

## ВОВЕД

Низ историскиот тек на музиката, псалмите како духовни песни, молитви претставуваат вонвременски композиции. Тие се застапени во секоја музичка епоха и во себе ја носат духовната содржина во контекст на музичка трансформација која произлегува од музичките стилски периоди. За нивното значајно место говори податокот дека тие се среќаваат во опусите на повеќето големи имиња во историјата на музиката како О. ди Ласо, Ж. де Пре, Ј.С.Бах, Ј.Хајдн, А.Брукнер, сè до современата музика во делата на И.Стравински, З.Кодаљ итн.

Во православната духовна музика се јавува само човечкиот глас, без придружба на инструменти. Со тоа оваа музичка форма ја сочувала изворната идеја за псалмите како директно обраќање кон Господ. Проучувањето на најсложениот инструмент - човечкиот глас дополнително нè доближува до темата на магистерскиот труд.

Анализата на вокалното т.е. хорско творештво создадено од македонските композитори е од големо значење за развојот на музичката теорија кај нас бидејќи овој творечки жанр во себе носи инспирации од богатата музичка традиција на земјата. Од повеќето македонски композитори кои успешно ја докажуваат својата активност и значење на полето на хорската музика, ние се насочивме кон хорскиот опус на композиторот Стојан Стојков (1941-) конкретно кон неговата вокална кантата „Псалми“ создадена во 2006 год., а изведена во 2007 год. Всушност, „Псалми“ е втората вокална кантата во современото македонско музичко творештво по кантата „Караорман“ (1979), за мешан хор од Томислав Зографски (1934-2000). Истовремено напоменуваме дека композиторот Стојан Стојков е првиот во историјата на македонската музика кој создава духовна вокална кантата. Нашето истражување го спроведуваме преку воочување и дефинирање на творечките и изразни параметри најзначајни при создавањето на Кантата, како и преку откривање на поврзаноста на духовната музичка традиција со современите начини на музичко изразување.

Основната методолошка постапка која ќе биде застапена во овој труд е анализата на музичките изразни средства со цел да се дојде до нивните особености во функционална смисла. Всушност, на тој начин воедно сакаме да го покажеме и композиторовото навраќање кон македонска духовна традиција, т.е. кон духовните музички форми од времето на барокот (според биографијата на композиторот предложена на конкурсот за академици при МАНУ).

Нашите заклучоци за музичките параметри ќе бидат поткрепени со нотни примери. Голем дел од информациите ги организиравме тебеларно со цел попрегледно да бидат претставени. Тоа нè доведува до дефинирање на определени решенија кои претставуваат творечки карактеристики за конкретното дело. Истовремено, информациите ги профилиравме и од директното интервју со композиторот, како и од контакти со некои од неговите современници. Од претходно наведено произлезе и структурата на трудот.

Трудот е поделен во две глави по кои следува заклучок и користена литература. Во првата глава ја претставуваме историската, културолошката и социјалната позиција на композиторот Стојан Стојков. Потоа следи претставување на општите карактеристики на вокалната кантата „Псалми“.

Во втората глава, која го претставува централниот дел од истражувањето, е ставен акцент врз музичките изразни средства и нивните особености во ова дело.

Во заклучокот се дефинирани музичките изразни средства вклучително со нивните особености, а на крајот од заклучокот ја дефинираме и употребната вредност на овој труд. По заклучокот е наведен преглед на користената литература - библиографија, а на самиот крај од трудот се наоѓа прилог во кој се застапени табеларни прикази со кои се претставуваат одредени музички изразни средства и нивните особености. Во прилогот изработивме и каталог на творештво на композиторот Стојан Стојков, во кој се опфатени податоци за исполнителскиот состав и годината на создавање на делата.

## ГЛАВА ПРВА

### 1. КОМПОЗИТОРОТ СТОЈАН СТОЈКОВ И НЕГОВОТО ТВОРЕШТВО

Стојан Стојков веќе безмалку половина век силно влијае и учествува во унапредувањето на музичкиот живот во Република Македонија. Ова влијание се рефлектира низ неговиот богат творечки опус, долгогодишна педагошка дејност и непрекинато дејствие во промовирањето на македонската уметничка музика како во државата така и надвор од неа.

#### 1.1. ВРЕМЕ И СОСТОЈБИ

Во педесетите години од минатиот век македонската музичка уметност бележи интензивен развој, со професионално насочување на македонските композитори (комплетно средно и високо музичко образование – отсек композиција), во тогашните југословенски повисоки музичко – едукативни центри Белград, Загреб и Љубљана. Со сознанијата кои ги стекнуваат, особено новините директно преземени и стекнати од европските музички размислувања, тие формираат сосема нов период кон музичкото творештво и музичката педагогија, но и односот кон музичката традиција и континуитет од матичното поднебје, Македонија. (Ортаков, 1982; Прошев, 1982; Голабовски, 1999)

Шеесетите години од минатиот век ја комплетираат институционализацијата на уметничката музика во Македонија. Токму во 1966 год., во Скопје се формира Висока музичка школа (денес ФМУ при УКИМ) и со тоа се проширува можноста нови генерации да ги стекнуваат музичките знаења на македонска почва, а не во другите средини, далеку од дома. Таа високо-образовна институција, со претходно веќе основаните: Скопската опера (1948) и Македонската филхармонија (1944), ја комплетира професионалната музичка дејност во Македонија. (Ортаков, 1982)

Покрај тоа, големо значење за унапредувањето на музичката уметност во Македонија има основањето на Македонска музичка младина (1963), како и Фондот на музичката збирка при НУБ „Св. Климент Охридски“ во Скопје (1969). (Ортаков, 2009:204)

Претходните генерации композитори започнале со формирање традиција за користење на македонскиот фолклор како и на традиционалното православно црковно пеење базирано врз византиската монодиска традиција. Прифаќањето на европскиот модел на компонирање се одвива преку запознавање со адекватните жанрови (опера, балет, симфонија, концерт, ораториум, соната, квартет и други). Од друга страна, македонската музика бележи влијание од неокласицизмот – еден од водечките трендови во 20 век проткаен во творештвото на композиторот Томислав Зографски (1934-2000) и во тогашно време порадикалниот стилски развој поврзан со европската “avant-garde” (промовиран од Тома Прошев 1931–1996 год). Во тоа време за

композиторите значајно е основањето на ансамблот „Св.Софија“, под раководство на Прошев.

„Враќајќи се од разни страни во татковината, композиторите со себе ги донесувале и практикувале нормите на хармонскиот и полифониот слог, инструментариумот, вокалните, инструменталните и вокално-инструменталните форми, жанрови и структури, композиторските изразни средства својствени на центрите на европската музика во кои се школуваат.“ (Коларовски,1997:24) Имено, овие композитори се соочуваат со неколку предизвици: продолжување со националната традиција во компонирањето, на кој начин да го „вдахнат“ пулсот на модерното време, кои стилови да ги прифатат, кои сè жанрови да ги користат, итн. Сепак, не може да се рече дека решението е универзално, туку секој претставник на оваа генерација композитори го пронашол својот индивидуален пат по кој ја вклопува македонската световна и духовна музичка традиција во современите европски музички текови.

### 1.1.1. БИОГРАФИЈА И ТВОРЕШТВО – општи карактеристики

Стојан Стојков, во македонската историографија е дефиниран како композитор кој својата инспирација ја наоѓа во: „...македонскиот музички фолклор, македонско црковно наследство и современите европски композиторски шеми“. (Голабовски,1999:143) Еден од претставниците на четвртата генерација македонски повоени композитори е роден на 17.10.1941. во с. Подареш, Радовишко. Во Скопје завршува средно музичко училиште. Првите контакти со компонирањето ги остварува преку приватните часови по композиција кои ги добива од професорот Властимир Николовски. Потоа студира композиција на Музичката академија во Белград во класа на Миленко Живковиќ (во чија класа дипломирале и други еминентни македонски композитори како Властимир Николовски и Томислав Зографски). М. Живковиќ учел композиција во Лајпциг кај проф. Херман Грабнер и во Schola Cantorum во Париз кај проф. Венсан Денди (Ѓуриќ-Клајн,1979). Професорот Миленко Живковиќ имал особен пиетет кон македонската национална музика. Поради тоа, на своите студенти им давал потребна слобода за индивидуално изразување. Овие факти дополнително ги дефинираат и расветлуваат перспективите на музичкото изразување на Стојан Стојков.

Паралелно со студиите по композиција, Стојков студира и на Одделот за диригирање. Иако самиот композитор изјавува дека диригирањето е негова голема љубов, тој, сепак се фокусира на студиите по композиција. Композиција дипломира кај проф. Енрико Јосиф, кој, по ненадејната смрт на проф. Живковиќ во 1964 год., ја наследил неговата класа на студенти по композиција. По дипломирањето во 1966 год. започнува и педагошка дејност на Стојан Стојков.

Стојков не е само композитор, туку и одличен педагог кој со својата посветеност создал квалитетни кадри кои се вбројуваат во поистакнатите имиња во музичкиот живот во Македонија. (Коловски,1993) Неговиот композиторски јазик се рефлектира и врз неговата активна педагошка дејност, која остава значаен белег при создавањето на историјата во македонската

современа музика. Педагошката кариера на Стојан Стојков започнува во 1967 год. во Средното музичко училиште во Штип каде предавал хармонија, полифонија и музички форми.

Во 1968 година, на покана на директорот на Средното музичко училиште во Скопје, станува дел од неговиот наставен кадар, предавајќи ги истите предмети како и во СМУ во Штип. Покрај овие предмети, во еден период, при недостиг на наставник по хор, заради својата солидна едукација од сфера на хорско пеење и диригирање, го води и училишниот хор, каде што го применува искуството стекнато со членувањето во повеќе хорови („Кочо Рацин“ од Скопје, Радио хорот на Белград, „Мадригалисти“ и „Бранко Крсмановиќ“ од Белград). Преку активностите на наставните часови по хор, истовремено ја реализира и својата неостварена желба – диригирањето, но и ги потврдува своите знаења и искуство за хорската музика кое се рефлектира преку неговото хорско творештво, вклучително и анализираното дело.

Од 1979 година, па сè до неговото пензионирање во 2008 година, работи на Факултетот за музичка уметност во Скопје, каде што ги има поминато сите наставни звања, започнувајќи од предавач, па сè до редовен професор. На почетокот од неговата активност на ФМУ, ги предавал предметите: полифонија, хармонија, хармонска анализа, како и познавање на музички инструменти и аранжирање. Најголемиот дел од неговите ученици и студенти денес се педагози во основните и средните (општо-образовни и музички) училишта, универзитетски професори на Факултетите за музичка уметност и Педагошките факултети на територијата на Република Македонија, но и инструменталисти и вокални интерпретатори во Македонската опера и Македонската филхармонија. (Трајковски, 2011) Со звање редовен професор по предметите: хармонија, полифонија, полифона композиција, оркестрација и хармонска анализа, во 2008 год. Стојан Стојков заминува во пензија.

Паралелно со педагогијата, Стојков има богата општествена дејност низ која неуморно ја промовира македонската уметничка музика. Значајна е и неговата улога како долгогодишен претседател на СОКОМ, преку која е стекната соработка со Сојузи на композитори од сите балкански земји, соработка со полските композитори, како и поврзаност со повеќе меѓународни фестивали за современа музика. Стојков е организатор на повеќе манифестации во повеќе држави преку реципроцитетна соработка. Со тоа дава огромен придонес во развојот и афирмацијата на македонската музичка култура. Стојан Стојков, во својата општествена дејност се јавува во улога на претседател или член на многубројни комисији, но, во функција на трудот ги издвојуваме комисиите кои се поврзани со хорската музика:

- член на Европската Федерација на Хорска музика;
- член и иницијатор на Балканскиот форум на аматерски хорови со седиште во Тетово;
- 7 години член на Советот и Програмскиот одбор на Деновите на Мокрањчевата музика во Неготин и
- 4 години член на Средбите на аматерите “Коста Абрашевиќ” во Ваљево. (Коловски 1993)

Како композитор по вокација, Стојан Стојков зазема значајно место во македонската композиторска школа. Тој е композитор со широк жанровски

спектар од музичко-сценски, преку вокално-инструментални дела, оркестарски, хорски, камерни, инструментални композиции (за соло-инструмент), соло песни (за глас и пијано) сè до детските песни. Сепак, својот творечки опус го започнал со минијатурата, стабилно одејќи чекор по чекор кон создавањето на покомплексни форми. Овој принцип е задржан и во секоја композиција и нејзиниот развоен пат.

Голем дел од творечкиот опус на Стојан Стојков е инспириран од македонската фолклорна ризница. Самиот композитор тоа го толкува како свое враќање кон корените, но со должна почит кон изворното народно творештво. „Ако човек чепне во фолклорот, во она што народот, народниот пејач до совршенство го донел, тоа мора извонредно внимателно да го направи зашто може да го нагрди. А сè она што е нагрдено, е грдо, е невкусно и го одвраќа слушателот, го одвраќа и читателот, го одвраќа и гледачот од сликата.“ (Стојков, 2006)

Особеностите на македонскиот фолклор низ неговите дела се прикажани низ орнаментика, нерамноделна метрика, специфични мелодиски делници кои се карактеристични за селската вокална практика, итн. Овие елементи играат важна улога во творештвото на Стојков, како и дел од препознатливите карактеристики за македонскиот национален композиторски стил.

Композиторот Стојков во голем дел од својот творечки опус, наоѓа инспирација и во македонското духовно музичко наследство. Имено, тој создава музички дела кои се директно инспирирани од старовизантиското пеење од овие простори. (Коловски, 1993) Во неговиот богат творечки опус има и композиции кои претставуваат реминисценција на композициите од барокниот период ("Трио за флејта, виола и чембало"), како и неколку композиции од областа на електронската музика.

Сепак, една од главните особености на творечкиот опус на Стојков претставува „цитурање на стилот“. Најчесто тоа е користење на полифоната архитектоника и полифониот јазик, а примената на овој полифон архитектонски принцип врз тематскиот материјал произлегол токму од инспирацијата на авторот од македонската народна или духовна музичка традиција. Композиторот ја креира својата музичка мисла преку употребата на различни стилски правци и хетерогеноста во стилскиот израз. Тоа го поставува како основен концепт при креирање на драматуршкиот процес низ делата, што станува естетски и етички симбол на неговите вредности.

За својата успешна долгогодишна општествена и стручна (композиторска и педагошка) дејност, на Стојан Стојков му се доделени низа вредни награди:

- највисоката државна награда на Р. Македонија - „11 Октомври“;
- наградата за животно дело „Трајко Прокопиев“;
- наградата „Панче Пешев“ на Здружението на композитори на Македонија за делото „Мајка себидна“ за 1985 год.;
- наградата „Панче Пешев“ за балетот „Охридска робинка Ташула“;
- наградата „13 Ноември“ за делото „Суита за гудачки оркестар“ и придонес во унапредувањето на музичката дејност за 1987 год.;
- награда на ЈРТ за композицијата „Суита за гудачки оркестар“;
- награда и плакета „6 Ноември“ по повод афирмација на културните достигнувања во општина Радовиш;

- награда на Републичката заедница за културата на Македонија;
- орден за заслуги на народ со сребрена ѕвезда;
- околу десеттина награди за композиции на повеќе конкурси распишани од страна на различни манифестации и стручни здруженија; од нив „една прва и две трети награди на конкурсот распишан на фестивалот ТЕХО и др. (Коловски1993:204)

Во прилог (табела 1) формираме и каталог на композиторовото творештво, каде ги опфативме информациите за видот на делата, нивниот изведувачки состав и година на создавање. Каталогот е формиран според податоците кои ги добивме од личната архива на композиторот Стојан Стојков.

## 1.2. ВОКАЛНА КАНТАТА „ПСАЛМИ“ – општи карактеристики

Вокалната кантата „Псалми“ се состои од 11 дела - Псалми. Како поетска основа се употребени делови од книгата со поезија „Псалми“ (2000) на Михаил Ренцов, која, пак, е дел од Трилогијата: „Лирика“, „Поема“ и „Псалми“.

Исполнувачкиот состав во вокалната кантата „Псалми“ го сочинуваат: мешан, женски и детски хор, како и солисти: мецосопран, тенор, баритон и бас.

Композиторот Стојан Стојков ја потцртува поетската мисла преку ненаметливо селектирање на музичките изразни средства и нивниот интензитет, што резултира со една нова, подлабока димензија на текстот. На тие елементи подетално ќе се осврнеме во аналитичниот пристап кон делото.

Кантата „Псалми“ претставува вокално дело со одредени специфичности кои ова дело го издвојуваат од другите. Таа претставува:

- единствена вокална кантата во творештвото на Стојан Стојков и
- прва вокална кантата со духовна содржина во македонското музичко творештво.

Делото се карактеризира со определени стилски особености, и тоа:

- употреба на елементи од македонското духовно музичко наследство кое влече корени од старовизантското пеење од овие простори;

- употреба на барокната полифона архитектоника и полифон јазик, што подразбира и јавување на карактеристична ритмичка комплементарност и моторика и

- користење на определени мелодиско - хармонски елементи карактеристични за современата музичка практика.

Самиот композитор кажува дека ова дело само му се наметнало и всушност претставува единствена комплексна композиција во неговиот творечки опус која ја напишал „во еден здив“. Ова укажува дека естетската порака на делото е најблиску до питагорејското толкување на музиката преку *хармонијата на сферите*. „Ако универзумот е конституиран според некој универзален музички принцип, тогаш музиката на земјата е само копија на таа конституција на космосот, односно нашата музика е подражавање, имитација на таа вселенска музика.“(Бужаровски,1989:22) Конституцијата на душата е толкувана според истиот принцип. „Според принципот „слично го создава сличното“, душата радосно се одзива на хармоничните треперења што влијаат врз сродните елементи таму меѓу световите што кружаат и ги раздвижуваат. Затоа што музиката може да ја усогласи душата со онаа вечна хармонија што

музичарот со својата задача треба да ја спушти од небото на земјата. Функцијата на музиката е да го втисне во душата печатот на своето божествено потекло.“ (Гилберт и Кун, 1969:16)

Сето горе наведено има поткрепа во едно од интервјуата на самиот композитор. Тој кажува „Кога ја поставувам вертикалата во композицијата, се мисли на созвучието, на боите, на акордите, на хармонијата на самата музика, ја поставувам во смисла на таа, не - рамнотежа, туку противтежа во соодносот на едната и другата страна на Радовишката Котлина. Рамнотежата е некаде во спојот на она што се нарекува вселена, што е над, онаму каде што тие се судруваат и од каде што изникнува еден многу интересен плод. Тоа е една работа до која дојдов и за која интензивно размислувам во последните 10-15 години.“

Влијанието на македонското духовно музичко наследство кое е фундамент врз кој е изградена вокалната кантата „Псалми“, проткаено низ полифониот принцип на барокната музичка традиција, а сè тоа збогатено со хармонски решенија соодветни за современата музичка практика претставуваат своевиден „пат низ време“, нагласувајќи ја вонвременоста на музичката категорија Псалми. „Користејќи разновидни музички изразни средства, композициски техники и „повикувајќи се“ на различните периоди и правци во развојот на музиката, композиторот Стојан Стојков во вокалната кантата „Псалми“ се обидува да ни пренесе и да ни одгатне широка естетско-философска порака –

Вербата во Господа и молитвата се суштината, а начините на кои тоа се спроведува претставуваат видови на изразување и достигнување на суштината.“ (Јанков, 2011:55)

Партитурата на вокална кантата „Псалми“ е објавена во 2006 год. од страна на СОКОМ.

Делото „Псалми“ е премиерно изведено во рамките на јубилејниот 30-ти фестивал Денови на македонската музика (ДММ) на 27. март 2007 год., во Соборниот храм Св. Климент Охридски, во Скопје. Учесници во изведбата се: мешан хор „Драган Шуплевски“ при ФМУ – Скопје; женски хор „Менада“ – Тетово; детски хор „Лале“ – Тетово; Анастасија Каптелова – мецосопран; Дејан Стоев – тенор; Горан Начевски – баритон, Владимир Саздовски – бас.

Кантатата е изведена под диригентство на маестро Даринка Матиќ-Маровиќ од Србија, а претходно подготвена од македонските диригенти Ивица Зориќ и Сашо Татарчевски. Оваа концертна изведба е снимена на носач на звук (аудио компакт диск) во живо, на ДММ 2007 во издание на Балкански музички форум и МРТ.



## ГЛАВА ВТОРА

### 1. МУЗИЧКИТЕ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА ВО ВОКАЛНАТА КАНТАТА „ПСАЛМИ“ ОД КОМПОЗИТОРОТ СТОЈАН СТОЈКОВ

Музичките параметри кои детално ќе бидат анализирани со цел да се осознаат нивните карактеристики и нивното влијание при создавањето на оваа вокална кантата се: (1) Анализа на музичка форма со тонален план; (2) Анализа на мелодиски карактеристики; (3) Хармонска структура; (4) Метро-ритмички карактеристики; (5) Темпо; (6) Особености на динамички план; (7) Карактеристики на тембровата компонента; (8) Особености на фактурата; (9) Тематизам и (10) Анализа на драматуршкиот тек.

#### 1.1. ФОРМА СО ТОНАЛЕН ПЛАН

**Кантата** (италијански: *cantare* - пеење) е дело за хор и солисти со инструментална придружба. Води потекло од раните монодиски форми (околу 1600 год.). Таа се дели на соло или камерна кантата и хорска кантата.

-Соло-кантата е компонирана за солист со придружба од континуо.

-Хорската кантата претставува покомплексна форма за хор (со солисти или без нив) и оркестар.

Во епохата на барокот кантатата почесто е со духовна содржина. Се развива претежно во Германија, во делата на Букстехуде, Телеман и особено, во творештвото на Ј.С.Бах. (Сковран-Перичиќ,1991) Во барокната духовна кантата разликуваме два вида, кантата од постар и понов тип.

- Постариот тип се состои од неколку поврзани делови.

- Поновиот тип содржи одделни нумери (делови). Тој е составен од полифоно градени хорски делови, речитативи и арии, а како последен дел од кантатата се јавува едноставно хармонизиран корал.

Соло кантатата исчезнува уште во 18 век, а хорската кантата продолжува да постои како форма до денес. (Сковран-Перичиќ, 1991)

Веќе на прв поглед може да воочиме дека вокалната кантата „Псалми“ од композиторот Стојков претставува кантата од понов тип, т.е. вид на кантата со јасно одделени нумери (делови). Со оглед на композиторовата инспирираност со православната духовна традиција, каде во исполнувачкиот состав се јавува исклучиво човечкиот глас и кантата „Псалми“ ја создава како вокално дело.

Од аспект на музичката форма, во составните делови од оваа вокална кантата се јавуваат: едноделна, дводелна или преоден вид од дводелна кон триделна форма. Во зависност од содржината на текстот во псалмот, одредени псалми се одликуваат со строфична форма. Следејќи ја компактоста на мислата од текстуална порака, одредени псалми структурно се претставени со едноделна форма. Псалмите кои содржат поразвиено текстуално ткиво, посебно изразено преку набројување одредени барања во молитвата, се во строфична форма, додека во дводелна форма и преоден вид помеѓу

дводелната и триделна форма се застапени псалмите кои имаат две различни пораки што дополнително ја потцртува нивната програмска содржина.

Табела 1. Формата застапена во секој Псалм одделно

Дел	1.	2.	3.	4.	5.
Псалм	1	38	67	19	18
Форма	<i>строфична</i>	<i>дводелна</i>	<i>едноделна</i>	<i>едноделна</i>	<i>преоден вид помеѓу 2-3-делна</i>

Дел	6.	7.	8.	9.	10.	11.
Псалм	46	26	39	27	68	110
Форма	<i>строфична</i>	<i>сложена дводелна (1 дел: AR 2 дел: BR)</i>	<i>едноделна</i>	<i>дводелна 1 дел: A 2дел:BB1</i>	<i>дводелна</i>	<i>сложена преодна помеѓу 2-3делна (AABA)</i>

Тоналниот план на Кантата е формиран според принципите на оваа музичка форма создавајќи тонално единство, а делото содржи тонална заокруженост, бидејќи започнува и завршува во истиот, основен тоналитет C-dur. Во традиционалната пракса тоналното единство претставува фактор на единство во музичката целина. Основниот тоналитет во однос на останатите тоналитети кои се појавуваат во текот на музичкото дело внесува одредена стабилност, слична на онаа која во рамките на тоналитетот ја има тониката во однос на останатите акорди. Преку спротивставување на почетниот тоналитет со другите тоналитети, се внесува своевидно движење и развој во музичкиот тек, по кој, со враќањето во основниот тоналитет, се јавува тонална заокруженост во делото. Сето ова создава карактеристичен лăк: стабилност – нестабилност – стабилност. (Деспик, 1987)

Анализирајќи го одделно секој Псалм, забележуваме дека постојат делови (Псалми) кои имаат основен тоналитет и делови каде почетниот и завршниот тоналитет се разликуваат. Шест делови од композицијата започнуваат и завршуваат во тоналитетот во кој започнале, додека пак, пет се модулирачки, односно не завршуваат во тоналитетот во кој започнале.

Табела 2. Делови кои започнуваат и завршуваат во ист тоналитет

Дел	3.	4.	5.	6.	9.	11.
Псалм	Псалм 67	Псалм 19	Псалм 18	Псалм 46	Псалм 27	Псалм 110
Тонален план	D-dur	A-dur	c-moll	F-dur	D-dur	C-dur

Табела 3. Делови кои не завршуваат во тоналитетот во кој започнале

Дел	1.	2.	7.	8.	10.
Псалм	Псалм 1	Псалм 38	Псалм 26	Псалм 39	Псалм 68
Тонален план	C- dur→ G-dur	g-moll→C-dur	d-moll→F-dur	D-dur→G-dur	g-moll→B-dur

Во табелите 2 и 3 се прикажани почетни и завршни тоналитети од секој дел (Псалм). Модулациите и тоналните отклонувања присутни во рамките на еден дел ќе бидат посочени во понатамошниот дел од трудов.

#### *Псалм 1: прв дел*

Во Псалм 1, композиторот Стојков, несомнено се инспирирал од македонското духовно музичко наследство, од кого произлегува самиот тематски материјал (за ова подетално во делот - Тематизам). Сега, од аспект на форма го посочуваме следното - излагањето на музичкиот материјал се спроведува преку респонзоријално пеење. „При овој начин на пеење, по завршувањето на секоја фраза каде солистот го излага тематскиот материјал, народот (хорот) во вид на одговор (*répons*), се надоврзува на прводадената фраза од солистот (свештеникот). Во римската миса, овој вид на пеан псалм се нарекува *responsorium* - денес *graduel*, а во византиската служба тој псалм се нарекува *прокимен*.“ (Матеос,1971:26) Со оглед на фактот дека македонската црковна традиција влече корени од византиската богослужба, овој вид донесување на тематскиот материјал - кое во византиската служба го има истото значење - во понатамошниот текст ќе го наречеме прокимен.

Од анализата на музичката форма произлезе дека првиот дел од кантатата „Псалми“ претставува строфична форма, со каденци во следните тактови: 5-ти, 9-ти, 13-ти, 17-ти, 24-ти, 35-ти, 48-ти, 56-ти, 62-ти, 70-ти и 76-ти такт.

Од аспект на тоналниот план може да кажеме дека овој Псалм е модулирачки. Менување на тоналниот центар се одвива според правилата на традиционална хармонија преку употреба на блиски тоналитети од прв и втор степен на сродството.

Во следниот пример е прикажана првата фраза, која има четиритактно излагање на тематскиот материјал во делницата на соло тенор. По него следи хорскиот одговор кој се јавува на третото тактово време во 4-ти такт и завршува на четвртото тактово време од 5-ти такт. Користејќи ја теолошката терминологија, како што споменавме, ваквиот вид на пеан псалм се дефинира како прокимен. Од аспект на музичката форма, ваквата целина претставува реченица со автентична каденца.

### Пример број 1: 1-5 такт

The image shows a musical score for three voices: Solo tenor, Soprano, and Bass. The Solo tenor part has lyrics: "Бла-го сло-ви сло-во Бла-го серд-цу дра-го лач за враг-от. От". The Soprano and Bass parts have lyrics: "о-че мой." The score shows the first five measures of music.

Овој принцип (фраза-одговор), со одредени хармонски, мелодиски и ритмички промени, е проследен во првите шест реченици (1-35 такт) на овој Псалм. Секоја фраза (стих), следена со одговор во хор (во музичка форма на реченица), претставува одделна целина, т.е. строфа.

Првите четири строфи (1-17 такт) имаат еднаков број на тактови. Во тие четири строфи се застапени четири такта стих и еден такт одговор, кои сочинуваат еден *прокимен*. Делницата на соло тенор се движи околу тониката од основниот тоналитет C-dur, по што следува четиригласна хорска потврда на тоничниот акорд. Во петтата строфа или *прокимен* (18-24 такт), хорскиот одговор содржи проширување и, наместо еден, зазема четири такта. Причината за проширување на одговорот се наоѓа во тоналниот план. Имено, појавата на дијатонска модулација во F-dur (22-24 такт) го проширува одговорот.

Шестата строфа (25-35 такт) содржи определени измени. Имено, за првпат композиторот ја напушта целосната примена на респонзоријалниот принцип на прокимен и му доверува на хорот дел од стихот и одговорот. Оваа строфа модулира во e-moll, од каде започнува следната. Седмата строфа (36-48 такт) содржи стих од седум такта и одговор во еден такт и е модулирачка: e-moll – G-dur. Следи надворешно проширување од пет такта, со цел да се потврди автентичната каденца на G-dur. Во осмата строфа (49-56 такт) хорот и солистот заедно го донесуваат стихот, додека одговорот му е доверен исклучиво на хорот.

Во деветтата (56-62 такт) и десеттата строфа (63-70 такт) се јавува исклучиво хорот кој донесува и стих и одговор. На тонален план, во деветтата строфа (56-62 такт) се јавува отстапување во тоналитет од втор степен сродство (G-dur – a-moll). Во десеттата строфа (63-70 такт) повторно се воспоставува тоналитет G-dur, во кој Псалм 1 и завршува. Принципот на респонзоријално пеење се враќа во единаесттата строфа (70-76 такт), но со пократко траење на стихот во однос на првите четири строфи. Псалм 1 завршува со автентичната несовершена каденца.

#### *Псалм 38:втор дел*

Овој дел е конципиран во дводелна форма. Првенствено ќе ја дефинираме формалната структура на двата дела, вклучително со основните карактеристики. По нивната формална анализа ќе пристапиме кон дефинирање на видот дводелна форма од Псалмот 38.

Првиот дел (A) се состои од 12 такта (1-12 такт), а по структура претставува модулирачки период составен од две реченици кои се формално сразмерни и заземаат по 6 такта. Почетниот тоналитет е g-moll. Првата реченица модулира во паралелниот тоналитет B-dur, каде каденцира со

автентична каденца (S – D – T) со следниот редослед на функциите: IV – VII (како заменик за V стапало) – I стапало. Втората реченица се враќа во основниот тоналитет g-moll, завршувајќи на полукаденца – на V стапало во g-moll. Тематски, ритмички, динамички како и драматуршки речениците се слични што (по правило) претставува клучна карактеристика на првиот дел од дводелната форма.

Вториот дел ги има сите особини на развој, односно разработен дел (R). Сите гласови се карактеризираат со хармонска улога. За разлика од првиот дел, вториот дел (13-34 такт) има фрагментарна структура која може да се подели на составни делови од по: 4+5+3+6+4 такта. Покрај ова, евидентна е нестабилност на тоналниот центар, предизвикана од низа тонални отклонувања: во 19-ти и 21-ви во e-moll, во 23-ти такт во G-dur и во 24-ти такт во C-dur. Од 25-ти такт тоналниот центар C-dur се потврдува и со автентична каденца во C-dur завршува Псалм 38. Во дводелната форма постои основен тоналитет, со кој таа започнува и завршува. Во Псалм 38 тоа не е случај бидејќи овој дел не е самостојна композиција, туку е дел од покомплексна музичка форма.

### Псалм 67: трет дел

Овој Псалм е својствен заради појавата на полифона градба по принцип на имитација. Музичкиот материјал се излага во рамки на основниот тоналитет на овој Псалм - D-dur. Заради единството на тематскиот материјал може да заклучиме дека Псалм 67 претставува развиена едноделна форма. Под развиена едноделна форма се подразбира градба која излегува надвор од рамките на простиот период, нерасчленлива градба со слободно развивање на материјалот. (Коларовски, 1999)

Псалм 67 се базира врз полифоното имитациско претставување на темата преку реперкусијата на гласовите и развивање на истиот тематски материјал, што, како што е дадено во претходниот цитат, јасно укажува на развиена едноделна форма. Темата го има своето прво излагање (*proposta*) во алт, во траење од шест такта (пр.бр.2). По неа следуваат два одговори (*risposta*). Првиот е во сопрани (5-ти такт), додека вториот одговор е во баси (11-ти такт) и во двата одговори доследно се имитирани првите четири такта. Со оглед на тоа, имитацијата која е спроведена во овој Псалм е од видот слободни имитации – имитација која „во *risposta* содржи помали ритмички или мелодиски измени, но не во таа мера темата да се доведе до непрепознатливост.“ (Перичиќ, 1972:29)

### Пример број 2: 1-6 такт

Музички примерок за сопрано (S) и алт (A) делови, такта 1-6. Темпо: *Andante*. Динамика: *mp*. Гласовите се соопрени. Текстот под музиката е: Те - - - бе ти се вос - хи - ту - вам на -

Во петтиот такт се јавува одговор (*risposta*) на доминанта во сопранската делница, во вид на вештачка - *stretto* имитација. Особеност за овој вид имитација е започнување на *risposta* пред завршеток на *proposta*. Во 11-ти такт во басовата делница настапува вториот одговор на тониката, за октава подолу. Овој одговор, за разлика од претходниот (вештачки), ѝ припаѓа на видот природна имитација - одговорот започнува во моментот откако темата ќе се изложи во целост.

Во 18-ти такт започнува разработката на тематскиот материјал. Разработката се базира врз првите четири такта од темата (пр.бр.2), чии фрагменти се јавуваат наизменично во разни гласови (пр.бр.3). Тематските фрагменти се ритмички изменети и мелодиски збогатени, но, сепак, мотивот од темата лесно се диференцира и дефинира. Тезата и арзата се доследно спроведени во однос на почетокот од тематската појава во Псалмот, а тоа дополнително го олеснува воочувањето и дефинирање на тематските фрагменти.

### Пример број 3: 18-22 такт

The musical score for Example 3, measures 18-22, is presented in four staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are as follows:

- Soprano (S):** рот што ми го да - де, те - бе те вос - - -
- Alto (A):** збо - рот што ми го да - де, те - бе те вос - - -
- Tenor (Io):** де, те - бе те вос - пе - ју - вам те вос - пе - - -
- Bass (B):** та, на - - - деж - та, што ми ја да - де

Во првите два такта од примерот, во делницата на алт се јавуваат првите два такта од темата со мелодиска промена во вториот такт на четврто тактово време, која ја условува текстот. Во вториот такт од примерот, во сопранската делница се забележува дословна појава на четвртиот такт од темата. Во третиот и четвртиот такт од примерот, во басовата делница се јавуваат 2-4 такт од темата, со забелешка дека во четвртиот такт од примерот, во диминуција се донесени 3-ти и 4-ти такт од темата.

Во 32-ри такт започнува кода (*coda*) која, има изразена каденцирачка улога, а карактеристична е појавата на бифункционален акорд, кој подетално ќе биде функционално дефиниран во делот Хармонија. Од аспект на тонален план може да посочиме дека овој Псалм завршува со плагалната каденца во основниот тоналитет D-dur.

### Псалм 19: четврти дел

Третиот дел од вокалната кантата „Псалми“ претставува едноделна форма, компонирана како исклучително компактна целина. Формата првенствено е условена од текстот и е конципирана на начин кој овозможува непрекинат тек на музичкиот материјал. Псалм 19 има дефинирана каденца во основниот тоналитет A-dur дури на самиот крај. Таа се одвива преку следниве функции: VI-I (VI како заменик на IV стапало), претставувајќи еден вид на плагална (S-T) каденца.

Тоналниот план го поставува A-dur како основен (почетен и завршен) тоналитет, додека, во рамки на Псалмот се јавуваат тонални отклонувања.

Почетокот на овој Псалм е донесен од страна на тригласен женски хор кој започнува во унисоно на тоника во A-dur (пр.бр.4). Од примерот, кој го претставува самиот почеток на Псалмот, се воочува непрекинат тек на музичката материја - комплементарност, што ја нагласува композиторовата идеја за создавање на одредена „атмосфера“ која се однесува на целиот Псалм 67.

#### Пример број 4: 1-3 такт

S  
Сла - во - - - пој - - - ни - те

A  
*mp* Сла - - - во - - - - -

A  
*mp* Сла - - - во - пој - ни - - - - те

Основниот тоналитет (воедно почетен и завршен) е A-dur. На тонален план, покрај основниот тоналитет A-dur, се јавува тонално отклонување во доминантниот тоналитет E-dur, во 11-ти такт. Покрај тоа отклонување во доминантната сфера, во 16-ти такт во тоналниот план се врши тонално отклонување во субдоминантната сфера, D-dur. По појавата во субдоминантниот тоналитет, тоналниот план го одбележува враќањето во почетниот тонален центар но, преку отклонување во истоимениот тоналитет a-moll (во 19 такт). Веќе во 20-ти такт повторно се воспоставува основниот тоналитет на овој Псалм, A-dur, во кој, овој дел од Кантата и завршува преку плагална каденца VI-I.

### Псалм 18: петти дел

Формалната шема на Псалм 18 е a-a1-r-a2-coda и претставува преоден вид од дводелна кон троделна форма. Основниот (почетен и завршен) тоналитет е c-moll. На тоналниот план се забележува модулација во паралелниот тоналитет, Es-dur.

Првиот дел (а-а1) е составен од две големи реченици составени од по 8 такта. Првата реченица (1-8 такт) преку плагална каденцата VI-I модулира во паралелниот тоналитет Es-dur (пр.бр.5).

Пример број 5: 1-8 такт

Child. *mf* Ми го да-ри то-а што го са-кав Гран-ка-та со три кит-ки цу-тни

S *p* Ми го да-ри то-а што го

A *p* Ми го да-ри то-а што го

solo *p* Ми го да-ри то-а што го

B *p* Ми го да-ри то-а што го

c-moll: I IV7 | Es-dur: VI I

Втората реченица (9-16 такт) формално и тематски сосема и одговара на првата, со една разлика - таа се задржува во тоналитетот Es-dur користејќи автентична каденца. Имено, употребата на тоничниот секстакорд во каденцата, овозможува суптилен премин од првиот во вториот дел од Псалмот. Со постоење на структурално, мелодиско, ритмичко и фактурно единство може да заклучиме дека првиот дел (а-а1) во Псалм 18 претставува модулирачки период.

Од аспект на формата, вториот дел (r-a2) претставува фрагментарна структура, составена од двотакти и тритакти, а го разработува тематскиот материјал од делот а и се јавува од 16 до 23 такт. Во примерот (пр.бр.6) се прикажани тритакт и двотакт, како дел од фрагментарната структура на вториот дел од Псалмот.

Пример број 6: 19-23 такт

d. *mf* те мра-кот ми го да-ри на свет-ли-на-та да и се ра-ду-вам

S *p* ко-пој-но свет-ли-на-та да и се ра-ду-вам

A *p* ко-пој-но свет-ли-на-та да и се ра-ду-вам

lo *p* ко-пој-но свет-ли-на-та да и се ра-ду-вам

B *p* ко-пој-но свет-ли-на-та да и се ра-ду-вам



Интересна е појавата на тонална стабилност во вториот дел. Имено, тоналитетот Es-dur, кој е потврден во каденцата на првата реченица од првиот дел, претставува единствен тоналитет кој се јавува во средишниот дел. Зачестена е употребата на главни стапала, но забележуваме и употреба на секундно-квартен акорд во 22-ри такт (структурата на акордот подетално ќе биде објаснета во делот Хармонија). Делот а2, кој, од самиот почеток се јавува во почетниот тоналитет, с-moll, се протега од 24 до 29 такт и наликува на делот а. Содржи и модулација во паралелниот тоналитет Es-dur - како што е случај во делот а. Сепак, присутни се хармонски, ритмички, мелодиски и разлики во сразмерот (а2 зазема 6 такта, за разлика од делот а, кој зазема 8 такта). Почетниот с-moll, повторно се воспоставува на почетокот на кодата и овој Псалм завршува со плагалната каденца.

#### *Псалм 46: шести дел*

По својата концепција Псалм 46 најмногу наликува на Псалм 1. Се состои од четири фрази по принцип на стих и одговор - прокимен, што во музиката форма се дефинира како реченица. Овој принцип на донесување на тематскиот материјал е дословно спроведен, за разлика од Псалм 1, каде има измени во исполнувачкиот состав при презентацијата на стихот и одговорот. Каденцирачките постапки ја потврдуваат претпоставката дека овој Псалм е во строфична форма. Сите строфи завршуваат на тоника во F-dur. Составните делови од овој Псалм ги нарекуваме строфи од причина што „кај строфичната форма се употребува истата музика за сите строфи во текстот... Во случај кога сите строфи не се исти по текстуалната метрика, се прават мали измени во мелодијата, поради нејзиното прилагодување според акцентите во зборовите.“ (Сковран и Перичиќ, 1991:364)

Во првата строфа се јавува плагална каденца (S - T), додека во втората, третата и четвртата строфа е употребена автентична каденца (D – T). Од аспект на тонален план можеме да заклучиме дека Псалм 46 го задржува основниот тоналитет F-dur, а тоналната стабилност дополнително е потенцирана преку доминацијата на главните тонални функции, претставени со помош на нивните најсилни претставници; т.е. со I, IV и V стапало.

Првата строфа е составена од стих во траење од четири такта на кој се надоврзува хорскиот одговор со ист број на тактови како и стихот. Карактеристичен е рамномерниот однос помеѓу стихот и одговорот и во следните строфи: втората строфа – 3+3 такта, третата строфа – 3+3 такта, додека четвртата строфа го остварува истиот сооднос на стихот и одговорот ако се земе во предвид и кодата (7+3+4 такта кода= 7+7) (пр.бр.7).

Овој Псалм завршува со автентична каденца. Таа се јавува во првите два такта од следниов пример низ хармонскиот тек V7- I (пр.бр.7). Кодата, понатаму ја потврдува каденцата преку употреба на главните претставници на тоналните функции.

Пример број 7: 18-33 такт

18

d. и - врз. Мо - лит - ва - та, мо - лит - ва -

lo. Воз - не - су - ват.

B.

F-dur: V7 I VI

23

d. та Ан - ге - ли сле - ту - ва ат.

lo. Ан - ге - ли сле - ту - ва во

B. Ан - ге - ли сле - ту - ва во

I IV V I V VI I V

29

d. воз - не - су - ва - ат.

lo. за - нес воз - не - су - ва - ат.

B. за - нес воз - не - су - ва - ат.

Псалм 26: седми дел

Композиторовата инспирација за Псалм 26, гледано од аспект на формата, несомнено лежи во мотетот. Со цел на адекватен начин да се доближиме до карактеристиките на оваа специфична вокална форма, во кратки црти ќе се потсетиме на историскиот развој на мотетот.

Називот мотет е преземен од *motetus*, форма користена во XIII и XIV век. Сепак, во денешно време, под формата мотет се подразбира хорската композиција *a capella*, со духовен текст изградена по принцип на имитација. За него се заслужни фламанските автори од XV век како што се Жоскен де Пре, Гијом Дифе и др. Најпрво е компониран на *cantus firmus*, но подоцна се заснова исклучиво на имитација. Се состои од повеќе оддели. На секоја текстуална фраза и одговара по една тема која се јавува во сите гласови. Контрастот помеѓу составните делови доаѓа од присуството на различните теми. Сепак,

некои од составните делови можат да бидат компонирани во слободна полифонија. Се среќаваат и хомофони отсеци. (Перичиќ, 1972)

Псалмот 26, по својата сложеност претставува централен дел од ова музичко дело. Од формален аспект, макроструктурата укажува на сложена дводелна форма со шема AR-BR-coda. Во понатамошниот текст ќе ја објасниме формата на секој дел одделно, како и меѓусебните соодноси помеѓу деловите. По спроведената формална анализа и анализа на тонален план, може да кажеме дека Псалм 26 има елементи кои потсетуваат на мотетот. Тие се манифестираат во следните особености:

- примена на природниот мол (модус-еолски)
- примена на различни тематски материјали во секој дел и
- појава на хомофоните отсеци како контраст.

Првиот дел е од 1 до 41 такт. Во него се содржани два отсека: експозиција (A) од 1 до 26 такт и разработниот дел (R) од 27 до 41 такт. За експозициониот дел A е карактеристична појавата на четиритактната тема. Таа првично се јавува во тенорската делница поддржана од педалот на тониката од природен d-moll, кој е еквивалент на еолскиот модус (пр.бр.8).

Пример број 8: 1-5 такт

Во 7-ми и 8-ми такт во алт се јавува тонален одговор на доминантата, но темата не е дадена во целост, туку се јавува само „главата на темата“. Во 9-ти такт, во сопранската делница се повторува темата во целост и тоа доследно на првото тематско изложување (за октава нагоре). Понатамошниот тек донесува модулација во паралелниот тоналитет, F-dur и во 26-ти такт - со автентичната каденца завршува овој отсек.

Разработниот дел AR се карактеризира со разработка на темата. Составен е од две реченици со формална структура 7+8 такта. Првата реченица (27-33 такт) во првиот такт донесува скок од квинта нагоре потсетувајќи нè на почетокот на темата. Ова движење се јавува во сите гласови освен во бази. Разработниот отсек содржи модулација од F-dur во g-moll и со автентична каденца на тој тоналитет и завршува. Втората реченица модулира во d-moll и каденцира со еден вид автентична каденца VII-I, со појавата на пикардиската терца во тоничниот акорд.

Вториот дел од овој Псалм содржи два отсека – B (42–52 такт) и BR (65-77 такт). Делот B содржи фугато во женскиот хор (42-52 такт), а потоа и во машкиот (52-64 такт). Започнува во природен g-moll (еквивалент на еолскиот модус), со присутно тонално отклонување во F-dur (56-60 такт), за потоа да модулира во хармонски d-moll, каде што и каденцира (64-ти такт) на тоника.

Карактеристична за овој отсек е наизменичната употреба на природен и хармонски мол.

Разработниот дел - BR содржи 13 такта со структура 4+4+5. Овој дел содржи модулација во паралелниот F-dur, каденцирајќи со полукаденца I-V (пр.бр.9).

Пример број 9: 76-77 такт

Музички примерок содржи четири гласовни линији (S, A, Io, B) и хармонска анализа под басот. Текстот е: ну - - - - див. Хармонската анализа е: F-dur: I - IV - I - V.

Кодата е конципирана во вид на реченица со структура 4+4+5 такта која завршува со плагална каденца (II7-I) во F-dur. Ова хармонско обрнување се повторува три пати, со цел потврдување на каденцата.

#### Псалм 39: осми дел

Осмиот дел од кантатата претставува едноделна форма со фрагментарна структура. Се состои од вовед од четири такта (1-4 такт), по кој следуваат фрагментарно конципирани делови. Структурално, тие се потполно подредени на текстот. Бројот на тактовите на Псалм 39 е: 4+3+3+3+4+3+3+3+2+3+2 такта. Доминацијата на текстот над музичката содржина и силабичниот принцип (еден тон – еден слог), спроведен низ овој Псалм ја наметнува структуралната поделба според текстуалната компонента во Псалмот. Од тактовата шема може да се забележи извесна симетрија во бројот на тактовите. Со исклучок на воведот и последните 7 такта распоредот е: 3+3+3+4+3+3+3 такта. Веќе на прв поглед се забележува доминацијата на тритактни фрази и четиритактната фраза која го зазема централниот дел на Псалмот.

„Проблемот со заокружување на формата кај вокалните форми се решава веќе со фактот дека самиот текст и неговата содржина обезбедуваат одреден степен на внатрешна поврзаност.“ (Сковран-Перичиќ,1991:296) Димензиите на структурните фрагменти и нивниот хармонски и мелодиски тек, како и отсуството на стабилен каденцирачки тек, нè даваат за право да го

дефинираме овој Псалм како едноделна форма, составен од фрагментарна структура - во вид на тритакти, дадена во следниов пример. (пр.бр. 10)

Пример број 10: 5-10 такт

S  
По - ме - ни гос - по - ди ра - би тво - е - го Од гре - вој.

A  
По - ме - ни гос - по - ди ра - би тво - е - го Од гре - вој.

lo  
По - ме - ни гос - по - ди ра - би тво - е - го Од гре - вој.

B  
По - ме - ни гос - по - ди ра - би тво - е - го Од гре - вој.

На тонален план во 24-ти такт се јавува модулација во субдоминантен тоналитет (D-dur – G-dur) што претставува модулација во прв степен тонално сродство. Во воспоставениот G-dur тоналитет овој Псалм и каденцира со автентична каденца која се јавува непосредно по самата модулација. Во 29-ти такт, во рамки на тоничната хармонија (I стапало) се јавува VI стапало кое повторно се враќа во I стапало на G-dur тоналитетот.

*Псалм 27: деветти дел*

Деветиот дел од вокалната кантата „Псалми“ е компониран во дводелна форма АВ. Од аспект на тонален план забележуваме постојана присутност на основниот тоналитет, D-dur, исто како во Псалм 67. Првиот дел (А) претставува период со структура 8+8 такта. Претставен е во монодиски слог, што го отежнува прецизното одредување на хармонските функции. Сепак, од мелодискиот тек, со голема веројатност може да ги диференцираме каденцирачките процеси. Првата реченица каденцира на доминанта, а втората на тониката од D-dur кој е основен тоналитет во овој дел (пр.бр.11). Според фактот дека овие реченици се разликуваат исклучиво по каденците, во партитурата се претставени со знаци за репетиција како *1-ma* и *2-da Volta*.

Пример број 11: 1-11 такт

Child. Дув - на ве - тер Не - бес - ник дув - на ве - тер Ле - чов - ник

Child. бла - жен. Бла - жен, бла - жен ве - тер Га - лов -

Вториот дел (В) се состои од три реченици. Првото излагање на делот В е даден едногласно (детскиот хор). Хармонските функции со сигурност може да ги дефинираме во второто излагање на делот В (мешан хор) и него ќе го

означиме со B1. Првата реченица b во делот B1(33-39 такт) каденцира со плагална каденца IV-I (пр.бр.12).

Пример број 12: 33-39 такт

Музичка партитура за пример број 12, тактови 33-39. Партитура е за сопрано (S), алто (A), тенор (10) и бас (B). Музиката е во D мажор (еден дијазис) и 4/4 такт. Динамиката е *mf*. Текстот под линиите е: Дув - ни ве - тер Не - бес - ник ве - тер Ле - чов - ник. Под бас линијата е дадена хармонијата: D: I IV II I IV V I IV I.

Втората реченица b1 (34-46 такт) има автентична каденца – V7-I, како и третата, што укажува дека третата реченица b2 претставува варијантно повторување на втората.

Шематски прикажана структура со знаци за репетиција изгледа вака:

**A B B1**  
**a a:||:b b1 b2:||:b b1 b2:||**  
**8 8 7 7 8 7 7 8 такта**

*Псалм 68: десетти дел*

Десеттиот дел од кантатата е компониран во мала дводелна форма чија структура е прикажана во шемата a-b-coda. Кај ваквата форма „првиот дел обично претставува период, кој завршува во основен тоналитет или модулира во некој од блиските тоналитети. Вториот дел, по содржина се разликува од првиот (секако, не премногу), но по формата е сличен на првиот дел и завршува во основниот тоналитет.“(Сковран-Перичиќ,1991:76)

Првиот дел од Псалм 68 е период составен од две реченици (пр.бр.13). Тоналниот план е следен: првата реченица (1-5 такт) има автентична каденца (V-I) во почетниот тоналитет g-moll. Втората реченица (6-13 такт) модулира во паралелниот тоналитет B-dur и завршува со автентична каденца III – I7(10-ти такт-пр.бр.13). Следува потврдување на каденцата преку надворешно проширување со појава на главните стапала во следните три такта (11-13 такт).

Пример број 13: 1-13 такт

*Andante* ♩ = 60

Child.

*mp* Ми - ри - са бо - си - лек, Ду - ша - - - та.

*mp* Ми - ри - са бо - - - - - си - лек, Ду -

*mp* Ми - ри -

g-moll: I VII VI V \_\_\_\_\_ IV III VII VI V 7 I \_\_\_\_\_.

Child.

Бо - - - си - - - лек Ду - ша - та, ду - ша - та

ша - - - - та. Бо - си - лек Ду - ша - та,

ри - са бо - си - лек, Ду - ша - та. Ду - ша - та,

I VI V

B-dur: III \_\_\_\_\_ VII I V VI \_\_\_\_\_ III IV III 17

Child.

ми - ри - са мир - - - - та,

ми - ри - са мир - - - - та,

ми - ри - са мир - - - - та,

17 IV V I IV III V II I

Вториот дел е составен од голема реченица (14-23 такт) чии хармонски тек се одвива во рамките на веќе воспоставениот B-dur тоналитет. Таа каденцира преку плагална каденца IV - I. Кодата (24-29 такт), како и вториот дел каденцира преку плагална каденца со следното обрнување: VI стапало, (како заменик на IV стапало)- I стапало.

### Псалм 110: единаесетти дел

Завршниот дел на вокалната кантата „Псалми“ е конципиран како преодна дводелна кон триделна форма со шема А (а-а1)-А1(а“-а“)-В(b-b1)-А. Сепак, композиторовата инспирација за финалниот псалм во кантатата се сврзува со потцртување на свечената атмосфера. Најкарактеристичен модел за завршниот дел во духовната кантата во периодот на барок, како што напоменавме, е појавата на хармонизирианиот корал, во формата бър, карактеристична за протестантскиот корал. Во кои сегменти и во која мера е тоа застапено, ќе покаже формална анализа на Псалм 110.

Со цел да се доближиме до оваа форма, која го достигнала својот врв во делата на Ј.С.Бах, во кратки црти ќе го прикажеме потеклото на оваа форма и нејзините главни карактеристики.

„Протестантски корал е настанал во Германија во периодот на реформацијата (прва половина на XVI век). Води потекло од германски духовни песни...Неговиот текст не е на латински, туку на народен јазик. Стиховите условуваат... симетричност во мелодијата; сите строфи се пеат на ист напев. Мелодијата е едноставна и во неа преовладуваат еднакви нотни вредности... Преовладува силабичниот принцип... Секој стих (*versus*) е музичка реченица која завршува со каденца и корона на последниот тон. На тој начин, протестантските корални напеви имаат форма од низа реченици, кои се групираат во „бър“ (а а b)... Се јавува во четиригласна хармонизација за хор, со мелодијата во сопран...“ (Сковран-Перичиќ,1991:301)

Псалм 110 во делот А (1-24 такт) ја има следната структурна шема 8+8+8+8 такта. Првиот дел во делот А (1-16 такт) претставува период составен од две осмотактни реченици, каде што првата каденцира со полукаденца, а втората со автентична каденца од основниот тоналитет, C-dur.

Вториот дел во делот А претставува повторена реченица (17-24 такт).

Делот В е конципиран како период од две реченици со структура 7+7 такта. Каденците се автентични, но првата е во квинтна положба, а втората во октавна.

Табела 4. Компарација помеѓу формата бър и Псалм 110

Форма „бър“ – протестантски корал	Псалм 110 - вокална кантата „Псалми“ од Стојан Стојков
дел а – реченица	дел а – период
дел а1 – реченица	дел а1 – повторена реченица
дел b - реченица	дел b – период
	дел а – период

По анализа на формата на овој Псалм може да заклучиме дека тој, во голема мера има сличности со протестантскиот корал и тие сличности ги прикажуваме во табелата 4. Структура на Псалм 110 најмногу наликува на репризен бър со формата а-а1-б1-а, кој всушност ја антиципира појавата на преоден вид од дводелна кон триделна форма. (Сковран-Перичиќ,1991) Сепак, евидентно е дека структурата на деловите од Псалм 110 ги надминува структурните граници на формата бър, која е типична за протестантски корал.



*Заклучок за особеностите на Формален образец и тонален план во вокалната кантата „Псалми“*

Од анализа на Форма со тонален план произлегуваат следни согледувања:

- вокалната кантата „Псалми“ спаѓа во категорија на цикличните дела. Според категоризацијата опишана на почетокот од овој дел, заклучуваме дека таа спаѓа во категоријата на кантата со нумери;

- во делото преовладува формален образец на дводелна форма, која е застапена во четири Псалма и тоа: Псалм 38 (втор дел), Псалм 26 (седми дел- во сложена дводелна), Псалм 27 (деветти дел) и Псалм 68 (десетти дел од Кантата). Во едноделна форма се три дела: Псалм 67(трет дел), Псалм 19 (четврти дел) и Псалм 39 (осми дел од Кантата). Строфична форма е застапена во: Псалм1 (прв дел) и Псалм 46 (шести дел од Кантата), додека преоден вид од дводелна кон триделна форма се јавува во: Псалм 18 (петти дел) и Псалм 110 (единаесетти дел од Кантата- во сложен преоден вид).

- формалниот план укажува на појава на своевидна симетрија во формалните обрасци, како на пример појавата на строфична форма во прв и шести дел (Псалм 1 и 46), дводелна форма во втор и седми дел (Псалм 38 и 26), едноделна форма во трет и осми дел и преоден вид од дводелна кон триделна форма, застапен во петти и единаесетти дел од Кантата.

- од аспект на музичка форма забележавме присуство на елементи карактеристични за определени барокни форми како што се: елементи на мотет во Псалм 26 и елементи на форма репризен бър во Псалм 110.

- во делото е присутно влијание од византиската духовна практика, која е присутна и денес како дел од македонското духовно музичко наследство. Ова влијание особено е доминантно кај псалмите со строфична форма (Псалм 1 и Псалм 46), кои се градени по принцип на прокимен.

- од аспект на тонален план евидентно е присуството на тонално единство во делото. Кантата „Псалми“ започнува и завршува во C-dur тоналитет. Од овој аспект посочуваме интересна симетрија која се јавува на тонален план. Оддалечување од основниот тоналитет C-dur и повторно враќање во него се одвива „по истиот тонален пат“. Почетните тоналитети на први три и последни три псалма се следни: Псалми 1 и 110 (прв и последен-единаесетти дел)- C-dur; Псалми 38 и 68 (втор и десетти дел)- g-moll, а Псалми 67 и 39 (трет и деветти дел од Кантата) се во D-dur тоналитет. Тоа претставува еден од клучните елементи на заокружување на делото и тоналното сврзување на целината.

- тоналитетите помеѓу два псалма се најчесто од типот блиско сродни (субдоминантен, доминантен, паралелен тоналитет). Исклучок е преминот помеѓу Псалм 19 (четврти дел од Кантата) и Псалм 18 (петти дел), каде се јавува однос A-dur – c-moll. Со оглед на фактот дека ова музичко дело е современо, ваков сооднос може да се протолкува како своевидна „игра“ на паралелните тоналитети, со обратен тонски род (наместо a-moll - C-dur композиторот Стојков се одлучил за A-dur - c-moll, што претставува терцна сродност без заеднички тон).

- постојат псалми кои имаат основен тоналитет (почетен и завршен тоналитет е ист) и модулирачки псалми кои започнуваат во еден и завршуваат во друг тоналитет (види табела 2 и 3 во делот Форма со тонален план).

- во рамките на еден псалм, модулациите најчесто се дијатонски и се одвиваат претежно во блиски тоналитети (во субдоминантен, доминантен, паралелен тоналитет). Застапени се и тонални отклонувања, кои најчесто се движат по квинтниот круг нагоре и надолу, што повторно укажува на употреба на модулирање спрема блиски тоналитети.

- каденцирачките процеси на крај од секој Псалм укажуваат на доминација на плагална каденца, која е застапена во шест псалми. Оваа појава има свое оправдување од историскиот аспект на овој вид каденца. Имено, плагалната, или таканаречена „Амин“ каденца имала своја примена во протестантските химни и најчесто се употребувала по автентичната, секогаш на пеаниот текст „Амин“. (според Харвард музички речник, 2002)

## 1.2. МЕЛОДИЈА

„Во системот на изразните средства мелодијата зазема централно место. Таа го сумира и обединува односот на тонските висини, со нивната интонативната изразност и елементите на жанрот и фактурна целовитост.“ (Стојанов, 1993:23)

Мелодиската компонента во вокалната кантата „Псалми“ најмногу е условена од духовниот карактер. Основна инспирација од аспект на мелодијата претставува несомнено македонското музичко духовно наследство чиј постулати се присутни во голем дел од творечкиот опус на композиторот Стојков. Анализирајќи го секој Псалм одделно, дојдовме до заклучок дека во вокалната кантата „Псалми“ најчесто преовладуваат постепени мелодиски движења.

### Псалм 1: прв дел

Првиот Псалм започнува со соло тенор, а подоцна се јавува и мешаниот хор. Од мелодиски аспект се чувствува јасно разграничување помеѓу *solo* и *tutti* фрази, што резултира со различни мелодиски движења во соло и хорските делници. Мелодиските делници во Псалм 1 се создадени по модел на литургиската пракса во православната духовна музика, во вид на прокимен, што е подетално објаснето во делот Форма со тонален план.

Со оглед на композиторовата инспирација од православната литургиска традиција, делницата од соло тенор мелодиски доминира низ целиот Псалм 1. Во мелодиската линија, дополнително нагласена со помош на ритмичка компонента, најзастапени се постепени мелодиски движења (пр.бр.1). Основното одбележје на мелодиската линија е нејзиното „кружење“ околу тониката и на крајот од фразата враќање и смирување на истата (Т).

Хорските делници најчесто се застапени со постепени мелодиски движења во долги нотни вредности нагласувајќи ја хармонската функција во овој дел. За разлика од претходново, во средишниот дел (27-43 такт), хорските делници појавуваат поголема раздвиженост и се застапени со мелодиска компонента (пр.бр.14).

Пример број 14: 29-33 такт

S  
не - го пат, не поз - - - - - Не - до - фат

A  
не - го пат, не поз - нат ви - шен пат. Не - до - фат

T  
не - го пат, не поз - нат ви - шен пат. Не - до - фат

B  
не - го пат, не поз - нат ви - шен пат. Не - до - фат

### Псалм 38: втор дел

Мелодиската компонента карактерно се разликува во првиот и вториот дел од Псалмот.

Во првиот дел мелодиските линии од сите хорски делници се составени од постепени, секундни движења, како и интервалски скокови, во кои преовладуваат интервалите: мали и големи секунди, мали и големи терци, чисти кварта и чисти квинти (пр.бр.15). Оваа застапеност на интервалите во мелодиската линија е со цел да се збогати мелодиското движење во гласовите. Најкарактеристичните интервалски појави, во продолжение ќе бидат објаснети и поткрепени со нотни примери од партитурата.

Во сопранската делница, во 2-ри такт се јавува скок од намалена кварта (fis-b) кој е прикажан во пр.бр.15.

### Пример број 15: 1-7 такт

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (lo), and Bass (B). The score covers measures 1 through 7. The lyrics are: "Ми - ри - са ли гра - ди - на - та Бе - ло - то иг - ра ли Со - зе - ле - но - то,". The Soprano part has a sharp sign (fis) above the first measure. The Alto and Tenor parts have a piano (p) dynamic marking. The Bass part has a piano (p) dynamic marking. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

До 9-ти такт во сопранот преовладуваат постепени секундни, (во 5-ти, 6-ти како и во 8-ми такт) и терцни движења. Во 9-ти такт по секундното движење во обем од чиста квинта надолу, следува скок од мала септима нагоре (d1-c2). Во мелодиските линии на внатрешните гласови; т.е. тенори и алти, преовладува постепено движење. Во басовата делница, покрај секундните нагорни движења и мелодиски скокови во интервал мала и голема терца и чиста кварта, кои во својата основа имаат акордско расчленување (во 4-ти и 5-ти такт), се јавуваат и поголеми скокови како: чиста квинта (во 9-ти и 13-ти такт) и чиста октава (во 6-ти такт).

Во вториот дел од Псалм 38 преовладува постепено движење во мелодиската линија во сите гласови, истакнувајќи ја хармонската компонента, што ќе биде подетално објаснето во соодветниот дел од трудот. Мелодијата во басовата делница има поактивно мелодиско движење, во однос на другите делници во вториот дел од Псалмот. Басите имаат скок од намалена квинта надолу (17-18 такт) и веднаш потоа намалена септима нагоре (пр.бр.16) што е енхармонски еднакво со голема секста (17-19 такт), додека баритоните имаат скок од зголемена кварта нагоре (18-19 такт). При подготовката на оваа композиција со хорскиот ансамбл ова претставува место на кое треба да се обрне поголемо внимание со цел да се постигне чиста и стабилна интонација.

Пример бр.16: 16-20 такт

Музички примерок со четири гласови (Soprano, Alto, Tenor, Bass) во G минор, тактови 16 до 20. Гласовите се: S (сопран), A (алт), Io (тенор) и B (бас). Музиката е во 4/4 ритам. Текстот под музиката е: не - ли е на - ши - от, цр - но - то не - ли е на - ши - от,.

*Псалм 67: трет дел*

Во мелодиската компонента во Псалм 67 преовладуваат постепени секундни движења со повремена појава на интервалски скокови до чиста квинта. Со оглед на тоа што овој дел е компониран по принцип на имитација, примарно место, од аспект на мелодијата, зазема темата која се јавува низ повеќе гласови. Значењето на тематскиот материјал и неговата мелодиска компонента, која се движи во обем од голема секста, со доминантно присуството на секундните движења, го става постепеното мелодиско движење во преден план низ целиот Псалм. Анализирајќи ја секоја исполнувачка делница, застапена во овој Псалм дојдовме до дефинирање на нивните мелодиски карактеристики.

Во сопранската делница преовладуваат постепени мелодиски движења во интервали помали од квинта. Во делницата на алтот застапени се терцни, квартни и квинтни скокови, но нивното присуство се појавува низ акордско расчленување. Во тенорската делница преовладуваат постепени движења и скокови до чиста кварта. Сепак, во 28-ми такт се јавува скок од мала секста нагоре (нотирано како h1-g2, а во реалниот звук h-g1). Во продолжение повторно се застапени интервалите до чиста кварта.

Во однос на мелодиските линии на другите гласови, басовата линија мелодиски е најбогата поради честото присуство на скокови, кои дополнително ја раздвижуваат. Во 16-ти такт карактеристичен е скок од голема секста надолу, а во 17-ти такт чиста октава нагоре. Скок во интервал од чиста октава се јавува и во 24-ти и 29-ти такт. Во 30-ти такт повторно се јавува голема секста, но овој пат надолу. Сепак, делот со најбогата басова мелодиска линија се наоѓа од 28 до 32 такт (пр.бр.17). Започнува со октавниот скок надолу по кој следуваат: чиста кварта нагоре, чиста кварта надолу и повторно чиста кварта нагоре, голема секста нагоре, мала секунда надолу, чиста октава надолу, чиста кварта нагоре, голема секста најпрво нагоре, а потоа и надолу. Присуството на јасно дефинирани тонални функции во овој дел од Псалмот овозможува лесно постигнување на интонативната точност кај хорските пејачи. Сепак, поради зачестената промена на регистарските особености, пејачите во басовата делница мора да имаат исклучително добри вокално-технички способности.

Пример број 17: 23-32 такт

23 пе - ју - вам пес - на - - - - та што ми ја

пе - ју - вам пес - на - та што ми ја

23 ју - вам пес - на - та што ми ја да -

те - бе те вос - пе - ју - вам пес - на - та

21 да - де, пес - на - та што ми ја да -

27 да - де, пес - на - та што ми ја да -

де, пес - на - та што ми ја да -

31 што ми ја да - - - де, пес - на - та што

Child. *mp* ве - те - ни - от ден на

S де, Да де,

A де, Да де,

solo 31 де, Да де,

B ми ја да - де,

Во сите три делници на детскиот хор мелодискиот аспект е незначителен во однос на хармонскиот (пр.бр.17). Имено, мелодиските линии на детскиот хор се движат во интервали до кварта, а во текот на своето

мелодиско движење, создаваат акордско расчленување. Најголема е застапеност на секунди и терци, а во вториот глас се јавува и интервал кварта (во 32-ри и 34-ти такт).

#### *Псалм 19: четврти дел*

Мелодиската компонента во Псалм 19 поседува доминација на постепени, секундни нагорни и надолни движења. Оваа карактеристика е застапена во безмалку сите делници од исполнувачкиот состав. Мелодиските линии во Псалм 19 се конципирани во функција на постигнување на определен драматуршки ефект. Карактеристична е појавата на повремени октавни скокови, застапени во сите исполнувачки делници. Целта на оваа појава е да се продолжи со постепеното развивање на мелодиските линии, но без опасност да се излезе од реалниот обем на гласот.

Гласовите претежно го користат поголемиот дел од своите опсези или регистри (табела 3 во прилогот), а од сите гласови - сопранската делница користи најголем опсег. Имено, композиторот Стојков го користи целиот опсег на сопранот, cis2-a2.

Басовата делница се карактеризира со пораздвижена мелодиска линија во однос на другите гласови. Во неа најчести се скоковите од чиста кварта и голема секста. Мелодиската линија во басы во Псалм 19, покрај фактот дека претставува основа (басов тон) во акордските склопови, има своја функција и при развојот на драматуршкиот тек. Имено, мелодијата со големиот број на скокови предизвикува определен немир во однос на постепениите мелодиски движења во другите гласови, сè со цел да се нагласи текстуалната компонента, која ќе биде подетално објаснета во делот Тематизам.

#### *Псалм 18: петти дел*

Мелодиската компонента во делницата на соло мецосопран се карактеризира со поразлични особености од мелодиската функција претставена во хорските делници. Од тој аспект може да заклучиме дека мелодиската компонента е во функција на други параметри присутни во делото. Таа се јавува во улога на:

- потенцирање на текстот, низ делницата на соло мецосопран и
- градење на хармонската компонента, низ хорските делници.

Делницата на соло мецосопран е носител на главната мелодиска линија во овој Псалм. Раздвижената мелодија на соло гласот во себе содржи наизменична појава од постепени движења и скокови. Од скоковите преовладуваат чисти квинти и чисти кварта, а сè со цел- максимално да се запазат акцентите од говорниот текст. Имено, чистата квинта во овој Псалм е ставена во функција на своевиден „лајт-мотив“, кој, како карактеристичен интервал во мелодијата на темата се јавува во делницата на соло глас, во текот на целиот Псалм. Композиторот Стојков се користи со употреба на наизменична појава на длабокиот и високиот регистар, што дополнително помага при истакнувањето на текстот. Како интересна појава од аспект на мелодијата ќе напоменеме преминот од 8-ми во 9-ти такт каде, во делницата од соло гласот се јавува скокот чиста квинта нагоре, а веднаш по него следува голема секста надолу. Ова го напоменаваме поради големата застапеност на

последователно користење на посочените интервали во текот на Кантата. При понатамошната анализа на останатите Псалми, ќе забележиме дека овој последователен скок се јавува секогаш во најистакнатиот глас.

Мелодиските линии на хорските делници се движат постепено, и учествуваат при изградбата на хармонската функција како придружни гласови. Во нив преовладуваат постепени движења и интервалски скокови до чиста квинта. Во пр.бр.5 е прикажана мелодиската доминација на соло мецосопран во однос на хорските гласови, како и истакната хармонска улога на хорот, што претставуваат главни карактеристики во Псалм 18.

#### *Псалм 46: шести дел*

Во Псалм 46, слично со Псалм 1, композиторот го следи доста застапениот модел во православната црковна практика – респонзоријално пеење (подетално објаснето во делот Форма со тонален план). Организацијата на мелодискиот материјал, спроведена според карактеристиките на литургиската црковна пракса, условува појава на мелодиската компонента во функција на комуникација помеѓу соло и хорските делници (за исполнувачки состав-табела 2 во прилогот).

Мелодиската компонента во делницата на соло бас има за функција да го потцрта текстот. Покрај доминацијата на постепено мелодиско движење, најчесто се јавуваат скокови од чиста кварта и чиста квинта, кои дополнително ја нагласуваат употребата на главните тонални функции. Покрај тоа, евидентно е присуството на поширок мелодиски обем (табела 3 во прилогот) во делницата на соло бас.

Мелодиската компонента во хорските делници создава мир и стабилност на тоналниот центар. Долгите нотни вредности и менувањето на текстуалните слогови на ист тон (како еден вид на исон) дополнително ја истакнуваат делницата на солистот, вклучително со неговиот текст, додека постепениот мелодиски движења во хорските делници учествуваат при градбата на хармонската структура.

#### *Псалм 26: седми дел*

Псалм 26 е несомнено најбогат дел од аспект на мелодијата. Мелодиските линии во сите гласови се исклучително богати, но сепак преовладува постепениот движење. Оваа мелодиска карактеристика произлегува од мелизматичната (кантиленска) особеност во мелодиските линии, која преовладува во овој Псалм. Самата тема, како почетен импулс врз кој се гради овој Псалм произлегува од богатото музичко наследство на македонската православна црква, која има корени во византиската црковна музика.

Во сопранската делница мелодиската линија се движи постепено, со карактеристично присуство на одредени фигуративни тонови кои секвентно се повторуваат. Во однос на другите гласови, сопранската мелодиска линија е покомплицирана во техничка смисла. Алтовската делница изобилува со постепени движења, но овде се чести и скокови од чиста кварта и чиста квинта. Се јавуваат и скокови во интервал октава (17-ти и 48-ми такт) но, појавата на скоро секој скок е проследена со постепениот мелодиско движење во



спротивен правец. Во мелодиската линија на алти во голема мера се застапени расчленувања на акордите. Во тенорската делница, по излагање на темата следува мирна мелодиска линија со скокови во функција на разложување на актуелниот акорд. Мелодиската линија на басовата делница започнува како педал на тенорската тема, а подоцна полека се усложнува. Преовладуваат постепени движења, како и помали скокови од кои најзастапена е чистата кварта.

Од диригентски аспект ја посочуваме важноста на добра импостација на гласот, со цел квалитетна изведба на покомплицирани мелодиски обрасци. Изобилството на мелодиско-ритмички фигури и константното движење не доведува до заклучок дека овој Псалм претставува најсложеното мелодиско ткиво во споредба со другите десет Псалми.

#### *Псалм 39: осми дел*

Во осмиот дел од вокалната кантата „Псалми“, од мелодиски аспект, преовладува постепено движење, како и скокови во помали интервали, како што се мала и голема терца и чиста кварта.

Делницата на соло баритон, која претставува вовед во овој дел, се движи во обем од чиста квинта и ја карактеризира исклучиво постепеното секундно движење.

Хорот ја продолжува оваа идеја, и има улога текстот да се доведе во преден план. Постепените мелодиски движења доминираат во Псалм 39, со зачестено речитативно задржување на еден тон, ритмизирано во согласност со текстуалната содржина и со потенцирање на текстуалните акценти. Сепак, во делницата на басы се јавуваат и поголеми скокови, како чиста октава (7-8 такт) и голема секста (17-ти такт), но тие не го нарушуваат линеарниот тек на музичкиот материјал во Псалм 39.

#### *Псалм 27: деветти дел*

Во Псалм 27, како и во поголем дел од претходно анализирани делови од Кантата, преовладуваат постепени движења, проследени со интервалски скокови до чиста квинта.

Композиторот Стојков се служи со голем мелодиски амбитус во детскиот хор (табела 3 во прилогот). Во мелодиската линија преовладуваат постепени движења. Впечатлива е поделба во регистрите (пр.бр.11). Имено, првиот дел А е во високиот регистар (h1-g2), додека вториот дел В го зазема длабокиот и средниот регистар (c1-d2).

Женскиот хор е употребен во средниот регистар, додека машкиот хор го користи својот висок (тенори и басы) односно длабок (басы) регистар. Мелодиските линии на сите гласови се во постепено движење и скокови до чиста квинта, со исклучок во басот каде се јавуваат и октавни скокови. Највпечатливо место од мелодиски аспект е преминот од 36-ти во 37-ми такт каде во сите гласови се јавува мелодиско нагорно движење во различни интервали: сопрани– мала секста, алти– голема секста, тенори– мала септима и басы- чиста кварта (пр.бр.18).

Пример број 18: 33-39 такт

S  
Дув - ни ве - тер Не - бес - ник ве - тер Ле - чов - ник

A  
Дув - ни ве - тер Не - бес - ник ве - тер Ле - чов - ник

lo  
Дув - ни ве - тер Не - бес - ник ве - тер Ле - чов - ник

B  
Дув - ни ве - тер Не - бес - ник ве - тер Ле - чов - ник

*Псалм 68: десетти дел*

Мелодиската компонента во Псалм 68 се одликува со доминацијата на постепено (секундно) движење на гласовите. Мелодиската линија од тематскиот материјал во овој Псалм се карактеризира со постепено нагорно и надолно движење, кое во понатамошниот тек се издиференцира како „модел“ за мелодиската линија карактеристична за овој Псалм.

Во сите делници (за исполнителски состав - табела 2 во прилогот) преовладуваат постепени движења со повремена појава на акордско расчленување во рамки на истиот глас. Овој Псалм содржи и скокови во интервал од октава во сите гласови. Тој скок е со цел да се продолжи постепеното, секундно движење, а притоа да не се надмине реалниот опсег на гласот, како и да се обезбеди побогат и поширок тембр во рамки на женскиот хор.

*Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот дел од вокалната кантата „Псалми“ од аспект на мелодијата, содржи претежно постепени, секундни мелодиски движења, како и повремени скокови. Во делницата на сопрани, алти и тенори, преовладуваат скокови во следниве интервали: мала и голема терца и поретко- чиста кварта (пр.бр.19). Исклучок е делница на втори алти каде што, во 20-ти такт се наоѓа скок во интервал чиста квинта нагоре, како и во 24-ти такт скок во мала септима надолу (пр.бр.19). Сепак, во однос на другите гласови, делницата на басы се одликува со најголема застапеност на мелодиски скокови. Имено, во басовата делница неретко се јавуваат октавни (во 8-ми, 15-ти, 27-ми и 34-ти такт) како и квинтни скокови (во 31-ви и 38-ми такт). Вака конципирана мелодиска линија (пр.бр.19), со релативно често застапени квинтни и октавни скокови ја нагласува стабилноста на хармонската функција, која е од исклучителна важност со оглед на тоа дека Псалм 110 претставува хармонизиран корал; и е во функција на завршен дел од едно монументално вокално дело.

Пример број 19: 17-38 такт

17 женски хор

S  
Сво - не - те кам ба - ни пуш - те - те глас, Фа - ле - те гос - по - да А - ле луи - ја,  
Блес - не - те свет - ли - ни прис - тиг - на час, сла - ве - те гос - по - да А - ле луи - ја.

S  
Сво - не - те кам ба - ни пуш - те - те глас, Фа - ле - те гос - по - да А - ле луи - ја,  
Блес - не - те свет - ли - ни прис - тиг - на час, сла - ве - те гос - по - да А - ле луи - ја.

A  
Сво - не - те кам ба - ни пуш - те - те глас, Фа - ле - те гос - по - да А - ле луи - ја,  
Блес - не - те свет - ли - ни прис - тиг - на час, сла - ве - те гос - по - да А - ле луи - ја.

A  
Сво - не - те кам ба - ни пуш - те - те глас, Фа - ле - те гос - по - да А - ле луи - ја,  
Блес - не - те свет - ли - ни прис - тиг - на час, сла - ве - те гос - по - да А - ле луи - ја.

25  
S  
Дла - бо - ко во нас - е за си - те тој спас е, у - ми - лен не - бе - сен пој,  
A  
Дла - бо - ко во нас - е за си - те тој спас е, у - ми - лен не - бе - сен пој,  
solo  
25  
8  
Дла - бо - ко во нас - е за си - те тој спас е, у - ми - лен не - бе - сен пој,  
B

32  
S  
воз - ви - шен и зра - чен на прес - тол ка - чен бла - жен е на - ши - от бог,  
A  
воз - ви - шен и зра - чен на прес - тол ка - чен бла - жен е на - ши - от бог,  
solo  
32  
8  
воз - ви - шен и зра - чен на прес - тол ка - чен бла - жен е на - ши - от бог,  
B

на - ши - от бог. *Da capo al Fine.*

**Заклучок за мелодиските особености во вокалната кантата „Псалми“**

Од анализа на мелодиската компонента произлегуваат неколку согледувања:

- во вокалната кантата „Псалми“ преовладуваат мелодиски линии со постепени, секундни мелодиски движења. Најчесто се застапени скоковите во следниве

интервали: мала или голема терца, чиста кварта и чиста квинта. Октавните скокови се јавуваат повремено, со цел потврдување на определена хармонска функција (најчесто во делница на басы) или како можност да се продолжи линеарниот тек на мелодиското постепено движење - без опасност да се излезе од реален обем на едреден глас;

- одвреме навреме се забележува и присуство на два непосредни скока во различни правци. Во нив преовладуваат различни комбинации од голема секста и чиста квинта, што можеме да го дефинираме како композиторов начин за постигнување на особен акцент во одреден дел. Ова го потврдува и фактот дека овие скокови секогаш се јавуваат во доминантниот глас – гласот кој ја донесува мелодиската линија (во Псалм 38 во сопрани – во 27-от и на преминот 29-30-от такт; Псалм 19 во басы – во 15-от такт и Псалм 18 во делницата на соло-мецосопран – на преминот 8-9-от такт) и

- во кантатата постојат и две ситуации кога сите гласови имаат скок во ист правец како во Псалм 1 на преминот 31-32-от такт, каде што басите имаат скок од чиста октава нагоре, тенорите скок од мала терца нагоре, алтите скок од чиста кварта нагоре и сопраните скок од голема терца нагоре. Сличен е случајот и во Псалм 27, каде што басите имаат скок од чиста кварта нагоре, тенорите – мала септима нагоре, алтите – голема секста нагоре и сопраните – мала секста нагоре. Ова појава претставува своевидно акцентирање и потенцирање на одреден дел.

### 1.3. ХАРМОНИЈА

Зборот хармонија води потекло од грчкиот збор *ἁρμονία* што во превод значи склад. Според тоа, науката за хармонија, како една од столбовите на музичките научни дисциплини, својот интерес го насочува кон акордите и нивните меѓусебни функционални односи.

По спроведената анализа на хармонската структура на секој Псалм одделно, заклучуваме дека во вокална кантата „Псалми“ преовладуваат моноакорди и тоа акорди со терцна градба. Во помал обем се застапени моноакордите со секундно-квартна градба и полиакорди. Полиакордите, или попречно - биакорди, најчесто се застапени како истовремени претставници на две главни тонални функции од тоналитетот. Се јавува бифункционалност помеѓу субдоминантна и доминантна и помеѓу субдоминантна и тонична функција.

Во творечкиот опус од композиторот Стојан Стојков постојат уште две дела компонирани во формата кантата. Хармонската анализа на кантатата „Псалми“ нè дава можност за компарација на контрастната градба на акордите во хармонскиот јазик со световната кантатата „Мајка себидна“ (1984), каде што преовладуваат акордите од без-терцна градба и духовна кантата „Огледало“ (1991), каде што терцно градени акорди се доминантен претставник на хармонскиот јазик во делото. (Кимова, 2005) Хармонскиот јазик во кантатата „Псалми“ е поблизок со хармонскиот јазик во кантата „Огледало“, што претставува очекувана констатација со оглед на тоа што овие две кантати припаѓаат на кантати со духовен жанр.

#### *Псалм 1: прв дел*

Во рамките на Псалм 1 најзастапени се терцно градени акорди. Сепак, мора да се земе предвид дека ова дело му припаѓа на современото музичко творештво и, како такво поседува определени хармонски решенија кои излегуваат од рамките на терцната акордска градба.

Почетокот на вокалната кантата „Псалми“ (1-33 такт) се карактеризира со акорди градени исклучиво од терцна структура. Во нив преовладува тоничниот квинтакорд од почетниот тоналитет C-dur, а по дијатонската модулацијата од прв степен на сродство – тоничниот квинтакорд од ново-застапениот F-dur тоналитет.

Од хармонски аспект посочуваме две хармонски решенија кои отстапуваат од доминантната хармонска структура на терцно градени акорди. Имено, во 34-ти такт, на прво тактово време, се јавува акорд од квинтен склоп (d-a-e), во кој преовладува фонската функција, за сметка на јасната хармонска функција (пр.бр.20).

Пример број 20: 34-35 такт

34

solo

S

O - че мој, О - че мој,

A

O - че мој, О - че мој,

T

8

O - че мој, О - че мој,

B

O - че мој, О - че мој,

Истиот акорд се повторува со појава во 42-ри на трето тактово време (пр.бр.21).

Пример број 21: 39-42 такт

39

solo

све - тил-ник Бла - жен зрак. Бо - жи - лак.

S

ник Бла - жен зрак. Бо - жи - лак.

A

ник Бла - жен зрак. Бо - жи - лак.

T

8

ник Бла - жен зрак. Бо - жи - лак.

B

ник Бла - жен зрак. Бо - жи - лак.

И покрај овие исклучоци, хармонскиот јазик на Псалм 1 има за улога да го воведо слушателот во делото преку претежна појава на јасно дефинирани тонални функции во рамки на тоналитетот.

*Псалм 38: втор дел*

Хармонската компонента во Псалм 38 содржи претежно терцно градени акорди, но е присутна и појава на акордите изградени од интервал секунда, како и полиакорди со двојна тонална функција.

Делот А (види дел Форма со тонален план), кој се протега од 1 до 12 такт, содржи акорди со терцна градба. Хармонските односи се градени

според традиционалната класична хармонија. Преовладуваат тризвучи кои јасно ја одбележуваат хармонската функција на секој акорд во рамките на почетниот g-moll, како и при тоналната модулација, на паралелниот B-dur.

Вториот дел (R) започнува со унисоно во женскиот хор (13-ти такт) кое се движи спрема интервал од мала терца (c-es). Оваа терцна градба станува основа врз која се наслојуваат и здружуваат составните тонови од акордот со терцни интервали (пр.бр.16), над и под неа - по следната шема:

такт бр.	Сопрани	Алти	Тенори	Баси
14	<b>es</b>	<b>c</b>	/	/
15	<b>es</b>	<b>c</b>	fis-a	/
16	g	<b>c-es</b>	fis-a	c
17	g-b	<b>c-es</b>	fis-a	c
18	b-es	<b>es-g</b>	a-c	fis-c

Акордот до кој се стигнува во 18-ти такт, со основна форма (и без удвојување на поединечни тонови), е акордот со D функција, и гласи: *fis-a-c-es-g-b*. Во почетниот g-moll тој акорд има двојна функција. Имено, во овој бифункционален акорд се содржани: VII7 (*fis-a-c-es*) и IV7(*c-es-g-b*) претставувајќи ги воедно D и S функција. Со оглед на неговата двојна функционалност, овој акорд може да го дефинираме како полифункционален акорд, полиакорд или поконкретно – биакорд (пр.бр.16).

Во 19 полиакордот *fis-a-c-es-g-b* преминува во акорд изграден од суперпозиција на секунди *e-fis-g-a-h-c* (пр.бр.16). Неговата функција е исклучително фонска. Во 20-ти такт на прво тактово време се јавува истиот полиакорд како во 18-ти такт, но овојпат хроматски променет h наместо b, и тоа резултира повторно со терцен акорд, кој гласи: *es-g-h-d-fis*. Овојпат, иако тоналниот центар е ист, се разликува тонскиот род; наместо g-moll присутен е хармонски G-dur или G-moldur. Од 24-ти такт тоналниот центар се менува преку модулација во C-dur, во кого овој Псалм и завршува.

#### *Псалм 67: трет дел*

Во Псалм 67 преовладуваат терцно градени акорди. Сепак, полифоната градба и имитацискиот принцип подразбираат појава на голем број вонакордски тонови, особено во делот каде се разработуваат мотивите од темата (18-31 такт). Тие најмногу се застапени во вид минувачки, задржични или свртнични тонови како и напуштен свртничен тон кај сопраните, во 18-ти такт на второ и трето тактово време, прикажан преку следниов редослед на тоновите; a-h-g (пр.бр.3).

До 29-ти такт од овој Псалм хармонската компонента содржи исклучиво акорди од терцна градба. Преовладуваат тризвучи кои имаат јасни тонални функции и му припаѓаат на основниот тоналитет D-dur. Но, во 20-ти такт на 3-то и 4-то тактово време се јавува акорд d-fis-a-cis кој, со своето разрешување во IV стапало (нонакорд, кој се формира преку задржаната нона од

претходниот такт) ја докажува својата функција на DS (пр.бр.3). Во 26-ти такт на 3-то тактово време, на остинантен тон на субдоминанта, за првпат во овој Псалм се јавува секундно-квартен акорд (a-h-e) кој на 4-то тактово време преминува во тонична функција (d-fis-a), додека остинантниот тон останува со субдоминантната функција. Појавата на двојна функција – тонична и субдоминантна, при настапот на детски хор (во 32-ри такт) ќе биде дополнително нагласена. Имено, од 33 до 35 такт, во антифоното пеење на детскиот и мешаниот хор се повторува истото хармонско решение, но овојпат претставено како полиакорд. Субдоминантната функција ја донесува мешан хор преку акордот g-h-d, додека детскиот хор е носител на тонична функција со акордот *d-fis-a*.

Пример број 22: 35-38 такт

Child. *mp* ве - те - ни - от ден на смрт - та, ве - те - ни - от ден на

S *p* де, Да де, и воз - не - сот.

A де, Да де, и воз - не - сот.

solo *mp* де, Да де, и воз - не - сот.

B ми ја да - де, и воз - не - сот.

D-dur: I детски хор: I IV II  
мешан хор: IV (IV)

Child. *mp* смрт - та воз - не - сот. воз - не - сот.

S *mp* и воз - не - сот. воз - не - сот.

A *mp* и воз - не - сот. воз - не - сот.

solo *mp* и воз - не - сот. воз - не - сот.

B *mp* и воз - не - сот. воз - не - сот.

детски хор I II I  
мешан хор I IV I



#### *Псалм 19: четврти дел*

Хармонскиот јазик во овој Псалм во голема мера е изграден според законите на традиционалната хармонија. Тоа, пред сè, подразбира употреба на акорди од терцна градба, кои се одликуваат со јасна тонална функција. Сепак, покрај нивната евидентна доминација, во Псалмот се наоѓаат и акорди со без-терцна градба, во кои преовладуваат кластери.

На самиот почеток, во првиот такт, по унисоното, со спротивно движење во интервал од секунда на надворешните гласови (во тој момент се надворешни) и задржување на истиот тон во средниот глас во триглас, се формира кластер *gis-a-h* (пр.бр.4). Иако ова созвучје истовремено ги содржи и горната и долна водилка на тониката, акордот сепак, има фонска функција која претставува премин од една кон друга хармонска функција; I-VI стапало во A-dur.

Во понатамошниот хармонски тек застапени се претежно терцни акорди, кои презентираат јасни тонални функции. Псалм 19 завршува со плагална каденца (IV-I) во основниот тоналитет A-dur.

#### *Псалм 18: петти дел*

Хармонскиот јазик во Псалм 18 во споредба со претходните содржи поголемо присуство на секундно-квартни акорди, но сепак заклучуваме дека акордите со терцна градба доминираат.

Основниот тоналитет на овој Псалм е природен *c-moll*, кој е еквивалент на еолскиот модус *in C*. Недостигот на долна водилка во природниот мол (тон *h* во *c-moll*) нè наведува на претпоставката дека се работи за модално-тонална хармонска основа. Сепак, хармонските соодноси помеѓу акордите и нивниот тек конципиран според постулатите на традиционалната тонална хармонија, укажуваат на тоналната хармонска основа, која се манифестира преку големата застапеност на паралелниот тоналитет *Es-dur*.

Присуството на акордите од не-терцниот вид дополнително го збогатува хармонскиот јазик на овој Псалм. Еден од примерите, кој активно учествува во кулминацијата на овој Псалм (за ова подетално во делот Драматургија), е секундно-квартен акорд кој се јавува во 22-ри такт (*b-es-as-d-c*) на трето тактово време (пр.бр.23). Улогата на овој акорд е повеќе фонска, но, тој сепак претставува и определена хармонска функција, попрецизно кажано- две главни тонални функции. Полифункционалноста во овој акорд е изразена преку појавата на субдоминантна функција, со помош на тоновите *as-c-es*, и доминантната функција, преку тонови: *b-d(f)-c*.

Пример број 23: 19-23 такт

Псалмот 18 завршува со плагалната каденца IV-I во основниот тоналитет c-moll.

*Псалм 46: шести дел*

Псалм 46 од хармонски аспект претставува голем контраст на претходниот, Псалм 18. Имено, хармонскиот јазик во овој Псалм е претставен низ главните тонални функции. Во него се најмногу застапени главните претставници на тоналните функции (пр.бр.24), што подразбира најчеста застапеност на терцно градени акорди.

Пример број 24: 7-14 такт

Во основниот тоналитет F-dur тоничната функција е претставена со акордот на I стапало *f-a-c*, субдоминантна, исто така, со својот главен претставник IV стапало *b-d-f*, како и доминантната функција со V стапало *c-e-g*. Поради доминацијата на главните застапници и нивните тонални функции, хармонскиот тек на псалмот води кон низа од каденци - плагални и автентични.

Единствената појава на споредно стапало е застапена во 28-ми такт. Во рамките на тонична функција се јавува VI стапало (*d-f-a*). Неговата појава (во басот) се толкува како свртувачки акорд (кој суптилно навлегува во субдоминантна сфера). Се јавува по настапот на I стапало во F-dur, а потоа следува враќање во истиот акорд.

### Псалм 26: седми дел

Псалм 26 претставува централен дел на вокалната кантата „Псалми“. За разлика од другите составни делови од вокалната кантата „Псалми“, во Псалм 26 исклучено е присуството на полиакорди, попрецизно биакорди – носители на две различни тонални функции, кои ги посочивме во претодно анализираните Псалми. Исто така, моноакорди со без-терцна градба може да се дефинираат исклучиво како минувачки созвучја со кусо време-траење, најчесто во шеснаестинки. Тие се резултат на исклучително богатите мелодиски линии, кои содржат голем број вонакордски тонови. Хармонскиот јазик на овој Псалм во најголема мера се базира врз акорди од терцна градба. Тие имаат конструктивна улога во псалмот, која е карактеристична за хармонскиот јазик во традиционалната хармонија (најмногу во доцниот барок). Основниот тоналитет е природниот d-moll, еквивалент на еолскиот модус in D. Полифоната фактура и изразито мелизматичните мелодиски линии условуваат присуство на голем број случајни созвучја. Но, и покрај тоа, хармонската компонента во овој Псалм има јасни тонални функции.

Самиот почеток на овој Псалм го карактеризира педалот (*orgelpunkt*) кој настапува истовремено со темата (*proposta*) и првиот и вториот одговор (*risposta*) на темата (пр.бр.8).

„Потеклото на двата вообичаени називи *педал* или *оргелпункт*, нù укажува на тоа дека изворот на оваа појава се наоѓа во музиката за оргули...За свирењето со нозе поприфатливи се, долгите тонови...“ (Деспик.1987:75) Педалот претставува еден од карактеристичните барокни манири. Уште една карактеристика од барокната музика која се наоѓа на крајот од дел AR на Псалмот (во дел Форма со тонален план), претставува- пикардиска терца (пр.бр.25). Таа е дел од автентичната каденца (VI-VII-I) во повторно воспоставениот почетен тоналитет d-moll.

### Пример број 25: 38-43 такт

38

S во плод, од тво - е - то др - во кас - ни - ни -

A плод, од тво - е - то др - во кас -

38  
8 solo плод, од тво - е - то др - во

B плод, од тво - е - то др - во

d-moll: II III IV VI VII I

Сепак, највпечатливата ситуација на хармонски план е делот 65-67 такт, каде се јавува низа од септакорди по следните хармонски функции: d-moll: V7→VI7→I7→IV7 (пр.бр.26). Низа септакорди имаат за цел да создадат напнатост, како и да го ослабнат основниот тоналитет d-moll, со крајна цел да се изврши модулација во паралелниот тоналитет F-dur. (пр.бр.26).

Пример број 26: 64-72 такт

64 *mp* *f*  
 S чав што го на - дро - чив, што го на - дро - чив,  
 A чав што го на - дро - чив, што го на - дро - - -  
 lo чав, што го на - дро - чив, што го на - дро - чив,  
 B чав, што го на - дро - чив, што го на - дро - чив,

d: I \_\_\_\_\_ V7 VI7 I  $\overset{4}{3}$   $\overset{6}{5}$  IV7 V(VI) 6  
 F: (IV) V I II V7  $\overset{6}{3}$  I IV7 II

71  
 S на - дро - чив и  
 A на - дро - чив  
 lo на - дро - чив  
 B на - дро - чив

I IV7 II I

Во претходниот пример посочената модулација претставува појава на завршниот тоналитет од овој Псалм, со плагалната каденца II-I стапало. Карактеристично е што овој хармонски склоп; II-I стапало, активно учествува и во завршната каденца на овој Псалм (86-91 такт) непосредно се повторувајќи три пати.

### *Псалм 39: осми дел*

Хармонскиот јазик во осмиот дел сосема и припаѓа на традиционалната хармонија и дур-молскиот систем во најтесна смисла. Имено, во овој Псалм најголемиот дел од акордите се тризвучи од терцен склоп. Секој акорд има јасно изразена хармонска функција во рамки на тековниот тоналитет. Од четиризвучите, најзастапен е II7 во почетниот тоналитет D-dur (пр.бр.10), кој се јавува со цел драматуршки да се потенцира одреден дел од текстот.

Поради доминацијата на речитативен начин на донесување на музичкиот материјал, хармонската компонента се карактеризира со ритмизирани акорди кои стануваат движечка компонента во Псалмот. Доколку некој определен акорд, од хармонски аспект е задржан во: два, три или четири такта, тој акорд има појава на одредено дејствие со помош на ритмичката компонента (11-13 такт, или 26-28 такт)

### *Псалм 27: деветти дел*

Хармонскиот јазик во овој Псалм е разновиден. Покрај големата застапеност на терцни акорди, во неколку наврати се застапени и секундно градените акорди - кластери.

Псалмот започнува едногласно (делот А). Поради тоа изостанува јасната хармонска слика (пр.бр.11). Сепак, следејќи ги правилата за латентна хармонија, од самиот тек на мелодиската линија може да претпоставиме дека каденцирачките процеси се одвиваат во вид на полукаденца (на крајот на првата реченица - види делот Форма со тонален план) и автентична каденца - на крајот од периодот.

Првото излагање на тематскиот материјал од вториот дел (В), како и во делот А е- едногласно. Но, вториот дел - при второто излагање (четириглас) има јасно одредени хармонски функции (пр.бр.12). Преовладуваат акордите со терцна структура и тоа тризвучи на главните и споредните стапала на основниот тоналитет D-dur.

Покрај нивната евидентна доминација, се јавуваат и акорди со не-терцна градба. Една од највпечатливи појави во хармонскиот план е акордот a-cis-g-h во 53-ти такт, кој е „вметнат“ во каденцирачкиот процес помеѓу субдоминантна и доминантна функција во автентичната каденца, на крајот од Псалм 27. Овој акорд (без квинти во составните акорди) е со двојна функција (пр.бр.27); т.е. преку тоновите а и cis претставува доминантна функција, а преку g и h-субдоминантна функција во основниот тоналитет на овој Псалм, D-dur.

Пример број 27: 50-54 такт

50  
S вет - рот се ја - ви Бла - гов - ник. *f*

A вет - рот се ја - ви бла - гов - ник. *f*

50 solo вет - рот се ја - ви Бла - гов - ник. *f*

B вет - рот се ја - ви Бла - гов - ник. *f*

D-dur: I VI IV VI I - ви IV V I

*Псалм 68: десетти дел*

Во овој Псалм секој акорд се одликува со јасна тонална функција во рамките на почетниот *g-moll*, а исто така и по модулацијата во паралелниот тоналитет - *B-dur*. Преовладуваат акорди со терцна градба. Сепак, поради фактот што овој Псалм е полифон, хармонскиот јазик е збогатен со бројни случајни созвучја, како резултат на константно движење во гласовите.

Четиризвучите се јавуваат како непотполни поради доминацијата на тригласен слог, со исклучок на кодата каде што се јавува четиригласен слог (26-29 такт).

*Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот дел од вокалната кантата „Псалми“, во својот хармонски јазик, најчесто содржи терцно градени акорди. Во рамки на основниот тоналитет на овој Псалм - *C-dur*, се застапени акорди од сите тонални функции. Во хармонскиот јазик на овој Псалм, се забележува поголема застапеност на акордите на главните стапала. Тој факт има свое оправдување во констатацијата дека Псалм 110, по свои формални, мелодиски, хармонски и други карактеристики, потсетува на Баховите хармонизирани корали и како таков, не остава простор премногу да се усложни хармонскиот јазик. Имено, овој свечен завршеток на вокалната кантата „Псалми“, поседува јасни тонални функции, со голема доминација на акорди присутни во традиционалната хармонија - акорди градени од интервал терца.

Завршетокот од вокалната кантата „Псалми“ се одвива преку автентична каденца (*VII-V-I*) во *C-dur*, во која големо значење се доверува на доминантната функција, преку појава на два претставника на *D*-функција – *V* и *VII* стапало.

### Заклучок за хармонските особености во вокалната кантата „Псалми“

Од анализа на хармонските особености произлегуваат следни согледувања:

- хармонскиот јазик во ова дело, во голема мера е изграден според постулати на традиционалната хармонија. Во него преовладуваат терцно градени моноакорди со јасна тонална функција;
- со оглед на фактот дека Кантата „Псалми“ е современо музичко дело, во него се присутни моноакорди со без-терцна градба, чија најчеста конструкција е секундно-квартна. Овие акорди најчесто се застапени помеѓу два терцно градена акорда, со јасно одредена хармонска функција;
- хармонскиот јазик содржи и појава на полиакорди, или поконкретно биакорди. Тие се најчесто претставници на две главни тонални функции. Нивната бифункционалност е претставена преку акордот кој во себе содржи тонична и субдоминантна функција (Псалм 67) или акордски комплекс составен од акорди со субдоминантна и доминантна функција (Псалм 27);
- појава на акорди градени од интервал секунда – кластери (*cluster*) со изразена фонска улога. Покрај акордите градени исклучиво од секунди, во делото се јавуваат и секундно-квартни акорди со исто така доминантна фонска улога;
- појавата на тоничен педал како реминисценција на барокните духовни композиции за оргули, се јавува на пример во Псалм 26 при излагање на тематскиот материјал;
- латентната хармонија е карактеристична при едногласно излагање на тематскиот материјал. Имено, овој случај се однесува на Псалм 67, но набргу истиот тематски материјал кај мешаниот хор се јавува хармонизиран. Со таа постапка се дефинира хармонскиот тек кој се однесува воедно и на едногласната појава на тематскиот материјал.

## 1.4. МЕТАР И РИТАМ

Генетските корени на метарот се сврзани со некои вонмузички појави. Тоа го посочуваат германскиот музиколог Риман, рускиот музиколог и пијанист Јаворски и други. Метарот, во прв ред е поврзан со животните функции на човекот, како што се дишењето и пулсацијата. Во зависност од стабилноста на метричката пулсација, како постојан или променлив фактор, метриката условно може да биде акцентирана (рамномерна и нерамномерна) и неакцентирана (слободна) (Стојанов.1993). Во вокалната кантата „Псалми“, духовниот карактер и драматургијата во делото налагаат присуство на акцентирана метрика, што е прикажано во табела 5.

Табела 5. Вид на метарот застапен во секој Псалм поединечно

Дел	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Псалм	1	38	67	19	18	46
Такт	4/4	4/4	4/4	4/2	4/4	4/4

Дел	7.	8.	9.	10.	11.
Псалм	26	39	27	68	110
Такт	4/4	4/4	$\frac{3}{4}$	3/4;2/2	3/4

Од табелата може да заклучиме дека во првите осум псалми има четириделен; т.е. парен метар, кој содржи две тези и две арзи, додека кон крајот на делото се забележува постојано присуство на триделниот - непарен метар, кој содржи една теза и две арзи.

Процентуалното претставување на метарот нè овозможува поедноставно согледување на фактот дека 4/4 метар, несомнено, преовладува во текот на делото.





Од аспект на строгата (акцентна) метрика, каква што е застапена во кантата „Псалми“, мора да напоменеме определени карактеристики кои поседуваат дводелен и триделен метар и нивната функционалност во градење на драматуршкиот тек. Кај дводелниот метар рамноправната поделба на јаки и слаби тактови времиња создава максимална внатрешна рамнотежа, додека, кај триделниот метар е посилен тенденцијата кон движење на музичкиот тек. (Стојанов, 1993) Со оглед на тоа може да заклучиме дека првите осум Псалми во вокалната кантата „Псалми“, низ дводелниот или попрецизно кажано четириделниот метар обезбедуваат склад и рамнотежа, додека последните три Псалми, со појава на триделниот метар оставаат впечаток на непрекинато движење, што има голема улога врз драматургијата на делото, која ќе биде подетално објаснета во соодветниот дел од трудот.

Тесно сврзан со метарот е ритмот. Во вокалните музички дела, ритмичката компонента е условена од декламацијата на текстот; т.е. начинот на презентацијата на музичкиот материјал. Особености на ритмичката компонента, како и нејзината функционалност во кантата „Псалми“ се разликуваат од псалм до псалм. Во некои од псалмите, ритмот се јавува како изразит двигател на музичкиот материјал (Псалм 1, 26) или како музичко средство за постигнување свечена атмосфера (Псалм 110). Појава на ритмичко *crescendo* и *decrescendo* го става ритмот во активни музички изразни средства при достигнување на кулминација (Псалм 39).

#### *Псалм 1: прв дел*

Псалмот со кој започнува вокалната кантата „Псалми“ од аспект на ритмот содржи - од една страна ритмичкиот пулс на соло гласот, а од другата страна пулсот на хорот. Причината за тоа лежи во фактот дека самата концепција на овој Псалм произлегува од композиторовата инспирираност од респонзоријалниот начин на презентација на материјалот, кој на почетокот од делото се јавува преку појава на соло тенор и мешан хор. Имено, соло тенорот, во силабична декламација (што подразбира појава на еден тон на еден слог од текстот) донесува музички материјал, каде што ритмичката компонента во осминки обезбедува константно движење со цел да се истакне текстот.

Ритмот застапен во хорските делници е во подолги нотни вредности во однос на соло тенорот, за на крајот од секоја фраза хорската делница да се јави со потенцирана улога на смирување и стабилност. Во делниците на хорот преовладуваат четвртинки со цел да се потцрта, безмалку, секое тактово време (такт 4/4). Во текот на целиот Псалм хорските делници (гледајќи вертикално) имаат еднаков ритам.

#### *Псалм 38: втор дел*

Во овој Псалм, во сите хорски делници (мешан хор) се застапени нотните вредности од осминки до цели ноти. Во делот А (дел Форма со тонален план) кој трае од 1-ви до 12-ти такт евидентни се поситни нотни вредности, а нивно повторно зголемување се јавува на крајот на овој дел (А), т.е. се создава ритмичко *crescendo* и *decrescendo*. Имено, делот А започнува со половици по кои се јавуваат четвртини и осмини (пр.бр.15), за од 8-ми такт да започне

ритмичко смирување со враќање на четвртини, половици и завршеток со целата нота.

Делот R има карактеристична ритмичка фигура (пр.бр.16) од две четвртини и половина која се јавува од почетокот на овој дел, и се повторува (во секој такт) од 13-ти до 21-ви такт. На крајот од Псалмот повторно се враќа еднообразен четвртински пулс во сите гласови, на тоничниот акорд со цел смирување и заокружување на целината.

#### *Псалм 67: трет дел*

Ритмичката компонента во темата е условена од доследното почитување на имитациска полифонија во овој Псалм. Темата, која е ритмички непроменета, се јавува во трите гласа (види делот Форма со тонален план). „Кога се во прашање повеќегласни ставови, многу карактеристична особина на барокната полифона музика е комплементарната ритмика, која имала своја примена и во ренесансната полифонија, но во барокот е спроведена многу подоследно, така што многу често од наизменичните движења во различните гласови произлегува непрекинатиот ритмички пулс (типична барокна моторика).“ (Перичиќ.1972:11) Следејќи го претходниот цитат напоменуваме дека во придружните гласови се јавува меѓусебно ритмичко надополнување - комплементарен ритам и тоа претставува една од главните карактеристики на овој Псалм. До 32-ри такт комплементарниот ритам го создаваат меѓусебно гласовите од мешаниот хор (пр.бр.17). Од 32-ри такт до крајот на Псалмот комплементарноста на ритамот се изразува преку ритмичкото надополнување помеѓу детскиот и мешаниот хор (пр.бр.22).

#### *Псалм 19: четврт дел*

Највпечатлива ритмичка одлика на четвртиот дел од вокалната кантата „Псалми“ е комплементарен ритам. Сепак, неговата појава во бавното темпо (половина=48 во *alla breve* тактот), како што е случај во Псалм 19, не се доживува како барокна моторика поради фактот што во ритмичките нотни вредности преовладуваат половици. Улогата на ритмичката компонента во овој Псалм има улога да создаде непрекинат ритмички пулс со кој се гради драматуршка напрегнатост. Имено, ритмичката компонента во Псалм 19, на ненаметлив начин го овозможува текот на мелодиската и хармонска компонента.

#### *Псалм 18: петти дел*

Во овој Псалм, слично како и во Псалм 1, од ритмички аспект се содржани - од една страна ритмичкиот пулс на соло глас и пулсот на хорот. Ритамот на делницата на соло мецосопран се одликува со застапеност на сите нотни вредности од шеснаестинки до цели ноти, со цел да се истакне текстот од Псалмот, при што ритамот претставува основна движечка сила во Псалм 18.

За разлика од соло гласот, хорските делници имаат меѓусебно еднаков ритам кој обезбедува стабилност. На крајот од Псалмот се јавува единствен ритам, што подразбира соединување на ритмичката компонента во делницата на соло гласот со ритамот на хорските делници.

### *Псалм 46: шести дел*

Слично на Псалм 19, а особено на Псалм 1 - соло гласот има ритмичка структура која обезбедува потенцирање на текстот од овој Псалм. Во него се застапени сите нотни вредности од осминки до цели ноти. Во хорските делници преовладуваат половини, но, покрај нив се застапени четвртинки и цели ноти. Хорските делници имаат улога (како и во претходно посочените два Псалма) на постигнување стабилност и смиреност при крајот од секоја музичка реченица. Овој меѓусебен ритмички однос помеѓу соло гласот и хорот претставува еден вид на ритмички дијалог.

### *Псалм 26: седми дел*

Ритмичката компонента во овој Псалм е разновидна, и најмногу зависна од фактурата. Отсеците А и В се полифоно градени со изразени теми чии излагања имаат ритмички промени (не се доследно ритмизирани во респости како во пропостата – што особено се однесува на отсекот В). Во нив е застапен комплементарниот ритам, кој обезбедува константно движење на музичкиот материјал. Покрај доминацијата на комплементарниот ритам, во овие отсеци на моменти се јавува ист ритам во сите гласови. Ова се случува во рамки на еден такт; поконкретно во 18-ти и 61-ви такт. Со тоа се постигнува „влевање“ на сите гласови во еден „тек“, по кој повторно продолжува нивната самостојност и ритмичко надополнување. При ритмичкото наслојување во отсекот А се јавува педал во подолги нотни вредности (пр.бр.8).

Во разработните отсеци AR и BR се јавува хомофона фактура чија главна карактеристика е монолитен, единствен ритам во сите гласови. Повремено има назнаки на комплементарен ритам кои претставуваат потсетување - реминисценција на полифоно градените отсеци во овој Псалм. Ритмичката компонента во кодата е третирана по истиот принцип како и во разработните отсеци - со појава на монолитен ритам.

### *Псалм 39:осми дел*

„Појавата на подолготрајна иста ритмичка структура во големи отсеци создава фактурно единство, погодно за помиртен тек во интонациската појава.“ (Стојанов1993:90) Овој цитат најдобро ги обележува карактеристиките на ритмичката компонента во овој Псалм. Имено, ритмичкиот образец кој, на почетокот од овој Псалм го „поставува“ соло баритонот, во голема мера е застапен во сите следни фрази (стихови) кои ги исполнува мешаниот хор. Со други зборови, вертикалната ритмизација е монолитна, т.е. ритмичкиот образец е единствен за сите гласови (пр.бр.28). Појава на ист ритам во сите гласови, што е главната ритмичка особеност на Псалм 39, во голема мера потсетува на свечениот карактер на ода, химна итн, но, ритмичката компонента активно учествува и во градење на кулминацијата на овој Псалм. Ритмичката компонента ги содржи нотните вредности од цели ноти до осминки, а со раситнување на нотните вредности се постигнува ритмичко *crescendo* и ритамот активно учествува во кулминативен процес. Напоменуваме дека единствена појава на триола во кантатата е присутна токму во овој Псалм (пр.бр.28).

Пример број 28: 22-27 такт

S  
гав-ра-ни-те, ис-тај му ги, О, Пре-му-дар О, Ми-лос-тив Ти И во век и ве-ков-е-го

A  
гав-ра-ни-те, ис-тај му ги, О, Пре-му-дар О, Ми-лос-тив Ти И во век и ве-ков-е-го

solo  
гав-ра-ни-те, ис-тај му ги, О, Пре-му-дар О, Ми-лос-тив Ти И во век и ве-ков-е-го

B  
гав-ра-ни-те, ис-тај му ги, О, Пре-му-дар О, Ми-лос-тив Ти И во век и ве-ков-е-го

*Псалм 27: деветти дел*

Во Псалм 27 ритмичката компонента има две доминантни особености. Прва особеност е појавата на своевиден ритмички лајт-мотив (пр.бр.12) кој, во функција на двигател на музичкиот материјал има голема примена во овој Псалм. Втора особеност произлегува од првата и се манифестира низ монолитност и унифицираност на ритмичката компонента во текот на целиот Псалм (пр.бр.12) со повремени минимални промени во поединечни гласови. Промените произлегуваат од хармонската компонента со појавата на вонакордски тонови од кои се најзастапени свртувалки, како и свртувачки созвучја. Сепак, тоа се повремени, ретки случувања и може да заклучиме дека евидентна е доминацијата на единствен ритам за сите гласови.

*Псалм 68: десетти дел*

Овој Псалм поседува два вида карактеристичен ритам. Имено, во Псалмот (без кодата) преовладува комплементарен ритам, со изразена моторичност во сите гласови наизменично. На неколку места од овој дел движењето е застапено во два гласа, додека третиот има подолга нотна вредност (во 9-ти, 13-ти, 20-ти и 21-ви такт). Во кодата, сите гласови (за состав-табела 2 во прилогот) имаат монолитен ритам, наспроти комплементарниот ритам, со кого завршува претходниот полифоно конципиран дел. Хомофоната фактура во кодата и монолитниот ритам воедно се и вовед во финалето на кантата „Псалми“.

*Псалм 110: единаесетти дел*

Свечената атмосфера на завршниот дел побарува акордска фактура, во која примат има текстот поддржан од јасни хармонски функции. Монолитниот ритам во изведувачкиот состав обезбедува константно движење во четвртини, кое не е во преден план, за сметка на претходно наведените параметри. Ритмичката пулсација во четвртинки дополнително го нагласува свечениот карактер од овој Псалм, кој примарно е претставен низ текстуалната компонента, фактурата и хармонскиот јазик.

*Заклучок за особеностите на метарот и ритамот во вокалната кантата „Псалми“*

Од анализа на метар и ритам произлегуваат неколку согледувања:

- во делото преовладува парен метар, четириделна метрика, што се забележува и од самото нејзино присуство во дури осум дела од Кантата.
- евидентна е промена на метарот спрема крајот на делото. Имено, првите осум дела се во парен, четириделен метар, кој, со еднаков број на тези и арзи создава стабилност, додека во последните три дела преовладува триделен метар, кој со една теза и две арзи станува фактор на движење на музичкиот материјал;
- ритмичката компонента е разновидна и во најголем број на случаи е зависна од текстуалната основа. Појавата на поголема количина од текст е условена со уситнување на нотните вредности побарувајќи речитативна презентација на тематскиот материјал;
- во деловите каде што е застапен соло гласот, евидентна е неговата ритмичка доминација над хорските делници кои имаат улога на придружни гласови. Во деловите градени по принцип на респонзоријално донесување на музичкиот материјал (како што е случај во Псалм 1 и 46) хорските делници поседуваат монолитен ритам, кој ја става во преден план ритмичката компонента на солистот;
- во деловите кои се полифоно градени, во најголема мера е застапен комплементарниот ритам, кој ја обезбедува рамноправноста на гласовите и претставува движечки елемент во музичкиот материјал;
- во одредени делови кулминацискиот тек се изведува токму преку ритмичката компонента создавајќи ритмичко *crescendo* (раситнување на нотните вредности) и *decrescendo* (зголемување на нотните вредности).

## 1.5. ТЕМПО

„Брзината при изведување на музичките дела се одредува преку темпото. Организацијата на звучниот материјал во неговото течење низ времето образува хиерархиска скала, во која темпото зазема одредено место. Метричката пулсација, како и ритмичката организација, се неразделно сврзани со третиот вид мерење на времетраењето на звучната материја, кое ја определува неговата апсолутна мера – темпото. Тој степен на временска организација е појаснет со метрономските ознаки.“ (Стојанов,1993:106)

Темпото во вокалната кантата „Псалми“ најмногу е условено од духовниот карактер на делото. Во склад со тоа го цитираме маестро Бруно Валтер кој посочува дека „правилното темпо се определува единствено спрема карактерот на музиката.“ Имено, самата тематика на Псалмите, кои претставуваат молитва до Господ, ја исклучува појавата на брзите темпа, како и нагли или екстремни менувања на темпото.

Табела 6. Вид на темпото во секој дел од делото поединечно

Дел	1	2	3	4	5	6
Псалм	1	38	67	19	18	46
Темпо	/	♩ =55	Andante	♩ =48	Andante	♩ =45

Дел	7	8	9	10	11
Псалм	26	39	27	68	110
Темпо	♩ =48	♩ =60	♩ =120	Andante ♩ =60	♩ =80

Во табелата се забележува доминацијата на умерено темпо со кое се постигнува смирена, молитвена атмосфера во текот на делото. Сепак, во табелата се забележуваат и различни видови ознаки за темпото. Според начинот на изразување на темпото составните делови на вокалната кантата „Псалми“ може да ги поделиме во четири групи:

**а) темпо изразено со термин:**

Псалм 67 и Псалм 18 имаат ознака *Andante*;

**б) темпо изразено со број:**

Псалм 38 (четвртина=55); Псалм 19 (половина=48); Псалм 46 (четвртина=45); Псалм 26 (четвртина=48); Псалм 39 (четвртина=60); Псалм 27 (четвртина=120); Псалм 110 (четвртина=80);

**в) двојно изразено темпо: со термин и со број:**

Псалм 68 (*Andante*; четвртина=60) и

**г) темпо кое не е изразено со термин ниту со број:**

Псалм 1

Главната карактеристика од аспект на темпото, покрај евидентната доминација на умереното темпо, е фактот дека темпото не се менува во рамки на еден Псалм. Исклучок од тоа е појавата на ознаката *rosso rit* на крајот од Псалм 38.

### Псалм 1: прв дел

Почетокот на вокалната кантата „Псалми“, поконкретно Псалм 1 претставува единствен дел во ова дело, кој е без ознака за темпо. Имено, со „ненаметнување“ на одредено темпо композиторот Стојков му дава голема слобода на солистот (соло тенор) сам да одлучи во кое темпо да отпочне со речитативната декламација според своите музички афинитети и техничката подготвеност. Со оваа постапка, композиторот Стојков ја нагласува тенденцијата кон достигнување атмосфера адекватна на молитвената суштина на Псалми. Сепак, согледувајќи го карактерот на делото, ритмичката компонента и речитативниот вид декламација, може да се претпостави дека најприкладно за изведбата на овој Псалм е умерено (*Andante*) темпо. Тоа темпо обезбедува мир потребен при изведбата и, од другата страна, овозможува разбирливост на поетскиот текст.

### Псалм 38: втор дел

Во Псалм 38 е застапено умерено темпо четвртина=55, кое на композиторот му овозможува адекватен музички приказ на симболичниот поетски текст.

„Мириса ли градината  
Белото игра ли со зеленото,  
зеленото игра ли со црното.  
Црното нели е нашиот страв од смртта  
Тебе ти го даруваме.“

На самиот крај, при изведбата на последниот стих постои ознака *rit.* Ова претставува единствено забавување во рамки на поставеното темпо во текот на Кантата. Неговата појава има за улога смирување на крајот на Псалмот (пр.бр.29).

Пример број 29: 31-34 такт

The musical score for Example 29, measures 31-34, is presented in four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (Io), and Bass (B). The lyrics are: "да - ру - ва - ме, да - ру - ва - ме." The score includes a "poco rit." marking and a "p" dynamic marking.

### *Псалм 67: трет дел*

Темата во која преовладуваат половини (пр.бр.2) доаѓа до израз во умерено темпо - *Andante*, создавајќи потребен мир. Во разработниот дел, во кој е застапена појава на барокната моторика, благодарейќи на поставеното темпо, не се создава впечаток на напнатост, туку на константно движење на музичкиот материјал.

### *Псалм 19: четврт дел*

Тонските прелевања и многубројните поминувачки созвучја претставуваат највпечатлива карактерна црта на овој Псалм. Темпото со ознаката половина=48, ненаметливо помага при создавање на една возвишена, „ангелска“ атмосфера која владее во текот на целиот Псалм.

### *Псалм 18: петти дел*

Во Псалм 18, слично на Псалм 1, темпото *Andante* му овозможува на соло мецосопранот да го изнесе речитативниот дел (пр.бр.5), додека долгите нотни вредности во хорските делници ја потврдуваат смирената атмосфера во овој Псалм.

### *Псалм 46: шести дел*

Со исклучок на Псалм 1 во кој нема испишана ознака за темпо, Псалм 46 претставува дел во кое е застапено темпото, најбавно во делото. Тој псалм со своето темпо, прикажано со ознака четвртина=45 и со својата провидна фактура, го подготвува слушателот за следниот Псалм кој, од аспект на досега анализираните параметри, претставува најкомплексното музичко ткиво во вокалната кантатата „Псалми“.

### *Псалм 26: седми дел*

Овој Псалм има иста ознака за темпо (четвртина=48) како и Псалм 19 (половина=48), ако се земе предвид дека во овој Псалм едно тактово време зазема половина (*Alla breve*). Помеѓу овие два псалми постои уште една сличност. Тоа е присуство на полифоната фактура. Несомнено е дека композиторот Стојков сака слушателот внимателно да ги проследи сите мелодиски, ритмички и хармонски прелевања во делниците кои образуваат полифона фактура. Тоа се наметнува како одговор зошто Псалмите со полифона фактура се во побавно темпо од Псалми со хомофона фактура.

### *Псалм 39: осми дел*

Овој Псалм има ознака за темпо четвртина=60, што по метрономската скала спаѓа во рамки на *Andante* темпо. Псалмот кој го карактеризира даденото умерено темпо, изразена ритмичка компонента и четириделен метар - создава голем контраст спрема Псалмот кој следува.

### *Псалм 27: девети дел*

Деветтиот Псалм, појавен со двојно побрзо темпо прикажано низ ознаката четвртина=120, во споредба со претходниот Псалм (Псалм 39;



четвртина=60), може да создаде голема тензија. Но, со помош на мелодиската и ритмичката компонента, темпото овозможува лесно движење на музичкиот материјал, со цел да се долови движечката сила претставена низ текстуалната компонента.

*„Дувна ветер Небесник, дувна ветер Лечовник блажен.*

*Блажен ветер Галовник, ветер Лечовник*

*а под ветрот и зад ветрот се јави ти.*

*А под ветрот и зад ветрот се јави Благовник.*

Сепак, мора на напомене дека Псалмот 27 има најбрзо темпо во однос на сите други составни делови на оваа вокална кантата.

#### *Псалм 68: десетти дел*

Повторното враќање на темпото *Andante* со ознака четвртина=60, слично како во Псалм 39, претставува враќање во побавно темпо, за да го подготви финалниот дел кој следува.

#### *Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот Псалм, со ознака четвртина=80, е во побрзо темпо, од безмалку сите делови од Кантата. Единствено Псалм 27 (четвртина = 120) има побрзо темпо од завршниот, Псалм 110. Ова темпо овозможува постигнување на свечена атмосфера во која завршува вокалната кантата „Псалми“.

#### *Заклучок за особеностите на темпото во вокалната кантата „Псалми“*

Од аспект на одбележување на темпото се разликуваат четири групи на псалми:

- првата група опфаќа псалми во кои темпото е одбележано со ознака. Во оваа група спаѓаат: Псалм 38, 19, 46, 26, 39, 27 и 110;
- втората група опфаќа псалми каде што темпото е одбележано со термин. Во оваа група спаѓаат Псалм 67 и 18;
- во третата група е Псалм 68, а таму темпото е дефинирано двојно – со ознака и со термин и
- четвртата група ја сочинува Псалм 1, кој не поседува дефинирана ознака за темпо ниту со ознака, ниту, пак, со термин.

Како заклучок може да кажеме дека темпото, пред сè, е условено од жанровската определеност на делото. Темпото поставено на почетокот од псалмот се задржува до крајот на истиот. Единствено забавување во рамки на едно темпо е ознаката *росо rit.* на крајот на Псалм 38. Но, во рамки на Кантата, темпото се менува најмногу според текстот, потцртувајќи го значењето на текстуалниот материјал, кој, всушност, претставува и иницијална инспирација за композиторот при создавањето на ова дело. Сепак, сите промени на темпото, во најголем дел се движат во рамки на умереното темпо, што жанровски сосема ѝ одговара на духовната вокална музика.

## 1.6. ДИНАМИКА

„Динамиката располага со ограничени средства, пред сè, поради недостатокот на строго организирана хиерархија на нејзините степени.“ (Стојанов, 1993:109) Факт е дека динамиката нема строго одредени граници и рамки, во смисла дека не се поставува динамика во границите на одреден број на децибели. Исто така, ознаката за иста динамика не се изведува со ист интензитет во делата од различните музичко - историски епохи или во дела со различен жанр и карактер. Од овие динамички карактеристики произлегува заклучок дека динамиката е во голема зависност од карактерот на музичкото дело. Конкретно, во вокалната кантата „Псалми“ од композиторот Стојан Стојков, динамиката е исклучително разновидна, а во понатамошниот текст динамичките ознаки ќе бидат прикажани со италијански кратенки кои претставуваат најчеста и во светски рамки прифатена номенклатура. Таа се движи од *p* до *ff* (табела 7 во прилогот). Сепак, и покрај големиот динамички амбитус, во делото е сочувана молитвена смиреност, која е фундамент врз кој се гради дело од ваков тип.

### *Псалм 1: прв дел*

Самиот почеток од овој Псалм од аспект на динамиката содржи една интересна појава. Се работи за недостаток на динамичката ознака за соло тенор, кој во речитативна декламација ги донесува стиховите. Напомената, која ја забележавме од аспект на темпо може да се примени и на динамички план, а се однесува на делницата на соло тенор, во делот 1 - 27 такт (пр.бр.1). Имено, со отсуство на испишаната ознака за динамика, композиторот му дава потполна слобода на солистот динамички да ја изнијансира секоја фраза во овој дел од Псалм 1.

По секој стих донесен од соло тенорот, следува хорски одговор (дел Форма со тонален план) со јасно одбележана динамика. Хорските делници во скалеста динамика во обем од *p* до *mf*, водат кон динамичкиот врв во *f*- динамика, кој се јавува во делот 35-55 такт (пр.бр.20 и 21). По завршетокот на фразата во *f* динамика, ненадејно (*subito*) се јавува динамичкиот степен - *mp*, а веднаш потоа *decrescendo* до *p*, со што се добива впечаток на ехо (како од далечина). По намалувањето на динамичкиот интензитет, следните две фрази скалесто го зголемуваат динамичкиот интензитет од *mf* во *f* динамика, во која завршува овој Псалм.

### *Псалм 38: втор дел*

Динамичката компонента во овој Псалм е тесно сврзана со неговата формална структура. Структурата во Псалм 38 која ја сочинуваат двата дела, јасно е ограничена од аспект на динамиката.

Првиот дел (А) содржи константна *p* динамика. Во претходните делови од трудот, од различни аспекти е објаснета смиреноста која е основна карактеристика на овој дел од Псалмот. Од аспект на динамиката може да заклучиме дека тивката динамика, без динамички нијанси (*crescendo* и *decrescendo*), ги поддржува другите музички параметри при создавање на молитвен мир.

Вториот дел (R), кое е со улога на разработка, внесува нестабилност во музичкото ткиво и адекватно на тоа, содржи разновидни динамички нијанси. Имено, тој започнува во 13-ти такт со *p* динамика и во наредните шест такта (18-ти такт) доведува до кулминација во *f* динамика (пр.бр.30).

Пример број 30: 11-23 такт

11 *p* росо.....

S цр - но - то, цр - но - то не - ли е на - ши - от,

A цр - но - то, цр - но - то не - ли е на - ши - от,

lo цр - но - то, цр - но - то,

B цр - но - то,

16 росо..... crescendo *f*

S не - ли е на - ши - от цр - но - то не - ли е на - ши - от,

A не - ли е на - ши - от цр - но - то не - ли е на - ши - от,

lo не - ли е на - ши - от, цр - но - то не - ли е на - ши - от,

B не - ли е на - ши - от цр - но - то не - ли е на - ши - от,

21 *mp*

S на - ши - от, на - ши - от, на - ши - от

A на - ши - от, на - ши - от, на - ши - от страв

lo на - ши - от, на - ши - от, на - ши - от страв

B на - ши - от, на - ши - от, на - ши - от страв

По оваа динамичка кулминација следува смирување во *mp* (пр.бр.30) и *p* динамика, како реминисценција на атмосферата од првиот дел од Псалм 38.

### Псалм 67: трет дел

Првото тематско појавување - *proposta* и првиот одговор - *risposta* се во *mp* динамика. Вториот одговор, кој го донесуваат тенори, содржи за еден степен посилна динамика - *mf*. Во *mf* динамика се одвива поголемиот дел од овој Псалм. Таа е застапена во дел 11-32 такт. Од 32-ри такт повторно се јавува динамика *mp*, која беше карактеристична при првата појава на темата и првиот одговор. Во последните два такта (37-ми и 38-ми такт) динамичката компонента го намалува својот интензитет - во *p* динамика. Од горе посоченото може да заклучиме дека овој Псалм се карактеризира со брановидна динамика во вид на *crescendo* и *decrescendo*.

### Псалм 19: четврт дел

Овој Псалм претставува дел со рамномерна, непроменлива динамика. Константниот динамички интензитет претставен низ *mp* динамика ја доведува полифоната фактура во преден план и, во музичката материја обезбедува непрекинат тек. На овој начин динамичката компонента придонесува за потцртување на компактност на овој Псалм.

### Псалм 18: петти дел

Динамиката во овој Псалм се јавува во два нивоа, што е разбирливо ако се земе предвид дека првото ниво го сочинува соло мецосопранот, а второто - хорскиот исполнувачки состав (табела 2 во прилогот). Имено, присутно е динамичко истакнување на соло мецосопранот, во однос на хорските делници кои имаат степен или два пониска динамика од онаа во соло гласот.

Како карактеристика за Псалм 18 ја посочуваме појавата на *ff* динамика, која воедно е и единствена како таква во кантатата „Псалми“. Таа е застапена на самиот крај од Псалм 18, потенцирајќи го значењето за псалмите низ пеаниот текст „...Ти псалмам за да Ти молитвам“ (пр.бр.31).

### Пример број 31: 29-33 такт

The musical score for Example 31, measures 29-33, is presented in five parts: Child, Soprano (S), Alto (A), Solo, and Bass (B). The lyrics are: "Ти псал - мам, за да Ти мо - лит - вам." The score includes dynamic markings such as *ff* and a fermata over the final notes. The Solo part is marked with a '29' and a '8' below the staff.

### Псалм 46: шести дел

Динамичката палета во овој Псалм е слична како во претходниот, во поглед на двете различни динамички ознаки: првата за соло гласот бас, а втората за хорските гласови. Соло басот има за задача да го претстави музичкиот материјал во константно застапена *mf* динамика (пр.бр.32 и 24). Од друга страна, машкиот хор, е со динамички амбитус од *p* до *mp* динамика. На овој начин се постигнува ефектот на ехо, што асоцира на акустиката во црква.

#### Пример број 32: 1-7 такт

Child. *mf*  
Ma - nas - tir mo - li - tvi mo - na - хот

solo *p*  
Mo - lit - vi mo - na - хот

B *p*

### Псалм 26:седми дел

Овој Псалм е најкомплексно изграден од разни музички аспекти, а како дел од нив, динамичкиот аспект содржи голем опсег распределен според составните делови од музичката форма на Псалмот.

Делот А е одбележан со *p* динамика (пр.бр.8), која претставува фактор на смирување. Делот AR има за еден степен посилен динамика - *mp*.

Во делот В, динамиката претставува фактор на движење спрема динамичката кулминација во овој Псалм. Започнува во *mp* динамика и со големо *crescendo* во рамки на само еден такт (57-ми такт) доведува до *f* динамика. Оваа динамичка ознака - *f* се задржува до 64-ти такт и повторно во рамките на еден (64-ти) такт преку *decrescendo* се враќа во почетната *mp* динамика (пр.бр.26). Делот BR (65-77 такт) започнува со четиритактната фраза во *mp* динамика по неа следува дел во *f* динамика, кој започнува во 69 (пр.бр.26).

Кодата започнува во 78-ми такт, со истата динамика, која веќе е достигната на крајот од делот BR. Од 82-ри такт започнува намалување на динамичкиот интензитет најпрво во *mf*, а на крајот од Псалмот преку *decrescendo* до *p* динамика.

### Псалм 39: осми дел

На почетокот од овој Псалм, слично како во Псалм 1, композиторот на солистот му дава динамичка слобода без појава на динамичката ознака (1-4 такт).

Хорските делници имаат динамика, која скалесто се зголемува и намалува за еден степен. Таа е тесно сврзана со формата. Безмалку, секоја фраза има различна динамика. Првата фраза започнува со *mf* (пр.бр.10), потоа преминува во *f* (11-17 такт), по што следува *mp*. Сепак, *mp* е динамиката која доминира во овој Псалм (застапена е во дел 17-31 такт) Последните два такта (32-33 такт) се враќаат во *f* динамика, нагласувајќи го пеаниот текст „Амин“.

### Псалм 27: деветти дел

Овој Псалм се одликува со константен, непроменлив интензитет на динамиката. Умерена, *mf* динамиката е застапена низ целиот тек на овој Псалм, со напомена дека во последниот, 54-ти такт се јавува *f* динамика, чија функција ќе биде подетално објаснета во делот Драматургија.

### Псалм 68: десетти дел

Слично на претходниот псалм, и Псалм 68 има доминантна застапеност на еден степен динамика. Во овој Псалм застапена е *mp* динамиката (пр.бр.13). Појавата на *f* динамика на самиот крај од Псалм 68, укажува на употреба на динамиката во драматуршки цели.

### Псалм 110: единаесетти дел

Завршниот дел од вокалната кантата „Псалми“, Псалм 110 се одликува со константна, непроменлива динамика низ целиот музички материјал. Свечената атмосфера, која е примарна карактеристика за овој Псалм, ја потиснува динамиката во втор план, создавајќи свечен мир по модел од хармонизираните корали. Динамичката ознака *mf* ненаметливо ја поддржува атмосферата присутна во овој Псалм.

### Заклучок за динамичките особености во вокалната кантата „Псалми“

Од полето на динамиката произлегуваат неколку согледувања:

- динамичкиот амбитус во ова музичко дело е голем. Тој зазема обем од *piano* до *forte fortissimo* динамика. Сепак, како што напоменавме во трудов, динамичките ознаки никогаш не се стриктно дефинирани, туку големо влијание има карактерот на делото. Духовниот карактер на Кантата „Псалми“ побарува тивка динамика која во себе ја носи мистичноста на молитвата, но од друга страна - и силна динамика која донесува широк, свечен звук;
- во делото постојат псалми кои поседуваат еден неменлив, константен степен на динамиката низ целиот тек – како што е случај во Псалм 19, 27, 68 и 110. Ова секако се должи на текстуалната основа. Кога текстуалниот тек е линеарен, подразбирајќи иста „атмосфера“ во текот на псалмот, динамиката е таа која ја потцртува таа карактеристика на текстот;
- во поголем број од псалмите композиторот Стојков се користи со динамичко нијансирање. Најраспространета е скалеста динамика – т.е. динамика која постепено се зголемува или се намалува за еден степен. Таа најмногу придонесува за драматуршките цели, градејќи кулминации или смирувајќи го музичкиот тек по кулминацијата;
- во определен број псалми, композиторот користи ехо-ефект. Тоа може да се протолкува како симболично прикажување на акустичноста во црквата, и
- кулминацискиот процес, од динамички аспект се изведува преку *crescendo* кое може да биде кратко, најчесто во само еден такт се поминува динамичкиот пат од *mezzopiano* до *forte* (како во Псалм 26) или долго, во рамките на шест такта динамиката постепено се зголемува од *piano* до *forte* (како во Псалм 38).

Во делото преовладува тивка *p* и *mp* динамика која секако одговара на молитвената црта на псалмите. Таа донесува мир, карактеристичен за вокална кантата со духовен карактер.

## 1.7. ТЕМБР

Тембровите комбинации претставуваат еден од важните елементи при градење на драматургијата во секое музичко дело. „Неисцрпни се изразните можности на темброт, кој секогаш е во полето на вниманието кај композиторите. Психолошкиот аспект на темброт многу пати е толкуван со неговите внатрешни, од Римски-Корсаков наречени „духовни“ аспекти, кои се исклучително суштински.“ (Стојанов,1993:111)

Самиот духовен карактер на вокалната кантата „Псалми“ условува појава на определен вид тембри кои помагаат при потврдување на суштината на Псалмите. Молитвениот карактер е фундамент врз кој се гради ова музичко дело. За да можеме да ги посочиме специфичностите на тембрите во ова дело, мора прво да се запознаеме со изведувачкиот апарат. Според податоците преземени од печатената партитура во издавателство на СОКОМ, вокалната кантата „Псалми“ од композиторот Стојан Стојков е компонирана за: мешан хор, женски хор, детски хор и солисти. Подетален преглед на гласовите со нивната застапеност во делото, како и нивните изведувачки обеми се прикажани во табелите број 2, 3, 4 и 5 од прилогот.

### *Псалм 1: прв дел*

На самиот почеток од Псалм 1 композиторот Стојков нуди интересно темброво решение. Сопраните и басите, поделени во дивизии (*divisi*) на 1. и 2., создаваат одлична „рамка“ за соло тенорот. Имено, соло гласот во својот регистар се разликува наспроти регистрите од хорските делници (пр.бр.1). Таа разлика во регистарот придонесува за уште поголемо разграничување на стихот и одговорот (види дел Форма со тонален план). Со тоа темброт станува значаен фактор при изградба на формата.

Од 27 до 35 такт, наместо тембров „дијалог“ помеѓу солистот и мешаниот хор, се јавува густ хорски тембр на мешаниот хор, во свој среден регистар (пр.бр.14), додека од 36-ти такт соло тенорот и мешаниот хор се сплотуваат во една целина (пр.бр.20 и 21). Преку оваа комбинација на гласови се постигнува тембровата кулминација (според застапеноста по број на гласови) во овој Псалм.

Во 56-ти такт се јавува повторно намалување во бројот на гласови. Имено, настапот на мешаниот хор донесува реминисценција на делот од 27-ми такт. Потоа, 70-ти такт се одликува со темброва асоцијација на почетокот, преку повторна појава на респонзоријалниот начин на донесување на музичкиот материјал. Од анализата на тембровите склопови застапени во Псалм 1 може да заклучиме дека патот по кој се наслојуваат тембрите е ист со оној по кој се раслојуваат.

### *Псалм 38: втор дел*

Во овој Псалм тембровата компонента има важен удел врз концептот при градење на дводелна форма. Првиот дел (1-12 такт) се одликува со тембр во кој мешаниот хор е најмногу во рамки на средниот регистар (пр.бр.15). Вториот дел (13-34 такт) започнува со наслојување на тембри (пр.бр.30) преку зголемување на бројот на гласови од мешаниот хор (сопран, алт, тенор (баритон), бас). Од еден тон-d, во алти и сопрани (пр.бр.30), во 13-ти такт (види дел Хармонија) темброт се згуснува и во дел 18-20 такт, преку зголемување на бројот на гласови се стигнува сè до осмогласјето, кога секој глас е поделен во

*divisi a due* (пр.бр.16). Со оваа постапка се создава голем тембров контраст во однос на првиот дел од Псалм 38. На овој начин темброт има активно учество при појавата на драматуршка напрегнатост. Веќе од 20-ти такт, на трето тактово време, темброт започнува со раслојување, намалувајќи ја својата густина преку констатното намалување на бројот на гласови (пр.бр.16), а во 23-ти такт се доаѓа до четиригласие во мешаниот хор. Во 24-ти такт се јавува нов тембр предизвикан од поголемата самостојност на гласовите, и создаден од наизменичното истакнување на различните хорски делници со брановидна структура. Во 31-ви такт се воспоставува тембр создаден од длабокиот регистар на сите хорски делници (пр.бр.29), кои во молитвен мир го завршуваат овој дел.

### *Псалм 67 (третиот дел)*

Псалм 67, во рамки на свои 38 такта поседува голема темброва разновидност. Во понатамошниот текст подетално ќе ги посочиме сите темброви склопови кои го карактеризираат овој Псалм.

„При повеќекратна појава на еден ист тематски материјал, со промената на темброт се откриваат разни варијанти и решенија при неговата појава, а таа промена во темброт резултира со обновување на тематскиот материјал.“ (Стојанов.1993:112) Псалм 67 го воведува темброт како променлив елемент, земајќи ја во предвид полифоната структура во која се донесува карактеристичната тема. (според Стојанов). При повеќекратна појава на еден ист тематски материјал, тембровата компонента, својата променливост ја манифестира преку:

- појава на темата во разни гласови (алти, сопрани, тенори) и
- со наслојување на гласовите (од почетен- еден, до потполн четиригласен став во мешан хор).

По завршена реперкусија на гласовите, доминантен станува тембр на мешан хор, кој дополнително се „згуснува“ со користење на полифониот принцип и константно движење на гласовите кои имаат голема самостојност.

Делот во кој два хора настапуваат антифоно претставува темброва кулминација во Псалм 67 (кода). Кодата се карактеризира со појава на два различни тембри: првиот, појавен во 32-ри такт, е детскиот хор и неговиот тригласен тембр, кој се додава на веќе постоечкиот мешан четиригласен хор. Појавата на овие два тембри потсетува на антифоното пеење (пр.бр.22) од византиската црковна традиција, во која пак лежат корените на православната црковна музика. „Византиското црковно пеење на псалми подразбира три различни начини:

а) поединец (солист) надополнуван со одговор на народот (хорот) – респонзоријално пеење, или појава на две групи (два хора) кои симболизираат народ – антифоно пеење;

б) стиховите се изговараат мелодично, без прекин од страна на еден чтец (солист) или целата заедница (хор) и

в) стиховите ги произнесуваат наизменично две групи (*chant alternatif*).

Во црковната пракса, како западната (католичка), така и во источната (православна), најзастапени се начините прикажани под а. (Матеос.1971:7)



### Псалм 19: четврти дел

На почетокот од Псалм 19 карактеристично е тембровото наслојување. Овој Псалм започнува (пр.бр.4) со женски хор (сопрани, 1-ви и 2-ри алти). Во 6-ти такт се вклучува тенорската делница, а во 10-ти такт, на претходните делници се вклучува и басовата. Од тој момент, густият тембр од мешаниот хор резултира со петтогласие и останува непроменет до крајот. Сепак, внатрешните гласови (во овој состав тоа се 1-ви алти, 2-ри алти и тенори) се движат во паралелни терци, сексти и тризвучи, и се наметнуваат како доминантен тембр во средниот хорски регистар, кој е врамен од надворешните гласови (сопрани и басы), кои се движат во поголеми нотни вредности, создавајќи еден вид „рамка“ со која се истакнува темброт од внатрешните гласови (пр.бр.33).

### Пример број 33: 16-19 такт

Музички примерок на Псалм 19, тактови 16-19. Сопраните, алтите и тенорите се движат во паралелни терци, сексти и тризвучи, создавајќи доминантен тембр во средниот хорски регистар. Басовите и сопраните ја обрамкуваат оваа структура со поголеми нотни вредности.

### Псалм 18: петти дел

Самиот состав вклучен во изведбата на овој Псалм условува појава на „судир“ на два различни тембри (пр.бр.5). Соло мецосопранот, со употреба на целиот официјално определен обем за ваков тип на глас (as- d2), поседува темброва доминација во овој Псалм (табела 3 во прилогот). Мешаниот хор, следејќи ги регистрите од соло мецосопран, создава тембр кој го дополнува темброт на солистот, но сепак во текот на Псалм 18 не ја презема тембровата доминација. Постои уште еден показател за поделба на доминантен и придружен тембр, а тоа е појавата на константно понискиот степен на динамика во мешаниот хор, во однос на динамичките ознаки во соло гласот. Ова го посочивме во делот Динамика.

### Псалм 46: шести дел

Слично со почетокот на Псалм 1, во овој Псалм наизменично јавување на два различни тембри е условено од застапеноста на строфичната форма создадена врз принцип на прокимен (подетално го објаснивме во делот Форма со тонален план). Имено, соло басот и машкиот хор претставуваат два вида тембри кои се рамноправно застапени во Псалм 46 (пр.бр.24 и 32), што може да се заклучи според застапеноста во безмалку, еднаквиот број на тактови (табела 4 во прилогот). Според изведувачкиот состав и обемот на гласови

(табела 3 во прилогот) може да заклучиме дека основната карактеристика во Псалм 46 е темен, длабок тембр, произведен од машките гласови.

#### *Псалм 26: седми дел*

Во Псалм 26, во делот А (види дел Форма со тонален план) и во делот В темброт е во преден план во однос на другите музички параметри (пр.бр.8 и 25). За тоа придонесува појавата на тематски материјал претставен низ наслојувањето на гласовите. Со оглед на тоа дека тематскиот материјал се појавува повеќепати во неизменет или делумно изменет вид, тембровата компонента овозможува движење кон локалните кулминации со појава на темата во различни регистри и со згуснување на музичкото ткиво кое произлегува од наслојувањето на гласовите.

Разработните делови AR и BR (пр.бр.25 и 26) донесуваат контрастен тембр во однос на деловите А и В. Имено, самата хомофона фактура, како контраст на полифоната, се одликува со константен, стабилен тембр во мешаниот хор.

Кодата започнува полифоно (пр.бр.9), создавајќи темброва реминисценција на деловите А и В. Од 85-ти такт гласовите се сплотуваат во хомофона фактура завршувајќи го Псалм 26 со стабилен, густ тембр од мешаниот хор во среден регистар, донесувајќи молитвена смиреност карактеристична за псалмите.

#### *Псалм 39: осми дел*

Во овој Псалм се застапени два тембри кои настапуваат одделно. Првиот тембр, кој го одбележува почетокот на Псалм 39, е во средниот регистар на соло баритонот. Наспроти него, стои густ тембр создаден од мешаниот хор (пр.бр.10), во четиригласие (5-29 такт) со повремена поделба во сопранската делница на 1-ви и 2-ри сопрани (*soprani divisi a due*). Самиот крај претставува сплотување на претходно наведените тембри создавајќи ја кулминацијата од овој Псалм.

#### *Псалм 27: деветти дел*

Во овој Псалм се јавува спротивставување на два различни тембри. Имено, во деловите А и В (подетално објаснети во делот Форма со тонален план), детскиот хор едногласно го претставува музичкиот материјал (пр.бр.11). Доминира високиот регистар (табела 3 во прилогот) создавајќи „ангелски“ тембр. Наспроти овој тембр, во делот В1 е застапен четиригласен густ тембр на мешаниот хор, во среден регистар (пр.бр.18).

#### *Псалм 68: десетти дел*

Тембровата компонента во Псалм 68 е претставена со мек и светол тембр во женскиот тригласен хор (пр.бр.13), преку: сопрани, мецосопрани и алти. Овој тембр најдобро отсликува смиреност која е застапена во музичкиот материјал од овој Псалм. Воедно, тембровата компонента учествува во припремата на финалниот псалм во Кантатата.

#### *Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот псалм, од аспект на тембр содржи спротивставување на два различни тембри. Евидентна е доминацијата на четиригласен мешан хор (пр.бр.19), во среден и висок регистар. Псалмот 110 е граден по модел на

протестантскиот корал, кој својот врв го достигнува во делата на Бах. Содржи густ тембр, со цел истакнување на свечената атмосфера застапена во овој Псалм. Сепак, во средишниот дел, како контраст на мешаниот хор, се јавува женски хор во четиригласие со мек и нежен тембр.

*Заклучок за тембровите особености во вокалната кантата „Псалми“*

Со оглед на фактот што во делото се застапени безмалку сите тембри кои може да се најдат во вокалниот жанр, спектарот на тембрите е несомнено исклучително богат.

Четириите разновидни хорски тембри кои ги сочинуваат мешан хор (кој доминира во делото), женски хор, машки хор и детски хор и четири тембри произлезени од солистичките делници на мецосопран, тенор, баритон и бас, создаваат широка темброва палета. Темброви склопови, карактеристични за Кантата „Псалми“ се следни:

- темброво наслојување во рамки на мешаниот хор, кое се јавува во четири псалми и претставува најзастапен тембр во делото (Псалм 38, 67, 19 и 26);

- појава на тембри кои претставуваат спој од:

- мешан хор и солист (Псалм 1, 18 и 39);
- мешан и детски хор (Псалм 67 и 27);
- машки хор и солист (Псалм 46) и
- мешан и женски хор (Псалм 110).

## 1.8. ФАКТУРА

„Фактурата е специфичен начин на организација и истовремено, изложување на звучната материја. Таа воспоставува координација меѓу музичките изразни средства во музичкото време и просторот. Фактурата е своевиден вертикален пресек на високо-организираната звучна материја. Поделбата на разни видови фактури се одвива според меѓусебниот однос на гласови, нивната функција и начинот на кој тие гласови се третираат.“ (Стојанов,1993:115)

Вокалната кантата „Псалми“ поседува широк фактурен спектар во чии рамки се реализира појавата на тематскиот материјал и неговата разработка. Фактурното богатство во ова музичко дело се презентира низ следни видови фактури: монофона, акордска, хомофона и полифона фактура (класификацијата според проф. Гоце Коларовски). Во понатамошниот текст ќе бидат посочени функционалните особености на фактурата во делото „Псалми“, а поголем дел од нив и поткрепен со нотни примери.

### *Псалм 1: прв дел*

Овој Псалм започнува во монофона фактура, претставена во соло тенор (пр.бр.1). Со оглед на фактот дека Псалм 1 е стилски компониран по углед на православната црковна практика која има корени во византиското црковно пеење, од почетокот па сè до 35-ти такт преовладува респонзоријално пеење во вид на прокимен (прашање и одговор) кое подетално е објаснето во делот Форма со тонален план. Респонзоријално пеење, во Псалм 1 донесува фактурни „дијалози“ помеѓу монофона фактура на соло тенор и акордска фактура застапена во хорските делници (1-35 такт).

Во понатамошниот тек од Псалмот, попрецизно кажано од 36 до 62 такт, доминира хомофоната фактура со изразена мелодиска линија во соло тенор и со хармонска придружба во мешаниот хор (пр.бр.20 и21).

Во делот од 56 до 69 такт мешаниот хор се одликува со фактура која има исклучително хармонска улога - акордска фактура, а гласовите се рамноправни и го подготвува завршниот дел од овој Псалм. Од 70-ти такт, во своевидна реминисценција на почетокот од псалмот, се јавува фактурни дијалог помеѓу монофона фактура во соло глас и акордска во хорските делници.

### *Псалм 38: втор дел*

Од аспект на фактурата може да констатираме дека Псалмот 38, во своите 34 такта содржи големо фактурно богатство.

Во првиот дел (види дел Форма со тонален план) застапена е хомофона фактура во мешаниот хор, со мелодиска нагласеност во делницата на сопрани (пр.бр.15).

Во вториот дел од овој Псалм се јавуваат две различни фактури. Од 13 до 23 такт карактеристично е наслојувањето (пр.бр.30), кое од унисоно (едногласие) преминува кон осмогласие (акордска фактура). Композиторот ја воведува кулминацијата користејќи ја фактурата како базично изразно средство, потпомогнато од други музички изразни средства кои подетално се објаснети во претходните делови од трудот. Третиот вид фактура, карактеристичен за Псалм 38, е полифоната фактура (24-28 такт). На самиот крај од Псалмот, има појава на четиритактен тоничен педал. Тоа може да се

протолкува како повторно навраќање кон акордската фактура, во вид на реминисценција од почетокот на вториот дел во Псалм 38.

#### *Псалм 67: трет дел*

Псалмот 67 започнува со монофона фактура, карактеристична за излагање на тематскиот материјал во имитациски форми (Коларовски). Со појавата на вториот глас (алт - во излагање на *risposta*) од 5-ти такт, преку наслојување на гласовите фактурата прераснува во полифона (пр.бр.2). По појавата на тематскиот материјал во различни гласови по принцип на имитациска полифонија, следува разработка на истиот тематски материјал во дел 18-31 такт од што заклучуваме дека полифоната фактура е застапена во поголемиот дел од Псалм 67 (пр.бр.3 и 17).

Од 32 до 38 такт; т.е. до самиот крај на Псалмот, се јавува хомофона фактура (пр.бр.22). Доминацијата на детскиот, во однос на мешаниот хор, и обратно, е прикажана преку антифоно пеење, кое претставува еден вид повикување на византиската црковна музика (подетално објаснето во делот Тембр). Со оглед на тоа, од аспект на фактурата може да заклучиме дека композиторот Стојков вешто усогласува две традиции:

- византиска, која има големо влијание во православната духовна музика, и
- барокна, која низ духовните полифони дела (особено во творештвото на Ј.С.Бах) исто така претставува еден од столбовите на христијанската духовност.

#### *Псалм 19: четврти дел*

За Псалм 19 карактеристична е доминацијата на полифона фактура. Евидентна е самостојноста во сите гласови, како и нивната рамноправност, уште од самиот почеток на псалмот (пр.бр.4), во вид на спротивно движење во делниците на сопрани и алти (1-6 такт). Од аспект на фактурата, интересна е појавата во 16-ти такт, кога внатрешните гласови (први и втори алти и тенори) се движат во паралелни консонантни интервали (најчесто терци), а повремено прераснуваат и во терцно градени акорди (пр.бр.33).

#### *Псалм 18: петти дел*

Овој Псалм го карактеризира исклучиво хомофоната фактура (пр.бр.5). Во мелодиско - ритмичка смисла, мелодиската делница на соло мецосопран е далеку побогата од хорските делници, во кои преовладува хармонската улога. Оваа доминација завршува во кодата (види дел Форма со тонален план) каде што соло мецосопранот мелодиски и ритмички се сплотува со хомогениот звук на мешаниот хор, создавајќи акордска фактура. Соло гласот, претежно, е во унисоно со сопранската делница (пр.бр.31).

#### *Псалм 46: шести дел*

Респонзоријалниот начин на претставување на музичката материја во овој Псалм, слично како во Псалм 1, подразбира наизменично јавување на еднотакт (монофона фактура) и акордска фактура (пр.бр. 24 и 32). Во последните четири такта респонзоријалниот принцип се прекинува и соло басот се соединува со машкиот хор во акордска фактура, слично како на крајот од претходниот Псалм.

### Псалм 26: седми дел

Псалмот 26, по сите анализирани параметри има најсложено музичко ткиво поради своја кулминациска улога во целото дело.

Од аспект на фактурата, може да заклучиме дека рамноправно се застапени полифона – во вид на имитацииска, и хомофона фактура. Овие видови фактури наизменично се јавуваат следејќи ја формата на Псалм 26 (табела 7).

Табела 7. Застапеност на фактурата според формален план

Дел	А	А разраб.	В	В разраб.	кода
Такт	1-26	27-41	42-64	65-77	78-91
Фактура	полифона	хомофона	полифона	хомофона	полиф./хомоф.

Другите полифони псалми едногласно го донесуваат тематскиот материјал, но во делот А во Псалм 26 темата донесена од тенори е збогатена со педален тон (пр.бр.8). Во понатамошниот тек од делот А преовладува полифоната фактура изградена врз принцип на имитација. Интересна е појавата на мелодиската делница во 18-ти такт кога сите гласови со исти мелодиски линии се дадени во разни октави, (пр.бр.34). „Збирање на многугласјето во унисоно (вдвојување во две, три или повеќе октави) се употребува во клучните моменти при развојот на музичката форма што резултира со кулминација во еден линеарен тек.“ (Стојанов.1993:115)

#### Пример број 34: 16-19 такт

The musical score for Example 34, measures 16-19, is presented in four staves. The Soprano (S) staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "рот во тво - - - - - та". The Alto (A) staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "др - во во тво - - - - - ја - та". The Solo staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "род - но - то др - во тво - - - - - ја - та". The Bass (B) staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "гра - ди - на - - - - - рот на рот на тво -".

Разработката на делот А постепено преминува од полифона во хомофона фактура (27-41 такт).

Делот В содржи полифона фактура градена врз имитацискиот принцип-фугато, т.е. имитација која не е дословно спроведена (пр.бр.25).

Разработката на делот В започнува со хомофона фактура (пр.бр.26), која постепено прераснува во полифона (пр.бр.9), што претставува контраст спрема појавата на фактурата присутна во разработката во делот А. Иако се јавуваат два вида фактура, во разработните делови преовладува хомофоната фактура создавајќи фактурни контрасти во однос на деловите А и В.

Кодата (78-91 такт) претставува реминисценција на двата вида фактури започнувајќи со едногласие кое прераснува во имитацииска полифонија и на крај се јавува акордска фактура (пр.бр.35).

Пример број 35: 76-91 такт

76  
S ну - - - - див. Муд - рос - та од пло - дот  
A ну - - - - див.  
solo 76 ну - - - - див.  
B ну - - - - див. Муд - рос -

81  
S Гу - - - - ла - би - ца се сто - ри  
A Муд - рос - та од пло - дот Гу - - - - ла - би -  
solo 81 Муд - рос - та од пло - дот Гу - ла - би -  
B та од пло - - - - дот Гу - ла - би - - - - ца

85  
S и лет - на ви - со - ко, и лет - на ви - со - ко.  
A ца лет - на ви - со - ко, и лет - на ви - со - ко.  
solo 85 ца лет - на ви - со - ко, и лет - на ви - со - ко.  
B се сто - ри и лет - на ви - со - ко, и лет - на ви - со - ко.

Псалм 39: осми дел

Почетокот на овој Псалм е одбележан со монофона фактура, со појава во соло баритон (пр.бр.36). Имено, со ваквиот начин на третирање на мелодиската делница е потцртан воведот, т.е. има за улога - најава на главниот тематски материјал (види дел Форма со тонален план).

Пример број 36: 1-4 такт

♩ = 60

Сшојан Сшојков

B По - ме - ни гос - по - ди ра - би тво - - - - е - го

Најголемиот дел од Псалм 39 (од 5 до 29 такт) се карактеризира со акордска фактура, која на моменти, заради внатрешните мелодиски соодноси при движењето на гласовите (претежно - сопрани во однос на алти), многу потсетува и на хомофона, појавена во мешаниот хор. Во неа преовладува ритмичкото единство помеѓу гласовите, но при мелодиското водење на гласовите сопранската делница незначително доминира над другите хорски делници (пр.бр.28). Завршните тактови на Псалм 39 се карактеризираат со хомофона фактура со поставување на соло баритонот како доминантен глас и мешаниот хор во вид на придружни гласови (30-33 такт).

#### *Псалм 27: деветти дел*

Во овој Псалм евидентна е појавата на монофона и хомофона фактура. Тематскиот материјал на двата дела од овој Псалм (види дел Форма со тонален план) се јавува едногласно, во монофона фактура, од 1 до 32 такт (пр.бр.11).

Подоцна, од 33-ти такт до крајот на псалмот, тематскиот материјал од вториот дел се збогатува во вид на хомофона фактура (пр.бр.12), во која основниот тематски материјал кој беше претставен на почетокот, хармонски се обработува (подетално објаснето во делот Форма со тонален план)

#### *Псалм 68: десетти дел*

Полифоната фактура, прикажана низ рамноправноста на гласовите на женскиот хор, доминира во овој Псалм (пр.бр.13). Попрецизно, се работи за имитациска полифона фактура. Овој вид фактура се менува во кодата која се протега од 24 до 29 такт (пр.бр.37). Имено, кодата се базира врз хомофона фактура, по доминацијата на полифоната моторичност во текот на Псалм 68 и го подготвува свечениот карактер на финалниот, Псалм 110.

#### Пример број 37: 26-29 такт

Child.

три гу - гуч - ки три ан - ге - ла.

три гу - гуч - ки три ан - ге - ла.

три гу - гуч - ки три ан - ге - ла.

#### *Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот дел од вокалната кантата „Псалми“ содржи фактура која има елементи од акордската и хомофона фактура. Хомофоната фактура се манифестира низ минимална доминација на сопранската делница во однос на другите хорски делници, додека акордска фактура е прикажана преку појавата на ритмичка рамноправност на гласовите. Сепак, овој вид фактура го дефинираме како акордска и тоа тврдење го поткрепуваме со следниов цитат-



„акордска фактура - сите гласови се движат со иста ритмика, нема поделба на „водечки“ и „придружни“ гласови иако басот и сопранот, поради нивната позиција - на крајни гласови можат да се издвојуваат како мелодиски“ (Коларовски 1998:18) Со овој вид фактура, на најприкладен начин се претставува свечената корална атмосфера (подетално објаснето во делот Форма со тонален план), и се заокружува големиот циклус од единаесет дела (пр.бр.38).

Пример број 38: 1-8 такт

The musical score consists of four staves labeled S, A, solo, and B. Each staff contains a melodic line with lyrics underneath. The lyrics are: "Сво - не - те кам - ба - ни пуш - те - те глас, Фа - ле - те гос - по - да А - ле луи - ја." The music is in 3/4 time and marked with a mezzo-forte (mf) dynamic.

#### *Заклучок за фактурните особености во вокалната кантата „Псалми“*

Од аспект на фактурата констатираме дека ова дело поседува широк фактурен спектар. Тоа фактурно богатство најмногу произлегува од „цитирање на стиловите“, што претставува една од важните специфичности во творештвото на композиторот Стојков. Од овој аспект би посочиле:

- псалмите кои се компонирани по углед на византиската црковна музика поседуваат монофона фактура претставена преку соло глас, која се сменува со акордска фактура донесена од хорот (Псалм 1 и 46). Овој начин на донесување на тематскиот материјал, конципиран по принципот на прашање и одговор, влече корени од византиската црковна музика и се нарекува прокимен;
- хомофоната фактура е доминантна во целото дело, а ги опфаќа следниве Псалми: 38, 18, 19, Псалм 26 - во разработните делови и Псалм 110;
- полифоната фактура се јавува во два вида: како контрастна (на крајот на Псалм 38) и како имитациска (во Псалм 67, Псалм 26 (во делот А и В) и во Псалм 68);
- монофоната фактура се јавува без исклучок во сите имитациски конципирани полифони псалми (Псалм 67 и 26) како и во воведот на Псалм 39;
- постои прелевање или модулација од хомофона кон полифона фактура (во Псалм 19), како и трансформирање од монофона, преку полифона кон хомофона фактура (во кодата на Псалм 26).

По направената анализа констатираме дека фактурата е променлив фактор во рамки на еден псалм – т.е. почеста е промената на фактура во рамките на еден псалм отколку воспоставување на една фактура која го одбележува целиот псалм.

## 1.9. ТЕМАТИЗАМ

„Идејата како најширок поим, а терминирана со музички тематизам, е „иницијатор“ на комплексната организација на музичкото дело. Или идејата како основен мисловен ресурс изразен преку поимот тематски материјал, во повеќе случаи го одредува глобалниот конструктивен план на делото, а се разбира во корелација со стилските норми и кодексот на музичката епоха.“(Манчев, 2001:93) Додека пак според Пенчо Стојанов „Во современата теорија на музичкиот тематизам централно место зазема поимот тема: основната, главна мисла врз која се гради музичкото дело. Високиот степен на смисловна завршеност, структурна оформеност и ликовна карактерност, кои се својствени за уметнички комплетна тема, го одредуваат нејзиното место како активна дејствувачка сила.“ Вокалната кантата „Псалми“ е циклично дело во кое секој составен дел – Псалм, поседува одреден степен на самостојност, што доведува до заклучок дека, глобално гледано, ова дело е политематско.

Големо влијание врз карактерот на темите во рамки на секој Псалм од Кантата одделно има композиторовото користење на различни музичко-стилски постапки (византиски црковни, барокни и современи). Иако текстот не припаѓа во групата музички параметри, конструкцијата на темите е во зависност и од поетската основа на делото. За ги дефинираме карактерните црти на темите во секој Псалм значајно е да се објасни важноста на меѓусебното влијание помеѓу тематизмот и текстот, кое ќе го потврдиме преку една класификација на говорни псалми, претставена од украинскиот лингвист Свитлана Дорда, доцент на Одделот за странски јазици при Киевскиот Универзитет. Оваа класификација ја потенцираме поради фактот дека таа: од една страна се однесува за сите псалми воопшто, а од друга страна - наоѓа своја примена и во ова дело.

1. Според карактерот (содржината) на текстот на кој се напишани псалмите, може да забележиме дека постојат три главни причини поради кои луѓето му се обраќаат на Господ:
  - искажување на молитва (индивидуата или група верници го молат Господ за помош во тешките времиња);
  - изразување благодарност (верниците благодарно (великодушно) се заблагодаруваат за нештата коишто Господ со своја милост ги направил) и
  - славење на Господ поради неговата великодушност и добрина.
2. Сепак, тука не завршува категоризацијата на псалмите. Понатаму овие три вида се делат според начинот на обраќање на верниците на Господ:
  - Господ е во второ лице еднина и
  - Господ е во трето лице еднина.
3. Последната класификација е според начинот на обраќање, а се јавуваат два основни вида:
  - индивидуална молитва, како најчест вид го става верникот во прво лице еднина и
  - групна молитва кога се молат за група како целина, т.е. верниците се во прво лице множина. (Дорда, 2005)

### *Псалм 1: прв дел*

Овој Псалм според првата класификација преземена од Дорда, претставува искажување на молитва за помош, а според начинот на обраќање (втора и третата класификација) – индивидуална молитва насочена кон Господ во второ лице. Самиот текст, во кој се набројуваат желбите на псалмо-пејачот условува појава на една речитативна тема со цел да се обезбеди разбирливост на текстот.

Псалм 1 е монотематски (пр.бр.1) и е стилски сроден со македонското духовно музичко наследство. Имено, темата во првите четири такта потсетува на ектенијата од Литургијата во православна богослужба. Со помош на варијантно повторување таа се развива и збогатува, но го задржува карактеристичното заобиколување околу основниот тон на тоничниот трозвук од C-dug тоналинтет - тонот C.

### *Псалм 38: втор дел*

Овој Псалм според горенаведената трета класификација, припаѓа на видот групни псалми, кога групата му се обраќа на Господ, а од аспект на втората класификација, обраќањето е директно, во второ лице. Псалмот е философски конципиран претставувајќи повеќе размислување за животот, отколку самата молитва.

Тематскиот материјал во Псалм 38 несомнено поседува поврзаност со текстот. Во симболичкиот текст на Михаил Ренцов поимот „градината“ се поистоветува со животот. Во него се јавуваат позитивни и негативни случки симболично претставени преку асоцијации на бои. Имено, дводелноста на поетскиот текст се одразува врз појавата на музичкиот битематизам.

Првиот тематски материјал од псалмот, во траење од шест такта е претставен во сопранската делница. Во текстот преовладуваат позитивни животни случки, кои се манифестираат преку побогата мелодиска раздвиженост на сопранската делница (пр.бр.15). Во карактерот на тематскиот материјал активно учествуваат и хармонската и ритмичка компонента во придружните гласови, кои го дополнуваат водечкиот глас, кој ја донесува темата.

За разлика од првиот, вториот тематски материјал од Псалмот се одликува со постепени мелодиски движења и покрупни нотни ритмички вредности, кои ја образуваат „темната страна“ на животот (пр.бр.30). Тематскиот материјал е претставен преку хармонско и темброво згуснување, со што се постигнува карактерна различност помеѓу двете теми.

### *Псалм 67: трет дел*

Текстот според првата горенаведена класификација претставува изразување на благодарност, а земајќи ја во предвид втората класификација, тоа изразување се одвива преку директно обраќање кон Господ во второ лице, додека од аспект на третата класификација - укажува на индивидуално обраќање, каде што верникот е прикажан во прво лице еднина. Полифоно градениот Псалм и неговата едноделна форма условуваат појава на монотематизам. Самата реперкусија на гласовите при која се јавува темата, се базира врз имитациониот принцип, кој дополнително го засилува значењето на самата тема. Во темата, која содржи шест такта, преовладува постепено мелодиско движење, (пр.бр.2), кое го истакнува значењето на текстуалната компонента.

### *Псалм 19: четврти дел*

Текстот на Псалм 19 според првата класификација се дефинира како молитва за помош. Молитвата од аспект на третата класификација е претставена како индивидуална а земајќи ја во предвид втората класификација - таа се спроведува низ директно обраќање кон Господ (во второ лице). Самиот текст на Псалм 19, во кој злото е претставено преку стиховите: „благласните злости“ или „милно усните пакости“, го навел композиторот Стојков да го постави тематизмот во тој правец. Тематскиот материјал е претставен преку истовремено појавена делница во сопрани и втори алти (пр.бр.4), чии мелодиските линии се движат постепено, но во различен правец, а симболично го претставуваат животот во кој вечно се трага по вистинскиот пат, во обид да се избегне злото.

### *Псалм 18: петти дел*

Текстуалната компонента е претставена преку директно обраќање (според втората класификација) кон Господ, кој е претставен во второ лице (трета класификација). Во неа, псалмо-пејачот се заблагодарува (псалм на благодарност - според првата класификација) и за негативните работи во животот, како на пример: „страданијата“ или „мракот“, пренесувајќи ја пораката дека преку негативните случки се учиме и стекнуваме искуство за иднината.

Монотематизмот во Псалм 18 произлегува од едноделноста на формата, како и од мирниот линеарен тек на текстуалната компонента. Темата во траење од седум такта се одликува со карактеристични квинтни скокови (пр.бр.5). Варијантното повторување на тематскиот материјал се одвива преку одредено менување на регистрите во делницата од соло мецосопран. Преку оваа постапка композиторот Стојков на интересен начин го опишува текстот на овој Псалм, симболизирајќи ги подемите и падовите низ животот.

### *Псалм 46: шести дел*

Според првата класификација - овој Псалм спаѓа во група на Псалми кои го величаат Господ. Сепак, не постои обраќање кон Бог, туку во преносна смисла се опишува Божјото дело.

Монотематизмот присутен во Псалм 46, слично на Псалм 1, стилски одговара на ектенијата од православна литургиска пракса. Тој варијантно се повторува во делницата од соло бас. Темата со постепени мелодиски движења ја нагласува поетски прикажаната идилична слика во овој Псалм (пр.бр.7, 24, 32 и 39).

Пример број 39: 23-33 такт

Child. <sup>23</sup> та Ан - ге - ли сле - ту - ва ат.

solo <sup>23</sup> Ан - ге - ли сле - ту - ва во *mp*

B <sup>23</sup> *mp*

Child. <sup>29</sup> воз - не - су - ва - ат.

solo <sup>29</sup> за - нес воз - не - су - ва - ат. *p*

B <sup>29</sup> *p*

Псалм 26: седми дел

Овој Псалм претставува кулминација во делото, а композиторот Стојков му придава особено значење преку употребата на сите музичко-изразни средства. Функцијата - кулминација во делото, овој Псалм ја потврдува преку фактот дека во себе носи нешто што навистина не е специфично за Псалмите. Имено, тој претставува Господовото обраќање.

Самата дводелна форма на овој Псалм подразбира постоење на два тематски материјали – појава на битематизам.

Првиот тематски материјал е во траење од седум такта (пр.бр.8), а се одликува со мелизматична (кантиленска) мелодија и ритмичка раздвиженост. Темата е претставена низ имитациска полифонија (во: 7-ми такт - алт и 9-ти такт - сопран), која дополнително го истакнува нејзиното значење. Темата е подржана од педален тон, кој на специфичен начин ја потенцира нејзината појава.

Во вториот дел има појава на нов тематски материјал, кој за разлика од првиот, е претставен во вид на фугато, кое е варирано спроведено низ разни гласови (во 42-ри такт - сопрани, 43-ти такт - алти, 52-ри такт на прво тактово време - баси и 52-ри такт на второ тактово време - тенори). Оваа појава на варирано фугато, како и појавата на мотиви од првата тема во вториот дел од Псалм 26, нè наведуваат кон заклучок дека и покрај битематизмот, првата тема е повпечатлив и повеќе експониран тематски материјал во овој Псалм.

### *Псалм 39: осми дел*

Според првата класификација, овој Псалм спаѓа во група на псалми во кои се искажува молитвата за конкретни работи. Господ е претставен во второто лице што, според втората класификација подразбира директно обраќање. По третата класификација- начинот на обраќање и припаѓа на категоријата - индивидуални псалми. Сепак, интересно е што поетот сега верникот го става во трето лице еднина, а не во прво, како што е најчест случај. Покрај тоа, текстот на овој Псалм наликува на осовремен вид на најчесто искажуваната молитва „Оче наш“.

Тематскиот материјал се првично претставува едногласно, а го излага соло баритонот (пр.бр.36). Се одликува со карактеристично постепено движење околу тониката на D-dur - тонот d. Тематскиот материјал, при првата негова појава содржи четири такта, а во понатамошниот музички тек се јавува варијантно повторен и, во зависност од текстот, мелодиско-ритмички проширен (пр.бр.10 и 28). Псалмот 39 се карактеризира со монотематизам и е претставен преку линеарниот - заокружен тек на текстуалната компонента.

### *Псалм 27: деветти дел*

Во текстуалната компонента во Псалм 27 преовладуваат зборовите со преносно значење. Наместо конкретниот опис, симболично се претставува Господ и, според првата класификација, овој Псалм за причина има славење на Господ. Господ е претставен во второ лице, што, според втора класификација укажува на директно обраќање кон Господ. Втората категоризација не може со сигурност да се утврди поради фактот што верникот не се претставува ниту индивидуално, ниту групно.

Дводелноста, содржана во текстот на овој Псалм, донесува и битематизам на музичкиот план. Тематските материјали на првиот и вториот дел поседуваат карактерна сличност. Ведриот карактер на тематските материјали особено го нагласува значењето на поетскиот текст.

Првиот тематски материјал е во траење од осум такта (пр.бр.11). Во него преовладуваат постепени мелодиски движења. Вториот тематски материјал трае седум такта (пр.бр.12), а од мелодиски и ритмички аспект - нема сличности со првиот, но и двата тематски материјали карактерно се исклучително блиски. Во Псалм 27 карактеристичен е експозицискиот тип на излагање на музичкиот тематски материјал.

### *Псалм 68: десетти дел*

Текстуалната компонента, слично како и во претходниот Псалм, и во Псалм 68 симболично ја претставува идилата која ја создал Господ и, според првата класификација, припаѓа во категоријата на Псалми за славење на Господ. Според начинот на обраќање; втора и трета класификација - следи напомена дека во овој Псалм не постои ниту директно, ниту индиректно обраќање кон Господ. Оваа слобода на изразување може да се разбере како своевиден „модернизиран вид“ на псалми, која излегува од рамките на класификација.

Од аспект на тематизам, констатираме дека овој Псалм е монотематски. Темата на почеток се јавува во делницата на сопрани, и трае пет такта (пр.бр.13). Се одликува со постепено нагорно и надолно движење во мелодиската делница, создавајќи еден вид на локална кулминација (во вториот такт од псалмот). Втората појава на темата е во делницата на втори алти и

содржи ритмички и мелодиски промени во однос на првото тематско појавување (пр.бр.13). По ова варијантно повторување следува разработка на тематскиот материјал.

#### *Псалм 110: единаесетти дел*

Завршниот Псалм, според првата класификација несомнено претставува Псалм на славење, величање на Господа. Сепак, спред втората класификација, Псалм 110 содржи индиректно обраќање кон Бога во трето лице, што се забележува во следниов стих: „Длабоко во нас за сите тој спас е.“ По втората класификација, овој Псалм спаѓа во категорија групни псалми што се манифестира низ следниве стихови: „...блажен е нашиот Бог“.

Во завршниот Псалм од вокалната кантата „Псалми“, е застапен битематизмот. Првиот тематски материјал, кој е во должина од осум такта, има карактеристична цезура преку подолга ритмичка нотна вредност - во четвртиот такт, во сопранската делница и се одликува со постепени мелодиски движења (пр.бр.38). Вториот тематски материјал трае седум такта (пр.бр.40). Во овој Псалм, слично на Псалм 27 преовладува експозицискиот тип на излагање на музичкиот тематски материјал.

#### Пример број 40: 25-31 такт

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score covers measures 25 to 31. The lyrics are: "Дла - бо - ко во нас - е за си - те тој спас е, у - ми - лен не - бе - сен пој." The melody is consistent across all parts, with a notable caesura in the fourth measure of each part.

#### *Заклучок за особености на тематизмот во вокалната кантата „Псалми“*

Од аспект на тематизмот мора да посочиме исклучителна тематска поврзаност на музиката со текстот. Преовладуваат псалмите со индивидуално и директно обраќање кон Господ, а целта која преовладува во текстуалниот елемент е славењето на Господ. Со оглед на фактот дека во прашање е циклично дело, се подразбира постоење на политематизмот. Во рамките на еден псалм се јавува:

- монотематизмот, кој е застапен во псалмите каде што постои линеарен тек на молитвата, како на пример набројување на желбите или изразување благодарност кон Господ за низа исполнети молби. Таков случај се наоѓа во: Псалм 1, 67, 19, 18, 46, 39 и 68. За овие псалми карактеристично е варијантното повторување на единствениот тематски материјал и
- битематизмот— застапен во псалмите каде што се јавуваат две разновидни тематски мисли, како на пример во: Псалм 38, 26, 27 и 110.

## 1.10. ДРАМАТУРГИЈА

„Музичката драматургија зависи, пред сè, од идејата и од формата на творбата... Кај цикличните форми драматургијата соодветно се гради со карактерот и содржината на творбите. ...Во овој контекст треба да кажеме дека е неопходна соодветна структура на тематизмот, на скалично-тоналниот развој, формообликувањето на музичката драматургија и често користење националниот стил на изразување.“ (Манчев, 2001:98)

Драматургијата, т.е. начинот на организација на музичкото ткиво, во голема мера е условена од карактерот на делото. Со оглед на тоа што Кантата „Псалми“ е композиција од духовен карактер, композиторот Стојан Стојков во изградбата на драматуршкиот процес претпочита посуптилен избор и интензитет на музичките изразни средства, пред користење на драстични промени во рамки на истите. Сепак, секој Псалм има свои особености од аспект на драматургија. Кои музички изразни средства и со кој интензитет тие активно учествуваат во изградбата на драматуршкиот тек во ова дело, ќе бидат подетално претставени во понатамошниот текст.

### *Псалм 1: прв дел*

„Музичката драматургија може да се третира уште и како „надворешен профил“ на музичката творба, зависна од репродуктивниот процес.“ (Манчев, 2001:103) Ова тврдење добива поткрепа во самиот почеток на првиот Псалм во Кантатата. Имено, со изоставување на ознаката за темпо и динамичката ознака, композиторот Стојков на соло тенорот му нуди можност исполнителот непосредно да влијае врз драматуршкиот процес (пр.бр.1). Со оваа постапка се става акцент на композиторовиот приоритет, а тоа е постигнување на молитвен мир.

Драматуршкиот процес во Псалм 1 се одвива преку: динамика, тембр и тонален план. Во претходно анализираните музички изразни средства се задржавме на фактот дека за овој Псалм е карактеристично навраќањето кон православната црковна традиција. Преку силабичното пеење на солистот во кое преовладува постепено мелодиско - ритмичко движење и хорскиот одговор на тоничен акорд во првите две музички фрази (1-9 такт) се постигнува исклучителен молитвен мир.

Првиот движечки импулс кон кулминацијата настапува во третата фраза (10-13 такт) со помош на динамиката. Дотогашната *p* динамика прераснува во *mp* (13-ти такт), а потоа, во четвртата фраза (14-18 такт) во *mf*. Со помош на динамичкиот раст се јавува и модулација од почетниот *C-dur* во субдоминантниот тоналитет *F-dur* (21-ви такт).

Од 35-ти такт, со *f* динамиката и зачестено менување на тоналниот центар (*e-moll*, *G-dur*), како и со првото сплотување на солистот и хорот, започнува кулминативниот процес. Во 50-ти такт се јавува кулминација на овој Псалм (пр.бр.41). Таа, покрај динамиката, е постигната и преку специфичната хомофона фактура, во која хорот опишува звук на црковните звона (пр.бр.41).



### Пример број 41: 44-52 такт

44

solo  
Раз - бу - ди ми пти - ца пој - ни - ца да по - те - че сла - тка пе - сна, пе - сна о - пој - ни - ца.

S  
Раз - бу - - - ди ми пти - ца о - пој - ни - ца.

A  
Раз - бу - - - ди ми пти - ца о - пој - ни - ца.

T  
Раз - бу - - - ди ми пти - ца о - пој - ни - ца.

B  
Раз - бу - - - ди ми пти - ца о - пој - ни - ца.

49

solo  
Дај ми за ра - на бо - си - лек

S  
Дај ми за ра - на бо - си - лек

A  
Дај ми за ра - на бо - си - лек

T  
Дај ми за ра - на бо - си - лек

B  
Дај ми за ра - на бо - си - лек

Самата кулминација во 50-ти такт се постигнува преку акорд кој е поставен (гледано од бас) како *g-d-f-a-c*, кој создава голема напнатост. Смирувањето на кулминативниот момент се одвива по сличен пат како и патот кон кулминацијата. Динамичката компонента се намалува до *p* (во 56-ти такт), а последниот нагорен динамички бран е прикажан преку *mf* динамика, „потпомогната“ со кластерот *e-fis-g-a* во 63-ти и 64-ти такт. Од 69-ти такт повторно се враќа *f* динамиката, но овој пат со појава на тоника од новиот тоналитет *G-dur*.

#### Псалм 38: втор дел

Градењето на драматуршкиот процес во Псалм 38 е во тесна врска со дводелната форма на овој Псалм (види дел Форма со тонален план). Ваков вид форма најдобро го отсликува текстот, составен од две контрастни мисли, т.е. симболичен приказ на позитивната и негативната страна од животот.

Двата контрастни делови, се одликуваат со различен драматуршки тек од Псалмот 38, т.е. драматуршкиот тек се одвива преку различни музичко - изразни средства во првиот и вториот дел од Псалмот.

Мирот и благосостојба претставени во поетскиот текст во првиот дел од Псалмот, во музичката драматургија се постигнуваат преку раздвижени мелодиски линии, ритмичката изедначеност на гласовите, заедничката *p* динамика, како и стабилната хармонска компонента (пр.бр.15). Првата локалната кулминација се случува на крајот од првиот дел (пр.бр.30) кога по автентичната каденца *V - I* повторно се јавува *V* стапало како најава за еден поинаков драматуршки тек.

Самиот почеток на вториот дел кој се јавува во 13-ти такт донесува мистична атмосфера. Од едногласие, звукот се згуснува кон осмогласен хорски став (види дел Хармонија) силно поддржан од динамичката компонента

(пр.бр.30) со следниот тек: *p – poco a poco crescendo - f*. Кулминацијата во овој Псалм се протега од 18 до 21 такт, изразена преку хармонско, темброво и динамичко наслојување. Од 22-ри такт се јавува смирувањето на кулминативниот момент преку осамостојување на гласовите и појава на полифоната фактура. Текстот „нашиот страв од смртта“ се јавува наизменично низ гласовите во *mp* динамика до 31-ви такт. Текстот „Тебе ти го даруваме“ од 32-ри такт, со константно присуство на тоничниот акорд на воспоставениот *C-dur* тоналитет (пр.бр.29) потцртан со ознаката *poco rit* во драматуршка смисла, создава смирување и целосно предавање на Господ.

#### *Псалм 67: трет дел*

Музичките параметри кои се доминантни при градењето на драматуршкиот тек во Псалм 67 се: тематизам, тембр, ритам и динамика. Експозицијата на карактеристичниот тематски материјал поставена во имитациска полифонија низ реперкусија на гласовите, го доведува тематизмот во преден план. Тематскиот материјал се јавува во фрагменти и во разработниот дел, што го поставува тематизмот како фундамент при изградбата на драматуршкиот процес. Карактеристичниот тембр е претставен преку наслојувањето на гласови и згуснување на музичкото ткиво, а тембровата компонента претставува важен чинител при формирање на драматуршкиот процес.

Уште една важна компонента при креирање на драматуршкиот процес е ритамот. Ритмичката моторичност, која е една од битните карактеристики на барокните полифони ставови, во овој Псалм е застапена како фактор на движење на музичкиот материјал. Со оглед на фактот дека темпото е умерено (*Andante*), ритмичката компонента не создава ефект на напнатост, туку овозможува константно движење на музичкиот материјал.

Првата појава на темата (*proposta*) и првиот одговор (*risposta*) се во *mp* динамика, додека вториот одговор се јавува во динамика за еден степен повисоко, во *mf*, што ја поставува и динамичката компонента како движечки импулс кој, во драматуршкиот тек води кон кулминација.

Овие четири музички параметри (тематизам, тембр, ритам и динамика) се доминантни и при самата кулминација, која се јавува во 27-ми такт (пр.бр.2,3 и 17).

Нов драматуршки момент се јавува во кодата, претставен преку дијалог помеѓу мешаниот и детски хор, каде композиторот Стојков, од досегашниот полифон принцип преминува кон антифона обработка (детски и мешан хор) на тематскиот материјал преку хомофон принцип (пр.бр.17 и 22). Покрај ова, детскиот хор создава една нова, „ангелска“ атмосфера, со кој и завршува Псалм 67.

#### *Псалм 19: четврти дел*

Основната композиторова драматуршка цел е достигнување на „ангелски мир“, кој беше назначен на крајот од претходниот, Псалм 67. Целиот Псалм претставува неделива целина, а најактивни музичко - изразни средства во драматуршкиот тек се темброт и фактурата.

Тембровото наслојување на гласовите предизвикува определен кулминативен момент, достигнат со појавата на мешаниот хор во петтоглас, кој се задржува како најзастапен тембр сè до крајот на Псалмот.

Фактурата е поставена преку едноглас во 1-ви такт, а се развива во полифона фактура изградена по имитациски принцип (1-12 такт). Потоа следува појава на хомофоната фактура, преку движење во паралелни терци кај први и втори алти, додека три гласа (сопрани, тенори и бази) се одликуваат со придружна улога (пр.бр.33).

#### *Псалм 18: петти дел*

Од аспект на драматургија, овој Псалм е контрастен во однос на претходниот. За разлика од Псалм 19, во Псалм 18 драматуршкиот процес е експанзивен. Во драматуршкиот тек најактивни музички изразни средства се: ритмот, хармонија и динамика.

Првата кулминација се наоѓа на крајот од третата фраза, во 22-ри такт (пр.бр.23). Ритмичката компонента во мешаниот хор содржи долги нотни вредности кои ја опишуваат атмосферата на црковните звона, по кои следува раситнување на нотните вредности со цел да се најави кулминацијата (пр.бр.23). Самата кулминација е одбележана од аспект на хармонската компонента, со употреба на кластерот (as-b-c-d-es) во 22-ри такт.

Втората кулминација е на самиот крај од Псалмот (30-33 такт). Таа е постигната преку динамичката компонента со ознака за *ff* динамика (пр.бр.31).

#### *Псалм 46: шести дел*

Основната драматуршка карактеристика за овој Псалм е употребата на таканаречен „ехо-ефект“. Оваа појава, како низ текстот, е прикажана и низ динамичката компонента. Имено, *mf* динамиката во соло баритон е за еден или два степена повисока од машките хорски делници, заради истакнување на соло делницата, во однос на динамиката застапена во машкиот хор, кој има динамички ознаки: *p*, *mp*. Текстот во делниците на машкиот хор претставува повторување на крајот од стихот на соло гласот во вид на ехо (пр.бр.7, 24 и 32).

Оваа појава се повторува повеќепати низ строфичната форма од овој Псалм. Со оглед на тоа дека по Псалм 46 следува Псалм 26, кој претставува кулминација во целото дело, можеме да констатираме дека овој дел од Кантатата претставува своевиден вовед во Псалм 26 и е разбирлив и оправдан неговиот мирен драматуршки тек.

#### *Псалм 26: седми дел*

Веќе нагласивме дека Псалм 26 претставува генерална кулминација во вокалната кантата „Псалми“. Музичките изразни средства кои активно учествуваат во драматургијата на Псалм 26 се: тематизам, хармонија, мелодија, ритам и динамика.

Од аспект на драматургијата ќе се обидеме да ги соединиме сите карактеристики на различните музичко - изразни средства кои активно учествуваат при градењето на драматуршкиот тек создавајќи го кулминацискиот процес, како во овој Псалм, така и во целото музичко дело.

Првата специфичност на овој Псалм лежи во текстот. Во делот Тематизам подетално се занимававме со карактеристиките на поетскиот текст. Во овој дел накратко ќе се потсетиме дека Псалм 26 го содржи Господовото обраќање кон човекот. Тематизмот, со двата различни тематски материјали (види дел Тематизам) го збогатува драматуршкиот тек. Хармонската компонента вклучува голем број вонакордски тонови, произлезени од

полифоната фактура, што ја воведува мелодија како активна компонента во градење на драматуршкиот тек, додека ритмичката компонента претставува основен движечки елемент во градењето на драматуршкиот тек во овој Псалм. Динамиката е постепено, брановидно, скалесто изградена така што и таа во голема мера придонесува кон кулминативниот тек.

Главната кулминација, во која се содржани сите, пред малку споменати, музичко-изразни средства, се наоѓа во делот од 58 до 64 такт (пр.бр.42).

#### Пример број 42: 55-64 такт

55

S чав, пло - - - дот што ти го на -

A ра - - - чав пло - дот што ти го на - ра - чав,

solo 8 дот пло - дот што ти го на - - -

B пло - дот што ти го на - - -

60

S ра - - - чав што го на - ра - чав, на - ра -

A на - ра - чав што ти го на - ра -

solo 8 ра - - - чав, што ти го на - ра -

B ра - чав, што ти го на - ра -

64

S чав |

A чав |

solo 8 чав, |

B чав, што

По овој дел следува смирување сè до кодата, која донесува помала-локална кулминација преку тембровата компонента и фактурата, т.е. еден вид на заклучок, што, всушност, е и основната улога на кода (пр.бр.35).

#### Псалм 39: осми дел

Музичките параметри кои активно учествуваат во градење на драматуршкиот тек од Псалм 39 се: ритам, хармонија и динамика.

Фрагментарната структура во овој Псалм, која подетално е објаснета во делот Форма со тонален план, носи во себе симетрија која произлегува од композиторовата желба стиховите (во прашање се групи од по два стиха) со нееднаков број на слогови да бидат ставени во сразмерно еднаква музичка рамка. Од драматуршки аспект, ритмичката компонента претставува движечки фактор кој, и покрај фрагментарноста, му обезбедува константен пулс на музичкиот материјал.

Кулминативниот процес постепено се припрема низ целиот тек на Псалмот (пр.бр.10 и 36), создавајќи локални кулминации во секој составен дел од Псалмот (види дел Форма со тонален план). Кулминативниот тек најсилно се достигнува преку ритмичката компонента, во вид на создавање на ритмичко *crescendo*, т.е. раситнување на нотните вредности, како и појава на триолата во 22-ри такт на прво тактово време (пр.бр.28), која внесува психолошки немир поради дадената метричка промена. Во изградба на локалните кулминации активно учествуваат хармонската и динамичката компонента (подетално објаснето во соодветните делови од трудот).

Главната кулминација се наоѓа на самиот крај од Псалмот, достигната преку *f* динамика, а од ритмички аспект - со полови ноти кои асоцираат на црковните звона, нагласувајќи го пеаниот текст „Амин“ (пр.бр.43).

#### Пример број 43: 28-33 такт

28

B И во век и ве-ков е-го по-ме-ни А-мин.

S по-ме-ни, И го по-ме-ни, А-мин.

A по-ме-ни, И го по-ме-ни, А-мин.

solo 28 по-ме-ни, И го по-ме-ни, А-мин.

B по-ме-ни, И го по-ме-ни А-мин.

#### Псалм 27: деветти дел

Во драматуршкиот тек од Псалм 27, најекспонирани музички параметри се: мелодијата, темброт, метарот, хармонијата и динамиката.

Мелодиската компонента е најважен фактор при одредување на самиот карактер на Псалм 27, додека темброт е суштинска музичка компонента во драматургијата во овој Псалм. Деветиот дел од вокалната кантата „Псалми“ започнува со „ангелски“ тембр во детскиот хор (пр.бр.11). Потоа едногласниот детски тембр се напластува со четиригласен тембр во мешаниот хор, кој со својата густина создава сосема нова, поинтензивна енергија (пр.бр.12).

Движечката карактеристика на текстот драматуршки е засилена и на полето на метарот. Имено, триделниот метар со една теза и две арзи асоцира на танц од типот: менует, валцер и сл., и секако претставува значителен движечки импулс во Псалм 27.

Самата кулминација се поклопува со завршните тактови од овој Псалм. Таа е спроведена преку хармонската компонента – со појава на акордот a-cis-g-h составен од две главни тонални функции како што се IV и V стапало и динамичката компонента – со *crescendo* кое води до *f* по константната *mf* динамика (пр.бр.27).

### *Псалм 68: десетти дел*

Од аспект на драматургија, овој Псалм има улога на смирување пред последниот дел на вокалната кантата „Псалми“. Музичките параметри кои најактивно учествуваат во драматургијата на овој Псалм се следните: тонален план, динамика и метарот.

Композиторот Стојков, тој мир го постигнува преку употреба на тригласен женски хор во чии делници преовладува средниот регистар (пр.бр.13). Темпото *Andante*, како и константната *mp* динамика, дополнително го обезбедуваат идиличниот мир прикажан во поетскиот текст (подетално објаснет во делот Тематизам). Тоналниот план преку модулацијата од почетниот *g-moll* во паралелниот *B-dur* тоналитет создава еден вид „просветлување“. Во последните два такта динамиката се зголемува до *f*, а метриката се менува од  $\frac{3}{4}$  во  $\frac{2}{2}$  создавајќи ефект на црковните камбани (пр.бр.37), а преку овие изразни средства се достигнува кулминацијата во Псалм 68, што воедно претставува и најважна на свечената атмосфера присутна во финалниот, Псалм 110.

### *Псалм 110: единаесетти дел*

При објаснувањето на кулминацијата во Псалм 68, започнавме со опишување и на драматургијата во овој финален Псалм. Како што напоменавме, Псалм 110 претставува „*grand finale*“ на делото кое е предмет на нашиов труд. Тембровата компонента е единствен музички параметар кој е променлив и со тоа најактивно учествува во драматургијата на овој Псалм.

Имено, во Псалмот преовладува четиригласниот хомофон звук во мешаниот хор (пр.бр.19), кој го симболизира народот, додека при крајот на првиот дел од овој Псалм се јавува само женскиот хор (пр.бр.19). Мелодиската умерена раздвиженост, ритмичка монолитност и константната динамика *mf* го формираат свечениот карактер на овој Псалм, кој претставува безусловно предавање кон Господ, на што укажуваат и завршните стихови во поетскиот текст.

**„...Блеснете светлини пристигна час,  
славете Господа Алелуја.“**

### *Заклучок за драматуршките особености во вокалната кантата „Псалми“*

Драматургијата е условена од духовниот карактер на делото. Од тоа произлегува заклучокот дека во вокалната кантата „Псалми“ преовладува посуптилно граден драматуршки тек отколку појава на нагли промени во интензитетот на употребени музички изразни средства. Безбројни се комбинации од разни музичко - изразни средства кои активно учествуваат во кулминацискиот процес.

- во Псалм 1 скалестиот раст на динамичката компонента, тоналниот план (модулација), хармонскиот јазик и монолитната ритмичка компонента се елементи кои се доминантни при кулминацискиот процес;
- во Псалм 38 доминираат динамичка, хармонска и темброва компонента;
- во Псалм 67 се јавува тематизмот како клучно средство во градењето на драматуршкиот процес. Неговата значителна улога се манифестира низ имитациското повторување на тематскиот материјал, или како јавување на тематските фрагменти во разработниот дел. Мелодијата, темброт, скалестото

водење на динамиката и ритмичката компонента со својата моторичност се изразни средства кои ја градат кулминација.

- во Псалм 19 темброт и фактурата се истакнуваат како водечки музички изразни средства кои го одбележуваат драматуршкиот процес;

- во Псалм 18 кулминацискиот процес се одвива преку ритмичка, динамичка и хармонска компонента;

- Псалм 46 поради строфичната структура не поседува нагорен кулминативен тек. Во него доминантно место од аспект на драматургијата зазема динамичката компонента претставена преку ехо-ефектот, кој се одвива помеѓу соло басот и машкиот хор;

- Псалм 26 претставува кулминација на целото дело. Тој е најкомплексно изграден дел и во него особено се изразени следни музичко-изразни средства: мелодија, хармонија, ритам, фактура и тематизам;

- во Псалм 39 кулминацијата се одвива преку ритмичката компонента со ненадејно воведување на триола (таа донесува и привидна промена на метриката), динамичката компонента со воведување на *subito* промена и хармонската компонента со јавување на II7 (во D-dur) како момент на определена напрегнатост;

- во Псалм 27 највпечатлива е појавата на различни тембри – антифона комуникација помеѓу детскиот хор со ангелски призивок и мешаниот хор кој претставува народ, како и појавата на триделниот метар како елемент на движечкиот процес;

- Псалм 68, слично како и Псалм 46 има условно кажано „смирувачка“ улога во кантатата. Клучно за ова е фактот што Псалм 46 се наоѓа непосредно пред Псалм 26, кој ја претставува главната кулминација во делото, а Псалм 68 пред финалниот Псалм 110 и

- финалниот Псалм 110 се одликува со свечен карактер. Тој плени со својата ширина. Кулминацијата во овој Псалм се спроведува преку промената на темброт. Имено, мешаниот хор во средишниот дел се заменува со женскиот хор, за на крајот повторно да се појави мешан хор.

## ЗАКЛУЧОК

Вонвременост на псалми, како духовни песни, се манифестира преку нивната застапеност во секоја музичка епоха. Значајно место на псалмите потврдува и податок дека тие се дел од творечките опуси на повеќето големи имиња во различните епохи од историјата на музиката. Псалми ја носат духовната содржина во контекст на музичка трансформација произлезена од музичките стилски периоди.

Православната музика се изведува *a capella* – т.е. без инструментална придружба. Со употреба на човечкиот глас, оваа музичка форма ја сочувала изворната идеја за псалмите, како директно обраќање кон Господ.

Вокалното, т.е. хорско творештво создадено од македонските композитори, во себе носи инспирации од богатата музичка традиција на земјава. Анализа на делата од македонски композитори придонесува за развојот на музичката теорија кај нас.

Наведените информации претставуваат своевиден „патоказ“ токму кон вокалната кантата „Псалми“ од композиторот Стојан Стојков, која зазема значајно место во македонското композиторско творештво. Таа е прва вокална кантата со духовна содржина во историјата на македонското современо музичко творештво, и прва вокална кантата во творечки опус на композиторот Стојан Стојков.

Предмет на нашиов труд беа музичките изразни средства и нивните особености во делото „Псалми“.

Во првата глава ги издвоивме општите карактеристики на композиторското творештво на Стојан Стојков. Покрај тоа, направивме осврт врз неговиот професионален пат, дефинирајќи ги трите сегменти - композитор, педагог и деец во промоција на македонската уметничка музика - значајни за македонското музичко творештво. Како што можеше да се проследи од првата глава, Стојков е композитор, чиј карактеристичен творечки стил зазема место во историја на македонската музика. На крајот на првата глава, а воедно како најавата на централниот дел од трудот, ги прикажавме општите карактеристики на вокалната кантата „Псалми“ претставувајќи ја естетската порака содржана во Кантата, информациите за стилската припадност на делото, вклучително со информациите за премиерната изведба на „Псалми“.

Втората глава, која претставува централен дел од трудов, се базира врз анализата. Аналитичкиот пристап е спроведен врз десетте музички изразни средства во вокалната кантата „Псалми“. Поконкретно - втората глава содржи: Анализа на музичка форма со тонален план; Анализа на мелодиски карактеристики; Хармонска структура; Метро-ритмички карактеристики; Темпо; Особености на динамички план; Карактеристики на тембровата компонента; Особености на фактурата; Тематизам и Анализа на драматуршкиот тек.

Секој анализиран музички параметар најпрво го дефиниравме со цитати преземени од македонски и странски композитори и музички теоретичари. Потоа, по пат на дедукција, која подразбира пристап од општо кон поединечно, ги посочивме најпрво генералните карактеристики на одредено музичко изразно средство во целото дело. По општата карактеризација пристапивме кон анализата на одреден музички параметар во секој од единаесетте дела (Псалми) дефинирајќи ги особености на анализираниот музички параметар во секој дел одделно. Анализата е поткрепена со адекватни нотни примери кои овозможуваат директно согледување на определената карактеристика, како и



шеми и табели за попрегледно претставување на особеностите на одредено музичко изразно средство. Непосредно по анализата на секој опфатен музички параметар следува заклучок, кој ги дефинира особеностите произлегле од анализираниот материјал.

Анализата на десетте музички параметри (музички изразни средства) поткрепени со адекватни нотни примери, табели и шеми резултира со дефинирање на определени композиторски решенија кои претставуваат главни особености на вокалната кантата „Псалми“.

Утврдените особености од десетте музички изразни средства се јавуваат како важни одбележја на индивидуалниот стил на композиторот, што наведува на заклучок дека Кантата „Псалми“ е типичен претставник на препознатливиот композиторски стил на Стојан Стојков.

При изработката на овој труд произлезе и неговата евентуална понатамошна употребна вредност.

- Методолошкиот пристап во овој труд, определување на проблемот на истражувањето, пронаоѓање на адекватен метод кој не води до одговор на проблемот - можат да бидат од помош при создавање на трудови од сличен карактер;

- Со оглед на тоа што предмет на овој труд е дело на македонски композитор, со анализа даваме скроман придонес кон зголемување на број на анализирани дела од македонски композитори;

- Самата концепција на трудот, т.е. согледување на десетте музичко-изразни средства и нивната анализа поткрепена со нотни примери и табели, претставува еден од попрецизните начини да се продре во суштината на определено музичко дело. Сите заклучоци кои произлегоа од овој труд нудат можност да бидат употребени како појдовни, компаративни или употребени материјали во нови трудови;

- Анализата на формален образец, хармонската компонента, тонален план и други музички изразни средства може да ја лоцираат својата примена во рамките на соодветен предмет, како што се: Музички форми, Хармонија со хармонска анализа, итн.

- Музичките изразни средства, по расчленувањето и осознавањето на нивните карактеристики, повторно се соединуваат во анализа на драматургијата на делото, создавајќи мозаик кој ја сочинува суштината на музичкото дело. Овој дел е значаен од композиторски и диригентски аспект поради тоа што расветлува параметри кои ги посочуваат кулминациските и смирувачките процеси.

- Од музиколошки аспект ги посочуваме важните моменти во професионалното дејствување на Стојан Стојков.

- Каталог на творечкиот опус на композиторот Стојан Стојков дава низа корисни информации.

## Користена литература

1. Бужаровски, Д. (1989). *Историја на естетиката на музиката*. Скопје: УКИМ/ФМУ
2. Бужаровски, Д. (1995). *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: УКИМ/ФМУ
3. Василевска, Ѓ. (2006, Септември 5). Музиката на Стојков е поставена во смисла на противтежата. *Вечер*, стр. 15.
4. Велковска – Трајановска, В. (2006). Присутноста, употребата и улогата на музичките инструменти во дел од оркестарското творештво на Томислав Зографски. Магистерски труд. Скопје. УКИМ/ФМУ.
5. Гавриловски, Г. (2007). Присутноста, улогата и употребата на музичките инструменти во симфонијата „Рустика“, оп. 58, на македонскиот композитор Властимир Николовски. Магистерски труд. Скопје. УКИМ/ФМУ
6. Георгиева - Маринска, Д. (1974). *История на музиката*. част прва, София: Наука и Изкуство
7. Голабовски, С. (1985). *Традиционална и експериментална македонска музика*. Скопје: Македонска ревија, 155-157.
8. Голабовски, С. (1999). *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно Дело
9. Дамчевска, В. (2012, Јануари 27). Еден македонист, композитори и режисери за академици. *Нова Македонија* . стр. 14.
10. Жан Колев, В. (2011). Стојан Стојков – живот и дело. *Музика* бр.17, 57-64.

11. Зафировски, Д. (2009). Музичкиот тематизам во кантатата „Сердарот“ од Властимир Николовски спроведен низ музичкиот инструментариум на симфонискиот оркестар. Магистерски труд. Скопје. УКИМ/ФМУ
12. Зориќ, И. (2007). Дигитален каталог на македонското хорско творештво. Докторска дисертација. Скопје. УКИМ/ФМУ
13. Иванова, Т. (2007, Март 23). Јубилејни македонски музички денови *Утрински весник*. стр. 15.
14. Иванова, Т. (2007, Март 28). Импресивен почеток на македонските музички денови. *Утрински весник*. стр.14.
15. Јанков, И. (2011). Музичките изразни средства и нивните особености во делото „Псалми“ од Стојан Стојков. *Музика* бр.17, 43-56.
16. Каракаш, Б. (1970). *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга.
17. Кимова, М. (2005). Хармонскиот третман во творештвото на Стојан Стојков со осврт на кантатата „Мајка себидна“ и „Огледало“. Магистерски труд. Скопје
18. Коларовски, Г. (1998). Музички форми со анализа. Скопје. ФМУ
19. Коларовски, Г. (1998). Хармонска анализа. Скопје. ФМУ
20. Коларовски, Г. (2003). Анализа на музичко дело. Скопје. ФМУ
21. Крачева, Л. (1997). *История на музиката От древността до барока*. прво издание, София: АБАГАР
22. Манчев, Т. (2001). *Движењето, суштински елемент кај симфониското творештво*. Скопје: СОКОМ.
23. Ортаков, Б. (2009). Стојков, Стојан. *Македонска енциклопедија*. (Книга 2, стр. 1435). Скопје: МАНУ

24. Ортаков, Д. (1982). *Музичка уметност во Македонија*. Скопје, Музичка Ревизија, 181-188.
25. Петровски, С. (2006, Март 18). Интервју: Стојан Стојков, композитор. *Дневник*, стр. 13.
26. Стојанов, П. (1993). *Музикален анализ*. прва част. Софија: издателство МУЗИКА
27. Томовска, В. и Лешкова-Зеленковска, С. (2007). Фестивали. *Музика* бр.13. стр.131-136.
28. Трајковски, А. (2011). Педагошката дејност на Стојан Стојков. *Музика*. бр.17. стр.19-28.
29. Коловски, М. (1993). *Македонски композитори и музиколози - 1947-1992*. Скопје: СОКОМ
30. Andereis, J. (1966). *Povjest glazbe I, II del*. Zagreb: Školska knjiga
31. Bakovljević, M. (1995). *Statistika u pedagoškim istraživanjima*. Beograd: Naučna Knjiga CURO
32. Burkett, D. (1993). *The Fellowship of Psalms, Hymns and Spiritual Songs*. Horsham. *Vision One Worship and Unity Seminar*. преземено на 15 Април, 2012.  
<http://www.jerusalemcompassion.org/pdfs/fellowshipofpsalmshymns&spiritualsongs.pdf>
33. Dalhaus, K. (1992). *Estetika muzike*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada
34. Despić, D. (1994). *Harmonija sa harmonskom analizom II*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
35. Despić, D. (1987). *Harmonska analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

36. Destanovik, M. (2006). Problems of the vertical Organization of the Music Materials in Macedonian Orthodox Chant. *XIII IRAM International Conference*. преземено на 15 Април, 2012.  
[mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIIIConf/Destanovikj.pdf](http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIIIConf/Destanovikj.pdf)
37. Dorda, S. (2005). Categorizing the psalms according to genre. *Вісник Луганського національного педагогічного університету ім. Т.Шевченка Філологічні науки. Іноземна філологія*, Луганськ, № 5 (85). 177-186.  
преземено на 12 Април, 2012.  
<http://dspace.uabs.edu.ua/bitstream/123456789/4635/1/Dorda%20S.V.%20Categorizing%20the%20Psalms%20According%20to%20Genre.pdf>
38. Đurić - Klajn, S. (1971). *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*. Beograd: Pro musica
39. Etches. S. (2010). *Psalmi*. Novi Travnik: Kršćanska baptistička crkva
40. Focht, I. (1980). *Savremena estetika muzike*. Beograd: NOLIT
41. Gilbert & Kuhn. (1954). *A History of Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press
42. Juan M. (1971). *La psalmodie: ses genres y La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*. Rome: PIO
43. Kimova, M. (2005). Comparative Analysis of the Chords in the Cantatas “Divine Mother” and “Mirror” by Stojan Stojkov. *X IRAM Conference*.  
<http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/ContemporarytrendsIV/MKimova.pdf>
44. Kolarovska – Gmirja, V. (2003). Four Macedonian Composers – Stojkov, Avramovski, Nikoleski, Toshevski. Reflections on Macedonian Music Past and Future. *III IRAM Conference*. преземено на 14 Мај, 2012.  
<http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/IIIConf.html>

45. Kolarovski, G. (2004). Macedonian Composers in the 21st Century. *III Struga Conference*. преземено на 12 Април, 2012.  
[mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/StrugaIII/pdf/16Kolarovski.pdf](http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/StrugaIII/pdf/16Kolarovski.pdf)
46. Leskova - Zelenkovska, S. (2003). Macedonian Composers Hypothetical Revenue Models during the period of Transition Economy. *II Struga Conference*. преземено на 18 Мај, 2012.  
<http://mmc.edu.mk/IRAM/StruconfII/StefiStr.html>
47. Leskova – Zelenkovska, S. (2003). New Pieces by Macedonian Composers Created between 1991 and 2001. Reflections on Macedonian Music Past and Future. *III IRAM Conference*. преземено на 14 Мај, 2012.  
<http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/IIIConf.html>
48. Lisa, Z. (1969). *Estetika glazbe (ogledi)*. Ljubljana: Naprijed, CGP Delo
49. Maksimović, R. (1995). *Šire o modusima - korak ka opštoj teoriji modusa*. преземено на 7 Септември, 2011.  
[www.scribd.com/doc18001464/IRE-O-MODUSIMA](http://www.scribd.com/doc18001464/IRE-O-MODUSIMA)
50. Milat, J. (2005). *Osnove metodologije istraživanja*. Zagreb: Školska knjiga.
51. Parsons, G. (1990). *Guidelines for Understanding and Proclaiming the Psalms*. Dallas: Bibliotheca Sacra, 169-187.
52. Peričić, V. (1972). *Kontrapunkt I deo*. Beograd: FMU
53. Peričić, V. (1990). *Kratak pregled razvoja harmonskih stilova*. Beograd: FMU
54. Petrović, S. (1990). *Estetika i sociologija*. Beograd: Naučna Knjiga
55. Psalmi su škola molitve. *Papina kateheza na općoj audijenciji u srijedu 22. lipnja 2011.* преземено на 9. Август. 2011.  
[http://zgnadbiskupija.hr/index.php/nadbiskup/images/stories/Uskrs/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1404:psalmi-su-kola-molitve&catid=5:aktualnosti&Itemid=82](http://zgnadbiskupija.hr/index.php/nadbiskup/images/stories/Uskrs/index.php?option=com_content&view=article&id=1404:psalmi-su-kola-molitve&catid=5:aktualnosti&Itemid=82)

56. Skovran, D i Peričić, V. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: FMU.
57. Vučković, G. (2007). Sveti Vasilije o Psalmima. *Žurnal*. Moskva: Moskovska Patrijaršija, II, 85.
58. Vujević, M. (2006). *Uvođenje u znanstveni rad u području društvenih znanosti*. VII dopunjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga
59. Welles, E. (1961). *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Second edition. London: Oxford University Press

## ПРИЛОГ

Табела број 1

*Каталог на творештвото на композиторот Стојан Стојков*

Табела број 2

*Застапеност на изведувачки состав во секој составен дел од делото*

Табела број 3

*Обем на гласовите во секој дел пододделно*

Табела број 4

*Застапеност на гласовите искажано во број на тактовите и проценти во секој дел одделно*

Табела број 5

*Вкупна застапеност на гласовите во целото дело – изразено во број на тактовите и процентуално*

Табела број 6

*Застапеност на динамичките степени по гласови во секој дел одделно*

Табела број 7

*Генерална динамика на секој глас одделно во делото*