку варијанта на $Ф_8$, т. 36

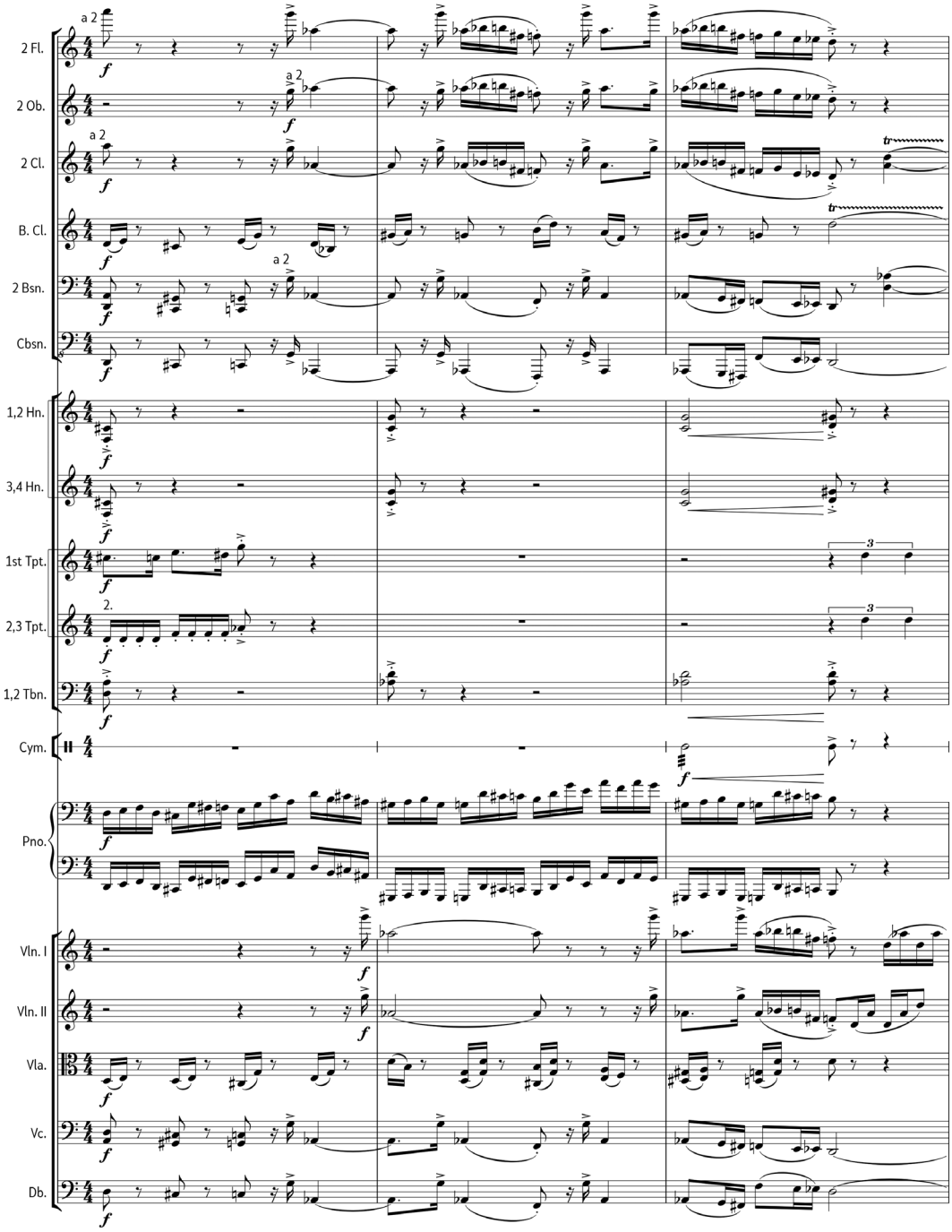


Пр. 111: Првата тема (**1T$_8$**) со почеток во виолини и преземање од флејти и обои, т. (37)–(40)



уште две нејзини повторувања (т. 37–44), и најширокатa варијанта (т. 37–49), вклучувајќи го и новиот мотив кој ќе се појави кај трубите (**M$_{10}$**) и третирајќи го тој дел заедно со сите претходни како сложена реченица (контрастен период). Се одредив за првата варијанта, бидејќи во 40. такт трубите започнуваат нова реченица (т. 40–42) со нов тонален центар **d** и во 42. такт уште една реченица (т. 42–44) со темата во инверзија во флејти, обои и кларинети (имитација во виолините). Иако се работи за кратки целини кои би можеле да бидат третирани како делови од реченица, особено промената на тоналниот центар кој ќе доминира и во следните две реченици, не ги врзува како парчиња од реченица, посебно делот со темата во инверзија (т. 42–44) (**пр. 112**).

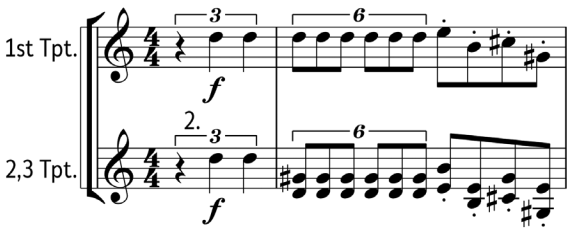
Пр. 112: Инверзија на $\mathbf{1T_8}$, т. 42–44



Секако, интересна е и појавата на новиот мотив во трубите (**M$_{10}$**). И тој спаѓа во групата на *стакато* репетирани мотиви (**Ф$_2$** од Првата симфонија, **Ф$_3$**, **Ф$_4$** и **Ф$_6$** од оваа симфонија) (**пр. 113**).

Како што можеше да се види, сите реченици во овој дел започнуваат или завршуваат на половина такт (темата дури започнува и со преттакт кој треба да се вброи во неа).

Пр. 113: **M$_{10}$** како дериват од **Ф$_2$** од Првата симфонија, **Ф$_3$**, **Ф$_4$** и **Ф$_6$** од оваа симфонија, т. (44)–45



Не би можел да кажам во која мера сум бил свесен за ова кружење, односно рециклирање на истите градежни материјали во времето на пишувањето на симфонијата, и тоа не само во рамките на делото туку и во рамките на целокупното, па на одреден начин и следното мое творештво. Мислам дека дури некаде по 2000 година почнав да ги ловам овие врски внатре и меѓу делата. Отприлика една деценија претходно веќе имав утврдено дека творештвото во најголема мера е преработка на она што авторот го слуша и го слушал и затоа треба самиот автор интроспективно да направи анализа од каде му доаѓаат градежните материјали. Како и да е, и овде слободно може да го употребиме терминот за монотематизмот и во оваа симфонија, односно длабоките врски меѓу сите искористени музички материјали.

Оваа четврта реченица од првата тема (т. 42–49) го комбинира овој мотив (**M$_{10}$**) со материјалите од првата тема (**1T$_8$**), вклучувајќи ја и нејзината инверзија.

Во 49. такт се појавува кратка реминисценција на воведот (т. 49–52) од основниот центар **d**, која треба да подготви нова серија на реченици со првата тема (**1T$_8$**) (**пр. 114**). Како и претходно, овде почетоците се на половина такт, што и натаму ја отвора дилемата дали да се направи корекција со почетоци на првите времиња, но и многу различни метри, што ќе го усложнат и читањето и следењето на оркестарските делници.

Овој *вовед* не е толку енергичен и, наспроти дрвените дувачи, пасажите се изведени од пијаното, харфата и ѕвончињата.

Следното излагање на првата тема (**1T$_8$**) ги кондензира првите четири реченици во една во која се појавува и основниот мотив **M$_9$** и неговата инверзија **M$_{9(инв)}$**, но и **M$_{10}$** (т. 49–58).

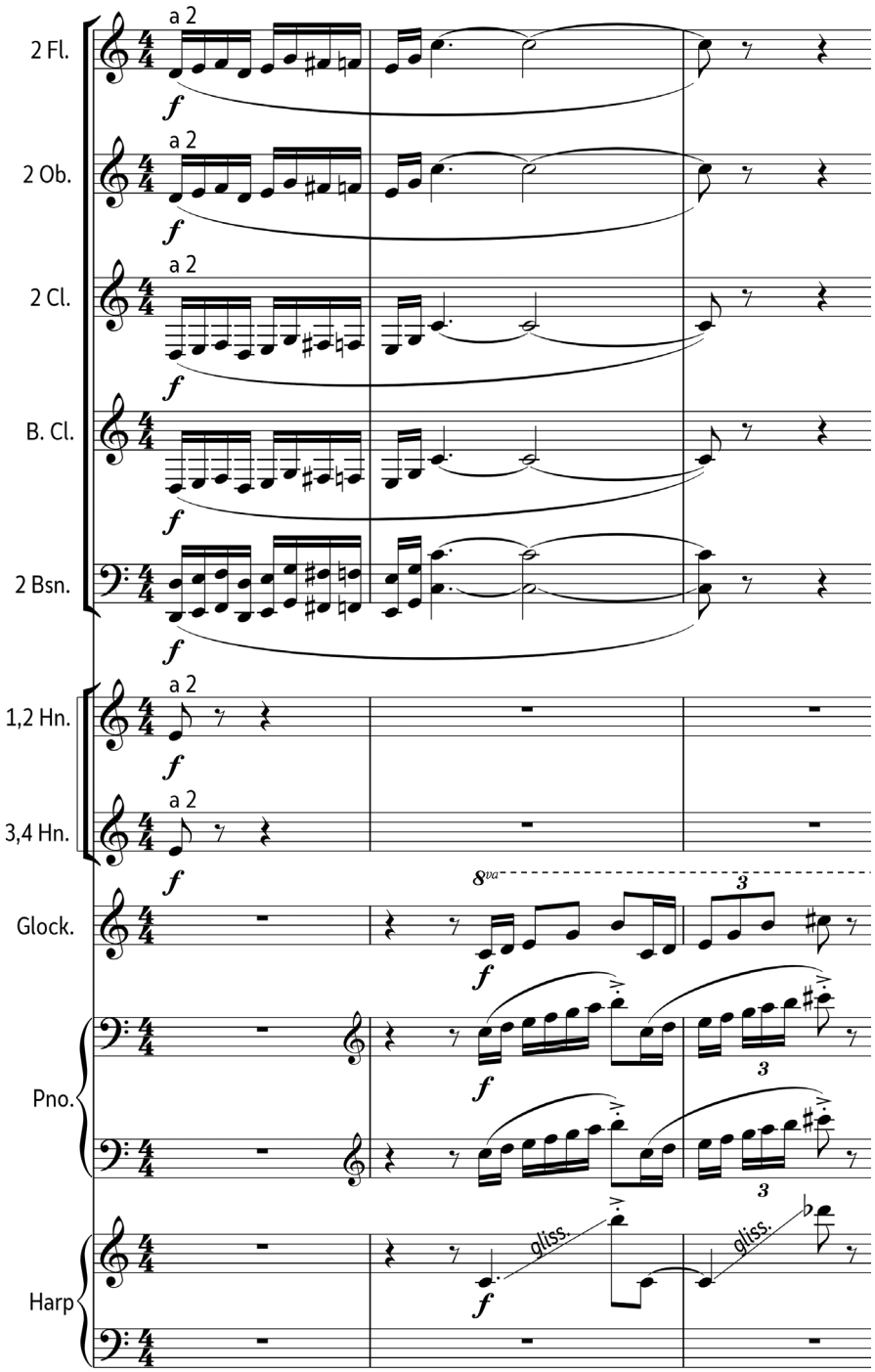
Последната реченица од делот на првата тема (т. 58–63) повторно се враќа во музичките материјали од воведот.

Збирно делот на првата тема ја има следната реченична структура:

1 1$_1$ 1$_{2(инв)}$ 2 3$_{(вовед)}$ 1$_{3\ (комб.)}$ 3$_2$

Во неа има можност и за поделба на два дела кои не се симетрични, туку суптилно паралелни. Како што можеше да се види, овде веќе има многу работа со материјалот (мотивот). Исто така, видна е и играта меѓу тоналните центри **gis/d**, иако вториот многу повеќе доминира.

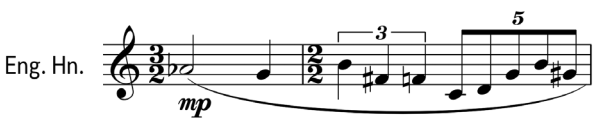
Пр. 114: Вовед во појавата на првата тема (**1T$_8$**) од тонален центар **d**, т. (49)–(51)



Мостот (преминот) кон втората тема (**2T$_9$**) има само шест такта (т. 64–69), (очекувано по сè што се случи со првата тема). Постои варијанта како мост да се третира целиот дел од појавата на реченицата **2** (во делот на првата тема), па дури и варијанта само првата реченица да биде темата, а сè останато мост (како што имавме направено веќе во анализата на првиот став), но одвоеноста на овој дел со цезура (генерална) прави многу изразена граница. Материјалот може да се трасира во варијациите од вториот став, иако тој е еден пасаж поставен како основа врз трилерите на намалената квинта **h-f** додавајќи ги и тоновите **c-d-g-a**, со што се отвора можност целото созвучје да се толкува како квартен акорд (**пр. 115**).

Втората тема (**2T$_9$**) започнува директно во англискиот рог, кој веќе втор пат од почетокот на ставот го донесува основниот мотив **M$_{11}$**. Покрај ритмичката игра со триолата и квинтолата (**M$_2$**), тој има и препознатлива интервалска структура, посебно во низата на двете кварти надолу **h-fis**, **f-c** како и разложениот акорд нагоре **c-d-g-h** по кој се јавува и тонот **gis** (карактеристичниот манир за играње со кварти и секунди низ целото дело) (**пр. 116**).

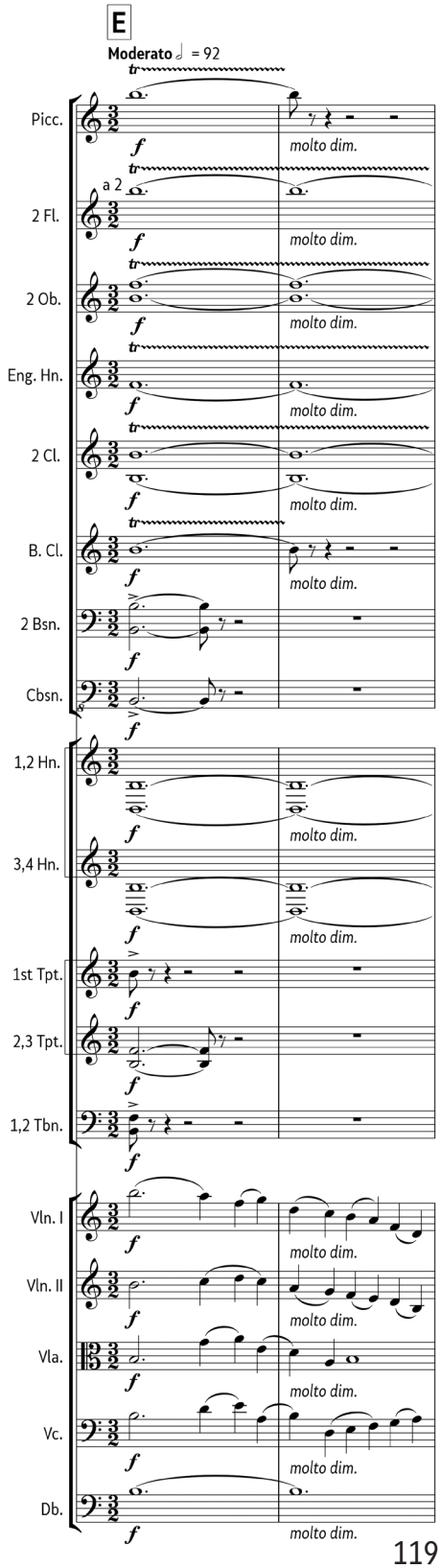
Пр. 116: **M$_{11}$** во англискиот рог како основа за **2T$_9$**, т. (70)–71



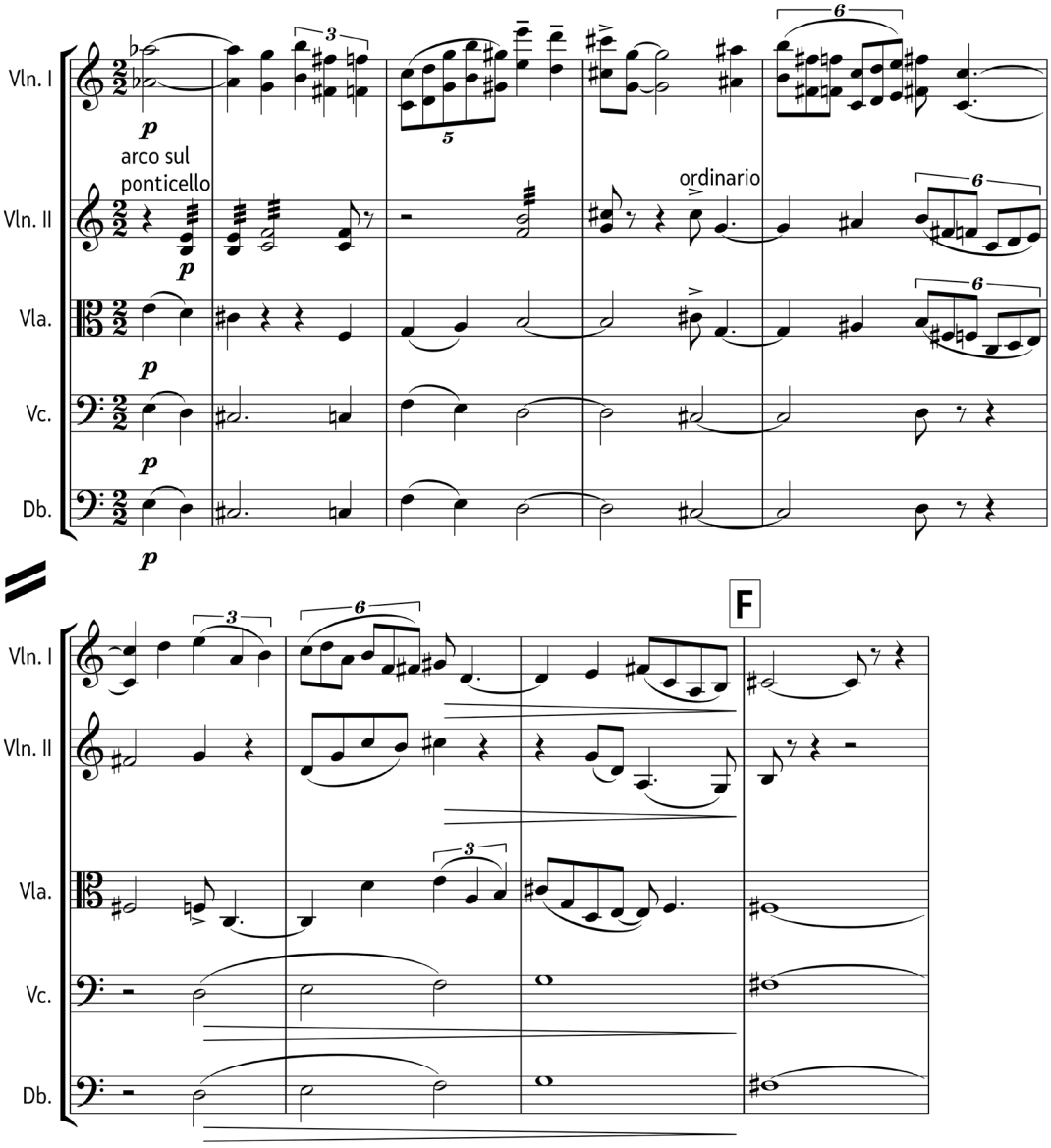
И овде имаме проблем до каде да ја одредиме **2T$_9$**, поради заматеноста на краевите во кои влегуваат имитации. Од моментот кога ќе ја преземат виолините, ја добиваме главната интервалска контура на втората тема (**пр. 117**).

Останува прашањето како ќе ги третираме четирите такта пред овој почеток (англискиот рог на кој ќе се надоврзат и обоите), бидејќи и тие се директно, со дополнителната имитација на **M$_{11}$** интерполирани во почетокот на првите виолини. Во таа смисла, јас би го задржал

Пр. 115: Првите два такта од мостот, т. 64–65



Пр. 117: Првите виолини како носители на материјалот на втората тема (**2T$_9$**), т. (74)–(82)



толкувањето дека од првите виолини почнува комплетното изложување на втората тема, додека претходните четири такта се антиципација.

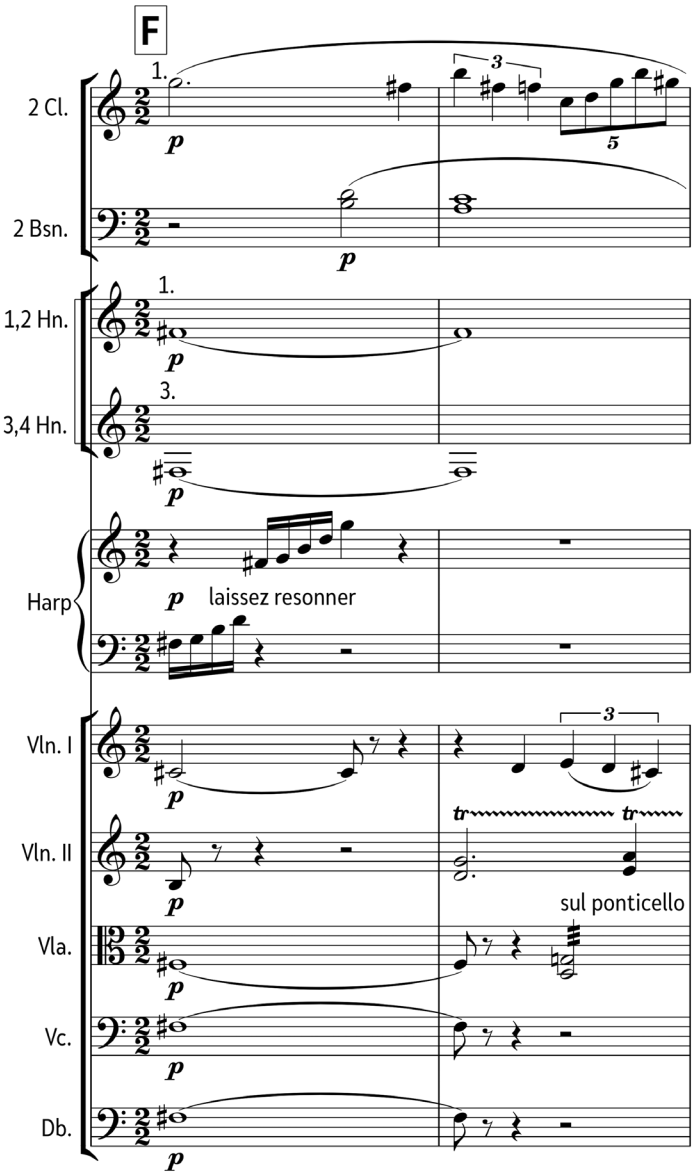
Кон ова мислење погодува и структурата на овој материјал кој во 76. такт ја дава кулминацијата на реченицата, по што следува разложување во движење надолу со проширувања дури од три такта. Материјалот од кулминацискиот дел на втората тема веќе беше присутен во кулминацијата по **втората варијација** во **вториот став** и е негова варијанта, посебно што се наоѓа на идентично место во самата реченица и има слична интервалска структура.

Тоналниот центар во почетокот на темата е ист како и кај првата тема **gis**, што очигледно овде и не игра некоја улога бидејќи брзите хармонски промени, односно комплексните хармонски прогресии во крајно проширената тоналност само на

моменти даваат кратки стојалишта во кои може да кажеме дека сме во некој тоналитет. Од друга страна, целокупното музичко опкружување на оваа тема е различно во однос на енергичната и драмска, агресивна прва тема – која овде е смирена и треба да асоцира на концептот на лирска тема.

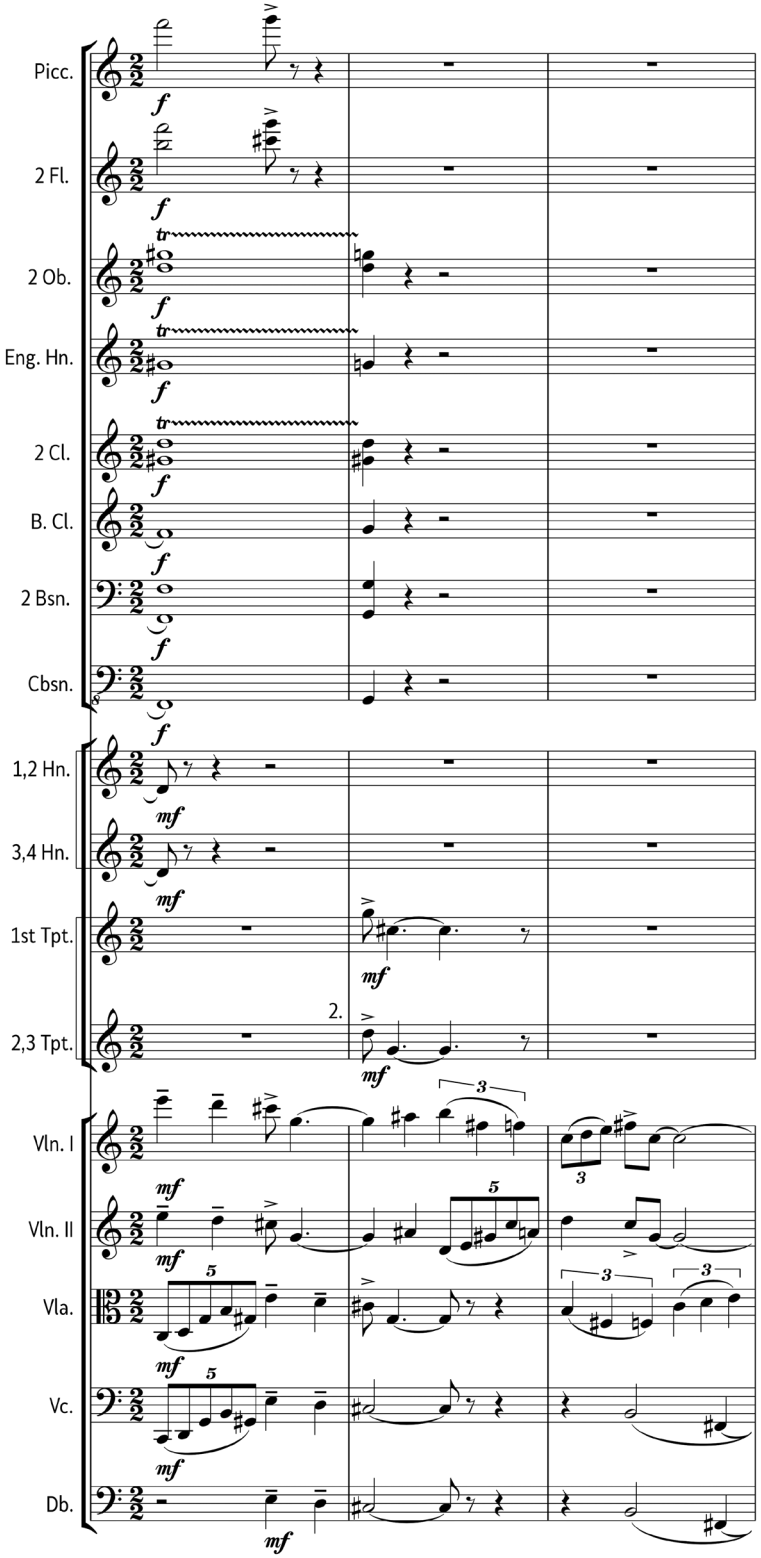
По оваа прва реченица од делот на втората тема, се јавува уште една реченица (т. 82–98) во која ќе биде искористен материјалот на **2T₉**. Почетокот е изведен во нов тонален центар **fis**, што е уште еден доказ за лабавоста и непрекинатото селење на тоналните центри. Секундакордот (од голем дурски септакорд) на почетокот на акордот е исто така многу јасна асоцијација со настапот на виолините во шестиот такт од темата за варијации од вториот став. Кон ова, секако, додава и пасажот од разложениот акорд во харфата, кој често се среќава и во вториот став од оваа симфонија, но и во вториот став од Првата симфонија (**пр. 118**).

Пр. 118: Разложениот секундакорд во харфата како асоцијација со вториот став од оваа и Првата симфонија, т. 82–83

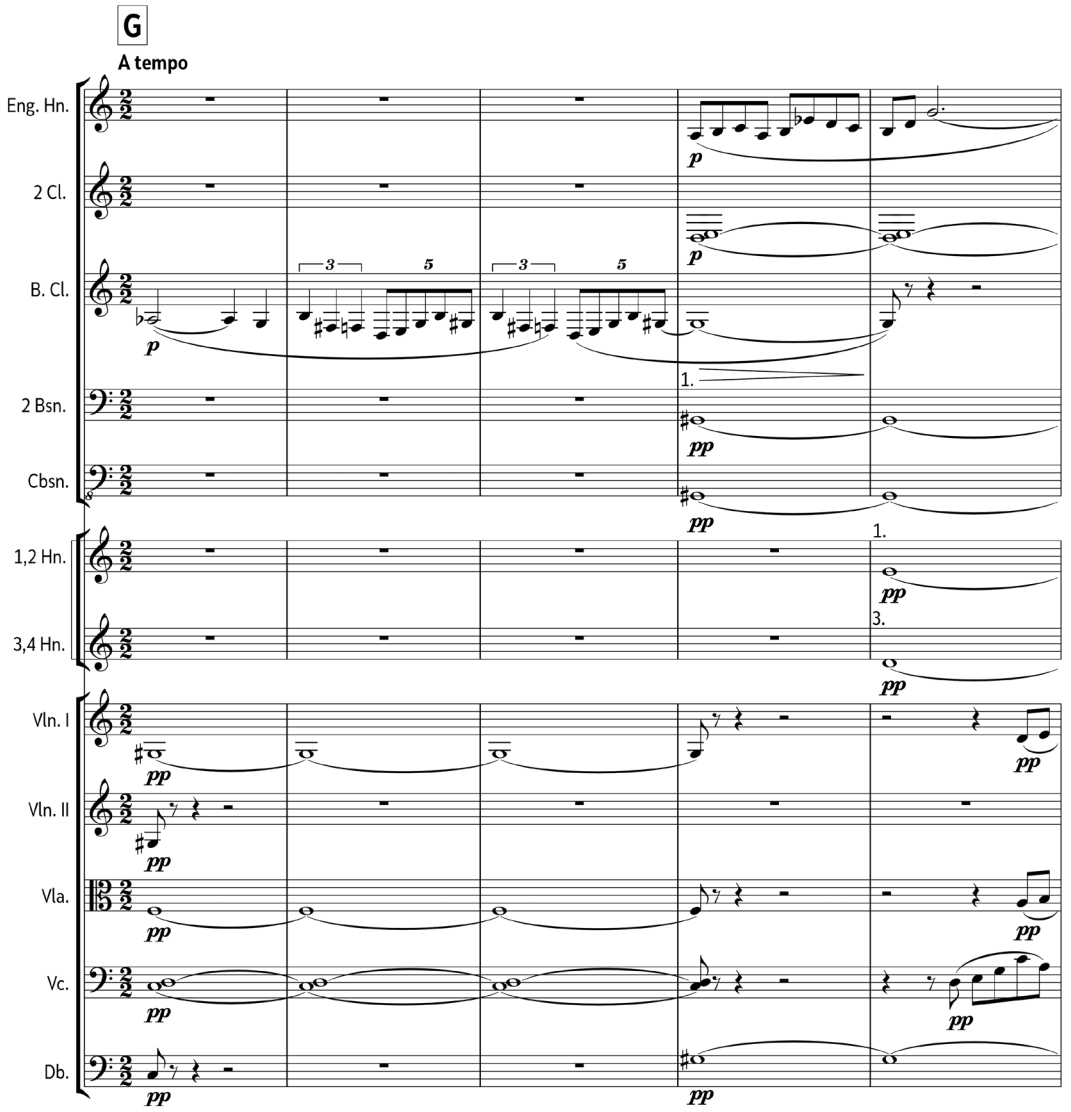


Оваа втора реченица од втората тема (**2T₉**) е подолга од првото појавување на темата (т. 82–98), резултат на проширувањата преку имитациите на почетокот и на крајот од реченицата. Средниот дел е повторно задржан за кулминацијата која е непроменета во водечката линија на виолините како и при појавата на темата (**пр. 119**).

Пр. 119: Иста кулминација во средниот дел на првата и втората реченица на **2T$_9$**, т. 89–91



Пр. 120: Почеток на завршната група со $\mathbf{M_{11}}$ и $\mathbf{Ф_8}$, т. 98–102



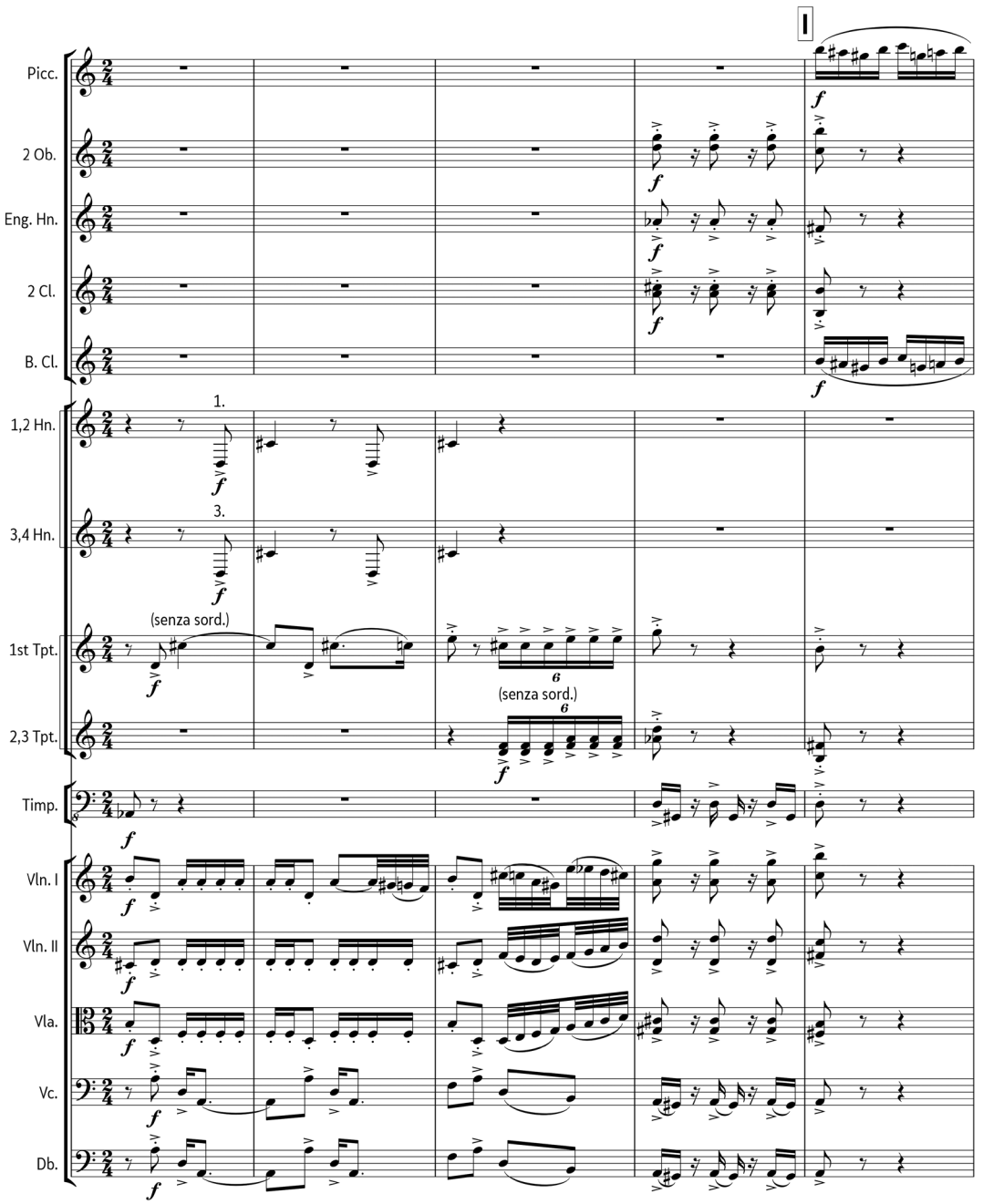
Завршната група (т. 98–106) повторно продолжува онаму каде што застанува претходната реченица, односно од акордот во гудачите **c-d-eis-gis** (всушност, енхармонски еднаков на секундакорд од полунамалениот септакорд **d-f-as-c**), врз кој бас кларинетот го изведува основниот мотив на втората тема ($\mathbf{M_{11}}$) (**пр. 120**).

Појавата на $\mathbf{Ф_8}$ во четвртиот такт (повторно во англискиот рог) го означува претопувањето меѓу експозицијата и развојниот дел, бидејќи следат повеќе полифони повторувања на $\mathbf{Ф_8}$ (кај дрвените дувачи). Јас условно одредив дека **развојниот дел** ќе започне од 107. такт, кога $\mathbf{Ф_8}$ ќе почне да пулсира со комплементарен ритам, посебно што во последните тактови од оваа завршна реченица на експозицијата сè уште звучат остатоци од втората тема ($\mathbf{2T_9}$) во гудачите.

Развојниот дел ја содржи следната шема: **вовед, прв дел, премин, втор дел**.

Во **воведот** (т. 107–117) продолжуваат имитациите на **Ф$_8$** во дрвените дувачи за да се стигне до промената на метарот и темпото: 2/4 и **Allegretto**. Оваа промена не е нагла, всушност, реченицата започната во 107. такт продолжува со арпежите од квартни акорди надолу. Со тоа и воведот е нераздвојно поврзан со првиот дел од развојниот дел и, како и претходно, правиме насилна поделба меѓу нив, користејќи ја анализата на разликите.

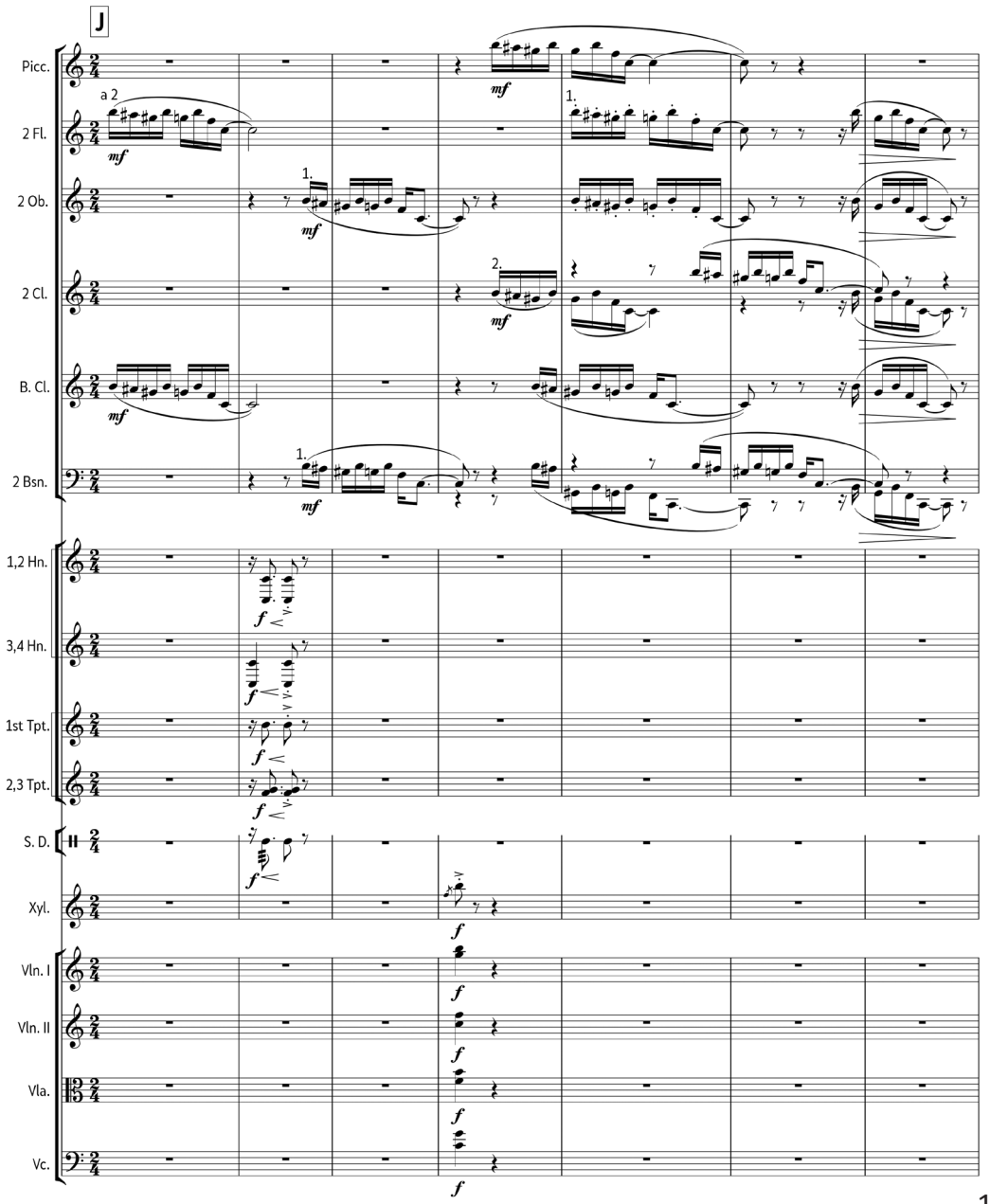
Пр. 121: Појава на 3,3,2 фигури (т. 130) на крајот од едниот и почетокот на другиот период од првиот дел на развојниот дел (т. 127–131)



Првиот дел започнува во 117. такт со истата фигура **Ф$_8$** до 124. такт (крај на прва реченица), кога започнува да се јавува и **М$_8$**, со што започнува втора реченица (т. 124–131) градејќи комбинации со **Ф$_8$**. Заедно двете реченици формираат сложена реченица (контрастен период). Последниот такт од периодот е резервиран за *secco* квартните (надополнети и со секунди) акорди во 3,3,2 (овој ритам како синкопи веќе е најавен и во претходните тактови) (**пр. 121**).

Овој период е пресликан уште еднаш (т. 131–146), со тоа што во првата реченица материјалот од **Ф$_8$** е комплетно во инверзија, но втората (со **М$_8$**) го задржува основниот вид. И повторно се завршува со *secco* акордите.

Пр. 122: Преминот од првиот кон вториот дел на развојниот дел со **Ф$_{8(инв)}$**, т. 147–153



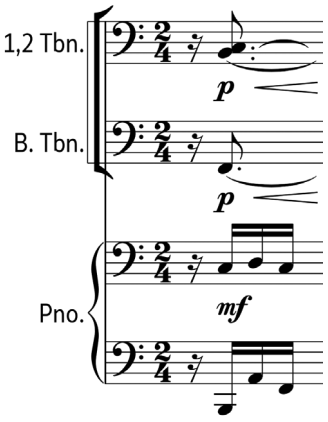
Инаку, и овде во оркестрацијата може да се види дека сум се грижел максимално да ги искористам сите инструменти од оркестарот, односно да ја изедначам нивната употреба и на тој начин да добијам што е можно повеќе промени на оркестарски и инструментациски бои.

Овој прв дел составен од овие две сложени реченици треба да донесе една поинаква атмосфера на материјалите од првата тема. Во него ја нема напнатоста, драматичноста, агресивноста; тој е игрив, скерцозен и нè носи во комплетно други музички предели.

Двата дела се поврзани со премин составен од имитации од $\Phi_{8(инв)}$ во инверзија (**пр. 122**).

Фигурата од овој премин $\Phi_{8(инв)}$, почнувајќи од овој тон **h**, како што ќе видиме, ќе продолжи да игра сврзна улога и во следниот дел **2** од развојниот дел.

Пр. 123: Јадрото на Φ_9 од кое се јавуваат варијанти со проширувања, т. (154)



Напнатоста се подига со вториот дел од развојниот дел, кога во пијаното се појавува нова фигура Φ_9 (**пр. 123**).

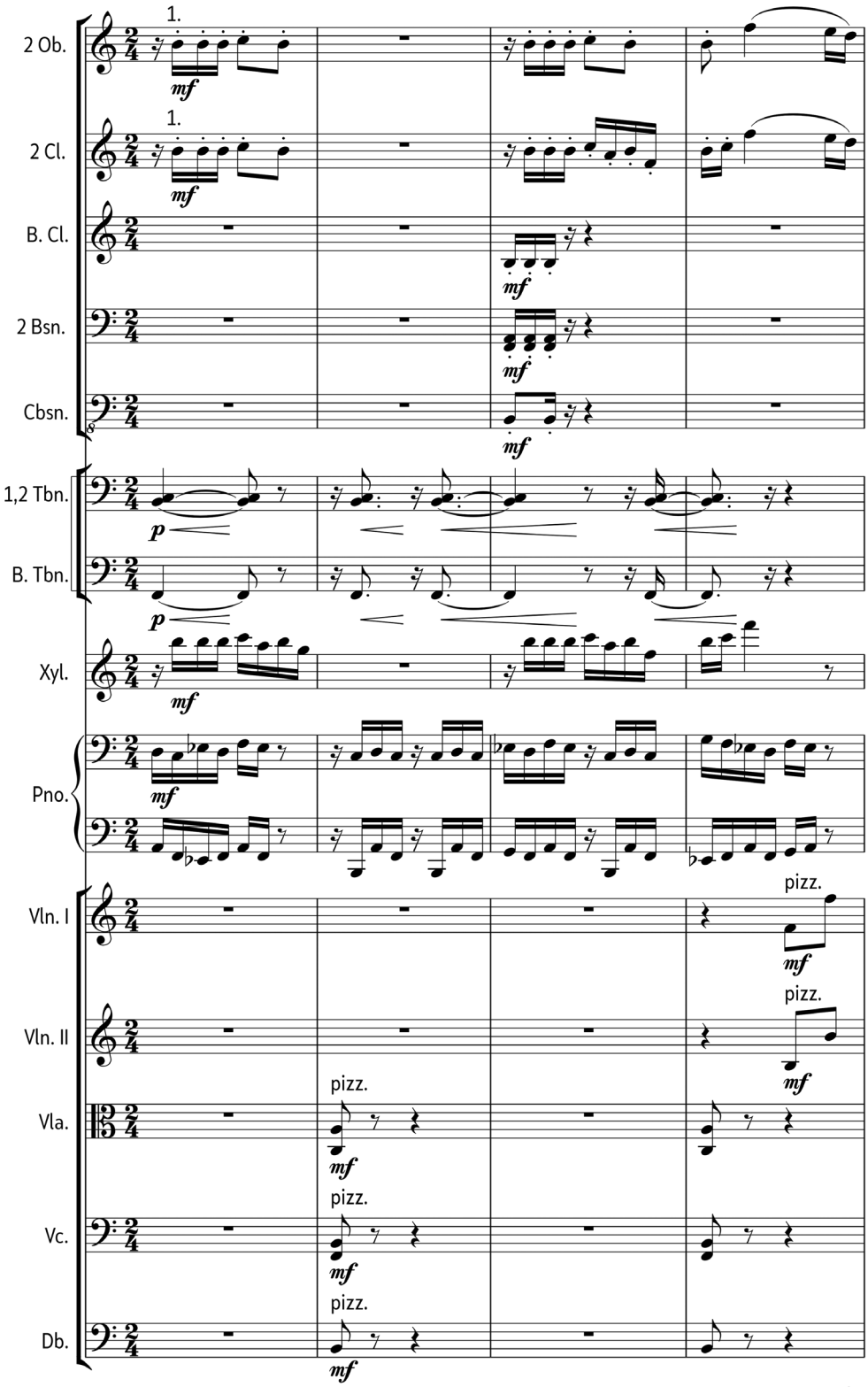
Првото јавување на Φ_9 (т. 153) е на половина такт (започнува во пијаното со тонот **f**, но натаму секогаш започнува од тонот **c**, како што го прикажавме во примерот), но со оглед на тоа што таа ритмички оперира со почетоци на втората шеснаесеттина, тенденција акцентите да бидат на слабите времиња, нема потреба за менување на метрите. Малата нона ударно на почетокот е дел од тонската низа во која ќе се развие оваа фигура **h**, **c**, **d**, **es**, **f**, **g**, **a**, во која е видна доминацијата на намалената квинта/зголемената кварта **h-f-es-a**. Со оглед на басовата линија и тонската низа, основната хармонија ја дава полунамалениот септакорд со намалената нона, нешто што е надоврзување на крајот на претходната реченица (во првата половина од истиот такт) со тоновите (надолу) **h-f-c** (кај дрвените дувачи). Преку нив се јавува уште едно двојство, бидејќи тие прават квартно созвучје (двојството меѓу акорди со суперпозиции на терци и кварти).

Тоа што останува да звучи тоналниот центар **h** прави незабележлив премин меѓу првиот и вториот дел, односно тие да се доживеат како една целина. Сепак, овој втор дел е многу поенергичен, така што ја подига и динамиката и тензијата. Но, како што ќе се види натаму, кулминацијата нема да се случи во него.

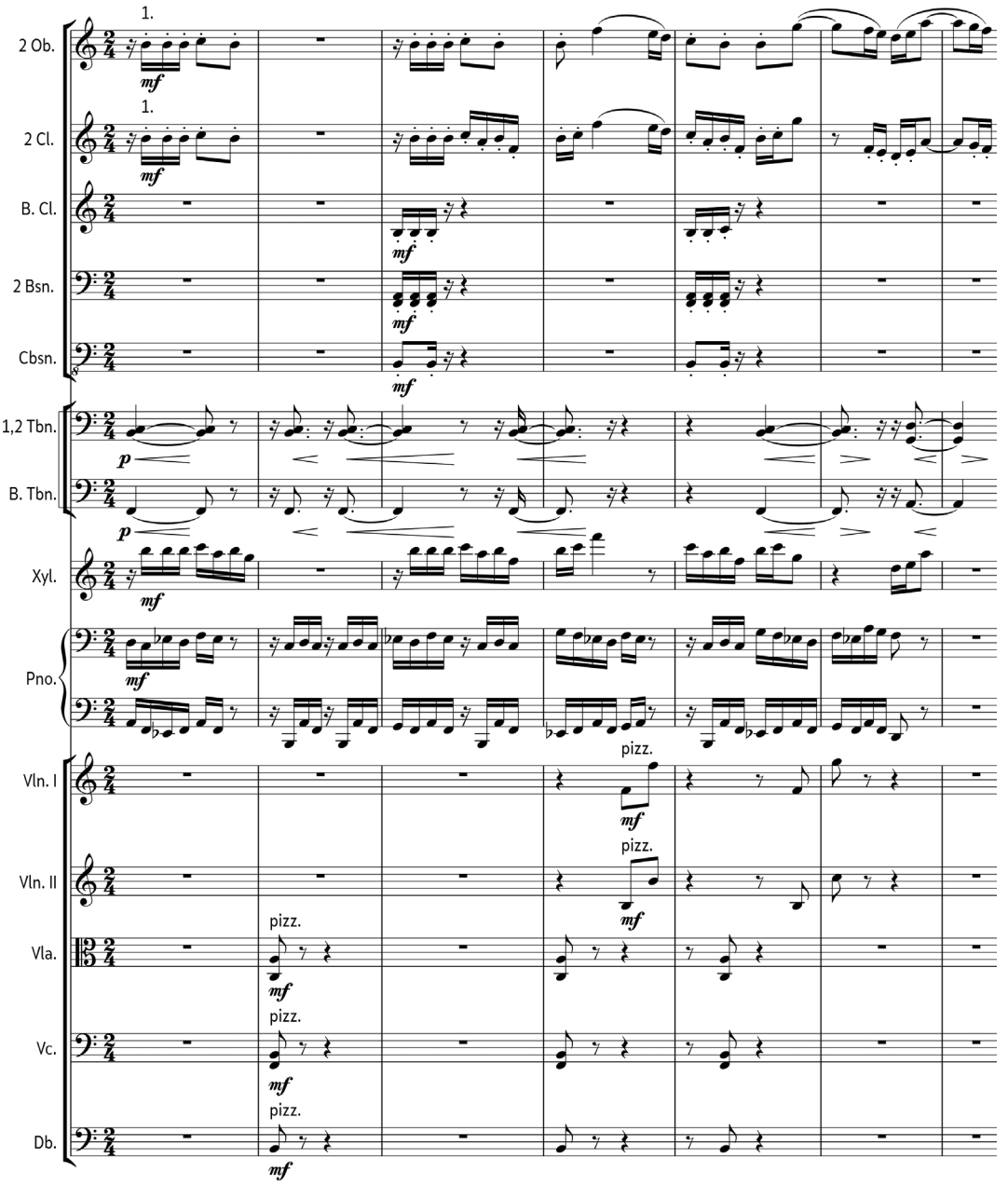
Наспроти оваа фигура (Φ_9) се појавува тематски материјал кој е изграден околу мотивот $M_{12(M10)}$, кој исто започнува со шеснаесеттина пауза и три повторени тона (**h**), по што следуваат надолу терцата **c-a**, па терцата **h-g**. Во следното повторување на мотивот (т. 157–158) ќе се појави веќе лидиската кварта (**пр. 124**).

Очигледно е дека овој мотив е варијанта на мотивот M_{10} од првата тема со репетираните тонови стакато. Тој овде добива поинаков тек и се развива во тема – **трета тема** ($3T_{10}$) (**пр. 125**). Иако таа е дериват од првата тема ($1T_8$), разликите во карактерот добиени преку работата со мотивот доведуваат овој материјал да се доживее како нешто ново и различно. Јас концепциски и така сум ја третирал и таа соодветно ќе се појави и во репризата (нешто што беше употребено и во првиот став).

Пр. 124: Новиот мотив **M**$_{12}$ (ксилофон) како дериват од **M**$_{10}$, со неговото повторување и разработка, т. 155–158



Пр. 125: Третата тема (**3T$_{10}$**), т. 155–(161) (без влезот на имитации во 160. такт)



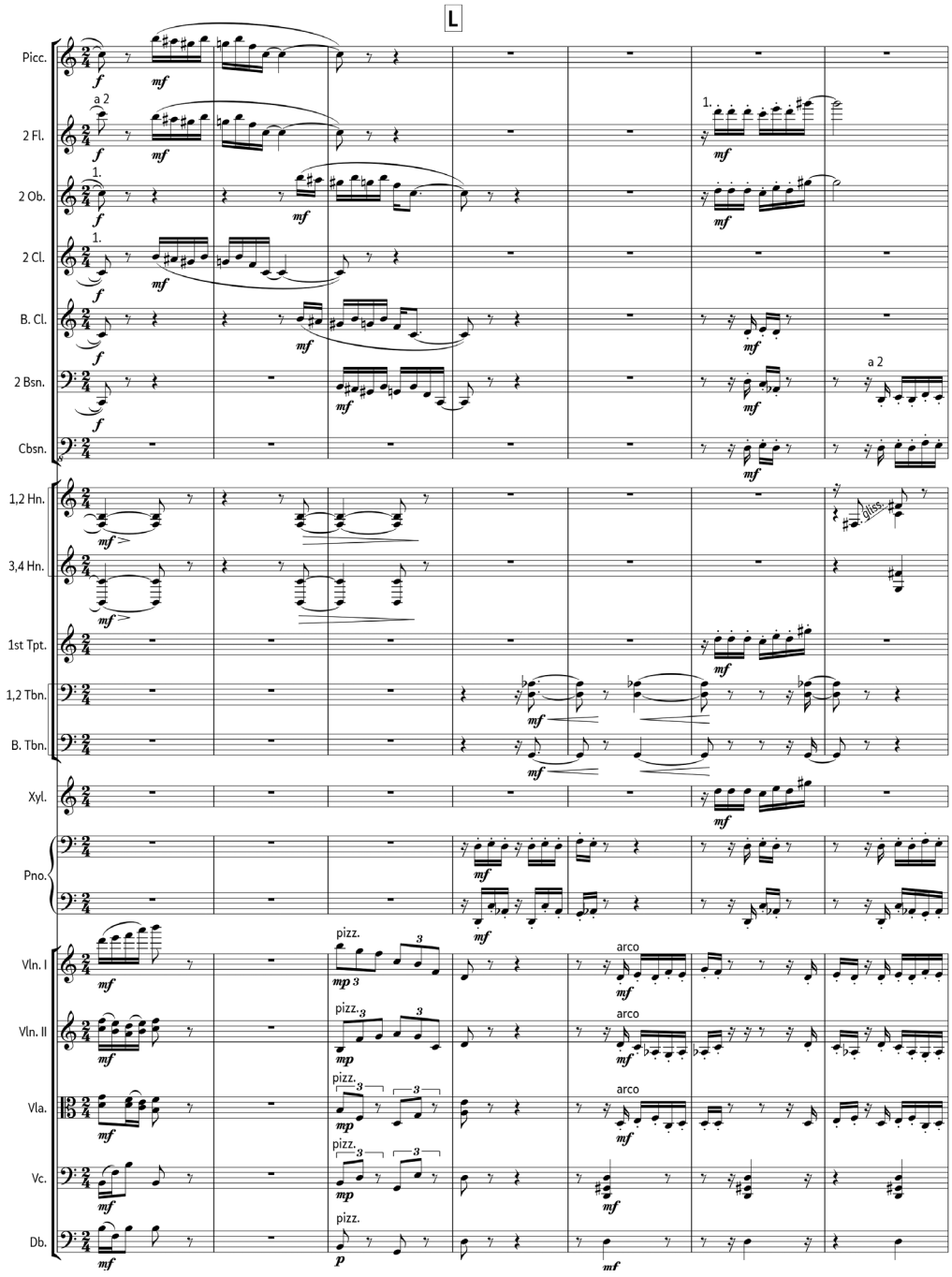
Во ова претставување на темата се избришани имитациите, односно фразата која започнува во 160. такт во која транспонирано за мала терца нагоре (центар **d**) трубите го преземаат основниот мотив (**M$_{12}$**), а гудачите фигурата (**Ф$_9$**), за да имаме чисто прикажување на темата.

Реченицата во која се излага темата е проширена надворешно уште со два такта (до 163. такт, односно со воведот од 153. до 163. такт). На овој начин имаме вметнато реченица во реченица (трубите и гудачите од 160. такт натаму).

Вториот дел на развојниот дел почива на повторувањата на оваа реченица и ја има следната структура: **1 1_1 премин $1_{2(инв)}$ премин**.

Како што кажавме, премините се изградени од **$Ф_{8(инв)}$**, така што по **1_1** (т. 164–168) фигурата се јавува во кулминацијата и поврзува со следната реченица **1_2** (т. 173–182). Таа е повторно во тоналниот центар **d** во која сега првите флејта, обоа и труба го донесуваат материјалот на **$3T_{10(инв)}$** во инверзија (**пр. 126**).

Пр. 126: Дел од преминот и почетокот на третата реченица (**1_2**) од вториот дел на развојниот дел, т. 170–176

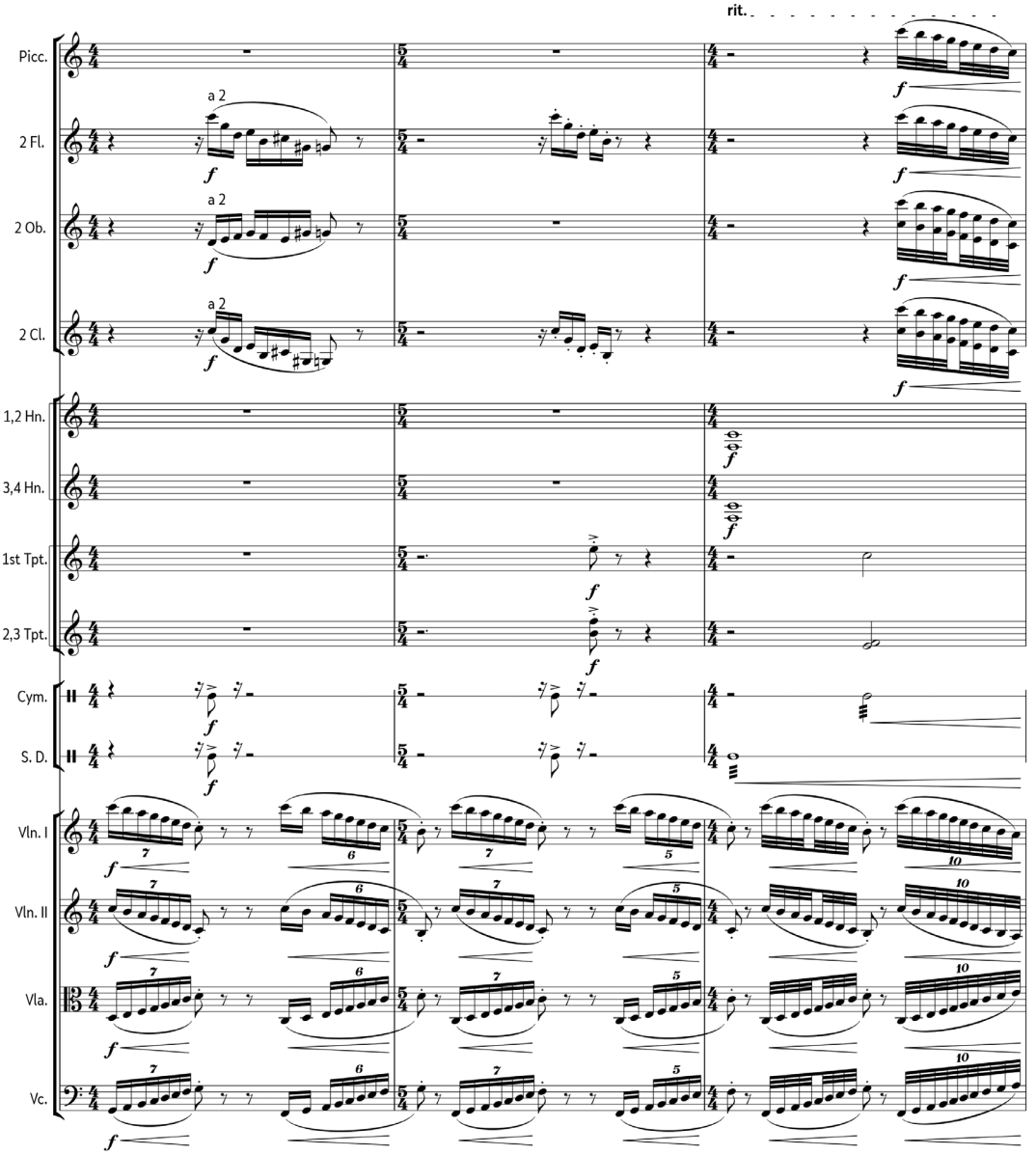


Последниот премин во развојниот дел (т. 183–184) има само два такта по кои директно почнува репризата.

Од оваа структура на развојниот дел може да се согледа дека сум избегнувал да правам големи кулминации, имајќи го предвид почетокот на ставот кој започнува многу драматично, односно сум се обидел развојниот дел да го растоварам колку што може за да се остави простор за нови кулминации во репризата, односно кодата на крајот.

Репризата има обратна структура на темите. Таа, всушност, започнува со втората тема (**2T$_9$**), па дел кој е варијанта на третата тема од вториот дел од развојниот дел

Пр. 127: Крајот на воведот со **П$_1$** во инверзија, т. 206–208



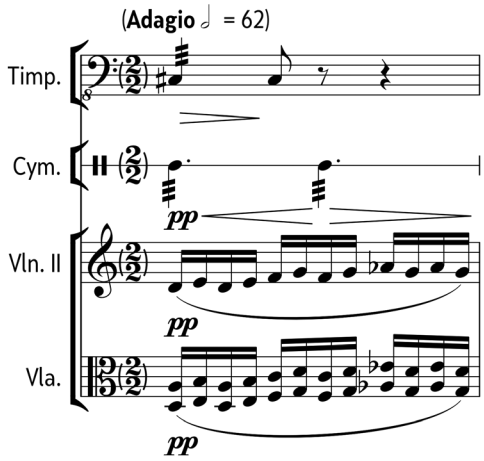
(**3Т$_{10}$**), па дури после следува првата тема (**1Т$_8$**) и уште еднаш повторно мостот како премин за кодата: **вовед, мост, втора тема, трета тема, премин, прва тема, премин (мост)**.

Воведот (т. 185–209) ја има истата триделна формална структура како на почетокот на ставот. Главните интервенции се во оркестрацијата, и во почетокот на фигурата **Ф$_8$** која е транспонирана од тоналниот центар **a**, но завршува на тонот **g**. Меѓутоа, во делот со квартните акорди следува враќање во почетниот тонален центар, со што е задржана тонално-хармонската оска, посебно што средниот дел е задржан во првобитниот тонално хармонски центар. На крајот на воведот пасажите (**П$_1$**) најнапред одат нагоре, но потоа добиваат обратна насока (**пр. 127**).

Прескокнувањето на првата тема (**1Т$_8$**) во почетокот на репризата се должи на нејзината доминантна употреба во развојниот дел. Соодветно, по воведот се појавува **мостот** кон втората тема. И тој е идентичен на неговата првобитна појава во експозицијата и има мали промени на крајот за да може да воведе во почетокот на втората тема (**2Т$_9$**) во тонален центар **cis**. На овој начин е само делумно задоволено правилото за промена на тоналитетот, односно стапалото кај втората тема во репризата, што, имајќи ја предвид целата тонално-хармонска структура, и не е од посебно значење.

Делот на **втората тема** (**2Т$_9$**) има значителни промени во однос на нејзиното излагање во експозицијата, со што е подигнато нејзиното место во целиот став. Таа е организирана во два дела, кои од своја страна имаат слична триделна структура (две реченици поврзани со премин). Во секој од нив се прави и голема динамичка градација, со што е променет и нејзиниот карактер од лирски во драмски (како да е прва тема).

Пр. 128: Фигура **Ф$_{10}$** во рамките на намален квинтакорд, т. (216)

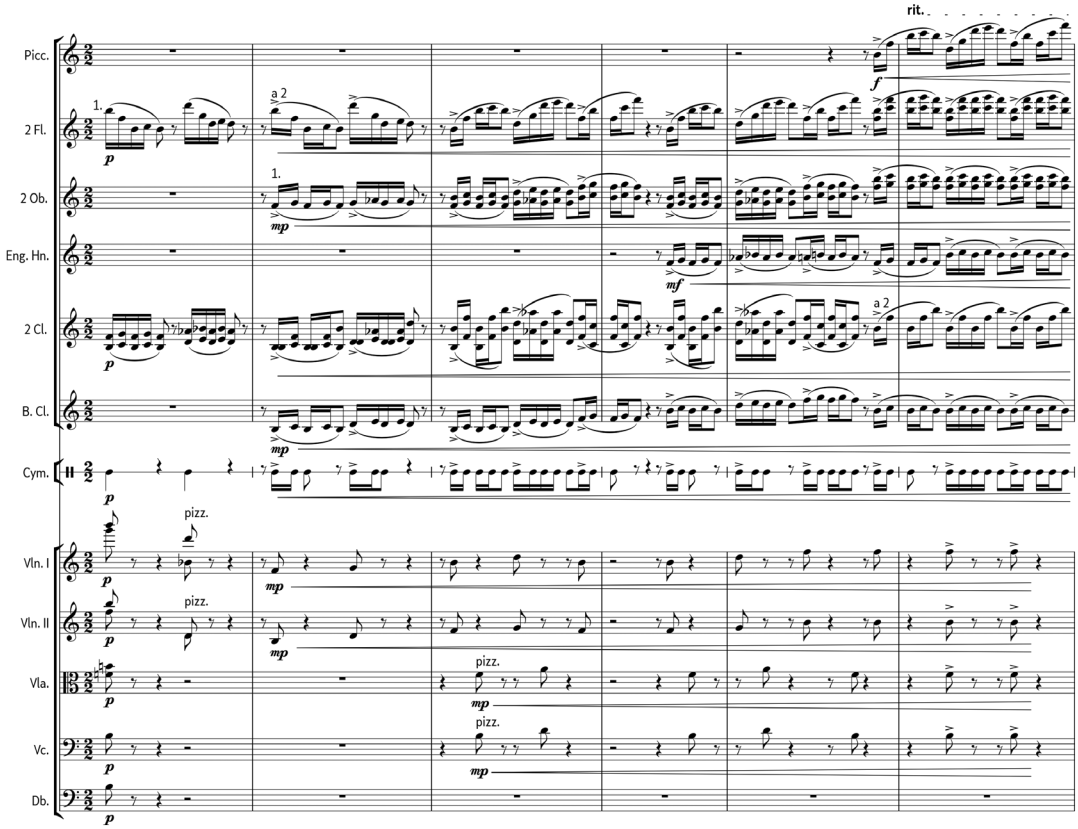


Уште на самиот почеток на првиот дел во придружбата се јавува нова фигура **Ф$_{10}$** во вторите виолини и виолите засилена со тремола во чинелата и тимпаните. Таа секако спаѓа во групата на придружни фигури од шеснаесеттини ноти кои се движат во рамките на намалени квинтакорди (**Ф$_2$**, на пример) (**пр. 128**).

По двата воведни такта со оваа фигура (**Ф$_{10}$**) почнува излагањето на втората тема (**2Т$_9$**), но само нејзиниот првиот дел (т. 218–225). На оваа реченица се надоврзува премин од шест такта во кој доминира хармонската основа од намалениот квинтакорд **h-d-f** (**пр. 129**).

Неговата ритмичка структура (шеснаесеттини кои завршуваат на следното прво време) недвосмислено го поврзува со **П$_1$**. Основата му ја дава мелодиската линија **h**, **f**, **h** надолу, веќе видена во повеќе варијанти (меѓу кои и контурите на мостот). Исто така и почетокот на следното појавување за мала терца нагоре од **d**, па потоа од **f**, беше повеќепати видено решение. Заокруженоста на овој дел, (наспроти внат-

Пр. 129: Премин меѓу излагањата на втората тема (**2Т$_9$**), т. 226–231



решната фрагментарност) го обликува како реченица, која има клучна поврзувачка улога, односно ја подготвува следната реченица во која целиот ансамбл од лимени дувачи поткрепен со тимпанот и тамот го донесува почетниот тематски материјал (**М$_{11}$**) на втората тема во динамика ***ff*** (**пр. 130**).

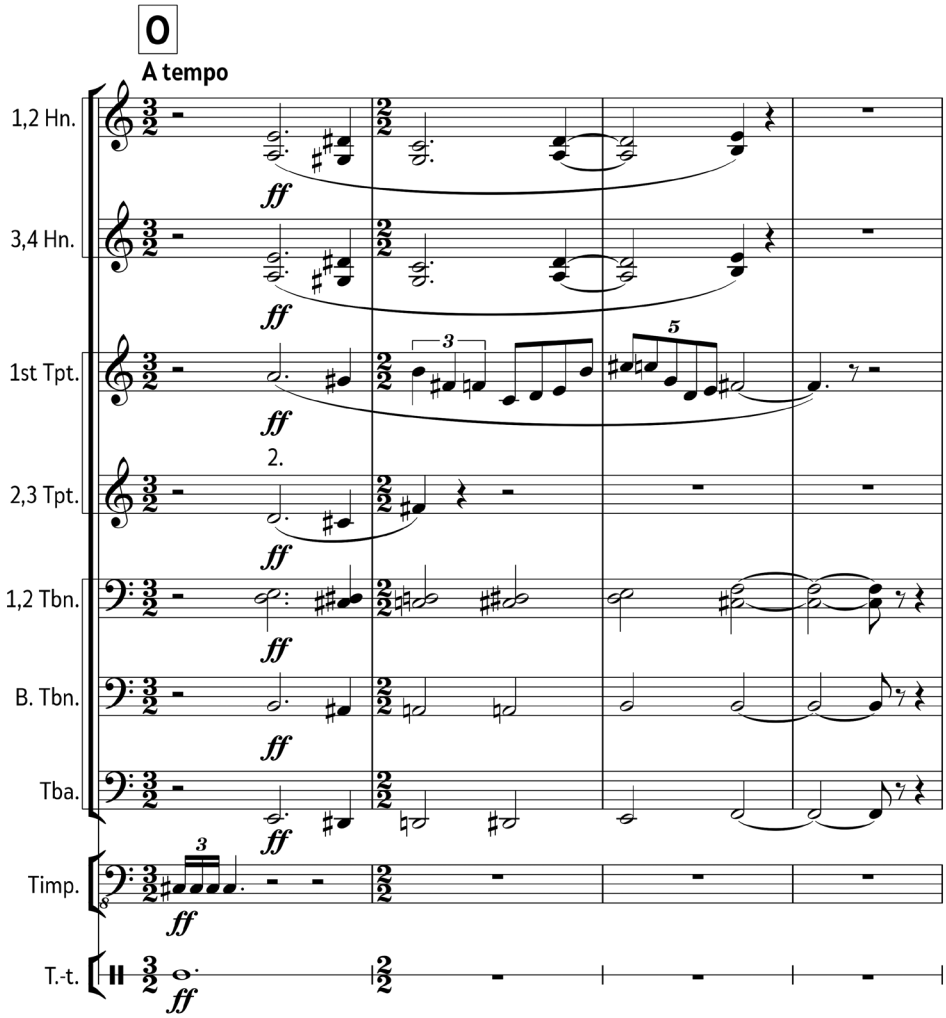
На крајот од реченицата, која е само три такта, се појавува големо диминуендо за да се подготви вториот дел повторно од три реченици кои ќе почнат со инверзија на втората тема (**2Т$_{9(инв)}$**) во првите виолини.

Третата реченица од овој втор дел на втората тема ги спојува основниот тематски материјал (**М$_{11}$**) (во лимените дувачи) и неговата инверзија (**М$_{11(инв)}$**) во гудачите тремоло (**пр. 131**).

Оваа трета реченица натаму го дава и вториот дел од втората тема (**2Т$_9$**), кој досега се немаше појавено (и затоа претходно во првиот дел од оваа втора тема, третата реченица беше само три такта). Со тоа оваа трета реченица е многу проширена, посебно што на нејзиниот крај доаѓа постепено разложување на овој втор материјал од втората тема (**2Т$_9$**). Соодветно, овој дел со трите реченици од **2Т$_9$** е поголем од првиот (т. 235–259). Овие проширувања го прават и преминот кон следниот дел од репризата во кој ќе се појави третата тема (**3Т$_{10}$**).

Делот на **третата тема** има две целини, првата со темата **3Т$_{10}$** во основната верзија (т. 260–291) и втората, со темата **3Т$_{10(инв)}$** во инверзија (т. 292–315). И овој дел има двозначност во себе. Од една страна, тој е реминисценција на развојниот дел и третата

Пр. 130: Втора тема (**M_{11}**) во лимени дувачи ***ff*** поткрепени со тимпани и там, т. 232–235



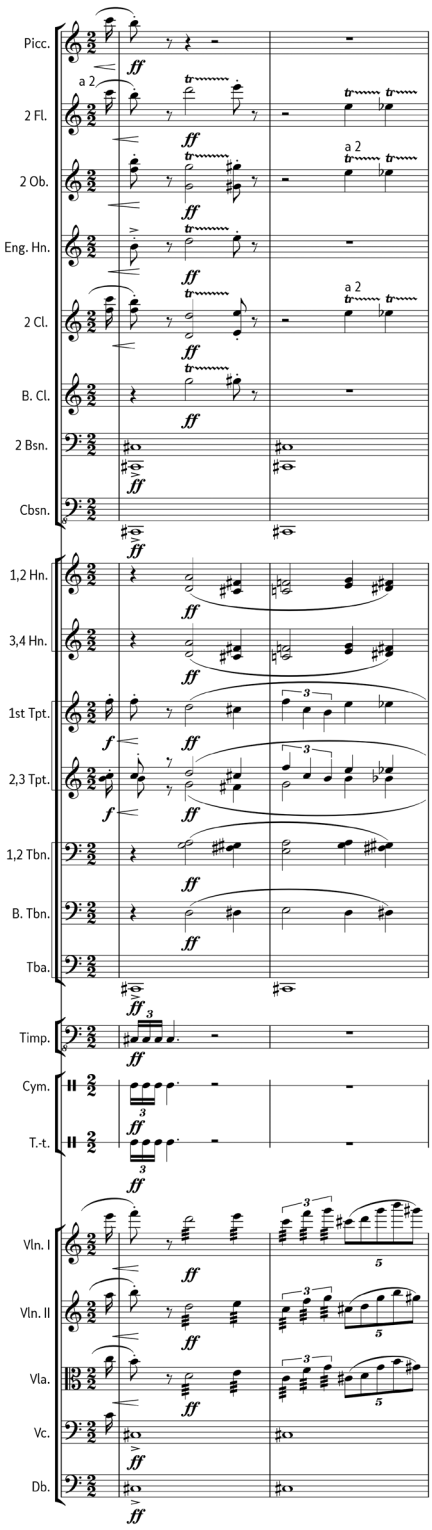
тема, но од друга, тој е и врска меѓу двете теми. Неговиот скерцозен карактер прави и мала пауза меѓу драматичните појави на втората и првата тема, и на крајот кодата која треба да доведе до најголемата кулминација во целото дело.

Започнува во една крајно разретчена оркестрација, оди напред во првиот дел, па повторно се враќа назад. Во второто излагање на темата (во инверзија) се појавува и контрапункт со мотивот на првата тема (**M_9**).

Натамошно згуснување на фактурите настанува во следниот премин (т. 316–335), каде во лимените дувачи се појавува и мотивскиот материјал од втората тема (**M_{11}**). Преминот постепено се претопува во фактурите од завршниот дел на воведот за да ја подготви репризата на **првата тема** (**$1T_8$**).

Репризата на **првата тема** (**$1T_8$**) (т. 336–364) содржи повеќе измени, најнапред во оркестрацијата, но и во структурата, иако таа повторно ќе ги задржи сите елементи што се појавуваат и во експозицијата.

Пр. 131: **M$_{11}$** во лимените дувачи и неговата инверзија (**M$_{11(инв)}$**) во гудачи тремоло, т. (246)–248



По репризата на првата тема (**1T$_8$**) следува краткиот премин (мостот од експозицијата, т. 365–370), кој е повторно идентичен и во смисла на тоналниот центар и во смисла на материјалот. Тој сега воведува, односно е премин кон **кодата**.

Кодата содржи пет реченици во кои доминира темата од вториот став (**T$_4$**) во комбинација со првата тема (**T$_1$**) со што се сумира и музичката суштина на делото и на симболичен (знаејќи од каде почна создавањето на делото), но сега и на многу директен начин. Главниот тонален центар е **cis**, во третата реченица се поместува кон **f** (иако во басот е поставен **a** како негова терца), во четвртата реченица се прави и отстранување кон тоналниот центар **b**, за да се врати повторно на крајот на **cis**.

Структурно првата реченица (т. 370–376) го содржи првиот дел од **T$_4$** со кратки влегувања на **M$_1$**. И втората реченица е под доминација на **T$_4$** (т. 376–385), додека третата реченица (т. 386–340) ја дава инверзијата на воведниот дел на **T$_4$** (со веќе видените стакато диминуции во високите дрвени дувачи, и натаму со кратки упади на **M$_1$**. Четвртата реченица е кратка (т. 391–394) со повторување на воведниот дел од **T$_4$** (повторно со диминуции, но без **M$_1$** и од променетиот тонален центар **b**). Кулминацијата е во последната реченица (т. 395–405) во која сега води **T$_1$** на која ѝ одговара групата тромбони со тубата, со воведниот дел од **T$_4$**, за да се исчисти на крајот сè, со *secco* акордите во синкопи во ***fff***.

Анализата на оваа Втора симфонија укажа на повеќе постапки кои може да се генерализираат како црта во ова дело и кои се присутни и во Првата симфонија: јасноста на формалната структура; монотематизмот низ целата симфонија; доминантна присутност на зголемената кварта/намалената квинта; екстремно проширен тоналитет третиран повеќе како тонални центри, градење сложени акорди со суперпозиција на терци, градење акорди со суперпозиција на кварти, кластерски акорди; обилно користење на полифонијата и тоа не

само како имитации туку и во смисла на инверзии на основните градежни материјали; максимално и рационално искористување на сите инструменти од оркестарот. Во оваа симфонија уште повеќе се чувствува композиторската постапка во која деловите буквално се вткаени еден во друг и произлегуваат еден од друг. Времето поминато во работата на ова дело (две и пол години во првата верзија, уште дополнително време во корекции при препишувањето), очигледно довеле до комплексноста која, според моите денешни погледи за композицијата, можеби, понекаде и би ја поедноставил.

Трета симфонија – *TechnoSymph* оп. 42

Периодот од 20 години меѓу Втората и Третата симфонија е исполнет со бројни промени во стилистиката на моите дела, посебно со воведувањето на мултистилистиката и мултижанровството. Така ќе се преработат и преоблечат во *нео*верзија речиси сите стилови од барокот до импресионизмот и дополнително ќе се измешаат со фолклорот, џезот, рокот и, како во овој случај, со *техното*.

Веќе споменав дека делото е инспирирано од техножанрот, кој во тие години е многу популарен, и дека дополнително се користени и музички материјали од албумот од филмот *Trainspotting*. Директен материјал е користен од "For What You Dream Of" за третиот став и песната "Just a perfect day" од Лу Рид (Lou Reed) за четвртиот став. И во останатите ставови се користени материјали од албумот, но нивните врски се подалечни и тешко е да се детектираат, дури може да се каже дека многу индиректно доведуваат до материјалите во ова дело. Генерално е пократка од другите симфонии, но не во смисла на бројот на тактовите на ставовите, туку повеќе поради големиот број репетиции со истовиден материјал, кои прават голем контраст во однос на разработените структури од претходните две симфонии, каде нема буквални повторувања. Обемот е исто така значително помал и поради оркестрацијата за гудачки оркестар која е прилично разретчена.

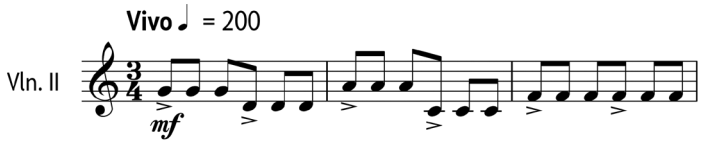
Во целина оваа симфонија е потполно нова страница во однос на првите две и дури на прв поглед непрепознатлива како симфонија од ист автор. Но како ќе навлеземе подлабоко во анализата, ќе препознаеме повеќе карактеристики кои ја врзуваат со претходните две симфонии, односно претходното творештво, посебно во структурите на градежните материјали, тонално-хармонскиот пристап итн. Главните новини и интервенции, односно разлики, се поставени на нивото на временската организација (реченици, форма).

Прв став

Формата на овој став со две теми и три дела (**експозиција**, **развоен дел** и **реприза**) го лоцира во кругот на сонатната форма, се разбира, со цела низа отстапувања. Првата тема која е изградена со натслојување на различни остинатни фигури, секако, не би спаѓала во стандардните теми составени од мотив(и) и нивната разработка. Втората тема повеќе наликува на *тема*, иако и во неа се чувствуваат елементите на репетитивност и фрагментарност. Развојниот дел е прилично краток, по што следува репризата со темите во нови тонални центри.

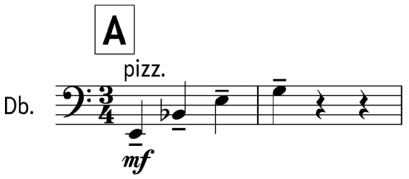
Како што кажавме, **првата тема** е составена од надградувани остинатни фигури, типично за техното, но и ди-џеј културата. Со оглед на тоа што има пет групи на инструменти (гудачи), овде има пет остинатни фигури. **Ф$_1$** започнува во вторите виолини и е карактеристична по интервалската структура (квартите на почетокот и на крајот). Многу е јасна нејзината пентатоничка структура (**f**, **g**, **a**, **c**, **d**), која дава различни можности за толкување во хармонската смисла (на пример, квартно созвучје **a-d-g-c-f**). Дополнително 3/4 метар преку акцентите е преведен во 6/8 метар (**пр. 132**).

Пр. 132: **Ф$_1$** во вторите виолини, пентатоника, квартно созвучје и 6/8 акценти, т. 1–3



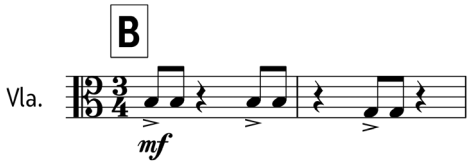
Со оглед на тоа што оваа фигура се појавува прва и сама, таа останува најзапаметена од четирите следни и исто така е идентификација на првата тема.

Пр. 133: **Ф$_2$** во контрабасите пицикато, т. 7–8



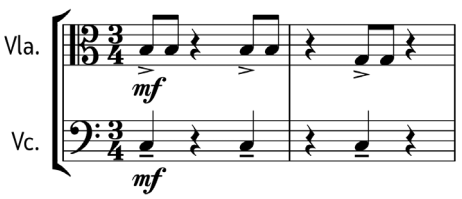
На акцентите кои одговараат на 6/8 метар се спротивставува 3/4 метар во следната басова фигура, **Ф$_2$** (со почеток во 7. такт), со што е потврдено двојството 3/4, 6/8 на метарот во различните фактури (**пр. 133**).

Пр. 134: **Ф$_3$** во виолите со спорадично движење во терца надолу, т. 13–14



Веќе со оваа пицикато-фигура во контрабасите е нарушена пентатоничката низа, бидејќи се појавува **e** како основен тон на низата, кој се развива во разложениот намален квинтакорд (**e-g-b**). Со тоа се чувствуваат и првите дисонантни судири меѓу **e-f** и **a-b**. Следната фигура **Ф$_3$** во виолите (со почеток во 13. такт) ги содржи повторените осмини на тонот **h**, кои одвреме-навреме слегуваат на терцата надолу, **g** (**пр. 134**). Со тоа полека се создава кластерски звук **a-b-h-c**, кој иако не звучи симултано, фактот што постојано се повторуваат овие тонови, формира во нашата свест кластерско созвучје (како да лежат континуирано). Распоредена ритмички во два такта го дава метарот 3/2. На тој начин се додава нов ритмички зачин: 3/4, 6/8, 3/2. Ова најверојатно би го направил и во други ситуации, но овде претставува и алузија на полиметријата што се создава во ди-џеј суперпонираните обрасци (семплови) кои често се потполно независни еден од друг, а основниот метар и ритам го дава *џедалоѿ* на *ѿајаниѿе*, засилен со *басоѿ*.

Пр. 135: **Ф$_4$** во виолончелата во комбинација со **Ф$_3$**, т. 19–20

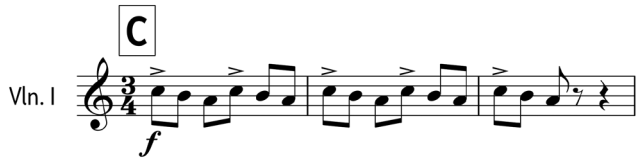


Оваа фигура е надополнета со нова **Ф$_4$** во виолончелата (почеток во 17. такт), која ја удвојува **Ф$_3$** (како да е созвучје) во четвртини тонови, но таа е на тонот **c**, така што најчесто звучи како септима со виолите, а кога се појавува терцата надолу како квинта (**пр. 135**). Со

виолончелата уште повеќе се заматува сликата кој е тоналниот центар во оваа низа.

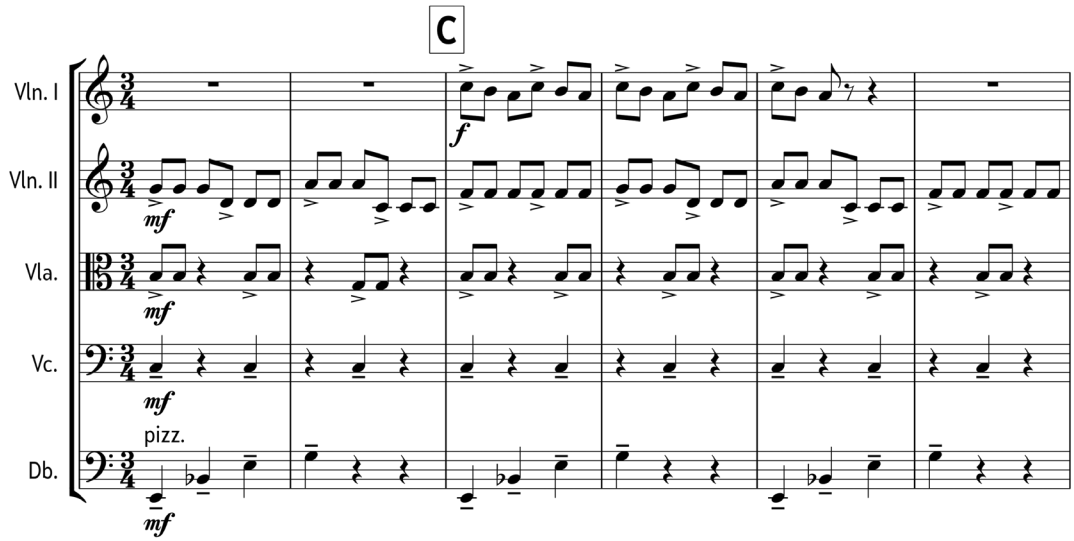
Со петтата фигура (**Ф$_5$**) (се појавува во 21. такт) се заокружуваат градежните елементи на првата тема (**1Т$_1$**) (**пр. 136**).

Пр. 136: **Ф$_5$** составена од движење на три осмини, т. 21–23



Таа е составена од три осмини, кои со повторувањето и акцентите додаваат и 3/8 во целата метричка игра. Првата тема ни оддалеку не одговара на стандардите на темите во сонатниот циклус, така што со оваа *ди-џеј* тема правиме редефиниција и на овој поим. Целосно таа изгледа вака:

Пр. 137: **1Т$_1$** во нејзиното прво појавување со заокружени циклуси на сите фигури, т. 19–24



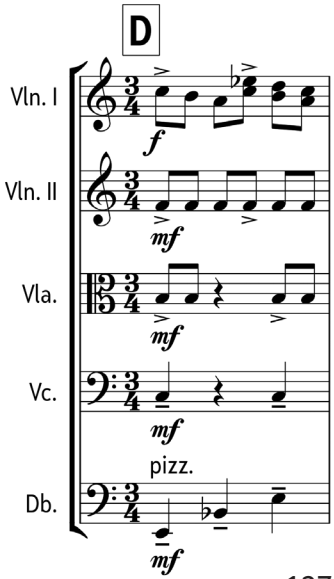
Како што може да се види од примерот (**пр. 137**), беше водено сметка да се заокружат сите фигури (со целосни почетоци и краеви), посебно што во нив има два модела (со траење од два и три такта).

Со прекинот на **Ф$_5$** по два и пол такта и нејзиното повторно воведување во 27. такт (ди-џеј манир) е додадена и мала терца, со што се добива намален квинтакорд, односно *лидискаша кварша* (**пр. 138**).

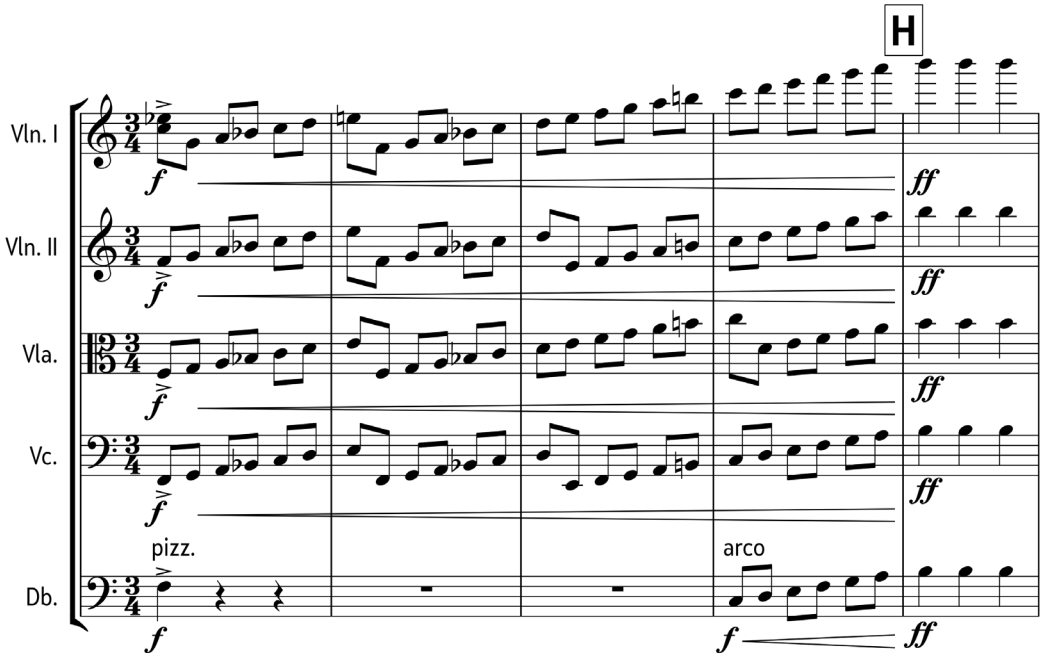
Со додадените тонови во **Ф$_5$** се добива комплетната тонска низа претставена од доминантното **c** во виолончелата (кои се арко наспроти пицикатото во басот): **c**, **d**, **es**, **e**, **f**, **g**, **a**, **b**, **h** (играта мала/голема терца во однос на тоналниот центар е следниот идентификатор на моето творештво).

По ова повторување на **1Т$_1$** следува уште едно, но овој пат со цезура од три такта (т. 36–38) во целиот оркестар (*glitch* ќе искористам во последниот опус 65 како идеја на структурата на делото).

Пр. 138: Новата појава на **1Т$_1$** со додадени мали терци во **Ф$_5$**, т. 27



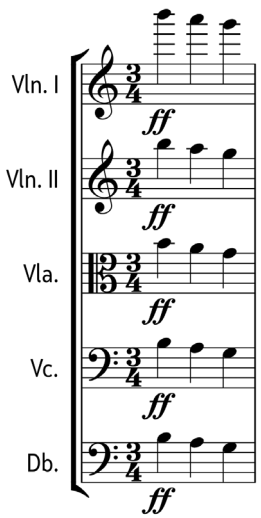
Пр. 139: Пасажот како воведен дел на мостот, т. 55–59



Следуваат уште две повторувања на целата тематска структура (т. 39–48) и повторно цезура од два такта (т. 48–49). Овие две цезури имаат функција во развитокот на формата (со пресекувањето се избегнува монотонијата), но подеднакво им служат и на изведувачите како потпорни точки, за да не се изгубат во бескрајните повторувања.

Со последното повторување на остинатните фигури на темата (т. 50–54) се добиваат вкупно шест (**1T$_1$** + 5) приближно остинатни целини (приближно бидејќи никогаш не се исти), по што започнува унисоно скалично движење нагоре во целиот оркестар (пасаж).

Пр. 140: **Ф$_6$** во кулминацијата на мостот, т. 65



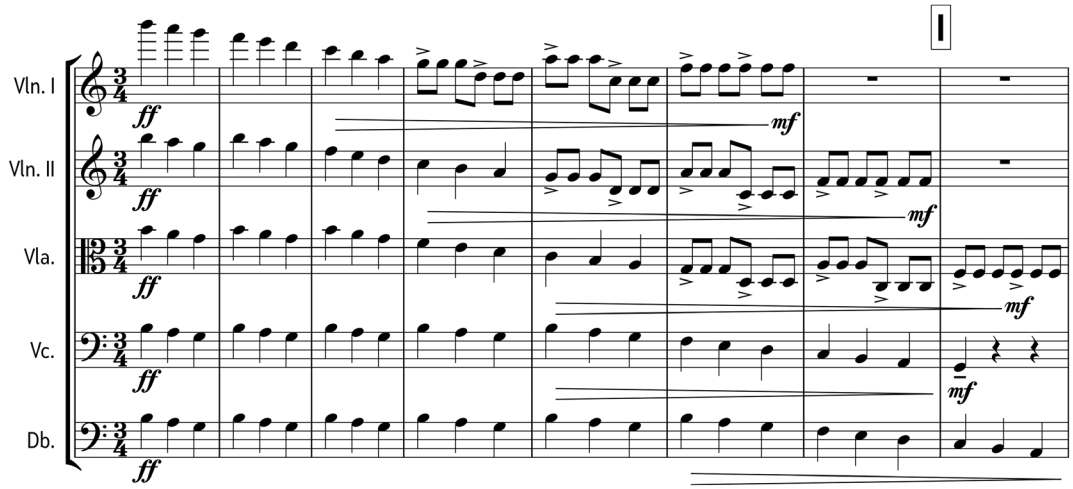
Овој пасаж е дел од новата целина – мост. Во пасажот има игра меѓу **es** и **e** (т. 55–56) и **b** и **h** (т. 56–57) за да се исчистат на крајот интервалите во дијатонска низа од **c** (**пр. 139**).

Запирањето на тонската низа на **h** открива еден тонално-хармонски центар кој латентно беше присутен во двете симфонии (и воопшто во претходното творештво, а ќе го среќаваме и натаму) – *локрискиот* модус.

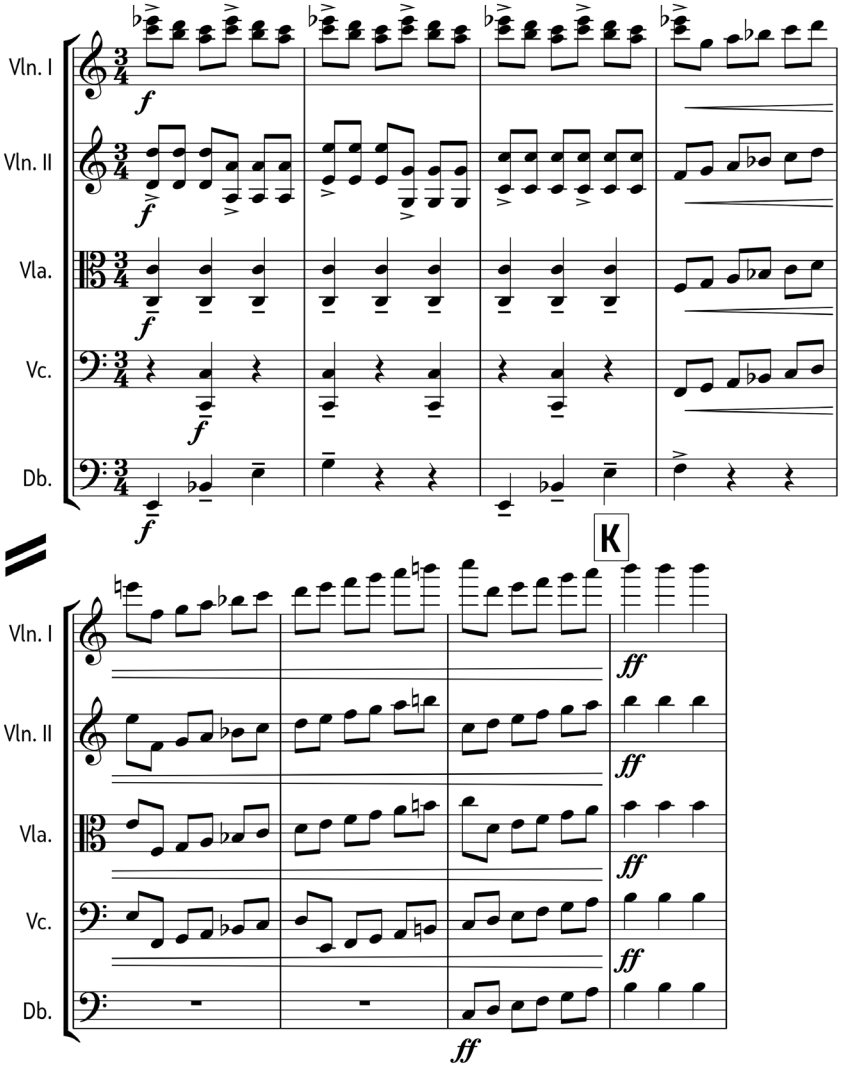
Шесте такта од четвртини на овој тон (т. 59–64) во ***ff*** динамика, и во унисоно на целиот оркестар, се интересен пример како на еден тон може да се добие неверојатна напнатост без никакво случување. Овие шест такта се кулминацијата на досегашниот дел на експозицијата, по што се јавуваат уште пет идентични такта (т. 65–69) во кои унисоното од четвртини го добива движењето надолу: **h**, **a**, **g** (**Ф$_6$**) (**пр. 140**).

Последниот 65. такт е почеток на слегувањето надолу по тоновите на локрискиот модус, сето направено во редоследни

Пр. 141: Движење надолу по локрискиот модус со појава на Φ_1, т. 69–76



Пр. 142: Последните три такта од тематскиот дел и почетокот на мостот, т. 101–108



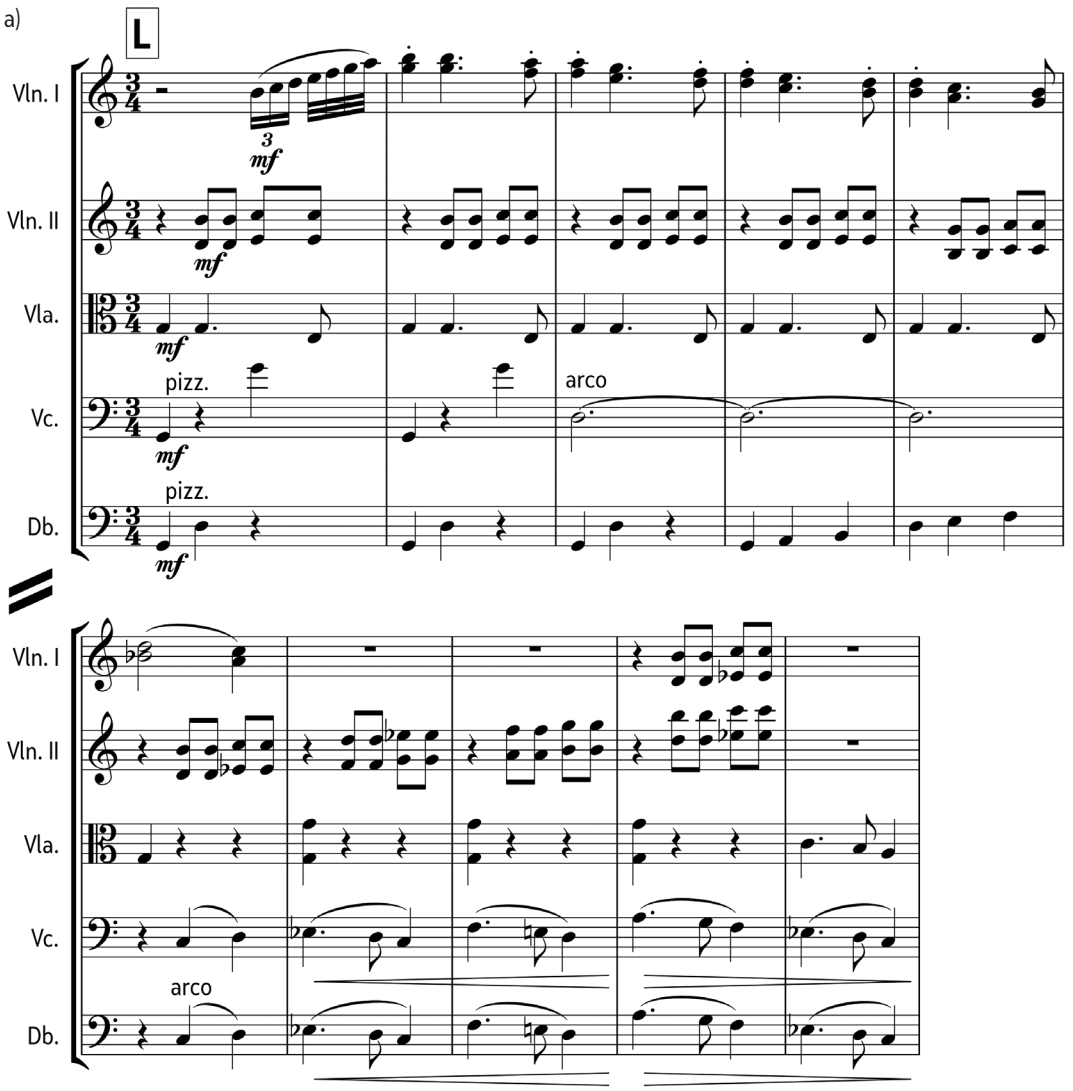
имитации од високите до ниските инструменти, со еден такт задоцнување кај секоја следна група. По завршувањето на скалата се појавува првата фигура **Ф$_1$** (со соодветните имитации од горе надолу, прва, втора виолина и виола) (**пр. 141**).

Но наместо појава на втората тема следува повторување на делот на првата тема (т. 77–103) заедно со мостот (т. 104–117), кои, се разбира, се видоизменети. На тој начин овој досегашен дел од експозицијата ја има следната шема:

1Т$_1$ мост 1Т$_{1(вар)}$ мост $_{(вар)}$

1Т$_{1(вар)}$ содржи четири повторувања на темата, а оркестарот се шири нагоре. Кулминацијата повторно е во мостот на репетираниот тон, кој сега трае само четири такта, по кои почнува слегувањето надолу во пет такта (ги нема фигурите **Ф$_6$** и **Ф$_1$**) (**пр. 142**).

Пр. 143: Основата на **2Т$_2$** (реченица **1** во првата сложена реченица, т. 119–128) со нејзината варијанта (реченица **2** во втората сложена реченица, т. 137–145)



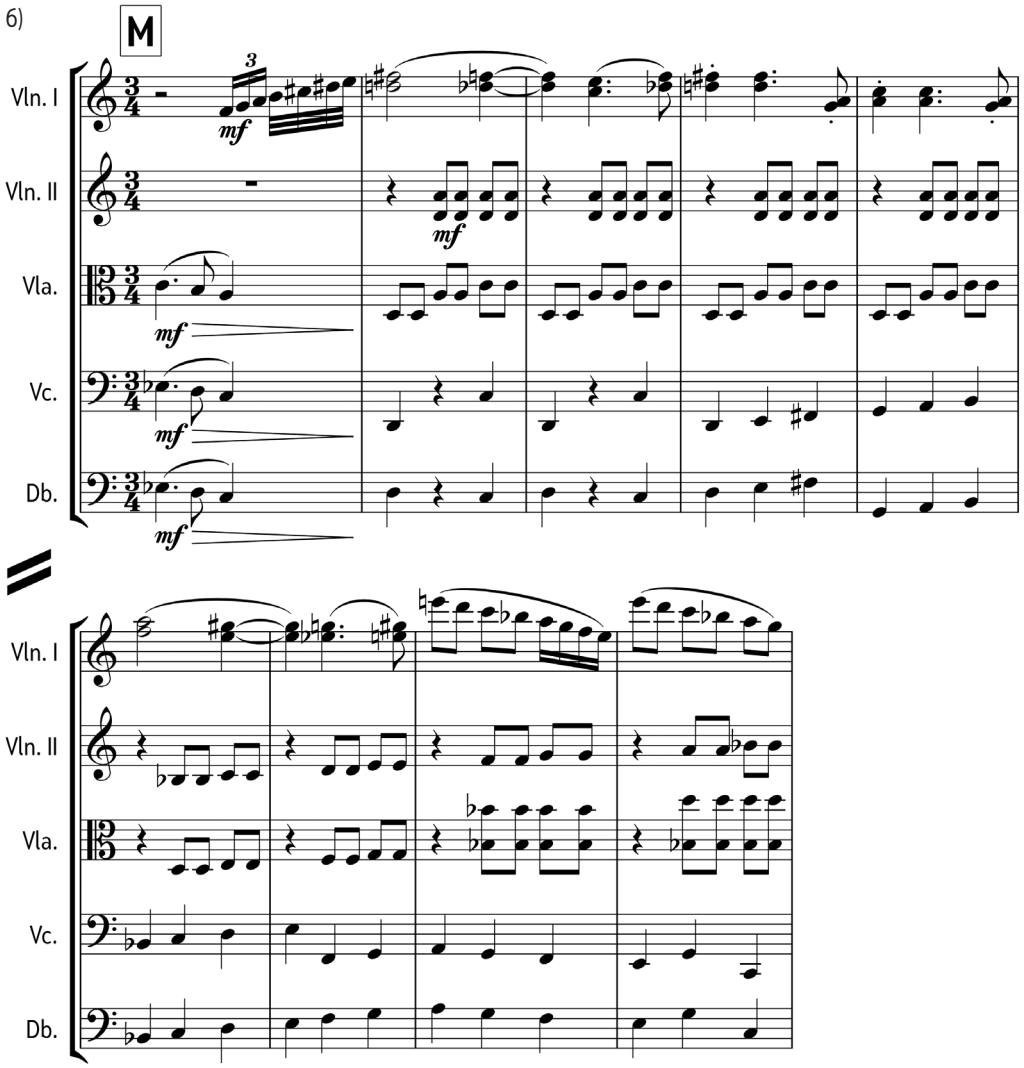
Делот на **втората тема** (**2Т$_2$**) по својата структура е целосно контрастен на претходните *музички случувања*, пред сè поради музичката структура во која се појавува тоналност, почетниот 3/4 метар добива валцерски акцент, а реченицте се обликувани во духот на класичарско-романтичарската традиција. Така, овој дел е составен од две сложени реченици, кои на највисоко ниво градат период (реченицте **1** и **2**); сложените реченици се составени од две слични реченици, а секоја реченица е составена од две полуреченици:

[(1/1)(1$_1$/1$_1$)] [(2/2)(2$_1$/2$_1$)]

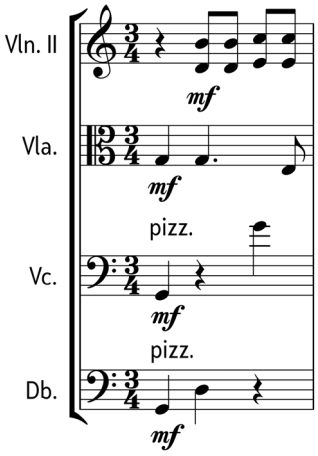
Оваа хиперсиметрија во структурата не е карактеристична за моето творештво. Периодот меѓу двете основни реченици, како што ќе се види од следниот пример (**пр. 143**), е содржан и во тонично/доминантниот однос (почетоците од **g** и **d**).

Иако во одбележувањето на реченицте употребив број **2**, како што може да се види од примерот, се работи за варијанта од првата реченица, односно работа со мотивот.

б)



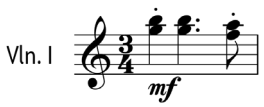
Пр. 144: Придружната фигура на **2T$_2$** (т. 117, испуштен е првиот тон во втора виолина за да се прикаже само фигурата)



Како и во претходните примери на темите во оваа книга, тие започнуваат со внатрешен вовед од придружната фигура, во овој случај **Ф$_7$** (**пр. 144**). Оваа фигура содржи три елементи: разложениот акорд пицикато во контрабасите и виолончелата, виолите со пунктираната четвртина, по што следува осмина со што се потенцира валцерскиот ритам, и вторите виолини во сексти. Имајќи го предвид квинтакордот од тонот **g** (во последната четвртина преминува и во квартсекстакорд), се добива некој хармонски сооднос кај двете теми тоника-доминанта, типичен за сонатната форма (ако воопшто може така да се нарече, бидејќи видовме дека низата на првата тема од пентатоника, па преку низа со алтерираните трето и седмо стапало од **c**, на крајот завршi со локриски модус).

Како што се виде од погорниот пример, темата (**2T$_2$**) која трае девет такта започнува со предудар од скалово движење нагоре, почнува на доминантата на **c**, но без алтерирано седмо стапало нагоре (**fis**), на што се надоврзува молска субдоминанта (во *замисленио̄т* **G-dur**), при што во вториот дел од реченицата се игра и со **es**/**e** (средство што го видовме и во другите дела, молско/дурски квинтакорд). Ова дополнително (како и кај првата тема) е комбинирано со алтерацииите **b**/**h**.

Пр. 145: **M$_1$** како основа за целиот дел на втората тема, т. 120

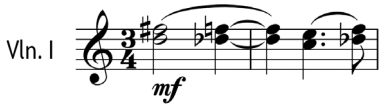


Целата тема (**2T$_2$**), како и воопшто делот на втората тема, се потпира на ритмичкиот мотив (**M$_1$**) (**пр. 145**), кој, всушност, веќе беше присутен во **Ф$_7$**, но во првата реченица (**1**) (т. 119–128) добива две различни артикулациски варијанти: првата со стаката (т. 120–123, ја изведуваат првите виолини во терци), а втората со легата (т. 125–128, во контрабасите и виолончелата унисоно).

Оваа реченица се повторува уште еднаш (**1$_1$**) (т. 129–137), но во ова повторување делот на контрабасите и виолончелата е транспониран за квинта, со што со придружбата се градат комплетно нови односи.

Како што се гледа и од погоре прикажаниот пример, првата реченица од **2** (т. 137–145) започнува повторно со предудар (како кај реченицата **1**) со скалично движење нагоре. Таа донесува нов мотив **M$_2$** кој е дериват од **M$_1$** (**пр. 146**). И тој е изведен во терци како и **M$_1$** и дополнително со синкопите и хроматиката прави јасна алузија на романтичарските валцери. Со тоа се најавува романтичарскиот втор и четврти став, слично како и во албумот од *Trainspotting*, во кој се јавува техното, но и бавни романтичарски делови.

Пр. 146: **M$_2$** како дериват од **M$_1$**, т. 138–139



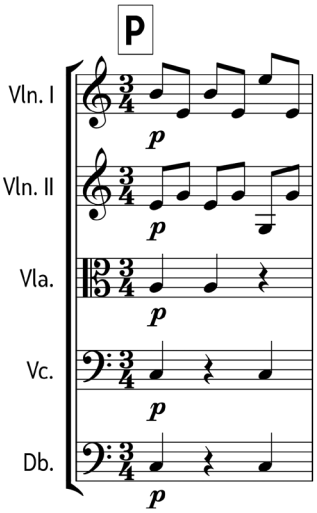
Оваа реченица (**2**) завршува со скалично движење надолу, повторно во локрискиот модус, по што следува варијанта со скратување во првиот дел од реченицата и проширување во скаличниот дел (т. 146–154). Ако го прифатиме условниот тонален план дека првата тема е во центарот **c**, почетокот на втората тема од доминантата **g**, тогаш почетокот на реченицата **2** (**d**) е поставен во доминантата на доминантата.

Затоа во нејзиниот внатрешен план настанува натамошно префрлање на нејзиното молско шесто стапало (**b**). Следува почетокот на **2₁** во кој има судир меѓу основната мелодиска линија, која останува во доминантата на доминантата, а басот се движи во тонален центар **f**, и се појавува повторно локриската скала (во реченицата **2** беше од **e**, а сега од **h**). Но пред нејзината појава во 150. и 151. такт, се појавува и полунамалениот акорд (кој овде го издвојувам во моите чести решенија; во овој дел на втората тема имаше и септакорди и нонакорди, но во интерес на просторот одлучив да не ја зголемувам дополнително анализата).

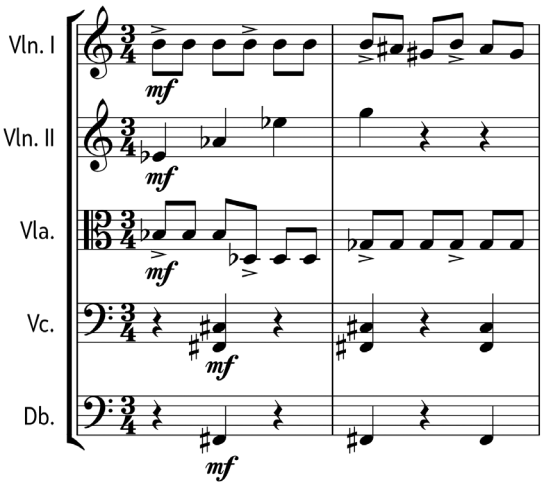
Завршната група (т. 155–166) е изведена од реченицата **1**, односно втората тема (**2T₂**), со тоа што воведниот преттакт со скаличните движења сега е проширен во три такта, а на крајот со репетициите е направено проширување на кое директно се надоврзува почетокот на развојниот дел (167. такт).

Развојниот дел е релативно краток во однос на експозицијата и трае 42 такта (до 208. такт) и во целост е фрагментарен (низа на еднотакти, двотакти и тритакти) користејќи го материјалот од првата тема (**1T₁**). Меѓутоа она што ќе се случи во овој дел ја разоткрива врската меѓу оваа симфонија и Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33. Повеќе фактури од тоа дело ќе се јават во овој и во другите ставови. На пример, првиот став и таму е во тринарен метар, и во басовата линија уште на почетокот ќе се појави движењето основен тон, квинта, мала септима нагоре во четвртини, кое директно и индиректно го има во овој став. Карактеристична е следната фигура **Ф₈** од развојниот дел (**пр. 147**), која потекнува од Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33, потоа пентатоничкиот почеток на втората тема во Концертот (овде на првата тема) итн. Сепак, не би можел да кажам дека оваа симфонија е дериват на споменатиот концерт, посебно што третиот став, околу кој таа е изградена е навистина нешто многу поразлично од романтичарските нитки на концертот (кои ги има и овде, но, сепак, како комплементарни на основната идеја на *техното*).

Пр. 147: **Ф₈** која потекнува од Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер оп. 33, т. 191

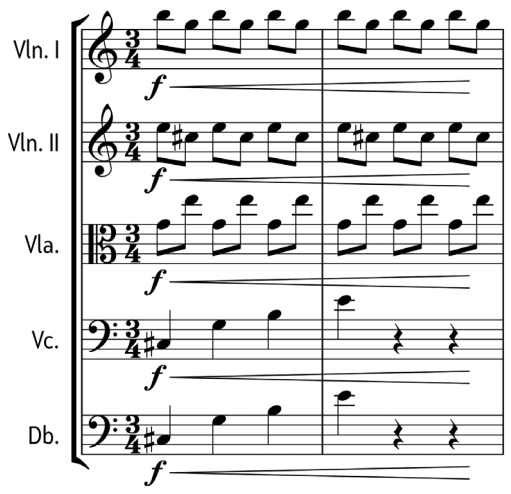


Пр. 148: Фигурите од првата тема (**1T₁**) во репризата со енхармонското испишување во виолите, т. 222–223



Репризата содржи прилично големи промени во однос на експозицијата. Најнапред делот на првата тема започнува од сосема нов тонален центар **fis**. Сепак, првата фигура (**Ф₁**) заради полесно читање е испишана енхармонски во центар **ges**, но со појавата на басовата линија, а подоцна и фигурата **Ф₅**, се утврдува **fis** како центар (**пр. 148**).

Пр. 149: Полунамалениот септакорд од **завршната група** на репризата, т. 281–282

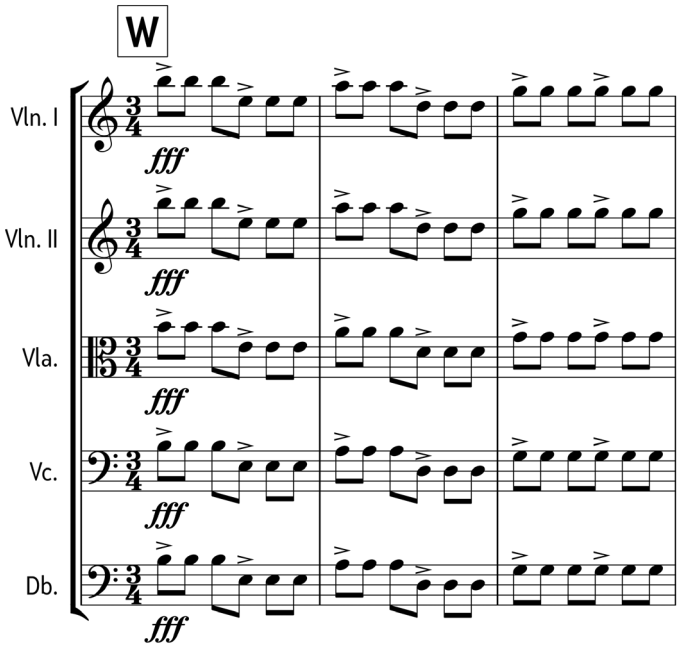


Оваа прва реченица која трае од 209. до 231. такт го претставува излагањето на првата тема (**1T$_1$**), по што следува **мостот** до излагањето на втората тема (**2T$_2$**).

Мостот има две реченици (т. 232–247) и (т. 248–254), и двете нестабилни и составени од еднотакти и двотакти од фигурите од првата тема (**1T$_1$**), разделени со цезура и *subito* ***ff*** на почетокот од втората реченица. Со тоа овој мост е на одреден начин нов во однос на првиот мост (кој инаку беше експлоатиран во развојниот дел).

Излагањето на **втората тема** (**2T$_2$**) започнува во 259. такт, пред што има два такта вовед (т. 257–258) со скалични движења (пасажи). Ова излагање повеќе одговара на завршната група од експозицијата, посебно што темата не е изведена докрај и на неа се надоврзува поинаква **завршна група** изградена од **Ф$_8$** (т. 271–284) целата врз педалниот полунамален септакорд во постојано крешендо (**пр. 149**).

Пр. 150: **Ф$_1$** како основа за кодата, т. 285–287



Ставот завршува со **кода** (т. 285–322) изградена од **Ф$_1$** со што се потврдува нејзиното двојство и како фигура, но сега и како водечки мотив на ставот (**пр. 150**).

По три варирани повторувања таа се појавува во аугментација, најнапред во половини, па потоа уште една аугментација во три четвртини, и на крајот аугментација во шест четвртини.

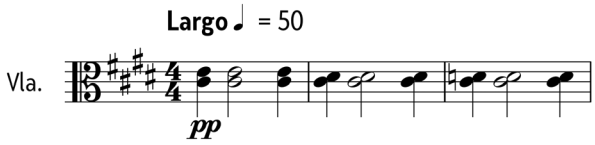
Целта на употребата на сонатната форма во овој прв став е да го легитимирам сонатниот циклус на делото, со што ми се отворила слобода за користење на други форми во следните три става (иако, како што ќе видиме, сонатната форма е присутна и во третиот и во четвртиот став).

Втор став

Вториот став има многу едноставна форма. Основата ја чини делот **A**, кој е повторен со измени, односно $\mathbf{A_1}$. Основното **A** во себе содржи три дела **a b c**, кои овозможуваат и да го третираме како триделна песна. Сепак, централен е делот **b**, пред сè поради неговата поизразена тематска структура, додека **a** и **c** повеќе изгледаат како негови вовед и крај.

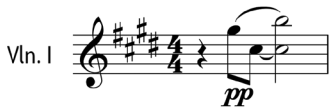
Првото **a** започнува со вовед од три такта од фигурата $\mathbf{Ф_9}$, која содржи хроматско движење надолу (**пр. 151**).

Пр. 151: Воведните тактови со фигурата $\mathbf{Ф_9}$, т. 1–3



Над оваа линија се појавува мотивот ($\mathbf{M_3}$) што ќе ја оформи првата реченица (т. 4–9), кој исто така во првите три такта се движи хроматски надолу (**пр. 152**).

Пр. 152: $\mathbf{M_3}$ како основа за градење на првата реченица, т. 4

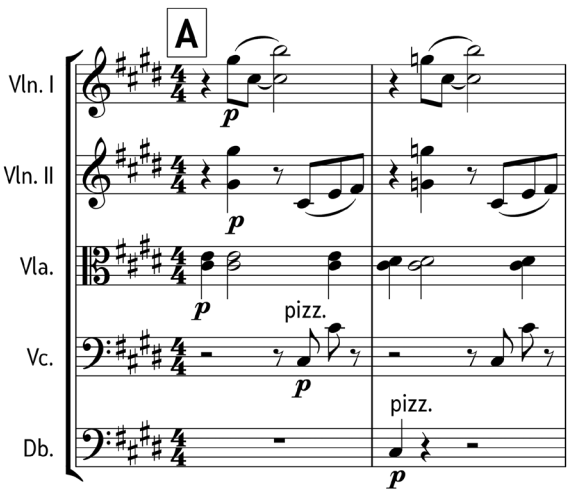


Тоналниот центар **cis** треба да упати на **cis-moll**, што се потврдува на крајот на реченицата. И хроматиката од воведот и хроматиката од првата реченица се на педалниот тон **cis** и тие се преземени од првата тема од Концертот за гудачи, харфа и синтесајзер. Различен е тоналитетот, темпото, метарот итн., но длабинската анализа точно води кон истиот извор.

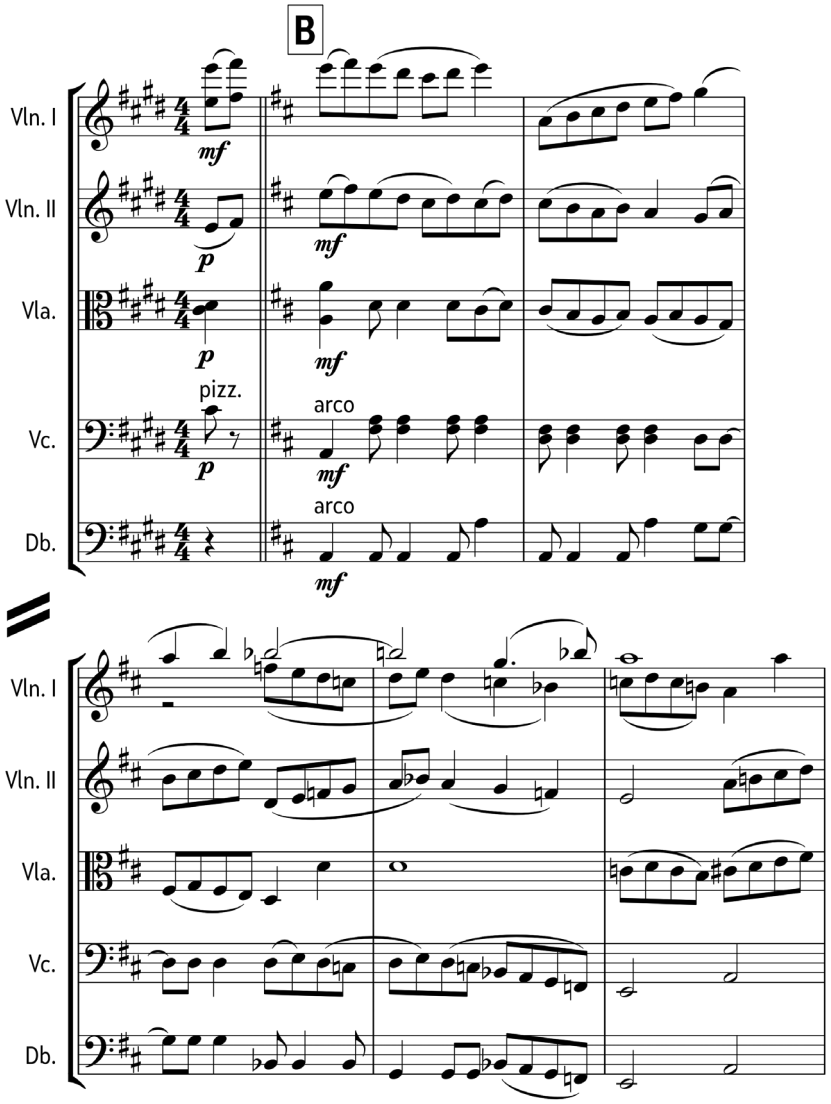
Техносимф ја напишав многу брзо, иако сега не можам точно да го одредам периодот, но мислам за неколку недели. Гудачкиот оркестарски звук сигурно ми кружел потсвесно и, како што кажав, овде го гледам во преработени верзии. За оваа книга го испишав делото во програмата Sibelius и при тоа ги користев МИДИ-обрасците. Брзината со која сум го пишувал делото веројатно се одразила на предзнаците кои сум ги уфрлал во овој став, кои, како и во другите дела, не се секогаш одраз на тоналните центри, туку на економичноста во испишувањето во предзнаците во самите тактови. Така, во оваа пригода, јас променив дел од предзнаците кои се јавуваат на почетокот на петолинијата, повторно заради намалување на предзнаците внатре во тактовите, но и како назнака за тоналитетите, посебно по хармонската анализа која ја додадов во коментарите за овој став.

Чистиот молски квинтакорд на крајот на реченицата изгледа смирувачки, по што следува уште едно повторување на оваа прва реченица (т. 10–13), без крајот (завршниот дел со квинтакордот) и со проширување на фигурата ($\mathbf{Ф_9}$) во втората виолина и потврдување на педалниот тон во пицикатата на виолончелата и контрабасите (**пр. 153**).

Пр. 153: Почеток на $\mathbf{1_1}$, т. 10–11



Пр. 154: $\mathbf{T_3}$ како центар на вториот став, т. (13)–18

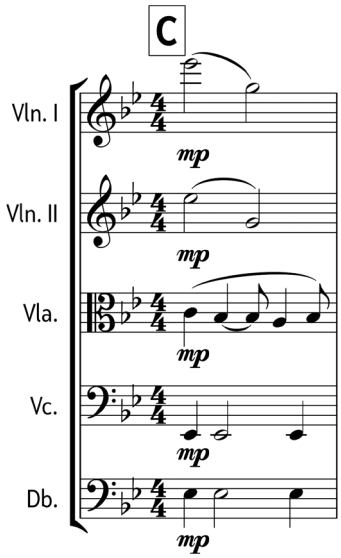


Во крајот на $\mathbf{1_1}$ влегува со предудар делот **b**, односно неговата прва реченица **2** (т. 13–18), која е обликувана како монолитна тема ($\mathbf{T_3}$), полифоно проткаена низ сите гласови (**пр. 154**).

Промената на предзнаците и хармонската структура упатува на дур (**D-dur**). Но самиот почеток е хармонизиран со задржан квартсекстакорд на петтото стапало, по што во почетокот на 16. такт се јавува четвртото стапало, па шестото снижено стапало (**b**) во чие движење се јавува **e** (зголемената кварта). Следниот 17. такт игра со претходниот такт преку хроматската терцна сродност (четвртото стапало во **D-dur**), па повторно во втората половина се враќа на **b**. Следниот 18. такт започнува со *молска* доминанта, но во втората половина на тактот се враќа **cis** како воґичен тон, односно доминанта за повторувањето на реченицата ($\mathbf{2_1}$). Во оваа втора реченица од делот **b** (т. 19–23) повторно се појавува намаленото шесто стапало како подготовка на следниот дел **c**.

Делот **c** донесува нов мотив (**M_4**) кој се повторува уште два пати, во кој водечката улога ја има синкопираната линија во виолите (**пр. 155**).

Пр. 155: Мотивот **M_4** основа на делот c, т. 23



Тој е обликуван во една реченица (т. 23–31), во која по првите три такта следува дел со каденцирачка функција за да се појави нов тонален центар **d-moll**.

Овој трет дел, всушност, изгледа како некакво заокружување на целината на **A**. Со трите јасно разграничени целини, посебно што првите две имаат и повторени реченици, ова **A** би можело донекаде да се третира и како триделна песна (без репетиција на **a**). Меѓутоа, како што споменавме, првиот и третиот дел се во функција на средишниот дел, каде е најизразен тематскиот материјал и ја разликуваат формата на ова **A** од традиционалната форма на песната, во која најчесто првиот дел (малото **a**, како што го нарекуваме) е носечкиот.

Ова уште повеќе го потврдува повторувањето на **A**, сега како **A_1**. Во него **a** содржи само една реченица (**1_2**) која почнува во **d-moll**, по што ќе почнат (за мене типичните) хармонски преместувања и шетања, (јасно е дека никогаш не би применил повторувања на поголеми целини без интервенции). Така **1_2** ќе се искористи за премин во **E-dur** за почетокот на делот **b_2** (т. 36) и веднаш по два такта (т. 38) следува скок во **F-dur**, сето во реченицата **2_2**, со враќање во **D-dur** во **2_3** (т. 41), но само во првите два такта. Следуваат цела низа хармонски поместувања при што делот **c** (односно **3_1**) ќе заврши на тонот **c** унисоно, како подготовка за следниот став кој следува attacca.

Оваа хармонска прошетка е нешто типично за мене, и со неа јас се обидувам да ја избегнам баналноста, особено во употребата на традиционалните хармонски прогресии.

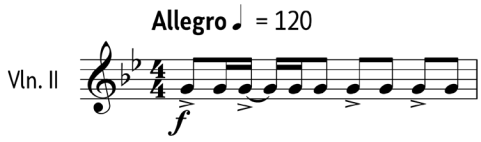
На крајот, еве ја и целата формална структура на ставот:

A [a (1, 1_1) b (2, 2_1) c (3)] A_1 [a (1_2) b (2_2, 2_3) c (3_1)]

Трет став

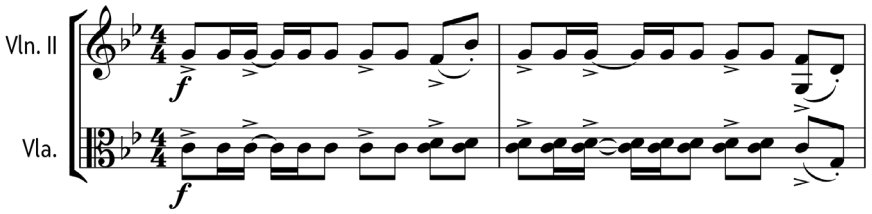
Третиот став има триделна форма (**A B A кода**), која има и елементи на сложена триделна песна, но и елементи на сонатна форма (развоен дел). Целата е заснована на ритмичката фигура (**$Ф_{10}$**) (**пр. 156**), која е директно преземена од споменатата “For What You Dream Of”. Оваа фигура, која е постојано присутна од почетокот до крајот на ставот, треба да му го даде обележјето на *техно*.

Пр. 156: **$Ф_{10}$** преземена од “For What You Dream Of”, т. 1



Имајќи предвид дека ова е почетниот став во создавањето на ова дело, она што го

Пр. 157: Развивање на Φ_{10} во двотактна структура која е основа и за градење на тематскиот материјал, т. 3–4



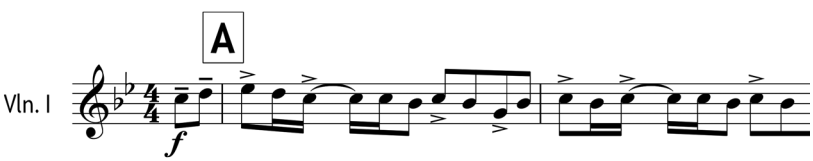
кажавме за првиот став потекнува како композиторска постапка од овој став. Како во техното, односно во *ди-џеј* градењето на музичките дела, натслојувањето е општа карактеристика на целиот став. Започнува со споменатата ритмичка фактура во квинти изведени од вторите виолини и виолите. По првите два такта, во 3. и 4. такт фигурата се раздвижува за да ја добие својата финална двотактна структура (**пр. 157**).

Делот **A** е составен од три повторувања на делот **a b**, односно целосно:

вовед a b a_1 b_1 a_2 b_2

Сепак, иако **a** и **b** се контрастни (преку хармонскиот план), централниот носечки материјал на ставот го чинат реченициите на **a**, во кои е изградена мелодиската структура по која се памети целиот став (припаѓа на *лепливите* мелодии). Во неа основниот мотив $\mathbf{M_5}$ е изложен во двотактна временска единица (во првото појавување во првите виолини), која погодува на симетричноста на *техно* временските структури (**пр. 158**).

Пр. 158: $\mathbf{M_5}$ како идентификација на ставот (леплива мелодија), т. (6)–(8)

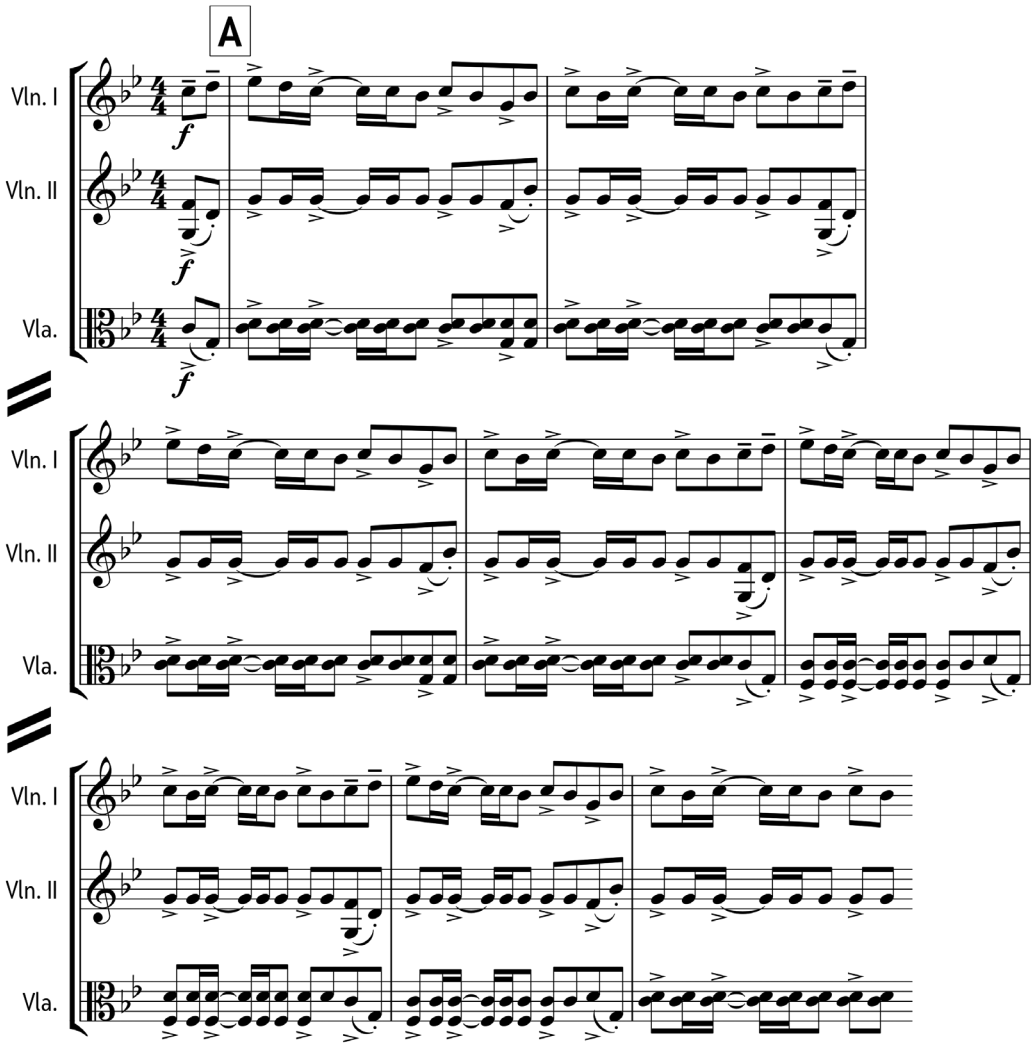


Движејќи се во една специфична низа (**g**, **b**, **c**, **d**, **es**) потсетува, и тоа посебно поради виолините, на ирската музичка традиција (велам „потсетува“ бидејќи оваа низа не е идентична со ирските пентатонички низи). Кога ќе се комбинира со придружбата, се појавува и тонот **f** (во фигурата Φ_{10}), со што се формира финалната тонска низа во која основен тон е **c**, односно **c**, **d**, **es**, **f**, **g**, **b**. Оваа низа, пак, наликува на **c-moll**, меѓутоа во неа воопшто не се појавува шестото стапало **as**. Оттаму не е изненадување што на почетокот на петолинијата има само два предзнаци (како да е тоналитетот **g-moll**), бидејќи нема потреба од тонот **as**.

Двотактите со повторувањата се организирани во две четиритактни реченични структури, кои ја формираат ***темата*** врз која е изграден ставот (**пр. 159**).

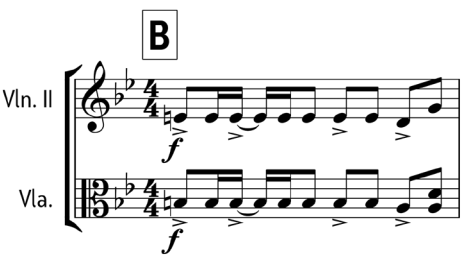
Подоцна во следните реченици, според мојот манир на скратувања и продолжувања, реченициите се намалени и на три такта (како во $\mathbf{1_2}$). На тој начин **a** содржи три реченици: **1**, $\mathbf{1_1}$, $\mathbf{1_2}$. Втората реченица хармонски се поместува на четвртото стапало (**f**).

Пр. 159: **T_4** како носечки идентификациски материјал за ставот, т. (6)–(14)



Делот **b** хармонски прескокнува во тонска низа од **e** (**пр. 160**). Иако е составен исклучиво од фигурата **$Ф_{10}$**, тој прави голем контрастен скок и затоа не го означив како епизода. Уште повеќе што на овој начин е заокружена целината и, како што видовме во шемата погоре, следуваат уште две вакви повторувања на целината **a** и **b**.

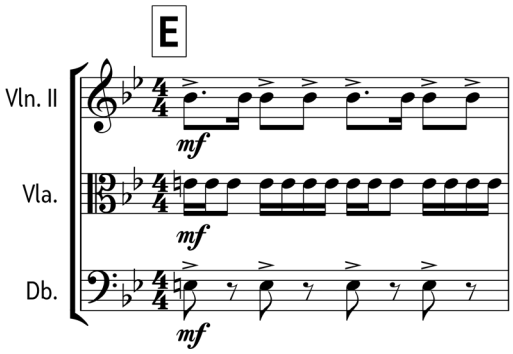
Пр. 160: Тонален скок во центар **e**, т. 18



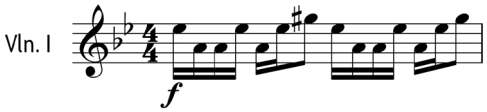
Слично како во ди-џеј колажирањето на семплови, динамиката и воопшто густината на фактурата растат постојано во целиот дел **A**, со тоа што растењето, односно ширењето на звукот на целиот простор на оркестарот е придружено и со низа суптилни промени во содржинските материјали.

Средишниот дел **B** содржи две целини **a** и **a_1**. Тој има изразено статична структура составена од повторување на фигури со доминантно дисонантна основа. Започну-

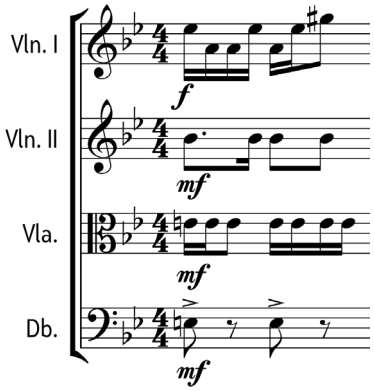
Пр. 161: **Ф$_{11}$** со комплементарен ритам, т. 44



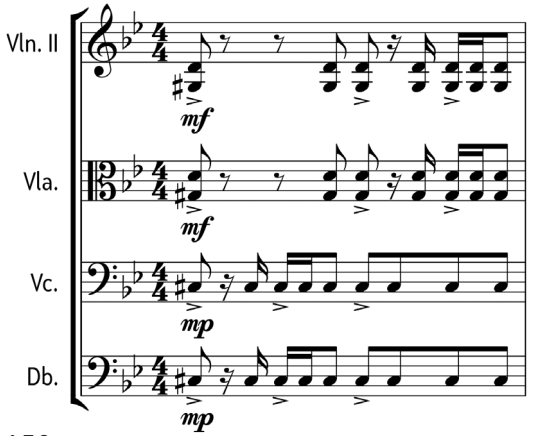
Пр. 162: **Ф$_{12}$** со појава на голема септима, т. 46



Пр. 163: Заокружувањето на надоградувањето со фигурите **Ф$_{11}$** и **Ф$_{12}$**, т. (46)



Пр. 164: Намалената квинта како основа за созвучјето со суперпозиција на квинти, т. 52



ваат со фигура слична на почетната **Ф$_{11}$** (т. 44), која во вторите виолини и виолите прави комплементарен ритам, но сега со намалена квинта (**пр. 161**).

Со оглед на тоа што во крајот на **A** основниот тон беше **e**, тој не е променет во басовата линија, а промената на тонската низа настанува низ оваа намалена квинта.

Во 46. такт се појавува дополнителната фигура **Ф$_{12}$** (**пр. 162**).

Оваа комбинација на двете фигури (**Ф$_{11}$** и **Ф$_{12}$**) ќе го заокружи и првото **a** во кое и натаму доминира намалената квинта (лидиската кварта) (**пр. 163**).

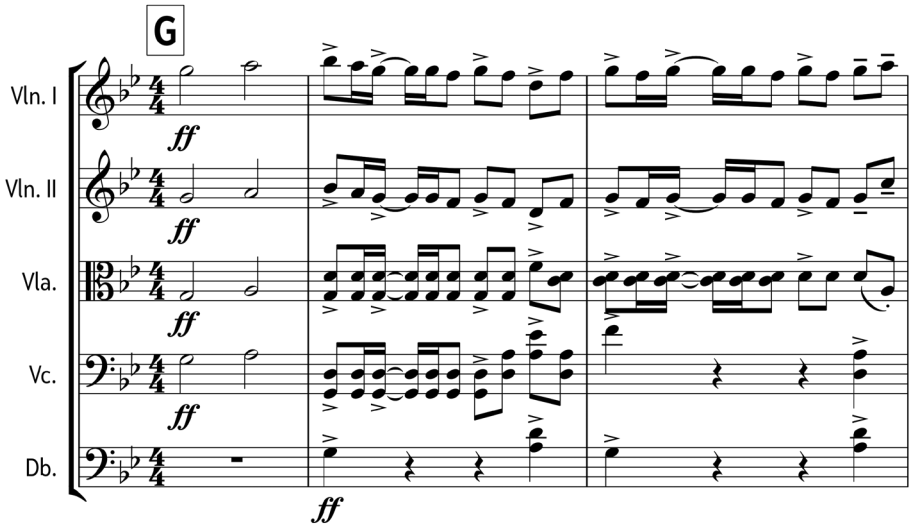
Повторувањето на **a**, односно **a$_1$** (т. 50), е поместено од новиот тонален центар **cis** во басовата линија (контрабаси, виолончела), но сега во ритамот на основната фигура **Ф$_{10}$**. По два такта (т. 52) ќе се појави повторно истата намалена квинта/зголемена кварта **gis-d** (**пр. 164**).

Со појавата на **Ф$_{12}$** во првите виолини се добива непотполниот хроматски нонакорд **cis-gis-b-d**, кој ќе се дооформи со **e** и **a** во 56. такт и ќе ја формира непотполната хроматска 13-ка (без ундецимата). Со оваа фактура ќе се игра во следните осум такта при што фигурата **Ф$_{12}$** ќе се појавува и исчезнува формирајќи една педална заднина во вид на премин за репетицијата на **A**.

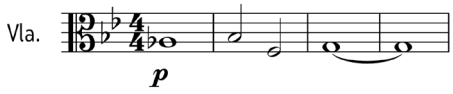
A$_1$ започнува во ***ff*** и аугментиран преттакт (во половини) на основниот мотив **M$_5$**. Репетицијата на **A** започнува од комплетно нов тонален центар **g** (**пр. 165**).

Промената настанува и со втората реченица во **a** од **A$_1$**, која, наместо на четвртото стапало, оди на шестото алтерирано стапало **e** и со тонот **b** од **M$_5$** формира намалена квинта. Делот **b** ќе нè врати во тоналните центри од основното **A** во првите два такта, по што во 75. такт слегува за мала секунда надолу и натаму настанува игра меѓу тоналните центри **e**/**es**. Следува скратена варијанта на првата реченица од **a**, по што во 81. такт започнува кодата.

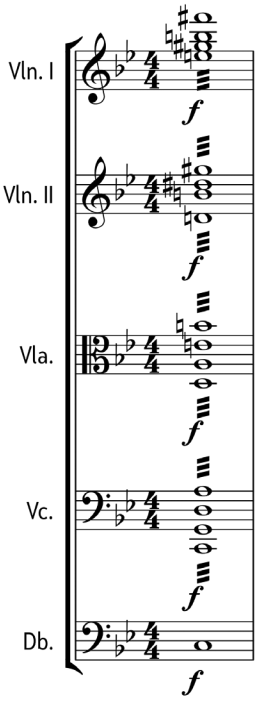
Пр. 165: Аугментација на почетокот на $\mathbf{A_1}$, т. 64–66



Пр. 166: $\mathbf{M_6}$ составен од широки нотни вредности донесен од виолите, т. 84–87



Пр. 167: 13-ка акорд на крајот од третиот став, т. 99



Со ова структурата на $\mathbf{A_1}$ е **a (1 1_1) b (1) a_1 (1_2)**, и очигледно е пократка од првото **A**, што е разбирливо имајќи предвид дека целиот став е работен од еден остинатен материјал.

Кодата има два дела: првиот **a** (т. 84–93) кој носи потполно нов мотив $\mathbf{M_6}$ (**пр. 166**), и вториот (т. 94–111) изграден од фигурата $\mathbf{Ф_{12}}$.

Со $\mathbf{M_6}$ е направен голем контраст, посебно што во него, по смирувачките долги тонови, врз педалниот тон **c** упаѓаат *secco* акордите, кои спротивставени на овој мотив внесуваат голем немир и драматичност (наспроти едноличноста на целиот став). Овој дел воведува во вториот дел од кодата кој треба да доведе до кулминацијата на ставот со појава на кластерски акорд. Тој е изграден врз основа на 13-ка акорд со алтерирана ундецима, на кој се додадени уште зголемена нона и зголемена квинта, со што се појавуваат повеќе судири од мали секунди. Тие судири се во високите регистри и на одреден начин произлегуваат од аликвотната низа на **c** од басовата линија. Во таа аликвотност е тајната на сонорноста на овој акорд (**пр. 167**).

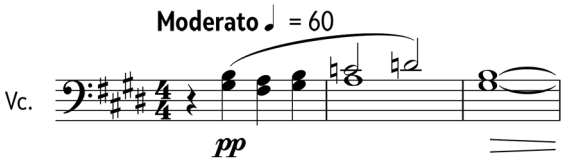
По тремолата доаѓа серија на *secco* акорди со одредено разретчување на акордот, (практика која почнува уште со Првата симфонија и за која веќе доволно пишував).

Четврти став

И четвртиот став претставува варијанта на сонатната форма, со што може да се каже дека сонатната форма доминира во целиот симфонија (сонатниот циклус). Со оглед на тоа што се работи за бавен став, и сонатната форма ќе биде во редуциран вид. Она што дефинитивно ја одредува формата како сонатна се двете изразено контрастни теми и постоење на развоен дел, односно воопшто развојност (работа со мотив) во целиот став.

Експозицијата е комплетна и ги содржи сите елементи: **вовед, прва тема, мост, втора тема, завршна група**, иако во помал формат. Развојниот дел, кој изграден од втората тема, е релативно краток и се добива впечаток дека е продолжување на експозицијата. Со појавата на материјалите од втората тема над првата тема во репризата е направена една симбиоза меѓу првата и втората тема. Оваа кондензирана реприза одговара на пропорционалната должина на ставот во однос на другите ставови, посебно што, како што беше кажано, се работи и за бавен став. На крајот следува кода од првата тема и мостот во нов тоналитет.

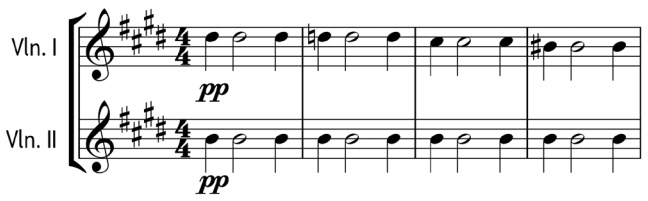
Пр. 168: **M$_7$** како цитат од песната "Just a perfect day", т. 1–3



Експозицијата започнува со вовед од директен цитат од воведот на песната на Лу Рид "Just a perfect day" (**M$_7$**) (**пр. 168**).

На овој мотив се надоврзува дел од фигурата **Ф$_9$** од вториот став (**пр. 169**).

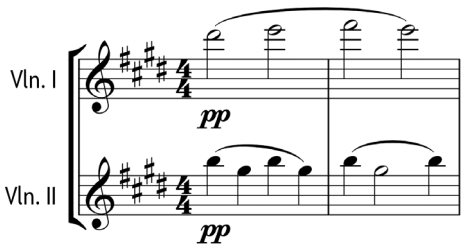
Пр. 169: **Ф$_9$** во продолжение на **M$_7$**, т. 3–6



Ф$_9$ завршува и се задржува во 7. и 8. такт на намален квинтакорд **gis-h-d** (со што повторно се акцентира намалената квинта) и се разрешува во 9. такт во молски квинтакорд.

На почетокот на ставот се поставени четири предзнаци (диези), меѓутоа со основниот тон **gis**, посебно по 9. такт, како да се потврдува **gis-moll**. Сепак, основниот тоналитет на првата тема ќе остане **E-dur** што ќе се потврди во мостот, и покрај појавата на **ais** во темата (повторно очекуваната лидиска кварта).

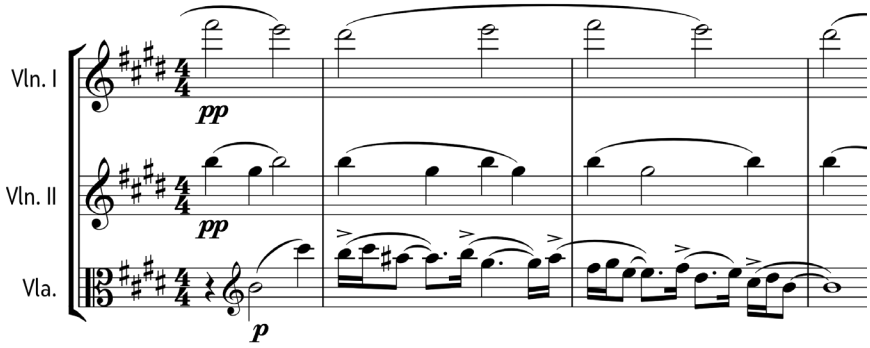
Пр. 170: **Ф$_{13}$** како придружба на **1T$_5$**, т. 9–10



Од 9. такт започнува вовед во првата тема (**1T$_4$**). Тој е изграден од придружната фигура на темата (**Ф$_{13}$**) во првите и вторите виолини (**пр. 170**).

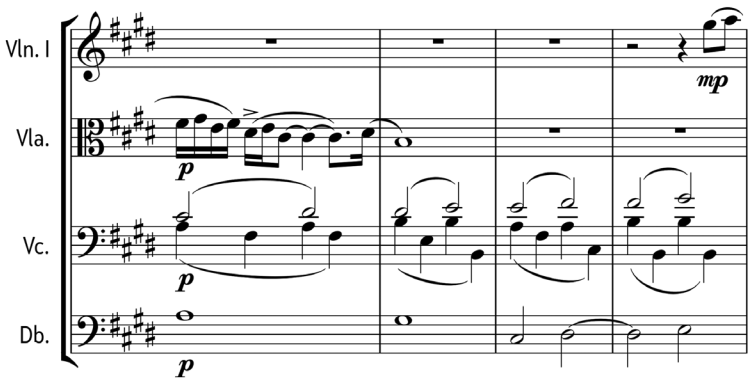
Првата тема (**1T$_5$**) има само ритмичка сличност во нејзиниот почеток со споменатата песна на Лу Рид. Таа е развиена во сосема поинаква мелодиска линија (посебно во хармонска смисла) во четири такта (т. 12–15) и е поставена во високите виоли (**пр. 171**).

Пр. 171: **1T$_5$** во виолите со придружба од фигурата **Ф$_{13}$**, т. 12–(15)

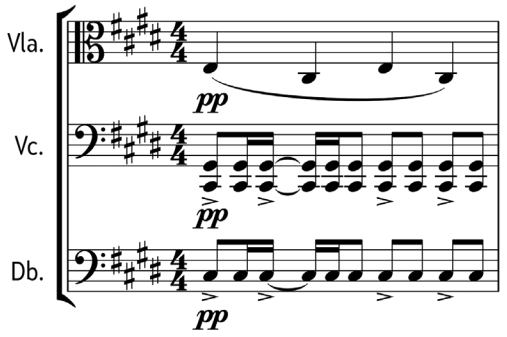


По појавата на мотивот од воведот (**M$_7$**) следува проширено излагање на темата (**1T$_5$**) (т. 17–23). Веќе во последните два такта од темата (т. 22–23) со фигурата (**Ф$_{13}$**) започнува **мостот** и тоа преку скално движење нагоре во виолончелата, на кои по два такта ќе им се придружат и контрабасите (**пр. 172**).

Пр. 172: Скално движење нагоре преку фигурата **Ф$_{13}$**, т. 22–25



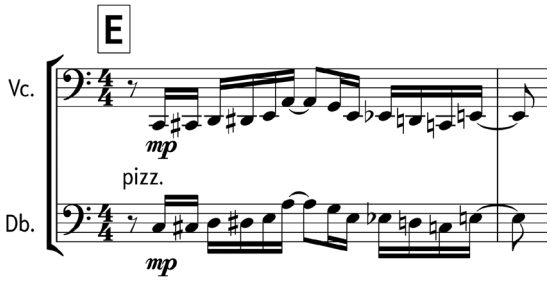
Пр. 173: Подготовка на **2T$_6$** со комбинација на фигура **Ф$_{13}$** и **Ф$_{10}$**, т. 38



> Овој пример е типичен за мојот обид што подлабоко да ги врзам деловите меѓу себе и на тој начин уште повеќе да ја зацврстам целината на формата. Се разбира, кон тоа сум се стремел уште од почетокот на моето творештво, со тоа што мислам дека таа природност на поврзувањето на деловите, успеав да ја постигнам дури во периодот од деведесеттите години.

Овој материјал е основата околу која ќе се исплетат неколку полифони линии во следните три реченици од по четири такта (т. 26–29, 30–33 и 34–37) во кои доминираат скални движења нагоре и надолу, проследени со хармонска прогресија во која доминира плагалната каденца (IV-I). Третата реченица (т. 34–37) веќе го распаѓа претходниот материјал во два двотакта, по што следува подготовката за втората тема со појавата на фигурата **Ф$_{10}$** од третиот став (**пр. 173**).

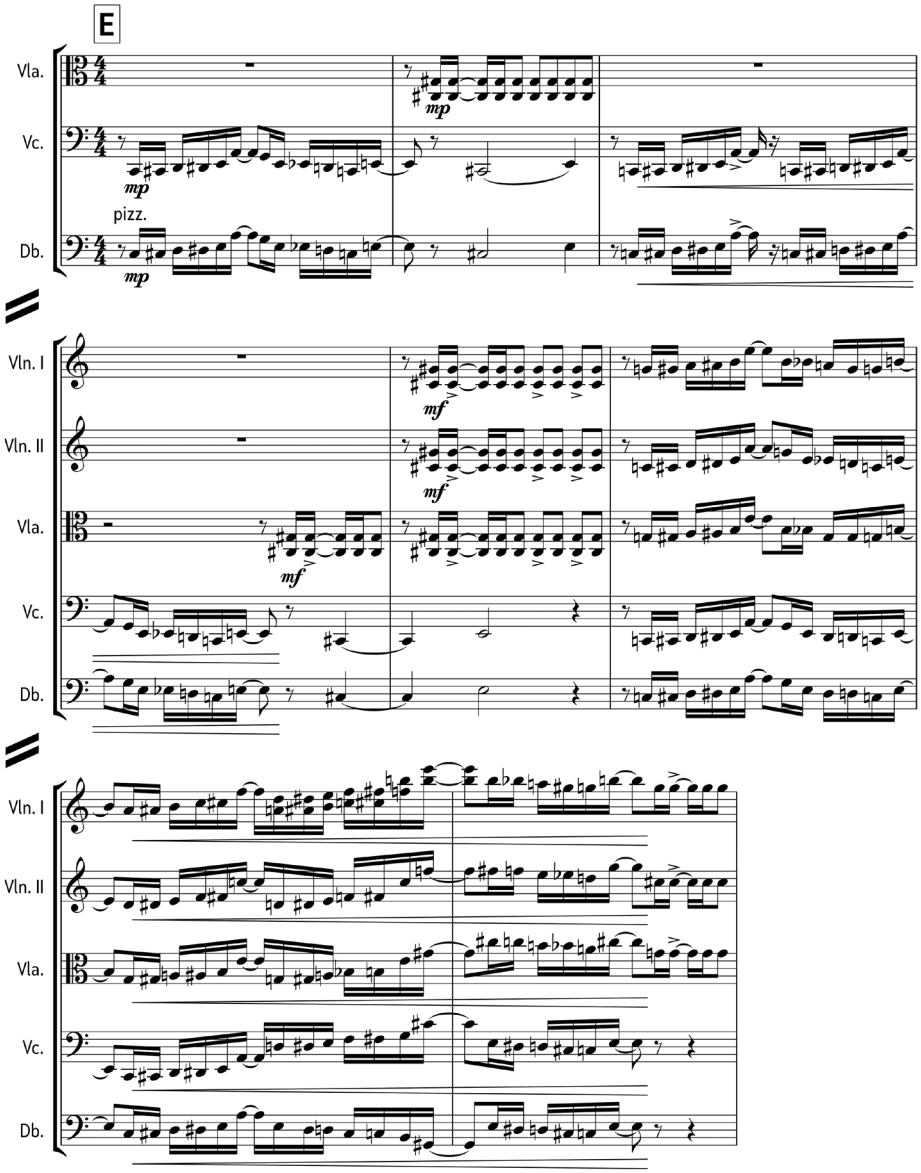
Пр. 174: **M$_8$** од кој е изградена втората тема **2T$_6$**, т. 42–(43)



Во 42. такт започнува излагањето на втората тема која е содржана во мотивот **M$_8$** (**пр. 174**).

Втората тема (**2T$_6$**) (т. 42–49) е изградена од повторувања на мотивот **M$_8$** и, за разлика од првата тема која е компактна, изгледа како епизоден материјал составен од низа од повторени двотакти (**пр. 175**). Сепак, она што ѝ дава легитимитет за втора тема е огромниот контраст кон првата тема.

Пр. 175: **2T$_6$** изградена од повторувања на **M$_8$** во комбинација со фигура **Ф$_{10}$**, т. 42–49

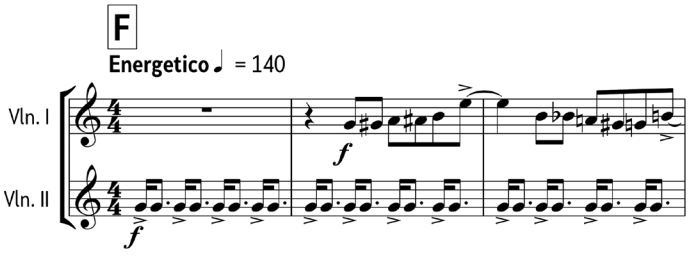


Повторувањата кои не се идентични го надоградуваат овој мотив со уште три квинти нагоре на почетокот на 48. такт (се добива созвучје од четири квинти), кој и со неговата интервалска, а со удвојувањето и со хармонската структура, веќе сериозно отстапува и од првата тема и уште повеќе од чисто тоналниот мост. Веќе во втората половина на 48. такт и оваа структура се преведува во квартно созвучје на кое со движење надолу се спротивставува басовата линија, а на крајот, во 49. такт, се појавува чисто квартно созвучје во кое басовата линија, всушност, е изведена од квартата над првата виолина.

Како **завршна група** (т. 48–53) е искористена фигурата **Ф$_{10}$** (првиот дел и тоа како намален квинтакорд).

Паѓа в очи дека втората тема е енергична, драмска, со што е направена и инверзија во вообичаениот редослед на темите во сонатната форма (драмска, лирска). Тоа уште повеќе доаѓа до израз во **развојниот дел** кој натаму ја дига тензијата со енергичните пунктирани ноти и промената на темпото (брзо) (**пр. 176**).

Пр. 176: Почеток на развојниот дел, т. 54–56

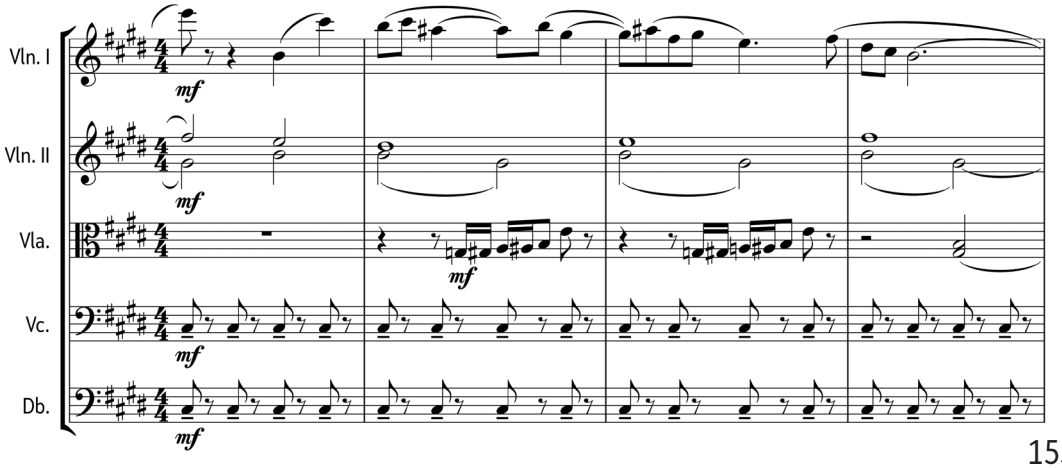


Развојниот дел е релативно краток (т. 54–78), што одговара и на бавното темпо на ставот. Во него продолжува да се експлоатира втората тема (**2T$_6$**), во тукуречи непроменет формат (дури и тонален центар, иако е испишана во осмини, имајќи предвид дека темпото е двојно побрзо, нема промена ни во реалното траење). На тој начин се добива впечаток дека уште сме во подрачјето на втората тема во експозицијата. Во 69. такт мотивот **M$_8$** е употребен во диминуција (**M$_{8(дим)}$**). Од 74. до 78. такт е направен премин кон **репризата**.

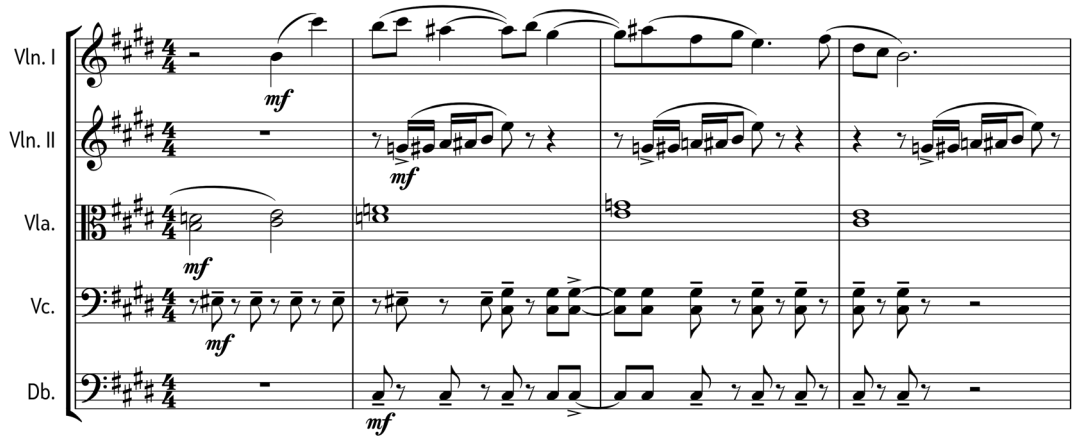
Во 79. такт во виолите паралелно започнува репризата и тоа преку мотивот од воведот на ставот (**M$_7$**). Останатите инструменти продолжуваат со елементите од втората тема, во варијантата од развојниот дел.

Во 86. такт првите и вторите виолини го започнуваат и излагањето на првата тема (**1T$_5$**) повторно придружени од **M$_{8(дим)}$** (**пр. 177**).

Пр. 177: Поврзување на двете теми во репризата, т. 86–89



Пр. 178: Поврзување на сите мотиви од ставот, т. 98–101



По ова прво излагање следува премин (т. 91–96) кон второто излагање на темата (**1T$_5$**). Во ова излагање (т. 96–101), во кое продолжува и мотивот **M$_7$**, се спојуваат сите носечки материјали (мотиви) во ставот (**пр. 178**).

По преминот од три такта (т. 102–104) започнува **кодата**. Се менува темпото и тоналитетот (**C-dur**), со што на прв поглед се добива двозначноста, дека започнува репризата.

Кодата има две изразени целини, првата изградена од воведот кон првата тема и првата тема (**1T$_4$**) (105–114. такт), а втората од мостот (115–139. такт). Кулминацијата на ставот е во почетокот на вториот дел на кодата (т. 127), и од тој момент до крајот е употребено постојано диминуендо. Делото завршува со чисти квинтакорди на првото стапало во **F-dur**.

Овие смирувачки краеви ќе се појават и во Концертот за пијано и ораториумот *Радомировиот псалтир*. За жал, тие не го извлекуваат аплаузот кај публиката кој спонтано експлодира по бучните и енергични завршоци на делата. Подоцна, по 2000 година ќе се вратам повторно на експлозивните краеви. И кај *Техносимф*, за да се добие поголем аплауз, како бис се користеше третиот став.

Четврта симфонија – *Вокална симфонија* оп. 53

Четвртата симфонија носи наслов *Вокална симфонија* поради употребата на гласот не само како рамноправен член со останатите оркестарски инструменти туку како водечки инструмент во донесувањето на темите. Затоа на одреден начин може да се каже дека ова е концерт за вокали, хор и оркестар. Како што ќе видиме подоцна, уште на почетокот на симфонијата, со повторувањето на темите, кои се најнапред изложени кај солистите, а потоа повторно во хорот, присутна е алузија на повторувањето на експозицијата кај солистите и оркестарот во класичниот концерт. Од друга страна, виртуозниот третман на хорот и солистите, дури на моменти *инструментален* (наместо вокален), уште повеќе погодува на ова толкување. И на крајот, тоа што подвижните солистички делници во втората верзија 53b преминуваат

во хорот, ги дополнуваат *концертантноста* и хорските делници.

За анализа овде ќе послужи верзијата b на оваа симфонија, односно опус 53b, за четири солисти (сопран, алт, тенор, бас), хор и оркестар (Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 3 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn, Tba., Perc., Strings). Постои и верзија опус 53c, но таа е извод за две пијана, четирите солисти и хор. Сепак, симфонијата може да се изведува и во оваа варијанта (што и беше направено како претпремиера во 2008 година). Од друга страна, сите три верзии се идентични, односно се разликуваат само по инструменталните состави, со што анализите се апсолутно применливи на која било од трите верзии.

Гледајќи ја симфонијата од оваа дистанца, сметам дека, всушност, таа има смисла само како верзија за солисти и хор. Веројатно требаше да се случи да не се изведе во варијантата само за солисти, за да си ја добие оваа *нормална* верзија.

Она што веќе го истакнавме во воведниот текст за опкружувањето на оваа симфонија е дека сите градежни материјали исклучиво потекнуваат, односно се преземени од македонскиот музички фолклор. Напишана во период во кој интензивно се занимавав со дигитализација на приватни колекции со македонски музички фолклор (која започна од 2000 година со формирањето на ИРАМ, Институтот за архивирање на музика и во 2001 година беше дигитализирана првата колекција – *Колекцијата Фирфов*), нивниот музички материјал непрестајно ми се вртеше низ главата, така што лесно можев да избирам што ќе користам.

Македонскиот и пошироко балканскиот музички фолклор континуирано ме следи од најраното детство. Уживав да слушам *народна* музика на радиото, особено онаа градската, и буквално растев со изведбите на Народниот оркестар на Радио Скопје во 1950-тите години. Подоцна, кога почнав да свирам хармоника во 1960-тите, кај мојот дедо Стеван Николовски, кој беше одличен пејач со огромен репертоар на песни (ги памтеше комплетните текстови), при посетите во Битола се организираа долги седенки на кои тој со ќерките (шест, заедно со мајка ми, сите пееја многу чисто и убаво) водеше со песни кои прв пат ги слушав. Од моментот кога започнав да студирам композиција, крајот на 1960-тите, тргнав во дополнителна потрага, прелистувајќи ги непрестајно двете збирки со македонски музички фолклор од Живко Фирфов (песни 1 и 2). Кумството со д-р Ставре Нолчев, кој беше следната личност со огромен репертоар од песни со текстови, доведе до бројни седенки, уште од средината на 1970-тите, до средината на 1990-тите, кога тој трагично загина во сообраќајна несреќа. На нив јас често ја носев хармониката, а пејачи се наоѓаа секогаш многу (посебно меѓу професорките од Центарот за странски јазици во Скопје, во кој мојата сопруга Елени работеше до крајот на 1980-тите). Оваа традиција ја пренесов и за време на моето деканствување од 1995 до 1999 година, кога и во ФМУ, но и за време на подготовките на Меѓународниот студентски оркестар во Охрид, Струга и Попова Шапка, беа главна забава за студентите и посебно за странците во доцните вечерни часови по завршувањето на обврските, но и концертите што ги држевме таму.

Ова интензивно занимавање со фолклорот продолжи и во новиот милениум, преку дигитализациите на колекциите, од кои од некои си го обновував репертоарот, но имаше и голем број нови, непознати песни. Сето ова придонесува македонскиот музички фолклор да се втисне многу длабоко во мојата свест. Мошне често сонувам музика, и во два наврати, кога се разбудив сабајлето, одлучив да ги запишам песните кои вечерта ги сонував. Она што се издвојува е дека и двете песни се во 7/8 ритам, двете се народни песни, односно користат

Сл. 16: Грамофонската плоча на која се наоѓаат материјалите користени за првата и за втората тема во првиот став од *Вокалната симфонија*

обрасци од македонскиот музички фолклор, но не се идентични со ниедна песна, барем од оние што ги знам, а истото ми го кажаа и неколкумина познавачи на овој репертоар. Велам обрасци, затоа што за мене македонскиот музички фолклор може да се категоризира во модели (*гласови*, како и во октоихот) чии варијанти се безбројните индивидуални песни. Затоа народните музичари брзо ги фаќаат и непознатите песни, бидејќи го претчувствуваат моделот и што понатаму ќе се случи во него; (на истиот начин и јас придружував песни кои не ми беа познати).

Двете теми во сонатната форма од првиот став доаѓаат од збирката со народни песни од Југославија снимена на фестивалот во Опатија од етномузикологот Петер Кенеди (Peter Kennedy) во 1951 година и подоцна издадена на плоча од етномузикологот Алан Ломакс (Alan Lomax), издание на Ethnic Folkways (Folkways Records and Service Corp.), SL 217 (сл. 16). Оваа плоча ја добив од Мери Чонков во 1992 година во Темпи, Аризона и ја дигитализирав во 2001 година. Првата тема ја користи песната „Само да ти видам моме белото лице“, која во оригиналната снимка е придружувана од *кемане*, а втората песната „Малино моме“, која и јас, но и други ја користеа често (се работи за песна за Гоце Делчев, и е дел од мојот вокален циклус *Песни за Гоце*). Но она што многу ме изненади беше промената во мелодиската линија на „Малино моме“ во оваа снимка (од онаа што бевме навикнати да ја слушаме, и според мене е резултат на креативноста на интерпретаторката), така што ја користев нејзината варијанта.

Во вториот, третиот и четвртиот став се користат песни од *Колекцијата Фирфов*, која ја дигитализирав во 2001 година, и подоцна во 2004 година издадов збирки со избрани песни со соло женски вокали и женски вокални групи.

Прв став

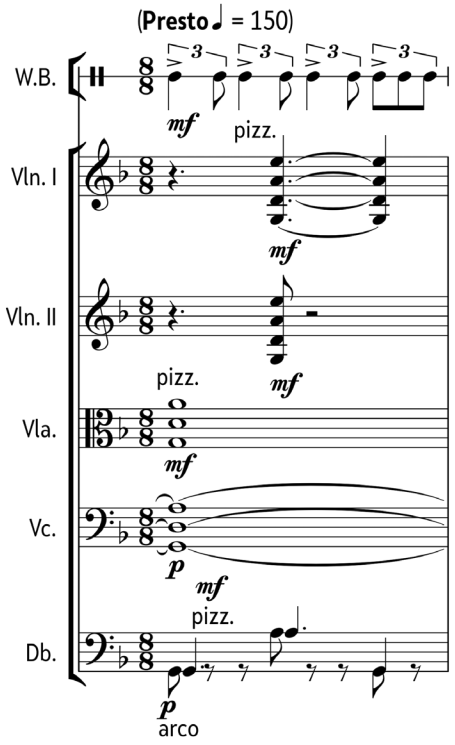
Првиот став има јасно изразена сонатна форма со две крајно спротивставени теми. Нивниот контраст најнапред произлегува од шематизираната ритмичност на првата, наспроти *ad libitum* карактерот на втората. Во првите излагања првата тема и нема некоја изразена *драмскост*, која ќе се почувствува дури во почетокот на репризата. Ситуацијата е обратна со втората, која во развојниот дел ја губи *лирскоста* (од експозицијата) и добива драматична тензија.

Сонатната форма ги содржи вообичаените три дела и кода на крајот. Се разбира, за мене беше голем предизвик да влезам во сонатна форма со песни кои со својата заокруженост и акцент на текстот се најдалеку од развојноста и работата со мотивот. Затоа лично ја сметам оваа симфонија во посебно сложените зафати во моето творештво.

Изборот на двете песни, покрај музичките, има и драматуршки причини. Така, првата песна завршува со сугестијата на девојката дека момчето кое бара *само да го види белото лице* треба да оди, *летне во планината*, што ќе се случи во втората тема каде *Малино моме* треба да го жали момчето *оти ќе оди кумита*. И двете песни содржински се однесуваат на борбата за ослободување од турското ропство. Сепак, со многуте повторувања на текстот, кој посебно во развојниот дел ги меша темите, текстот овде станува музички сегмент, потиснувајќи ги во втор план неговите надворешни немузички содржини.

Експозицијата започнува со вовед во првата тема (**1T$_1$**) од девет такта во кој се излага придружната фигура (**Ф$_1$**) на темата. Фигурата содржи четири сегменти: ритамот во контрабасите, држаните тонови во виолончелата, ритамот во дрвениот блок (ќе се заменуваат подоцна со чинела со дрвена палка) и *secco* акордите во првите и вторите виолини (**пр. 179**). Тие, како во популарните жанри, на почетокот се надоградуваат еден по еден почнувајќи од контрабасот нагоре.

Пр. 179: **Ф$_1$** по појавата на сите нејзини компоненти, т. 7

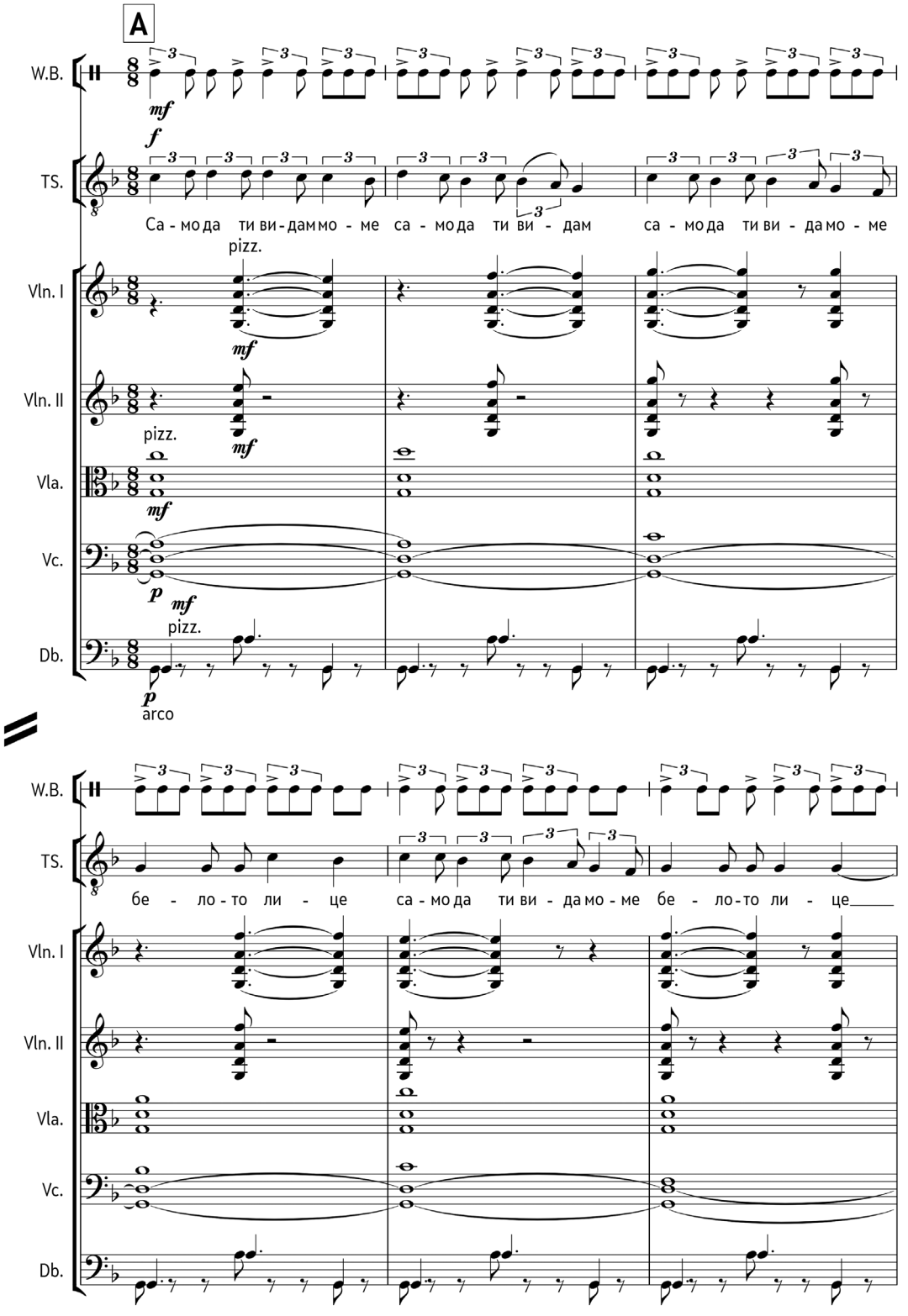


И овде во основата звучи ритмичката фигура 3,3,2 која веќе ја спомнав во книгата *Од Шеќерна до Десина* (стр. 44 и 45), таму како турскиот усул *дијек* (Düyek). Меѓутоа, истата таа ритмичка подлога ја има често во популарната музика, дури може да се каже дека во последниве години многу често се среќава како ритам дојден од Карибите, *Тресијо* (Tresillo), кој, пак, таму е донесен од Западна Африка, со што се затвора кругот со ориенталната музика. Како и да е, нашата публика, и преку локалната традиција и преку западната популарна музика, го доживува како многу близок. Меѓутоа, за мене тој дава основа за полиритмија, бидејќи е сместен во 4/4 такт (не во 8/8). Ова посебно се гледа во ритамот на дрвениот блок кој дополнително изведува триоли на една четвртина во 4/4. Дрвениот блок прави различни комбинации во секој следен такт (задршка на првото време на триолата – еден вид пунктирана нота), во кои се појавуваат и триоли, но и две осмини на едно време. Ова е очигледно произлезено од тапанџиската традиција во македонската музичка култура, каде тапанџиите импровизираат преку најразлични ритмички комбинации, посебно во раката со потенкото стапче.

На почетокот има само еден предзнак (бемол), што воопшто не говори за релацијата **F-dur**/**d-moll**, бидејќи тоналниот центар е тонот **g** над кој во фигурата се изградени квартно-квинтни созвучја. Со предзнакот и тоналниот центар, всушност, место тоналитет овде е назначено дека се работи за *дорскиот* модус.

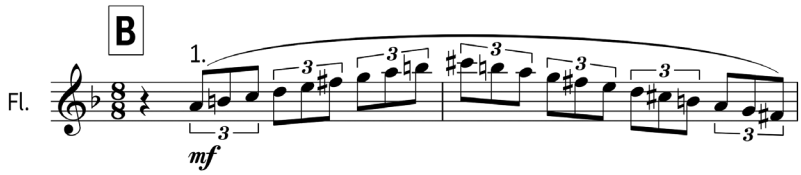
Во оркестрацијата сите линии на гудачите се удвоени со пицикато и арко комбинација (контрабасите се сами поделени, челата ги удвојуваат виолите, а последната комбинација е меѓу првите и вторите виолини).

Пр. 180: Песната „Само да ти видам моме белото лице“ като първа тема (**1T**$_1$), т. 10–15



Во 10. такт тенорот ја пее песната „Само да ти видам моме белото лице“ (**1Т$_1$**), која исто е поставена во триоли (како удиралките во фигурата **Ф$_1$**). Изворната верзија е рамноделна и оваа моја интервенција, почнувајќи од фигурата, па до песната во триоли (кои изгледаат како пунктирани ноти), е едно ново гледање на истиот музички материјал. Песната (**1Т$_1$**) е сместена во три двотакти (вкупно шест такта) од кои вториот двотакт е повторен со измени на крајот (всушност, е направена плагална каденца преку краевите). Кај издржаните тонови во фигурата видно е движењето во највисоките тонови на акордот (всушност, цело време лежат празните жици, што како педал му дава голема сонорност на оркестарскиот звук) (**пр. 180**).

Пр. 181: **П$_1$** како припев, т. 16–17



Врз истата подлога се јавува пасаж (**П$_1$**) сместен во двотакт, кој ќе се повтори уште еднаш. Во ова повторување тој започнува од тонот **g**, со што се идентификува како лидиски модус од овој тон (**пр. 181**).

Овој пасаж, всушност, е замена за припевите кои редовно ги следат народните песни со инструментална придружба. Така тој е и премин и припев и пасаж.

Во средината на повториот пасаж (т. 19) започнува повторено излагање на темата (**1Т$_1$**), следејќи го текстот на песната. Во него влегува и првиот кларинет со издржаните тонови (слично како кај гудачите) во цели ноти, правејќи јасно одредена полифона линија кон гласот. Од 25. до 28. такт следува ново повторување на пасажот (**П$_1$**) во два двотакта, по што од третото стапало на тоналниот центар **g** започнува следната трета строфа од песната.

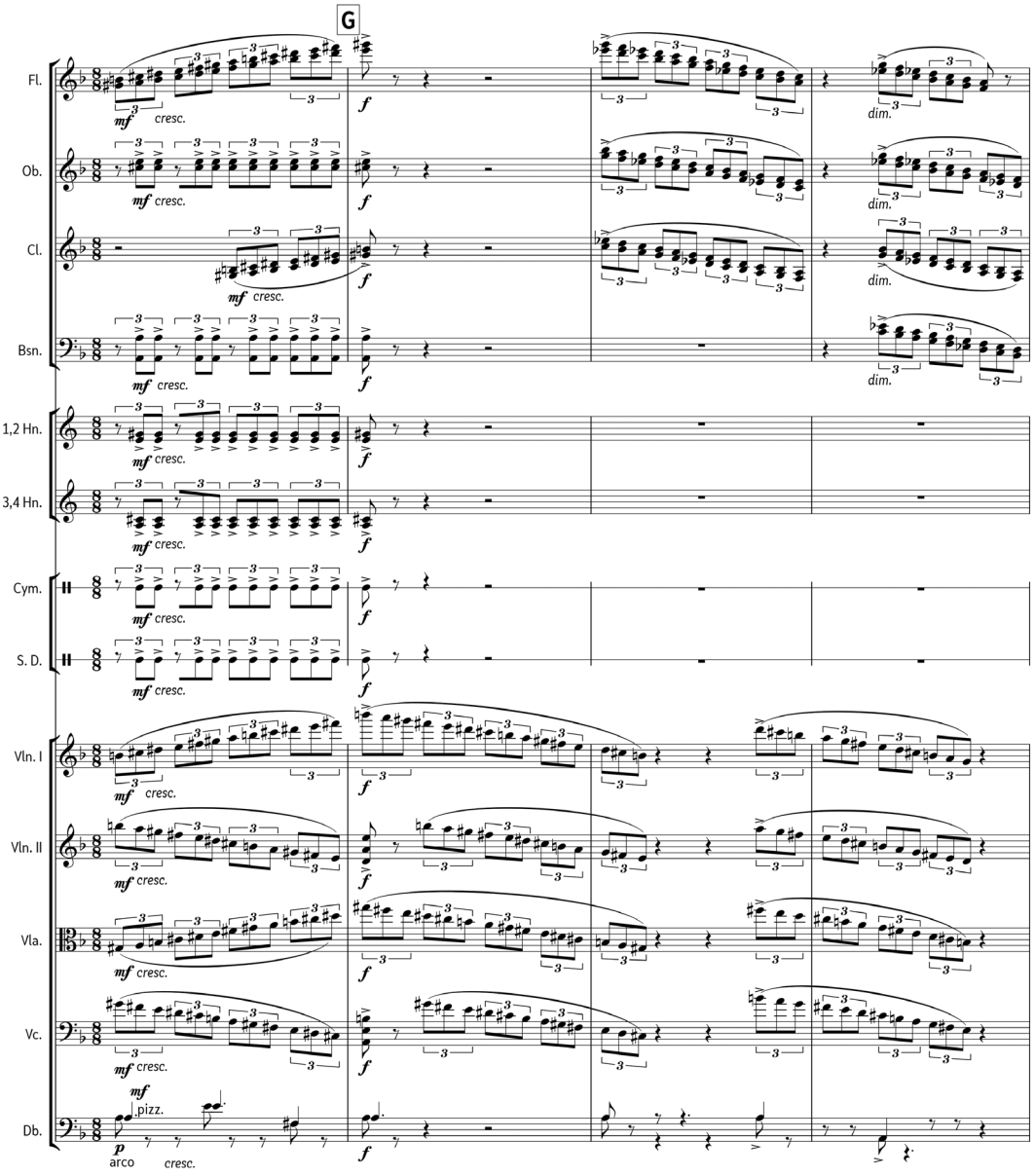
Карактеристиката на ова трето *пеење*, кое го изведува сопранот соло, е што тоа е поместено од тоналниот центар **b**, со што се добива впечаток дека се работи за скок во вообичаената релација мол-дур. Меѓутоа, и овде од **b** имаме лидиски модус, бидејќи се појавува тонот **e** во првите виолини. Интересна е и генезата на тоа **e**, бидејќи е резултат на суперпозицијата на квинтите кои започнуваат со тонот **g**. Од друга страна, басовата линија, која при првите две излагања на песната (темата) беше педална на тонот **g**, сега почнува да се движи и дури прави каденца (четврто, петто, прво – **g**). Според истиот образец настапува пасажот (**П$_1$**) и во третиот такт, четвртото повторување.

Во 45. такт повторно се јавува пасажот (**П$_1$**), но од него е изведен еден многу подолг дел (до 61. такт). Со оглед на неговата големина тој има функција на **мост**, која ќе се потврди низ натамошниот тек на ставот.

Неговата структура е исполнета со имитации и во кулминацијата ќе се појават и репетирани тонови кај дел од дувачите, кои, како што ќе видиме натаму, ќе имаат многу важна конструктивна улога (**пр. 182**).

Овој дел до кулминацијата е сместен во јасен **E-dur**, којшто се надоврзува на веќе споменатата каденца на крајот на четвртото излагање на песната, со што по петтото стапало во 45. такт се оди директно во (шестото стапало) новиот тонален центар.

Пр. 182: **П$_1$** основа за градба на мостот, т. 52–55



По кулминацијата почнува распаѓање на сегменти од пасажот со движење надолу, што треба да доведе до повторна појава на првата тема, односно реприза на целиот досегашен дел на првата тема во која, наместо солистот, песната ја донесува хорот, а повторени се само првата и третата строфа од текстот (разбирливо скратување). Соодветно делот на првата тема (**1Т$_1$**) со мостот ја има следната структура:

Вовед **А** [**а** (1 П$_1$ 1$_1$ П$_{1(вар)}$) **а$_1$** (1$_2$ П$_{1(вар)}$ 1$_3$ П$_{1(вар\ мост)}$)] вовед **А$_1$** [**а$_2$** (1$_4$П$_{1(вар)}$) **а$_3$** (1$_5$)] **МОСТ** П$_{1(вар)}$

Пасажите (**П$_1$**) во ова повторување (**А$_1$**) ги преземаат најнапред солистите, како колоратури, а потоа во мостот и хорот. Овие пасажи се *најинструменталниот*

третман на вокалите. Исто така, како што кажавме, во мостот репетираните тонови во триоли ќе добијат посебна градежна функција правејќи со својата акордска структура контраст на скаличните движења на пасажот (**пр. 183**).

Интересна е и нивната хармонска структура, бидејќи се работи за 11-ка акорди, со основа на полунамален септакорд. Тие се движат хроматски надолу, при што меѓу нивното појавување има делови од пасажот (**П$_1$**) исто така надолу. И овие акорди говорат за тежината на вокалните делници.

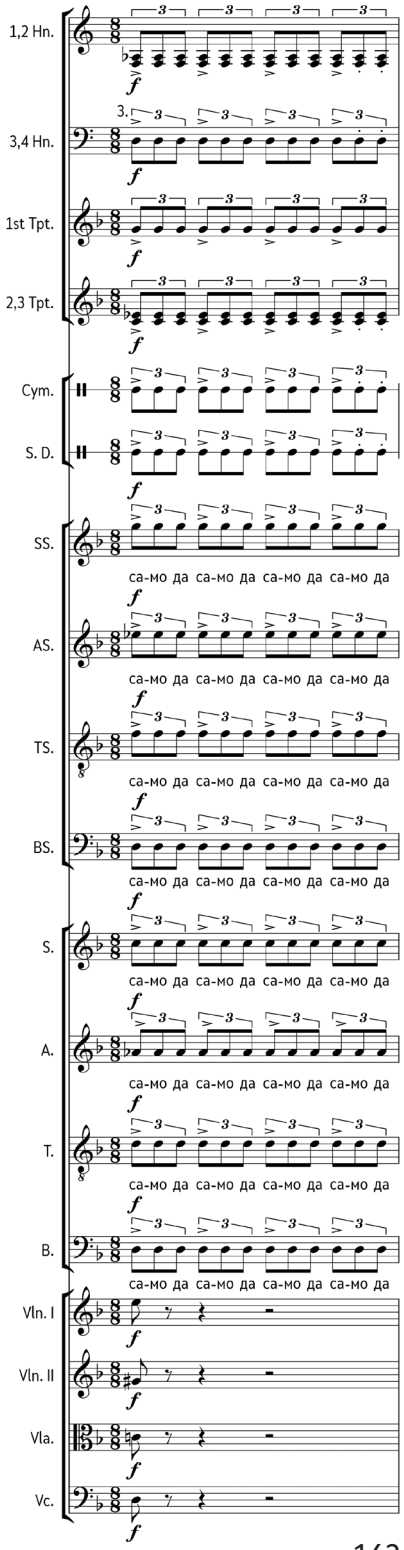
Крајот на мостот преку последниот акорд (11-ка) со основен тон **h** кој енхармонски одговара на **ces**, односно шестото стапало во **es-moll**, прави модулација во овој тоналитет кој е основен за појавата на втората тема (**2Т$_2$**). Најнапред хорната (т. 98–100), а потоа со имитации и другите инструменти (гудачи, дрвени дувачи) ја изведуваат фразата **h (ces)**, **b**, **es**, при што дел остануваат на тонот **b** формирајќи ја квартата **b-es** (доминанта/тоника во **es-moll**) како основа за почетокот на втората тема (**2Т$_2$**), односно песната „Малино моме“ (**пр. 184**).

Како што може да се види, се работи за еден мошне густ полифон слог, кој постепено се исчистува до лежечката кварта **b-es**, педалот за почетокот на втората тема (**2Т$_2$**) во 104. такт.

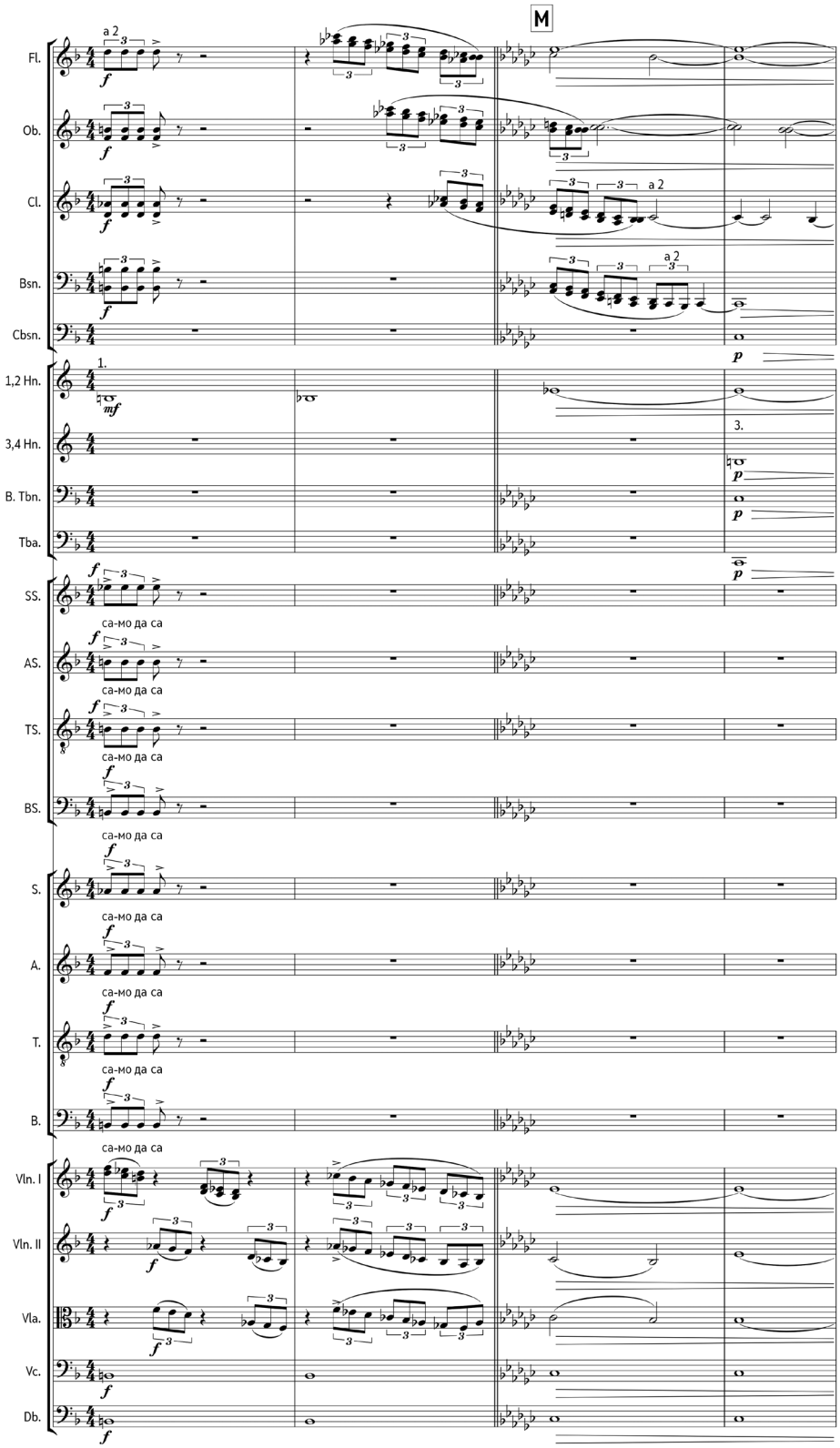
Втората тема (**2Т$_2$**) во своето прво излагање (првата строфа од песната) трае прилично долго (17 такта, почнува со преттакт, т. 104–121). Тоа одговара на должината на песната, што кога ќе се земе предвид дека се менува темпото (од **Presto** во првата тема со 150 четвртини на 60 четвртини **Largo** во втората тема), говори колку во апсолутно мерено време е подолга оваа тема. Но тоа не се чувствува и воопшто временскиот (темпо) контраст е искористен и натаму во ставот за градењето на неговата сложена архитектура.

Песната „Малино моме“ ја имам искористено и во циклусот *Песни за Гоце* оп. 40. Овој опус има три верзии, првата оп. 40a изработена во 1977 година, втората оп. 40b во 1984 година и последната оп. 40c во 1996 година. Но, во *Вокалната симфонија*, под влијанието на снимката од споменатата плоча, се работи за комплетно нова верзија и во основната мелодиска линија и во придружбата.

Пр. 183: Репетитирани акордски структури (11-ка акорд) во хорот и во лимени дувачи, т. 92



Пр. 184: Преминот меѓу мостот и појавата на втората тема (**2T**$_2$), т. 98–101



Основната карактеристика на оваа тема (**2T$_2$**) е нејзината ширина добиена преку големиот број орнаменти (мелизми), кои, за разлика од изворната верзија кај народните пејачи, овде се испишани, односно фиксирани, давајќи им комплетно различно жанровско толкување.

> И во други ситуации при користењето на фолклорни материјали, особено кога во оригиналите има многу мелизми и *ad libitum* изведба, јас ги испишував сите мелизми (прв пат тоа го направив во циклусот *Љубовни* оп. 8 во 1979 година). Секако најтипична во оваа смисла е *Мане* сонатата оп. 57 од 2009 година, но можам да наведам и бројни други примери: Ноктурната за пијано, вториот став од ораториумот *Радомировиот псалтир* оп. 47 (Псалм 151) (имитацијата на кавалските езгии кај дрвените дувачи на почетокот) итн. На овој начин се прави јасна жанровска дистинкција, бидејќи овие орнаменти се само приближна варијанта на оригиналите; тие веќе воопшто не се орнаментите кои се типична индивидуална карактеристика на талентираните пејачи, преку која тие се разликуваат, го добиваат својот идентитет. Овде тие стануваат орнаменти, онака како што се воведени во рококо-традицијата, фиксни за секоја посебна ситуација.

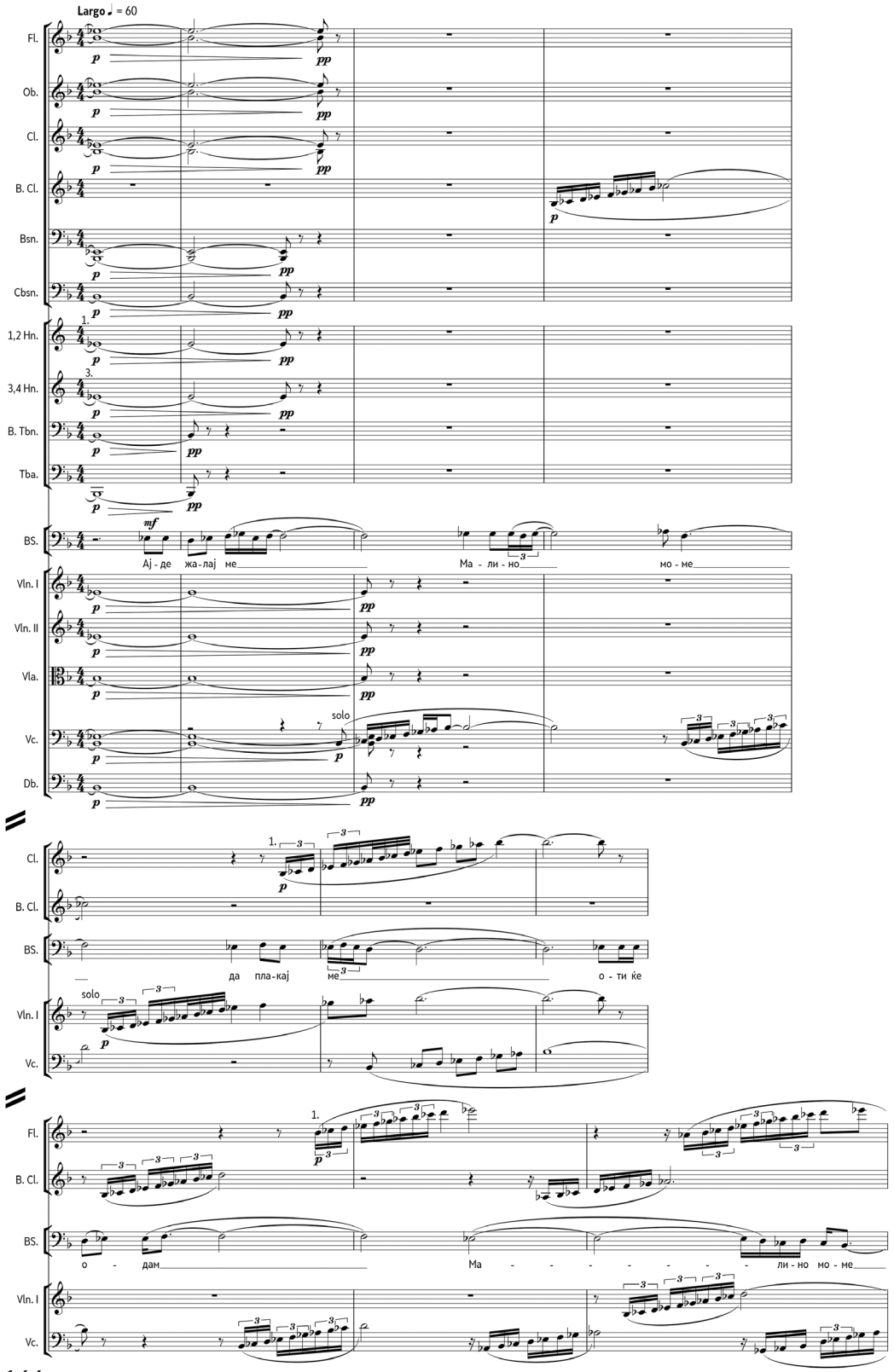
Ова излагање на темата (**2T$_2$**) е придружено со верзија на пасажот од првата тема (**П$_{1(вар)}$**), кое почнува од педалниот тон **b**, кој како бурдон провејува во целиот овој дел, без разлика што тој не лежи постојано (во првото излагање почнува од петтото стапало и натаму започнува и од четвртото, третото итн., и се шири нагоре со задржани тонови). Цела група соло инструменти учествува во формирањето на оваа педална заднина на темата (виолончело, бас кларинет, виолина, кларинет, флејта, англиски рог, обоа). Поради постојаното движење и додаваните широки тонови нагоре, таа изгледа и како слободна комплексна полифонија (**пр. 185**).

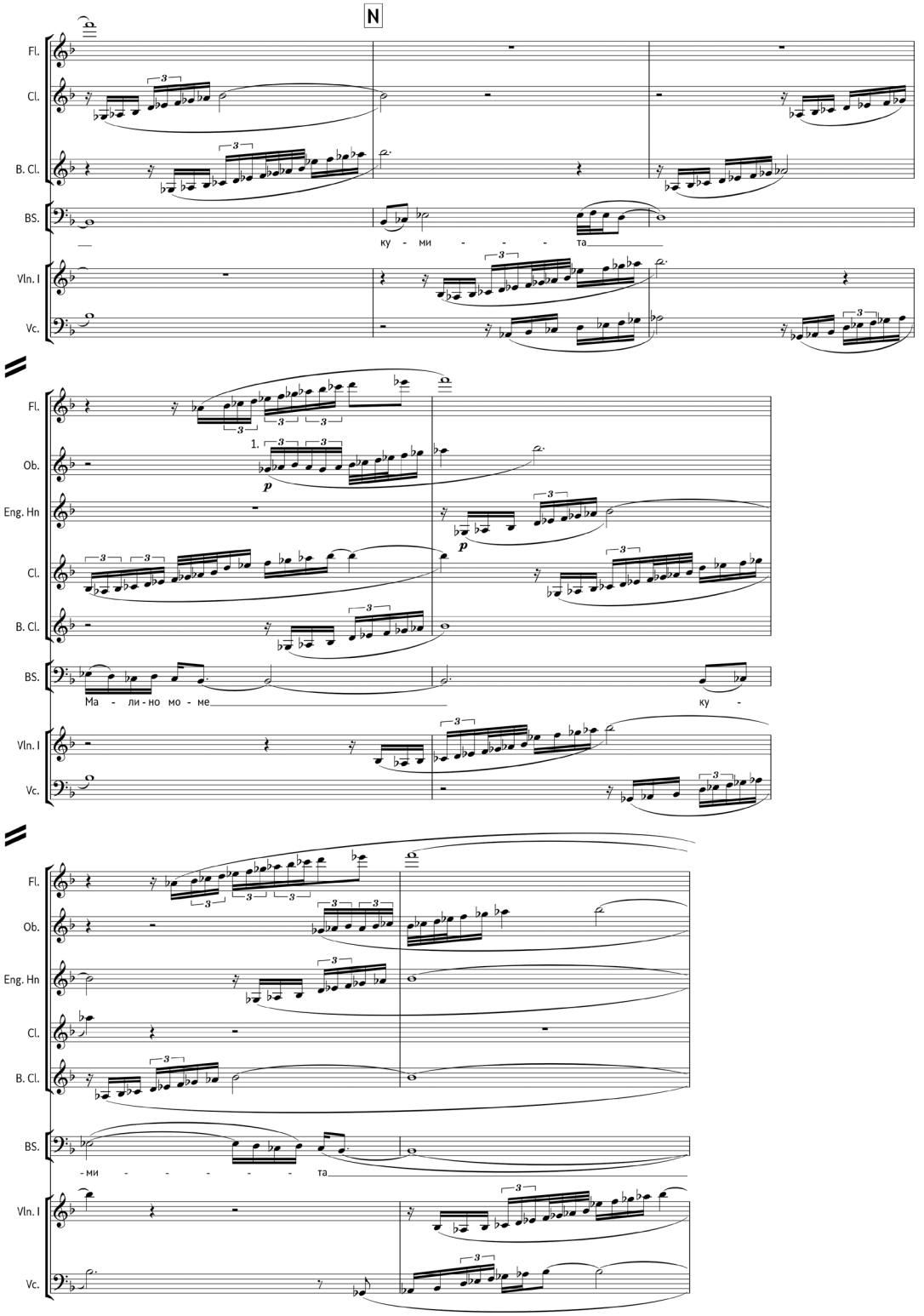
Но со појавата на овие пасажи и посебно крајот на песната кој е на тонот **b** е разрешена и дилемата на тонскиот центар на втората тема кој само привидно е во **es-moll** (наложено од крајот на мостот и почетокот на песната). Всушност, токму овие пасажи укажуваат дека се работи за макамот *хиџаз* (Hicaz), за кој пишував и во книгата *Од Шекерна до Десетина* (стр. 67). Се разбира, нашата тонално дур-мол ориентација (произлезена од западната традиција) само во заднина ќе го чувствува ова двојство на макамот и хармонскиот мол во овој дел.

Како и при излагањето на првата тема, и овде по солистичкиот дел (басот) доаѓа излагање на втората тема (**2T$_2$**) во хорот. Овие две излагања ги поврзува повторно пасажен премин од четири такта (т. 121–124), во кои се искористени сега пасажи надолу, кои во втората половина на 124. такт модулираат во нов тонален центар **gis**, кој очекувано набрзо ќе биде напуштен во една цела низа од постојани поместувања, во кои цело време доминира макамската зголемена секунда (*хиџаз*) од темата (**пр. 186**).

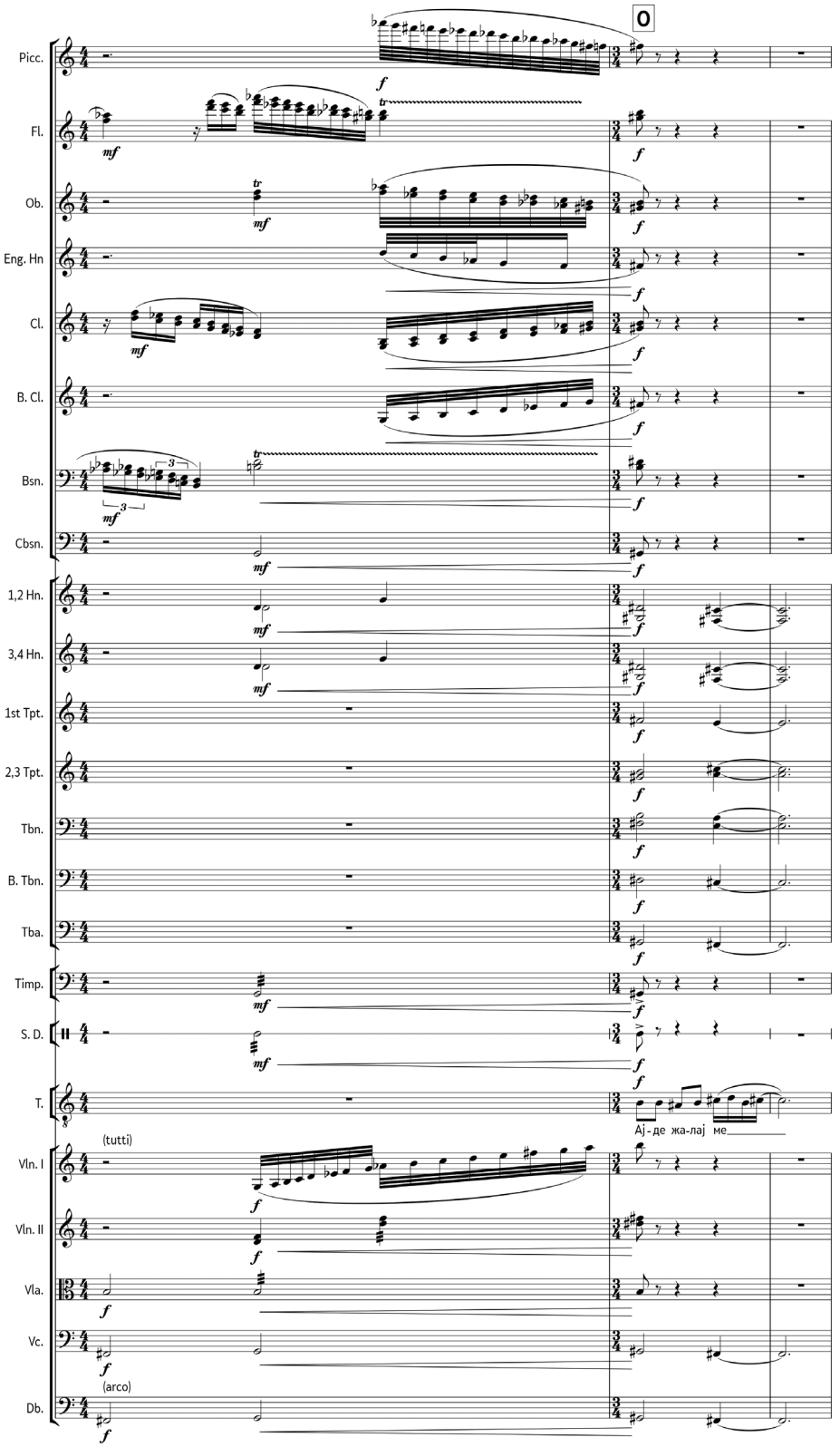
Ова второ појавување на втората тема (**2T$_2$**) (трае од 125. до 144. такт), како што се гледа и од примерот, е во нова динамика поткрепена со целокупниот лимен корпус, со што е дијаметрално спротивно од лирското (жалбено) пеење на басот. Во него втората тема која почнува со тенорите, подоцна ќе премине во дијалог меѓу машките и женските гласови, постепено смирувајќи ја динамиката. Основната разлика од првото излагање на оваа тема е хармонската прогресија која ќе прошета низ цела низа тонални центри и во втората половина ќе се стабилизира на релацијата **c-moll**/

Пр. 185: Втората тема (**2T$_2$**) со песната „Малино моме“, т. 104–120




N
Fl.
Cl.
B. Cl.
BS.
ку - ми - - - - та
Vln. I
Vc.
Fl.
1.
Ob.
Eng. Hn
Cl.
B. Cl.
BS.
Ма - ли - но мо - ме
ку -
Vln. I
Vc.
Fl.
Ob.
Eng. Hn
Cl.
B. Cl.
BS.
- ми - - - - - - та
Vln. I
Vc.

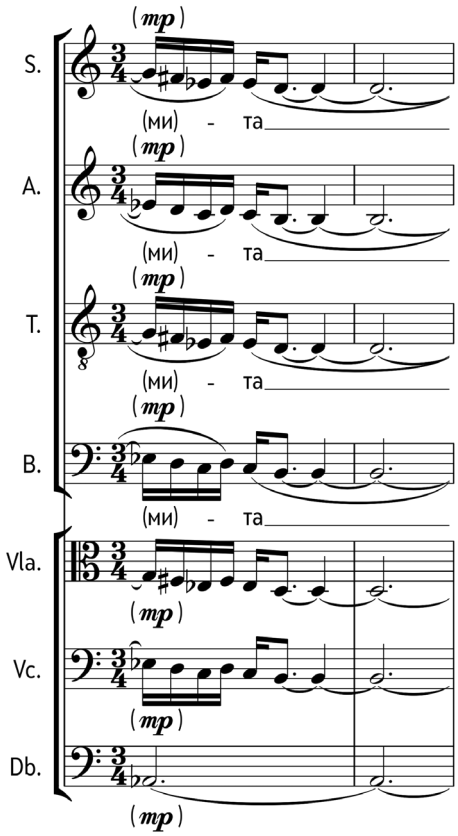
Пр. 186: Преминот и почетокот на второто излагање на втората тема (**2T**$_2$), т. 124–126



хиџаз од **g**. Крајот на темата, имајќи го предвид басовиот тон, е во зголемена кварта (**as-d**) (**пр. 187**).

На крајот, повторно како при првото излагање, се појавува премин од три такта (т. 144–146) со пасажни движења (**П$_{1(вар)}$**) нагоре во кои останува да лежи тонот **as**, додека пасажите започнуваат со тонот **h(ces)** (**пр. 188**).

Пр. 187: Крајот на втората тема (**2Т$_2$**), зголемената секунда во мелодиската линија и зголемената кварта кон басот, т. 143–144



Мојата потрага по различност од останатото творештво доминантно се наоѓа во хармонскиот план, каде преку двозначноста и повеќезначноста се дава можност за најразлични толкувања. Со оглед на просторот, овде не можев да се задржувам премногу на овој план, бидејќи само ова второ излагање има цела низа на вакви потези. И овој пример од преминот во кој се јавуваат истовремено **as** и **a** повторно асоцира на локриски модус. **As** како педал ќе продолжи и во завршната група.

Следува шемата за делот на втората тема:

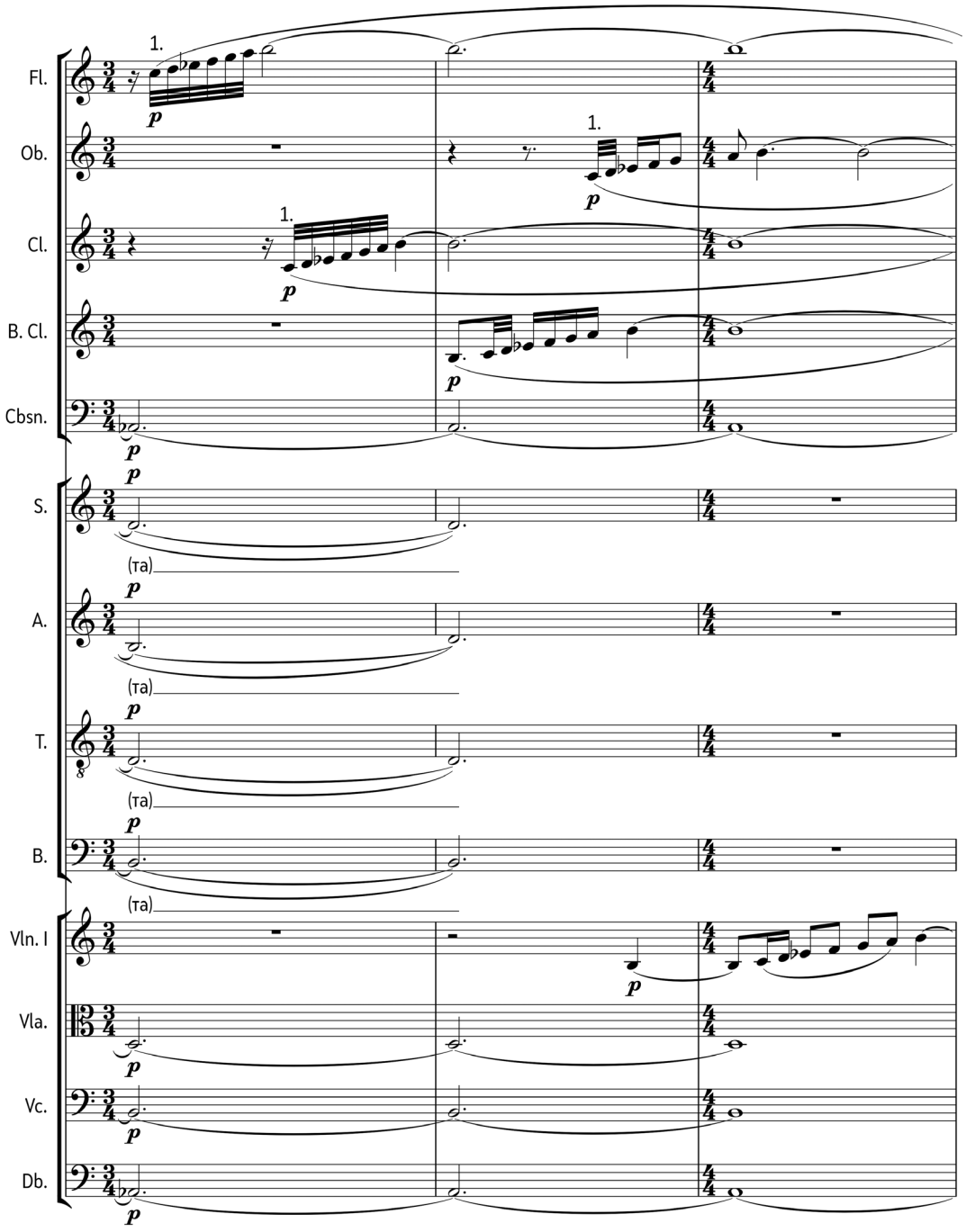
2Т$_2$ премин **2Т$_{2(вар)}$** премин

Завршната група почнува во ново темпо (**Animato** ♩ = 120), се движи околу комбинацијата на педалните тонови **as** и **g**, односно **as** разрешено во **g**. Со нашиот денешен дур/мол начин на слушање, очекуваме финално сè да се разреши во **c-moll**, што нема да се случи, бидејќи веќе кажавме дека во заднина е споменатата макамска основа. Во овој *условен* педал на доминантата во **c-moll** посебно ќе прозвучи намалениот септакорд на почетокот на *a capella* делот (т. 163–164). Се разбира, и тоа е кратко бидејќи веќе во 169. такт соло тенорот ќе најави поместување за секунда нагоре, така што во следниот такт (т. 170) издржаниот тон на контрабасите, **as**, енхармонски ќе се презначи во **gis**, и целата фактура ќе се помести за секунда нагоре, па на крајот од 171. такт за уште една секунда нагоре во **a**, и со неколку хроматски движења надолу во 176. такт повторно да се врати на педалното **g** (**пр. 189**).

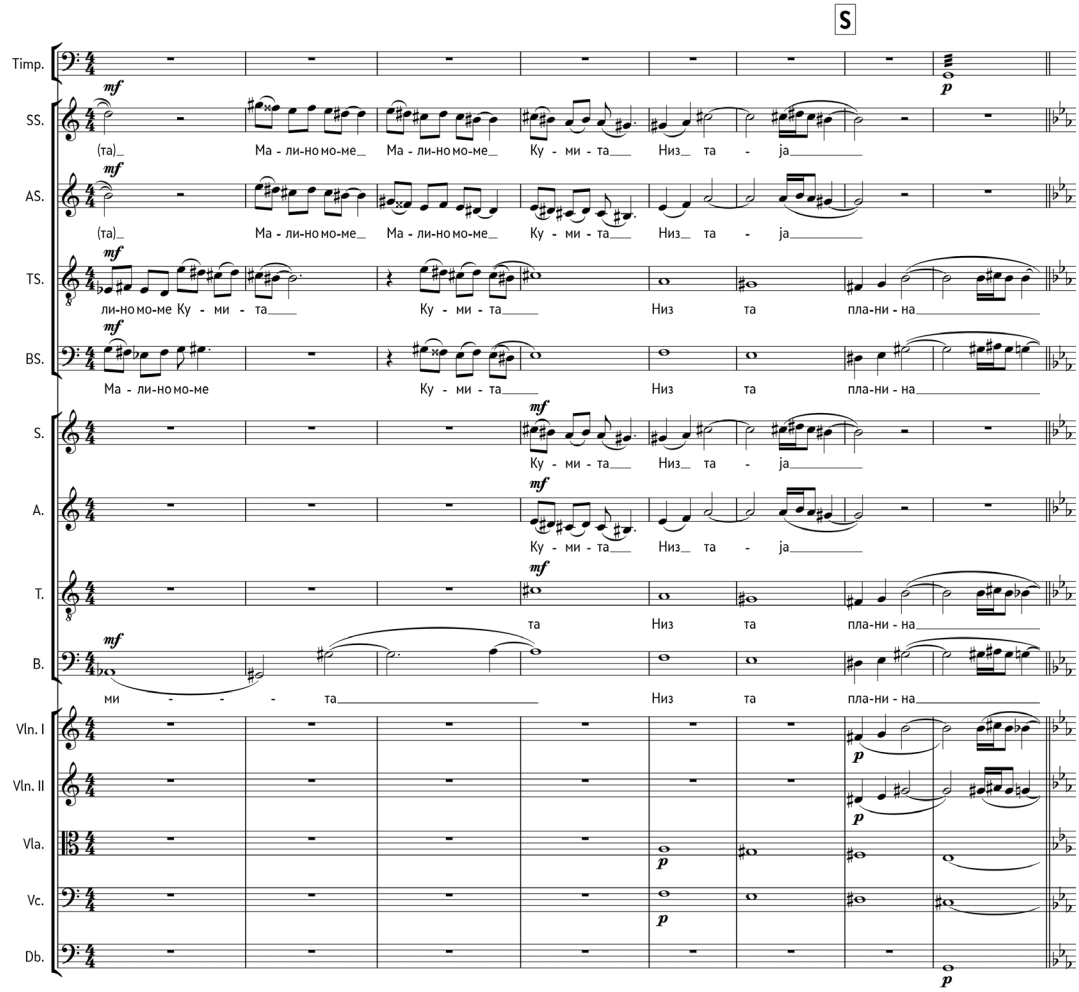
Овој педал лежи до последниот акорд (очекувано *secco*) во експозицијата кој е поставен на тонот **as** и тоа како непотполн голем дурски септакорд (недостасува квинтата), во кој септимата е поставена во трите труби унисоно (т. 183–184).

Оваа педална завршна група има два разграничени дела. Првиот дел има исклучиво акордско-пасажна структура во која се јавува нова варијанта на **П$_{1(вар)}$** (т. 147–163), во која скаличното движење нагоре (од **h** до **as**) сега е аугментирано во четвртини, при што секоја четвртина е украсена во триоли, со што се задржани и двата елементи од првиот пасаж (**пр. 190**).

Пр. 188: Преминот кон завршната група, т. 144–146



Пр. 189: Хармонските поместувања во *a capella* делот на завршната група, т. 169–176 (од 173. такт постепено се придружуваат и гудачите)

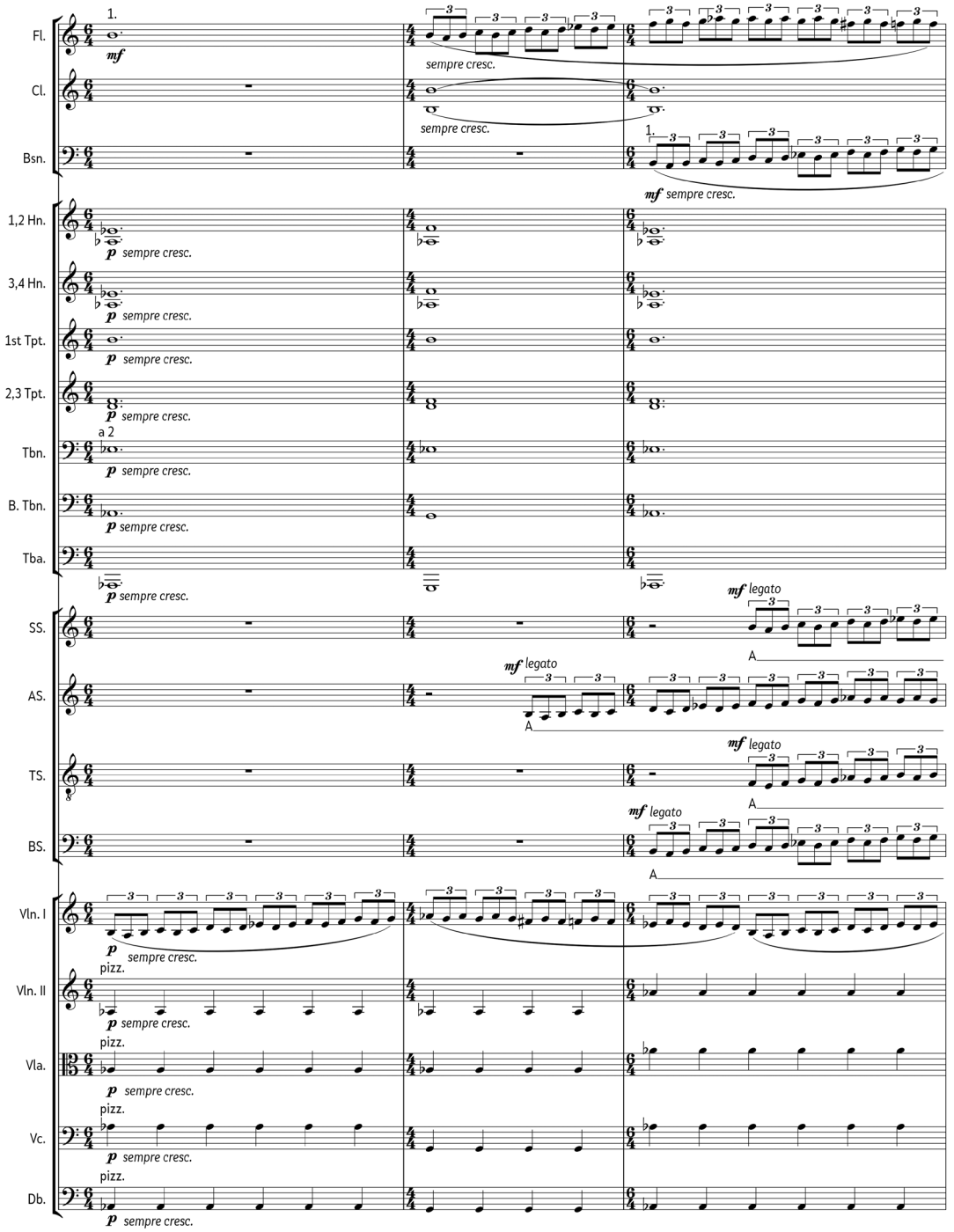


Имитациите кулминираат во линијата **as**, **g**, **fis**, **g** во гудачите и хорот врз 13-ка акордите (поставени во лимените дувачи во удари од четвртини и трилерот на терцата **h** во дрвените дувачи). Трилерот во последниот такт (т. 162) се смирува за да се појави *a capella* солистичката група која го означува почетокот на вториот дел од завршната група.

Вториот дел е изграден од имитации од сегменти од втората тема (види претходен пример бр. 189) и повторно почнувајќи од ***mf*** стигнува до ***ff***.

Завршната група придонесува кон подигањето на тензијата и драматичноста на целата експозиција, токму преку очекувањето да се разрешат педалите (класично средство, педалот како одлагање на разрешувањето, односно крајот на каденцата). Обидот за подигање на драматичноста сум го направил и преку делот *a capella*. Тој е исклучително пејачки тежок поради неговите хроматски секундни поместувања, при што на крајот влегуваат гудачите во унисоно линија со басите и тенорите, така што не смее да има поместување од интонацијата кое веднаш би се забележало.

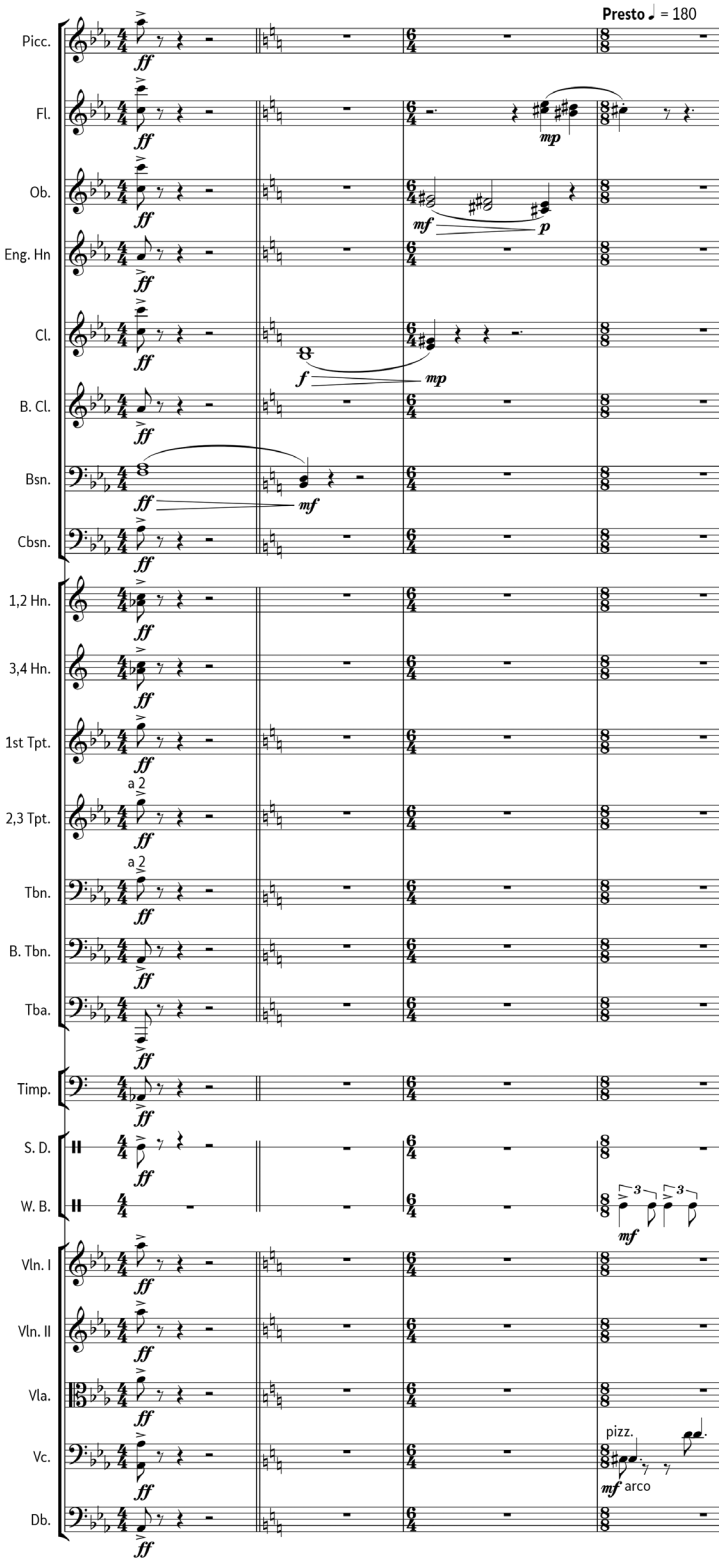
Пр. 190: Триолите како орнаменти од скаличната линија (**П$_{1(вар)}$**), т. 152–154



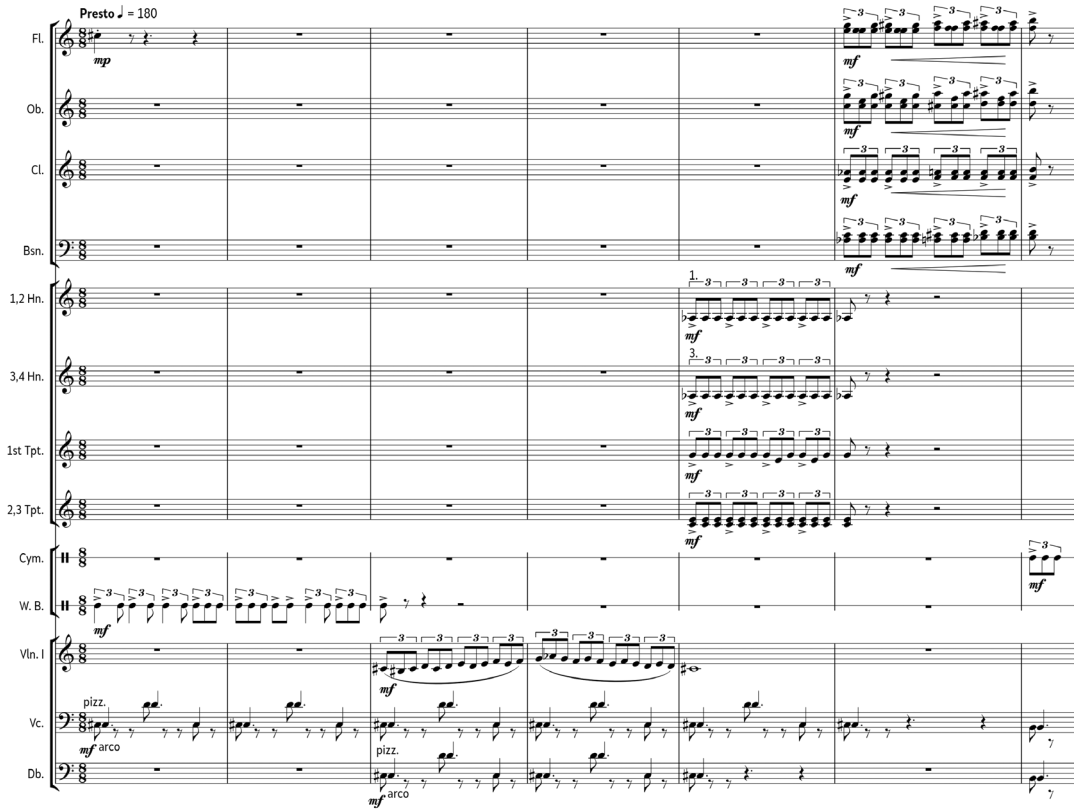
Експозицијата и развојниот дел се врзани преку терците кои започнуваат во фаготите и продолжуваат во кларинетите, обоите и флејтите, кои се директна асоцијација на Моцартовата **g-moll** симфонија (**пр. 191**).

Овие терци се појавуваат во врската меѓу двете излагања на првата тема од првиот став, односно почетокот на мостот во оваа симфонија, иако на одреден начин истата фактура се појавува и во почетокот на Моцартовиот *Реквием*, со фаготот, но без терци. Ова отворање на *Реквиемот* директно ќе го искористам за почетокот на мојот ораториум *Радомировиот јсалтир*.

Пр. 191: Преминот меѓу експозицијата и развојниот дел со терците во дрвените дувачи, т. 184–(187)



Пр. 192: Почеток на развојниот дел, т. 187–(193)



Развојниот дел ја има следната структура: **вовед a b a_1**.

Со оваа триделност (не е триделна песна) одговара на вообичаената триделна структура на развојните делови, односно воведен дел, средишен дел и завршен дел.

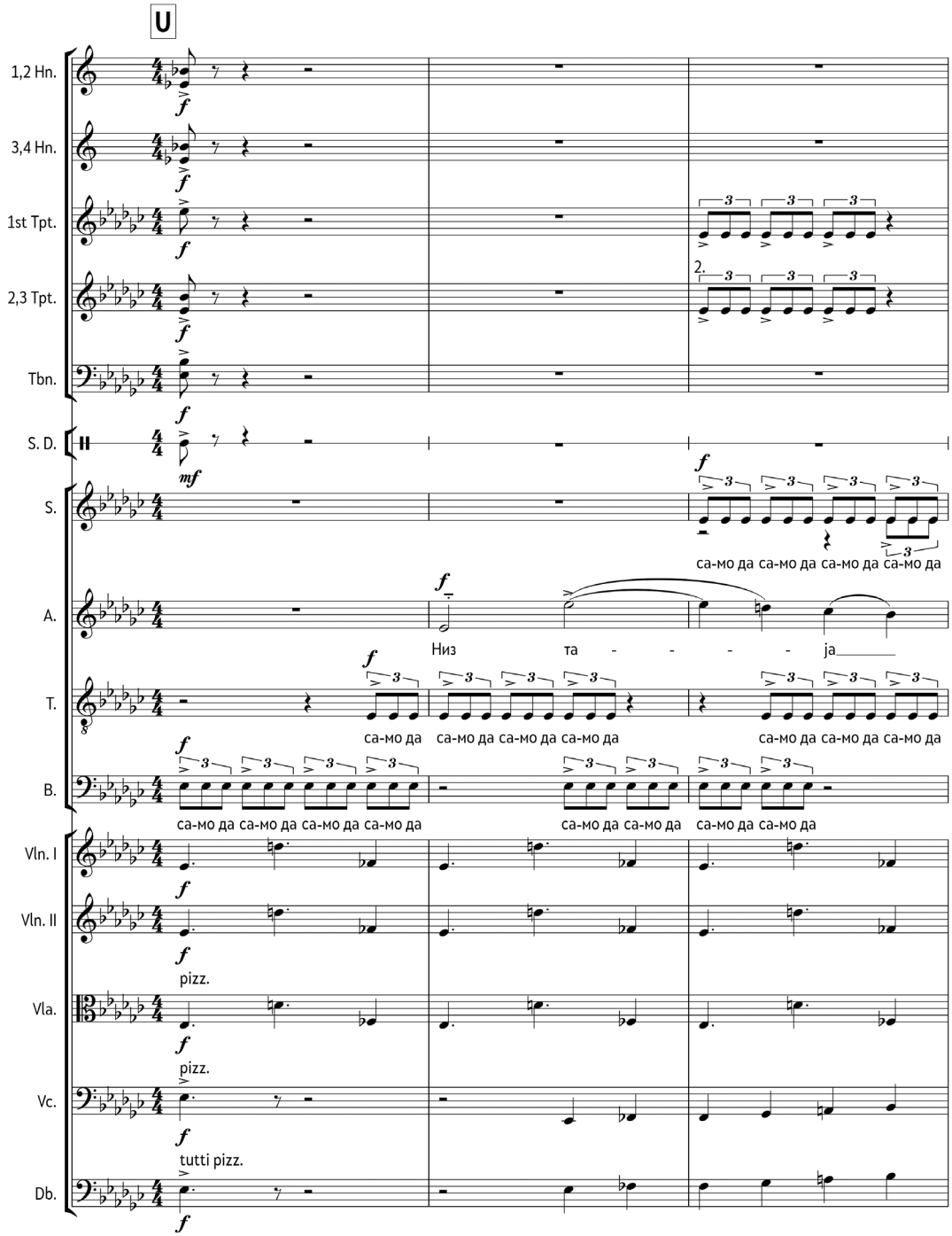
Воведот е составен од две реченици кои во себе ги содржат елементите од $\mathbf{Ф_1}$ и $\mathbf{П_{1(вар)}}$ (**пр. 192**).

Но во овој пасаж (т. 189–191) од првата реченица (т. 187–192) стигнува до намалената квинта, по што следуваат репетираните тонови (се појавија во $\mathbf{A_1}$ кај првата тема), кои натаму во делот **a** ќе се преведат во $\mathbf{Ф_2}$. И втората реченица (т. 193–199) од овој вовед (ги има истите елементи) завршува на намален септакорд од **h** (намалениот септакорд како најкорисно средство за енхармонско презначување и модулации во далечни тоналитети). По краткиот *одмор* за пејачите (почетокот на развојниот дел е инструментален) во овие репетирани тонови (т. 195) се појавува хорот, кој во следните четири такта (т. 196–199) останува сам (*a capella*). Првата реченица е во тонален центар **cis**, втората реченица во **h**, па се модулира во **es-moll** во кој започнува следниот дел **a** од развојниот дел.

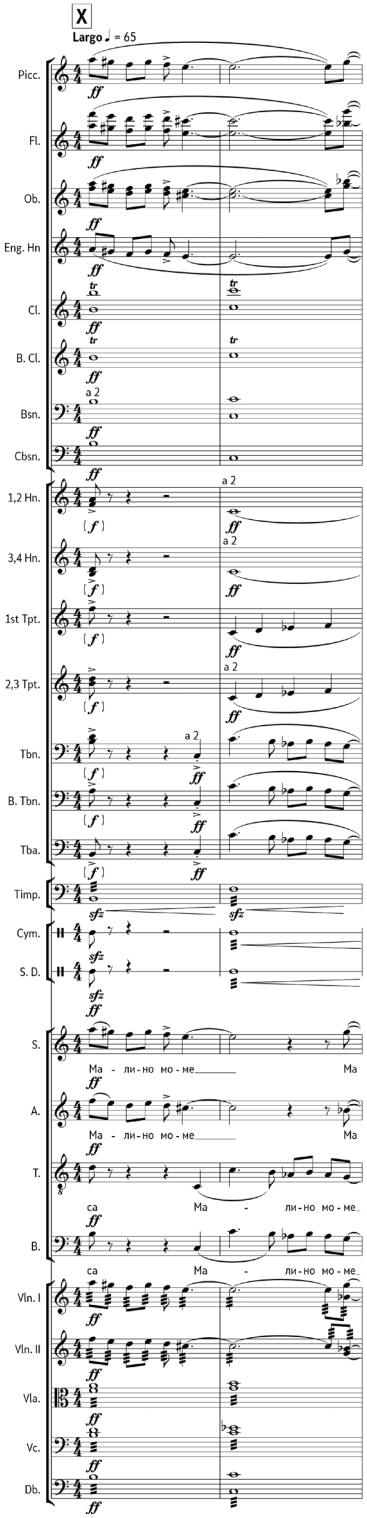
Делот **a** содржи три реченици (**1**, $\mathbf{1_1}$, $\mathbf{1_2}$) и во нив врз придружната фигура $\mathbf{Ф_1}$ од првата тема ($\mathbf{1T_1}$) и репетираните тонови се јавува мелодиска линија изведена од втората тема ($\mathbf{2T_2}$) (**пр. 193**).

Со оглед на тоа што при излагањето на втората тема ($\mathbf{2T_2}$) во експозицијата не беше исцрпен нејзиниот текст, односно сите строфи (што не беше случај со првата тема $\mathbf{1T_1}$), во развојниот дел продолжува излагањето на текстот. Кога ќе се има

Пр. 193: Првата реченица од делот а на развојниот дел со Φ_1 во гудачите, репетирани тонови во хорот и делови од втората тема во алтите, т. 200–202



Пр. 194: Респонзоријалниот карактер на делот **b** меѓу женскиот и машкиот дел од хорот, т. 224–225



предвид дека двете песни беа поврзани како дејство кое продолжува, со ова тоа се префрла и во развојниот дел.

Првата реченица (т. 200–207) е поврзана со втората реченица (т. 209–216) со еден такт од репетиции (208. такт во лимените дувачи). Во оваа реченица (**1**$_1$) фактурата е згусната со низа имитации на тематскиот материјал, кои во постојано крешендо, со испрекинатите комплементарни репетиции во дрвените, лимените дувачи и удиралките, во третата реченица (**1**$_2$) (т. 217–223) доведуваат до кулминацијата на развојниот дел (која ќе настапи во 224. такт, односно со почетокот на делот **b**).

Иако овој дел (**b**) има само една реченица од пет такта (т. 224–228), тој значително се разликува од двете **a**, бидејќи тој е во **Largo** темпо и исклучиво е составен од ренспонзоријално (женски/машки хор) поставени елементи од втората тема (**2T**$_2$) (**пр. 194**).

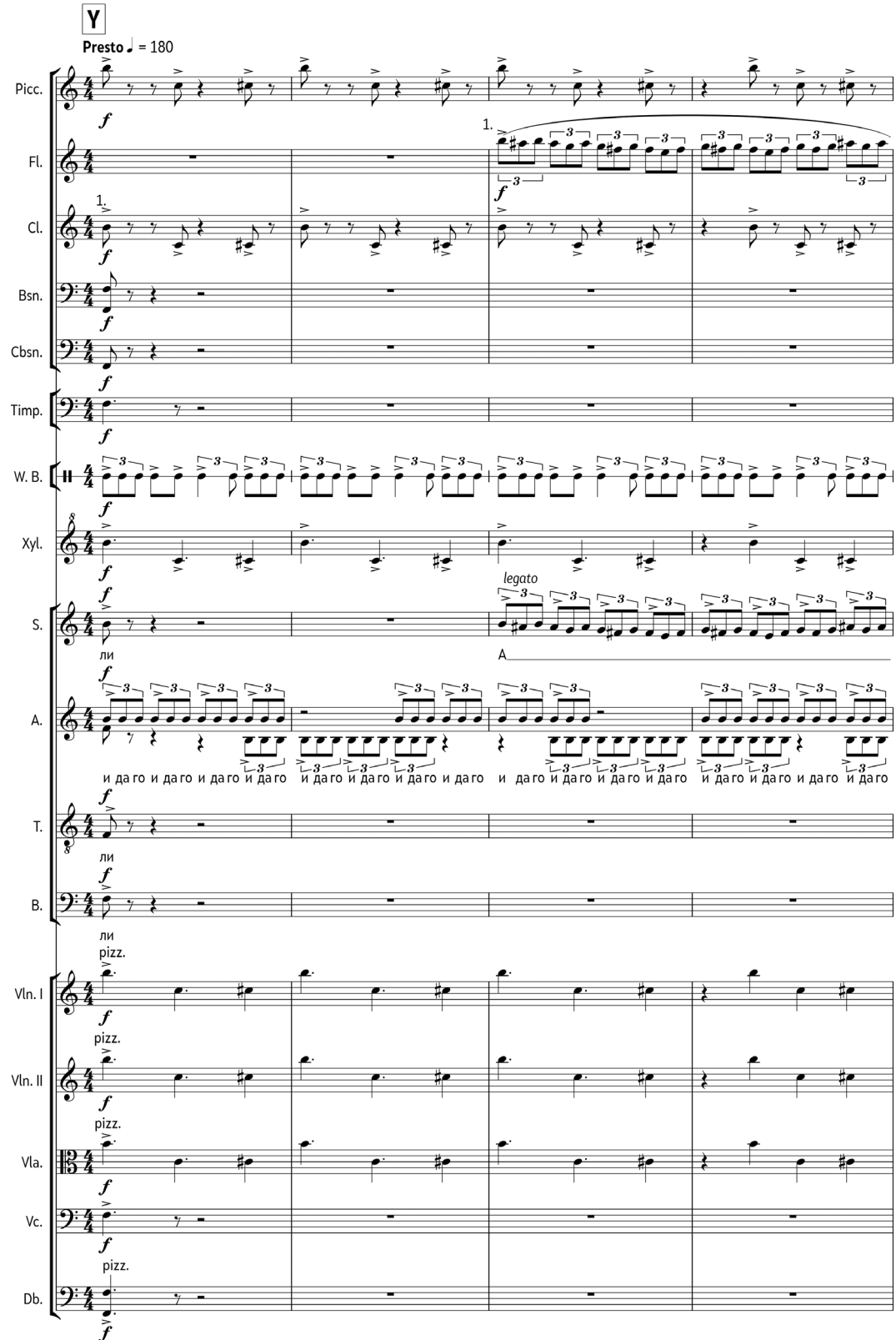
И **a**$_1$ ја има истата триреченична структура, со тоа што целото е основано од инверзии на материјалите користени во **a**, со што е добиена огледална структура на овие два идентични дела (**пр. 195**).

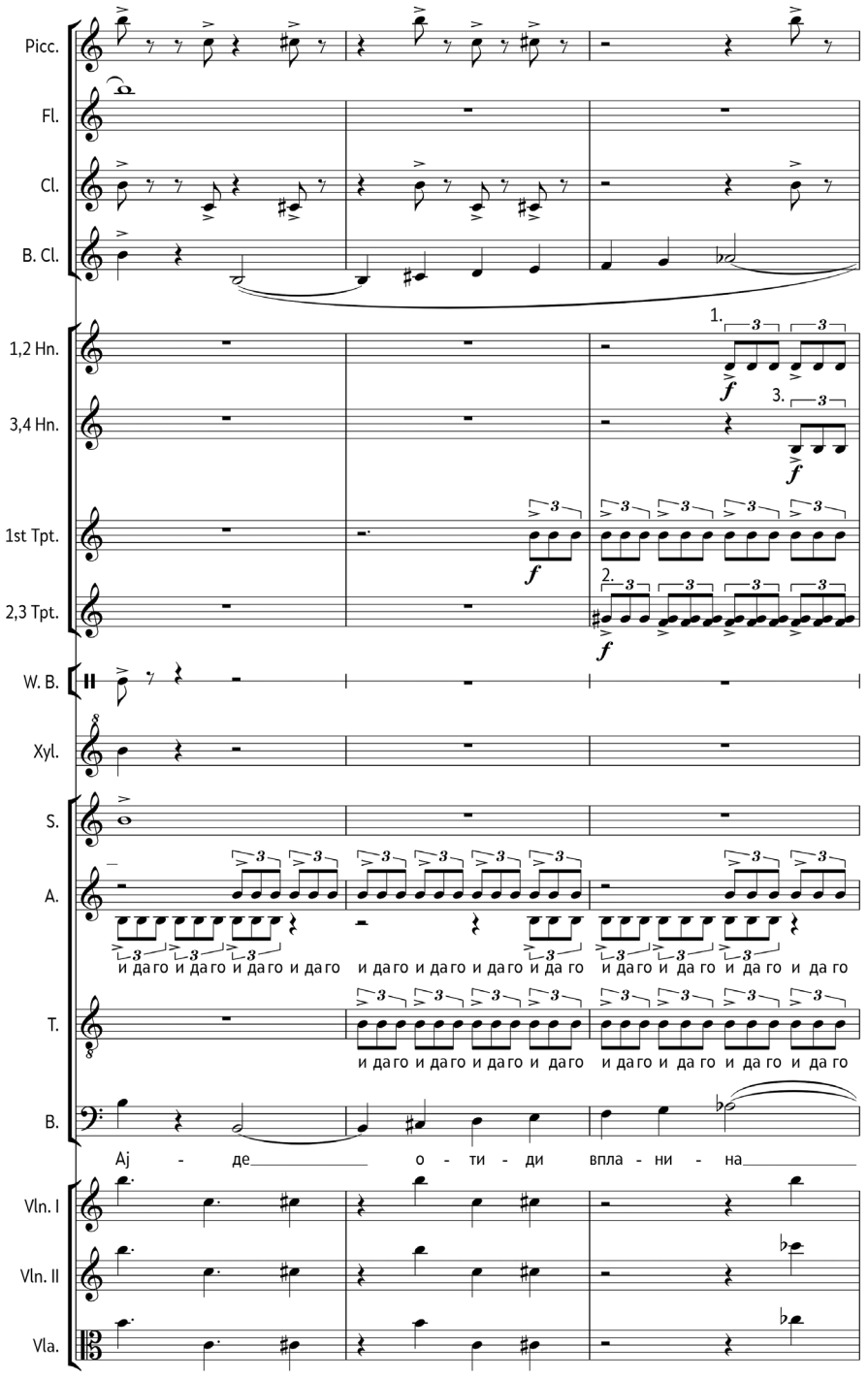
Врзувањето на развојниот дел со репризата е направено само со еден такт (т. 252) крешендо во удиралките (тимпани, барабан, чинела и гран каса), во кој започнува репризата како најголема кулминација во ставот дотогаш. Темпото **Presto** кое во развојниот дел беше забрзано, овде се враќа на првобитната временска единица, иако овде, за разлика од почетокот, е забрзано за пет четвртини повеќе (т. 155) (**пр. 196**).

Она што го прави овој дел различен и посебен од излагањето на првата тема (**1T**$_1$) е што основната мелодиска линија е поставена во квинти **c**-**g**. Со промената на центарот на фигурата (**Ф**$_1$) сега во тонот **c**, привидно како да е транспонирана целата тема за квинта надолу. Сепак, појавата на **e** во сопранските линии го задржува тонално-хармонскиот круг на првата тема од нејзиното изворно излагање.

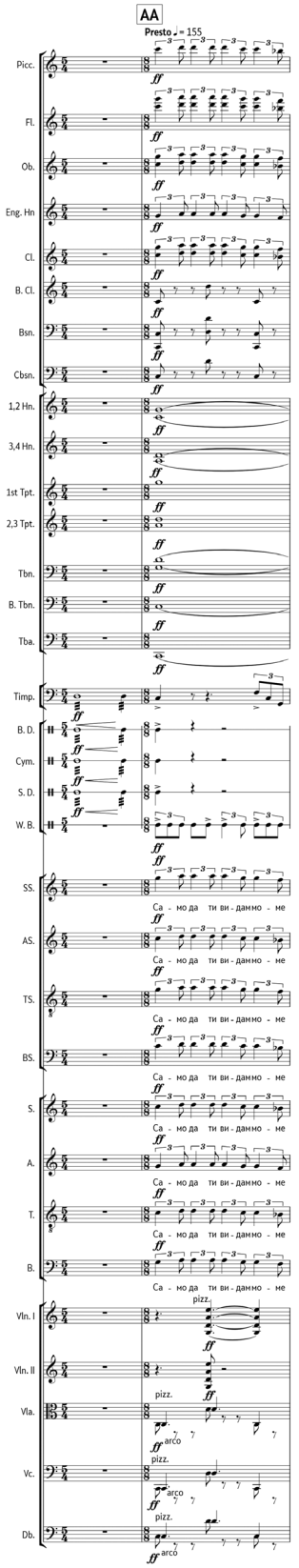
Ова се потврдува и со делот кој во експозицијата беше означен како **a**$_1$ во кој басовата фигура започнуваше од тонот **b** (овде 262. такт), што е направено и овде и со тоа е утврдена идентичноста на основната тонално-хармонска структура.

Пр. 195: Инверзиите на материјалите во $\mathbf{a_1}$ користени во **a** од развојниот дел, т. 229–235




Picc.
Fl.
Cl.
B. Cl.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
W. B.
Xyl.
S.
A.
и даго и даго и даго и даго и даго и даго и даго и да го и даго и да го и да го и да го
T.
и даго и даго и даго и даго и даго и даго и да го и да го и да го
B.
Aj - де о - ти - ди впла - ни - на
Vln. I
Vln. II
Vla.

Пр. 196: Премин од еден такт кон репризата со удиралките крешендо и почеток на репризата, т. 252–253



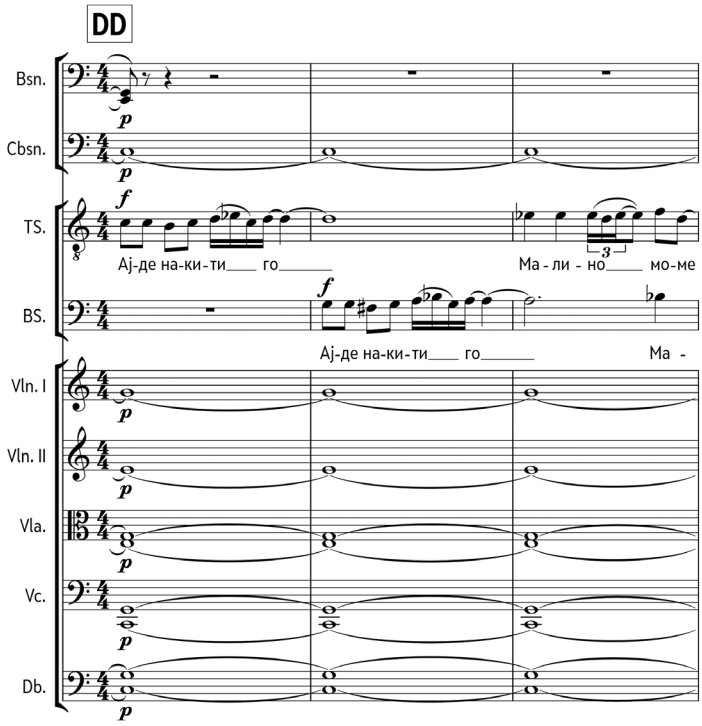
Делот на првата тема во репризата е скратен (преполовен), што може да се очекува имајќи ја предвид работата со мотивот која започна уште во експозицијата. На овој начин таа има само едно **A** (во овој случај $\mathbf{A_2}$ бидејќи се разликува од двете **A** во експозицијата). Со тоа се добива следната шема на првата тема и мостот од репризата:

$\mathbf{A_2}$ [$\mathbf{a_4}$ (1_6 $П_{1(вар)}$) $\mathbf{a_5}$ (1_2)] **МОСТ** $П_{1(вар)}$

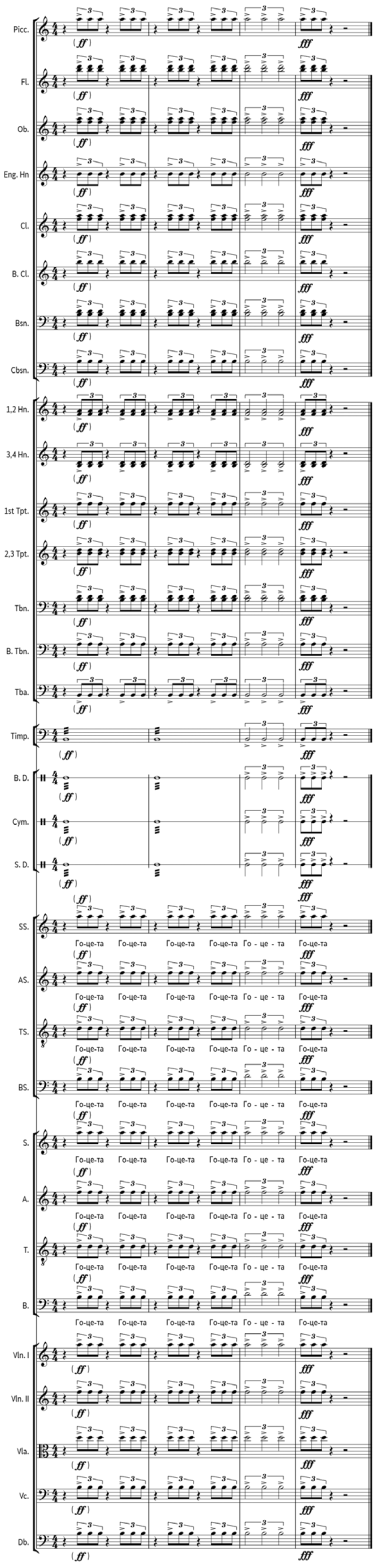
И делот на втората тема ($\mathbf{2T_2}$) е скратен и во него е изложена последната строфа од песната „Малино моме“ (Ајде накити го Малино моме Гоцета... и неговата верна дружина). И во него *песната* е изложена само еднаш, првата половина од тенорот и басот соло, а втората од хорот. Таа е изложена од тоналниот центар **c** и тоа во манирот дурско-молски квинтакорд, односно едновремено звучење на мала и голема терца на квинтакордот (гудачите имаат дурски квинтакорд од **c**, односно терцата **e**, додека тенорот пее **es**) (**пр. 197**).

Со изборот на тоналниот центар **c** треба да се изедначат тоналните центри на двете теми во репризата.

Пр. 197: Реприза на втората тема ($\mathbf{2T_2}$) со едновремено звучење на дурско-молски квинтакорд, т. 292–294



Пр. 198: Крајот на ставот со полунамалениот септакорд, т. 358–361



И завршната група на репризата има скратувања, иако и таа ги содржи двата дела, првиот со педалните **as-g** (305–313. такт) и вториот (313–327. такт) со елементи од втората тема во *a capella* најнапред со солистите, а потоа со хорот и оркестарот, и овде модулира во тонален центар **cis** (иако во басот се јавува тонот **a** како шесто стапало на овој тонален центар).

Кодата (т. 327–361) претставува реприза на **воведот** и делот **a** од развојниот дел, дури и трите реченици на **a** се задржани со своите тонални центри и последната трета реченица е проширена со крајот кој е изведен на полунамален септакорд на тонот **h**. Овој крај е и варијанта на *secco* акордите, овде со триолни репетиции врз тремолото на удиралките (**пр. 198**).

Оваа интерполација на развојниот дел како кода има двојна функција, бидејќи во триделната форма прави дводелност (омиленото Бахово средство за можност за двојни толкувања).

Меѓутоа, морам да кажам дека повторувањето на развојниот дел на крајот од ставот кај мене беше поттикнато од тоа што тој посебно ми се допаѓаше. Генерално во целото мое творештво делата, ставовите и посебно деловите од ставови ги рангирам според нивото на мојот внатрешен емоционален одговор.

Постоеше голема дилема кај мене дали ова дело да го рангирам како мојот четврти ораториум или како симфонија, сепак, претежнаа аргументите од страната на формата, која недвосмислено е сонатен циклус. Од друга страна, *Вокалната симфонија*, секако, ја продолжува ораториумската низа, посебно по *Радомировиот псалтир*. Но, *Псалтирот* во ниеден негов став не ја достигнува сложеноста на формата и зафатот што по себе го претставува *Вокалната симфонија*.

Втор став

Вториот став може да се категоризира во рамките на вторите ставови од претходните симфонии, од кои во Првата и Втората симфонија тој беше варијации, а дури и вториот став од Третата симфонија, со варираното повторување на делот **А**, може да се подведе во оваа група.

> Варијациите отсекогаш ми беа омилена форма затоа што сметав дека во нив може да се покаже најголемото композиторско мајсторство преку работата со материјалите. Ова ќе се потврди и во другите книги од овој циклус за сопственото творештво, затоа што варијациите ќе ги среќаваме многу често.

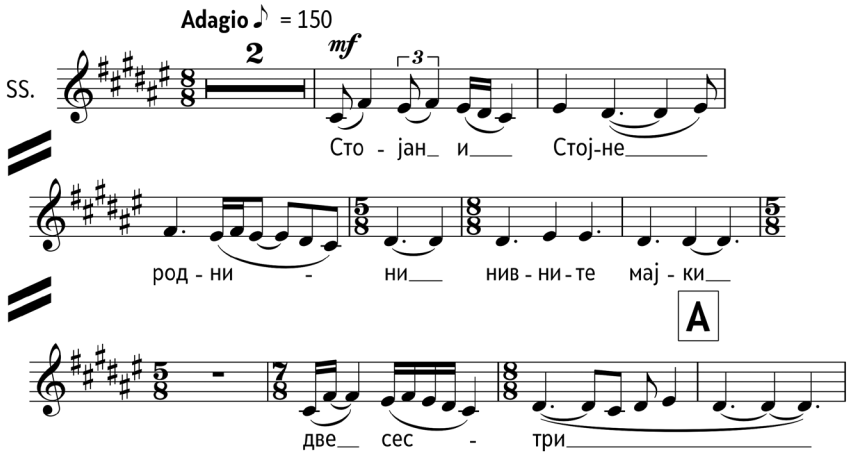
Но овде, за разлика од претходните случаи, јас бев принуден да го следам текстот на песната, од што ќе произлезе финалната форма на ставот. И тој, како во случајот на Првата и Втората симфонија, е меѓуверзија на пасакаља и карактерните варијации. Овде тоа ќе биде уште повеќе изразено бидејќи од една страна е постојаното повторување на песната (пасакаља) во кое во различен степен ќе има придружна полифонија, но, од друга страна, придружбата која постојано ги менува своите тонални центри, која се збогатува, посебно во смисла на појавата на нови фигури и промени во оркестрацијата, и дури во кулминацијата се интервенира и во тематскиот материјал ја приближува формата кон карактерните варијации.

Разликата со претходните втори ставови е и во употребата на две теми. Првата (**1T$_3$**) е народната песна „Стојан и Стојне“, а втората (**2T$_4$**) е оригинален музички материјал. Двете се изразено контрастни меѓу себе.

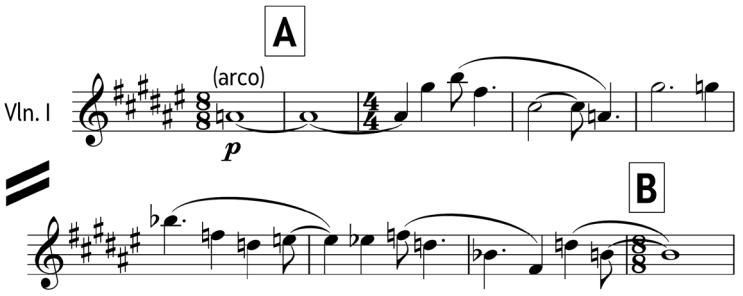
Првата (**1T$_3$**) е типично фолклорна, поставена во тетракорд, во кој тонален центар е вториот тон на тетракордот (типична низа во која се јавува една воќица под основниот тон, архаична постапка која има корени во овој простор дури до античката музика). Сепак, едноставната мелодиска линија народните пејачи ја збогатуваат со многу украси (мелизми), кои, како што кажавме и кај втората тема од првиот став (**2T$_2$**), овде се испишани и веќе добиваат сосема друго унифицирано (за разлика од индивидуализмот во фолклорот) музичко значење (**пр. 199**).

Песната има јасна дводелна структура, иако се работи за една реченица.

Пр. 199: **1T$_3$** основана врз народната песна „Стојан и Стојне роднини“, т. 1–12



Пр. 200: Основната мелодиска линија на **2T$_4$** во првите виолини, т. 11–19



Втората тема (**2T$_4$**) е сместена во далеку поголем опсег (ундецима), започнува со скок од голема септима, и натаму целата е во скокови и алтерации со судири од секунди (дури наликува и на атонална тема) (**пр. 200**).

Со скокот во голема септима и потоа во нона, јасна е нејзината поврзаност со втората тема од Втората симфонија (прв став, т. 45–48). Нејзината дисонантност и напнатост, спротивставена на мирниот тек на првата тема (**1T$_3$**), треба да го потенцира трагичниот судир во оваа песна која зборува за инцест. Затоа првата тема (**1T$_3$**) е поврзана со женскиот лик Стојне, а втората (**2T$_4$**) со нејзиниот братучед Стојан, кој ја убедува да се земат. Стојан е причината за конфликтот кој овде е илустриран и музички. Нејзиниот текст бездруго претставува многу интересен етнолошки материјал за пристапот кон инцестот во фолклорното творештво.

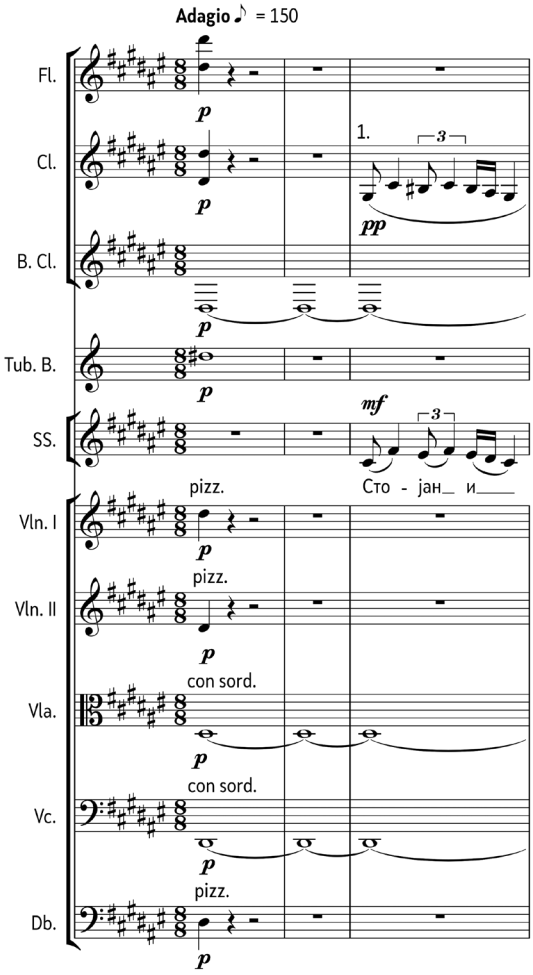
Во првото излагање на песната втората тема (**2T$_4$**) е поставена како припев на песната (во инструменталниот дел), меѓутоа веќе во следното излагање (првата варијација) неа ја пее тенорот. Дводелноста на првото излагање на двете теми (како да се работи за дводелна песна) не е буквално следена, и заради драматургијата на ставот во одредени варијации се направени интервенции. На тој начин содржината на песната е поткрепена со музичката драматургија, во која текстот од песната (која ѝ припаѓа на првата тема **1T$_3$**) се сели и во пеењето на втората тема (**2T$_4$**). Во истата смисла во шестата варијација, која е кулминацијата на делото, е направена и најголемата интервенција во однос на тематскиот материјал, за која ќе зборуваме подоцна.

Ставот ја има следната структура:

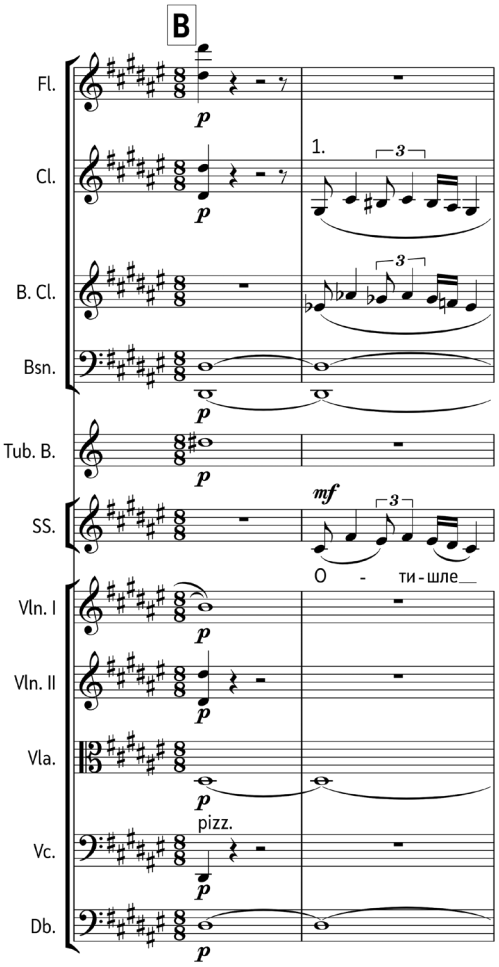
Излагање теми (**1T$_3$ 2T$_4$**, т. 1–18)
Вар1 (**1T$_3$ 2T$_4$**, т. 19–41)
Вар2 (**1T$_3$**, т. 42–61)
Вар3 (**1T$_3$ 2T$_4$**, т. 62–84)
Вар4 (**1T$_3$ 2T$_4$**, т. 83–105)
Вар5 (**2T$_4$**, т. 105–119)
Вар6 (**2T$_4$**, т. 119–136)
Вар7 (**1T$_3$ 2T$_4$**, т. 138–165)

Излагањето на темите започнува со два такта вовед во кој ќе се појави бурдонот формиран од бас кларинетот, виолончелата и виолите и првиот удар од камбаните обоен со пицикато први/втори виолини, контрабаси, кларинети и флејти. Нискиот кларинет ја следи линијата на солистот сопран, но во кварта надолу, што треба да придонесе кон архаичноста на целиот звук на ова излагање (**пр. 201**). Како што споменавме, втората тема ја донесуваат првите виолини.

Пр. 201: Бурдонот од почетокот на првата тема (**1T$_3$**) и нискиот кларинет во кварти со сопранот, т. 1–3



Пр. 202: Почетокот на првата варијација со уште едно удвојување за кварта надолу во бас кларинетот, т. 19–20

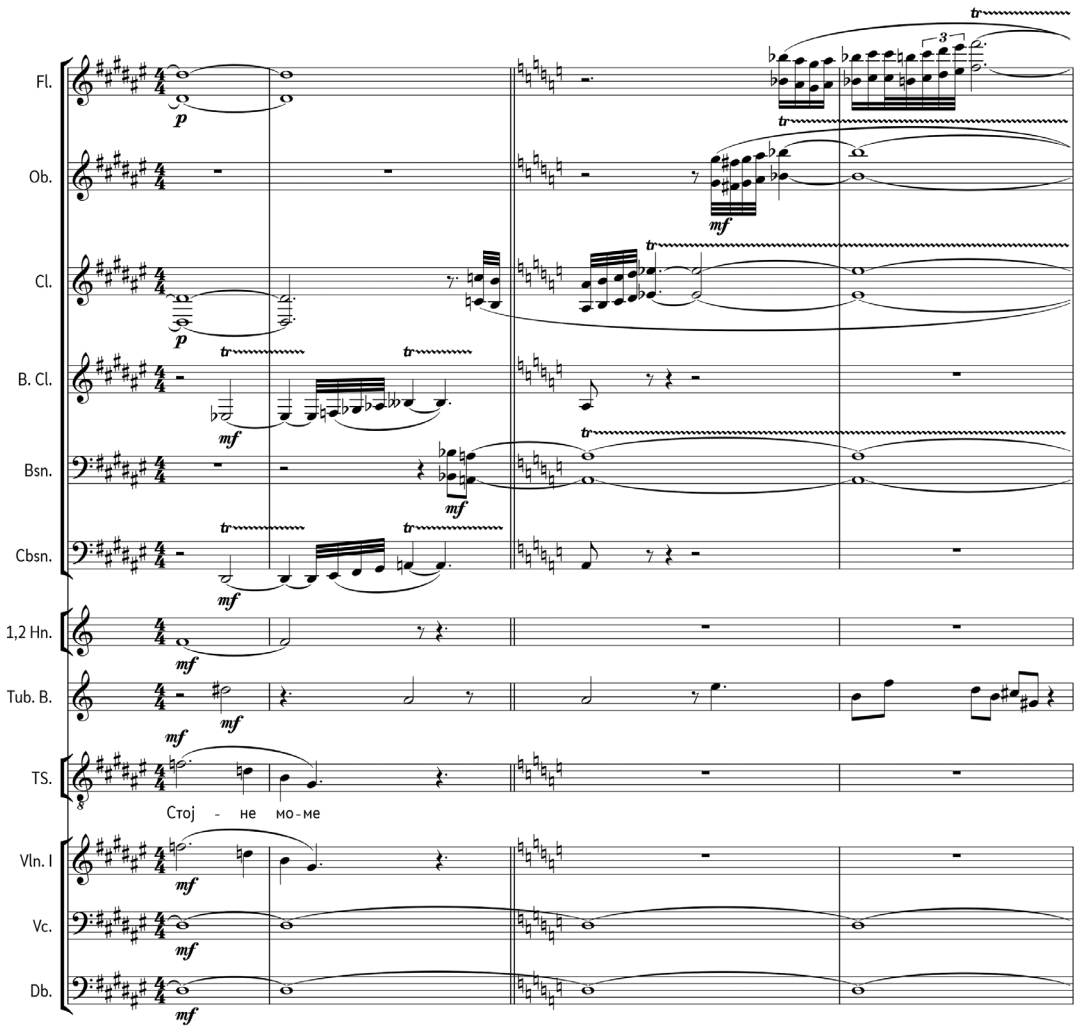


Истиот бурдон продолжува и во **првата варијација** со мали промени во инструментариумот. Оркестрацијата е променета, но поголемата новина е додавање на уште една кварта надолу во бас кларинетот. Се разбира, веќе се добива политонален ефект и едно зголемено мешање на хармониците и од бурдонот и од трите линии (**пр. 202**).

Како што кажавме, во вториот дел од варијацијата, втората тема (**2T$_4$**) ја донесува тенорот, но само дел кој е прекинат со појавата на фигурата **Ф$_2$**. Оваа фигура во која доминираат трилери на дрвените дувачи воведени преку брзи кратки пасажи (**пр. 203**), е средство кое се среќава и во други мои дела (на пример, песната „Ајде браќо јус Перина“ од циклусот *Песни за Гоце* оп. 40c).

По овој прекин виолините ја заокружуваат втората тема со хроматска низа која подоцна ќе се појави како основа во мелодиската линија на петтата варијација. На тој начин излагањето на темите и првата варијација повеќе изгледаат како една иста заокружена целина (нешто слично имавме и во првите две симфонии).

Пр. 203: **Ф$_2$** од трилери и кратки пасажи, т. 33–36 (почетокот е во бас кларинет и контрафагот)



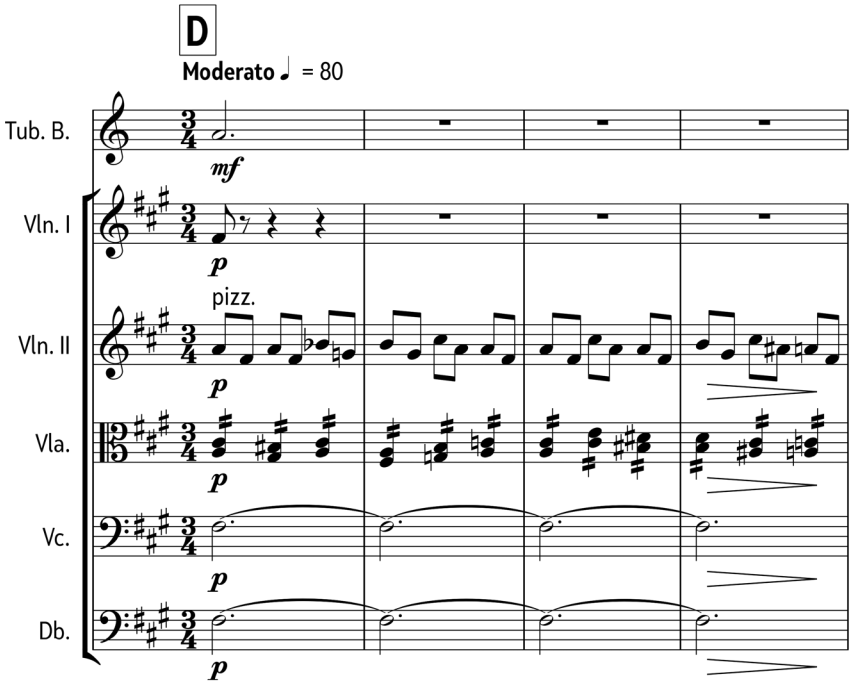
Втората варијација започнува со вовед од фигурата **Ф$_3$** која ќе го придружува тематскиот материјал во неговото натамошно излагање (**пр. 204**).

Во изведбата на првата тема **1Т$_3$**, покрај соло сопранот и алтот, учествуваат женските гласови од хорот, градејќи плетенка од имитации (**пр. 205**).

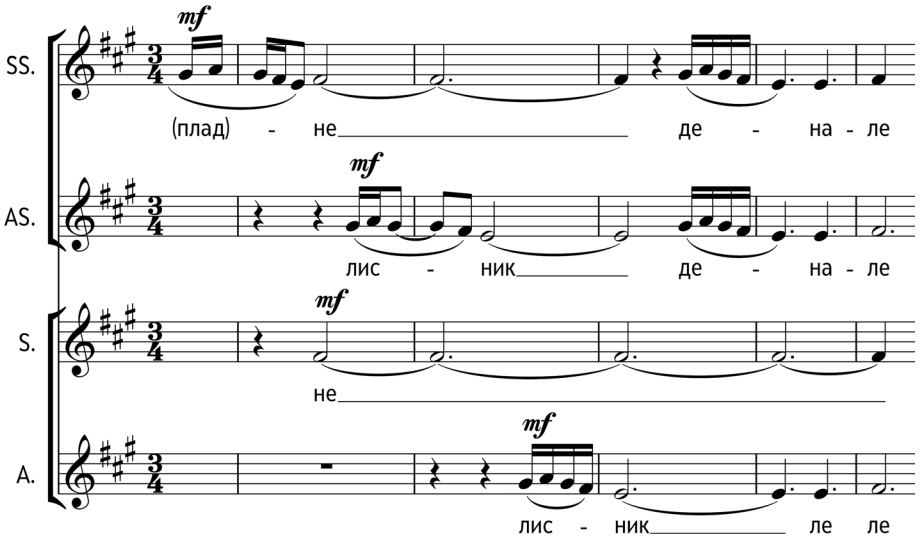
Овој вид полифонија, изведена во еден многу тесен простор околу бурдонот, е типична за женските пејачки групи во македонскиот музички фолклор, но во една поинаква варијанта и за фолклорот кој го покрива тромеѓата помеѓу Албанија, Грција и Македонија.

Прв пат со оваа полифонија се сретнав на симпозиумот што беше организиран во Албанија на почетокот на октомври 1989 година (**сл. 17**). Симпозиумот беше на тема *Полифонијата на Балканот* и го организираше нивната Академија на науките и уметностите, и тоа беше прв пат воопшто да се организира таков настан по смртта на Енвер Хоџа во 1985 година и преземањето на власта од неговиот наследник Рамиз Алиа. Не знам дали некој друг од учесниците странци на овој симпозиум ќе го опише некогаш, па затоа можеби е добро овде подетално да се задржам на тој настан.

Пр. 204: Φ_3 поставена во првиот такт и развиена во реченица, т. 42–45



Пр. 205: Полифоно плетење околу бурдонот на женските гласови, т. (47)–(52)



Неколку месеци пред семинарот ми се јавија од тогашното Министерство за култура со инсистирање да прифатам да учествувам на овој семинар, кој беше исклучиво етномузиколошки. Инсистирањето беше од политички причини, бидејќи требало да има претставник од Македонија, кој меѓу другото треба да владее странски јазици. Од тогашната Југославија веќе беа пријавени Димитрије Големовиќ од Белград и Јерко Безиќ од Загреб. Јас реков дека со етномузикологија малку сум се занимавал, а уште помалку со полифонијата на Балканот. (Со етномузикологијата интензивно ќе почнам да се занимавам по 2000 година, кога ја започнав работата со архивот и дигитализирањето на колекциите со фолклор, кога ќе добијам и многу материјал со повеќегласно пеење. Често се потсетував на споменатиот симпозиум и жалев што го немав тој материјал тогаш.) На крајот прифатив затоа што ме интересираше да чујам што ќе се дискутира повеќе за темата, а и да ја видам Албанија, која уште не беше променета од времето на Енвер Хоџа. Некако составив еден текст, во кој направив споредба меѓу западната полифонија и полифонијата во македонскиот музички фолклор обработена во докторските трудови на Ѓорѓи Смокварски и Трпко Бицевски (Sketches for a comparative study between the western classic-music genre and Macedonian musical folklore), кој за чудо остави мошне голем впечаток, најверојатно поради податоците за западната полифонија. А нив навистина ги имав во изобилство, поради работата на, во тоа време, завршената *Историја на естетиката на музиката*.

Од Скопје до границата кај Ќафасан тројцата учесници од Југославија нè однесе возило на Министерството. Кога ја преминавме границата (пешки), таму веќе нè очекуваа и веднаш нè внесоа во ВИП салонот, кој беше опремен со стар и излитен мебел. Таму нè презеде шофер со волво (модел од сигурно 20 и повеќе години старост) и по кратко возење стигнавме до (буквално) метална врата, од која странично одеше бодликава жица. Тогаш сфативме колку била херметички затворена Албанија. Патот беше прилично лош и по него се движеа луѓе и домашни животни, хаотично, и речиси не реагираа на бескрајното свирење на шоферот. Насекаде беше една огромна сиромаштија, и во облеката и во предметите и во објектите. Во еден момент на патот се појави дрво што се движеше (како во Магбет). Кога се приближивме,

Сл. 17: Фотографија од симпозиумот за полифонијата во балканскиот фолклор, Тирана, 6.10.1989

забележавме дека под гранките некој на велосипед се штитеше од силниот дожд. Во Тирана бевме сместени во еден од двата хотели, кој беше и понов „Тирана“ (вториот беше „Даити“). Во хотелот, особено за појадоците, имаше, како што се вика, *од ӣиле млеко*. Тоа беше во контраст со камионите што кружеа околу и во кои беше нафрлен црн леб, како цигли. Немаше ниту еден подебел човек, сите беа слаби и испиени, и морам да кажам дека секој залак што го ставав во уста ми стоеше во грло. Ми се создаде една огромна емпатија кон страдањето на тие луѓе, кои кога ги запознавме низ контактите во следните денови беа прекрасни и посветени на работата, навистина не го заслужуваа тоа.

Настанот беше единствениот што во моментот се случуваше во Тирана и сѐ беше насочено кон него. На вториот или третиот ден ни кажаа дека вечерта ќе има концерт со изворната полифонија од Албанија. Димитрије Големовиќ го сними концертот и се надевам го има сочувано, бидејќи е неверојатен архивски материјал. Единствената позитивна работа од изолацијата во претходните децении беше дека полифоното пеење, особено во јужниот дел (на Тоските), беше многу добро сочувано. На сцената се редеа групи од кои при пеењето се добиваа морници, прекрасни плетенки од импровизации околу лежечкиот тон (бурдонот).

Бидејќи навечер немавме што да правиме, веќе втората вечер се собравме мала група странци во барот на хотелот. Бевме единствените гости, но имаше *музика* (еден мал ансамбл) која наизменично свиреше некој вид популарна албанска музика, некоја италијанска канцона и по некоја нумера од импровизирани едноставни џез шаблони. Бидејќи бевме единствени гости, во моментот кога паузираа, ги замоливме да ни дозволат јас на пијано со останатите гости да запееме нешто. Нѐ одбија, и во протест решивме да одиме до другиот бар, во „Даити“. Таму немаше пијано, бендот имаше хармоника, и кога им ја побарав, веднаш ми ја дадоа (веќе им беше пренесено). Со Големовиќ, кој е и прекрасен баритон (имаше завршено и соло пеење), го започнавме *ст̄арог̄радскиот̄* македонски репертоар, кој тој добро го знаеше бидејќи беше многу популарен во Србија. По нашата прва строфа, веднаш започна истата песна од Турците, Албанците, Бугарите и Грците, само на нивните јазици и, се разбира, како варијанта. Подоцна, кога ќе ја работиме со Аида Ислам докторската дисертација за музиката во отоманскиот период во Македонија, ќе навлеземе во румелискиот репертоар, популарната музика на Балканот во 19 век, од каде влечат корени овие заеднички песни. Воодушевувањето беше големо и повеќепати го повторивме, не само идната вечер туку и за време на ручеците и вечерите во следните денови. Сите се согласија дека следниот симпозиум треба да биде на оваа тема (но никогаш не се одржа).

И на крајот, уште еден детаљ. На симпозиумот од бугарска страна учествуваше и Николај Кауфман и неговата сопруга Димитрина Кауфман. Николај Кауфман беше водечко име во бугарската етномузикологија и во еден момент ми се обрати: Да не беше Живко Фирфов, немаше да имате македонски музички фолклорен идиом.

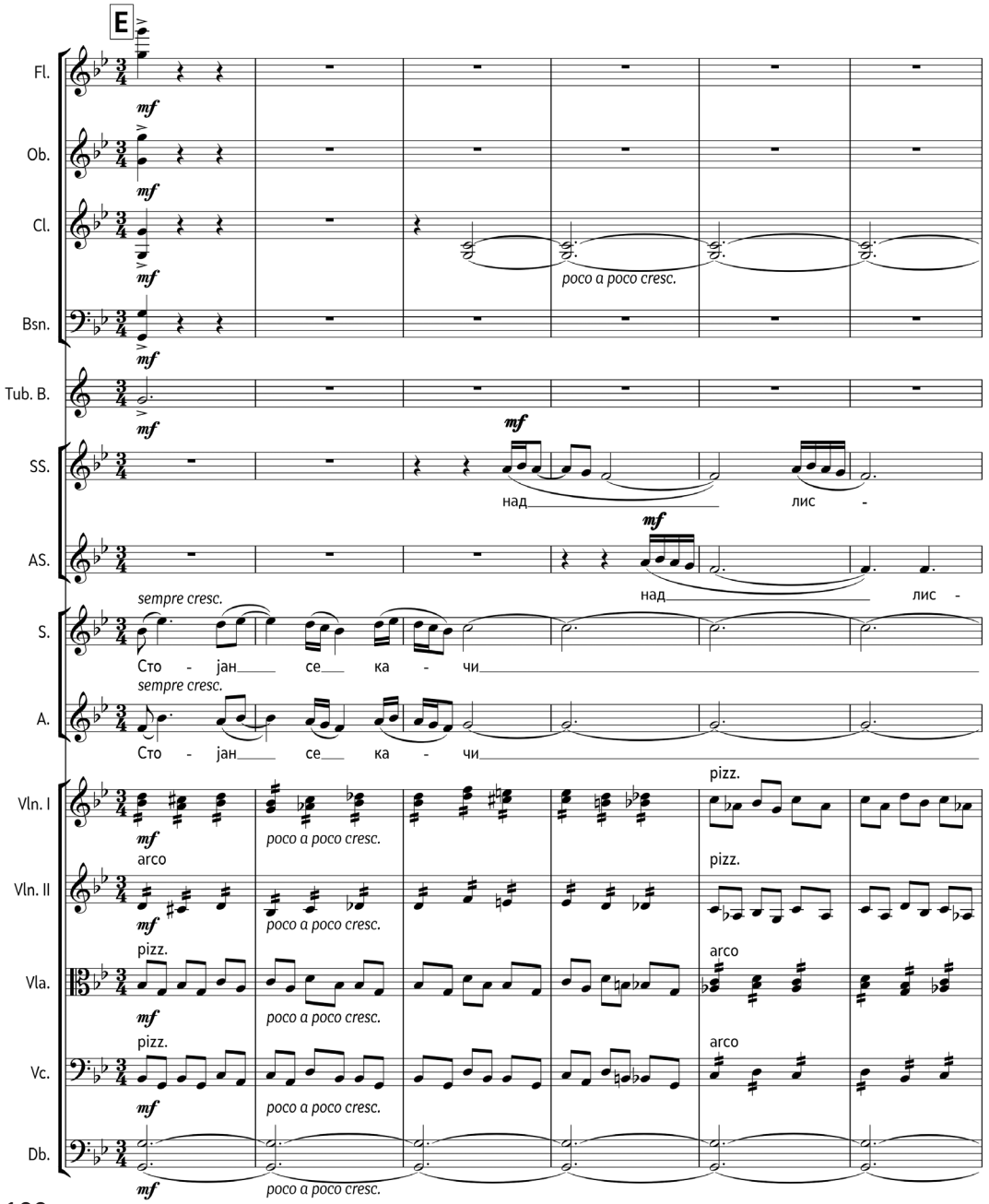
Подоцна, како зреев и се занимавав со проблемот на идиомите, ја сфатив пораката. Фирфов успеа во бескрајното претопување на музичкиот фолклор од една во друга територија, држава, етникум итн., да го извлече она што македонскиот музички фолклор ќе го одвои од сите останати средини. Сфатив колку значајна беше неговата работа во музичката продукција во радиото, каде исклучиво се занимаваше со оркестарот од народни инструменти и бираше и негуваше пејачи и репертоар.

Но влијанието на полифонијата употребена во овој став е директно од дигитализацијата на *Колекцијат̄а Фирфов* (2002/2003 година), каде имаше поголем број женски пејачки групи, од кои подготвив и избор во компакт-дискот издаден од ИРАМ во 2003 година.

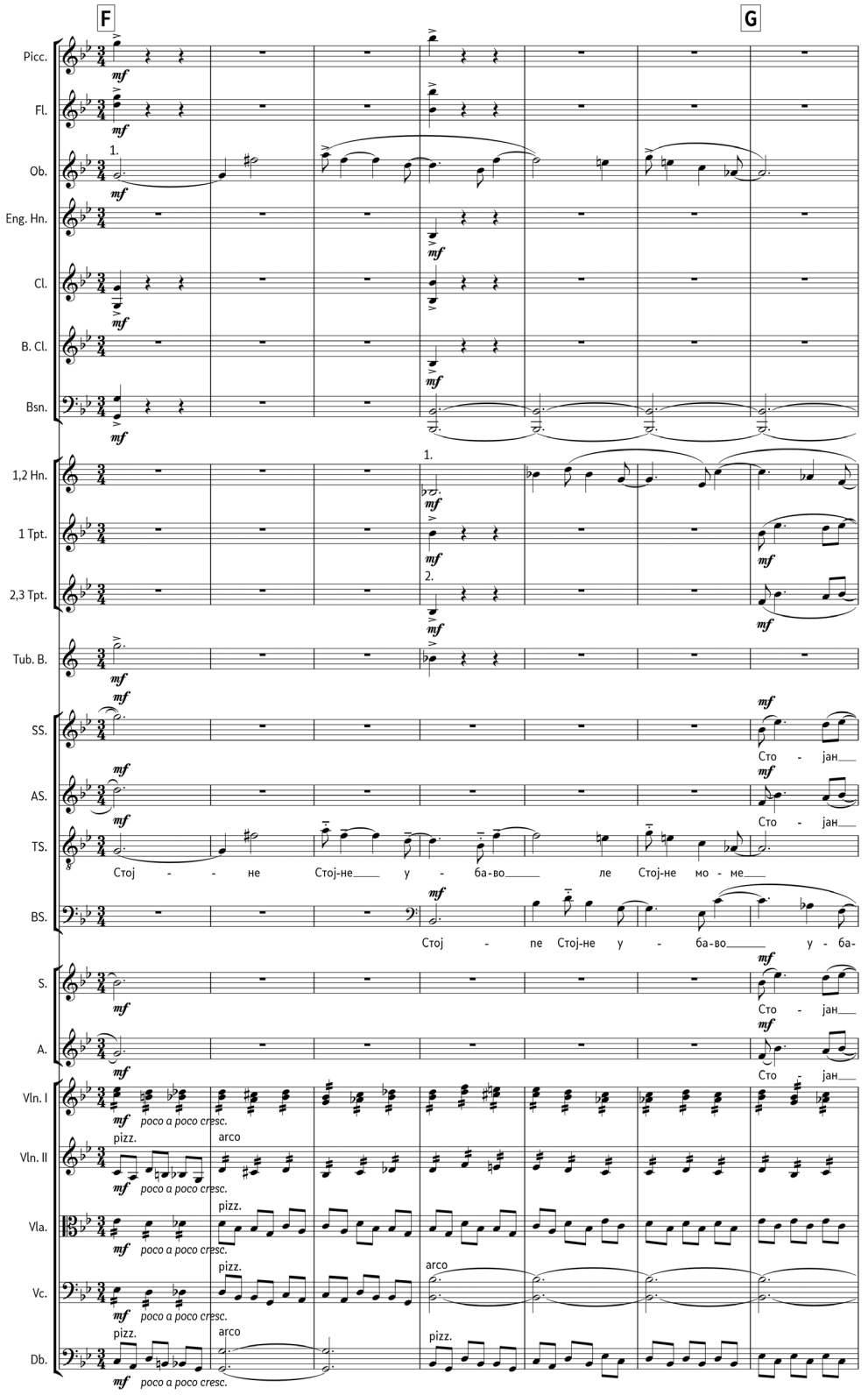
Третата варијација ја започнува женскиот дел од хорот во кварти, додека соло сопранот и алтот го прават плетењето од имитации (**пр. 206**).

Темата и првата варијација се во истиот тонален центар од **dis**, но веќе со втората варијација тој се поместува за мала терца нагоре (од **fis**). Со ова е започнато подигањето на интонацијата од повторување во повторување на песната, нешто што често се користи во популарната музика. Третата варијација започнува во нов тонален центар од **g**.

Пр. 206: Почеток на третата варијација во кварти во женскиот хор, соло сопранот и алтот во функција на полифонијата околу бурдонот, т. 62–67



Пр. 207: Имитација на тенорската линија од **2T$_4$** во мала терца во басот, т. 77–83



Како што излагањето на темата и првата варијација чинеа една целина, истото може да се каже за втората, третата и четвртата варијација, пред сè поради истата придружна фактура (**Ф$_3$**). Во втората варијација отсуствува втората тема (**2Т$_4$**), но таа повторно ќе се појави во третата и четвртата варијација. Во третата варијација во овој дел (**2Т$_4$**), покрај соло тенорот, во имитација се појавува и соло басот (**пр. 207**).

Излагањето на втората тема (**2Т$_4$**) е скратено и тоа навлегува во почетокот на следната варијација, односно четвртата варијација започнува пред крајот на третата варијација, што беше и назначено во шемата на ставот. На овој начин уште поцврсто се врзуваат премините од еден дел во друг. Од друга страна, амалгамирањето на повеќе варијации во поголеми целини, придонесува кон уште поголемата кохезија на формата на макроплан.

Четвртата варијација започнува во истите кварти од третата варијација, со тоа што сега нив ги изведуваат и женскиот хор и солисти, но е променет тоналниот центар на фигурата (**Ф$_3$**) и тој сега за основа го има тонот **с** (со што се добива впечаток дека интонацијата се подига и натаму). Појавата на втората тема во вториот дел од варијацијата (**2Т$_4$**) го означува почетокот на уште две целини (петта варијација и шеста варијација) кои се исклучиво изградени од втората тема (**2Т$_4$**) и во кои се наоѓа кулминацијата на ставот.

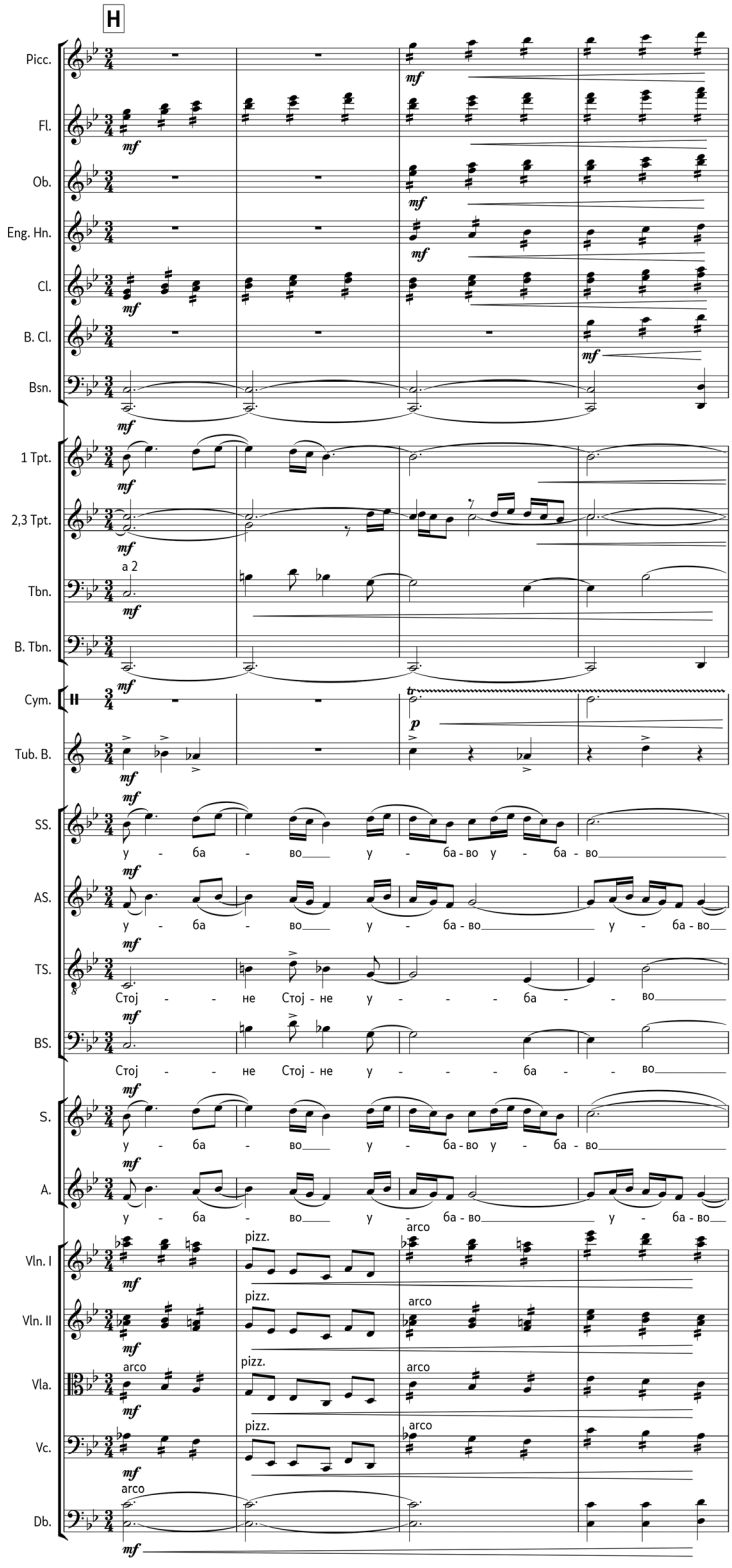
Постоеше можност бројот на варијациите да се одредува според секоја тема посебно, со што ќе се зголемеше вкупниот број на варијации. Но овде, како што се гледа, не сум имал намера да градам заокружени одделни варијации, туку едно непрестајно течење и движење кон кулминацијата на ставот, што е во согласност со драматургијата и на текстот и на ставот.

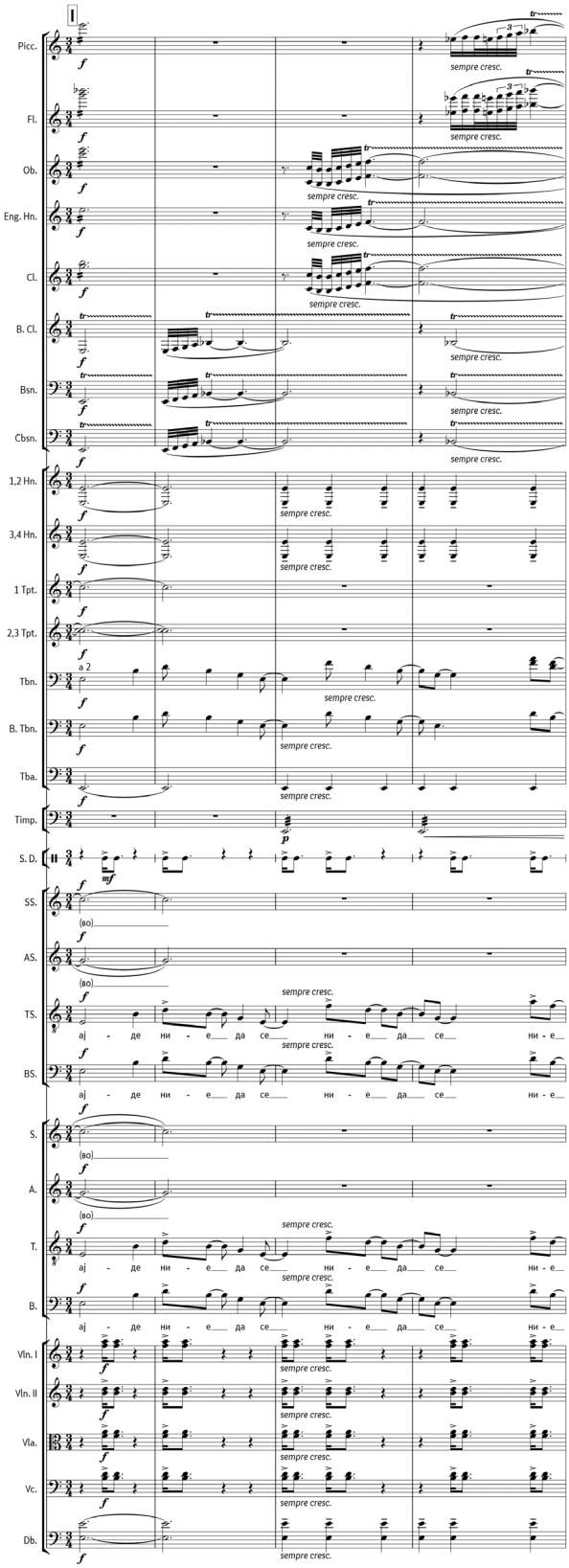
Појавата на втората тема (**2Т$_4$** во соло тенорот и басот) во оваа четврта варијација е внесена во вториот дел од првата тема, со што почнува уште поголема кондензација на материјалот и со што се поткрепува и дејството од текстот (**пр. 208**).

Натамошното излагање на втората тема (**2Т$_4$**) во оваа четврта варијација започнува со ново преместување на тоналниот центар (сега од тонот **е**), напуштање на фигурата (**Ф$_2$**), удвојување на водечката линија со машкиот дел од хорот и градење на придружбата од фигурата **Ф$_2$** (**пр. 209**).

Поради промената на придружната фигура и тоналниот центар и, секако, промената на оркестрацијата, овој дел од четвртата варијација можеше да се прогласи и како посебна варијација, но во него најнапред преку продолжувањето на излагањето на темата (**2Т$_4$**) без разлика што е тонално поместена, тој припаѓа на делот на втората тема во четвртата варијација. Токму овие двозначности се нешто што намерно сум сакал да го постигнам при градењето на оваа варијација. Крајот на варијацијата со репетиции надградувани нагоре во терци во машкиот хор и солистите, се задржува на синкопираниот молски квинтакорд (**d-f-a**) во највисокиот регистар, кој повторно е преклопен со почетокот на следната петта варијација во 105. такт (**пр. 210**).

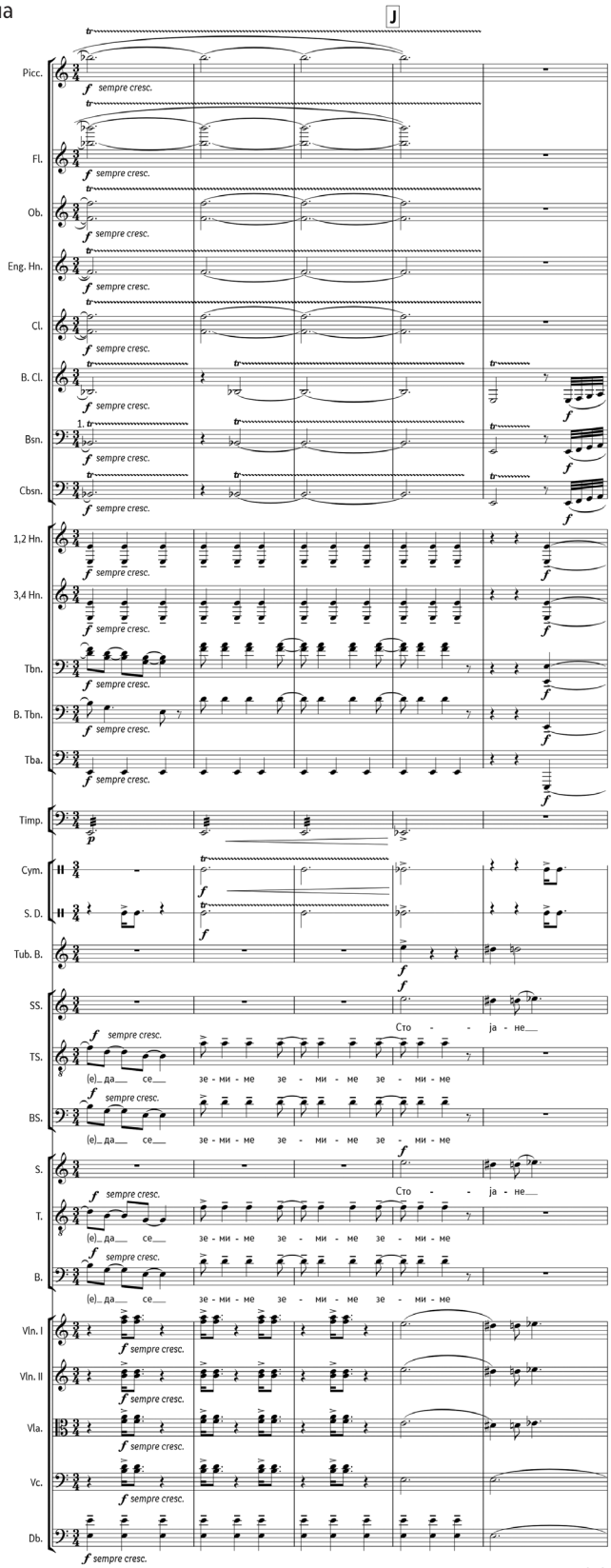
Пр. 208: Кондензација на темите, втората тема (**2T$_4$**) се појавува пред да заврши првата (**1T$_3$**), т. 92–95





Пр. 209: Комбинирање на $\mathbf{2T_4}$ со $\mathbf{\Phi_2}$ во четвртата варијација, т. 98–101

Пр. 210: Крај на четвртата и почетокот на петтата варијација, т. 102–106



Петтата варијација ја користи ритмичката синкопирана структура на $\mathbf{2T_4}$ за да изгради варијанта со хроматско движење (дури првата мала секунда надолу, на одреден начин одговара на скокот во големата септима од почетокот на оваа тема). Варијацијата има три реченици, секоја од пет такта и во неа настапува само женскиот хор. Хроматската линија на женските гласови е проследена со хроматика во басовата линија, која се движи нагоре. Многу густата оркестрација е решена преку трилерите во дрвените дувачи (дел од $\mathbf{Ф_2}$), издржаните тонови во лимените дувачи и тремолата во удиралките и на крајот во вториот дел од варијацијата и во гудачите (**пр. 211**). И оваа варијација се поклопува со почетокот на следната шеста варијација во последниот такт (т. 119).

Шестата варијација, во која се наоѓа кулминацијата на ставот, ја комбинира основната верзија на втората тема ($\mathbf{2T_4}$) и нејзината хроматска варијанта од петтата варијација, со имитации на почетокот (**пр. 212**). Кулминацијата во варијацијата е изведена: од синкопираните движења по тоновите на септакорди надолу (дел од материјалот $\mathbf{2T_4}$), кои се поместуваат терцно нагоре (најизразени во дрвениот дувачки корпус и комбинирано кај пејачите); фигурата $\mathbf{Ф_3}$ во целиот гудачки корпус во која пасажите завршуваат со намалена квинта на тонот **des**; тремолата во стандардната група на удиралки засилена со тамот; и целиот лимен корпус кој од септакордот со повторени четвртини во трубите и тромбоните и синкопи во хорните, во претпоследниот такт преминува во осмини и на крајот се задржува на половина со точка. Варијацијата е во постојано крешендо кое на крајот завршува со ***fff***.

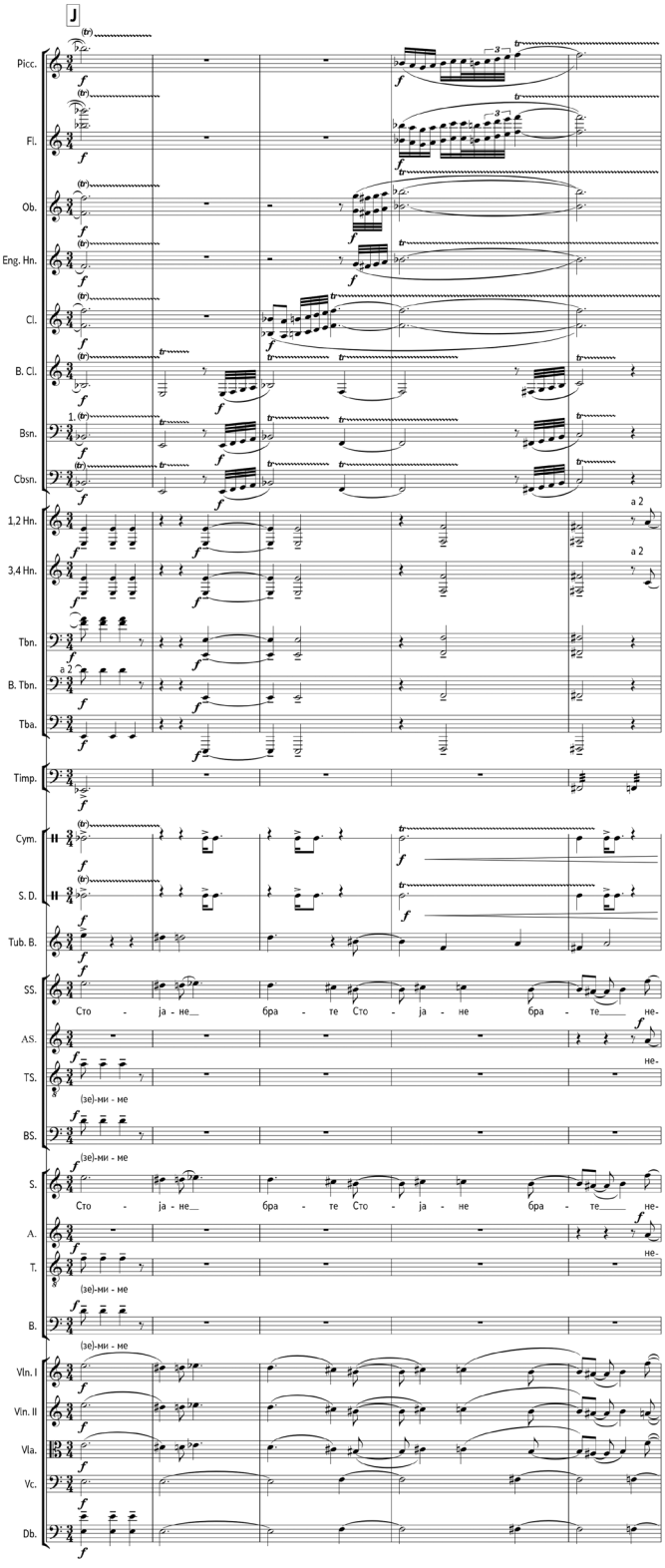
Посебно е интересен последниот акорд, 13-ка со основен тон **b**. Во неговата основа лежи дурско-молскиот голем септакорд (поради терцата со **des**/**d**: **des** во целиот гудачки корпус, **d** во соло сопранот и пиколото). Нонатa е голема, а ундецимата зголемена и 13-ка голема) (**пр. 213**).

По оваа варијација има два такта генерал-пауза, со што последната **седма варијација** се доживува како еден вид реприза на почетокот. Меѓутоа, овде бурдонот е тонот **cis**, а целиот вокален ансамбл пее во кварти (**пр. 214**).

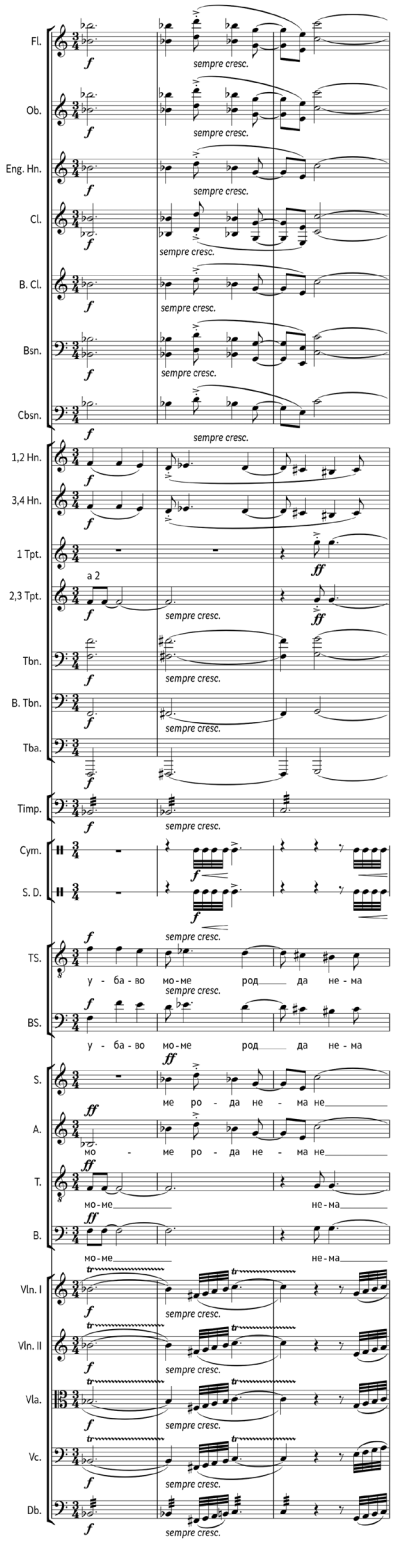
Втората тема ($\mathbf{2T_4}$) како во излагањето на темата на почетокот повторно ја водат првите виолини (без вокали) и таа се распаѓа слегувајќи надолу во гудачкиот ансамбл, завршувајќи на голема септима од **c-h** меѓу контрабасите и челата.

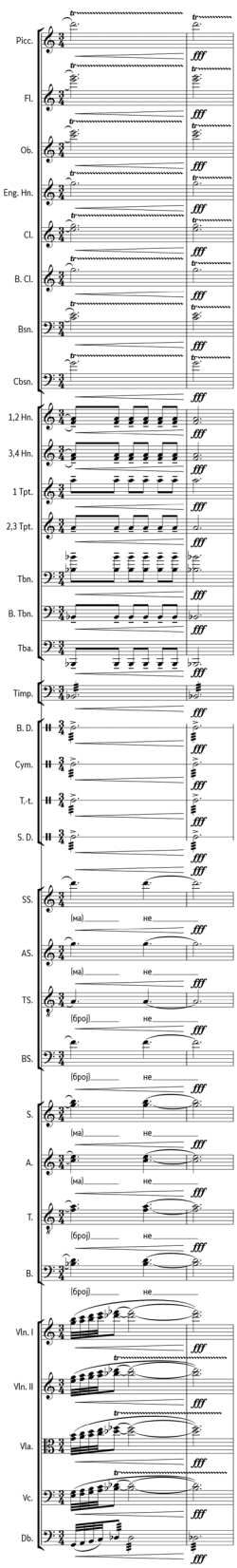
Целото решение на овој став е во потенцирање на трагичниот конфликт претставен во содржината на песната. Сите постапки, од интервалската и ритмичката структура на втората тема ($\mathbf{2T_4}$), хроматиката, дисонантните судири, движењето на гласовите во секунди, до, на крајот, исклучително дисонантната голема септима во најдлабокиот регистар на гудачите, е во функција на коментирање на текстот. Во истата таа смисла е и потенцирањето на контроверзата содржана во крајот на оригиналната песна каде Стојан ги дава своите аргументи за инцестот, кои во оригиналната изведба (од *Колекцијата Фирфов*) не се докрај јасни дали го осудуваат или го оправдуваат. Овде пораката е јасна – особено дисонантниот акорд на крајот од шестата варијација, кој следува по една огромна градација со изразени дисонантни судири, не остава сомневање за осудата и трагичноста на конфликтот. Уште повеќе, ставот завршува со повторување на првиот текст (Стојан и Стојне роднини, нивните мајки две сестри), што во изведбите на фолклорниот оригинал на песната не се случува.

Пр. 211: Почеток на петтата варијација со придружна фигура Φ_2, т. 105–109



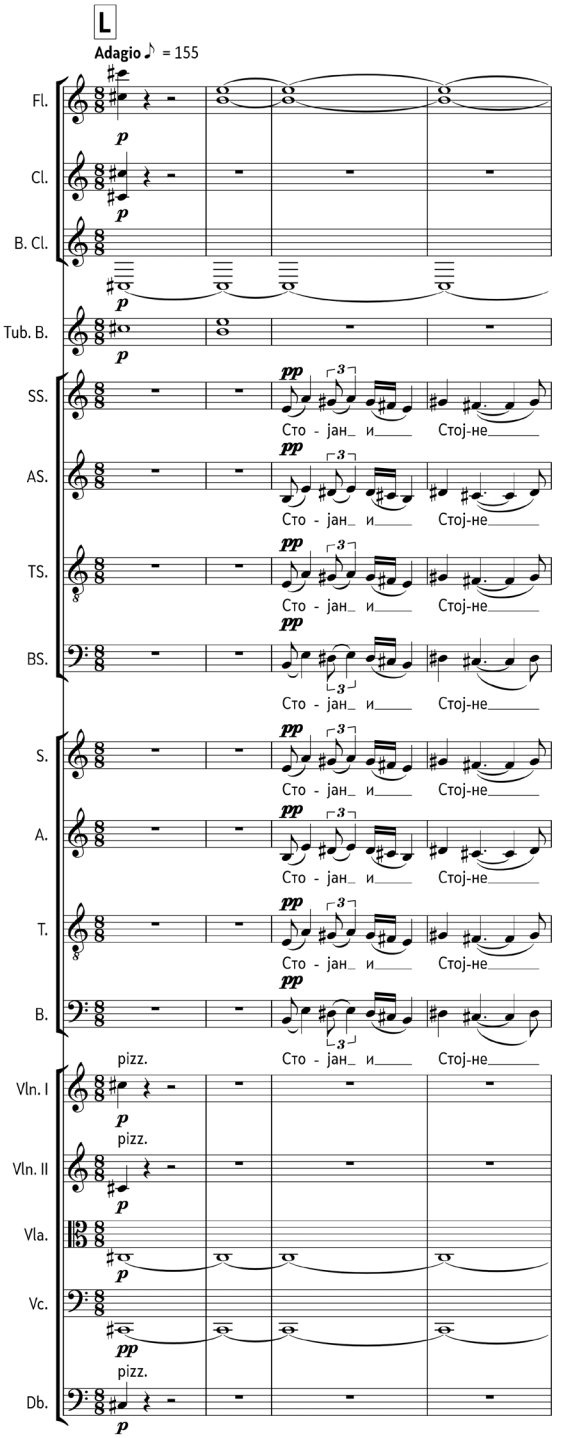
Пр. 212: Спојување на основната и хроматската варијанта на 2T4, т. 123–125





Пр. 213: Крајот на шестата варијација, кулминација на ставот со 13-ка акордот, т. 134–135

Пр. 214: Почеток на седмата варијација со вокалниот ансамбл поставен во кварти, т. 138–141

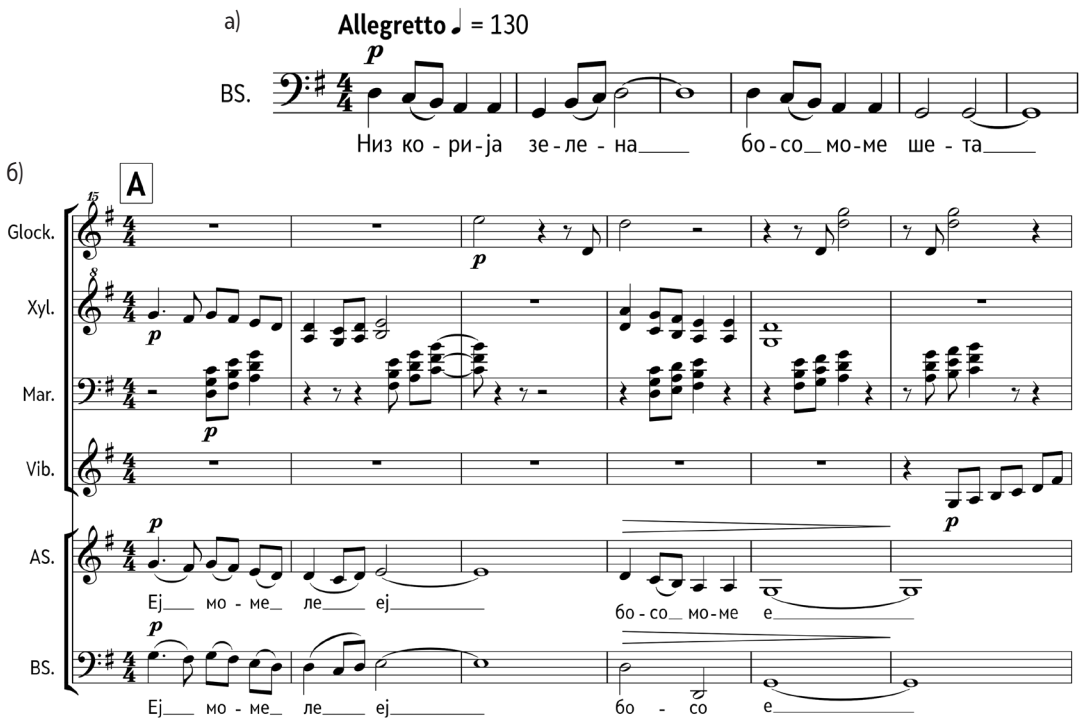


Трет став

Третиот став ја следи концепцијата на скерцо ставови, пред четвртиот, кој повторно треба да ја врати драматиката на симфонијата. Во оваа смисла и избраната песна, „Низ корија зелена“, е во дур (наспроти модалните, молски ориентирани песни од останатите три става). Нејзиниот октавен опсег исто така укажува дека е од понов датум. На крајот, и содржината на текстот е помалку драматична од содржините на текстовите на двете претходни песни.

Во музичка смисла овој став одговара на третиот став од Втората симфонија, посебно по неговата синкопирана (регтајмовска) структура. Синкопираните делови дури може да се каже дека се повпечатливи и во тематските делови и во премините (кои треба да одговараат на припевите). Целата структура на ставот е организирана околу петте строфи на песната, при што првата строфа е искористена два пати, а последната е искористена во комбинација со четвртата (во некои верзии на текстот од песната тие се појавуваат заедно). Темата **T₅** е изведена од двата дела на песната „Низ корија зелена“ (**пр. 215**).

Пр. 215: **T₅** изведена од песната „Низ корија зелена“ (без повторувањата), т. 1–6 и т. 15–20

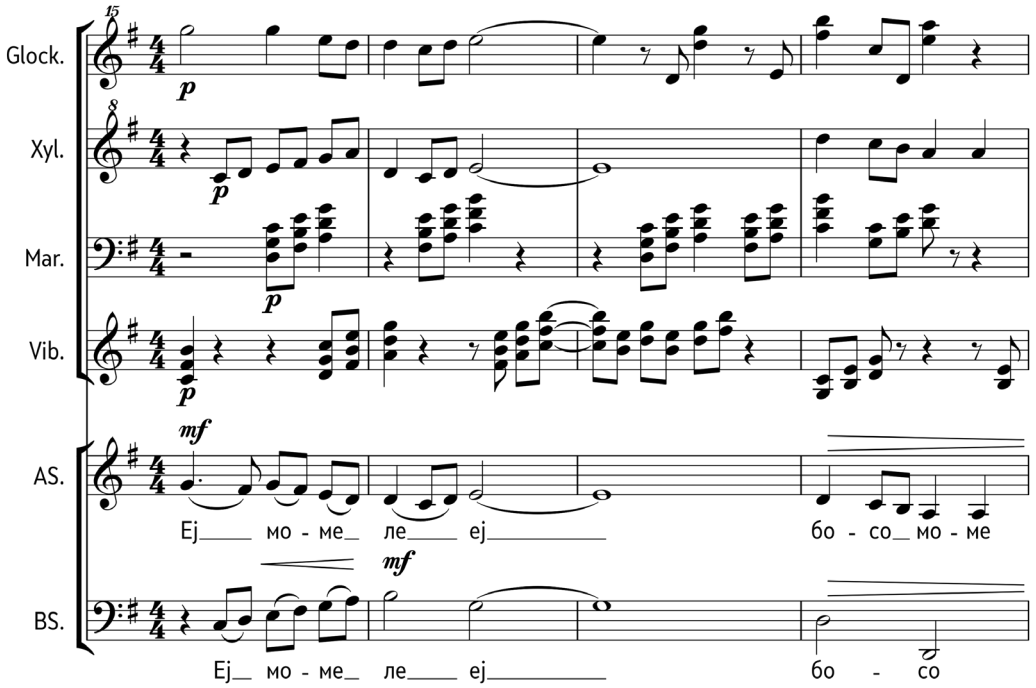


Покрај делот на основниот тематски материјал (**T₅**) (овде деловите каде се користи **T₅** ќе ги одбележиме со **a** бидејќи се работи за повеќе повторувања), ќе бидат додадени уште два тематски материјали (**T₆** и **T₇**, за третата и четвртата строфа; деловите ќе ги означиме како **b** и **c**). Меѓу нив ќе се појават повеќе премини кои особено на почетокот наликуваат на припевите од песните.

a (1. строфа) премин (припев) a_1 (1. строфа) премин (припев) a_2 (2. строфа) b (3. строфа) премин с премин (припев) вовед b_1/c_1

Првото **a** (1–26. такт) содржи четири реченици (1 1_1 2 2_1) и секоја од нив се заокружува со автентична каденца. Заедно формираат сложена реченица. Првата реченица ја изведува басот *a capella*, по што во втората се вклучува и алтот. Придружбата е изведена во четирите интонирани удиралки (ѕвончиња, вибрафон, ксилофон и маримба), кои исто така постепено влегуваат (најнапред маримбата во почетокот на втората реченица). Удиралките, главно, прават придружба од акорди која постепено се збогатува со сегменти од основната мелодиска линија на песната и скалични движења. Акордите се изградени со суперпозиција на кварти и во нив се јавуваат и синкопирани структури со што е најавена ритмичката поента на ставот. Постепено со сета раздвиженост се добива полифона структура, особено во последната реченица (2_1), во која и басот се движи полифоно во однос на алтот (**пр. 216**).

Пр. 216: Полифоното орнаментирање на основната линија на песната, т. 21–24

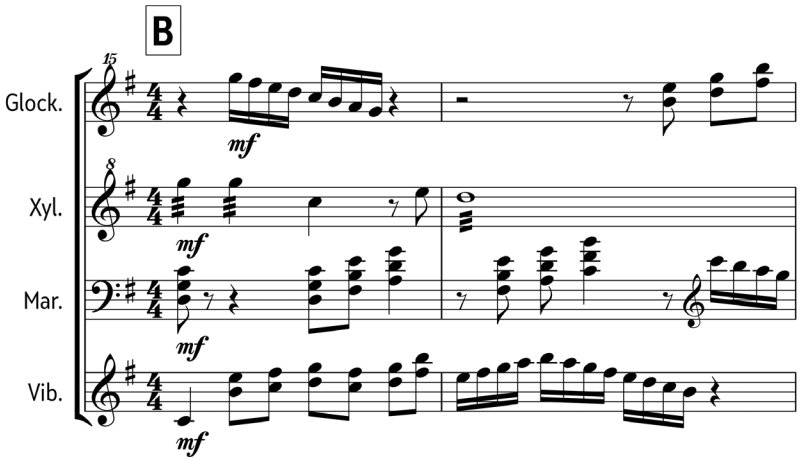


Иако од песната произлегува јасна тонална структура (**G-dur**), сепак, квартните акорди ѝ даваат еден пентатоничен призвук и ја оддалечуваат од нејзината изворна фолклорна структура.

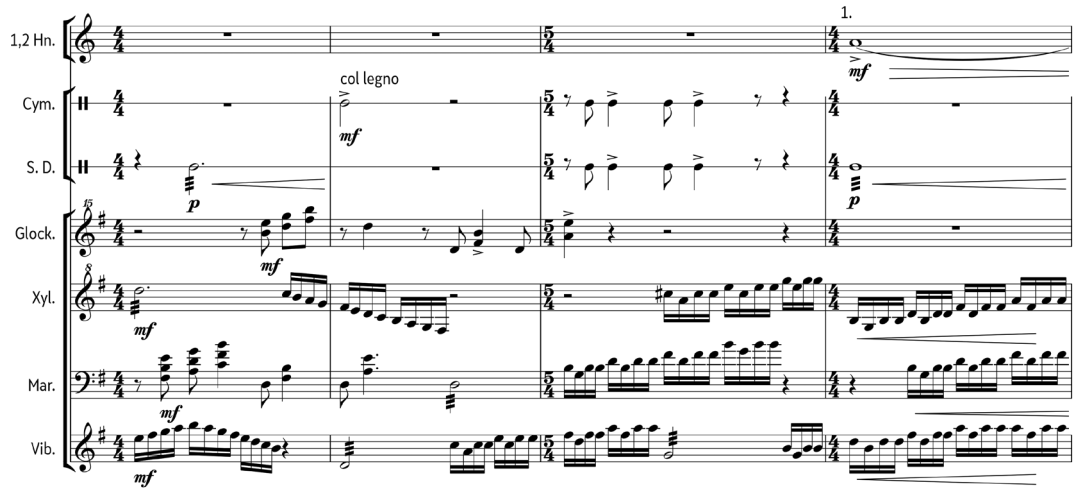
Првиот премин во потполност одговара на припевите во кои, како и во овој случај, се повторува вториот дел од песната (рефренот). И тој има две реченици: 2_2 и 2_3. Но скаличните движења кои беа најавени во песната овде добиваат поголемо значење, при што и акордите почнуваат да се разложуваат (**пр. 217**).

Во втората реченица (2_3) од припевот мелодиската линија само се насетува од хармониите и таа е искористена за да се модулира во нов тонален центар (на доми-

Пр. 217: Разработка на припевот (скалични движења и квартни акорди), т. 28–29



Пр. 218: Крајот на припевот со модулација во следниот тонален центар, т. 33–36

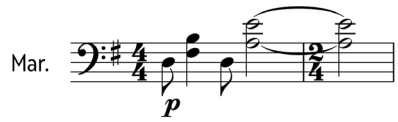


нантата **d**), при што се додадени удиралки и тонот **a** во хорната кој е и интонација за настапот на хорот во следниот дел $\mathbf{a_1}$ (**пр. 218**).

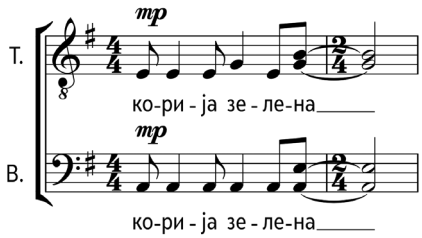
Делот $\mathbf{a_1}$ (т. 37–65) го презема хорот (како што гледаме и овде се следи практиката на концертите за солист и ансамбл). Во него сè повеќе ќе доаѓа до израз синкопираната игра во ритамот, каде во бинарниот четвртински ритам преку тринарните групи од осмини се добива веќе споменатиот ритмички карактер на ставот. Ова го најавува маримбата на почетокот на ставот преку синкопираната фигура ($\mathbf{Ф_4}$) (**пр. 219**).

Таа ($\mathbf{Ф_4}$) ќе се преточи и во вокалите како, на пример, во одговорот на машкиот дел на хорот (**пр. 220**).

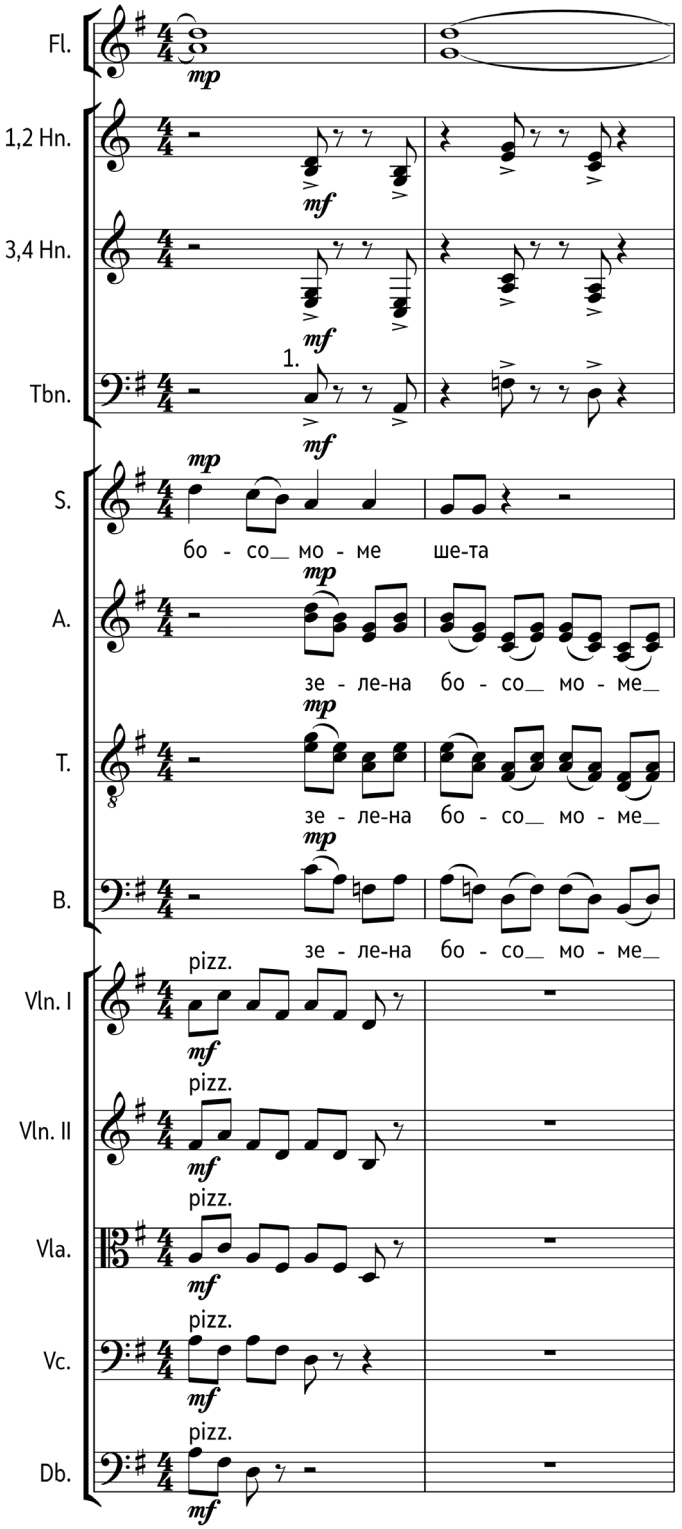
Пр. 219: Синкопираната фигура $\mathbf{Ф_4}$ со квартно-квинтни созвучја, т. 9–10



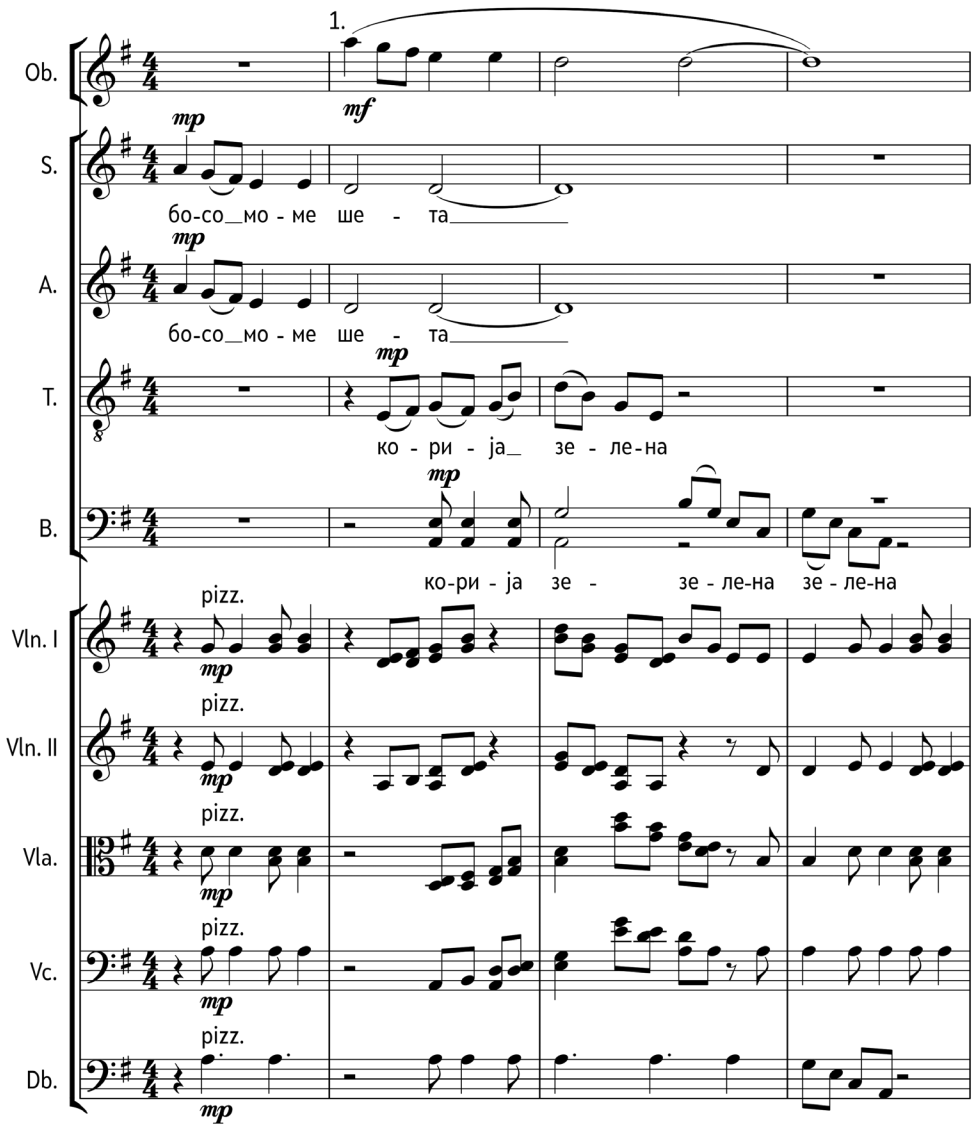
Пр. 220: $\mathbf{Ф_4}$ во машкиот хор, т. 39–40



Пр. 221: Варијанта на **Ф$_4$** со *secco* удари во лимените дувачи, т. 51–52



Пр. 222: Респонзоријална функција на Φ_4 кон основниот тематски материјал, т. 41–44

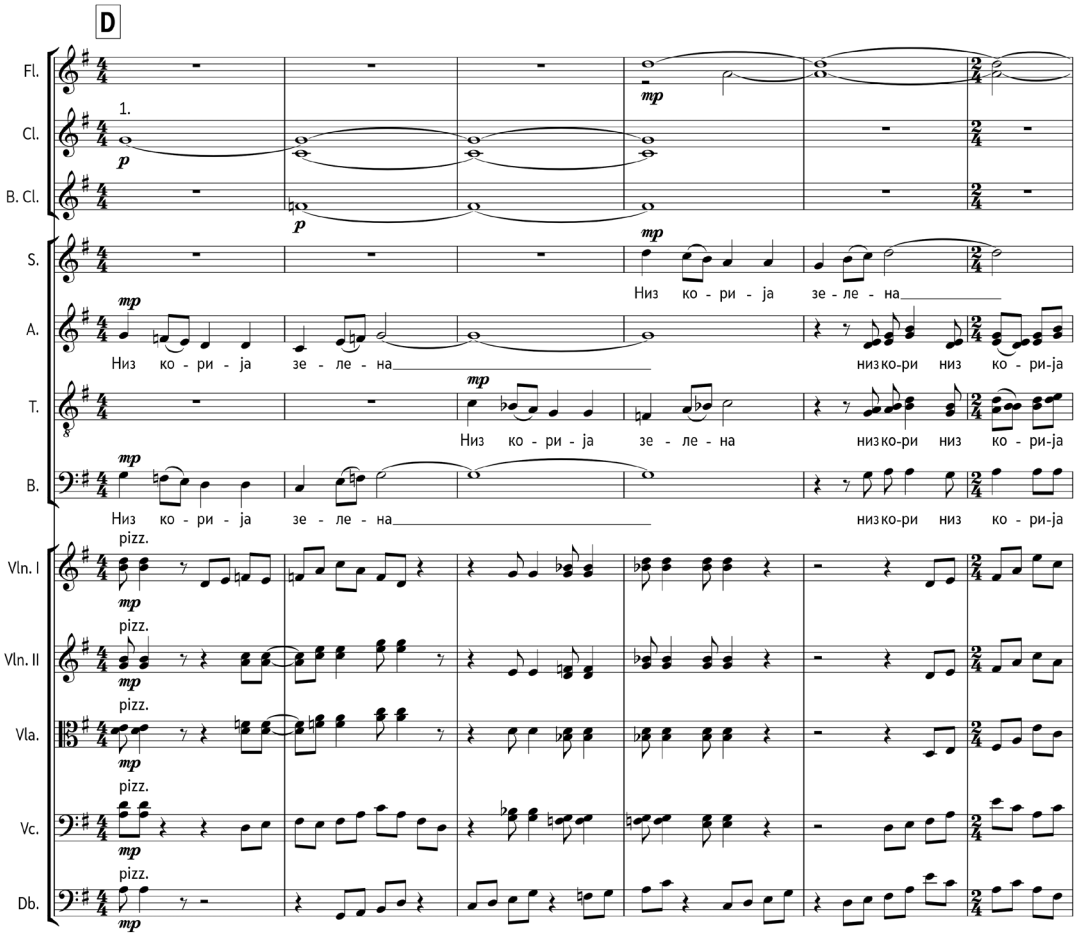


Подоцна овие фигури ќе добијат и континуирана осминска структура, при што лимените дувачи, како во следниот пример од 51. такт, ги потенцираат вака добиените синкопи (**пр. 221**).

Интерпретациски и овде, како и во сите претходни случаи каде се јавуваат преземени ритмички постапки од популарната музика и џезот, мора да се води сметка тие синкопи да бидат третирани со сите изместувања, порани почетоци и доцнења, бидејќи така сум ги мислел и чувствувал. Сосема е јасно дека нотацијата овде е само посредно средство и дека треба да се следат стилистичките карактеристики на жанрот од каде потекнува материјалот.

Овие разложени акордски фактури стануваат респонзоријален дел на основната тематска линија на песната (**пр. 222**).

Пр. 223: Промена на тоналните центри во втората реченица на $\mathbf{a_1}$, т. 45–50



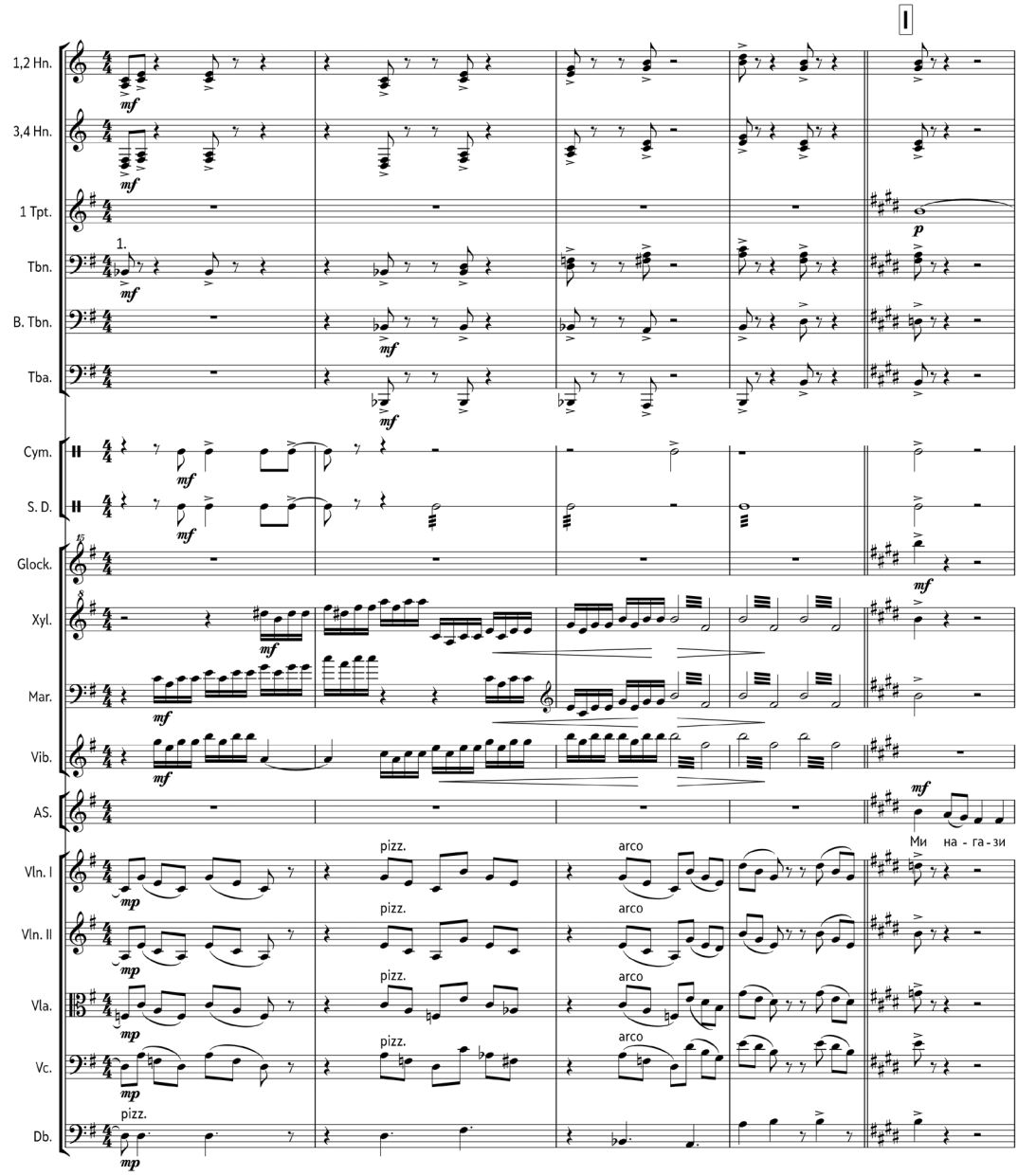
Во овој пример видна е и имитацијата во обоата која е најава за следните згусteни имитации во натамошниот дел на $\mathbf{a_1}$ кои нема да бидат октавни и ќе се јавуваат дури од различни тонални центри. Така втората реченица на $\mathbf{a_1}$($\mathbf{1_1}$) и самата се поместува во тематскиот материјал од центарот **c** (т. 45), по што следат имитации и од тоналните центри **f** (т. 47) и **g** (т. 48) (**пр. 223**).

Ова мешање на тоналните центри (тоналитетите) е едно од средствата со кое се обидувам да ја разрешам монотонијата на едноставниот тематски материјал произлезен од песната.

Истата тонално-хармонска постапка е применета и во следниот премин (припев, т. 65–77) во кој доминираат (како и претходно) септакорди (**пр. 224**), кои во зависност од соодносот со другите линии или групи инструменти може да бидат и нонакорди, 11-ка и 13-ка акорди.

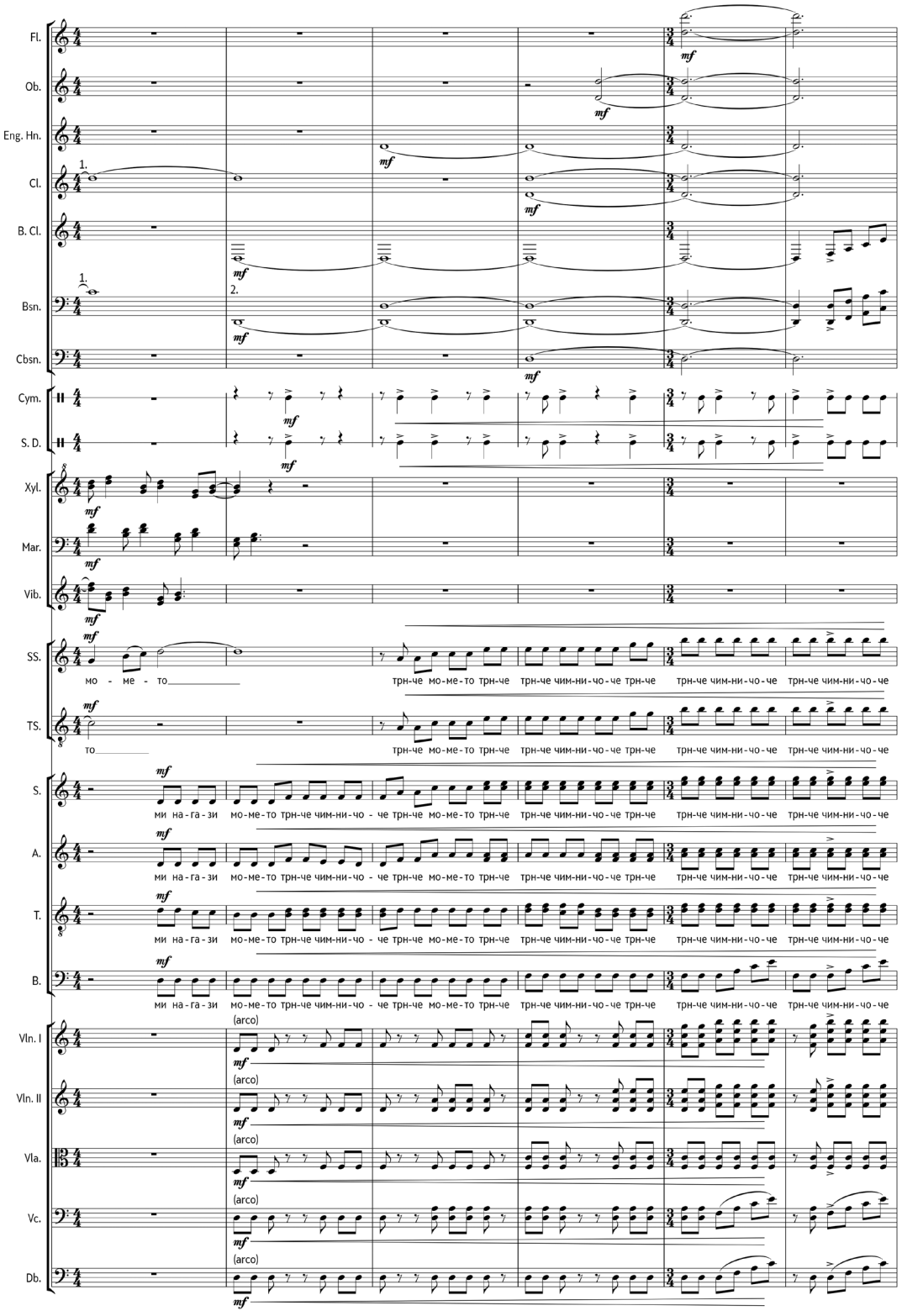
Како што се гледа од примерот, следниот дел започнува со предзнаците кои го означуваат **E-dur**, кој многу брзо ќе биде напуштен. (Инаку доминантата за него е молска, со 13-ка акорд во лимените дувачи; трето време на 76. такт.)

Пр. 224: Доминација на септакордите во хармонските решенија на ставот, т. 73–77



Фасцинацијата со септакорди меѓу другото ми е продрена и од Сонатината за пијано на Дмитри Кабалевски која ја изведував често во периодот на крајот од средното музичко образование и почетокот на студиите. Нејзиното влијание е видно и во мојата Сонатина оп. 1, посебно во третиот став, напишана непосредно по споменатите изведби. Септимите и септакордите оттогаш стануваат нераздвојна црта во моето творештво до денес. Но влијанието не е само од Кабалевски туку и од интензивното слушање и свирење на џез во тие години (практично сите дотогашни стилови).

Пр. 225: 13-ка акорд на крајот од **a**$_2$ со речитативна функција, т. 90–95



Следното **a_2** го започнува алтот соло, а во неговата втора реченица (**1_1**) водечката линија ја презема тенорот. Наместо двете реченици, од втората половина на песната (**T_5**) се јавува речитативно акордски дел во осмини (со надоградба на терци стигнува до 13-ка акорд), со синкопирани акценти во барабанот и чинелата (**пр. 225**).

Новиот дел **b** започнува со вовед од два такта (т. 96–97) во кој се јавува нова синкопирана ритмичка фигура (**$Ф_5$**) (во осмини 3,3,3,3,2,2) (**пр. 226**).

Интересна е структурата на овој акорд, кој за основен тон го има **h** и би можел да се третира и како квартен акорд (поради **fis-h-e-a** во виолините), но и непотполн 11-ка акорд (поради **fis** во виолите). Дополнително тој е усложнет со појавата на движењето **h-c-f-a** во ниските дрвени дувачи и удиралките (вибрафон, ксилофон и маримба).

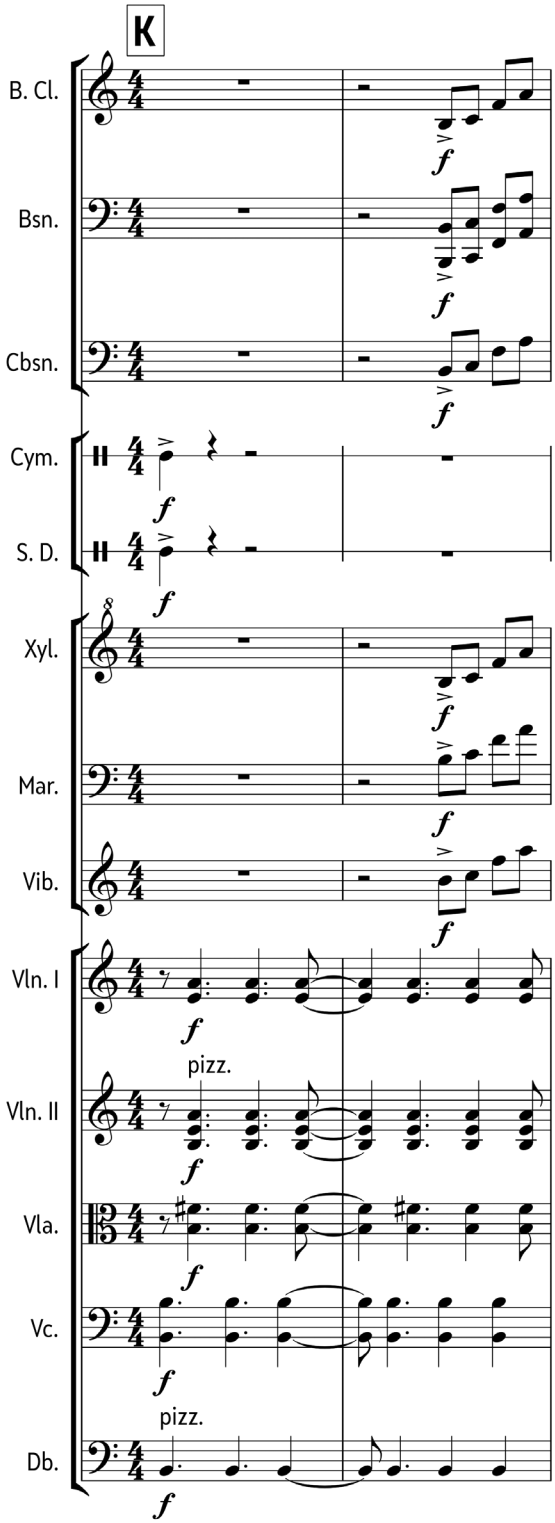
Врз оваа основа се јавува новиот тематски материјал (**T_6**) (т. 98–101) кој е делумно изграден од хроматско движење (**пр. 227**).

T_6 дополнително е проширена со имитација (одговор) во хроматика во дрвените дувачи и удиралки (**пр. 228**).

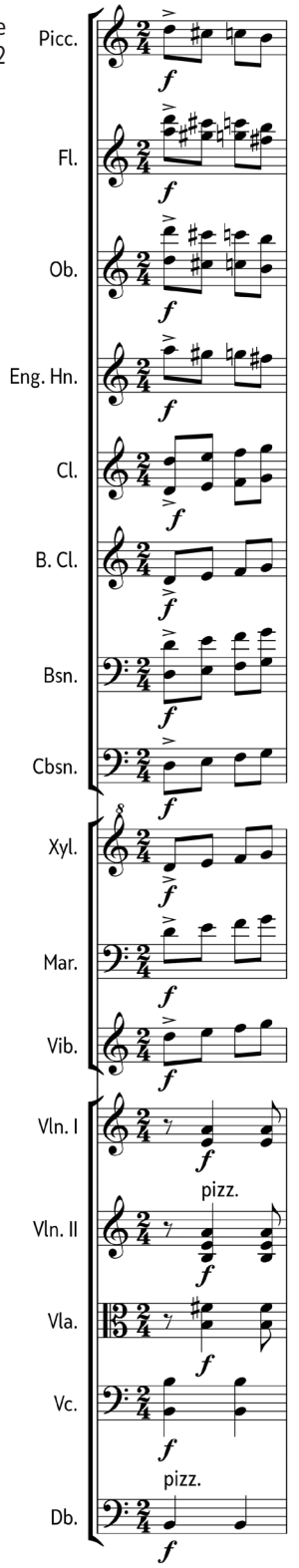
Хроматиката и спротивното движење во басот се основа за следните три појавувања на **T_6** во тоналните центри **d**, **f** и **as** (со претходното **h** – намален септакорд), со што делот добива четириреченична структура (1, 1_1, 1_2, 1_3 и трае од 96. до 120. такт).

Во третото појавување (1_2) во 110. такт, тенорите донесуваат уште еден карактеристичен материјал: мотивот **M_1** (кој е произлезен од синкопите во целиот став, **$Ф_4$**) со карактеристично движење во зголемена кварта (**пр. 229**).

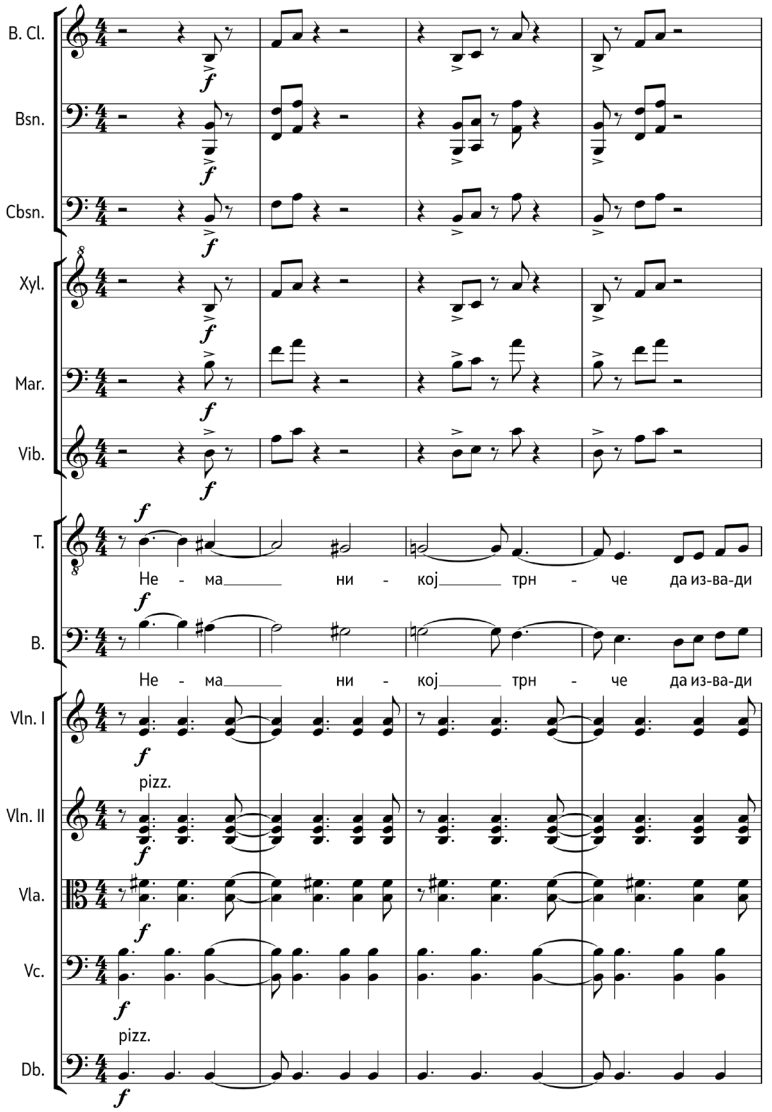
Пр. 226: **$Ф_5$** составена од синкопиран акорд во гудачите и разложен акорд во дрвените дувачи и удиралките, т. 96–97



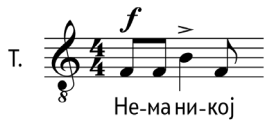
Пр. 228: Одговор на $\mathbf{T_6}$ во дрвените дувачи и удиралките, т. 102



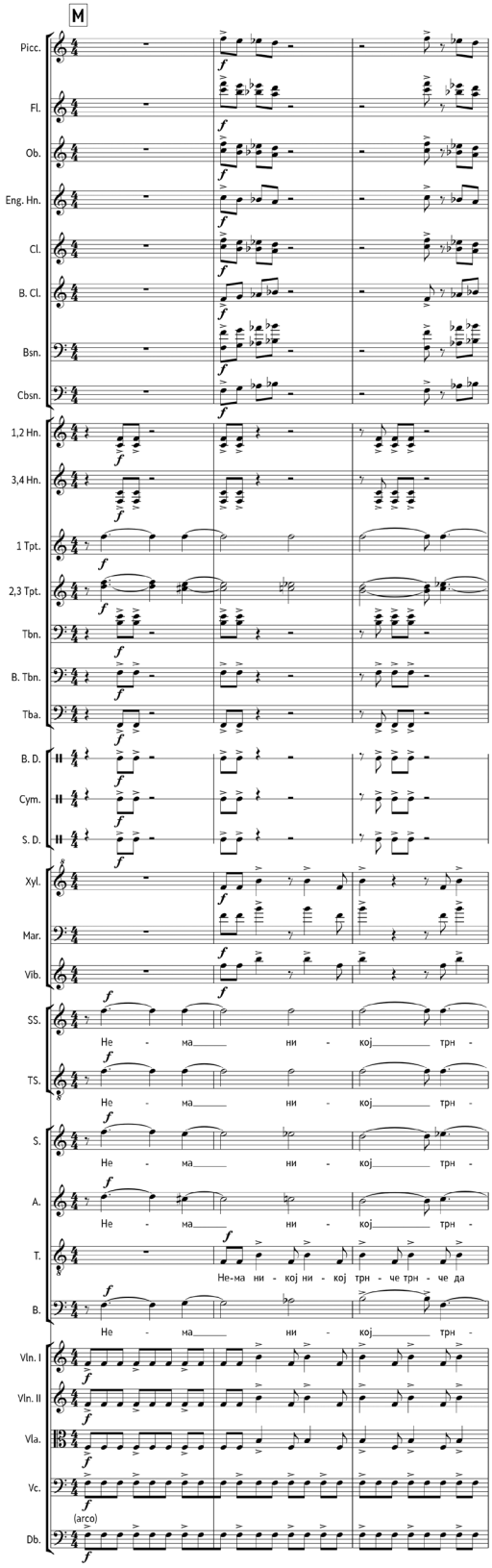
Пр. 227: $\mathbf{T_6}$ со хроматско движење и придружната фигура $\mathbf{Ф_5}$, т. 98–101



Пр. 229: $\mathbf{M_1}$ со карактеристично движење во зголемена кварта, т. (110)



Пр. 230: Различни синкопи во различните делови од изведувачкиот состав, т. 109–111



Овие синкопи им се спротивставуваат на синкопите од изворната фактура (во контрабасите и челата), со што се гради една полиритмична фактура, посебно што и останатиот дел од оркестарот влегува со различни акценти (**пр. 230**).

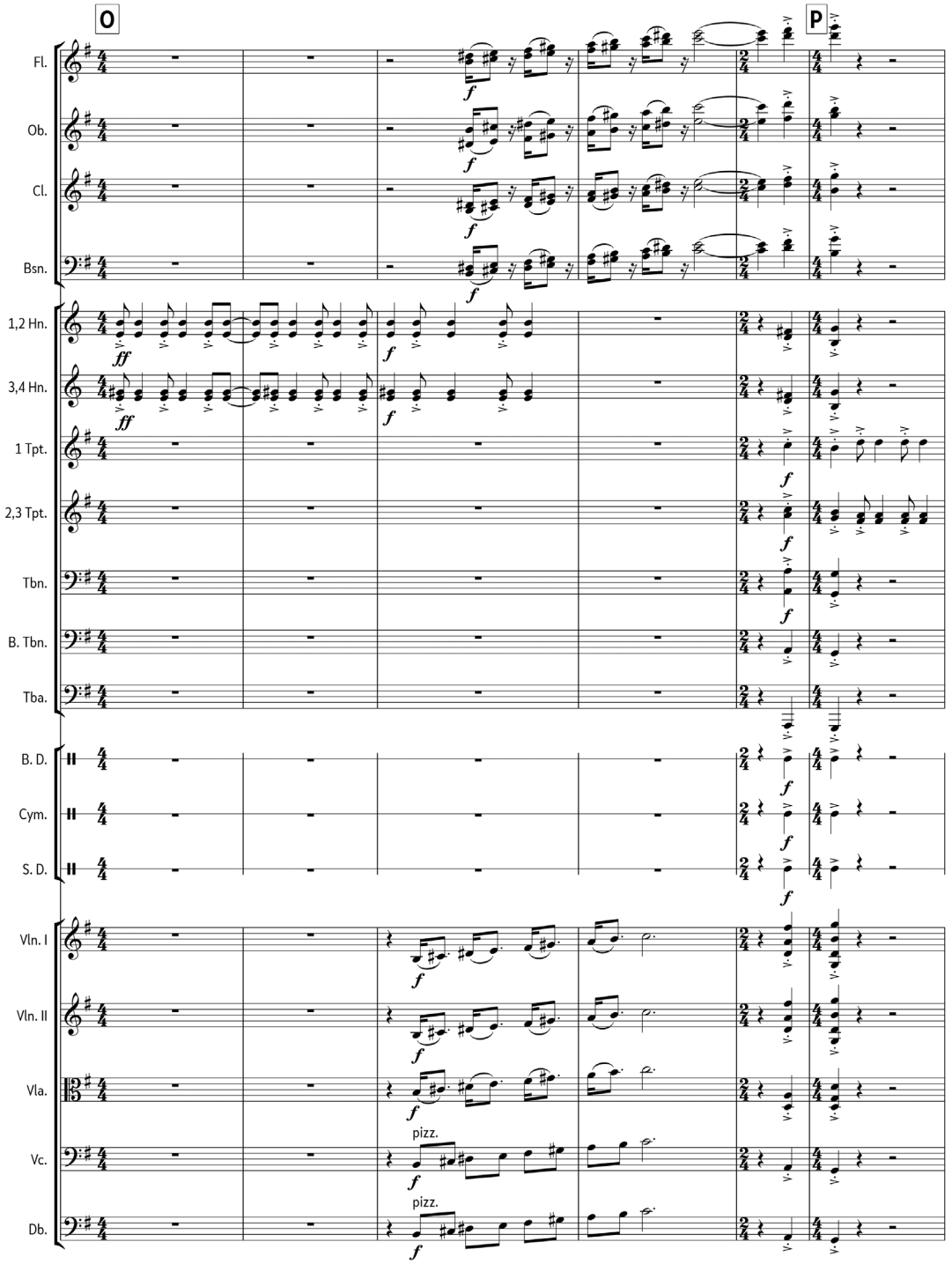
Овој дел гради огромен контраст со првиот релативно мирен дел со мелодиската линија од песната, што одговара и на промената на содржината на песната.

Следниот **премин** (т. 121–130) е насочен кон појавата на делот **с** и по големата кулминација што ќе се случи со претходниот дел, почнува ненадејно (со музички скок) во сосема нова фактура која ја експлоатира синкопираната структура на Φ_4. Содржи две реченици во кои од оваа фигура се изведени акордските и скаличните елементи, што придонесуваат тој да се доживее како вовед во главниот содржински материјал кој ќе следува.

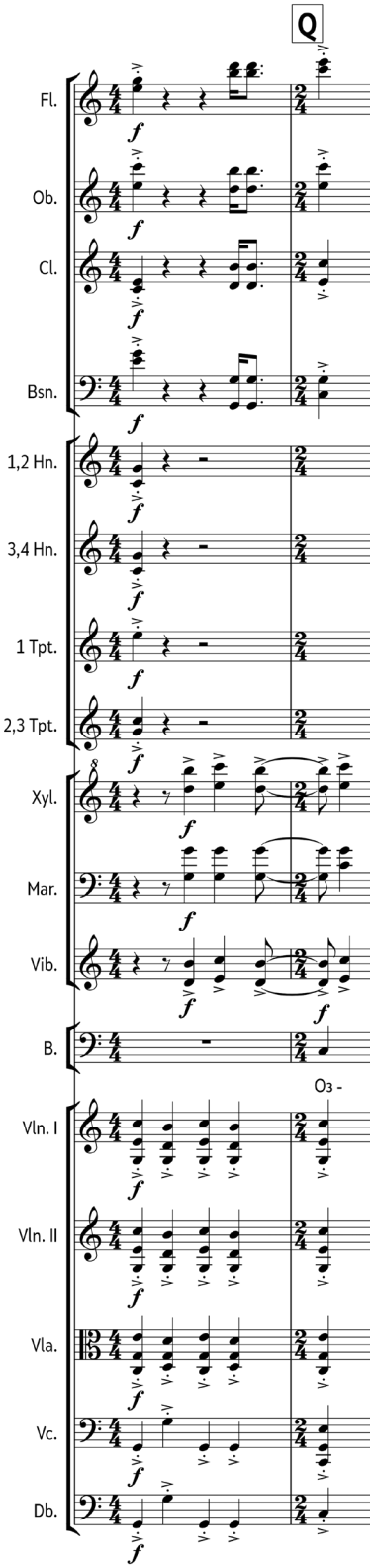
На заднината од фанфарните квинтакорди на почетокот (поставени во синкопирани три осмински целини) кои го утврдуваат **E-dur**, е изведен пасажот од пунктирани движења (гудачи со имитација од терци во дрвените дувачи) кој завршува на нона. Баналноста на основниот материјал (квинтакорд, пасаж) е избегната преку задржувањето на тоничниот квинтакорд врз пасажот кој е очигледно на доминанта, по што следува автентична каденца во **G-dur** (**пр. 231**).

Втората реченица од преминот оди еден чекор понатаму, фанфарниот акорд го преземаат трубите, скаличното движење е надополнето со спротивставена линија надолу, а во каденцата на крајот (за **C-dur**) удиралките прават *contretemps* на акордите во гудачите (**пр. 232**).

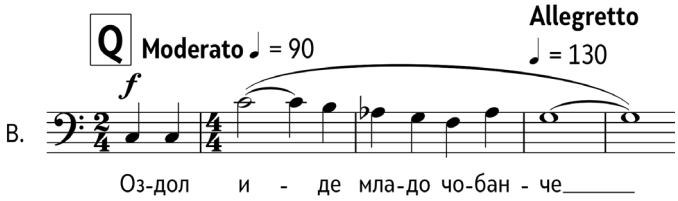
Пр. 231: Првата реченица од преминот кон **c** со синкопирана акордска и пунктирана пасажна структура, т. 121–126



Пр. 232: Удиралките со *contretemps* на акордите во гудачите, т. 129–(130)



Пр. 233: $\mathbf{T_7}$ со зголемена секунда поради фолклорна асоцијација, т. 130–134



На овој последен такт од преминот се надоврзува излагањето на новата тема (**T_7**), која со зголемената секунда треба да го задржи фолклорниот призвук (**пр. 233**).

Темата (**T_7**) има уште едно скратено повторување (т. 135–137). Крајот од првото излагање е проследен со повторувањето на автентичната каденца, сега со пунктирани фактури во дрвените дувачи, доцнење на гудачките акорди и *contretemps* кај удиралките. Но, по второто излагање започнува поголем дел кој им одговара на претходните припеви (т. 137–143). Крајот на целиот дел **c** содржи уште едно повторување на **T_7** во соло флејтата соодветно на текстот (... и на кавал свири...) (**пр. 234**).

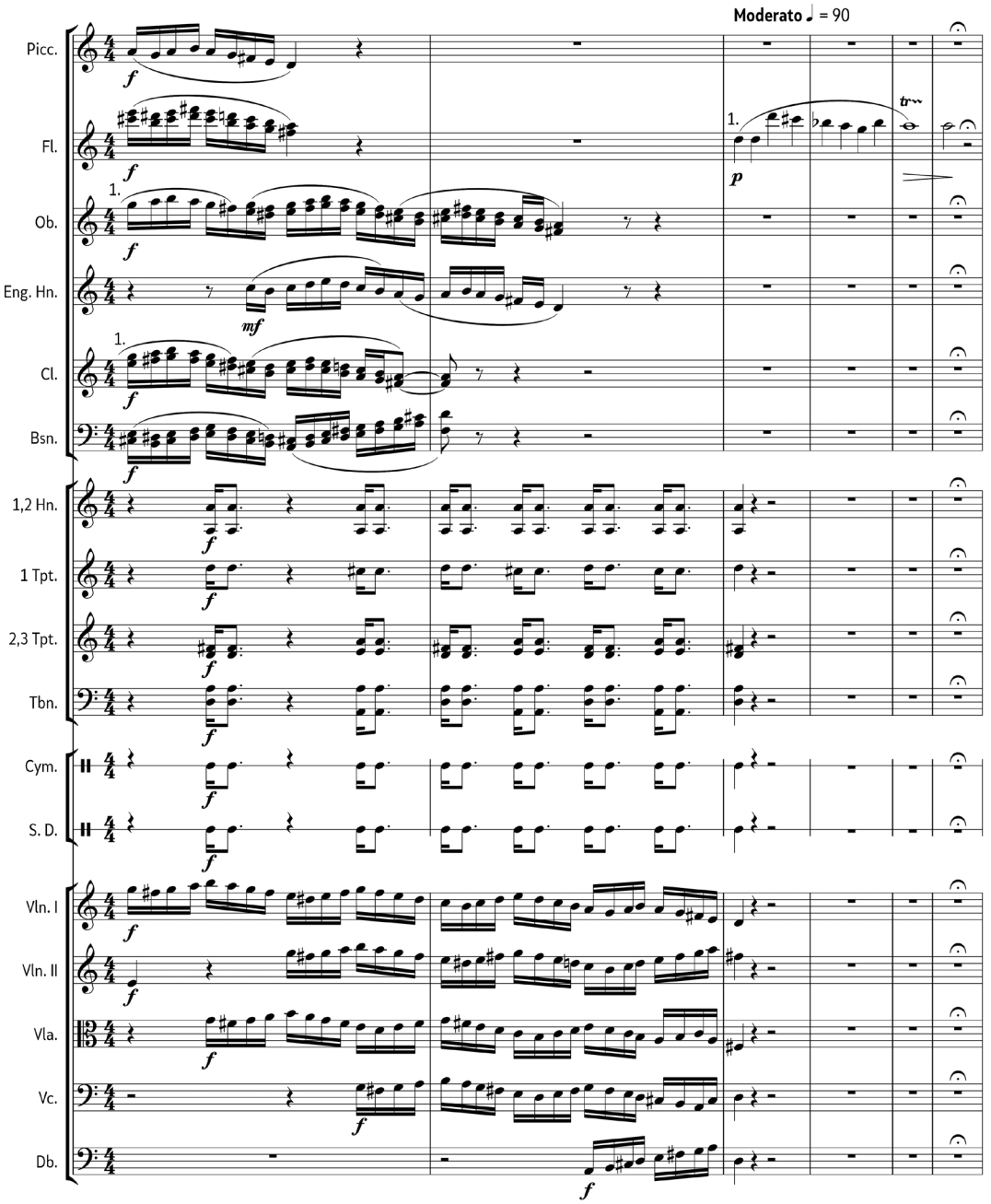
Следува завршниот дел во кој ќе се појават двете нови теми (**T_6**, **T_7**), пред кои има поголем **вовед** (т. 147–160). Тој произлегува од речитативно-акордскиот дел од крајот на **a_2** и пунктираниот ритам од преминот кон **c**. Започнува со тонот **h** во унисоно, па се префрла на тонот **d** од кој со надградба се формира 13-ка акорд, сето дополнително раздвижено и од синкопите од фигурата **$Ф_5$** (во хорот).

По овој голем вовед следува и малиот вовед со фигурата **$Ф_4$**, сега од почетниот центар **cis** (т. 161–162). Комбинацијата од двете теми (**T_6** и **T_7**) е изведена во четири реченици (1, 1_1, 1_2, 1_3), при што во секоја следна реченица тоналниот центар се поместува за мала терца нагоре (**cis**, **e**, **g**, **b**). Последната реченица е неколкупати прекинувана со генерални паузи, при што секое продолжување/повторување е скратено.

Ова би го нарекол варијанта на моите *secco* акорди во финалето на ставовите. Варијанта е со оглед на паузите и акцентите на почетоците.

Во некоја општа смисла овој став содржи триделност (**a b c**), заокружена со **кода** (делот со двете теми на крајот). Триделноста ја обликуваат новите тематски материјали, односно трите употребени теми. Од друга страна, тој се надоврзува на *ритмичноста* (синкопираноста) на првиот став која овде е уште подоминантна, особено во крајниот впечаток од ставот. Овој краен впечаток е сосема спротивен на мирниот почеток на ставот во кој тензијата постепено, но постојано, расте до крајот.

Пр. 234: Крајот на **c** со припевот и солото на флејтата со $\mathbf{T}_7$, т. 141–146



Четврти став

Исцрпувајќи ги основните формални решенија во претходните три става (сонатна, варијации, песна), во четвртиот посегнувам по централната полифона форма, фугата, односно овде како фугато. Ставот има релативно едноставна триделна формална шема:

[(a) вовед (песната)] [(b) фугато (два дела: основен/инверзија)] [(a_1) реприза на воведот кода]

Решението на формата на ставот во целост е преземено од последниот (7) став (Псалм 150) од ораториумот *Радомировиот̄ йсалт̄ир* оп. 47, воведниот дел од кодата од четвртиот став „Охрид“ од ораториумот *Охрид* оп. 28, и на одреден начин, концептот на крајот во *Техносимф*. *Техносимф* е застапена и во структурата на темата на фугатото, која, ќе видиме, одговара на структурата на првата тема од првиот став на оваа трета симфонија.

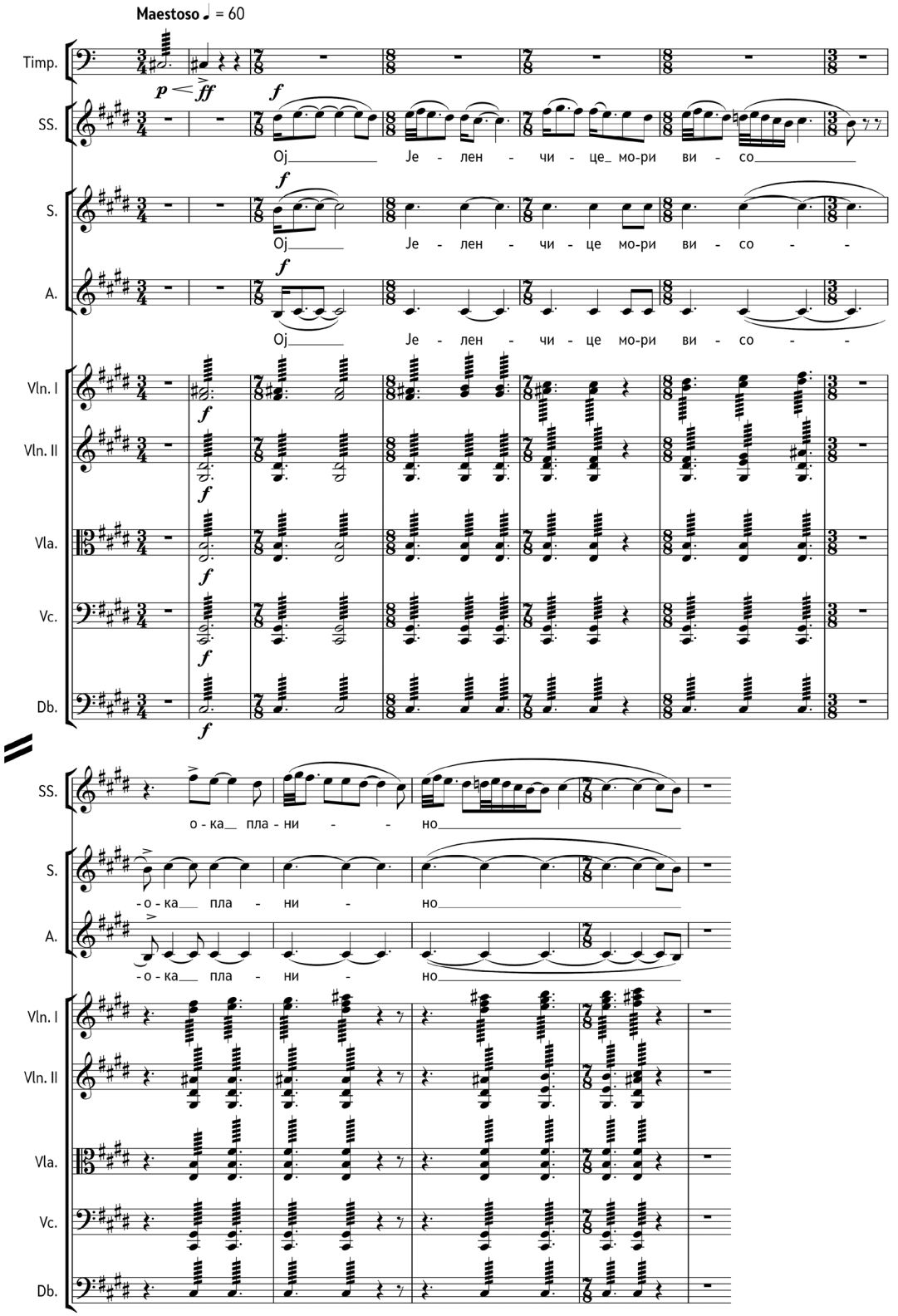
Очигледно сум бил веќе заморен од барањето иновации во претходните три става, и сум одлучил да искористам веќе готови решенија од претходните дела. Мотив повеќе ми бил што ова дело, поради неговото траење, нема да се изведува со некое од претходните, со што не би се забележале сличностите. Исто така се работи за сличности, кои на прв поглед тешко ќе ги идентификува некој што не го знае добро претходното творештво. Огромен дел од творештвото и на најголемите композиторски имиња од светската историја, повторува постапки, материјали, решенија на формата, хармонијата, оркестрацијата итн., од претходното нивно, а секако и туѓо творештво. Цели творештва се изградени врз еден модел кој се повторува во десетици варијанти.

Сакам да истакнам, ова беше свесно направено, и посебно со намера да се заокружи циклусот со формална постапка која не беше употребена во претходните три става.

Кога го пишував овој дел од книгата повторно, по не знам кој пат, го преслушував Моцартовиот *Реквием*, посебно поради воведниот дел кој веќе споменав го имам користено како модел повеќепати. Се разбира, тоа сум го направил поради тоа што многу ме импресионирал. Во една апсолутна смисла може да се каже дека сите композитори градат и надградуваат на музички примери кои посебно ги импресионирале. Но кај композиторите (и тоа го има и кај најголемите имиња) се чувствува и композиторскиот *fatigue*, нешто што и во науката често се споменува како истражувачки *fatigue*, кога предничи тенденцијата да се заврши трудот.

Воведот е исклучиво базиран врз песната ($\mathbf{T_8}$) „Јеленчице висока планино“ (**пр. 235**). По ова излагање следува генерал-пауза, уште едно варирано повторување на ($\mathbf{T_8}$) (т. 13–20), по што следува уште една генерал-пауза. Како што може да се види од примерот, песната ја изведува соло сопранот врз октавен бурдон од сопраните и алтите од хорот. Воведните два такта кон темата започнуваат со крешендо на соло тимпанот, по кој следува тремоло на 13-ка акорд во гудачите во ниските и средните регистри. Првите и подоцна вторите виолини ќе почнат да се движат постепено нагоре, проширувајќи го просторот на овој кластер до високите регистри. Тремолото и густината на акордот повеќе оставаат впечаток на кластер, одошто на сложен акорд од суперпонирани терци. Со предзнаците и основниот тон **cis** треба да се назначи дека основниот материјал е организиран околу **cis-moll**.

Пр. 235: T_8 произлезена од песната „Јеленчице висока планино“, т. 1–12



Честите промени на метарот се резултат на пренесување на *ad libitum* песната во регулиран ритам (кој се брои) заради координација на огромниот изведувачки состав. Уште повеќе фиксирањето на песната во 12-тонски систем носи огромна промена од изворниот материјал кој се движи во микротонски систем. Прекинувањето на бурдонот, во кое има и прекинување на зборот, за мене беше посебно впечатливо и мислам дека покрај интерпретациската функција (земање здив) е многу силен музички сегмент.

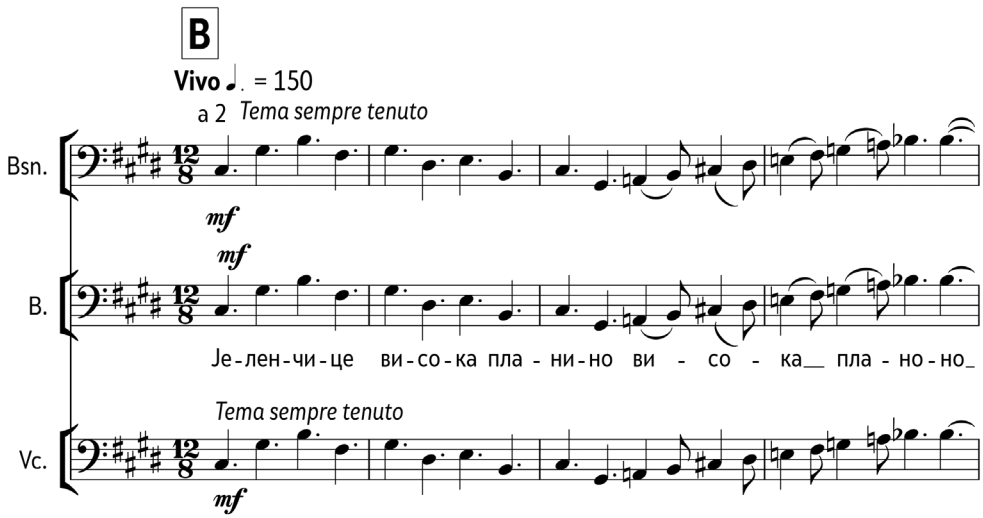
Следува централното фугато (т. 22–99), поделено во две целини, основна и инверзија на темата. Променето е темпото (**Vivo**) и е внесен тринарен ритам (12/8, некаде се менува во 9/8).

Оваа тринарност дава една мала разлика од последниот став на *Радомировиот псалтир*, иако ова се, како што ги нарекувам, *површински* интервенции, кои не ја менуваат длабочинската суштина на материјалот.

Фугатото е изградено врз две теми: $\mathbf{T_9}$ и варијанта на темата од песната $\mathbf{T_{8(вар)}}$.

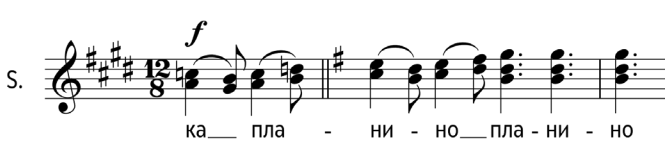
Темата $\mathbf{T_9}$ припаѓа на групите на квартно-квинтни теми/мотиви, кои, видовме, често ги има во моето творештво (**пр. 236**). Но оваа варијанта најблиску е до темата, односно $\mathbf{\Phi_1}$ од *Техносимф*. Како што може да се види од примерот, вториот дел од темата прави скалично движење во кое се внесуваат алтерации (во однос на основниот **cis** се појавува намалената квинта) и со последната **b** е дадена основата за првата имитација во алтите (т. 26–29), која во скаличниот дел внесува и терци, по што следуваат имитациите во *stretto* во тенорите (т. 30) и сопраните (т. 31) од тоновите **g** и **h**.

Пр. 236: $\mathbf{T_9}$ како основа за фугато-делот, т. 22–25

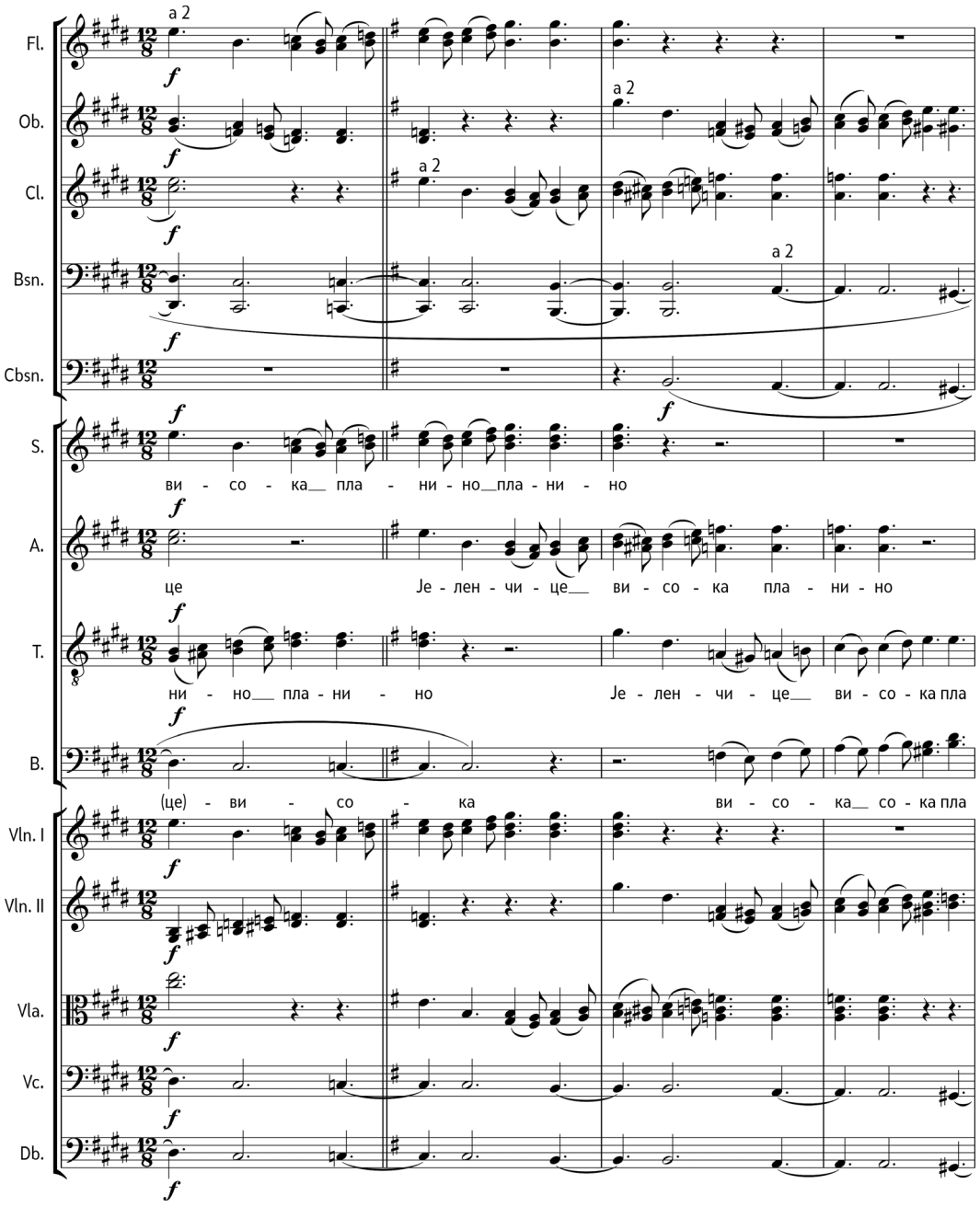


Веќе во половината на 32. такт од вториот дел на темата се прави моделот за секвенца (**пр. 237**), која ќе го формира меѓуставот (терминот кој го

Пр. 237: Моделот за секвенците како $\mathbf{M_2}$, т. (32)–(34)



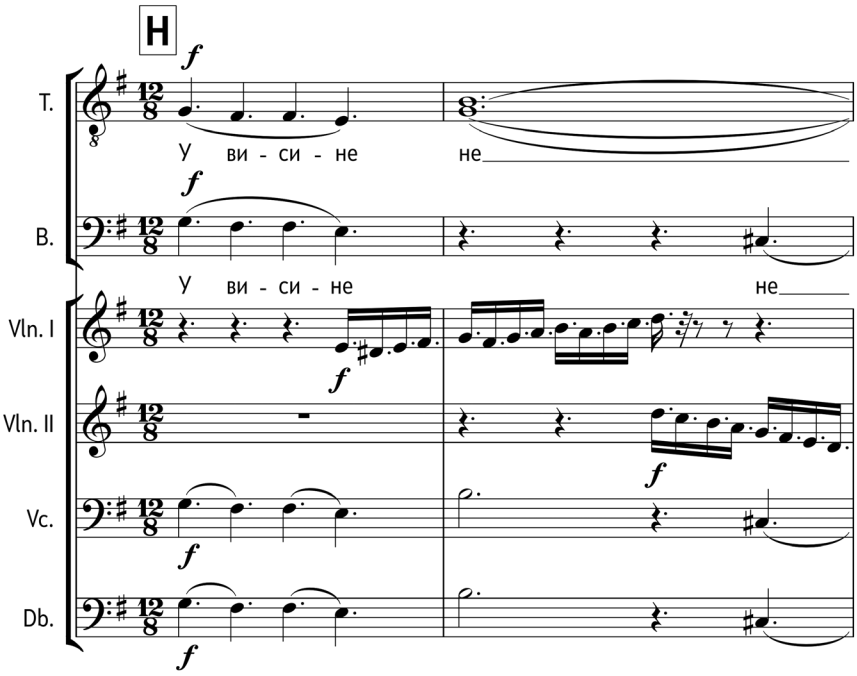
Пр. 238: Меѓуставот, односно секвенците, т. 32–35



употребувам за деловите на полифоните композиции кои поврзуваат две излагања со имитации на темата), кој трае до 35. такт (**пр. 238**). Неговиот модел овде ќе го означиме како $\mathbf{M_2}$.

Следува нова тематска целина од тонот **е** во која темата ($\mathbf{T_9}$) ја носат женските гласови во хорот, поддржани од дрвените дувачи (т. 36), додека во средина на следниот такт (т. 37) започнува инструментално *stretto*, односно имитација во пициката во виолините и виолите, комбинирани со ксилофон и вибрафон. Следната имитација

Пр. 239: Варијанта на темата $\mathbf{T_8}$ во фугато-делот со придружна фигура од $\mathbf{П_{1(вар)}}$, т. 51–52



е во машките гласови (т. 40) од тонот **g**, на што повторно во *stretto* (т. 41) од тонот **h** се појавуваат алтите. Во нивниот тематски дел паралелно во 42. такт започнува и новиот меѓустав (до 51. такт).

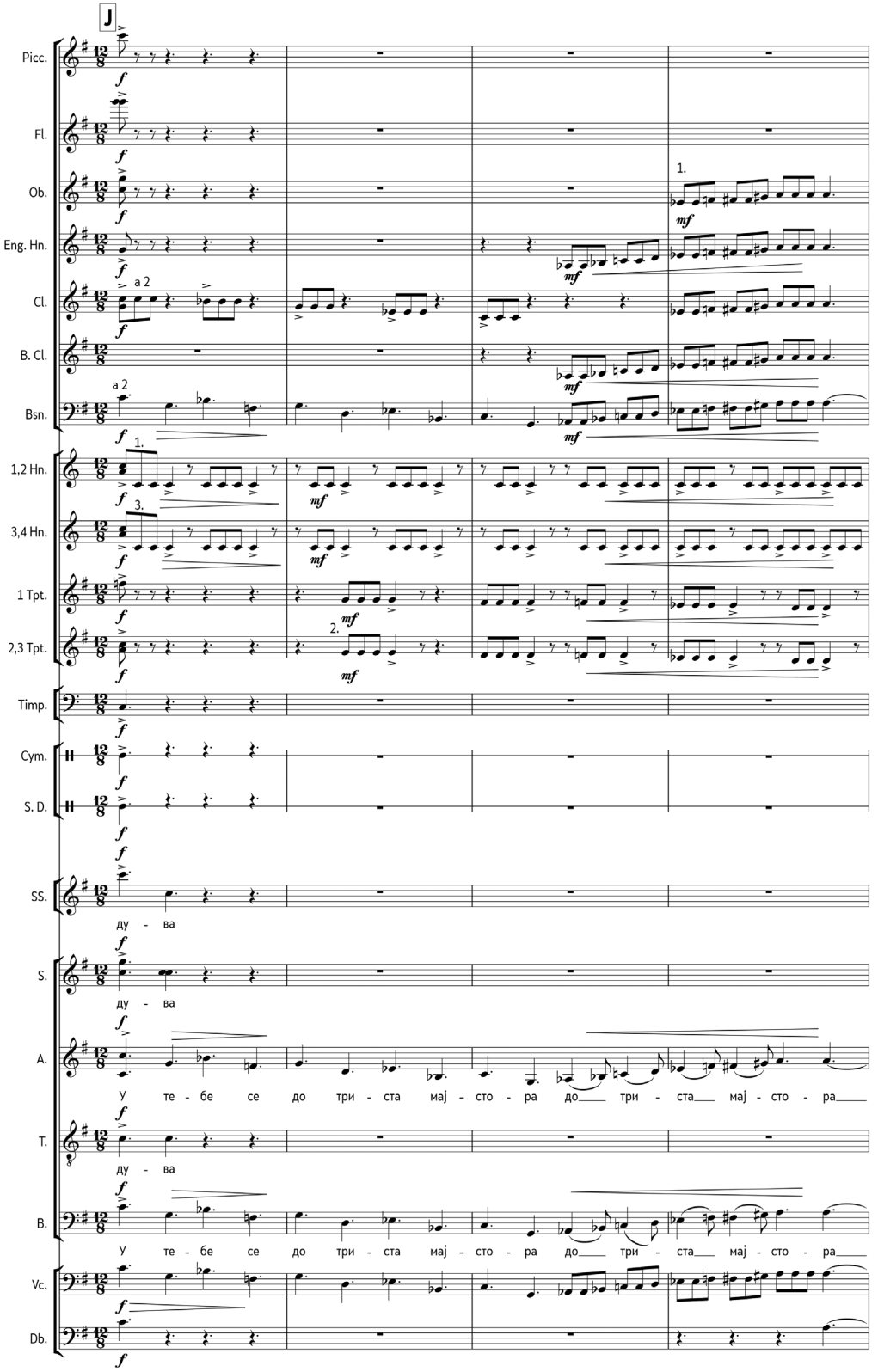
Во новиот тематски дел (т. 51–63) ќе се појави варијанта на $\mathbf{T_{8(вар)}}$ преку што и во фугатото се афирмира основната песна изнесена во уводот, $\mathbf{T_8}$. Придружена е од варијанта на $\mathbf{П_{1(вар)}}$ кој овде има функција на контрапункт и воедно фигура (**пр. 239**).

Во неа ги нема украсите од првото излагање, но е задржана основната контура. Поставена е во тоналниот центар **e**, по што следува секвентно повторување од тонален центар **f** во алтите (т. 155–157) и проширено повторување во сопраните со тонален центар **h**. Доаѓајќи во еден вид кулминација во овој прв дел од фугатото, го потенцира значењето на песната чиј текст е користен и во фугатото.

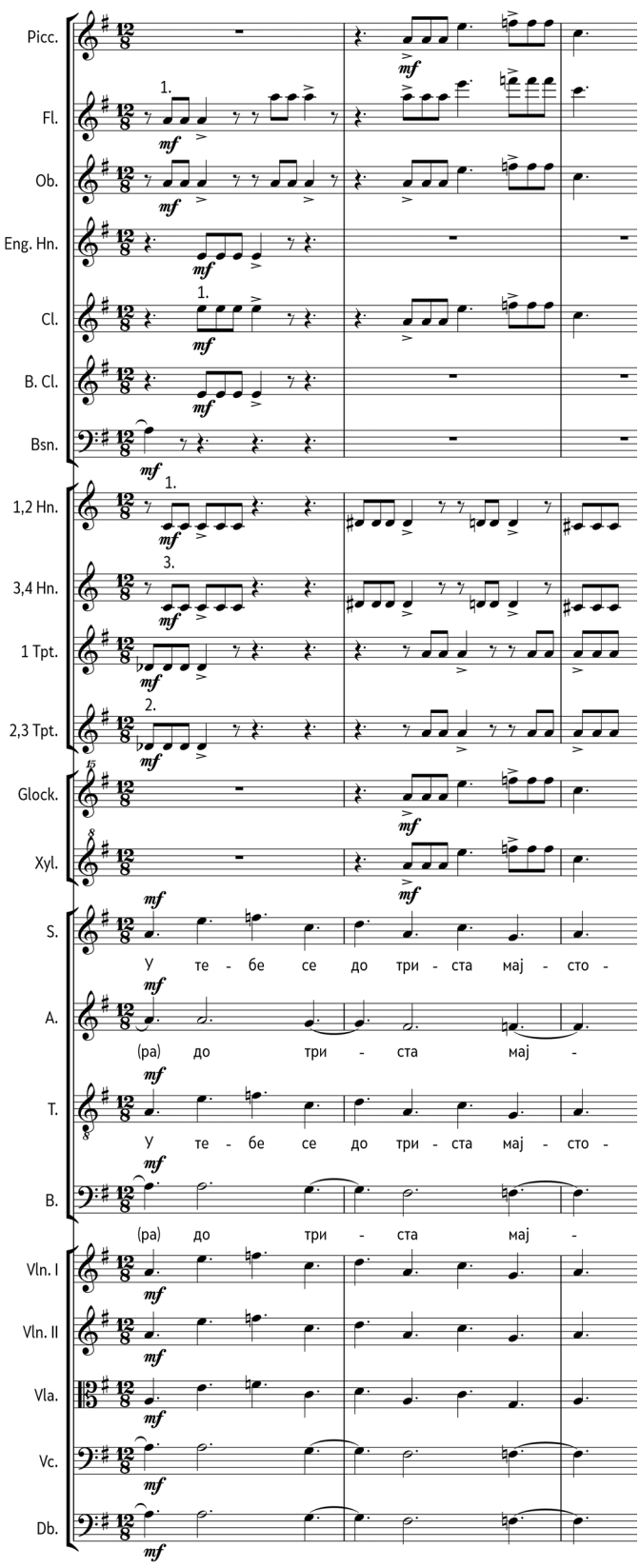
По овој дел започнува втората половина на фугатото во кое, во мој манир, би требало да се појави темата во инверзија $\mathbf{T_{9(вар)}}$. Но инверзијата е привидна бидејќи само првиот интервал е во спротивна насока, по што темата продолжува да тече во нејзината изворна варијанта. Слушно таа ќе има ефект на инверзија, бидејќи ќе го забележиме само првиот интервал како различен од основната верзија (**пр. 240**).

Ја донесуваат алтите и басите и, како што може да се види од примерот, освен бурдонските репетиции во лимените дувачи, останатите линии се во унисоно, со што се дава акцент на основната тематска линија. Веќе следната имитација, која е со тонален центар **a** (делот започна со тонален центар **c**; уште една потврда на честата употреба на терцни сродности) во сопраните и тенорите (т. 67–70), ја враќа темата ($\mathbf{T_9}$) во нејзиниот основен формат, но како контрапункт (контрасубјект) во тенорите и басите се јавува $\mathbf{T_{8(вар)}}$ со што се комбинирани двете теми (**пр. 241**). Во заднина и понатаму се јавува пулсирачкиот осмински ритам.

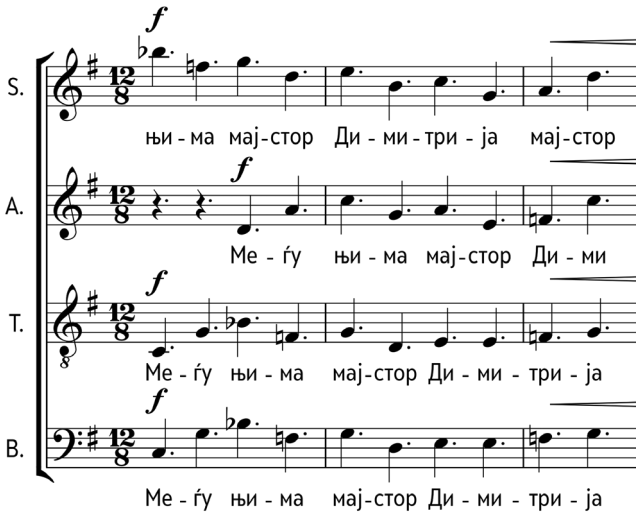
Пр. 240: Вториот дел на фугатото со темата во привидна инверзија $\mathbf{T_{9(вар)}}$, т. 63–66



Пр. 241: Комбинација на темите **T**$_{9}$ и **T**$_{8(вар)}$, т. 67–(69)



Пр. 242: Комбинација на $\mathbf{T_9}$ и $\mathbf{T_{9(вар)}}$ со *stretto*-имитација во алтите, т. 74–(76)



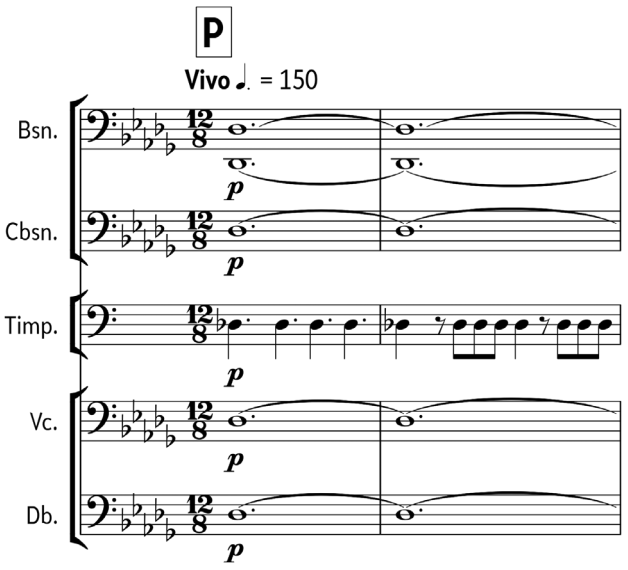
Следува третата имитација (т. 71–73) во сопраните и алтите кон која во *stretto* се појавуваат тенорите и басите со тонален центар **h**, па четвртата (т. 74–76) која секвентно се подига за полустепен нагоре од **c**. Наспроти басите и тенорите, како контрапункт се јавува варијантата на темата $\mathbf{T_{9(вар)}}$ во сопраните и во *stretto*-имитацијата во алтите (**пр. 242**).

Како што ќе видиме подоцна, овој модел со комбинација на темата и нејзината варијанта, ќе стане основа за кодата. Оваа последна имитација трае два и пол такта, по што започнува меѓуставот (т. 76–85) со истиот секвентен модел, но, се разбира, со многу промени на тоналните центри.

За крајот на фугатото (т. 86–99) повторно е искористена $\mathbf{T_{8(вар)}}$ со нејзините три појавувања. Ќе започне очекувано од нов тонален центар **f**. Водена е кулминативно и прекината со генерал-пауза. На овој начин фугатото има паралелна структура на двата дела: **$\mathbf{T_9}$ меѓустав $\mathbf{T_{8(вар)}}$| $\mathbf{T_{9(вар)}}$ меѓустав $\mathbf{T_{8(вар)}}$**

Повторувањето на воведот со основната тема на песната $\mathbf{T_8}$ очекувано не е направено буквално. Најнапред е изложена само првата половина на песната, овој пат кај сите солисти, наспроти бурдонот на хорот и целиот оркестар, сето засилено со тремола во удиралките во ***f***. Започнува и со еден такт тремоло во гудачите и удиралките и издржаниот тон **e** во лимените дувачи, кој ќе стане бурдон, односно тонален центар на ова повторување на воведот (т. 101–110). Следува генерал-пауза по која започнува **кодата**.

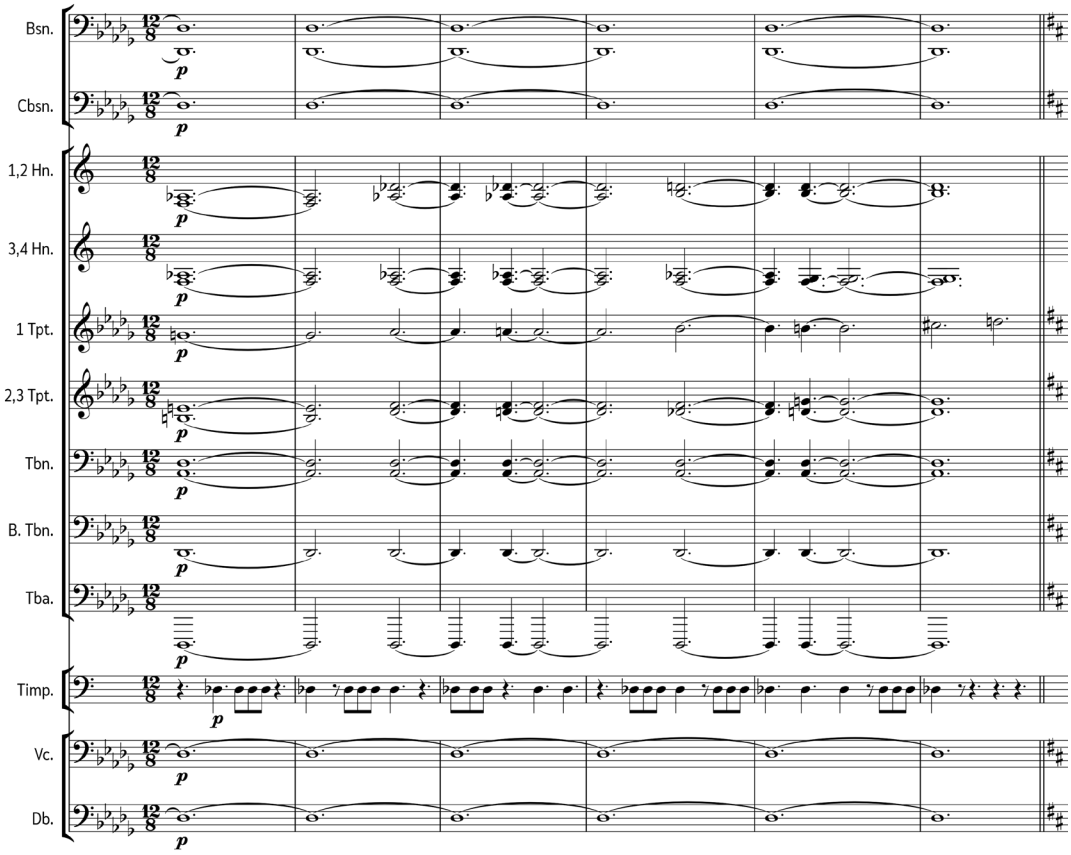
Пр. 243: Почеток на кодата со фигурата $\mathbf{\Phi_6}$ во тимпаните, т. 112–113



Таа има воведен дел, средишен централен дел со остинатни имитации и краен дел со автентична каденца.

Воведниот дел започнува со ритамот во тимпаните (веќе беше присутен низ целиот фугато-дел) (**пр. 243**). Се разбира, натаму ќе се повторува во најразлични варијанти (со што станува јасна неговата асоцијативност со Равеловото *Болеро*).

Пр. 244: Почетокот на трите реченици со педали и хармонски прогресии (првиот акорд е варијанта на *Електра*-акордот), т. 114–119



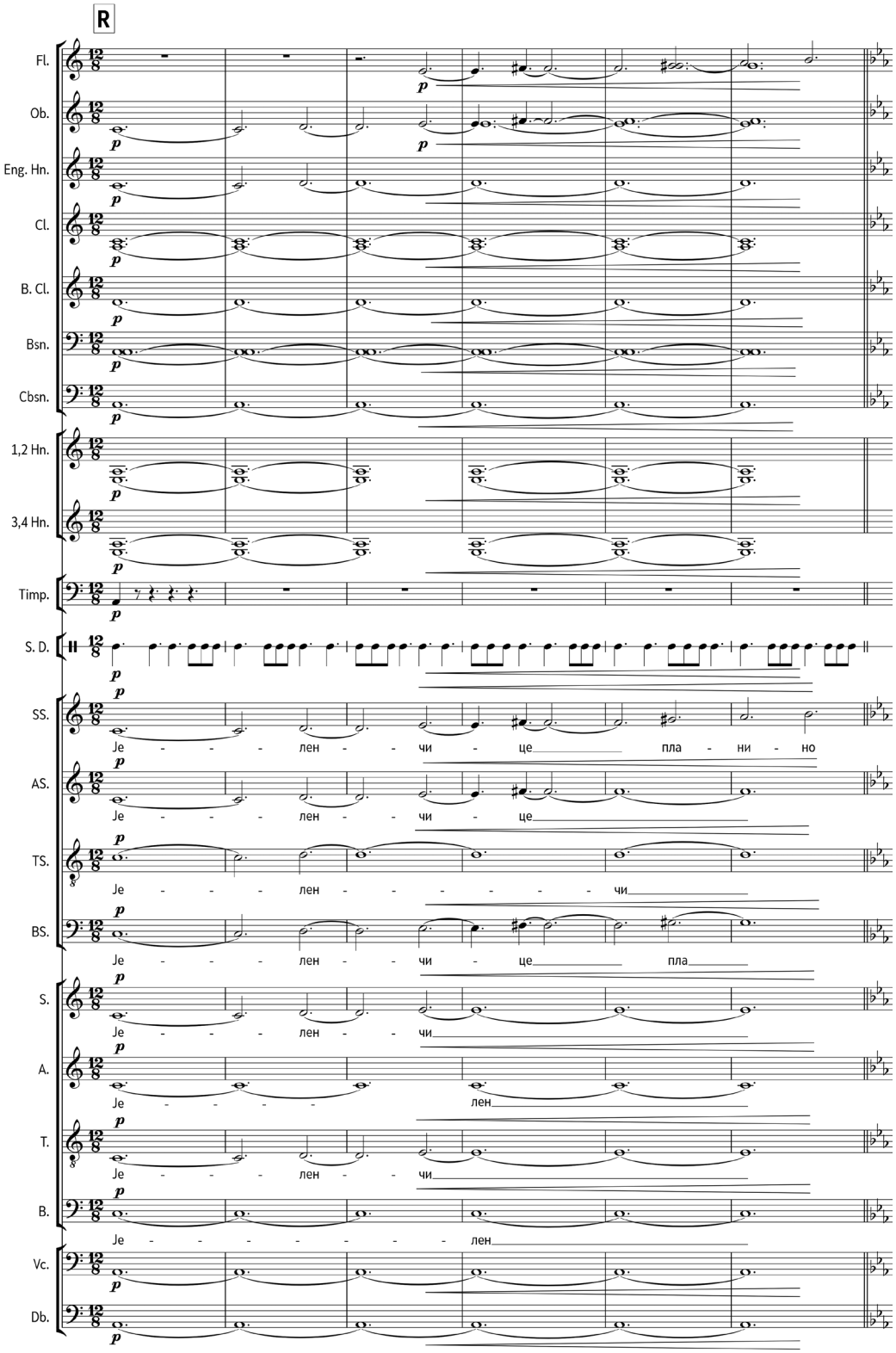
Следуваат три реченици составени од педални тонови (**des**, т. 114–119; **h**, т. 120–142; **a**, т. 125–130), врз кои се градат хармонски прогресии, слично на воведниот дел, преку движења во секундни (во третото веќе скалични) движења нагоре (**пр. 244**).

Со оглед на нивната сложеност и ограничениот простор овде не ќе можеме да направиме детална хармонска анализа. На пример, првиот акорд со кој почнува реченицата претставува варијанта на *Електра-акордот*, со тоа што овде се употребени квинтакорди со привидна терцна сродност (дурски квинтакорд од **des** = **cis** и молски квинтакорд од **e**).

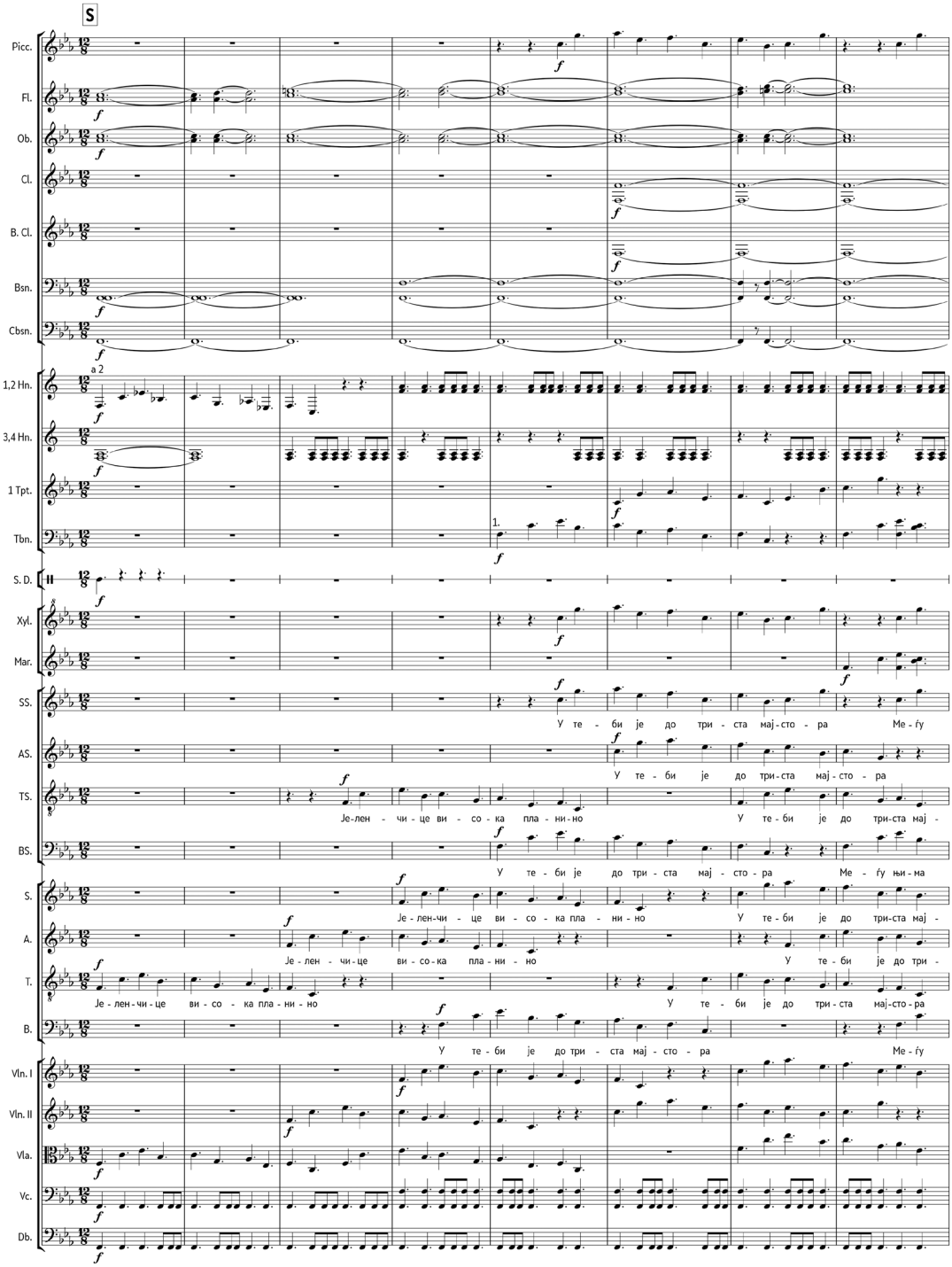
Хорот и солистите се приклучуваат во третата реченица од овие хармонски прогресии и со тонален центар (**пр. 245**).

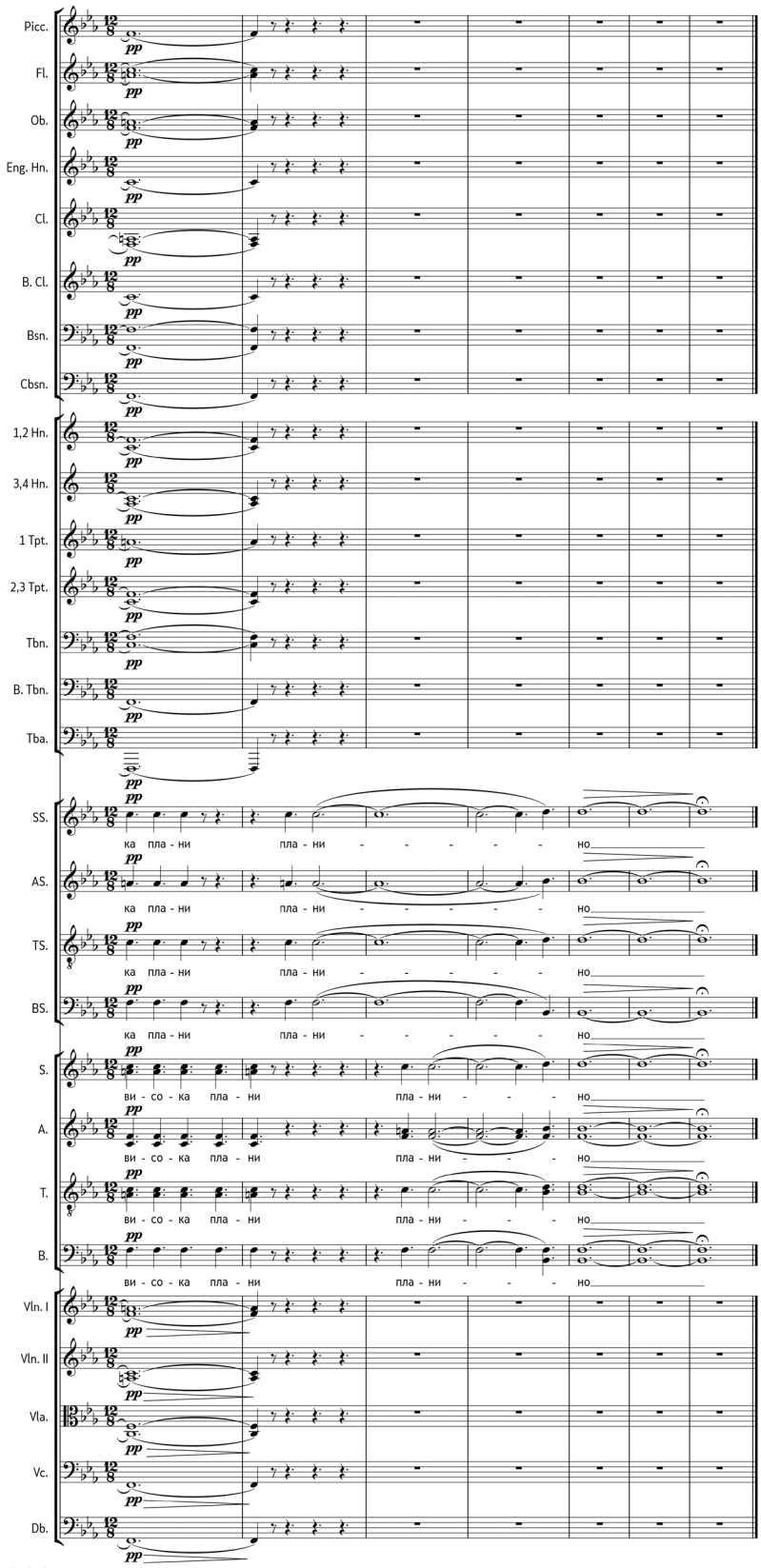
Уживам во пишувањето на вакви хомофони делови со посебни хармонски прогресии. Нивната структура е контраст на постојаната полифона фактура во останатиот дел од композицијата. И овде, ако ја погледнеме целата симфонија, доминираат делови во кои основната хомофона структура секогаш е раздвижена со бројни имитации и контрапункти во фигурите. Ако се има предвид дека основниот музички материјал (песните) се хомофони (а дел од нив и монодиски), нивната надградба не е само во барањето на нови хармонски толкувања туку и во полифоната обработка.

Пр. 245: Третата реченица од кодата со учество на хорот и солистите во хармонските прогресии, т. 125–130



Пр. 246: Основната структура на средишниот дел на кодата со педален тон и репетитивно користење на $\mathbf{T_9}$ и $\mathbf{T_{9(вар)}}$, т. 131–138





Пр. 247: Крајот на симфонијата со *a capella* хорот и солистите, т. 169–175

Оваа кода има директна сличност со делот (песната) „Охрид“ од истоимениот ораториум (како што споменав на почетокот на анализата на оваа симфонија). Сличноста со овој ораториум е во педалниот тон и заднинскиот ритам (таму е бинарен и, се разбира, даден во акорди и со различна оркестрација), и на крајот молскиот тоналитет. Овде првата прогресија е во дур, но веќе двете следни од **h** и од **a** (каде што се приклучува и хорот) се во мол, по што следува средишниот дел на кодата во мелодиски **f-moll**.

Средишниот дел (т. 131–163) е изграден врз педалниот тон **f** и имитациите од првиот дел од темата $\mathbf{T_9}$ и нејзината варијанта $\mathbf{T_{9(вар)}}$, која наликува на инверзија, но се работи за изменето повторување од квинта нагоре (**пр. 246**).

Овие имитации се згуснуваат до 146. такт, при што единствена линија која се движи нагоре во терци е таа на двете флејти (како во воведот), по што започнува постепено распаѓање, односно губење до ниво на основниот ритам на тимпанот кој се забавува и потполно разградува (т. 163).

Финалниот дел на кодата, и со тоа на ставот и симфонијата, содржи автентична каденца од чисти квинтакорди во **B-dur**. Основата од петтото стапало ја дава целиот оркестар (без удиралките) во еден оргулски низок регистар, врз кој хорот со издржани тонови, но на речитативен начин го изговара почетниот текст на песната со прекин на крајниот слог (Јеленчице висока плани...), по што следува *a capella* хорот со последниот збор *планино*. Овој крај, кој јасно асоцира на хармонизираното православно пеење, е уште една врска со ораториумот *Радомировиот псалтир* (**пр. 247**).

Овој став има најмалку инструментални делови и, всушност, освен почетокот на кодата, хорот и солистите постојано го имаат главниот збор.

Како што веќе напоменав, *Вокалната симфонија* во *симфониска* смисла ја носи првиот став и како што се движи натаму, особено со последниот, таа добива повеќе ораториумски акцент. Во целата линија од четири симфонии виден е чекорот напред од Првата кон Втората, во смисла на комплексноста и тежината на зафатот, поедноставувањето во Третата (заедно со репетитивноста наклонета и кон минимализмот), и на крајот враќањето кон комплексниот сонатен циклус, дополнително усложнет со внесувањето на гласовите во сите ставови. Од анализите можеше да се види дека нив ги поврзуваат повеќе постапки посебно на интервалско-мелодискиот, ритмичко метричкиот и тонално-хармонскиот план, односно еден вид референции кон другите мои дела или, со други зборови, мој манир.

Увертира оп. 54

Увертирата ќе го потврди она што беше направено во четвртата, *Вокалната симфонија*. Во неа ќе бидат искористени познати ора од македонскиот фолклор како градежен материјал (веќе ги споменав: *Калајџиско*, *Пембе*, *Потрчано* и *Тоска*) и во согласност со традицијата, *увертирата* е во сонатна форма. Таа е еден вид *кода* на претходните четири симфонии и постапките кои на сите планови ги имав применето во нив.

Двете првонаведени ора, *Калајџиско* и *Пембе*, се избрани за првата и втората тема, додека *Потрчано* се јавува како трета тема во развојниот дел, а *Тоска* ја носи кодата.

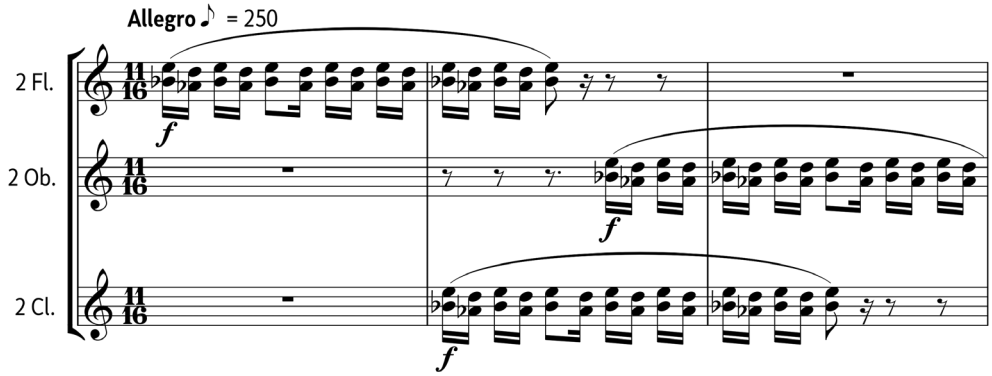
Со тоа и формата на Увертирата е во стандардните норми: **експозиција, развоен дел, реприза, кода**.

Од друга страна, редоследното појавување на ората прави асоцијација со *сплетовите* од народни игри кои беа многу популарен и важен дел на репертоарот на културно-уметничките друштва во периодот на СФРЈ.

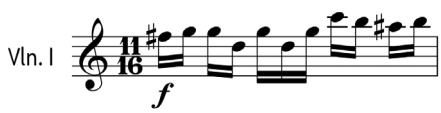
Изведувачкиот состав е симфониски оркестар *a tre* (Picc., 2 Fl., 2 Ob., Eng. Hn., 2 Cl., B. Cl., 2 Bsn., Cbsn., 4 Hn., 3 Tpt., 2 Tbn., B. Tbn., Tba., Perc., Strings).

Увертирата започнува со **Ф$_1$** која наизменично ја прифаќаат флејтите, кларинетите и обоите и во која е даден основниот ритам на првата тема (**Т$_1$**)* – единаесетката со структура 2,2,3,2,2. Фигурата е во зголемени кварти (**пр. 248**).

Пр. 248: Шетање на фигурата **Ф$_1$** меѓу флејтите, кларинетите и обоите, т. 1–3



Пр. 249: **М$_1$** од кој е изградена првата тема (**Т$_1$**), т. 4



По првите три воведни такта со **Ф$_1$** започнува излагањето на првата тема (**Т$_1$**), која е изградена околу еден мотив (**М$_1$**) (**пр. 249**).

Во првиот дел од ова излагање, во основната линија кај првите виолини е пресликан оригиналот на орото, (ако така може да се каже кога се испишува народно оро, со оглед на орнаментите), со тоа што е додадено едно проширување од еден такт на крајот (**пр. 250**).

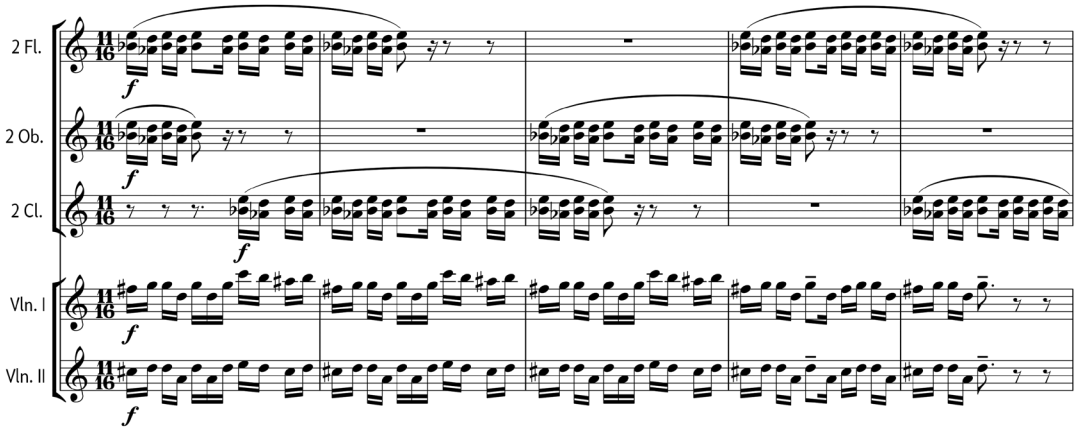
Другата видна промена е што основната линија е удвоена во кварти во вторите виолини (вообичаено удвојувањето е во терца над оваа линија).

Ова оро ми се врежа во свеста уште како ученик во Средното музичко училиште. Учениците уживаа да го свират (особено кларинетистите). Од неговата структура се гледа дека е од нов датум (основниот дел дурски, удвојувањето во терци) и најверојатно било авторско. Интересно е дека никогаш не ми се допаѓаше, но сепак го вклучив и него како прва тема, можеби заради некое ниво на баналност.

Во следните три такта (т. 9–11) се повторува темата, но над виолините таа е удвоена во пиколото во терца над основната линија (како во оригиналот). На тој начин, имајќи ги предвид и квартите во вторите виолини се добиени паралелни квартсекстакорди.

* Со оглед на тоа што овде има само еден став, нема потреба да се бележат темите со двојни бројки, заради претставувањето на сите теми во циклусот.

Пр. 250: **T_1** основана на првата фраза од *Калајџиското оро*, т. 4–8



Ова пиколо, реално децима над виолините, е извлечено од српската народна музика, во која често во народните оркестри е вклучена и фрулата. Кај нас тоа го направи Иван Терзиев со неговата флејта и аранжманите за *Беровка* и *Раѓевка*, кои исто така останаа длабоко втиснати во мојата музичка свест од детството. Од друга страна, флејтата на Терзиев остана како еден хибриден инструмент, кој на моменти влегуваше во кавалскиот тембр, а на моменти во темброт на шупелката. Враќајќи се на забелешките околу борбата на Фирфов да изгради македонски фолклорен идиом, дури по години ми стана јасно зошто тој не го сакаше Народниот оркестар при Радио Скопје (идиомот обликуван со Никола Галевски) кој преземаше готови решенија од веќе воспоставениот српски идиом за народен оркестар (од Властимир Павловиќ Царевац).

Во оригиналот по овој дел доаѓа варијанта од реченицата на субдоминанта (условно ќе го обележиме како дел **b**), но последниот такт е повторно од основниот дел. Во стандардните изведби има уште една реченица (условно **c**), која е малку повеќе изменета и е во мол, но повторно завршува со основниот дур.

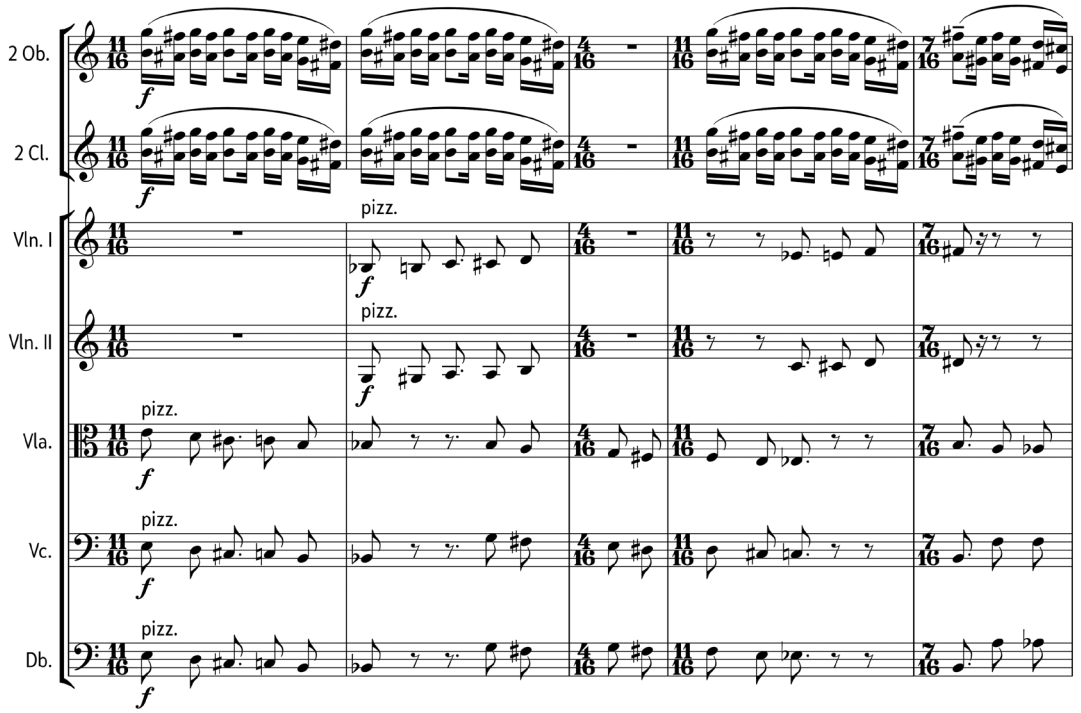
Во продолжувањето на излагањето на првата тема (каде што од оригиналот треба да се јави делот **b** од кој е преземена само контурата на основниот мотив, односно се направени значителни интервенции), следува дел изграден на фигурата **$Ф_1$** (**пр. 251**).

Како што може да се види од примерот, тој, за разлика од оригиналот, е во мол (роднинскиот мол **e-moll** во однос на основниот **G-dur**), а почнуваат и кршењата на метарот и скратената репетиција на мотивот (**$Ф_1$**) за секунда надолу.

На овој начин почнува една декомпозиција на народното оро уште во неговото излагање, што ќе биде применето и во пристапот кон останатите преземени ора.

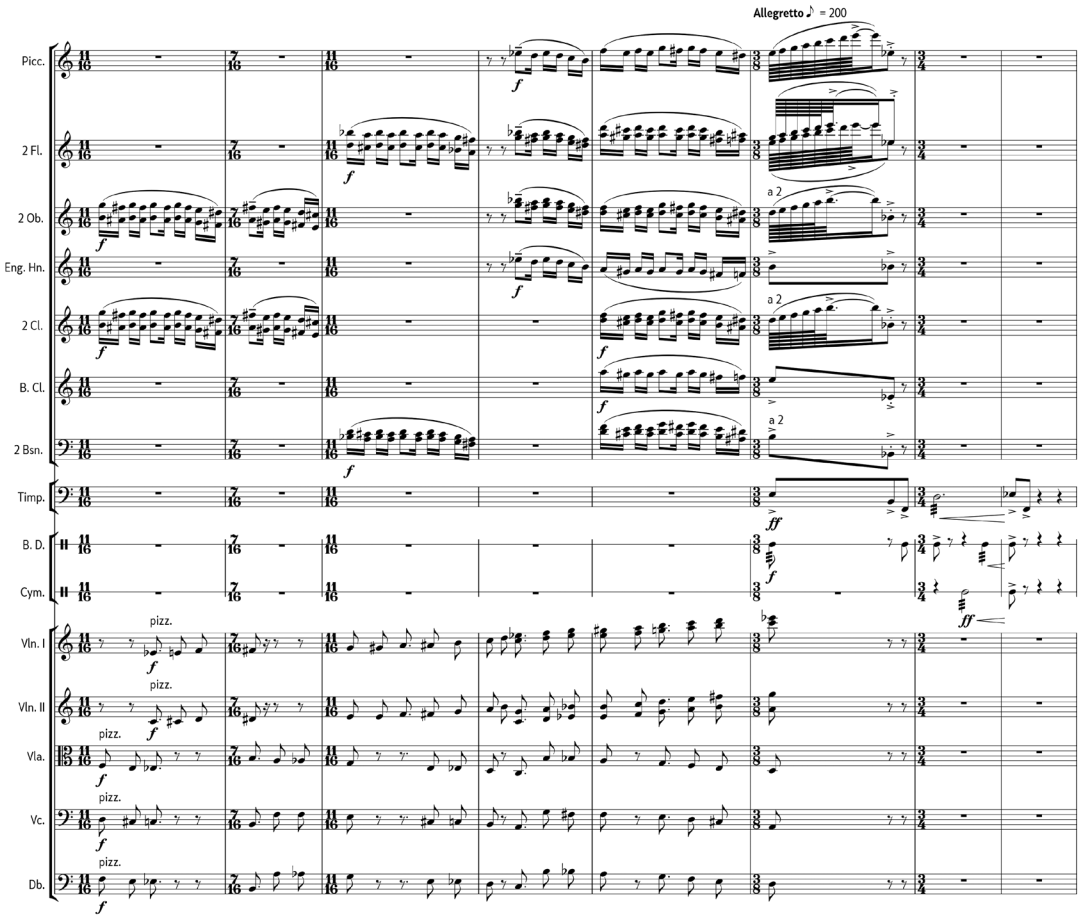
Овој пристап на декомпозиција (се размислував дали да го употребам терминот деконструкција, бидејќи и овде се работи за едно ниво на барање на длабинското значење на текстот), е проследен уште од почетоците на моето творештво и прв пат го имам употребено во опусот *20 Варијации на народна тема за соло кларинет* оп. 10 (1978). Потоа употребувам различни постапки во кои во најголемиот дел *народната тема*, барем во првото излагање, го задржува својот изворен вид (реков веќе колку што е можно, посебно кога ќе се префрли во фиксна западна нотација). Во првата верзија на *Песните за Гоце* (оп. 40а од 1977 година) народните песни се користени како *cantus firmus*. Но во верзијата 40с од 1996 година, веќе се прават посериозни интервенции, дури и промени на изворните верзии на песните. Концертот

Пр. 251: Почеток на декомпозиција на преземениот материјал (**Ф$_1$**), т. 12–16



за пијано и оркестар оп. 46 (1998) прави уште поголем исчекор во третманот на избраните фолклорни материјали, иако сè уште поголемиот дел од материјалите се дадени во блиски верзии до оригиналите. Циклусот Ноктурна за пијано (оп. 49 и оп. 53, 2000/2004), иако ги задржува основните мелодиски контури, прави големи интервенции во нивното опкружување (посебно на тонално-хармонски, метричко-ритмички, темпо/агогичкиот план, како и во однос на придружните фигури), со што тие се оддалечуваат од нивните изворни верзии, и се добива едно комплетно ново толкување на водечките градежни елементи. Во циклусот *All that dance* оп. 39 (1995) јас веќе покажав дека еден ист музички материјал (кој не беше преземен, туку е оригинален, иако во манирот на ренесансната музика), може да добие најразлични стилски толкувања, што натаму само беше применувано низ фолклорот. Но, во *Concerto grosso* оп. 48 (1999) песните од Ени Ленокс на моменти се непрепознатливи, а истото се случува и во Nonet Concerto оп. 51 (2003). Во линијата на оддалечување од основните фолклорни модели се и *Вокалната симфонија* (за која веќе зборувавме) и *Мане* сонатата оп. 57 (2009). Всушност, секаде каде што има сложена форма, изворните фолклорни материјали се само иницијалниот материјал, кој натаму се декомпонира и му се дава едно комплетно ново значење. Тоа е основната разлика од *обработка на фолклор*, каде изворниот материјал само е збогатен во хармонска и инструментациска смисла, посебно преку придружбата, а сè друго мора да остане во рамките на стилистиката од која е произлезен. Во сите овие случаи од моето творештво настануваат драстични промени во таа стилистика и, како што повеќепати кажав, се формира комплетно ново музичко значење. Всушност, во моето творештво јас и немам обработки. Еднаш уште во текот на студирањето (веројатно некаде околу 1970 година) ми беа наречани од Драган Бојаџиев неколку обработки, кои потоа воопшто не беа снимени.

Пр. 252: Крај на реченицата со декомпозиција на Φ_1 и појава на нов мотив M_2 во тимпаните, т. 15–22

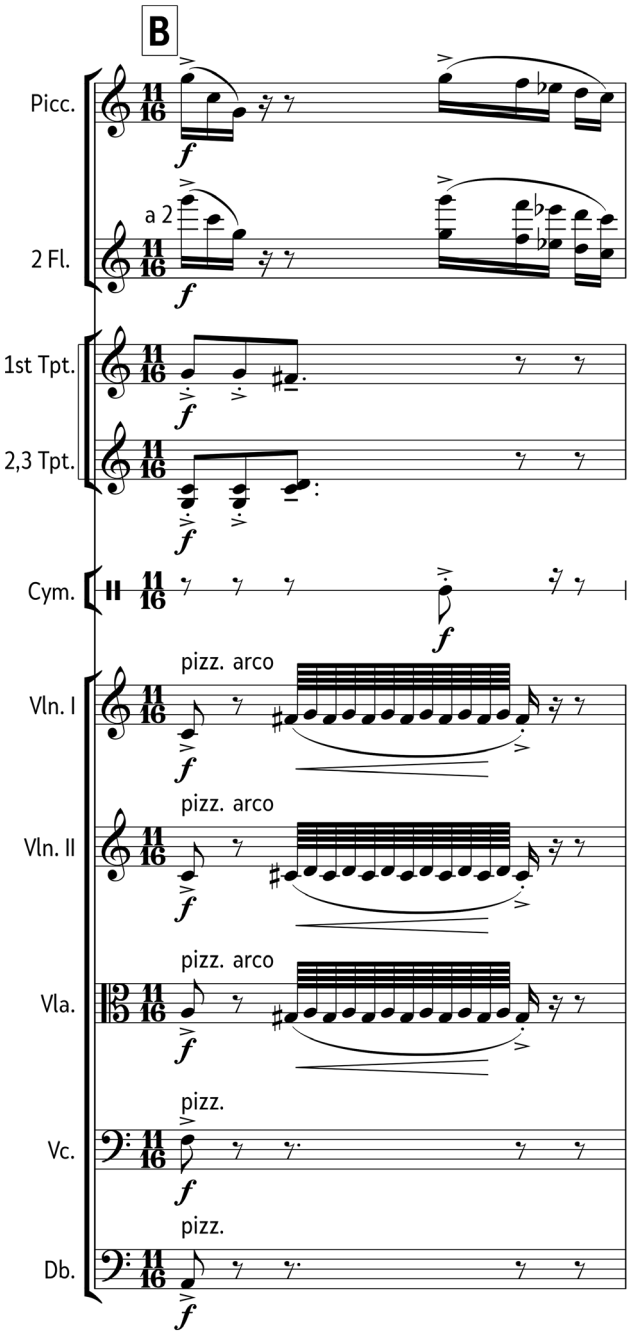


Во една искршена варијанта оваа фигура (Φ_1) станува основа за секвенца која се заокружува со пасаж нагоре и видна појава на нов мотив во тимпаните (M_2), разложен квартен акорд надолу, тремоло крешендо со крај од две акцентирани осмини, во потполност преземен од Φ_1 од крајот на првата тема во првиот став од Втората симфонија (**пр. 252**).

Генерал-паузата во двете четвртини од тактот е направена за да се заокружи целината на првата тема (T_1), но и за да се соземе оркестарот, кој не е научен на вакви неправилни ритми, и да му се даде можност да почне сигурно одново. Во оваа заокружена целина јасен е централниот дел во кој во пет такта (т. 4–8) е изложена темата, по што следува еден нестабилен дел, кој како да има функција на премин, но со заокружувањето и крајот во удиралките тој назначува дека ова беше целината на првата тема.

Следува голем **мост** (т. 23–65) во кој, како што споменав, ќе се појави и третиот дел од изворното оро (првото појавување во 33. такт). Новиот мотив (M_3) со траење од еден такт е искршен во делови меѓу трубите, виолините (испишан трилер) и флејтите (**пр. 253**).

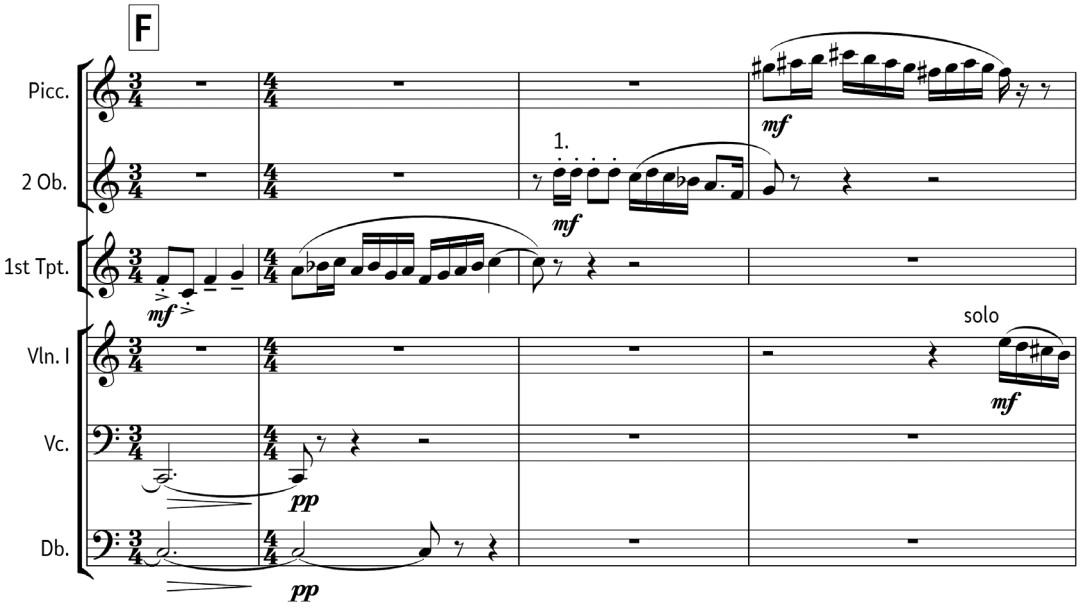
Пр. 253: $\mathbf{M_3}$ кој произлегува од третиот дел на изворното оро, т. 33



Ова со испишаните трилери ми е честа практика, особено кога тие имаат многу стриктна употреба. Трилерите ги оставам само како ознака, кога не ми е битно со која брзина ќе се отсвират. Но кога тие имаат прецизна интерпретациска функција, посебно како треба да почнат и кои се тоновите кои ќе ги формираат, ги испишувам за да ги обврзам интерпретаторите да ја следат мојата композициска идеја.

Мостот има јасна триделна структура, во која доминираат фрагментарни обработки на материјалот од мотивите и фигурите. Во воведните два такта се јавува фигурата $\mathbf{Ф_1}$. Следува тритактовна верзија на првата тема ($\mathbf{T_1}$) (т. 23–27). Од 27. до 32. такт почнува декомпозицијата на $\mathbf{M_1}$, којашто во 33. такт треба да доведе до појава на новиот мотив ($\mathbf{M_3}$). Следува средишниот дел на мостот со носечкиот нов мотив ($\mathbf{M_3}$) со чести поместувања на тоналните центри. Овој средишен дел трае од 33. до 56. такт, во една густа оркестарска фактура со многу ритмички пресекувања, репетиции во сите делови од оркестарот (посебно моќни се оние на лимените дувачи, но ги има и кај дрвените дувачи и гудачите), промени на тоналните центри, односно изразена работа со мотивот, што треба да ја истакне нестабилноста на мостот. Ако бараме заеднички именител на композиторската постапка во овој дел тоа е *прекинот*. Штом нешто ќе започне, се прекинува. Последниот дел од мостот повторно ќе го врати делот кој следеше на крајот од првото излагање на темата со фигурата $\mathbf{Ф_1}$ со слична градација и појавата на $\mathbf{M_2}$ (т. 60).

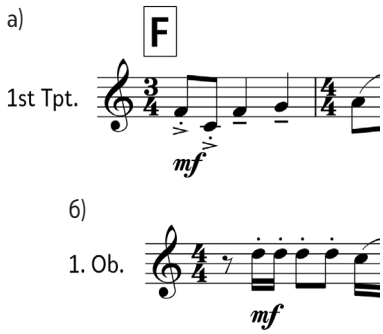
Пр. 254: $\mathbf{T_2}$ изведена од првата реченица на орото *Пембе*, т. 67–70



Излагањето на втората тема ($\mathbf{T_2}$) веќе значително ќе го декомпонира орото *Пембе*, кое во најкратката основна верзија содржи четири реченици (1 1_1 2 2_1). Во оваа функција ќе се појават само три реченици, односно 1 1_1 и 2 (**пр. 254**).

Како што се гледа од примерот, како и во мостот, мелодиската линија шета од трубата во обоата и на крајот пиколото, при што веќе во пиколото е променет тоналниот центар за мала секунда нагоре (од **f** во **fis**), а крајот кој воедно ќе биде и почеток на следната реченица го изведува виолината соло за уште мала секунда нагоре (од **a**). Во првата реченица мелодиската линија од орото беше оставена без придружба, додека втората реченица е решена со имитации и тонални поместувања. Од овој изворен материјал натаму посебно ќе се користат два мотива: $\mathbf{M_4}$ и $\mathbf{M_5}$ (**пр. 255**).

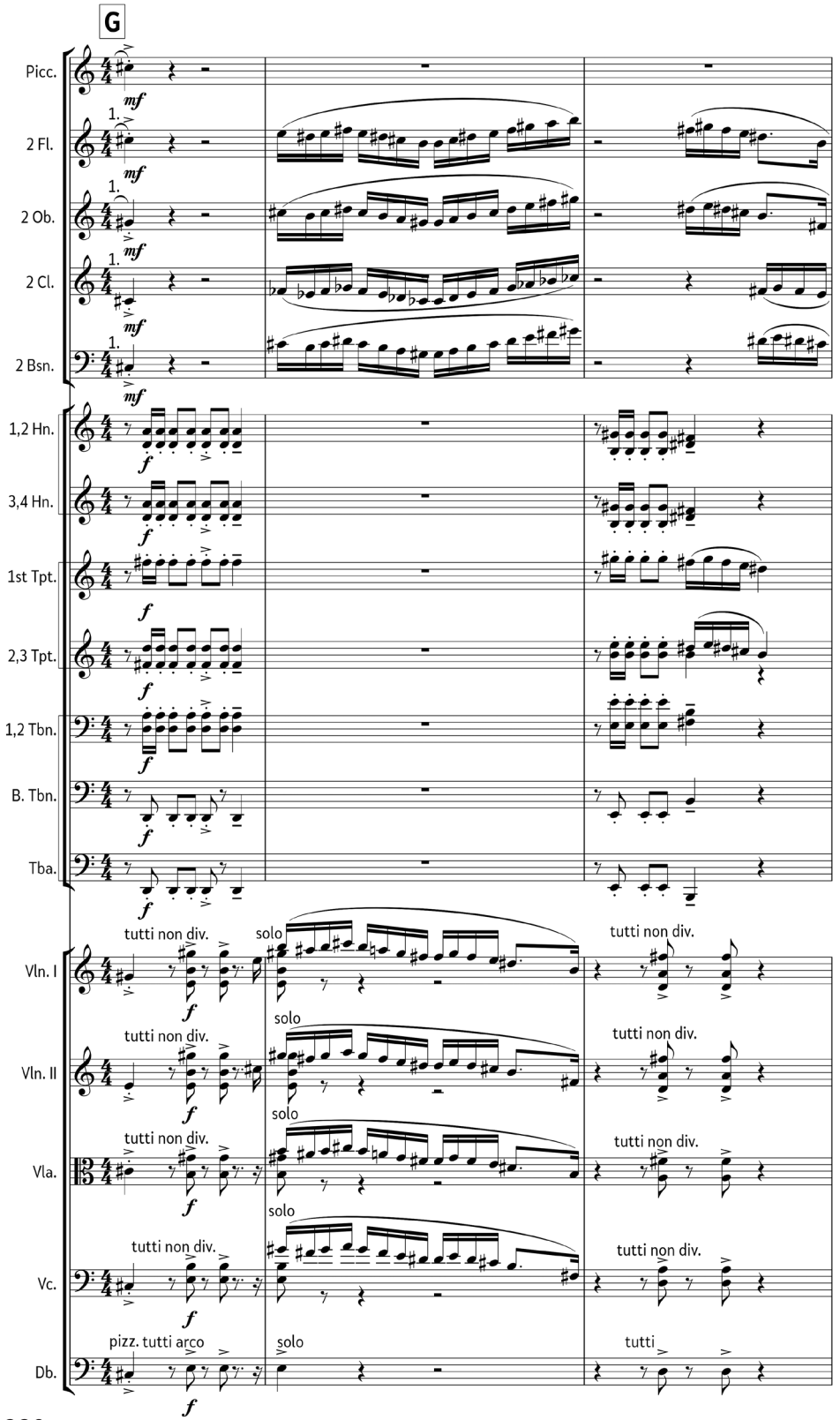
Пр. 255: $\mathbf{M_4}$ (т. 67) и $\mathbf{M_5}$ (т. 69) како карактеристични материјали за работа со мотивот



Посебно ќе се издвои $\mathbf{M_5}$ кој и во изворното оро ја носи реченицата **2** од темата и кој дефинитивно станува маркантен кога ќе го изведе целиот лимен дувачки корпус во дурски квинтакорд (т. 75). Натамошното декомпонирање и на овој дел од орото (реченицата **2**) продолжува во движењето на мелодиската линија во терци кај дрвените дувачи и гудачите како одговор (т. 78, терците **cis-e** во дрвените дувачи и **gis-h** во гудачите формираат септакорд), по што повторно следуваат лимените дувачи со акордот (**пр. 256**).

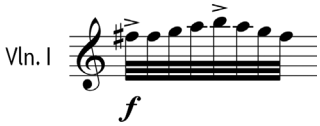
Темата ($\mathbf{T_2}$) завршува во 81. такт, каде удиралките (тимпан, барабан, чинела со тремоло) воведуваат во почетокот на завршната група.

Пр. 256: Декомпонирање на мелодиската линија на орото *Пембе*, т. 77–79



Делот на **завршната група** е релативно краток (т. 82–89). Во него ќе се појави нова фигура **Ф$_2$** (т. 82), кој исто како и **М$_2$** нема никаква фолклорна заднина (**пр. 257**).

Пр. 257: Ф$_2$ која станува носечки материјал во развојниот дел, т. (82)



Во завршната група доминираат материјалите на втората тема изложени во имитации, додека фигурата **Ф$_2$** има придружна функција.

Од 90. такт започнува **развојниот дел** во кој ќе се промени и темпото (од темпото на втората тема **Maestoso** двојно побрзо во **Vivo**, со што ќе се променат и нотните вредности, на пример осмината станува четвртина) и во кој **Ф$_2$** добива водечка функција. Со користење на имитации врз педалниот тон **gis** се гради кулминација до 103. такт, каде во лимените дувачи ќе се појави **М$_2$** (**пр. 258**).

Ваквиот почеток на развојниот дел во кој доминираат **Ф$_2$** и **М$_2$** кои не припаѓаат на фолклорот, заедно со општата декомпозиција на фолклорните материјали и политоналното шетање, треба да придонесат кон оддалечувањето на Увертирата од стилистичкиот круг на фолклорот и пренесување во друго жанровско и стилско опкружување.

Ова ја погаѓа суштината на мојот обид во она што најнапред го нарековм мултижанровско и мултистилистичко. Во него, како и во овој пример, јас, всушност, материјалите особено во најзначајните три плана (интервалско-мелодиски, метричко-ритмички и тонално-хармонски) само ги преземам и ги сместувам во едно жанровско опкружување кое во многу нешта е различно и специфично. Сега размислувам дали треба да го редефинирам мојот *мултиконцепт*, бидејќи во финалната верзија јас правам дела кои ѝ припаѓаат на западната класично-романтичарска традиција. Тие само се една *нео*варијанта.

Развојниот дел содржи четири целини:

вовед (Ф$_2$, М$_2$, М$_3$) Прва тема (Т$_1$) Трета тема (Т$_3$) завршна група

Како што видовме, воведот директно се надоврза и произлезе од крајот на завршната група од експозицијата, задржувајќи ја на почетокот истата структура (педален тон и имитации врз основа на мотивот **Ф$_2$**).

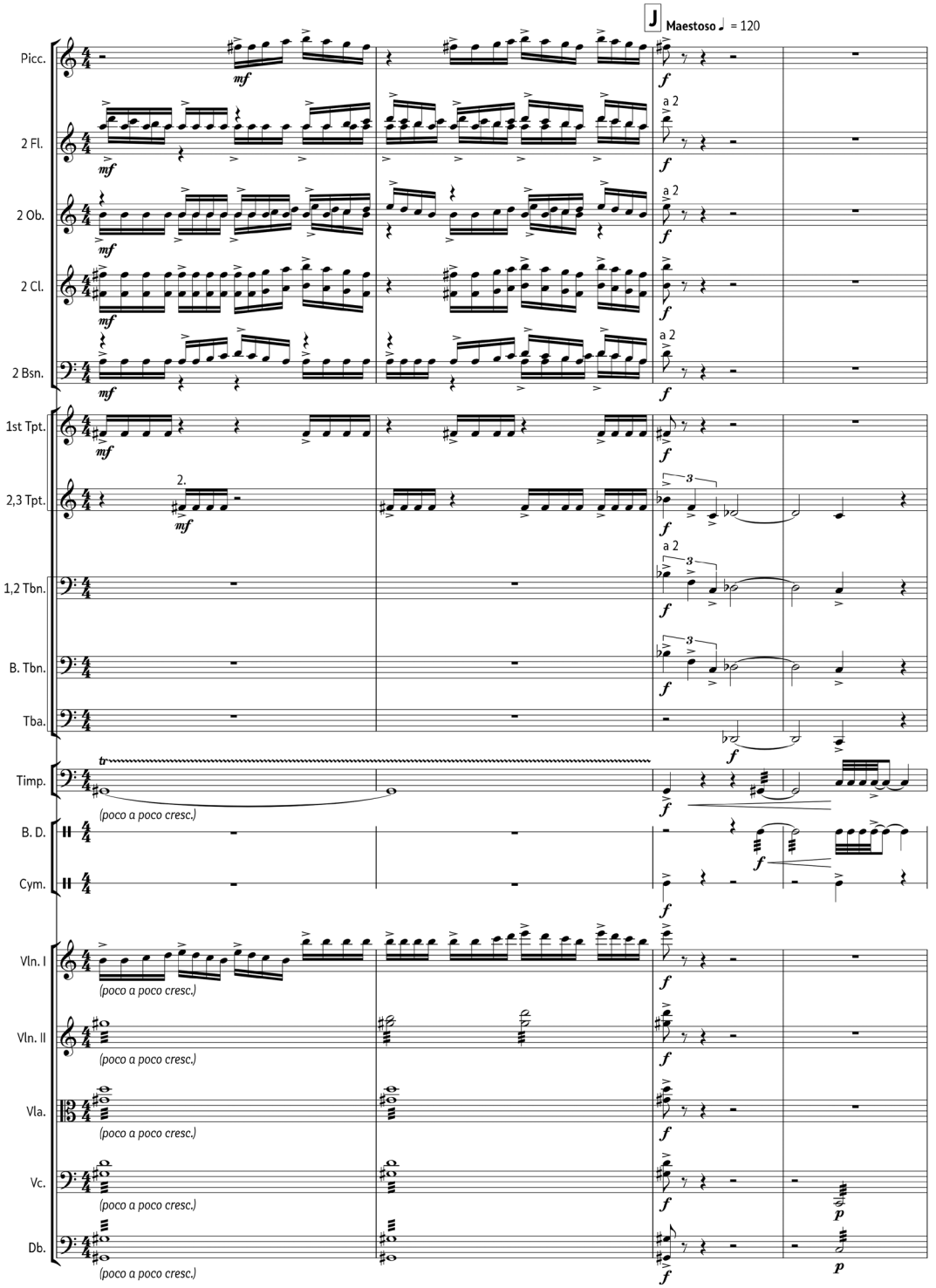
По првиот педален тон **gis** во 103. такт се јавува нов педален тон **c** над кој повторно се изградени низа имитации од фигурата **Ф$_2$**.

На тој начин, дури подоцна, кога ќе се јави мотивот **М$_2$** (т. 112–118), со неговите имитации станува јасно дека сме преминати во друг дел. Ова претопување на деловите, како што повеќепати нагласив, го сметам како многу важна композиторска постапка за добивање на природност и спонтаност во временскиот тек на делата.

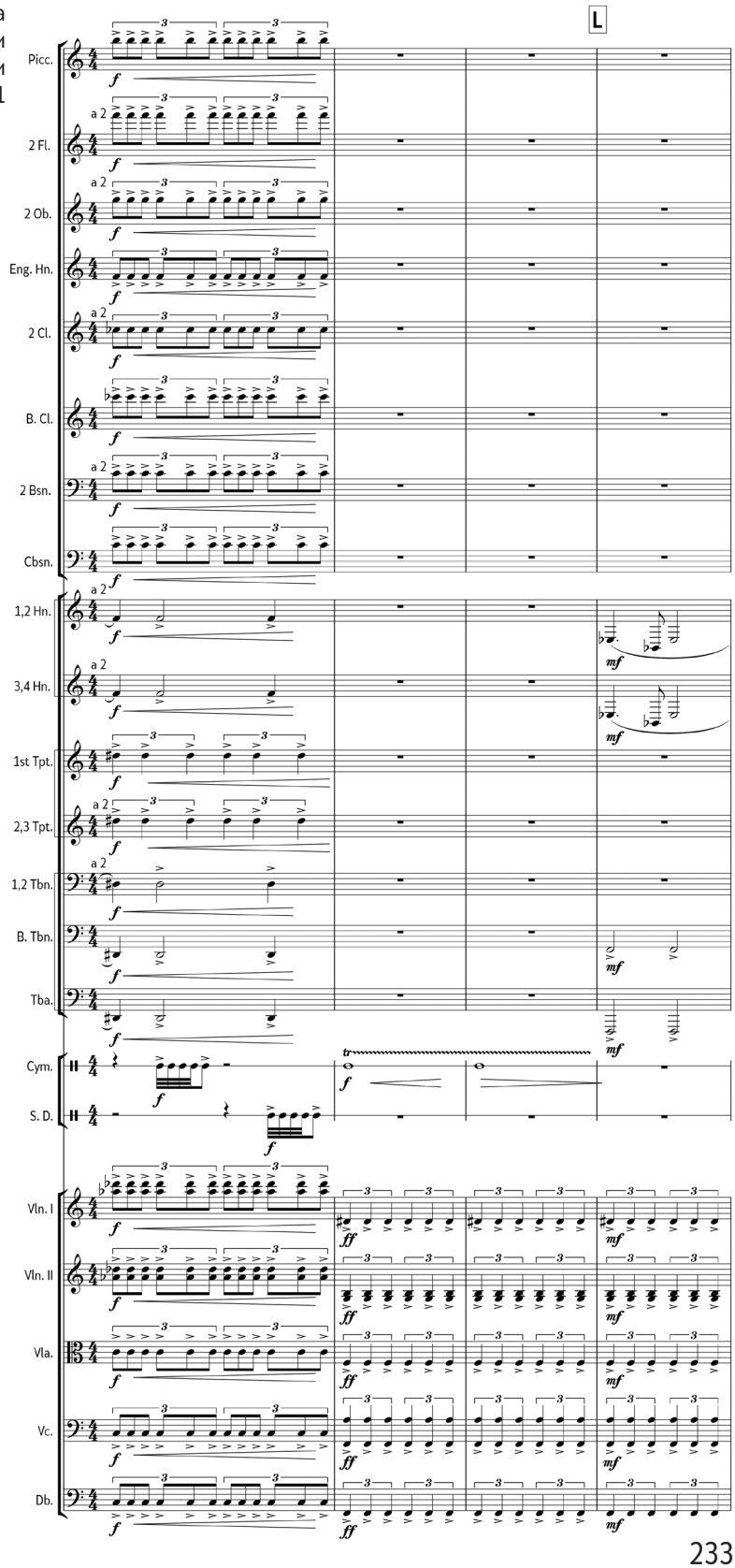
Инаку фигурата **Ф$_2$** ми е директно преземена од *Посветувањето на пролетта*.

Воведот во развојниот дел содржи три изразени целини: првата, на педалните тонови **gis** и **c** со имитации врз основа на мотивот **Ф$_2$** (т. 90–111); втората, со имитации на мотивот **М$_2$** (т. 112–118) кои завршуваат со голема кулминација со репетирани тонови во целиот оркестар; и третата, во која се јавува втората тема (**Т$_2$**, т. 119–131).

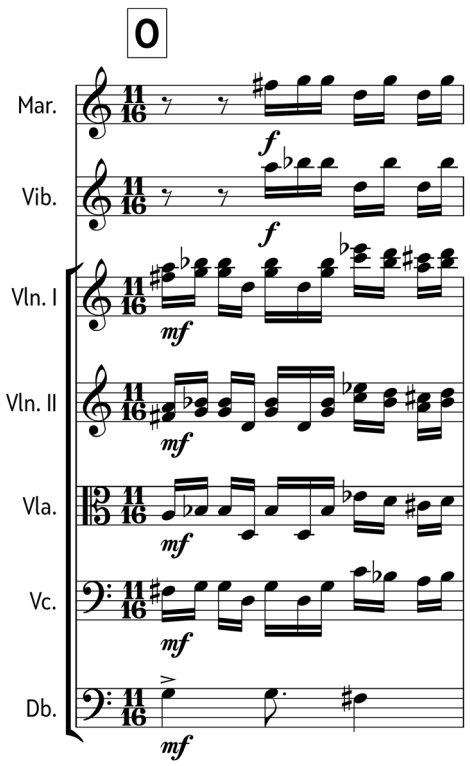
Пр. 258: Кулминација со помош на Φ_2 и M_2, т. 100–103



Пр. 259: Кулминацијата на воведот со кластерски акорди во целиот оркестар и потоа гудачите, т. 118–121



Пр. 260: Молска варијанта на **M**$_1$, т. 145



го зајакнува заокруженото претставување на првата реченица од темата (**T**$_1$) во маримбата и вибрафонот (т. 139–142). Но веќе во следните два такта (т. 143–144) и посебно од 145. такт, каде мотивот **M**$_1$ се појавува во гудачите во молска варијанта, започнува нестабилен дел со прекини и секвентни поместувања (**пр. 260**).

Впечатокот на лажната реприза го дава и појавата на мотивот **M**$_3$ со интервенции во оркестрацијата, трилери во хорните) и тоа од истиот тонален центар како во мостот (**пр. 261**).

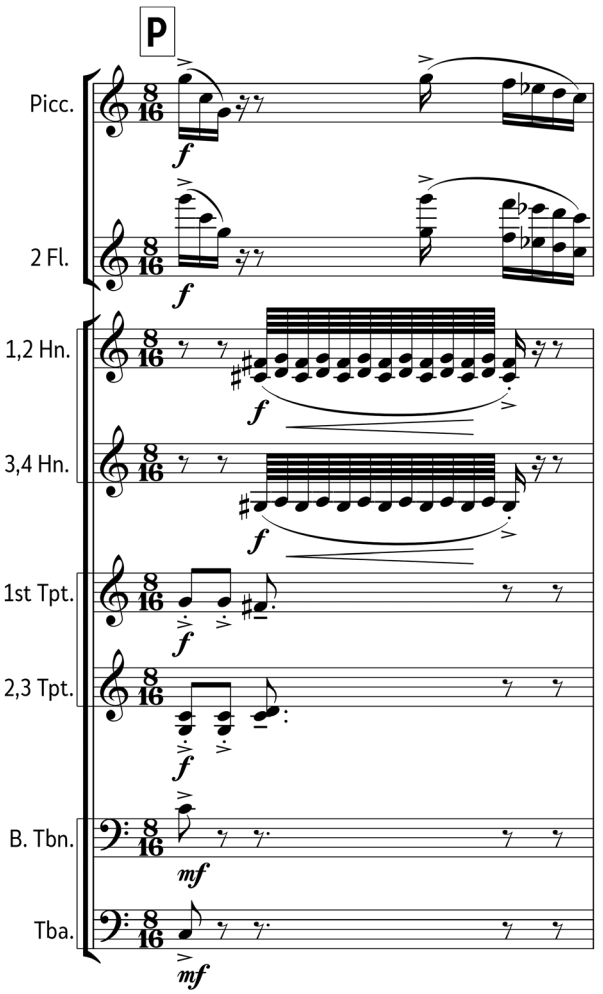
Следните осум такта ја следат фрагментарноста, честите промени на метрите, за сето тоа да биде прекинато со појавата на потполно нов музички материјал во 159. такт. Со ова започнува

Кулминацијата во 118. такт содржи кластерски акорд (**c-des-dis-f-g-as-h**), кој во 119. такт преминува во нов кластерски звук во ниските гудачи (**f-g-a-h-dis**), што ќе стане основа за појавата на мотивот **M**$_3$ на втората тема (**T**$_2$) (**пр. 259**).

Од 122. такт оваа хармонска придружба на мотивот од втората тема почнува да се распаѓа во движење надолу за да се сведе во 131. такт на зголемена кварта.

Оваа зголемена кварта е основа за почетокот на втората голема целина од развојниот дел (т. 132–158) со **Ф**$_1$ и првата тема (**T**$_1$). Всушност, оваа целина изгледа како почеток на репризата (лажна реприза). Овој впечаток

Пр. 261: Оркестрациски видоизменета варијанта на **M**$_3$, т. 150

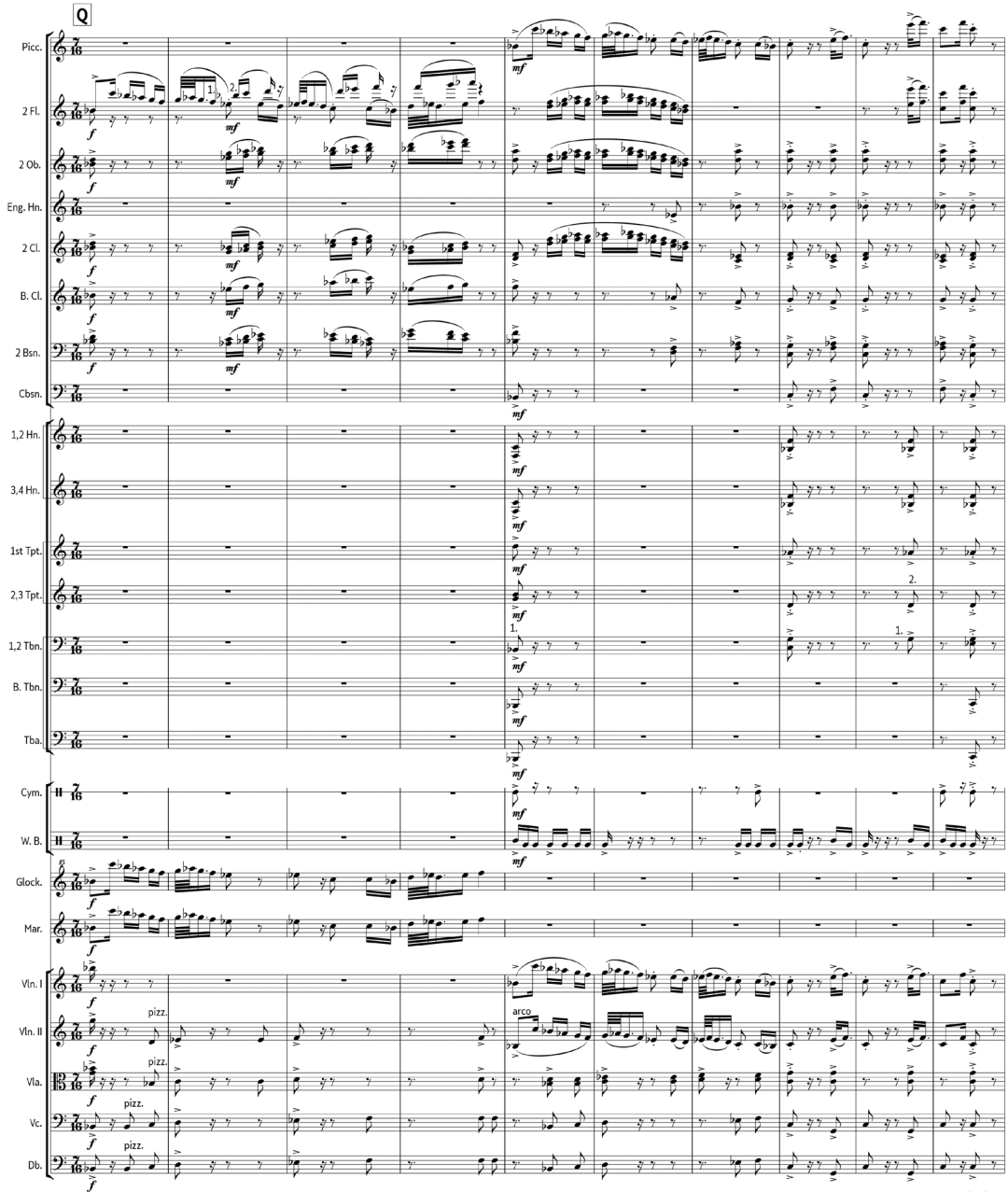


третата голема целина на развојниот дел во која ќе се појави третата тема (**T$_3$**) (т. 159–217) (**пр. 262**). Преминот меѓу двата дела е потполно незабележлив, посебно почетокот на третата тема. И во овој случај треба да помине извесно време за да забележиме дека сме навлезени во комплетно нов материјал.

Основата на третата тема е орото *По̄рчано*, кое исто така има три основни дела, односно реченици (означувани како **a b c**; со оглед на тоа што се работи за реченици, овде ќе ги означуваме како 1, 2, 3).

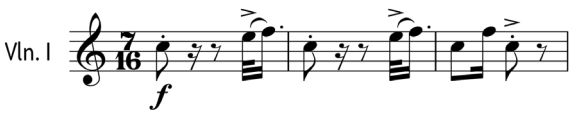
Она што е, секако, најкарактеристично е крајот на сите три реченици кој е ист, нешто што останува во музичката свест најдолго. Токму поради него ја вклучивме

Пр. 262: Третата тема на Увертирата (**T$_3$**) чија основа е орото *По̄рчано*, т. 159–168



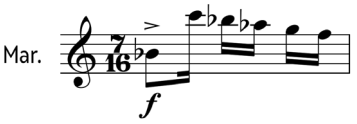
втората реченица во целината на темата, инаку таа можеше, како во некои претходни случаи, и да биде ограничена на првата реченица, во која, всушност, е донесен целиот материјал. Но токму овој мотив на крајот беше причината (се разбира, покрај тоа што во случајов се работи и за јасно одредена сложена реченица-период), да ја одредиме како основа на третиот тематски дел.

Пр. 263: **M_6** од крајот на темата **T_3** со неговите проширувања, т. 166–168



Овој мотив **M_6** (**пр. 263**) за мене беше посебно интересен и заради можноста најразлично да се хармонизира. Со крајот како централен тоналитет се одредува молскиот, без разлика што во почетоците на првите две реченици имаме впечаток дека основниот тоналитет е дурскиот роднински тоналитет. Хармонскиот план шета меѓу роднинските дур и мол, што е уште една од карактеристиките на орото, покрај, се разбира, скокот од нона на почетокот на орото (што е уште еден доказ дека се работи за авторска творба од понов датум) (**пр. 264**).

Пр. 264: Почетокот на орото со скокот од нона, т. 159



Појавата на оваа трета тема во развојниот дел создава повеќезначност на формата, што е карактеристика на целата Увертира. Доаѓајќи во центарот на Увертирата се добива впечаток дека формата е рондо: **A** (**T_1**) **B** (**T_2**) **A_1** (**T_1** од развојниот дел) **C** (**T_3**) **A_2** (**T_1** од репризата) **B_2** (**T_2** од репризата) **D** (**T_4**, кој може да се третира и како кода, но и како четврта тема во рондото). Овде не ги забележав премините. На тој начин целината од првата тема и мостот (кој е направен од првата тема, односно третиот дел од орото) и втората тема и завршната група, стануваат логични врски. Како што ќе видиме, во репризата речиси и ја нема првата тема во нејзиниот основен дел и таа е повеќе реприза на мостот и завршната група, со што уште повеќе се приближуваме кон рондовскиот тип на формата.

Сепак, при создавањето на Увертирата јас доминатно ја имав во вид сонатната форма и посебно развојноста, односно работата со мотивот, која овде е присутна кај сите четири теми, што не е карактеристика на рондото. Можеби на крајот најточно би било да се тврди дека формата е преодна (меѓу сонатна форма и рондо, но не сонатно рондо, кое има, сепак, поразлична конституција), со што ќе бидат задоволени сите страни. Како и да е, таа повеќезначност кај мене е интенционална заради можноста за различни доживувања при повторени слушања на делото и исто така дел од композиторското истражување.

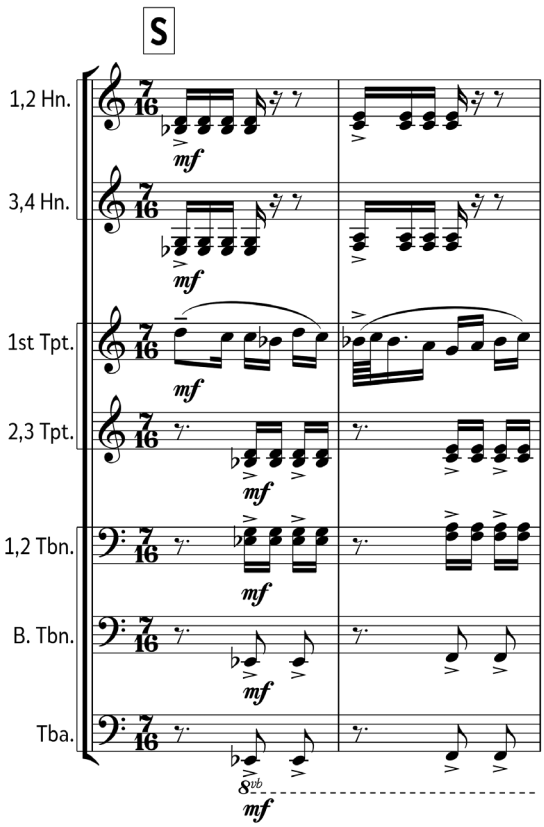
На почетокот на овој дел се наоѓаат трите реченици од изворното оро (**1**, т. 159–168, **2**, т. 169–177, **3**, т. 178–185). Следува краток премин во кој се јавува и **M_1** (т. 185–189) по што следува реченица (т. 190–197) во која се комбинираат материјалите од **3.** и **1.** реченица, и повторно премин од еден такт. Следната реченица (т. 199–207) го користи материјалот од втората реченица (**2**), а последната од овој дел на третата тема (т. 208–216), повторно материјалите од првата реченица (**1**). На овој начин е добиена дводелна структура, првиот дел **a** со трите реченици од орото, и вториот со комбинации.

Уште од самиот почеток, наспроти основната мелодиска линија (соло флејта, ѕвончиња и маримба), се јавуваат полифони линии во гудачите пицикато и дрвените дувачи (**пр. 262**).

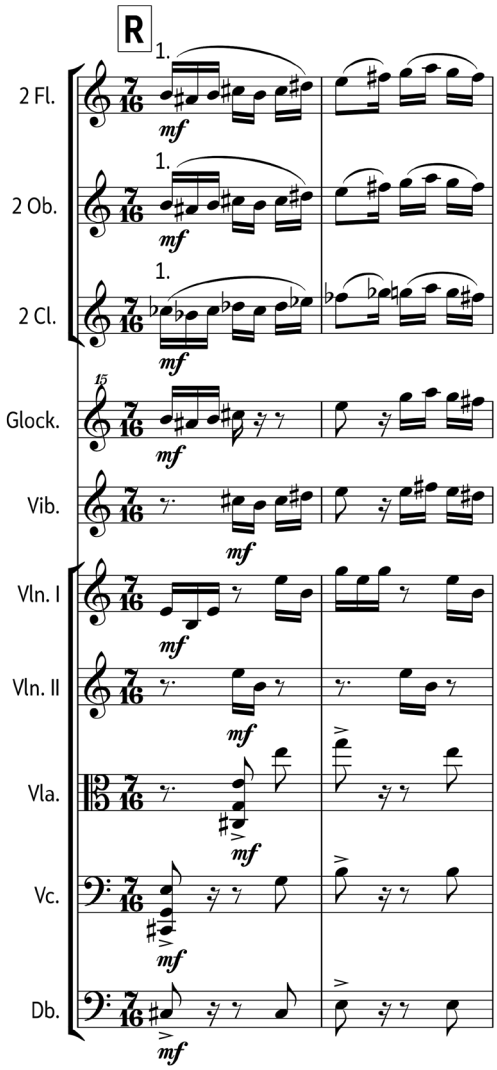
Во понатамошната разработка на орото ќе продолжи шетањето на основната линија од едни во други инструменти (на пример, во втората половина од оваа прва реченица линијата ја преземаат виолините со пиколото, т. 163). Продолжува и манирот на поместување во мали секунди, (втората реченица продолжува во тонален центар за мала секунда нагоре, хармонизирана со полунамален септакорд) (**пр. 265**).

Со оглед на ограниченият простор овде, овие постојани поместувања и нивните придружни хармонии не ќе можеме да ги обработиме, така што како и во целава книга, издвојував само поинтересни

Пр. 266: Почеток на третата реченица од делот на третата тема, т. 178–179



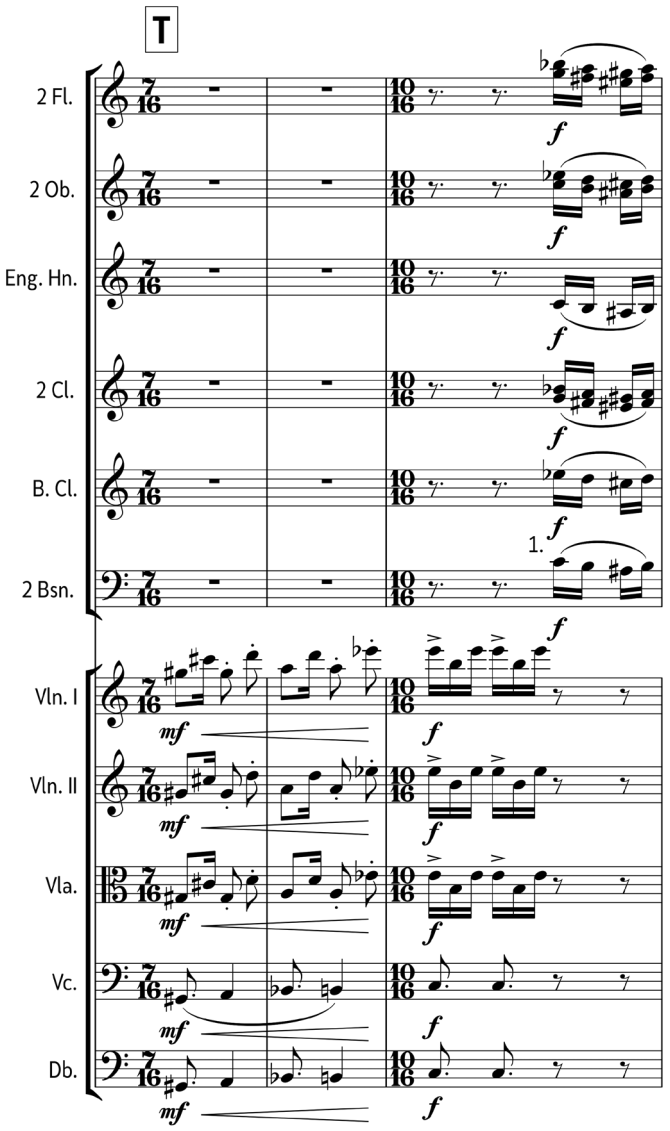
Пр. 265: Почеток на втората реченица од делот на третата тема со скок во нов тонален центар, т. 169–170



примери. Во втората половина од оваа реченица (т. 173), повторно настанува поместување за мала секунда надолу, и во последните два такта од реченицата (т. 176–177), повторно за мала секунда нагоре.

Третата реченица е транспонирана за квинта нагоре и хармонизирана со септакорди (во првите два такта големи дурски септакорди, наспроти стандардната хармонија на овој дел која е во роднинскиот мол) (**пр. 266**).

Пр. 267: Премин во кој се поврзани $\mathbf{M_1}$ и $\mathbf{M_6}$, т. 186–188



Поставена во лимените дувачи со репетирани акцентирани комплементарни шеснаесеттини, намерно треба да асоцираат на лимените (блех) дувачки оркестри кои изведуваат народна музика во целиот регион (најтипични за Србија, но многу присутни и кај нас).

Преминот во кој се јавува и $\mathbf{M_1}$ (т. 185–189) директно се надоврзува на оваа трета реченица произлегувајќи од нејзиниот крај ($\mathbf{M_6}$) (**пр. 267**).

До крајот на овој дел на третата тема, како што кажавме, полифони ќе се спротивставуваат деловите на песната, реченициите 1, 2 и 3, во еден вид *stretto* во 193–194. такт.

Крајот на развојниот дел – завршната група (т. 217–234) започнува со комбинација на мотивите на $\mathbf{T_3}$ и $\mathbf{T_1}$, најавувајќи ја и на тој начин репризата (**пр. 268**).

Во згуснатиот кулминативен дел ќе се појави и $\mathbf{M_2}$ во унисоно лимените дувачи (**пр. 269**).

По оваа кулминација настанува диминуендо до појавата на педалниот тон **cis** кој е придружен со ритмичката фактура од првата тема во тимпанот и кратки влезови на $\mathbf{M_1}$ (**пр. 270**).

Потполно исто како што настана преминот од експозицијата во развојниот дел преку промена на педалниот тон, настанува и преминот од развојниот дел во **репризата** (педалот се поместува за мала секунда нагоре, т. 234).

Но како што веќе напоменав, репризата содржи само краток дел од првата тема (т. 236–239) и натаму настанува реприза на **мостот**. Почетокот на мостот (т. 240–259) целосно е посветен на третиот дел од *Калајџиското оро*, што на одреден начин повторно го врзува со првата тема. Спротивен аргумент (мост, а не тема) е неговата фрагментарност која се развива кулминативно во 259. такт.

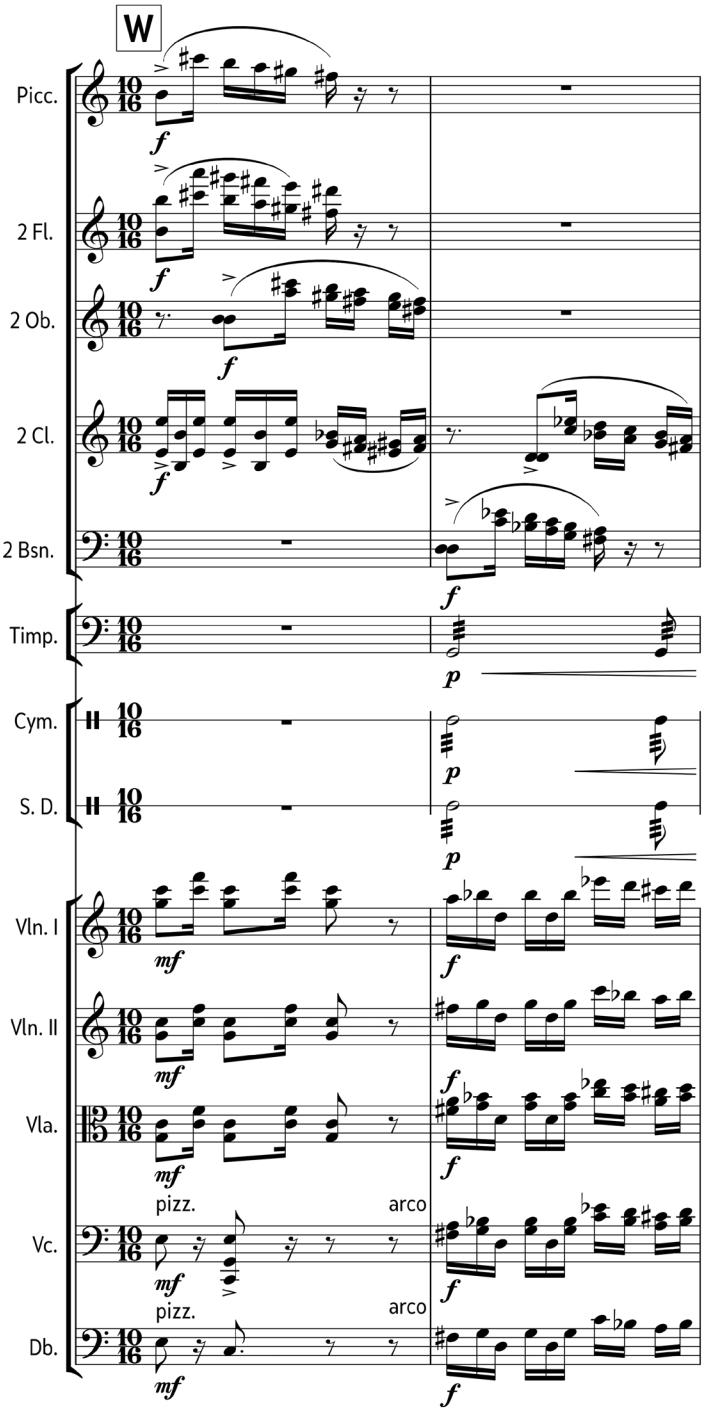
Затоа останува прашањето дали воопшто има реприза на првата тема или веднаш започнува мостот. Имајќи предвид сè што кажав претходно, и посебно со експлоатирањето на првиот мотив **M₁**, јасно е повторно дека е создадена една двозначност (прва тема/мост).

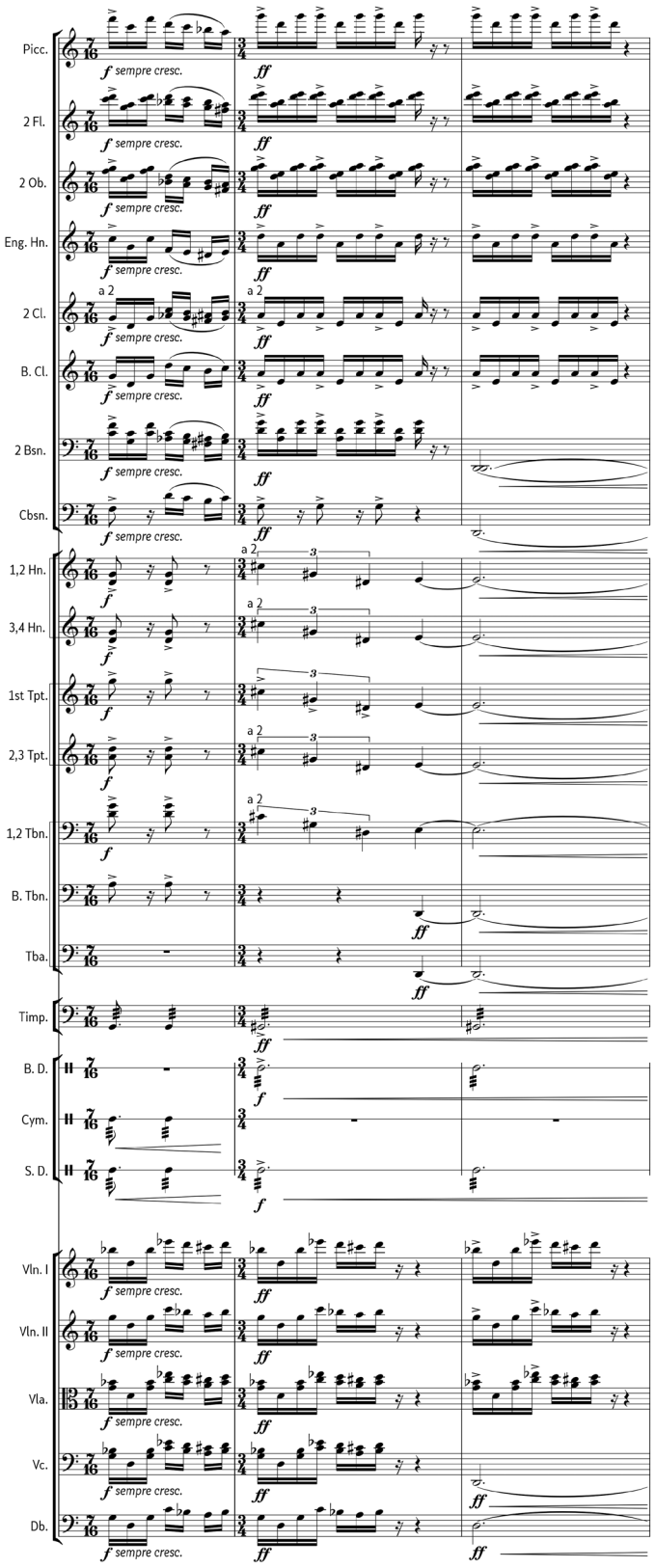
Ова уште повеќе доаѓа до израз со промената во 260. такт, каде се јавува **Ф₁**, односно вториот дел од првата тема (**T₁**), кој сега има нова функција да воведе во делот кој е речиси идентичен со структурата на воведот од развојниот дел (посебно средишниот дел со користење на **M₂**).

Во големата кулминација повторно се јавува кластерскиот акорд (т. 271), и во 275. такт со хорните најава на репризата на втората тема во аугментација (**T₂**). По оваа најава следуваат низа имитации и останатиот акордски дел од темата (целиот дел на репризата на втората тема трае од 271. до 288. такт).

На крајот на 288. такт (четврто време) започнува **завршната група** на репризата во сега забрзано темпо (**Allegro**) со *stretto*-имитации од сегменти на втората тема. Во 298. такт се менува темпото и се гради кулминација од репетициите на **Ф₂**. Тие ненадејно се прекинати со генерал-пауза во 307. такт.

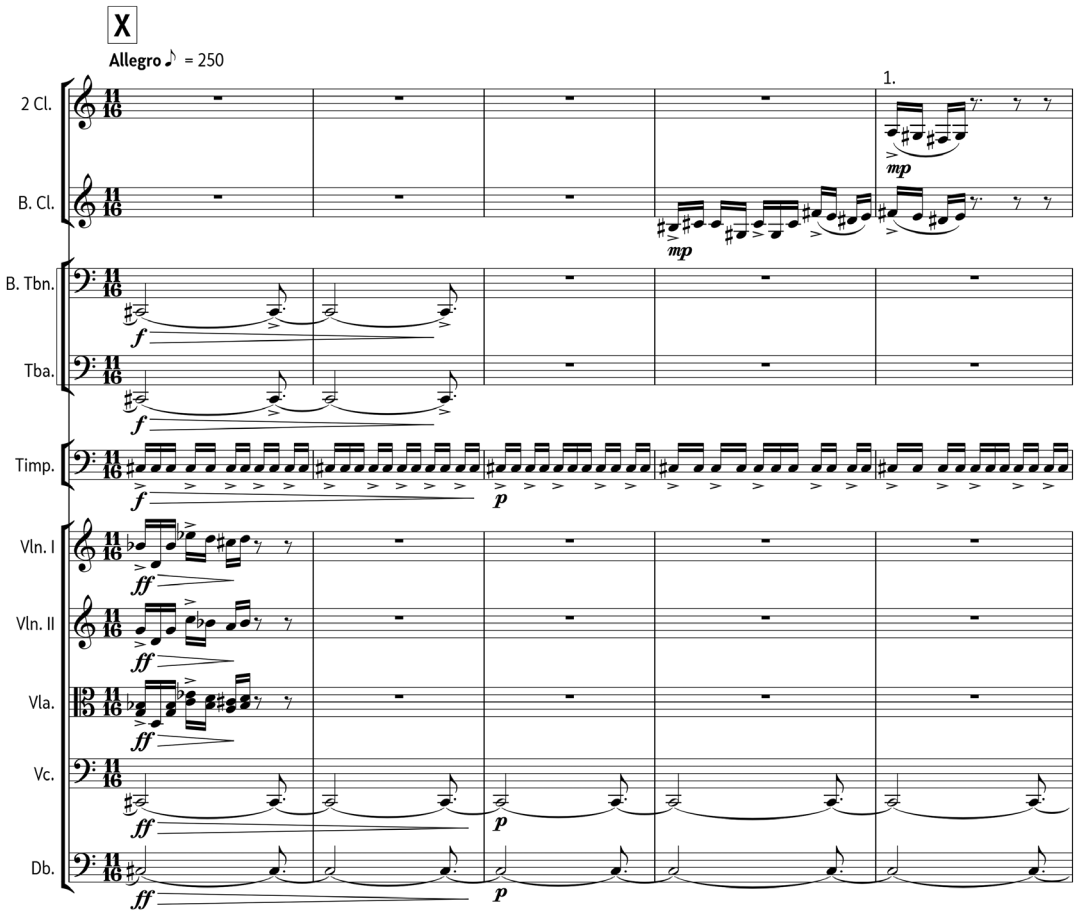
Пр. 268: Комбинирање на мотивите на третата (**T₃**) и првата тема (**T₁**), т. 217–218





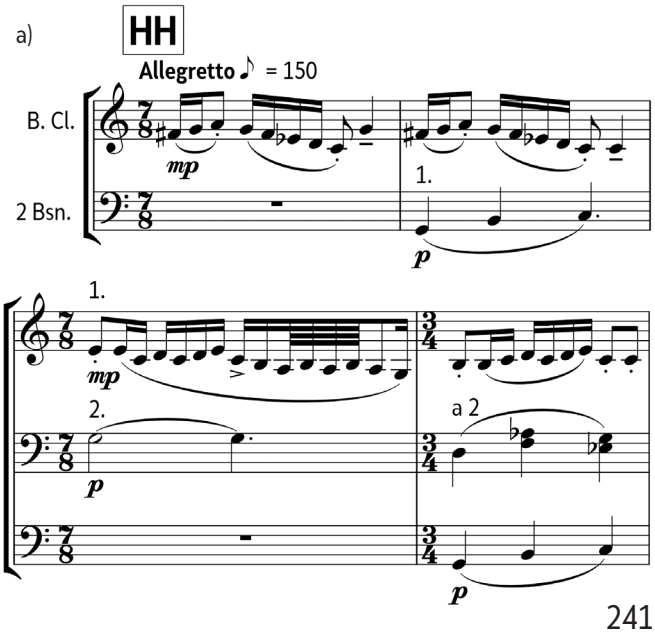
Пр. 269: Кулминацијата на развојниот дел со појава на $\mathbf{M}_2$, т. 221–223

Пр. 270: Премин кон репризата, т. 226–230

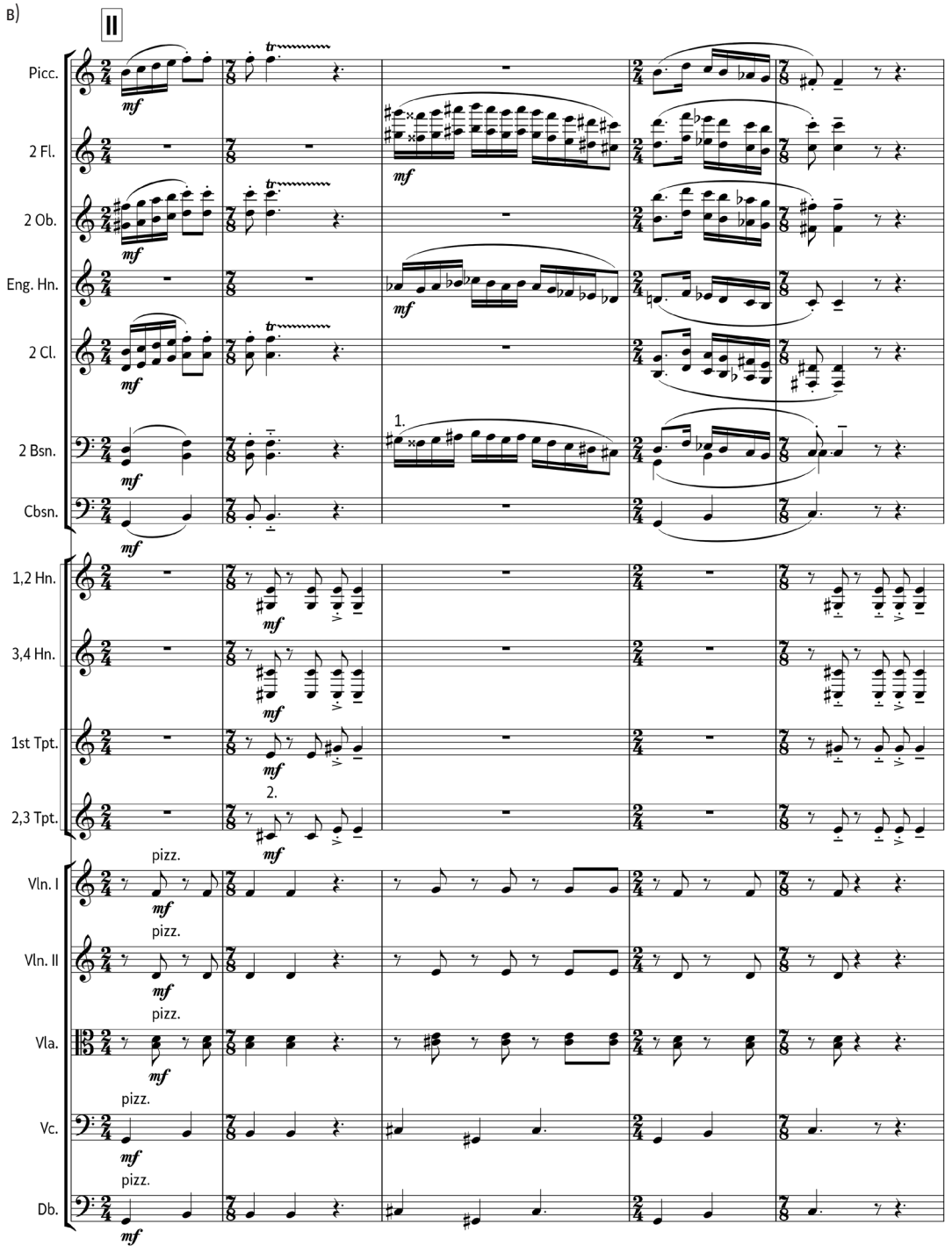


Во 308. такт започнува **кодата** исклучиво изградена од нов материјал, односно орото *Тоска* (**T**$_4$). Од ова оро се преземени три дела (во вообичаените изведби има и повеќе) (**пр. 271**). Направена е и една значајна промена во однос на оригиналното оро; на почетокот се јавува дел кој во оригиналните изведби следува подоцна. Оваа промена уште повеќе доаѓа до израз бидејќи тој е молски (**c-moll**), наспроти вообичаениот дурски почеток (**C-dur**).

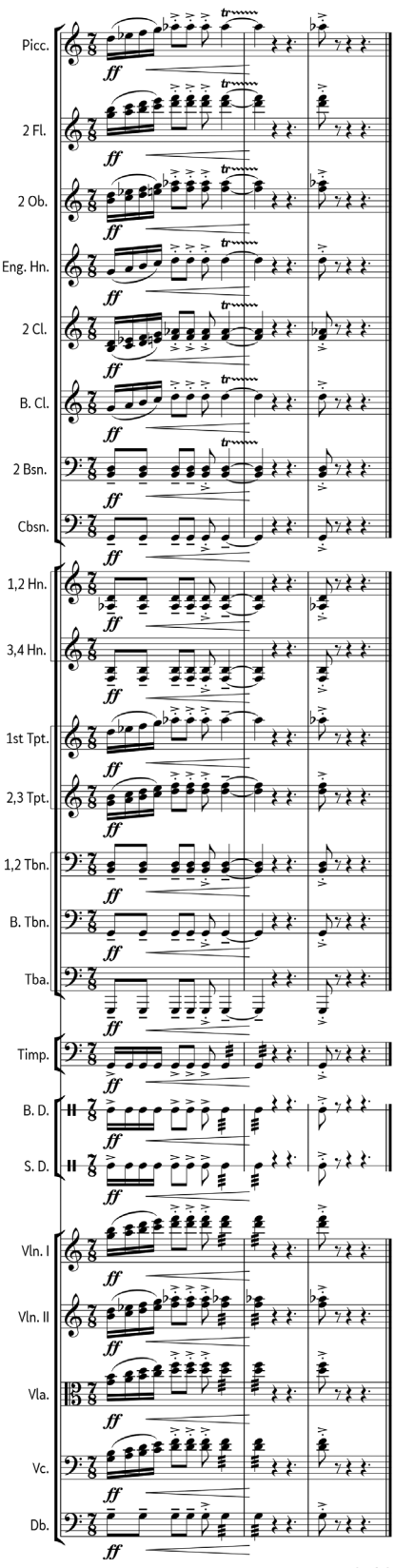
Пр. 271: **T**$_4$ составена од три сегменти, т. 308–309, 312–313 и 316–320



в)


II
Picc.
2 Fl.
2 Ob.
Eng. Hn.
2 Cl.
2 Bsn.
Cbsn.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
tr
1.
2.
pizz.

Пр. 272: Крајот на Увертирата со нонакорд, т. 328–330



Во претходните примери дел од сегментите на оригиналните ора ги третиравме како варијанти на темата. Но во овој случај тие толку се различни што не би можело да се третираат како деривати на основниот тематски материјал. Со тоа темата $\mathbf{T_4}$ трае од 308. до 320. такт.

Во внатрешната временска организација на темата, таа најнапред содржи два повторени двотакти изградени од првиот сегмент, па два повторени двотакти од вториот и на крајот (како што може да се види и од погорниот пример), третиот сегмент кој трае пет такта (некоја привидна структура од класичарските реченици: 2 + 2 + 4). Се разбира, јас не сум можел да не правам интервенции, така што во повторувањата има скратувања, промени на метарот, тоналните центри шетаат, а шета и градежниот материјал меѓу различните групи инструменти.

Кодата, и воедно и Увертирата, се заокружуваат со повторување на вториот сегмент од темата во новиот тонален центар (т. 324–327). Тематскиот материјал во унисоно трубите е удвоен во пиколото, флејтите и обоите за кварта погоре. Целиот став завршува со почетниот дел од третиот сегмент (движењето во намалена квинта), кој со оглед на лежечкиот бас на крајот формира нонакорд (мал дурски септакорд со мала нона) (**пр. 272**).

Во првата верзија која беше изведена во САД го немаше последниот акорд. И по реакциите од снимката се гледа дека на публиката не ѝ е јасно дали е завршено делото. Ова изненадување вообичаено како и со проблемот со другите краеви, за кој веќе зборував, не влијае добро на завршниот впечаток на публиката, која како да се чувствува непријатно изненадена затоа што не знае дали да аплаудира. Затоа при изведбата во 2012 година го додадов и овој акорд.

Место заклучок

Оваа втора книга е посложен зафат од првата книга за оперите (и, секако, меѓу посложените зафати во овој планиран циклус од книги), пред сè поради големината и сложеноста на формите, но и поради изведувачкиот состав (симфониски оркестар, а во *Вокалната симфонија* дури и хор и солисти). Сигурен сум дека како ќе се движам натаму низ моето творештво, принципите на развитокот на формата кои овде се образложени ќе се повторуваат, така што ќе ми биде делумно олеснета задачата. Ова посебно ќе се однесува на сонатната форма, која се појавува во поголем број други мои дела (концертите и сонатите).

Првата симфонија ја изработив со леснотија и во неа се заокружуваат студиите со мојот професор Томислав Зографски. Втората веќе беше нешто друго, бидејќи најнапред се усогласував со новиот професор Енрико Јосиф, а потоа се обидував делото да го подигнам на едно повисоко композиторско ниво од претходната симфонија. Во неа имаше една голема битка меѓу мене и делото, но и денес кога ја гледам, сум многу задоволен од резултатот. Следната група (Третата, Четвртата симфонија и Увертирата) ја пишував со голема леснотија, и во неа си играв со материјалот. Не треба да се заборави дека тие дела веќе се работат во дигитален формат, кој одговараше на леснотијата на пренесувањето на идеите на *хартија*.

Во деновите кога ја завршував книгата, на стриминг-сервисот Netflix се појави серијата *Song Exploder*, во која се откриваат *тајните* на создавањето на *песните* кај повеќе познати пејачи и групи. Целата серија е започната како поткаст од нејзиниот автор Хришикеш Хирвеј (Hrishikesh Hirway), кој низ разговор и снимки од создавањето и снимањето на финалниот производ го реконструира целиот процес.

Тоа и мене ме натера уште еднаш (по не знам кој пат) да размислам за огромните разлики во создавањето на делата во популарните жанрови и делата во овој жанр во кој работам јас (и јас веќе не знам како да го наречам, ни уметнички, ни сериозна музика, а уште помалку класична). Прво, очигледно сè се врти околу текстот (онака како и што започнала музиката – интониран говор). Формата е многу симплифицирана (во основа формата на песна: интро, стих, хорус (рефрен), евентуално мост (бриџ) итн.), хармониите ја диктираат структурата (риф) и, како што се гледа во примерите, од нив почнува и околу нив се градат мелодиските импровизации во кои индивидуалните пејачки манири (орнаментите) доаѓаат до посебен израз.

Сите популарни жанрови ни оддалеку не се приближуваат до сложеноста на формите за кои овде се зборува. Истото во голема мера се однесува и на хармонските прогресии (дури и во џезот, каде има многу иновации, но и тие се затворени во шаблони), а да не зборуваме за комплексните модулации, акорди од хроматски тип и проширениот тоналитет во доцниот романтизам, квартните созвучја во импресионизмот и политоналноста во стиловите од 20 век. Кон сето ова се надоврзува и инструментацијата и оркестрацијата, која во популарните жанрови вообичаено ја прават други (аранжери), но која ги нема достигнато сложените оркестрациски постапки заокружени исто така на почетокот на 20 век.

Овие заклучоци не ми се нови. Всушност, кога почнав да студирам композиција, многу брзо расчистив дека нема да можам да пишувам музика на начинот како што тоа го прават во подрачјето на популарните жанрови. Изучувањето на композитор-

скиот занает целосно ве оддалечува од споменатиот начин на создавање, градејќи ви потполно поинакви (многу повисоки критериуми). Сепак, во повеќе ситуации (посебно во музиката за театарски претстави) јас имам пишувано и *песни* кои одговараат на моделите од популарната музика (дури во *Десина и мистер Докс*, „Извор вода“ има само народен текст, а мелодијата ја имам *составено*). Но и тогаш тие се изработени низ сосема различен композиторски пристап и техника.

Популарните жанрови ме следеа од моето најрано детство и во нив уживам и ги свирам до ден-денес. За мене *музиката* не може без нив. Како што се виде и во оваа книга, а и во претходните (а ќе се види уште повеќе во следните), тие се длабоко проткаени во моето творештво, но се преработени и организирани на еден сосема друг начин.

Остануваат прашањата како ќе изградиме вредносен систем во кој ќе се нивелираат разликите, како ќе се образуваат идните композитори, како ќе опстанат *некомерцијалните* жанрови и кој ќе биде исходот од влијанието на *невидливата рака* која ја регулира физиономијата на музичката култура.

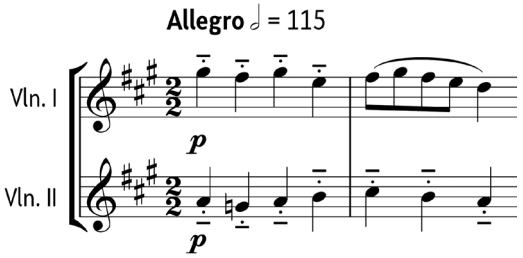
Скопје, 7 јануари 2021 година

Содржински материјали (попис)

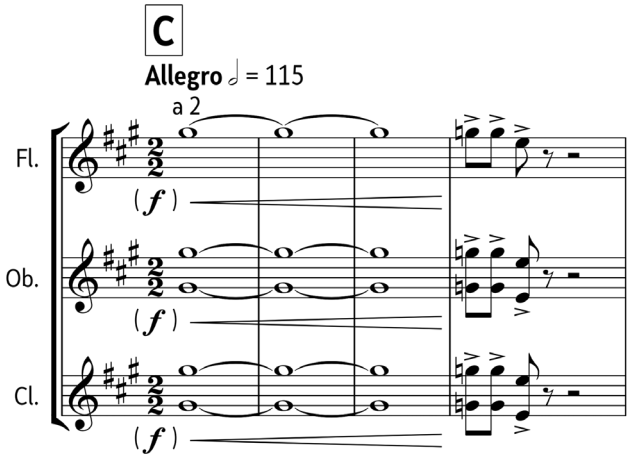
Прва симфонија – *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4

Мотиви

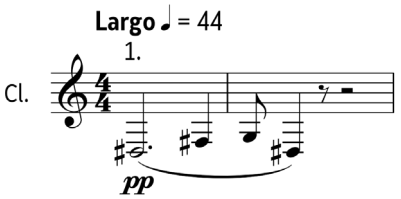
M$_1$, прв став, т. 1–(2)



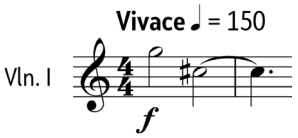
M$_2$, прв став, т. 37–40



M$_3$, втор став, т. 3–4

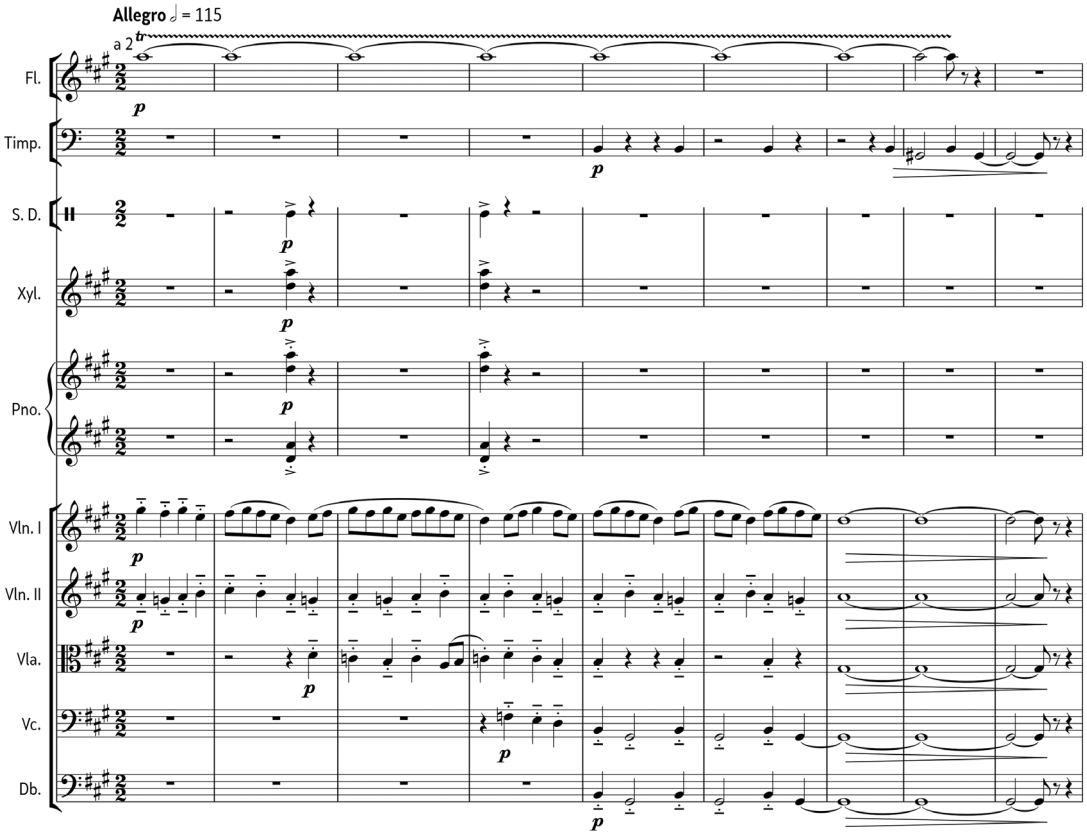


M$_4$, трет став, т. 21–(22)

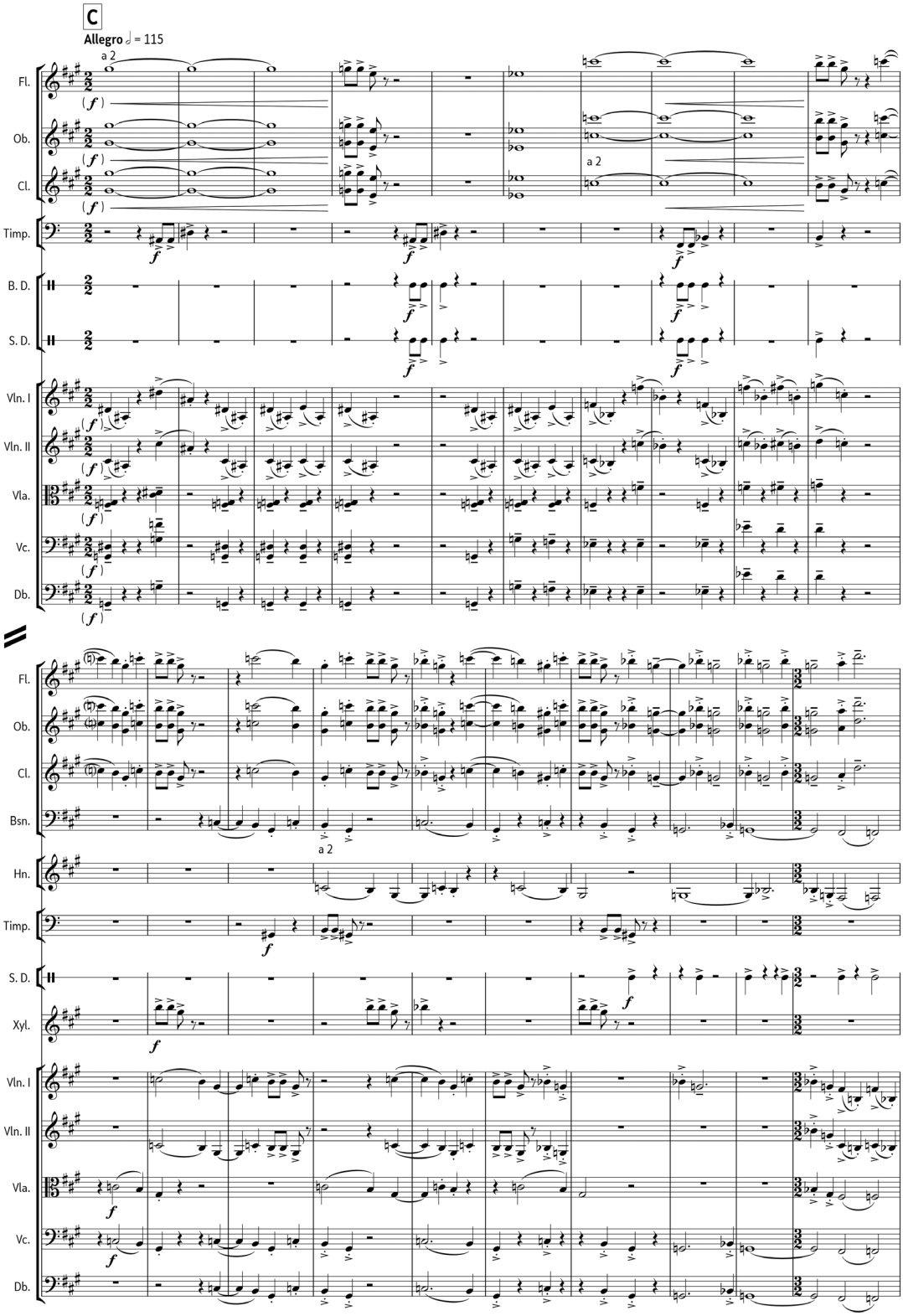


Теми

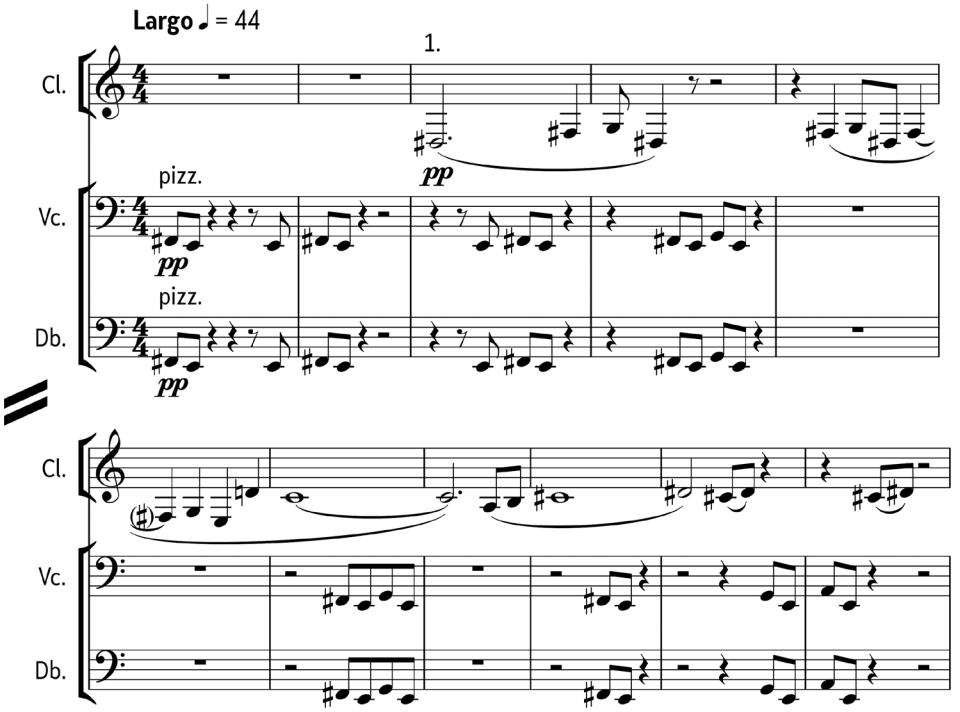
T_1, прв став, т. 1–9



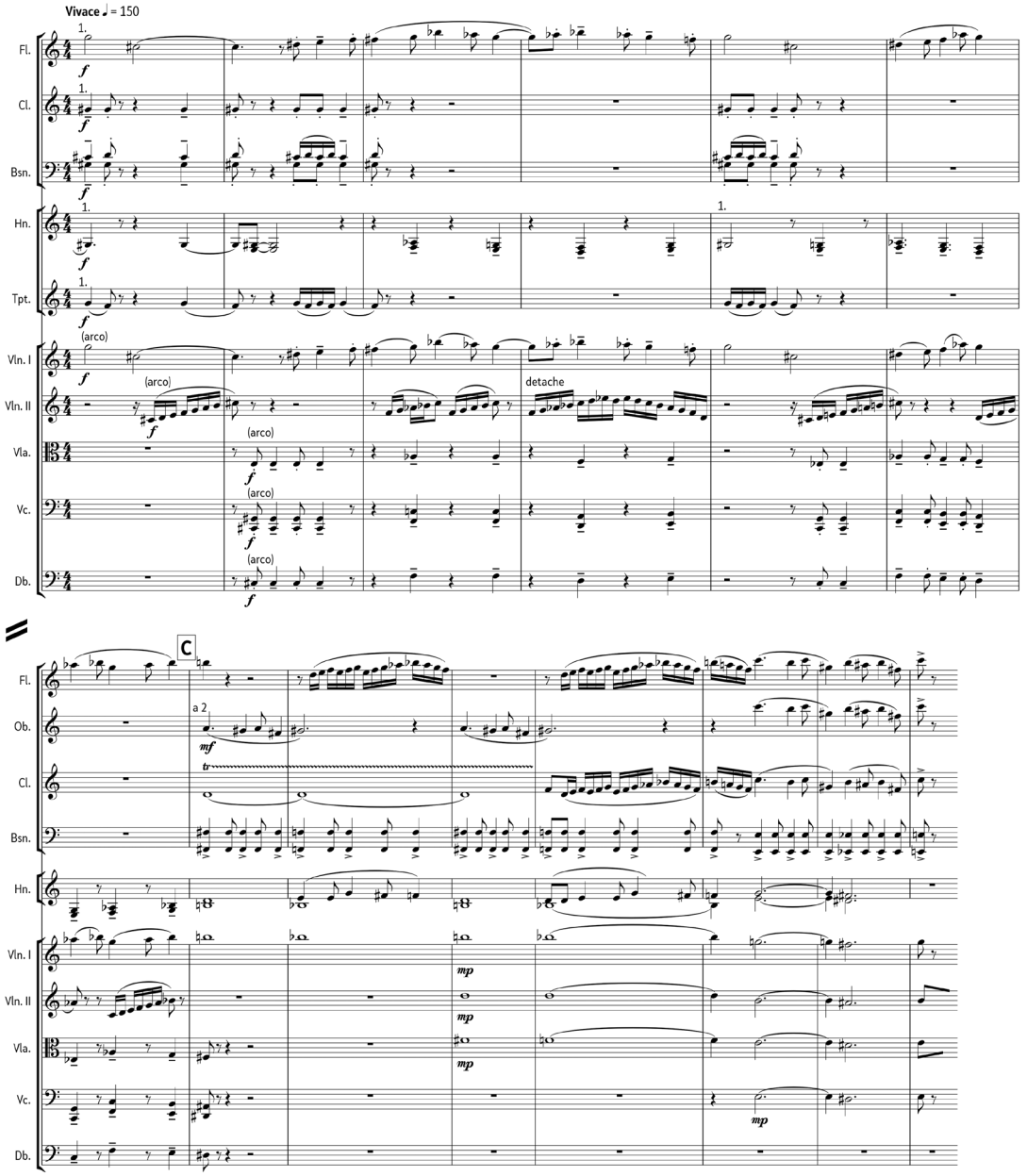
T_2, прв став, т. 37–56



T$_3$, втор став, т. 1–11

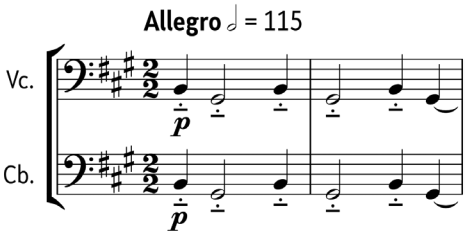


T_4, трет став, т. 21–(34)

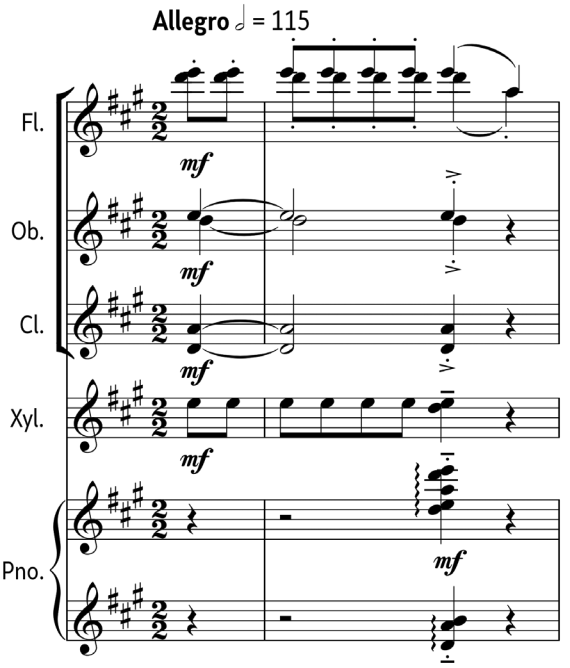


Фигури

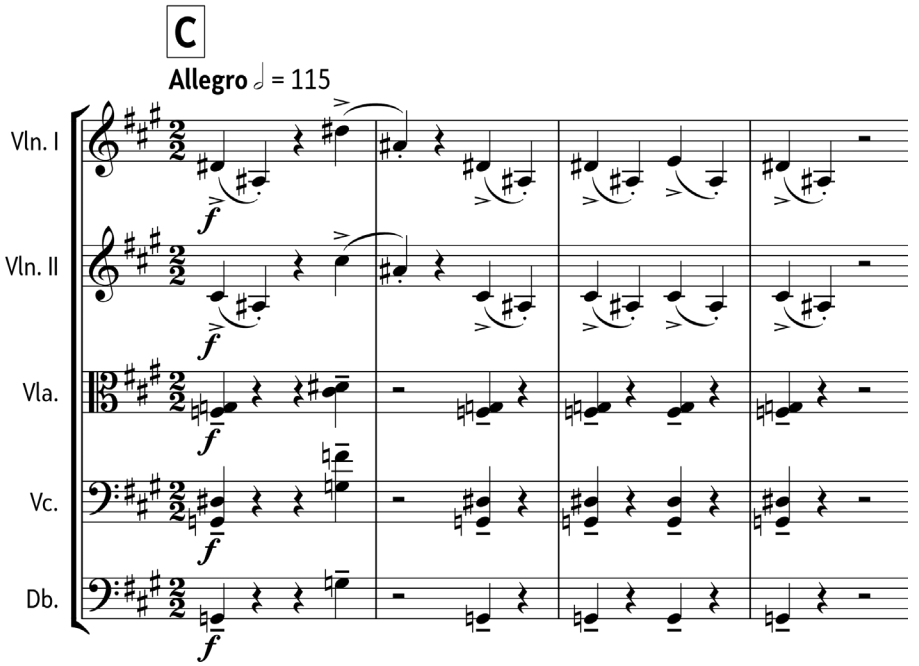
Ф$_1$, прв став, т. 5–6



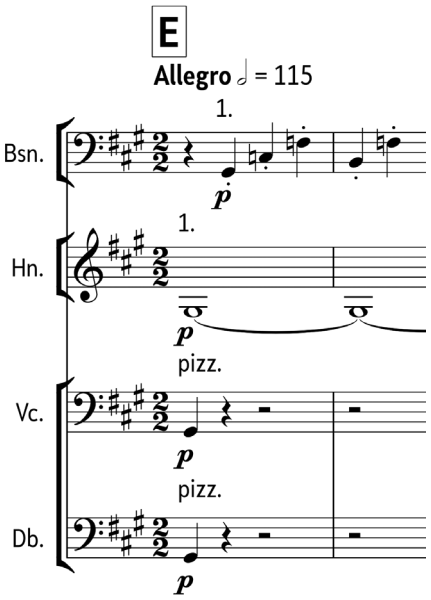
Ф$_{2(Ф1)}$, прв став, т. (26)–27



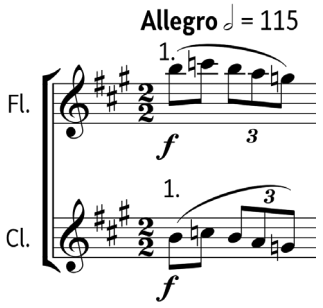
Ф$_{3(Ф1/Ф2)}$, прв став, 37–40



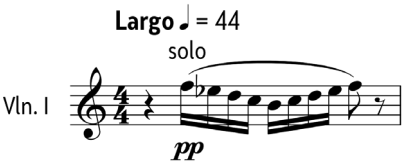
Ф$_{4(M1)}$, прв став, т. 88–(89)



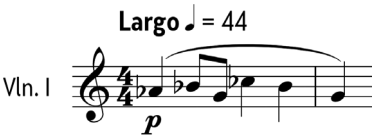
Ф$_{5(M1)}$, прв став, т. (154)



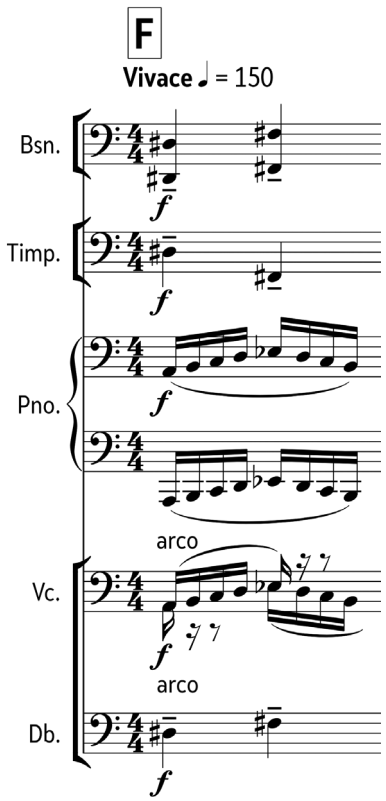
Ф$_{6}$, втор став, т. 22



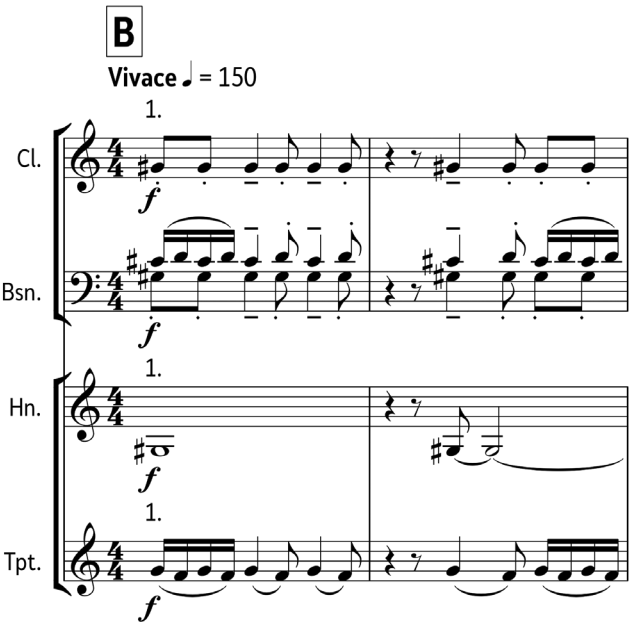
Ф$_{7}$, втор став, т. 34–(35)



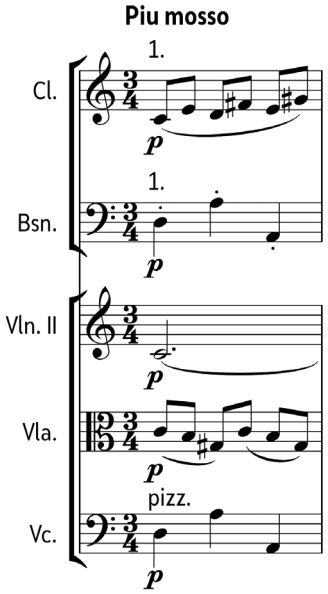
Ф$_{9}$, трет став, т. (50)



Ф$_{8}$, трет став, т. 19–20

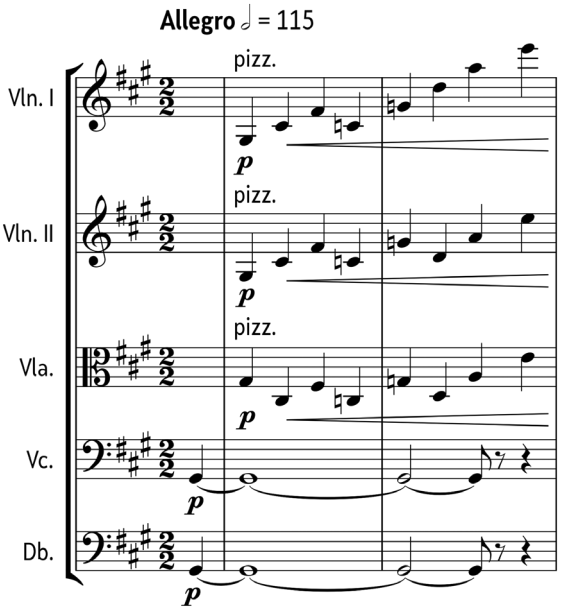


Ф$_{10}$, трет став, т. 76



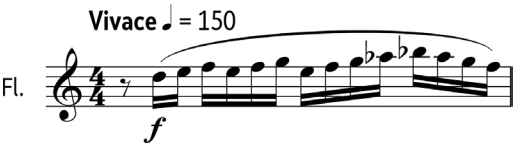
Пасажи

П$_1$, прв став, т. (24)–26



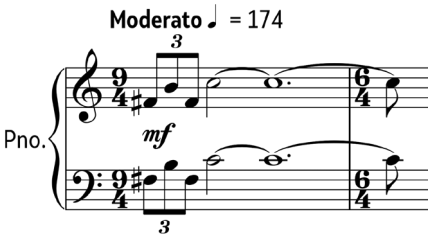
П$_2$ (со повторувања и проширувања), трет став, т. (7)–(9)

П$_3$, трет став, т. 29

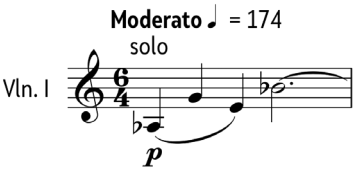


Втора симфонија – *Раѓање на слободата* оп. 9

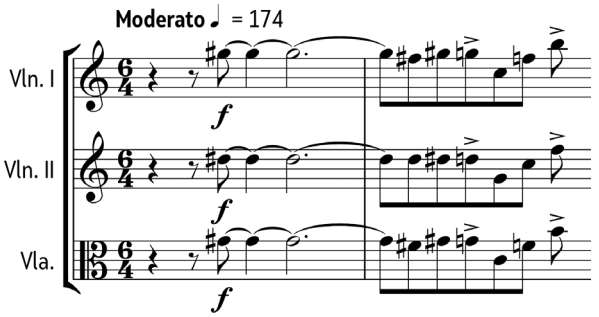
M1, прв став, т. 1–(2)



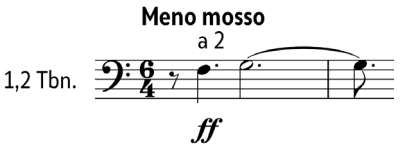
M2, прв став, т. 45



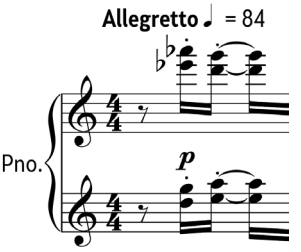
M3, прв став, т. 97–(98)



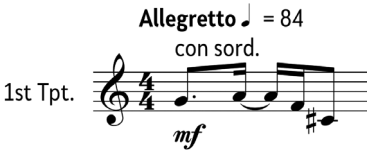
M4, прв став, т. (137)–(138)



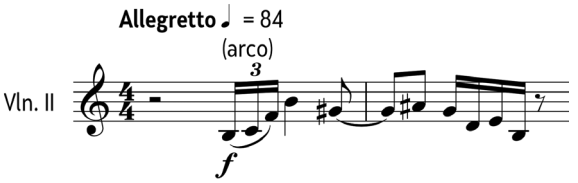
M5, трет став, т. (1)



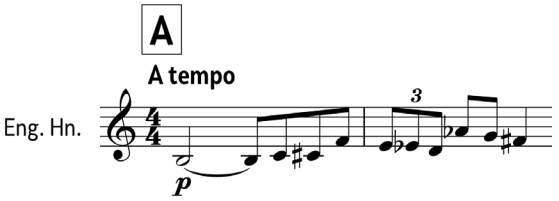
M6, трет став, т. (10)



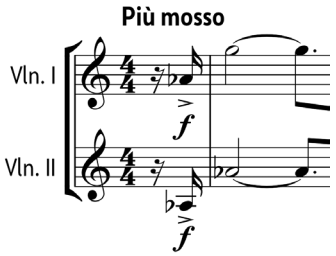
M7, трет став, т. 24–(25)



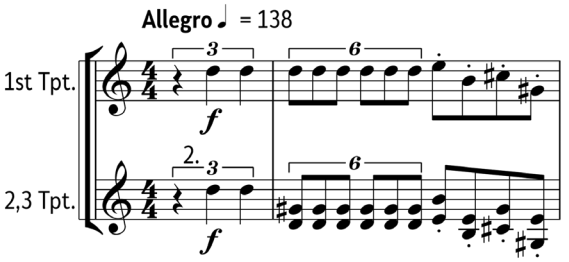
M$_{8}$, четврти став, т. 10–(11)



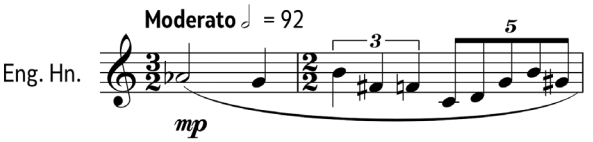
M$_{9}$, четврти став, т. (37)–(38)



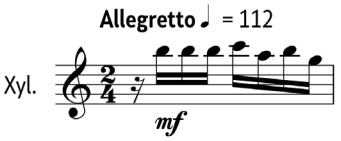
M$_{10}$, четврти став, т. (44)–45



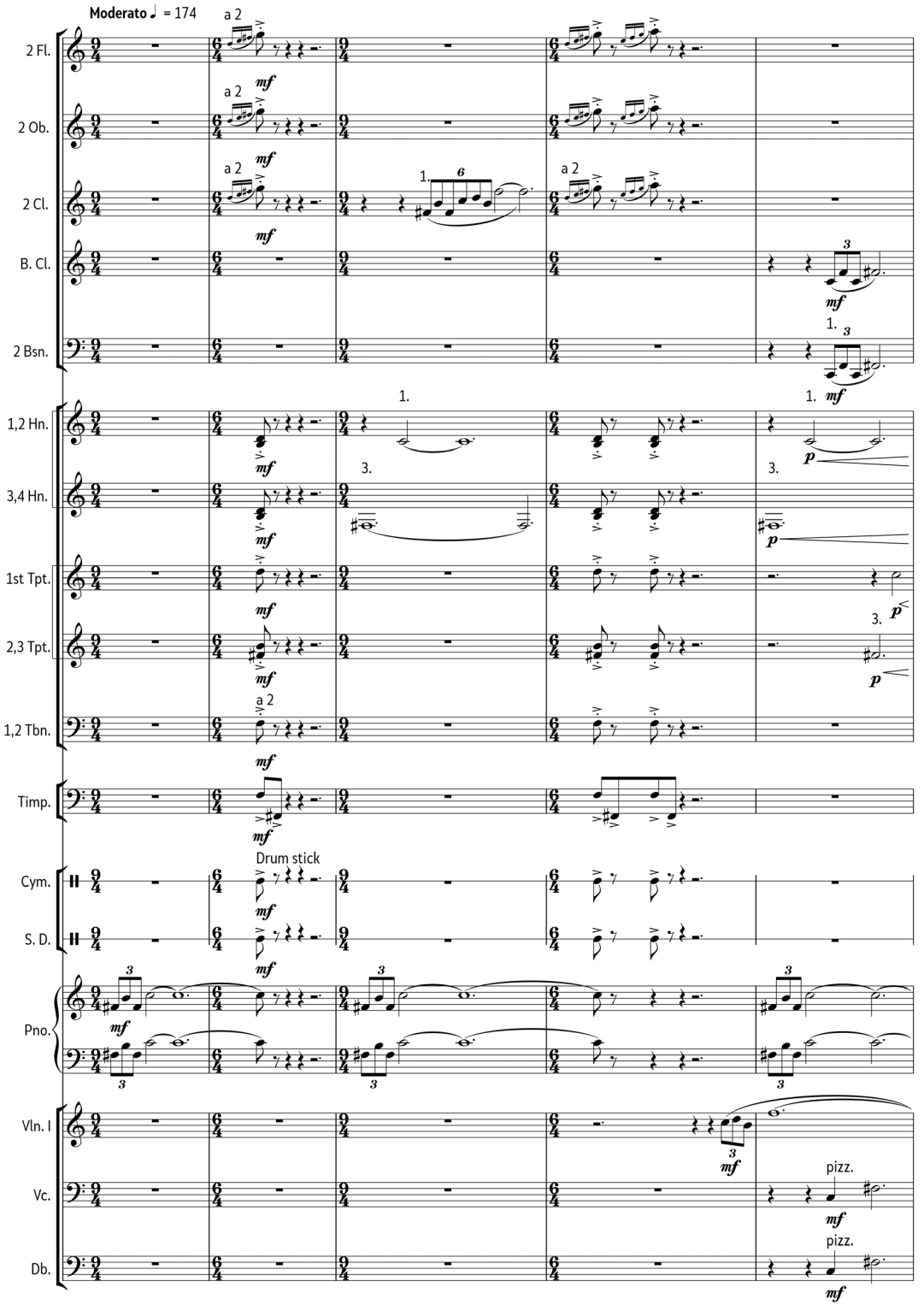
M$_{11}$, четврти став, т. (70)–71

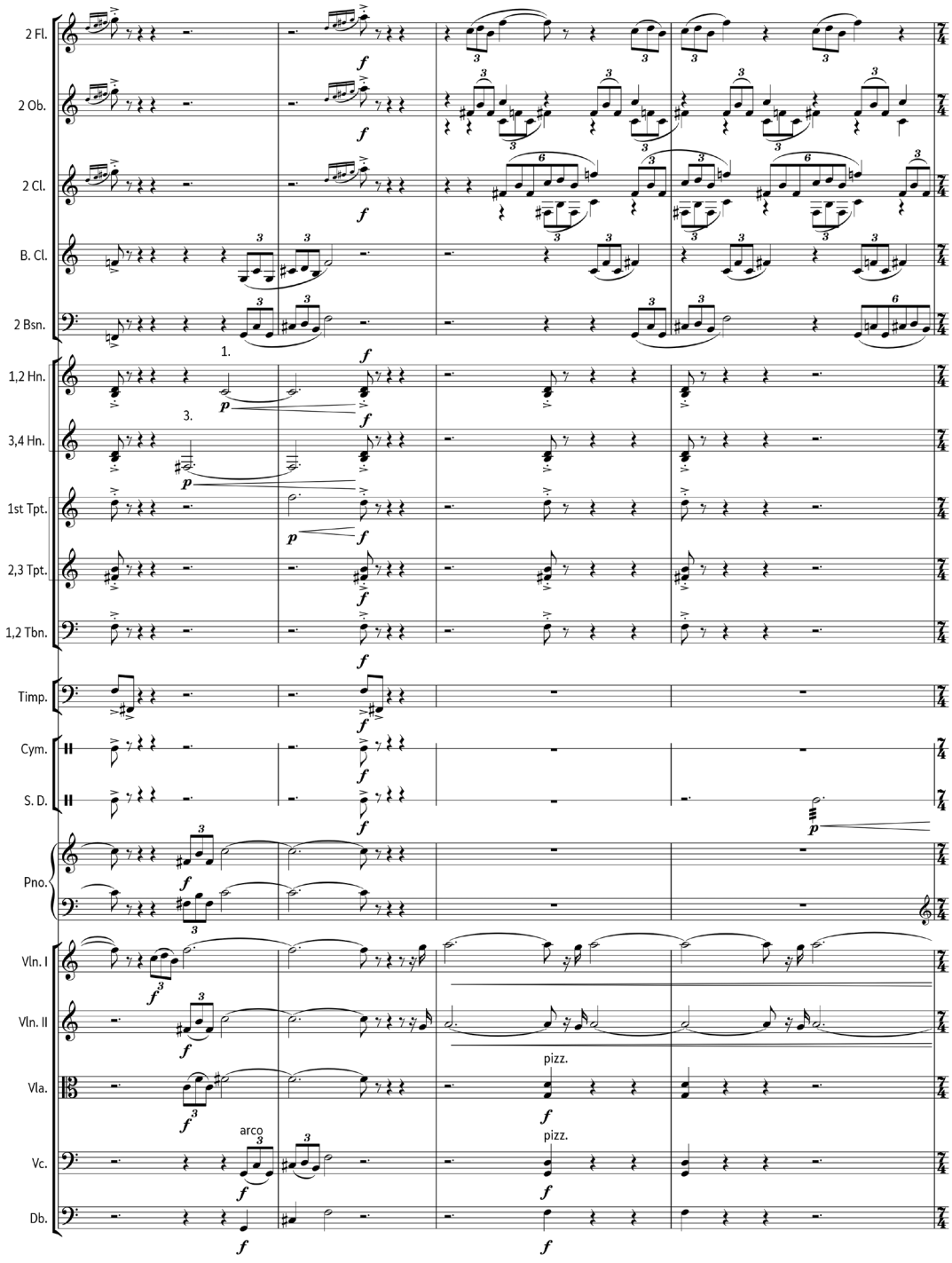


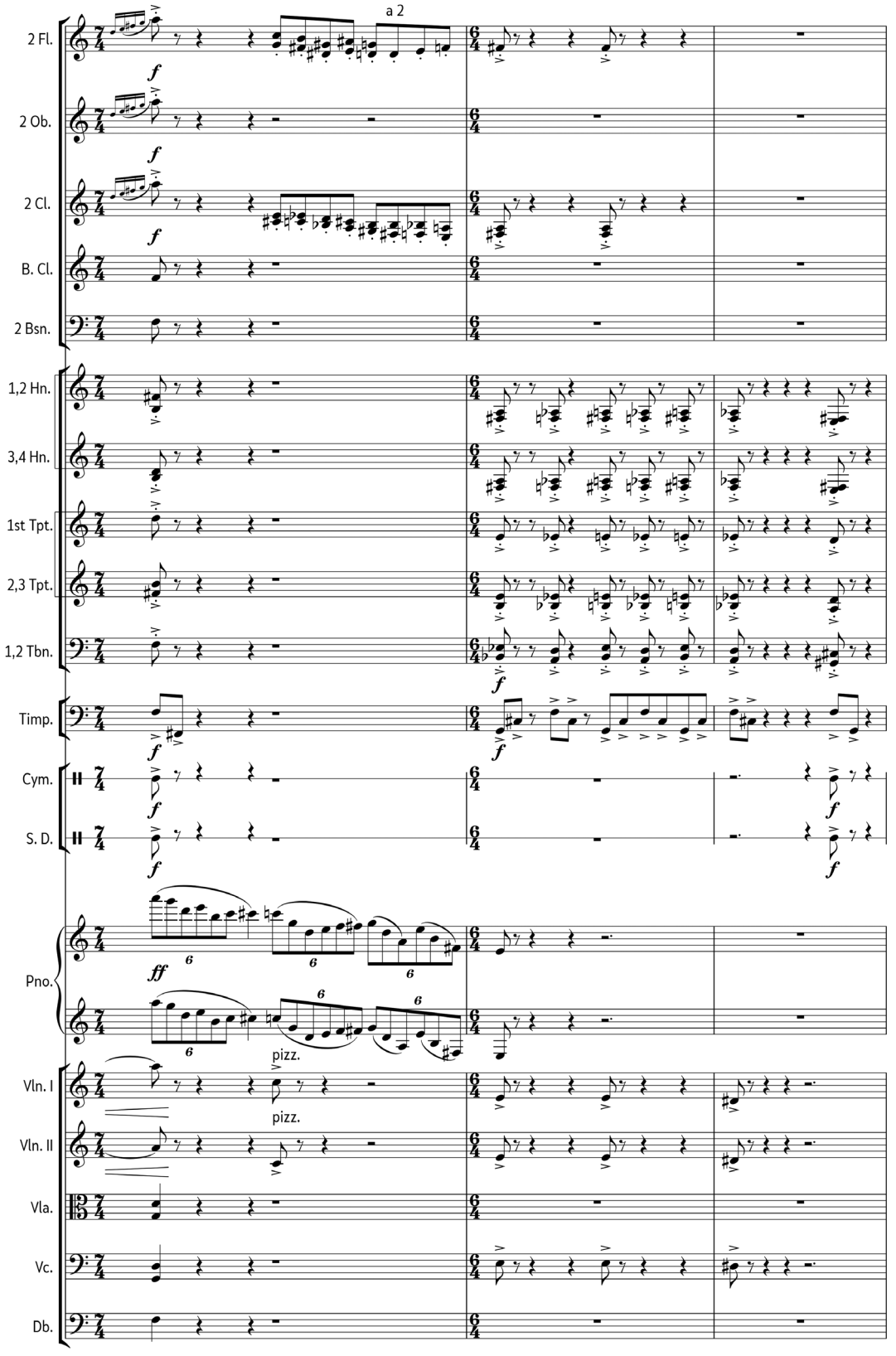
M$_{12}$, четврти став, т. 155



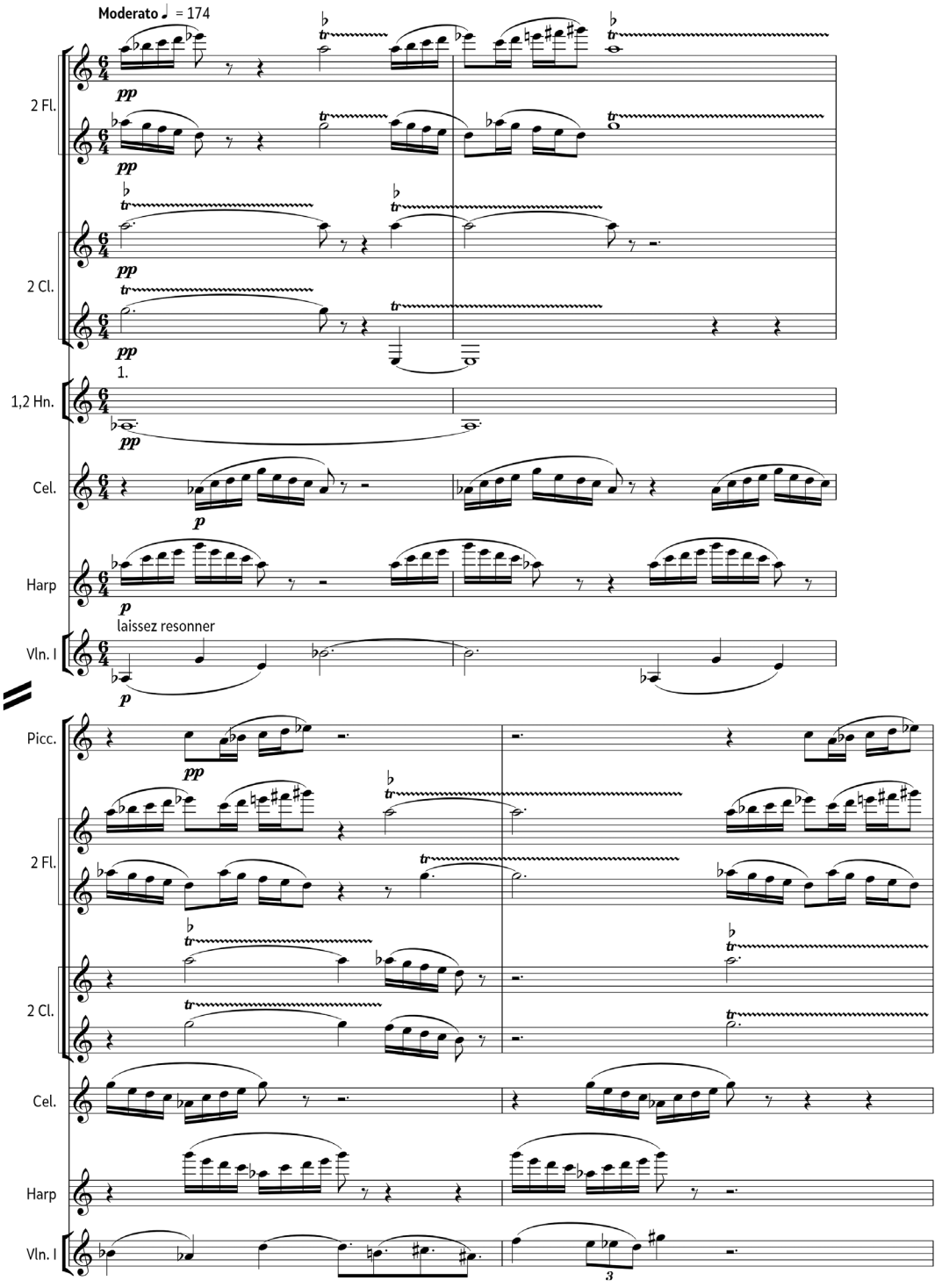
T_1, прв став, т. 1–12



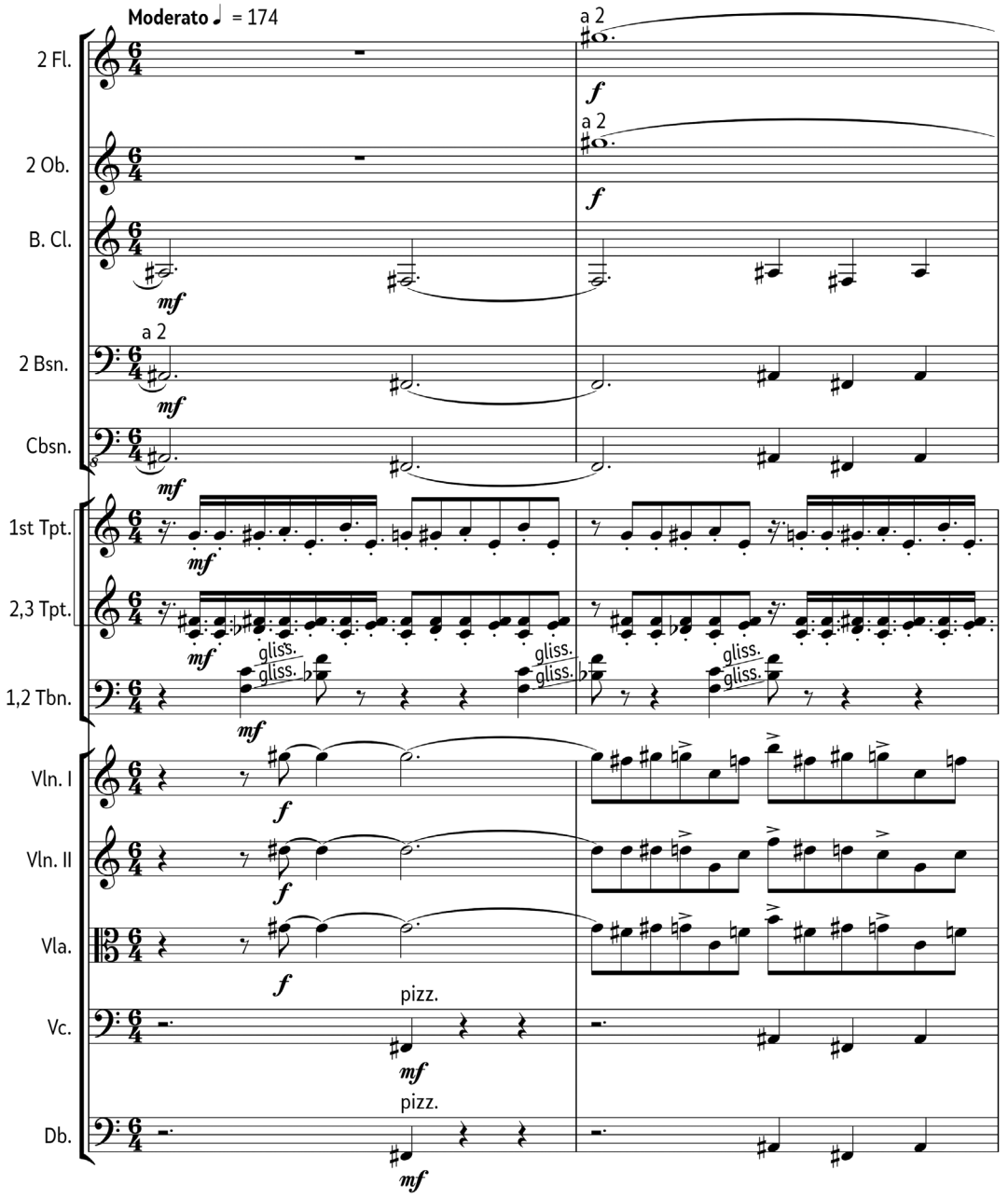

2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
B. Cl.
2 Bsn.
1.
1,2 Hn.
3.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
1,2 Tbn.
Timp.
Cym.
S. D.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
arco
pizz.
pizz.

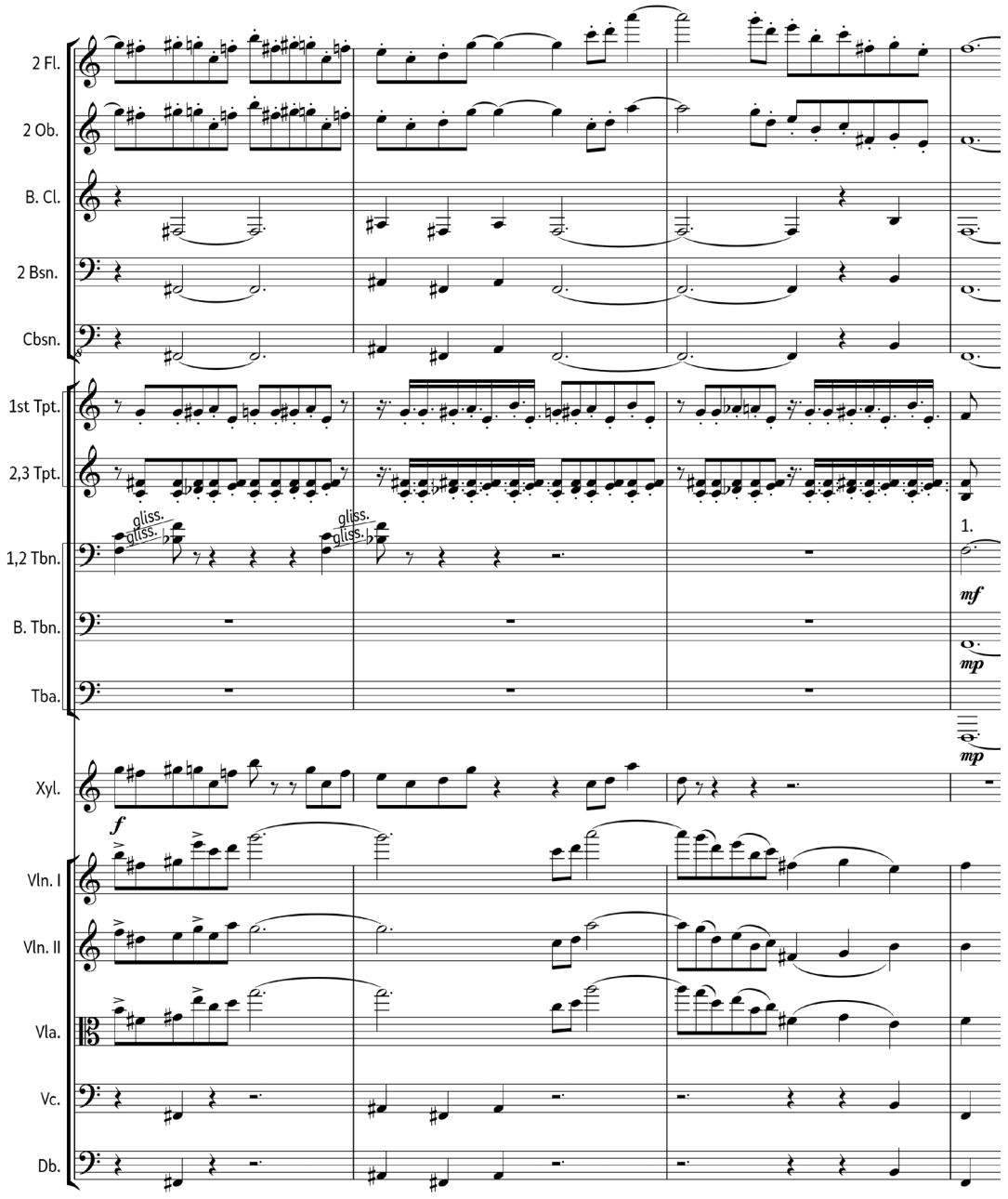

a 2
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl.
B. Cl.
2 Bsn.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
1,2 Tbn.
Timp.
Cym.
S. D.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
pizz.
pizz.

T$_2$, први став, т. 45–48

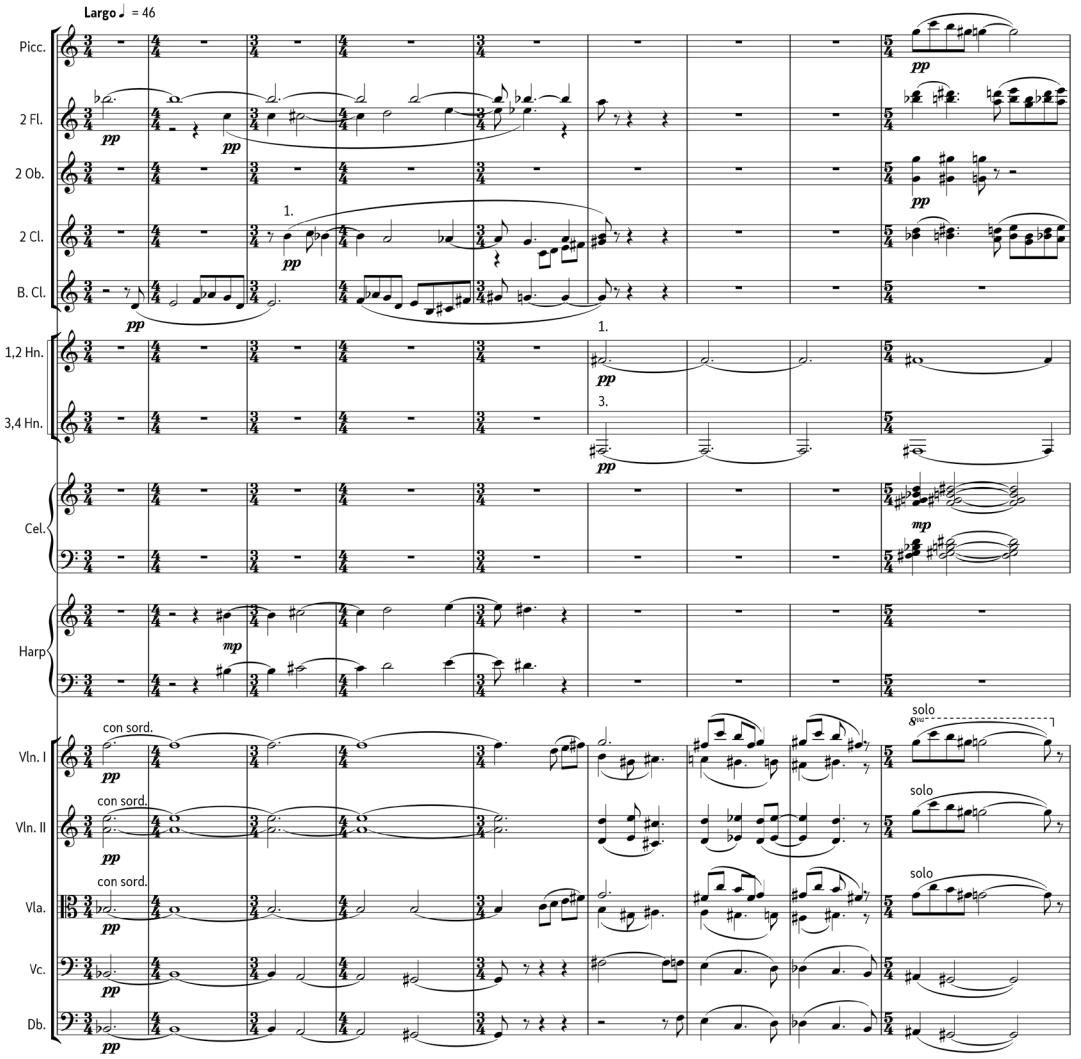


T_3, прв став, т. 97–(102)

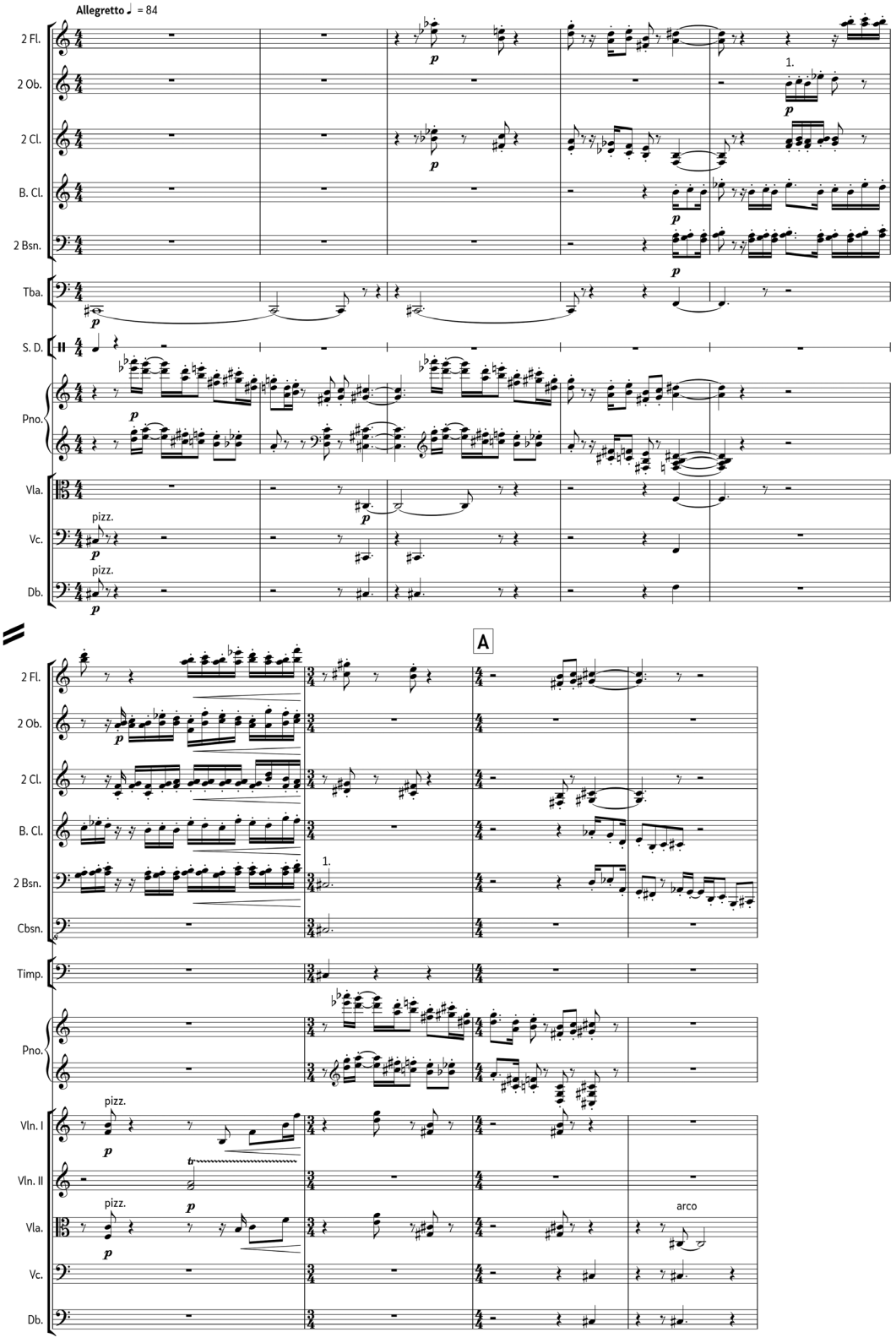



2 Fl.
2 Ob.
B. Cl.
2 Bsn.
Cbsn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
1,2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Xyl.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
1.
mf
mp
mp
f

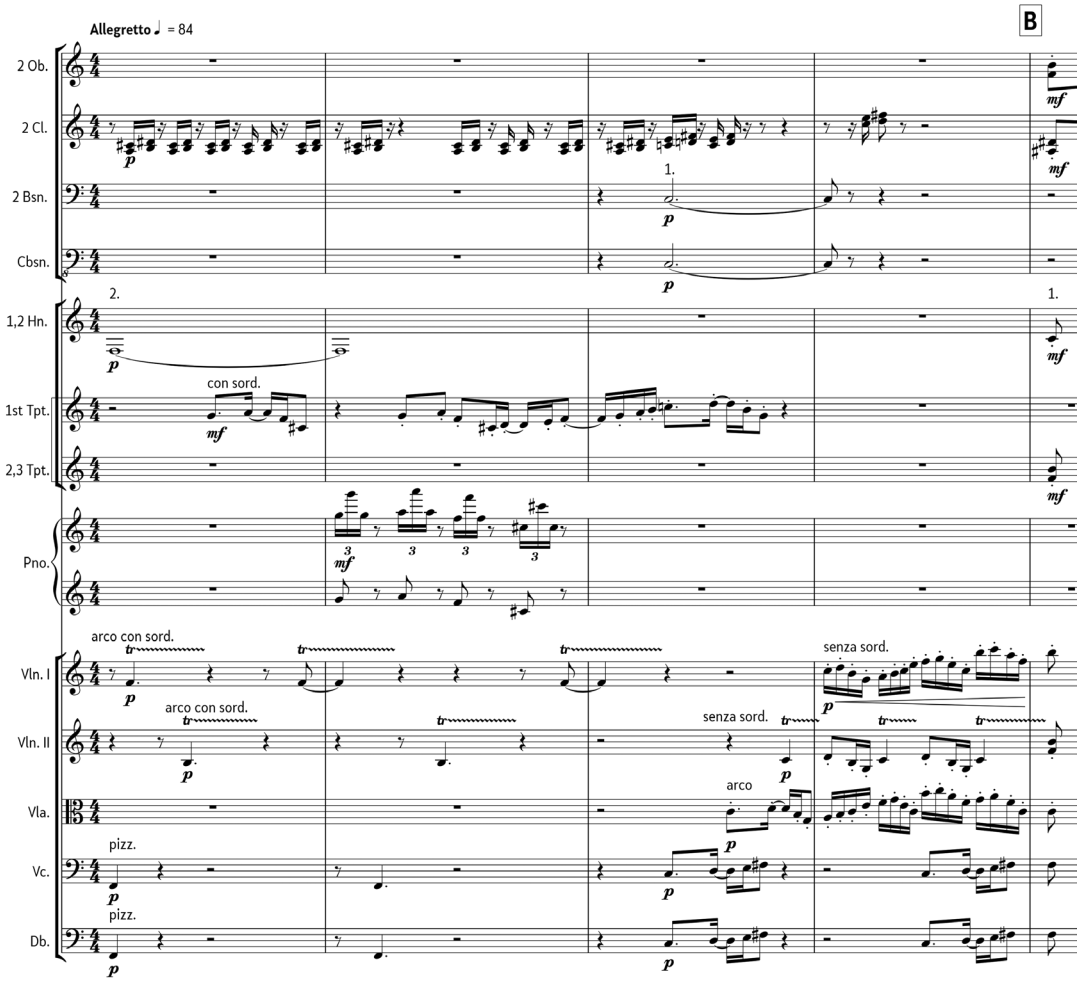
T_4, втор став, т. 1–9



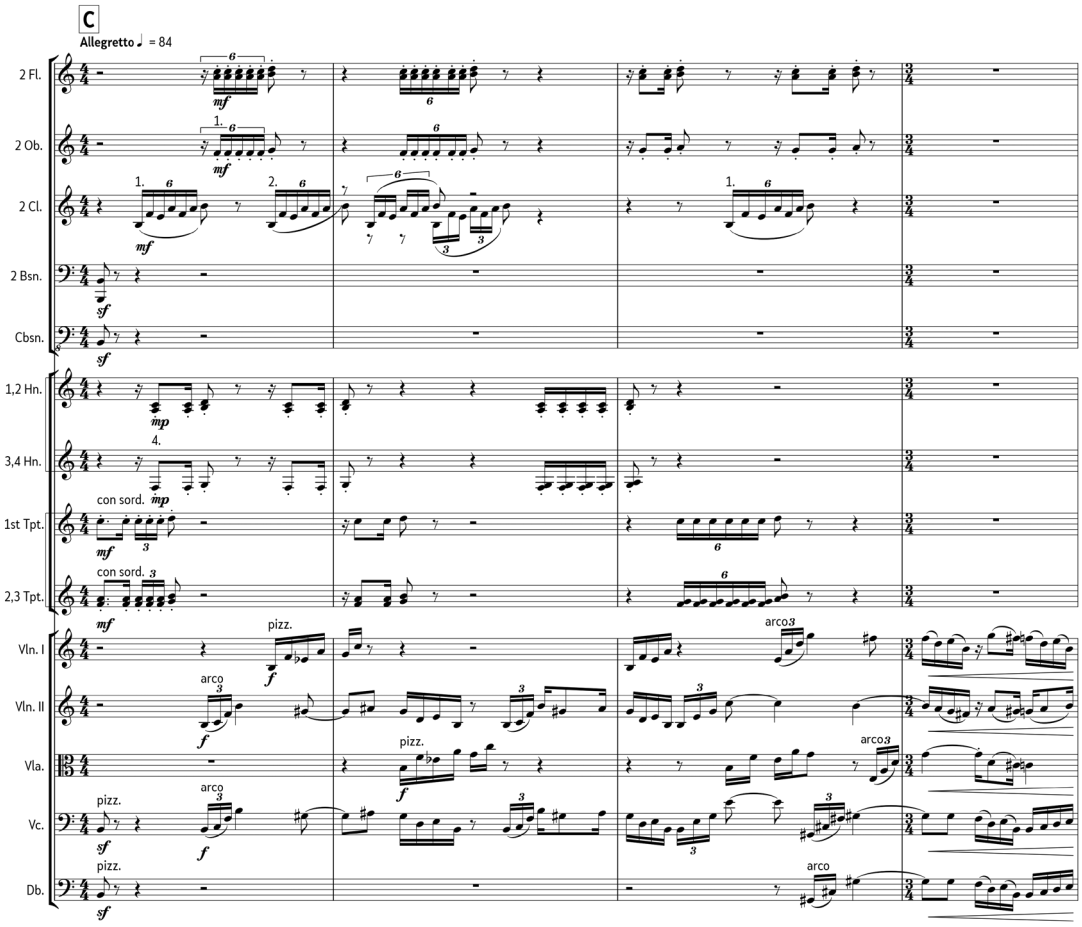
T$_5$, трет став, т. 1–9



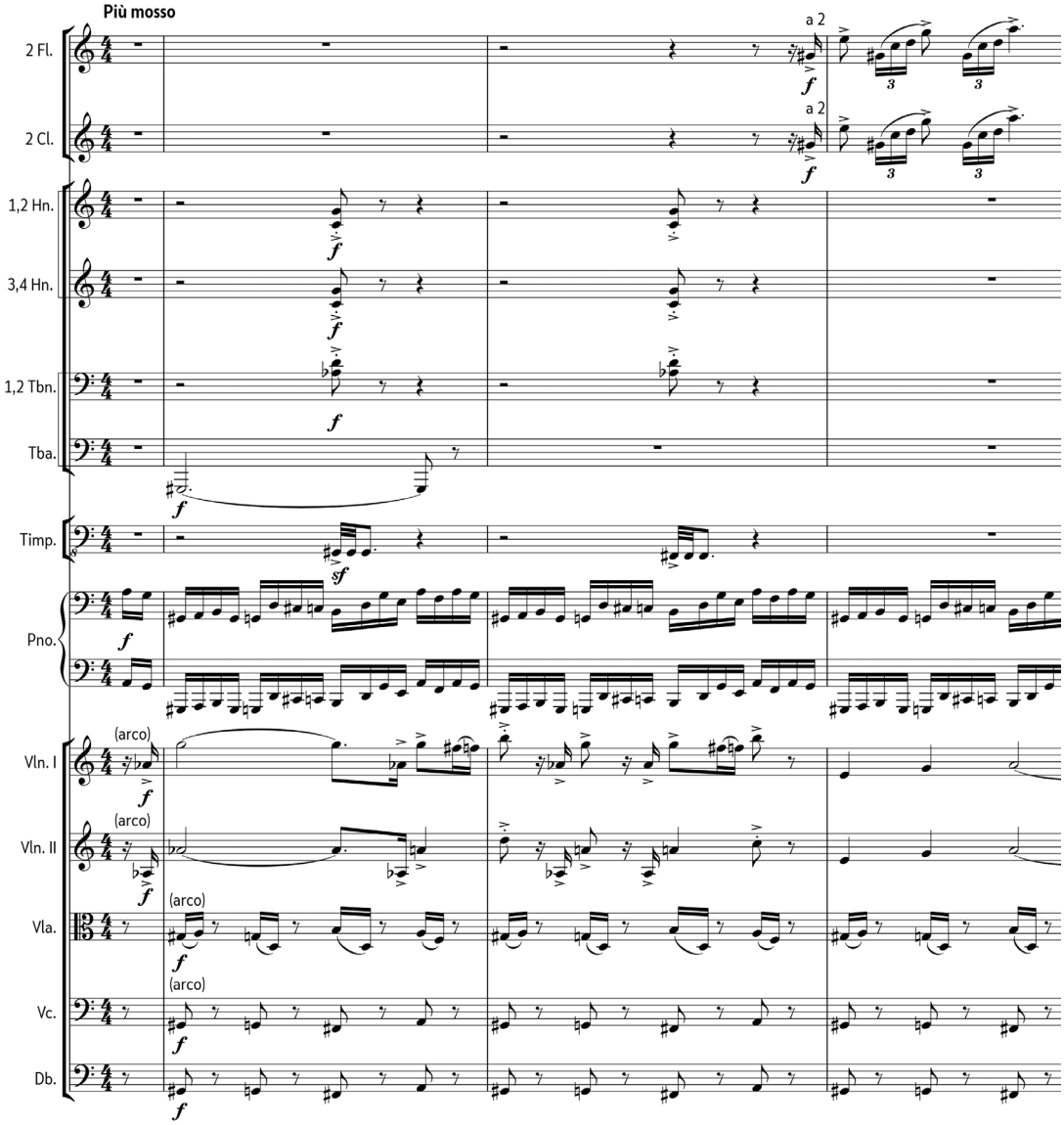
T_6, трет став, т. 10–(14)



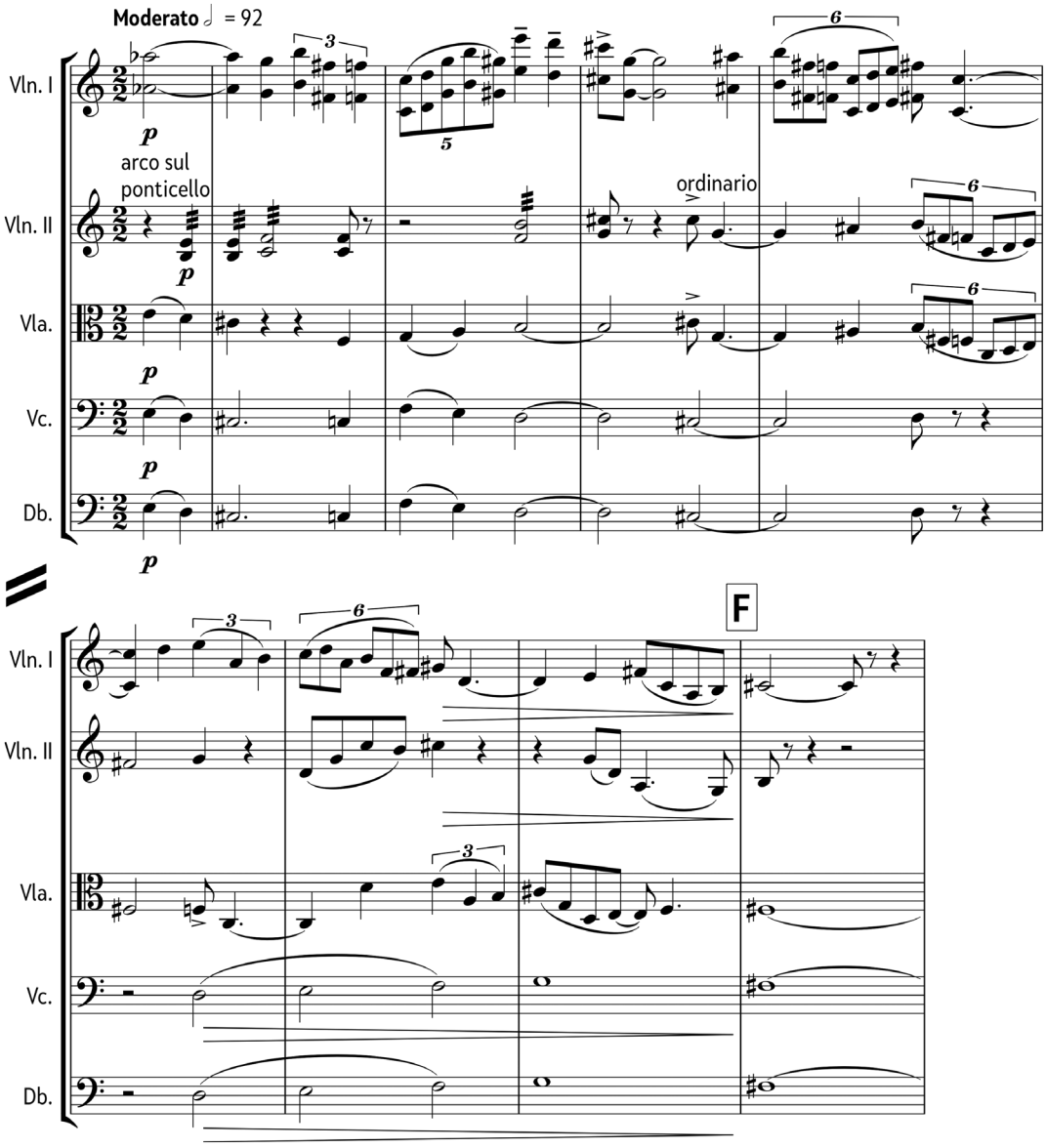
T$_7$, трет став, т. 24–27



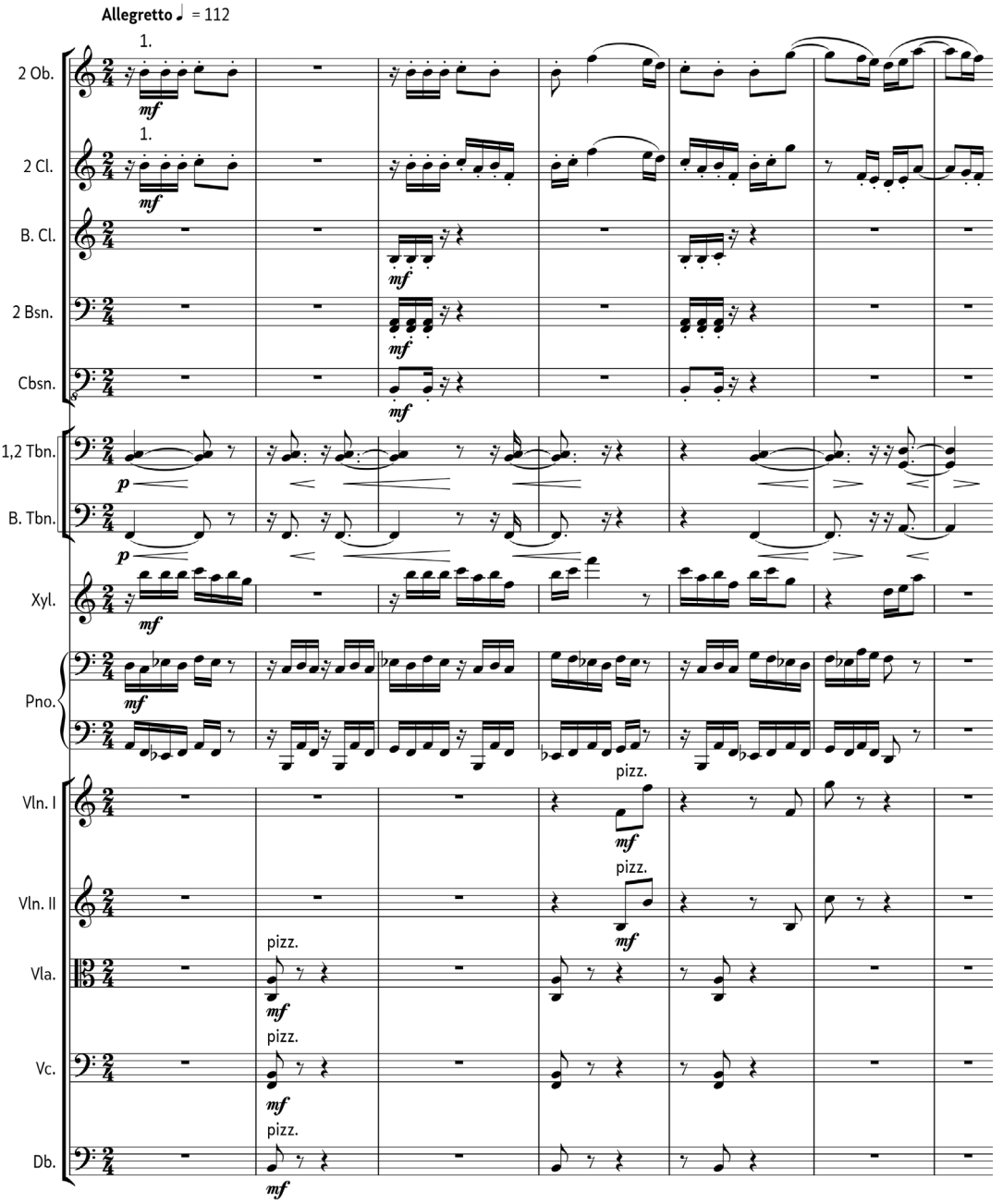
T$_8$, четврти став, т. (37)–(40)



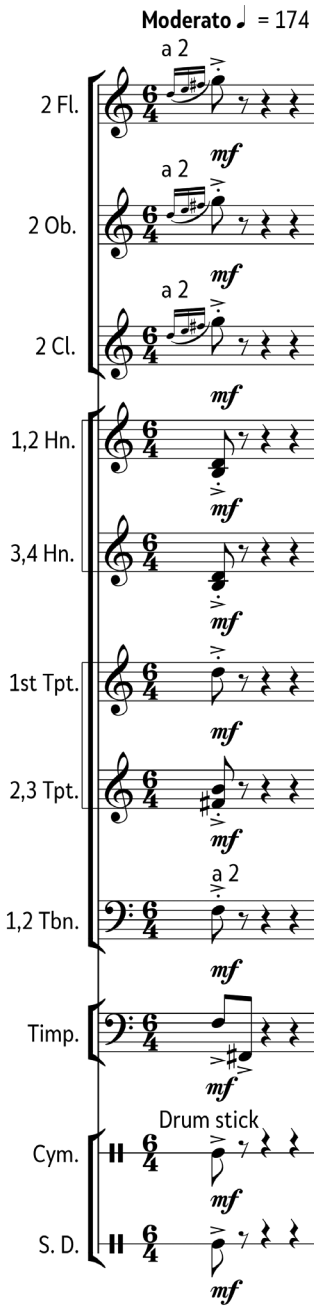
T₉, четврти став, т. (74)–(82)



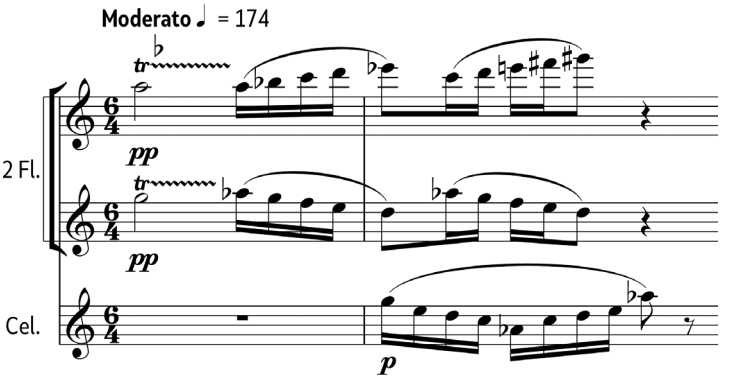
T_{10}, четврти став, т. 155–(161)



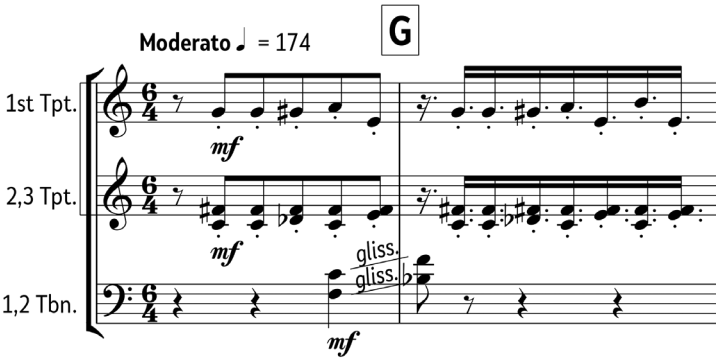
Ф$_1$, прв став, т. (2)



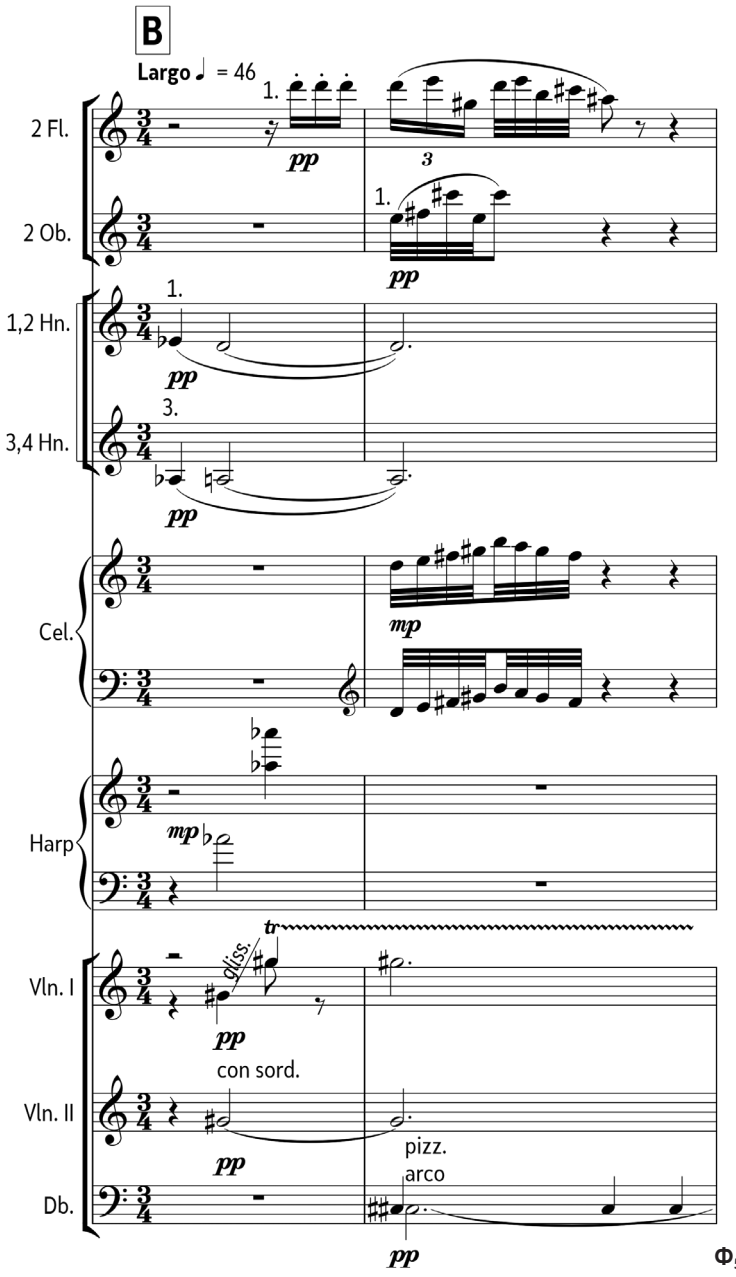
Ф$_2$, прв став, т. (42)–(43)



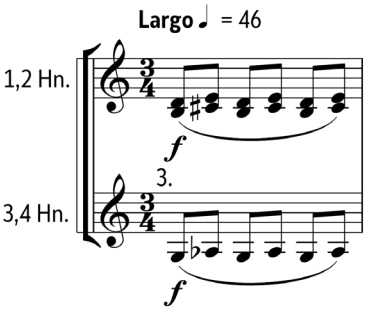
Ф$_3$, прв став, т. (95)–(96)



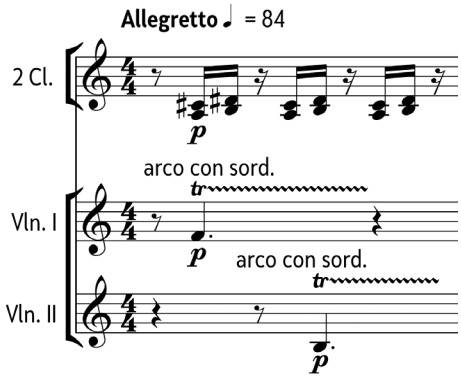
Ф$_4$, втор став, т. 26–27



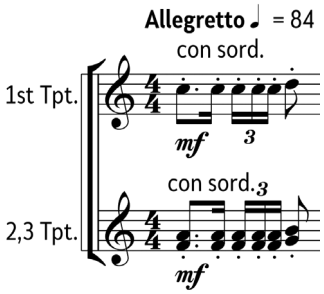
Ф$_5$, втор став, т. 51



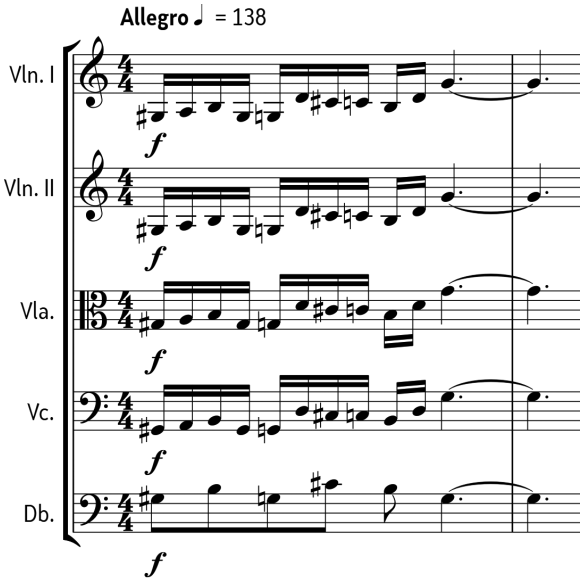
Ф$_6$, трет став, т. (10)



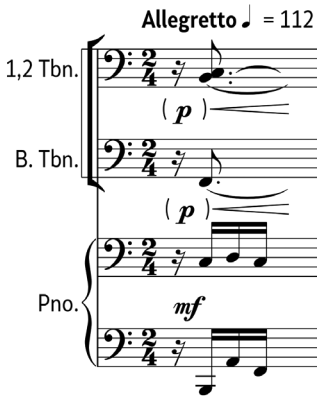
Ф$_7$, трет став, т. (24)



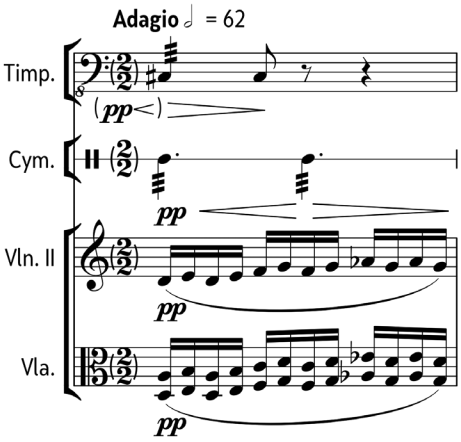
Ф$_8$, четврти став, т. 1–(2)



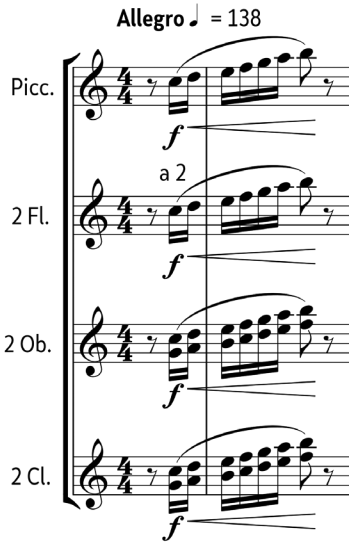
Ф$_9$, четврти став, т. (154)



Ф$_{10}$, четврти став, т. (216)

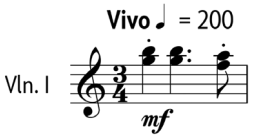


П$_1$, четврти став, т. (1)–(2)

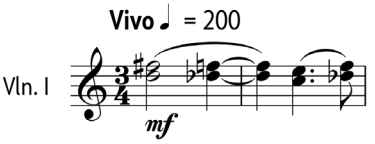


Трета симфонија – *TechnoSymph* оп. 42

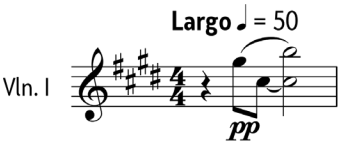
M1, прв став, т. 120



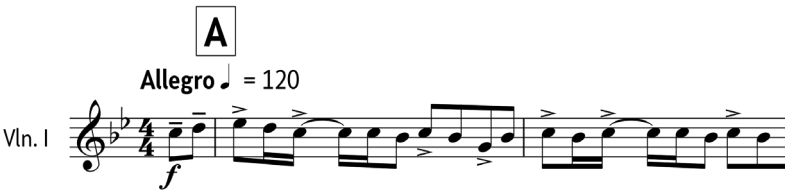
M2, прв став, т. 138–139



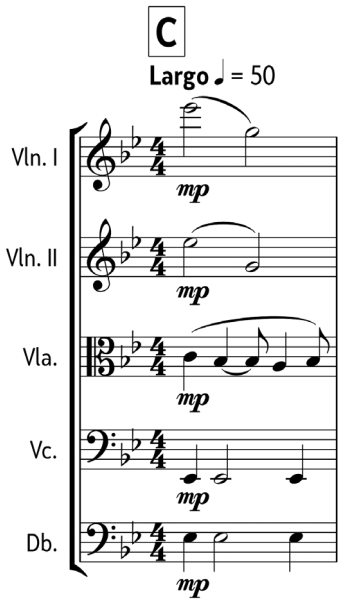
M3, втор став, т. 4



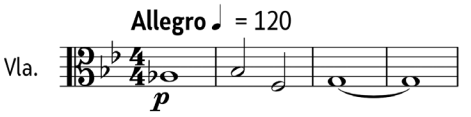
M5, трет став, т. (6)–(8)



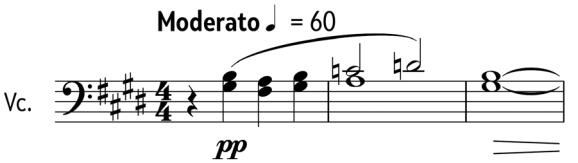
M4, втор став, т. 23



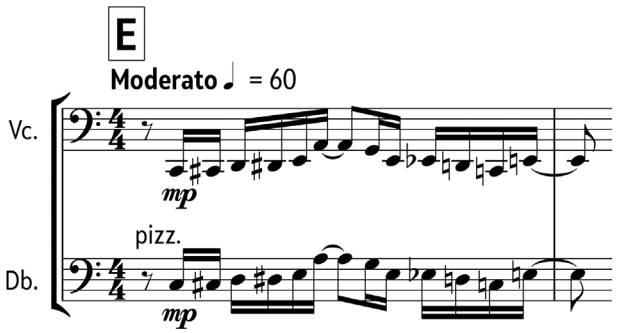
M6, трет став, т. 84–87



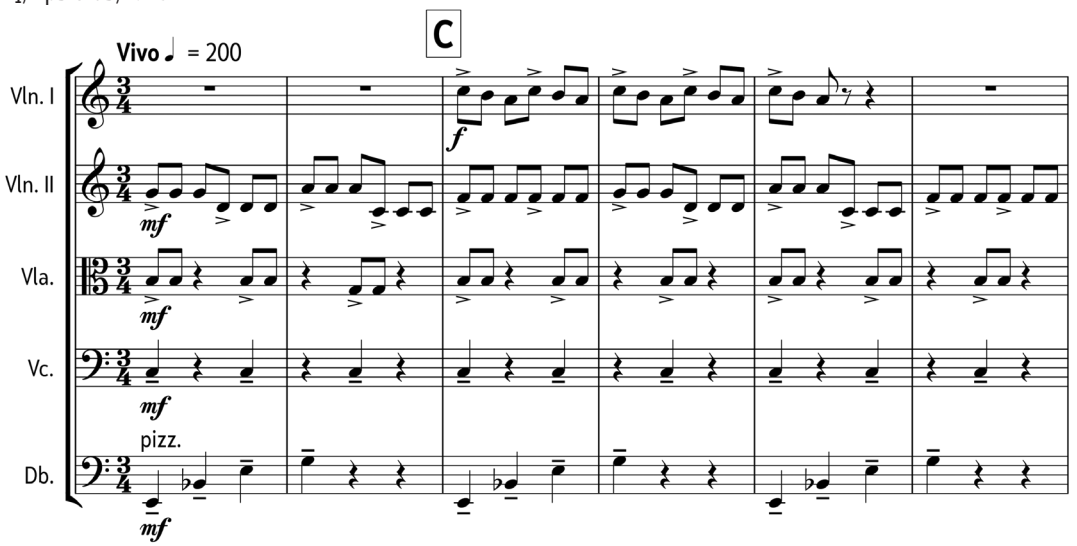
M7, четврти став, т. 1–3



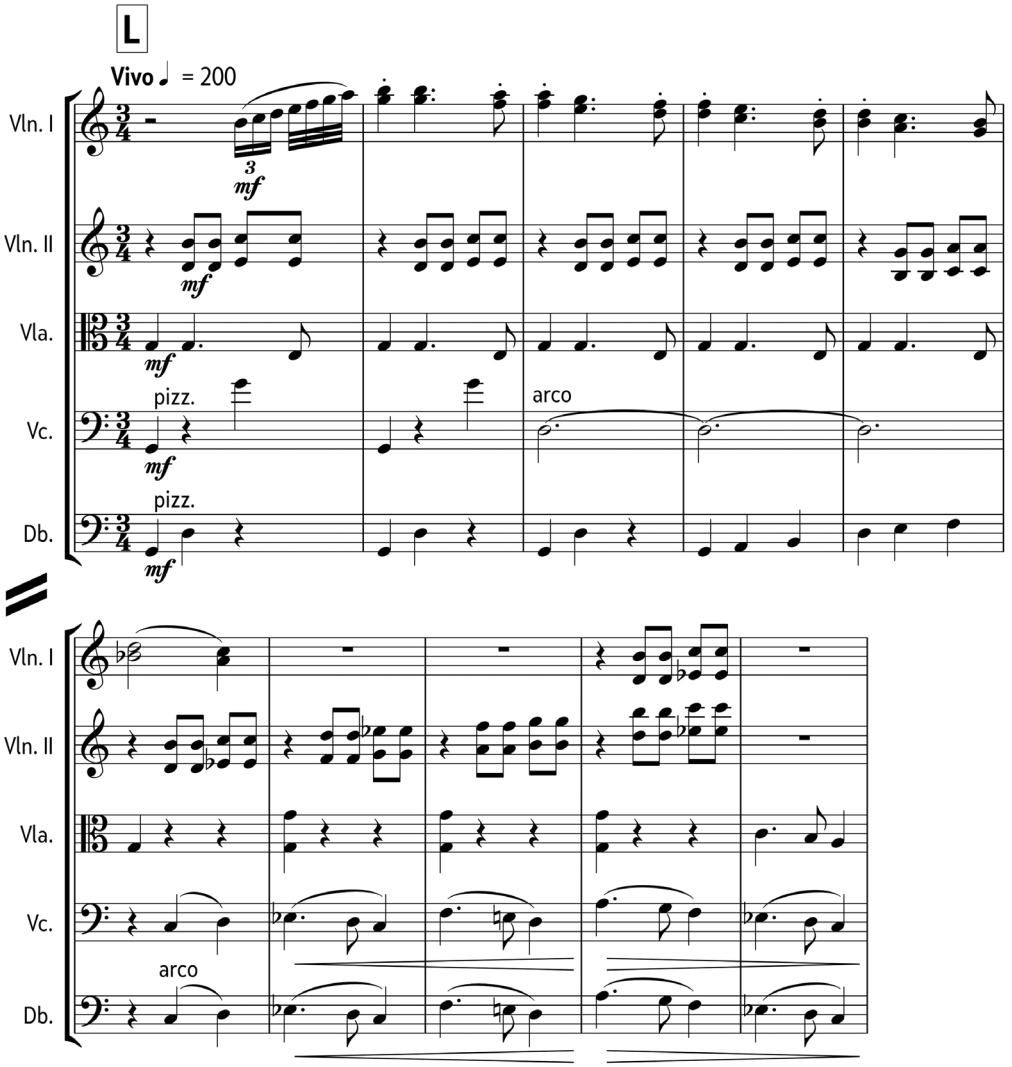
M8, четврти став, т. 42–(43)



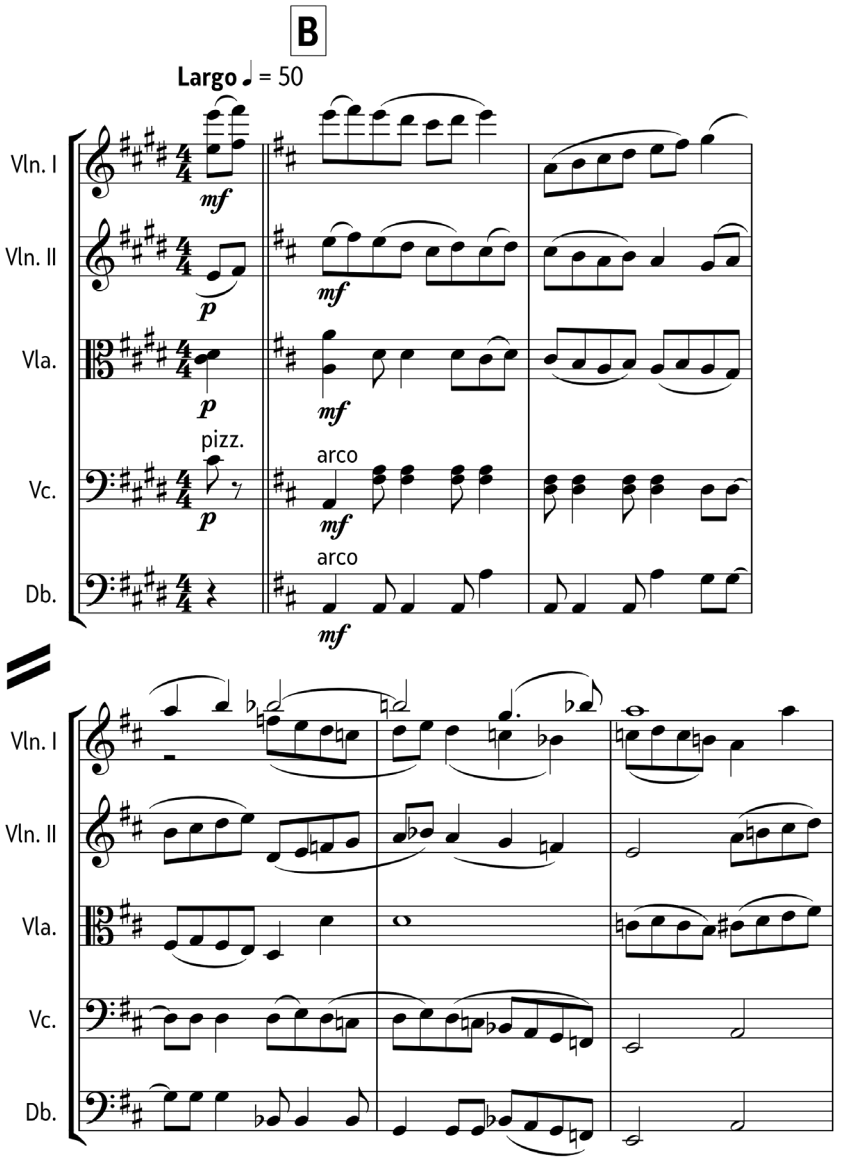
T$_1$, први став, т. 19–24



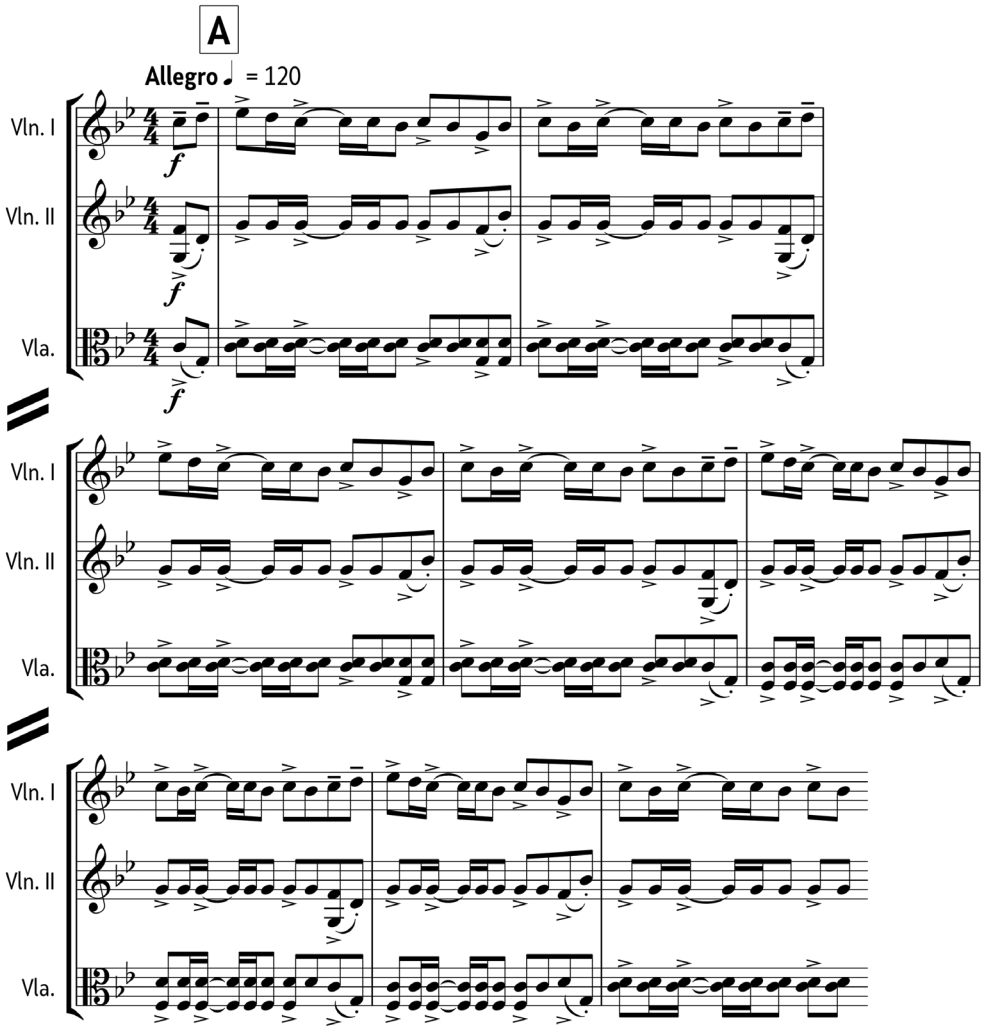
T$_2$, први став, т. 119–128



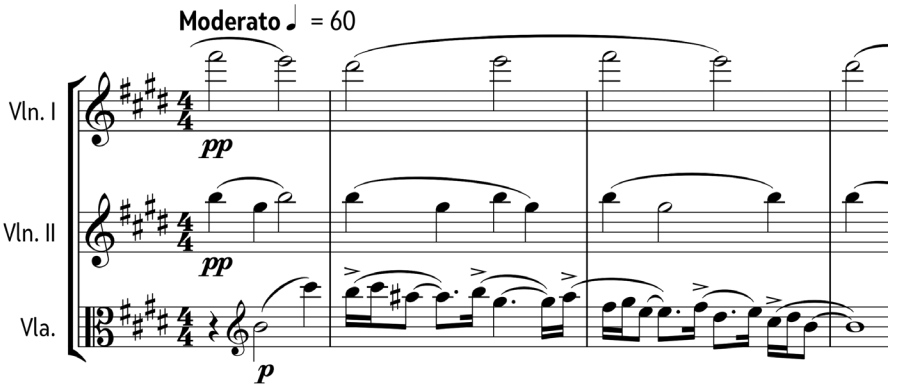
T_3, втор став, т. (13)–18



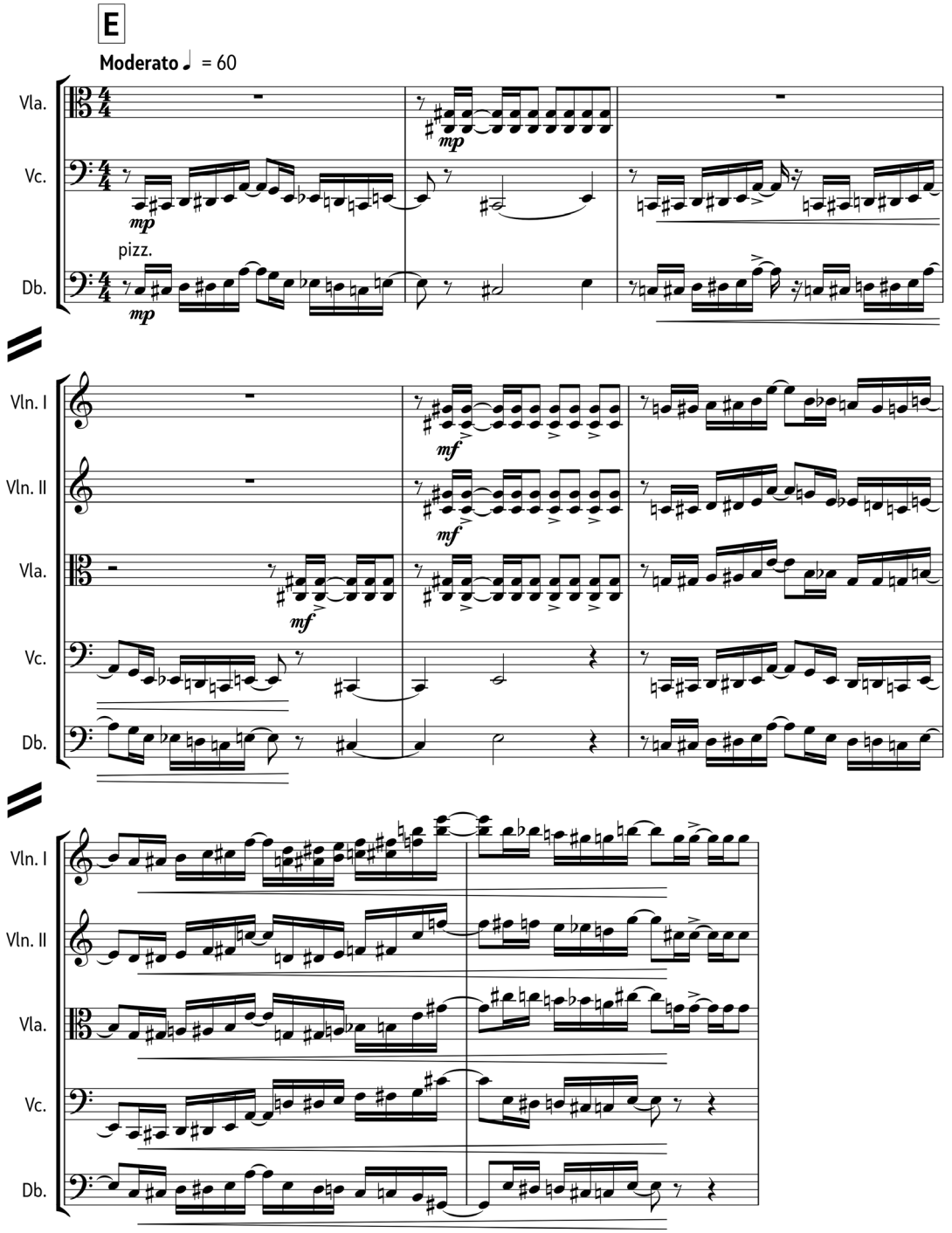
T$_4$, трет став, т. (6)–(14)



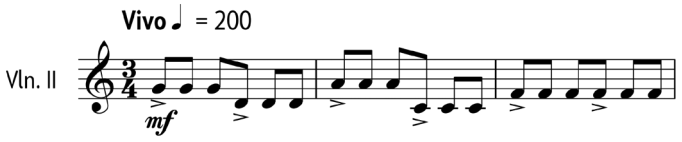
T$_5$, четврти став, т. 12–(15)



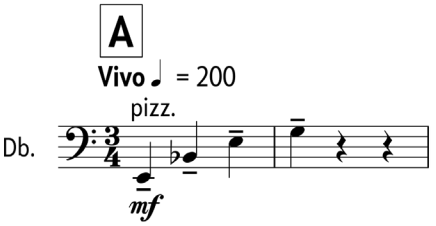
T_6, четврти став, т. 42–49



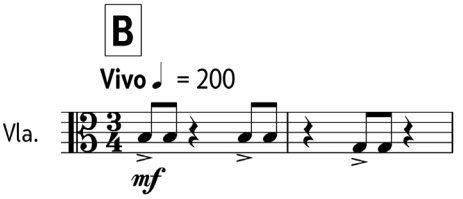
Ф$_1$, прв став, т. 1–3



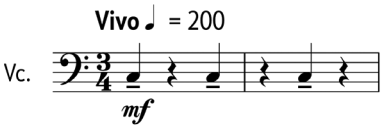
Ф$_2$, прв став, т. 7–8



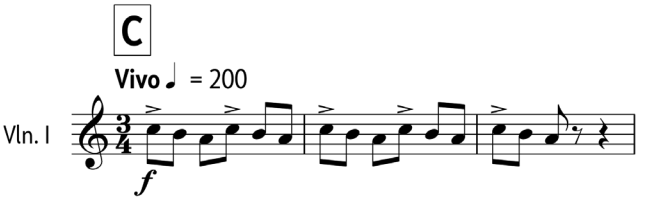
Ф$_3$, прв став, т. 13–14



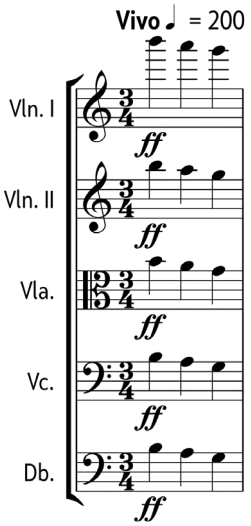
Ф$_4$, прв став, т. 17–18



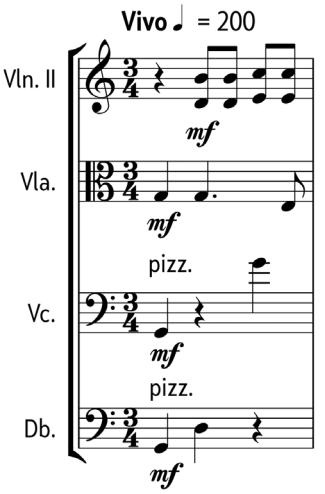
Ф$_5$, прв став, т. 21–23



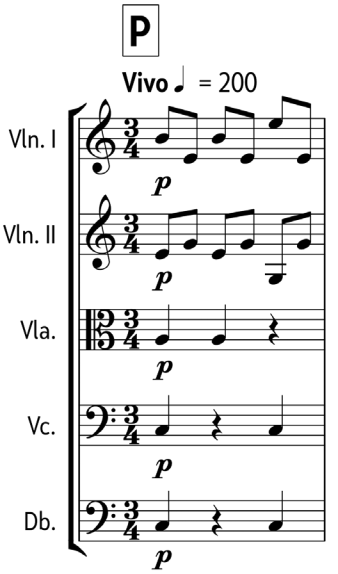
Ф$_6$, прв став, т. 65



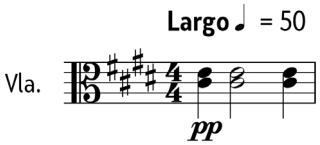
Ф$_7$, прв став, т. 117



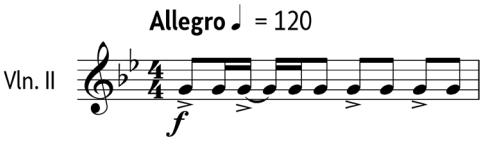
Ф$_8$, прв став, т. 191



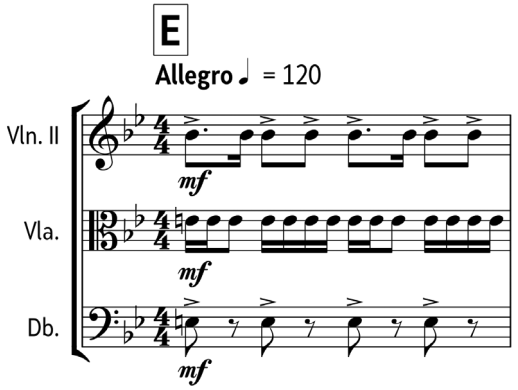
Ф$_{9}$, втор став, т. 1



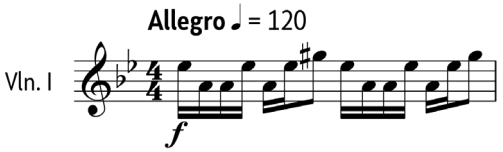
Ф$_{10}$, трет став, т. 1



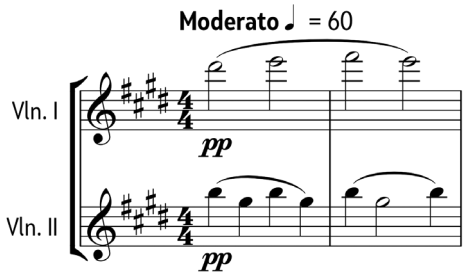
Ф$_{11}$, трет став, т. 44



Ф$_{12}$, трет став, т. 46

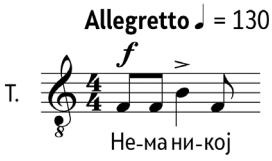


Ф$_{13}$, четврти став, т. 9–10

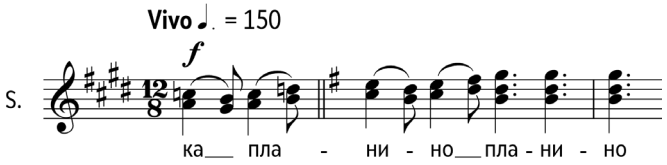


Четврта симфонија – *Вокална симфонија* оп. 53

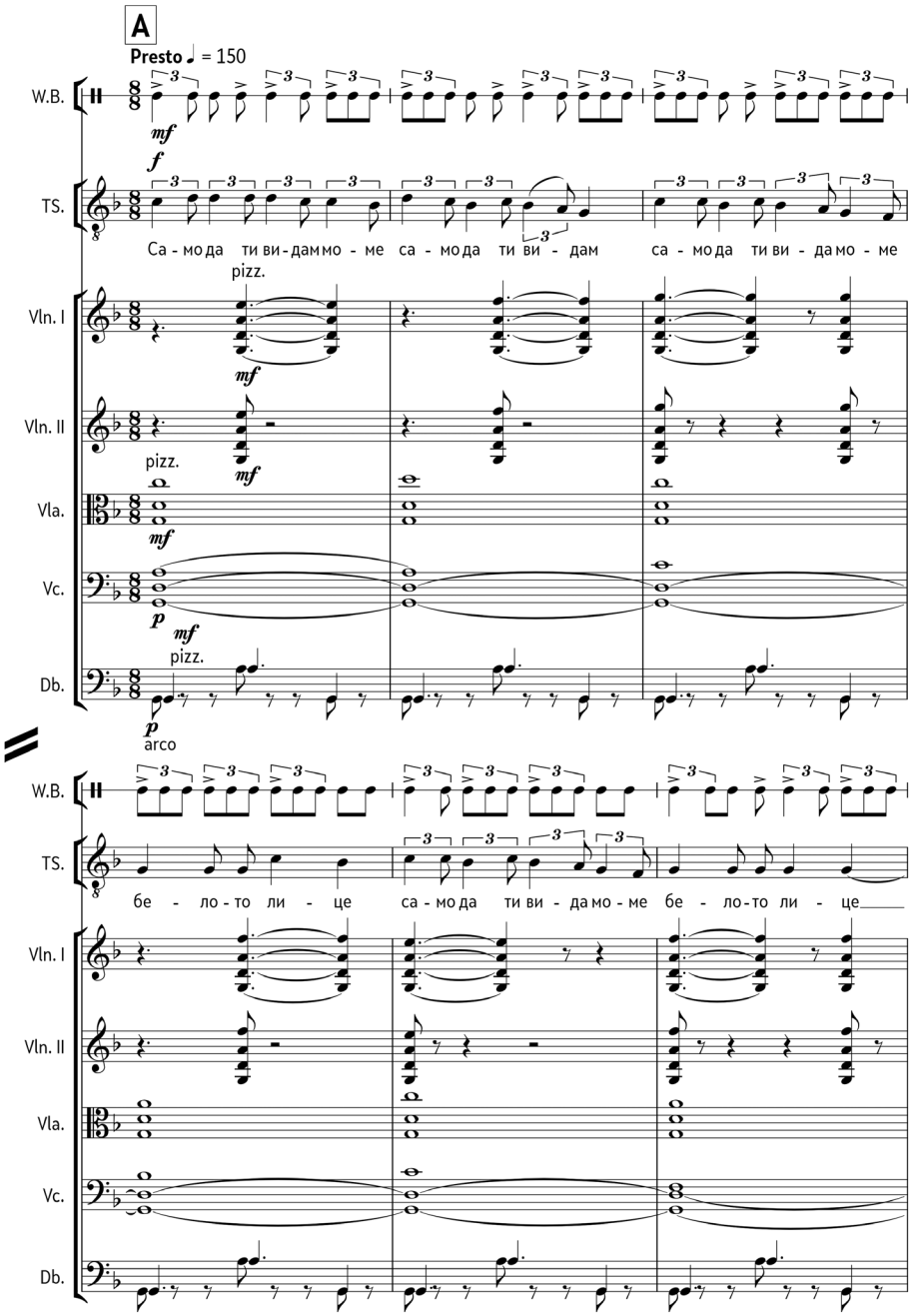
M$_1$, трет став, т. (110)



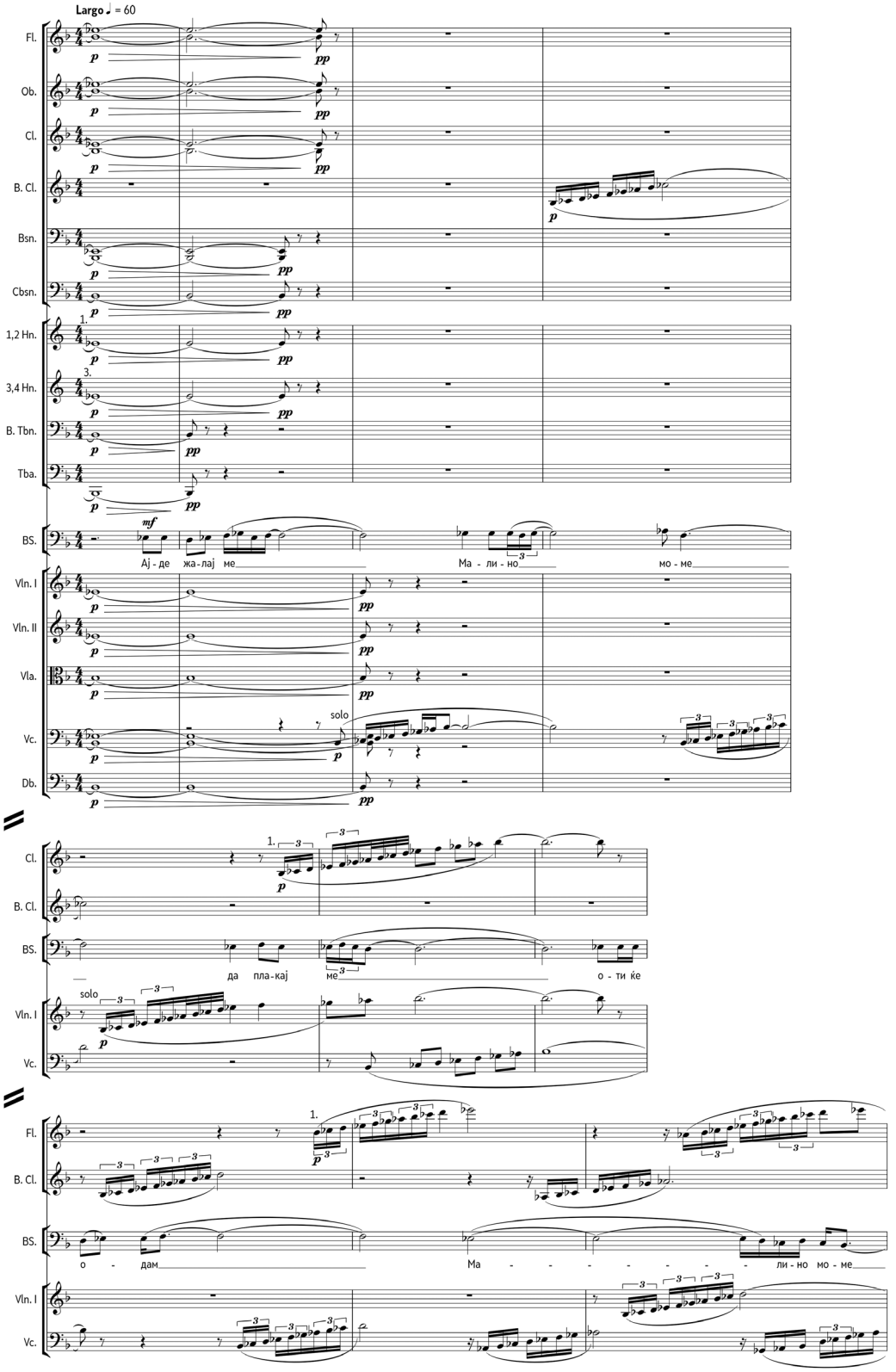
M$_2$, четврти став, т. (32)–(34)

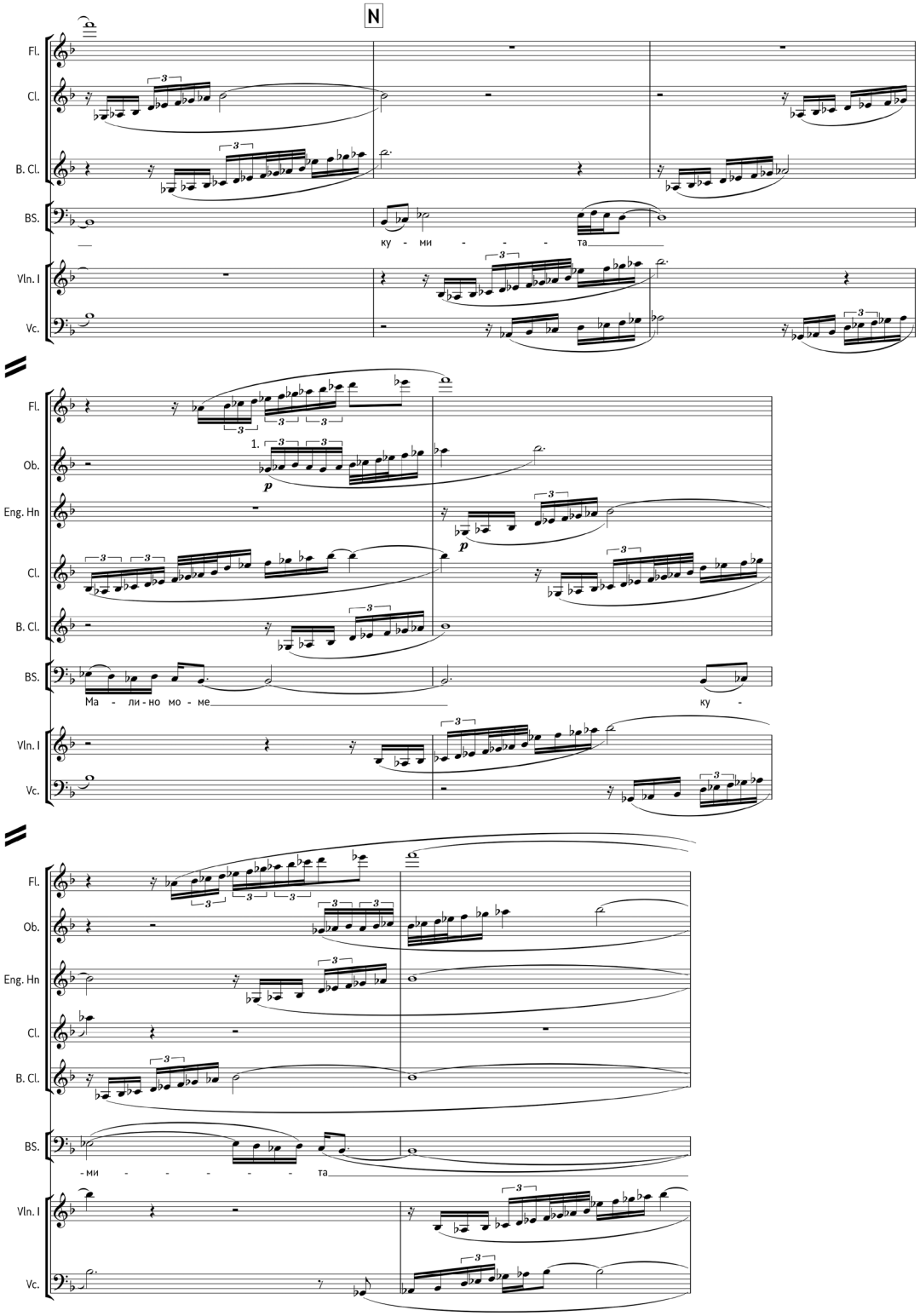


T$_1$, прв став, т. 10–15

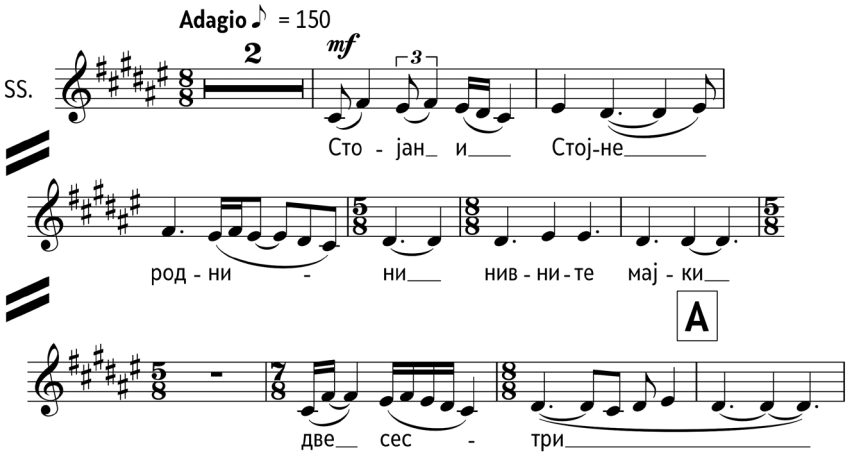


T_2, прв став, т. 104–120

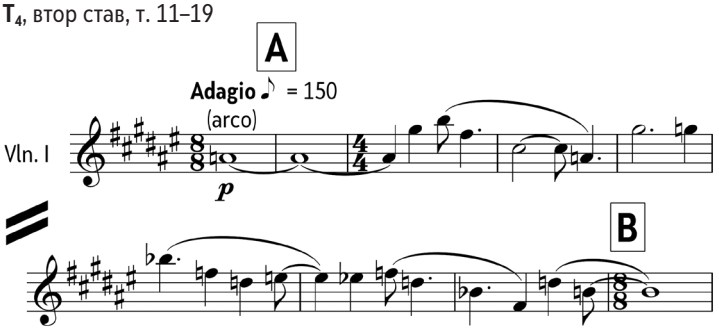



N
Fl.
Cl.
B. Cl.
BS.
ку - ми - - - та
Vln. I
Vc.
Fl.
Ob.
Eng. Hn
Cl.
B. Cl.
BS.
Ма - ли - но мо - ме
ку -
Vln. I
Vc.
Fl.
Ob.
Eng. Hn
Cl.
B. Cl.
BS.
- ми - - - - - та
Vln. I
Vc.

T_3, втор став, т. 1–12

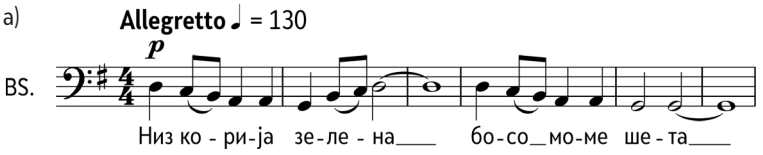


T_4, втор став, т. 11–19

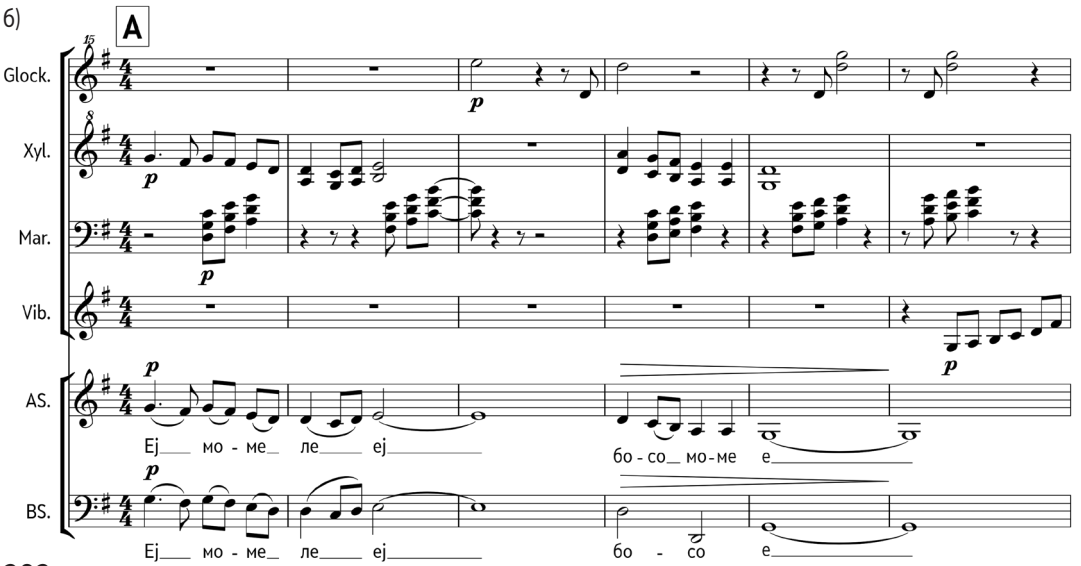


T_5, трет став, т. 1–6 и т. 15–20

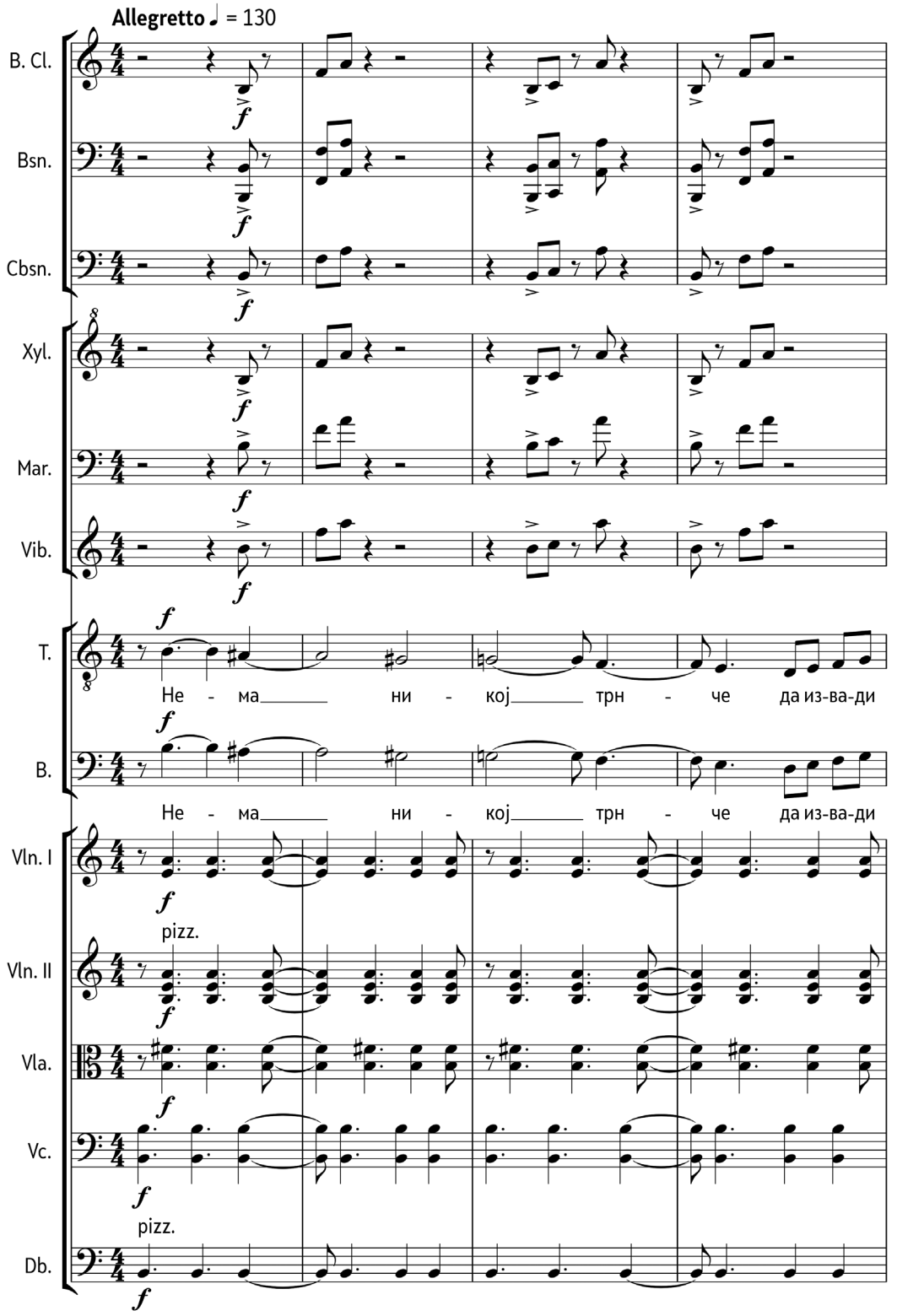
а)



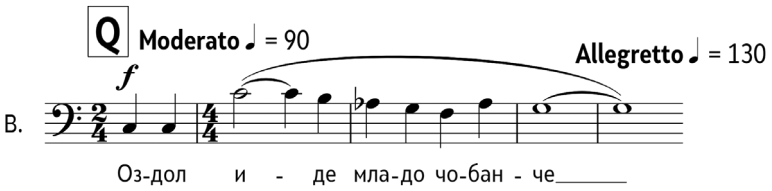
б)



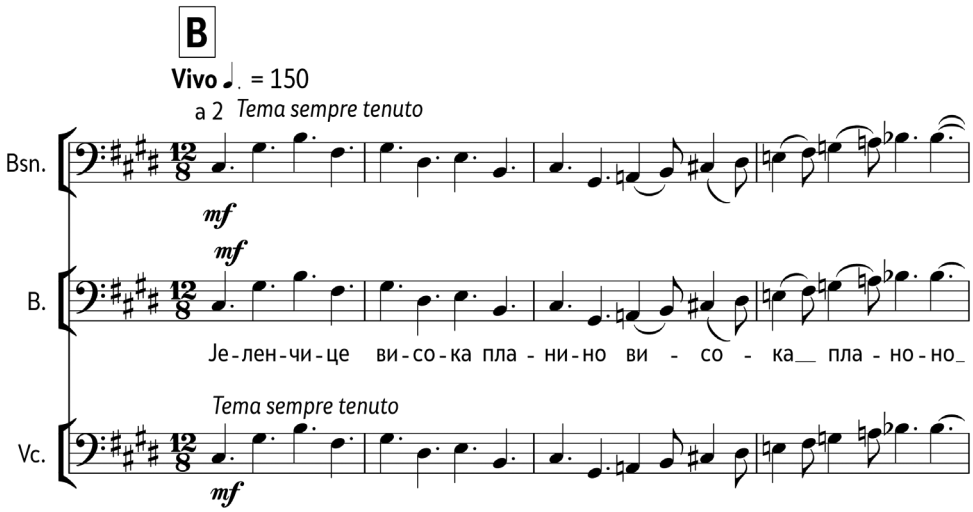
T$_6$, трет став, т. 98–101



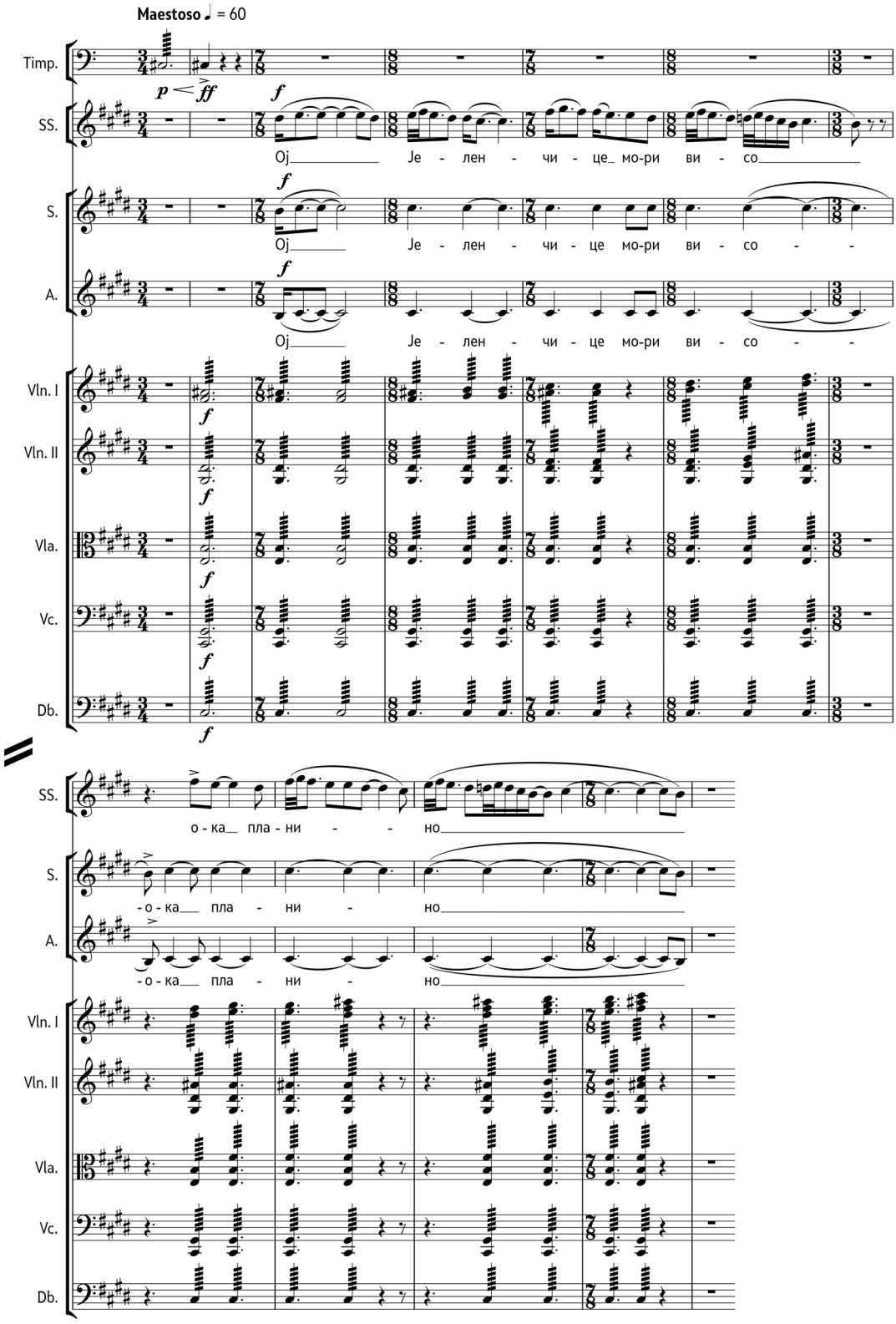
T$_7$, трет став, т. 130–134



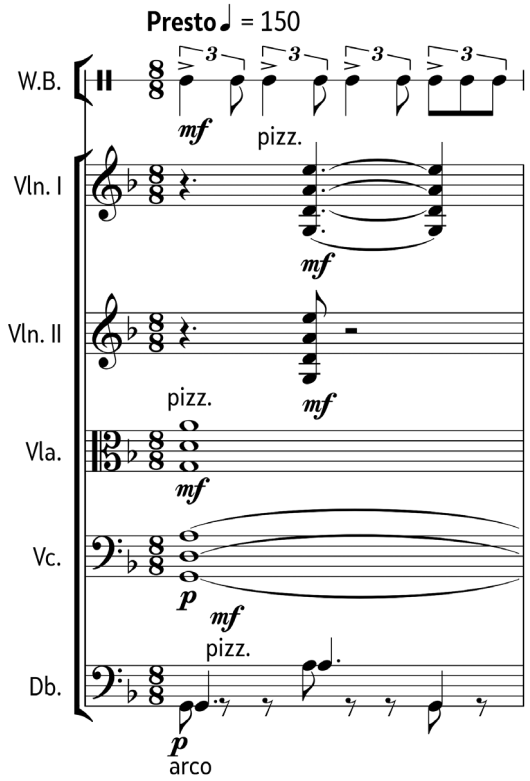
T$_9$, четврти став, т. 22–25



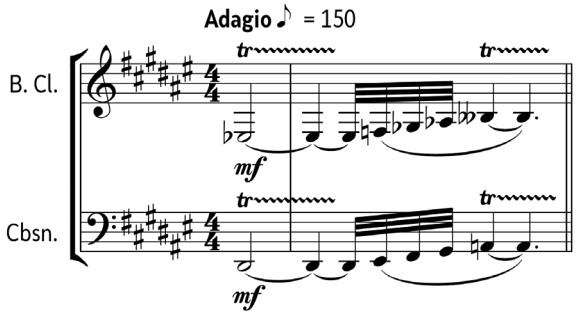
T$_8$, четврти став, т. 1–12



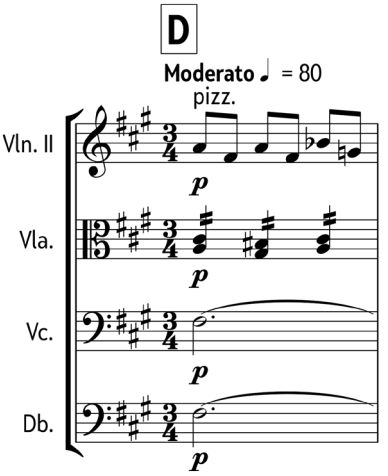
Ф$_1$, прв став, т. 7



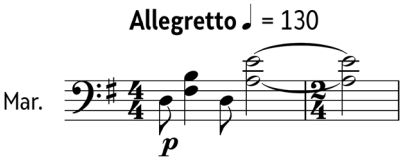
Ф$_2$, втор став, т. (33)–34



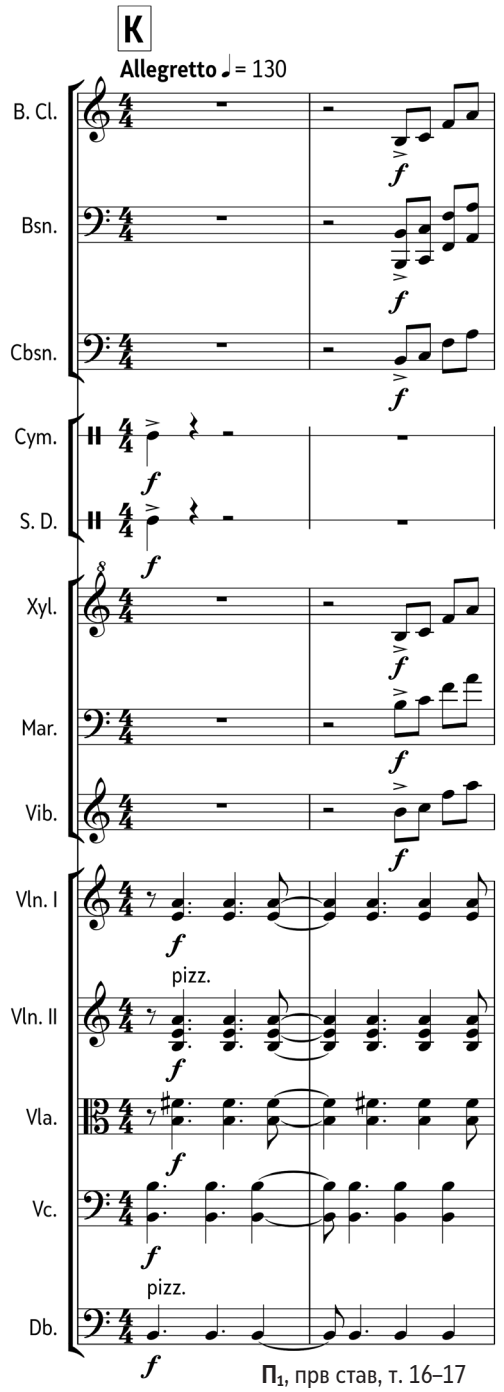
Ф$_3$, втор став, т. 42



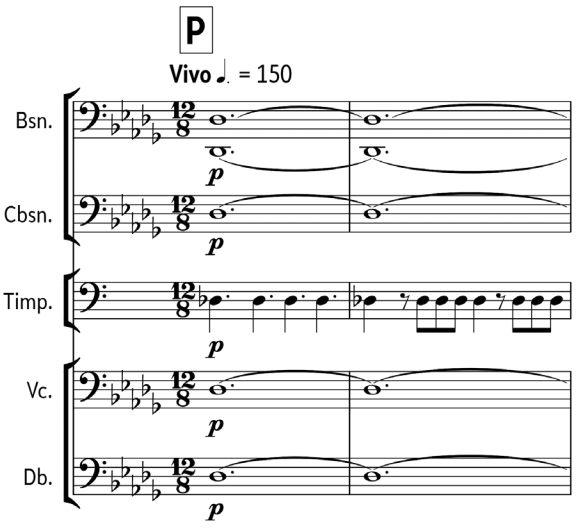
Ф$_4$, трет став, т. 9–10



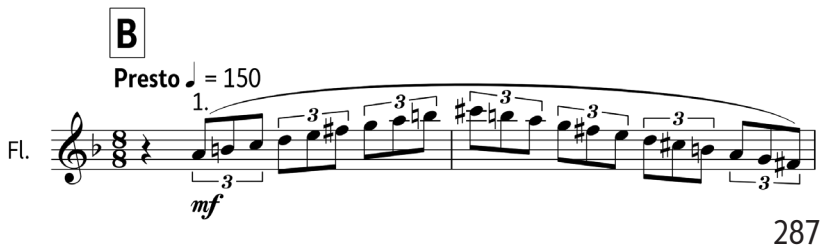
Ф$_5$, трет став, т. 96–97



Ф$_6$, четврти став, т. 112–113

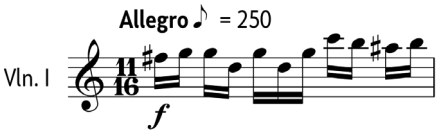


П$_1$, прв став, т. 16–17

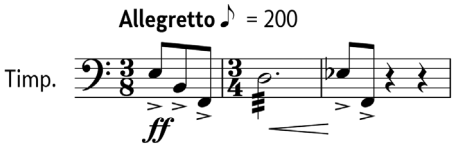


Увертира оп. 54

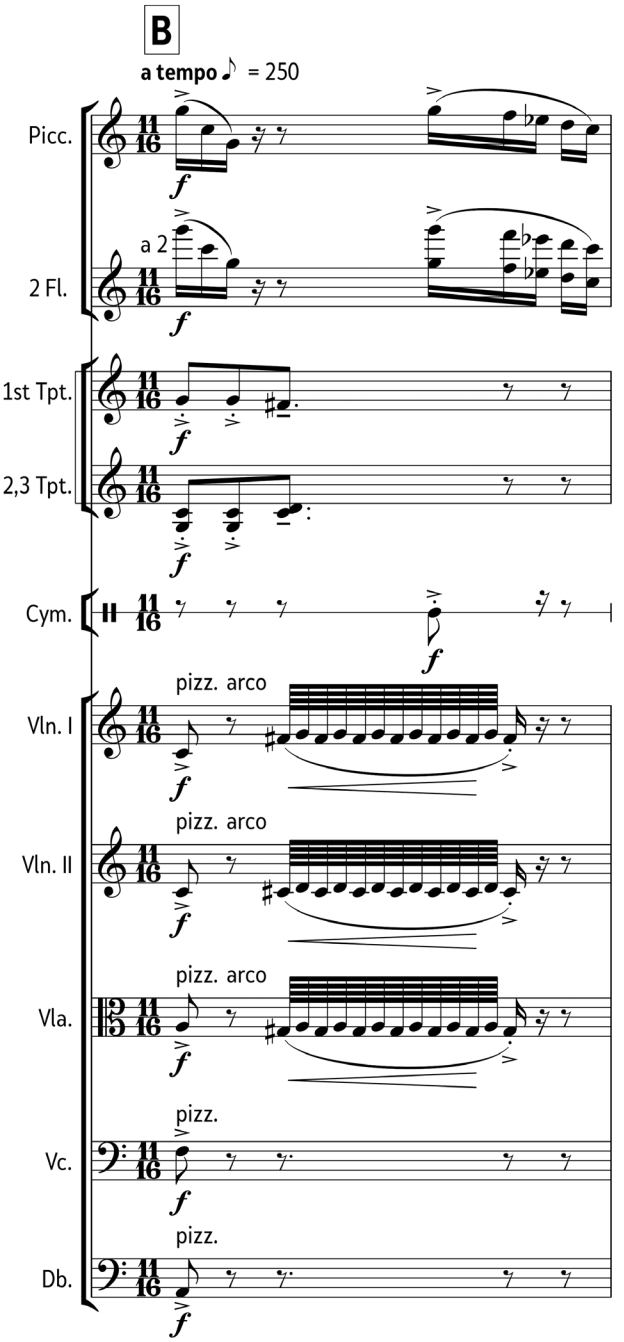
M1, т. 4



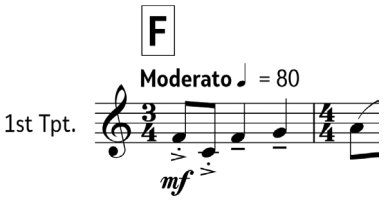
M2, т. 20–22



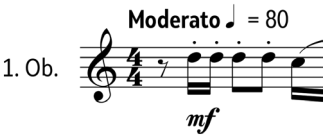
M3, т. 33



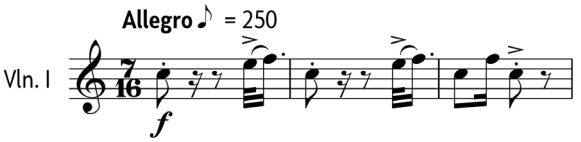
M4, т. 67



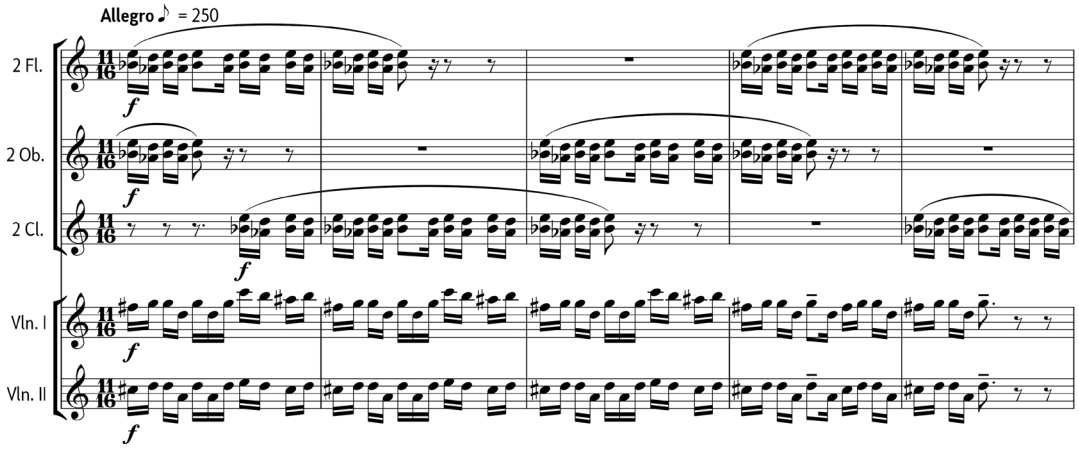
M5, т. 69



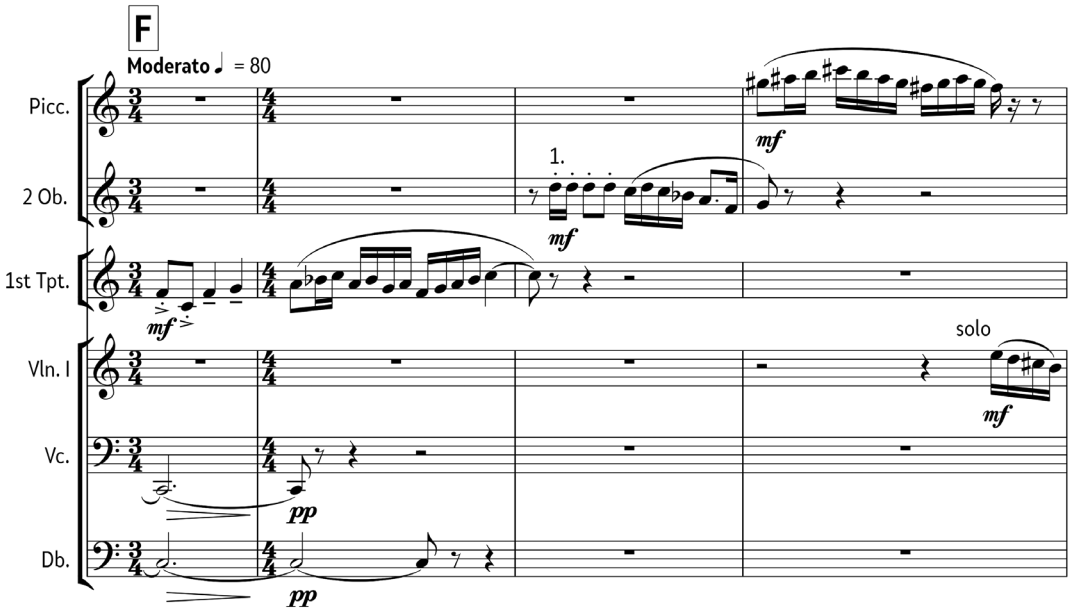
M6, т. 166–168



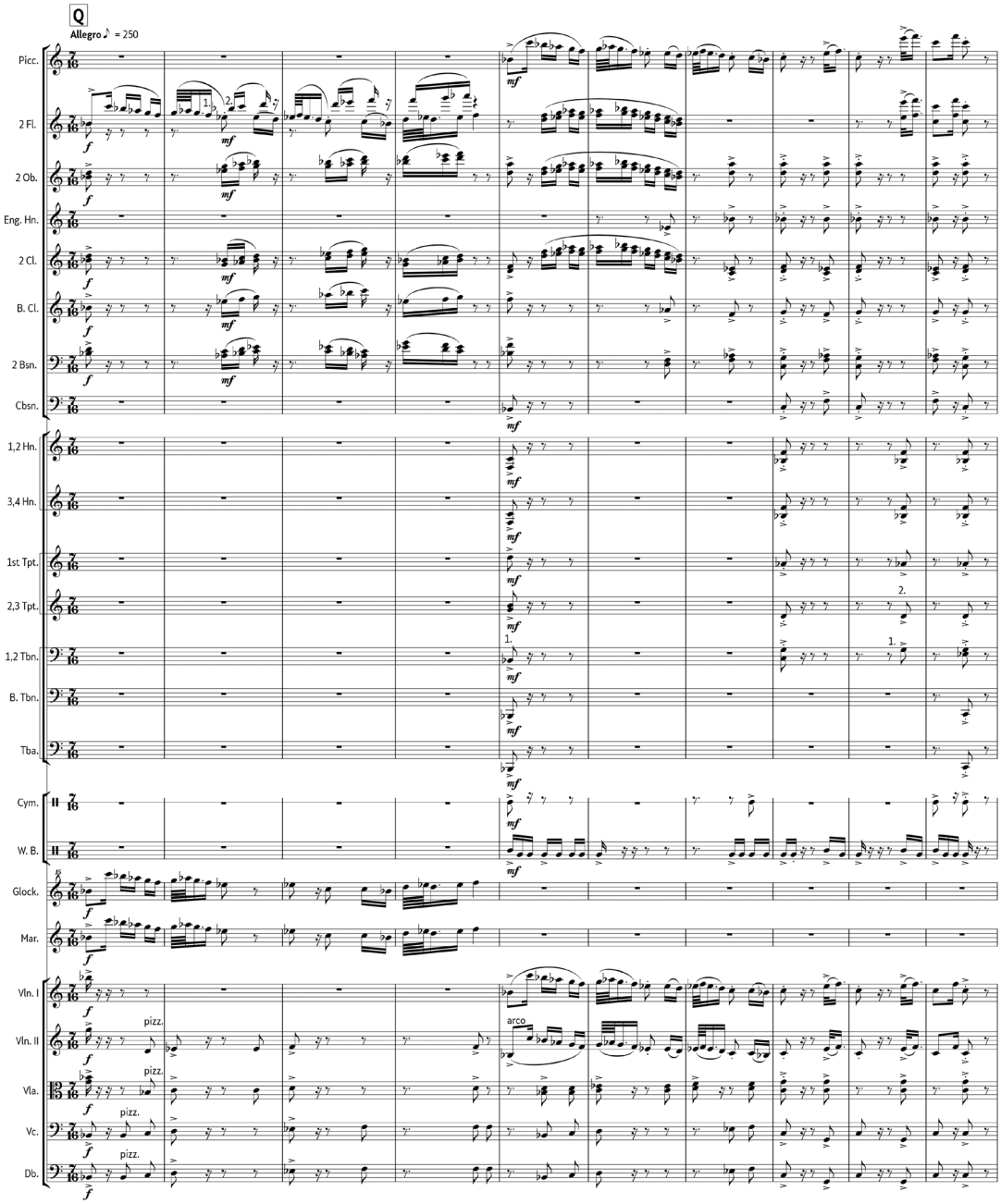
T$_1$, т. 4–8



T$_2$, т. 67–70

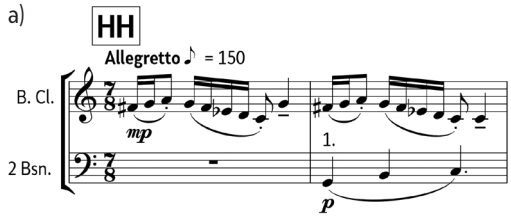


T_3, т. 159–168

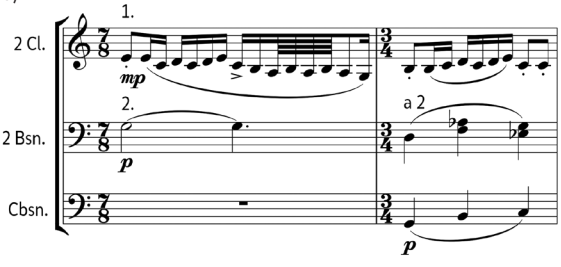


T_4, т. 308–309, 312–313 и 316–320

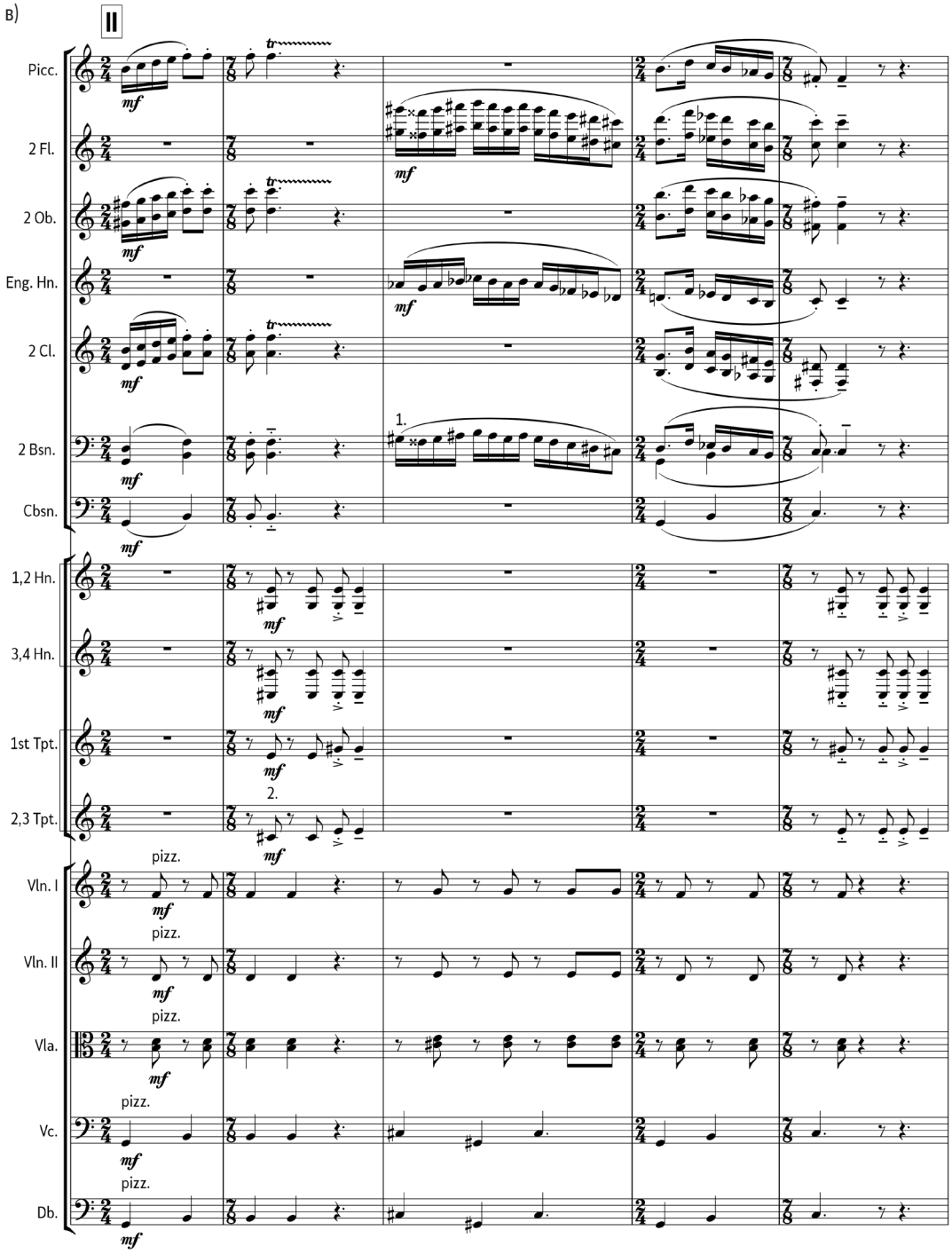
а)



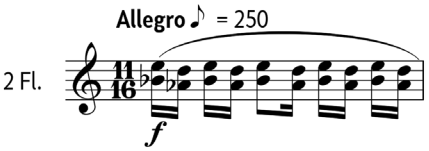
б)



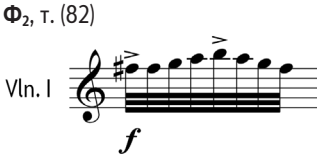
в)


II
Picc.
2 Fl.
2 Ob.
Eng. Hn.
2 Cl.
2 Bsn.
Cbsn.
1,2 Hn.
3,4 Hn.
1st Tpt.
2,3 Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mf
tr
1.
2.
pizz.

Ф$_1$, т. 1


Allegro ♪ = 250
2 Fl.
f

Ф$_2$, т. (82)


Vln. I
f

Содржина

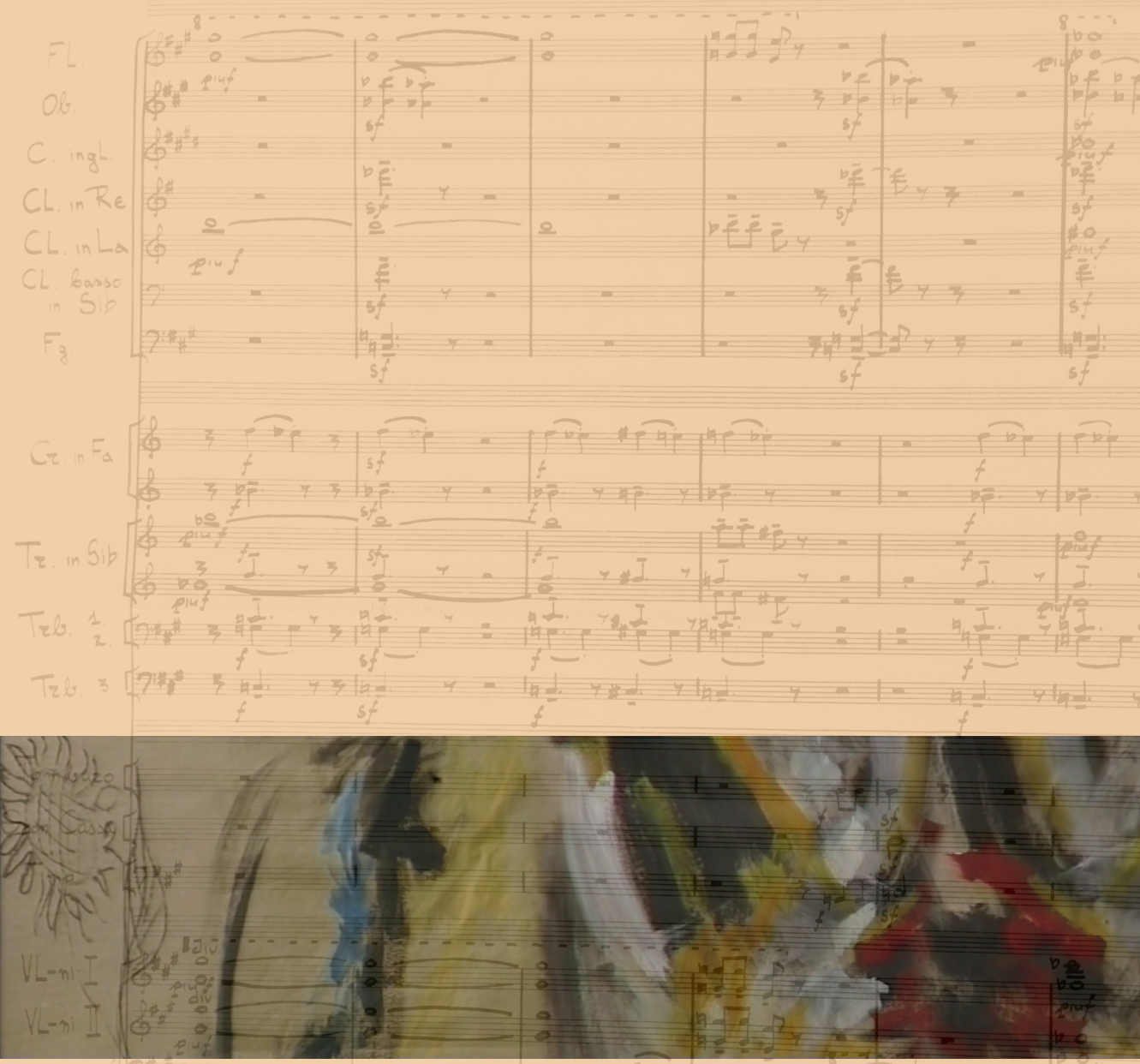
Предговор vii

Опкружување 1

Музички карактеристики 28
Прва симфонија – *Fantasia quasi una Sinfonia* оп. 4 28
Втора симфонија – *Раѓање на слободата* оп. 9 61
Трета симфонија – *TechnoSymph* оп. 42 135
Четврта симфонија – *Вокална симфонија* оп. 53 156
Увертира оп. 54. 223

Место заклучок 244

Содржински материјали (попис) 246



ISBN 978-9989-2381-6-1