

Сојуз на композитори на Македонија – СОКОМ

**Музичко-научна манифестација
„СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН“**

•МУЗИКА И ОБРАЗОВАНИЕ•

12 - 14 Септември 2014, Струга, Р. Македонија

Поддржана од Министерството за култура на
Република Македонија

Скопје, 2015

Музичко-научна манифестација - **“СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН”**
12-14 септември 2014, Струга, Република Македонија

Уредник:

Ивона Опетческа–Татарчевска

Организатор:

Сојуз на композиторите на Македонија - СОКОМ

Претседател:

Сони Петровски

Техничка организација:

СОКОМ - стручна служба

Лектор:

Мирјана Цветковска

Печати: “РИ-ГРАФИКА“ – Скопје

Тираж: 300 примероци

© СОКОМ - 2015

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

78.072(497.7)(082)

МУЗИЧКО-научна манифестација »Струшка музичка есен« : 12-14
септември 2014, Струга, Р.Македонија / [уредник Ивона
Опетческа-Татарчевска]. - Скопје : Сојуз на композиторите на
Македонија (СОКОМ), сор. 2015. - 158 стр. : илстр., ноти ; 25 см

Тираж 300. - На предната страна на корицата: Музичко-научна
манифестација »Струшка музичка есен« : музика и образование: 12-14
септември 2014, Струга, Р.Македонија. - Фусноти кон текстовите. -
Библиографија кон одделни трудови

ISBN 978-9989-801-15-0

1. Опетческа-Татарчевска, Ивона [уредник]

а) Струшка музичка есен (2014 ; Струга) - Музичко-научна

манифестација - Собири б) Музикологија - Македонија в)

Етномузикологија - Македонија г) Музичко образование - Македонија

COBISS.MK-ID 99187978

СОДРЖИНА:

ВОВЕД

ОДБЕЛЕЖУВАЊЕ НА ЈУБИЛЕИ И ГОДИШНИНИ НА МАКЕДОНСКИ АВТОРИ

Александар Трајковски	7
Музиката на Трајко Прокопиев во филмовите „Фросина“ и „Волча ноќ“ – почеток на ново поглавје во македонската музичка историја	
Гоце Гавриловски	13
Фолклорните елементи во Суита бр. 1, од балетот „Лабин и Дојрана“ на композиторот Трајко Прокопиев	
Тихомир Јовиќ	27
Михајло Николовски: Суита за пијано (анализа)	
Јана Коловска	40
Ликот и делото на Михајло Николовски со посебен акцент врз неговото хорско творештво	
Симона Јовчева	48
Глигор Смокварски – пионер на македонското симфониско творештво	
ДИСКУРСИ НА ТАНЦОВАТА ЕДУКАЦИЈА	
Соња Здравкова Џепароска	51
Придобивките и ефектите од танцовата едукација	
Бистра Делиниколова	57
Формална балетска едукација во Македонија	
Елена Ристеска	61
Танцова висока едукација	
Викторија Илиоска	65
Истакнување на потребата за воведување на танцот како предмет во предшколски и школски образовниот систем	
ОБРАЗОВАНИЕТО И МУЗИЧКО-ФОЛКЛОРНАТА ТРАДИЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА	
Велика Стојкова – Серафимовска	67
Влијанието на едукативниот профил на професионалните кадри во градењето на вокалниот музички репертоар на Ансамблот „Танец“	
Горанчо Ангелов	77
Форми на изучување на вештините на свирење на музичкиот инструмент зурла	
Александра Кузман	87
Едукативниот процес при ревитализацијата на чалгиската музика во Р. Македонија, преку примерот на групата „Chalgia sound system“	

МУЗИКА И ОБРАЗОВАНИЕ

Владимир Талевски, Ивана Темелкоска	92
Програмско – нормативната поставеност на музичкото образование	
Емилија Ристевска Стефановска	100
Детските музички инструменти во наставниот процес	
Ана Петрова	104
Музичката култура услов за здрава личност	
Весна Маљановска	111
Влијанието на музиката и раното изучување на пијаното	
100 ГОДИНИ ПО КАЛИСТРАТ ЗОГРАФСКИ	
Димитри Кумбароски	120
Анализа на напевот „Достојно естџ“ на прв глас, од Архимандритот Калистрат Зографски	
Мирјана Павловска Шулајковска	127
Црковно – музичката дејност на Јоан Хармосин Охридски (1829 – 1890) (кон 185 години од раѓањето)	
Игор Гулевски	136
Псалтите во Битола од XX век и нивната улога во развојот на источното црковно пеење	
Гоце Ристески	144
За ортографските принципи и издавачко-редакторската дејност на Манасиј поп Тодоров (1856-1936)	
С М Е 2014 НИЗ ФОТОГРАФИИ	155

В О В Е Д

Безмалку четири децении Струшка Музичка Есен нуди можност за средба, размена на идеи и дебати на актуелни теми кои ја преокупираат македонската музичка јавност. Генералната тема на Струшката Музичка Есен 2014 ги обедини Сојузот на композиторите и Здружението на музичките теоретичари на Македонија, со заеднички сили да ги отворат клучните прашање на македонското музичко образование. Имено, во XX век, уметничките дисциплини беа во центарот на вниманието на образованието, бидејќи беа гледани како клучни во образувањето на демократски изградени граѓани. Од крајот на минатиот век, погледот кон овој вид образование, почна да се насочува кон продуцирање на економски исплатливи образовни профили, наспроти произведувањето на знаења, вештини и емпатични академски граѓани. Безусловното прифаќање на големите образовни проекти како имплементацијата на Болоњската образовна декларација и Европскиот кредит трансфер систем, или деветтолетката во основното образование, со сите нивни позитивни и негативни страни, само допринесоа да се намали критичката моќ на уметностите, вклучително и на музичката, кон глобализациските процеси, мега авторитативните проекти и сл. Токму затоа, Струшка Музичка Есен 2014 амбициозно ги постави прашањата за квалитетот/квантитетот на музичкото и танцово образование, како и за местото и улогата на музиката и танцот во сèвкупниот образовен систем во Република Македонија. Сојузот на композиторите на Македонија, со посебно задоволство ги прифати трудовите кои ги третираа искуствата од педагошката работа како во формалното, така и во неформалното образование. А, како и секоја година, Струшка Музичка Есен и во 2014 година ги одбележа јубилеите на повеќе македонски композитори (Тодор Скаловски 1909-2004 (105 години од раѓање), Трајко Прокопиев 1909-1979 (105 години од раѓање), Глигор Смокварски 1914-1974 (100 години од раѓање), Ладислав Палфи 1924-2008 (90 години од раѓање), Томислав Зографски 1934-2000 (80 години од раѓање), Михајло Николовски 1934-1994 (80 години од раѓање), Стојче Тошевски 1944-2008 (70 години од раѓање), Живојин Глишиќ 1954 (60 години), Гоце Коларовски 1959-2006 (55 години од раѓање). Посебен повод да се биде во Струга беше ексклузивната изложба со лични предмети и портрети од Калистрат Зографски, на која неговото семејство и членовите на хорот (кој го носи неговото име) беа наши домаќини и не почестија со концерт на духовна музика. Сојузот на композиторите на Македонија на овој начин ја одбележа 100 годишнината од неговата смрт. Издавањето на овој зборник претставува сведоштво за тоа што всушност реализиравме на 39.издание на Струшката музичка есен 2014 година.

Со почит,
Сојуз на композиторите на Македонија
Селектор
Ивона Ойејческа - Тајарчевска

АЛЕКСАНДАР ТРАЈКОВСКИ

МУЗИКАТА НА ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ ВО ФИЛМОВИТЕ „ФРОСИНА“ И „ВОЛЧА НОК“ – ПОЧЕТОК НА НОВО ПОГЛАВЈЕ ВО МАКЕДОНСКАТА МУЗИЧКА ИСТОРИЈА

По завршувањето на Втората светска војна, започнува периодот на *институционализирана кинематографија* (Петрушева; 2007: 111), со што се создаваат предуслови за понатамошен развој на македонскиот филм - „во 1948 година е формирано првото филмско претпријатие „Вардар филм“ кое, паралелно со реализацијата на краткометражни и документарни филмови, мошне бргу започна и со подготовки за игран филм.“ (Ангелов; 2007: 155) Играната продукција пак, како една од седумте категории на македонската филмска продукција, покрај документарниот филм, анимираниот филм, журналот, аматерскиот филм, краткиот игран филм и ТВ продукцијата, официјално започнува во 1952 година со реализацијата на филмот „Фросина“ на режисерот Војислав Нановиќ. Оттогаш, па до денес, во Република Македонија се снимени 70 играни филма, од кои дел се во копродукција со други земји.

Паралелно со развојот на македонскиот игран филм, се развива и новата форма на уметничко-креативно изразување, која заедно со останатите авторски креации (режија, сценарио, монтажа и др.) претставува дел од сложената целина на филмската уметност - филмската музика. Навраќајќи се кон почетоците од нејзиниот развој во нашата земја, потребно е, но и важно, да се истакне името на композиторот Трајко Прокопиев (1909 - 1979), кој како еден од претставниците на првата генерација македонски повоени композитори, во тој период е активен на повеќе полиња од областа на музиката, учествувајќи на тој начин во пишувањето на првите страници од современата македонска музичка уметност. Помеѓу другото, тој е автор на музиката за првите два долгометражни играни филмови „Фросина“, на режисерот Војислав Нановиќ, снимен во 1952 година и „Волча нок“, на режисерот Франце Штиглиц, снимен во 1955 година. Со тоа, Прокопиев го започнува новото поглавје во македонската музичка историја - македонската филмска музика, трасирајќи го со тоа патот за творење во овој жанр. Од тогаш па наваму, во создавањето на македонската филмска музика учествуваат голем број композиторски имиња, при што, согласно филмските политики, „... дел од нив се домашни композитори, претставници на македонската композиторска школа, а дел се странски (од поранешните југословенски простори и пошироко).“ (Трајковски; 2012: 53)

Во рамките на едно општо согледување, може да се констатира дека во македонските играни филмови музиката е богато искористена, а благодарейќи на нејзината функционална осмисленост, „... во голем број случаи е блиску до тоа да ја претстави метафизичката димензија на сликата во движење, којашто пак, од своја страна ја поседува и по самата своја природа, но музиката ја прави повидлива, манифестантна.“ (Чепинчиќ; 1992: 13) Во зависност од временските периоди на нејзиното создавање и стилската определба на композиторите, може да се забележи доминантна инспирација од македонскиот фолклор, но и приклучување

кон модерните тонски решенија.

Битно е да се истакне дека поголем дел од музичките филмски дела забележуваат позитивен одглас во стручната, но и пошироката јавност. Така, македонската филмска музика освојува високи признанија на Пулскиот филмски фестивал (Златна арена за композиторот Томислав Зографски, за музиката во филмот „Татко (Колнати сме, Ирина)“, во 1973 година и Златна арена за композиторот Љупчо Константинов, за музиката во филмот „Среќна нова '49“, во 1986 година), но истовремено останува и како трајна вредност за публиката (музиката од филмовите „Исправи се Делфина“, на композиторот Славе Димитров, „Пред дождот“, на групата „Анастасија“, „Џипси меџик“ на Влатко Стефановски и др.).

Говорејќи за музиката на Прокопиев во првите два македонски играни филма, од денешна дистанца, пред сè, треба да се истакне нејзината вредност од историски и социјално-културен аспект. Гледано од уметничка и техничка страна, може да се дебатира и дискутира, посебно заради тоа што живееме во време кога сме во секојдневен допир со огромна понуда на аудио-визуелни дела со високо уметничко и техничко ниво, што пак, ни овозможува полесно да ги согледаме недостатоците и мааните. Истовремено, тоа ни овозможува да ги видиме квалитетите, како и тенденциите кон нивното остварување, кои произлегуваат од ентузијазмот, имајќи предвид дека станува збор за пионерски обид во едно тукушто поставено општество.

Имајќи го предвид сето тоа, во продолжение на текстот, ќе биде направена анализа на содржината, степенот, начинот и формата на употреба на музиката во овие два филма, врз основа на повеќе параметри, тежнеејќи кон тоа да се создаде комплетна слика за овие две исклучително историско важни уметнички остварувања:

Потекло на музичкиот материјал - Во зависност од потребите на самиот филм, филмската музика најчесто е составена од музички материјали со различно потекло, кои всушност ја чинат нејзината содржина. Во двата филма, најголемиот дел од музиката е оригинален материјал на Прокопиев и се јавува како поддршка на филмските дејствија. Во „Фросина“, истиот е највпечатлив во покривањето на наративниот дел, во кој Фросина раскажува за минатото, додека во „Волча ноќ“, во моментите на психолошкото обликување на карактерите и сцените. Исто така, како оригинален материјал на композиторот, обично се сметаат и оние нумери коишто се инспирирани од македонскиот фолклор, или пак композициите напишани од други автори, а кои композиторите на филмот ги обработуваат и ги вметнуваат во целокупната музичка подложка, што го практикува и Прокопиев. Имено, во „Фросина“ тој хорски ја обработува композицијата „А бре, Македонче“, на композиторот Ордан Михајловски - Оцка, додека во „Волча ноќ“, исто така хорски, ја обработува комитската народна песна „Ја излези стара мајко“, истата употребувајќи ја на две клучни места - на почетокот и на крајот од филмот. На тој начин всушност, конструира една музичка рамка, воведувајќи преку карактерот на песната, нијанса на борбен дух во целокупната музичка поддршка.

Употреба пак, на фолклорни цитати, кои на композиторите им овозможуваат сосема уверливо и на успешен начин да ги илустрираат оние сцени во кои музиката е дел од реалниот амбиент, односно иманентна, се среќава во „Фросина“, каде што е вметната инструментална изведба на чалгиска музика и машкото оро „Арамиско“.

Иманентна музика - Прашањето за употреба на иманентната музика во рамките на еден филм, првенствено зависи од самата филмска приказна, но и од визијата на самиот режисер. Всушност, тоа е музика „... која има свој видлив извор во сликата на кадарот, синхронизирана е со сликата, или само моментално во неа не се гледа, но реално е блиску до местото на дејството и е нејзин логичен елемент.“ (Вабас; 1997: 358) Имајќи го предвид фактот дека таа произлегува од самото филмско дејствие и има функција на емоционална подготовка на гледачите, како и предизвикување на непосредни драмски ефекти, треба да се нагласи суштинската важност при осмислувањето на нејзиниот извор, но и на начинот на кој таа е употребена и вклопена во филмот.

Иманентната музика е искористена само во „Фросина“, при што режисерот Војислав Нановиќ поместил три сцени: првиот пат, кога Фросина се присетува на својата веридба, која е музички илустрирана со звукот на чалгии (виолина, тамбура и машки вокали); вториот, кога партизанската чета, движејќи се покрај езерскиот брег, ја изведува нумерата „А бре, Македонче“; и третиот, кога за време на градската веселба се изведува „Драмиското оро“ од страна на машки играорци, придружувани од две зурли и тапан. За разлика од него, Франце Штиглиц во „Волча ноќ“ не употребува иманентна музика.

Вид на музика, според изведувачкиот состав - Во зависност од режисерските видувања и тенденциите на композиторите, музичкиот материјал во филмовите е презентираан на повеќе начини, преку различни изведувачки состави. Во овие два филма, најголемиот дел од музиката е инструментална, изведена од страна на голем симфониски оркестар. Во „Фросина“, не секогаш е возможно да се слушне неговиот полн звук, заради лошиот квалитет на копијата, па така, на моменти, најмногу доминираат високите инструменти (на пр. обоата, во некои од нејзините солистички делници) и гудачите. Во „Фросина“, инструменталната музика преовладува и во сцените каде што музичкиот извор е видлив на платното, како на пр. во сцената со чалгиите и за време на играорната точка, со зурлите и тапанот. Во „Волча ноќ“, многу попрецизно може да се слушнат сите инструменти кои авторот ги користи и како носители на солистички делници и како придружба. Тука, авторот во текот на целото филмско дејствие употребува симфониски оркестар, но не секогаш во негов полн капацитет. Имено, во поголемиот број случаи користи одделни оркестарски групи, што според Владо Чучков се должи на две претпоставени причини: недоволна изверзираност на полето на инструменталното творештво од страна на Прокопиев; или директна интервенција на режисерот, под претпоставка за неговата недоволна упатеност во можностите што ги нуди голем оркестарски состав. (Чучков; 1992: 115) Кон овие две, по направената анализа, може да се додаде уште една, којашто, гледано од аспект на контрапунктирање на филмското дејство и музиката, е најверодостојна - намерно посегање кон концепцијата на помали оркестарски групи, сакајќи на тој начин да се создаде еднаков сооднос помеѓу сликата и звукот, имајќи го предвид фактот дека во текот на целото филмско дејствие сцените се камерни, со присуство на само неколку лика истовремено, без вообичаената масовност, која најчесто е одлика на воените филмови. Ваквиот став го поткрепува и фактот дека во неколкуте масовни сцени пак, Прокопиев употребува погуста оркестрација и употреба на комплетниот оркестарски состав.

Од драматуршки аспект, принципот на употреба на вокалната музика во овие два филма е различен, додека од музички е идентичен. И во двата филма станува збор за хорска музика, но, во „Фросина“, истата е застапена како дел од филмското дејствие, преку а capella изведбата на машки хор на „А бре, Македонче“, наспроти „Волча ноќ“, во кој композиторот ја употребува во најавната шпица и на самиот крај, преку хорската обработка на комитската народна песна „Ја излези стара мајко“. Иако прилично малку употребена, вокалната музика во овие два филма делува моќно и сигурно, што е сосема разбирливо имајќи го предвид фактот дека хорското творештво претставува еден од поголемите столбови на целокупниот композиторски опус на Прокопиев.

Во сцената каде што Фросина раскажува за заминувањето на сопругот на печалба, Прокопиев употребил вокално-инструментална изведба - женски вокал, со придружба на оркестар, иако, на платното, без звук, во поворката за испраќање, се појавуваат повторно чалгиите, кои се составени од дајре, тамбура, виолина, два кларинета и канон. Во „Волча ноќ“, истата ја употребува минимално, како своевиден инструмент за премостување од инструментална во вокална музика, односно како едноставна придружба на хорската изведба на „Ја излези стара мајко“, која веднаш исчезнува, препуштајќи и го приматот на моќноста на вокалната музика.

Функција на музиката - Она што може да се издвои како еден од најглавните критериуми за вреднувањето на музиката во еден филм е нејзината успешност во поддржувањето на останатите елементи на филмското ткиво, односно прашањето дали и колку таа е функционална. Согласно тоа, може да се констатира дека музиката во овие филмови претставува функционална придружба на филмската приказна. Таа е подредена на подражавање на драмското дејствие и подвлекувајќи ја психолошката акција, истата ја прави поочигледна и појасна. Како што вели Бужаровски во освртот за „Фросина“, таа „... во овој филм е стриктно одредена на сцените во кои се јавува враќањето во некое друго време од она во кое се случува филмот, преминот на нова локација (партизаните), најавата на филмот, односно сцената во која филмот кулминира (смртта на синот).“ (Бужаровски; 1991:152) Споредено со „Волча ноќ“, може да се забележи дека овде, голем дел од сцените немаат музичка илустрација, иако, врз основа на нивниот карактер, присуството на музиката би допринела за зголемување на интензитетот на чувствата кај гледачот (љубовните сцени меѓу Климе и Љуба, сцената со бегството на Климе од Бугарите итн.).

Според Чепинчиќ, музиката во „Волча ноќ“ „... се обидува, а во тоа и успева, да го претстави општиот тон и атмосферата на драмското дејство и следејќи ја таа линија, дискретно го надградува неговиот ритмичен од.“ (Чепинчиќ; 1992: 42) Во тој контекст, говори и Папеш, истакнувајќи ги нејзината вредност и значење заради „... ненаметливата, а сепак континуирана пресија во текот на целиот филм за, конечно, на неговиот крај и самите обземени од неговото дејствие, да почувствуваме мачнина, со каква, сосема очигледно, нè напуштаат Марко и Божин.“ (Папеш; 1992: 122)

Во манирот на холивудските филмови од тој период, музиката во филмовите започнува со почетокот на шпицата, конструирајќи своевидна уверитра. Во „Фросина“, таа е конципирана на тој начин што се појавува во шест поголеми блокови - веднаш по шпицата, акцентирани преминува

на првата филмска сцена; сцените во кои Фросина раскажува за својата животна приказна, се составени од неколку инструментални нумери, чиј карактер кореспондира со моменталниот тек на приказната; последниот музички блок настапува со умирањето на синот на Фросина и преминува во моќна инструментална изведба со маршовски карактер, симболизирајќи ја загубата на детето, но истовремено потенцирајќи го и погледот кон слободата.

Наспроти него, во „Волча ноќ“ нема таква поделба, туку музиката поддршка е присутна во текот на целиот филм, во траење од пократки и подолги временски интервали.

Стилистика - Исто така, доста битен сегмент од анализата на филмската музика е и прашањето за нејзините стилски карактеристики. Во поглед на изборот на музичкиот материјал, во „Фросина“ Прокопиев свесно гравитира околу фолклорот, а ваквото негово стилско размислување е сосема очекувано, имајќи го предвид неговото дотогашно творештво, кое најмногу се потпира врз фолклорот како база за обработка. Наспроти тоа, изненадувачки е неговиот стилски јазик во „Волча ноќ“, каде тој, сосема го минимизира дозирањето на фолклорниот мелос, целосно доближувајќи се до естетските црти на западно-европскиот романтизам, што помеѓу другото, во недостаток на податоци за спротивното, може да се припише како резултат на евентуалните барања на Штиглиц. Но, освен во „Волча ноќ“, во поглед на хармонските и стилските особености, исто така и во „Фросина“ се чувствува влијанието на американските филмови од 40-тите и 50-тите години, кои пак, имаат најголемо влијание врз светската филмска уметност, воопшто.

За филмската музика на Прокопиев постојат многу малку пишани документи, така што е прилично отежнато прикажувањето на негови автентични размисли и искази, кои пак би претставувале надополнување на една ваква анализа. Единствено, за музиката во „Фросина“, говори во едно интервју за весникот „Нова Македонија“, објавено пред премиерата на филмот, каде помеѓу другото вели: „Порано, работев на музиката на некои документарни филмови за „Културен живот“ и „Бели мугри“. Тоа ми даде поттик да се зафатам и со компонирањето на музиката за „Фросина“. Инаку, во нејзината музика се стремев да го доловам амбиентот карактеристичен за средината и да го предадам ликот на нашата жена, олицетворение во Фросина. Таа музичка тема се провлекува низ целиот филм ... Во изборот на мотивите, музиката се потпира врз ритамот и карактеристиките на нашиот фолклорен мелос. Особено внимание обрнав на потцртувањето на драмските моменти.“ (Нова Македонија; 1952: 6)

При подготвувањето на овој текст, не беше пронајден ниту еден негов исказ за музиката во „Волча ноќ“.

На крајот, сумирајќи го сето она што беше изложено во овој текст, може да се поентира дека музиката во првите два македонски играни филмови, несомнено, како и секое друго уметничко дело може да има свои почитувачи и обожувачи, но и свои негодувачи и критичари. Говорејќи за неа, може да се издвојуваат нејзините недостатоци, но и да се истакнуваат нејзините квалитети, како што впрочем тоа и е правено (првенствено, во периодот на нејзиното настанување). Но, пред сè, треба да се потенцира нејзината историска вредност која таа ја има за македонската музичка историја, но и за македонската уметност воопшто.

Да се истакне значењето што го имала како општествено-културен настан во тоа време, посебно како обид за создавање филмска музика, користејќи ги капацитетите на сопствената држава. Кон сево ова, може да се додаде и заклучокот на Васил Ќортошев во својот напис по премиерата, кој вели дека „... и покрај некои недостатоци, музиката на Трајко Прокопиев е не само прв опит за создавање тонфилмска партитура, туку и зрел обид за пошироката инструментална форма.“ (Ќортошев; 1952: 5)

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Ангелов, Владимир Љ. 2007. Македонскиот игран филм во Фотографијата и филмот на почвата на Македонија. стр. 155-190. Скопје: МАНУ
- Babac, Marko. 1997. Tehnika filmske montaze. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Бужаровски, Димитрије. 1991. Кон спецификите на музиката за филм - музиката на Трајко Прокопиев во филмот Фросина како повод за едно пошироко размислување на релација музика - филм, во „Фросина“ - првиот македонски игран филм (резултати од симпозиумот одржан во Скопје на 23. мај 1989 година). стр. 142-153. Скопје: Кинотека на Македонија
- Голабовски, Сотир. 1999. Историја на македонската музика. Скопје: Просветно дело
- Костадиновски, Костадин. 1983. Трајко Прокопиев Живот и дело. Скопје
- Папеш, Александар. 1992. Музиката во „Волча ноќ“, во Волча ноќ - вториот македонски игран филм (резултати од симпозиумот одржан во Скопје на 15 ноември 1989 година). стр. 118-122 Скопје: Кинотека на Македонија
- Петрушева, Илинденка. 2007. Кинематографските дејности во Македонија од 1897 до 1945 година, во Фотографијата и филмот на почвата на Македонија. стр. 111-136. Скопје: МАНУ
- Трајковски, Александар. 2012. Уделот на домашните композитори во создавањето на музика за македонските играни филмови, во Годишен зборник, стр. 43-52. Штип: Факултет за музичка уметност
- Трајковски, Александар. 2014. Филмската музика како форма на комуникација: музиката во македонскиот игран филм во периодот од 1952 до 2011 година. Скопје: Институт за социолошки и политичко - правни истражувања. (Докторски труд, во ракопис)
- Чепинчиќ, Мирослав. 1992. Македонскиот игран филм, Книга Прва. Скопје: Кинотека на Македонија
- Чепинчиќ, Мирослав. 1999. Македонскиот игран филм, Книга Втора. Скопје: Кинотека на Македонија
- Чучков, Владо. 1992. Музиката во Волча ноќ, во Волча ноќ - вториот македонски игран филм (резултати од симпозиумот одржан во Скопје на 15 ноември 1989 година). стр. 112-117. Скопје: Кинотека на Македонија
- Ќортошев, Васил. 1952. Музиката во „Фросина“, во Нова Македонија, стр. 6, 14.12.1952. Скопје: Нова Македонија
- Ќортошев, Васил. 1952. Разговор со Трајко Прокопиев, во Нова Македонија, стр. 5, 22.06.1952. Скопје: Нова Македонија

ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО СУИТА БР. 1, ОД БАЛЕТОТ „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ НА КОМПОЗИТОРОТ ТРАЈКО ПРОКОПИЕВ

По повод одбележувањето на јубилејот 105 години од раѓањето на истакнатиот македонски композитор Трајко Прокопиев (1909-1979), темата за СМЕ 2014 год., гласи: „Фолклорните елементи во Суита бр.1, од балетот „Лабин и Дојрана“ на композиторот Трајко Прокопиев“.

Во трудот ќе се издвојат покарактеристични места избрани од партитурата на делото, со објаснување за присутноста на фолклорните елементи и нивните особености, изразени и опишани од аспект на: тембар, фактура, оркестрација, како и функција на употребените музичките инструменти дадени во примерите.

Творештвото на композиторот Трајко Прокопиев воглавно е инспирирано и се базира врз фолклорната традиција, а изразот на авторот содржи богатство на фолклорни елементи, кои во неговата музика се проткаени во оригинална или стилизирана форма.¹

Делото Суита бр.1 од Балетот „Лабин и Дојрана“ на композиторот Трајко Прокопиев претставува обработка на народни теми преку стилизација на фолклорните елементи, каде одредени фолклорни теми се полесно препознатливи, додека други само наговестуваат одредени познати фолклорни елементи во вид на цитати, или некои составни мотиви наликуваат на оригиналната народна песна. Композицијата претставува циклична форма-суита, која е составена од 8 составни дела, различни по карактер, темпо, оркестрација и други особености. Суитата бр.1, од балетот: „Лабин и Дојрана“ на композиторот Т. Прокопиев е создадена во 1971 год., а вкупното времетраење е 20 мин.

Делото „Лабин и Дојрана“, на музика од Трајко Прокопиев, е втор македонски балет (изведен за првпат 1958), што е заснован на симбиоза на инспирации од македонската народна музика и лирско-романтични поттици. (Петковска 2004: 185)

Балетот во четири чина „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ е прво музичко-сценско дело на Трајко Прокопиев. Со него започнува и новиот период на македонската балетска музика, периодот на продлабочување на содржината на донекаде симфонизираниот балет. (Костадиновски, 1983).

На негова основа композиторот издвојува три оркестарски суити. Музичкиот јазик на Прокопиев во ова дело балансира меѓу романтичните и колористични интонации, одразот на фантастичното со народните обичаи, песна и игра и одразот на реалното во балетот. Делото се одликува со фолклорна атмосфера, музички пејзажи и разновидни ритмички комбинации. Фолклорните цитати и националните елементи се застапени и во оркестарските суити наменети за концертна изведба, кои ги сочинуваат најуспешните епизоди и сцени од балетот. (Прокопиева 2004:30).

¹Веб-страница на Сојузот на композиторите на Македонија - СОКОМ
<http://www.sokom.mk/mk/member/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%BF%D0%B8%D0%B5%D0%B2-%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%BE>

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

Кога во 1955 година почна да го пишува овој балет, Прокопиев веќе имаше искуство со компонирање музика за симфониски оркестар. Да се потсетиме на симфониската поема „Охрид“, напишана веднаш по неговото враќање од студии во Чехословачка. Тоа е време кога почна интензивно да пишува и филмска музика. Праизведбата беше во јуни 1958 година, а балетот бил изведен уште и во: Скопје, Приштина, Загреб и Белград. (Костадиновски, 1983)

Од најсуптилните нумери на балетот „Лабин и Дојрана“, Прокопиев, покрај малата суита „Дојранка“, направи и две балетски суити за концертна изведба. Карактеристично за нив е континуираниот развикот на тематската материја која се претопува во нова, контрастна интонација. Од формален аспект Суитите бр. 1 и 2 на Прокопиев, сочинуваат несамостојни контрастни балетски делови од суитниот жанр, со извесни белези на репризност. Тоа зборува дека процесот на експозицијата и развитокот на музичките теми се одвива различно во разни жанри, без строго одредени музички форми.

СУИТА бр. 1 ја сочинуваат најуспешните епизоди и сцени од првиот, третиот и четвртиот чин од балетот. Тука спаѓаат:

1. Largo
2. Moderato
3. Andante
4. Larghetto
5. Allegro
6. Allegro
7. Largo
8. Allegro¹

-Суитата бр. 1 од балетот „Лабин и Дојрана,“ започнува со првиот дел- Largo, 60, кој се карактеризира со светол тембар создаден од фактурата на музичките инструменти кои се присутни на ова место, и тоа: харфата со одредена ритмичко-хармонска фигура во висок регистар, виолините со ритмичко-хармонска функција со сордина, виоли и виолончела со хармонско- мелодиска функција во вид на одреден дијалог (едни па други) и контрабаси во пицкато. Мелодиската делница е присутна во англискиот рог, кој со својот карактеристичен тембр се наоѓа во средниот регистар.

Пример бр. 1, страна бр. 1 од партитурата на делото

¹ Костадин Костадиновски, Трајко Прокопиев- живот и дело, Македонски Народен Театар, Скопје, 1983

Handwritten musical score for strings and percussion, measures 3-5. The score includes parts for Timpani, Horns, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation shows rhythmic patterns and melodic lines for each instrument.

Подоцна, на стр. бр. 3 од партитурата, со мелодиска функција се приклучуваат и флејти, обои и фаготи, кои резултираат со необичен призвук, создаден од интервали во паралелни квинти и октави. На крајот од овој дел, на стр. бр. 5, мелодиската делница се јавува кај: кларинети, обои, флејти и виолини, продолжува во хорни, виолончели и контрабаси, а се заокружува со првично дадениот инструмент англиски рог, кој во комбинација со високиот регистар на харфата и флажолетите од гудачките инструменти создаваат необичен ефект на „лебдечка состојба/ атмосфера“.

Пример бр. 2, страна бр. 5 од партитурата на делото:

Handwritten musical score for woodwinds and strings, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. cor.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Bassoon (Cor.), and Double Bass (F. B.). The notation shows melodic lines and rhythmic patterns for each instrument.



Вториот дел Модерато, 100, се одликува со карактеристична ритмичка фигурација која се протега низ целиот дел, дадена кај гудачките инструменти: виоли, виолончела и контрабаси, тромбони, тимпани и шеснаестински нотни вредности кај труби и тамбура милитаре. Овој сè вкупен призвук, поради карактеристичната ритмичка фигурација и промената низ разни тембри и инструменти во оркестарот, асоцира на делото „Болеро“ од композиторот Морис Равел, бидејќи ритамот е статичен, додека врз иста мелодија се менуваат разни инструменти и тембри од повеќе инструментални групи. Мелодиската делница на почетокот од овој дел е доверена на флејти, кларинети и виолини.

Пример бр. 3, страна бр. 6 од партитурата на делото:



Г. ГАВРИЛОВСКИ: ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ ...

На стр. бр. 7, во вид на фугато канонска имитација, мелодиската линија започнува кај фаготи и хорни, а во наредниот такт и кај обои и први труби, со што се формира интересен збирен тембар. На ова место шеснаестинските нотни вредности ги исполнуваат флејтите и првите виолини дадени во унисоно, додека со ритмичка функција (која на ова место е варирана и збогатена спрема почетната), се создаваат повеќе составни ритмички групи во вид на пластови, кај: контрабаси-тимпани, виолончела- виоли, втори виолини, труби- фаготи, тамбуро милитаре.

Пример бр. 4, страна бр. 7 од партитурата на делото:

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

Подоцна, на стр. бр. 8, со мелодиска функција се јавуваат виолини и флејти, а од следниот такт и обои, англиски рог и виоли, со што се јавува темброво групирање според регистарот, високи со високи како што се (флејти, обои, виолини), средни со средни (англиски рог виоли). Шеснаестинските нотни вредности се јавуваат во вид на дијалог едни па други, кај трубите и кларинетите, а со ритмичко-хармонска улога се одликуваат подлабоките инструменти: контрабаси, виолончела и тромбони, вклучително и харфата, која исполнува карактеристична хармонско-ритмичка фигурација.

Брзото префрлање на мелодиската делница во разни музички инструменти, со што се создава богатство на разни тембри и оркестарски бои, продолжува преку појавата на октавно наслојување кај флејти и обои, комбинирано со први и втори виолини, а во 5т., на стр. бр. 9, со мелодиска функција се јавуваат следниве подгрупи во унисоно: флејти со виолини, обои со труби, фаготи со виоли и виолончела.

Тембровото обојување продолжува и во понатамошниот тек од делото, на стр. бр. 10, каде мелодиската делница се појавува во паралелни кварта и октави, со што се добива карактеристичен призвук, даден кај следниве подгрупи: флејти и виолини, обои, кларинети и виоли, додека и на ова место, ритмичката фигурација е варирана. На стр. бр. 12, 5т., се создава тембар сроден по регистар од виолончела и фаготи, кои свират во средно-високата „лага“.

Најкарактеристично место во овој дел на стр. бр. 14, е појавата на ритмичко- мелодиски модифициран цитат од народна тема, која наликува на народната песна: „Не си го продавај Кољо чифликот“. Мелодиската линија најпрво е дадена кај флејти, обои и англиски рог, а подоцна продолжува и кај виолини и виоли, кај сите дадена во разни октави.

Пример бр. 5, страна бр. 14 од партитурата на делото:

Г. ГАВРИЛОВСКИ: ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ ...

По промената на мелодиската линија кај разни инструменти, овој дел завршува со светол тембар, кој е создаден од високите гудачки инструменти (виолини и виоли), во комбинација со дрвените дувачи (флејти, обои, англиски рог и кларинети).

Третиот дел Анданте, 96, се одликува со танцов карактер кој содржи фолклорни елементи. Самиот почеток на овој трет дел од Суитата „Лабин и Дојрана“ на авторот Т. Прокопиев, асоцира на удари од тапан, кои полека се раситнуваат и се зголемува ритмичкиот интензитет, а по неговата динамизација настапува и мелодиската делница. Започнува со половинки, ноти, па преминува во четвртинки, осминки, а на крај се јавуваат и шеснаестинските нотни вредности. Чукалото од тапанот е појавено кај: контрабаси, виолончела, удиралки, тимпани, 3 тромбони, кларинети, фаготи, а прачката од тапанот е опишана кај: флејти, обои, хорни, труби, тромбони, што може да се забележи на стр. бр. 16 од партитурата на делото.

Мелодиската делница на стр. бр 18 од партитурата се јавува кај гудачките инструменти: виолини, виоли, флејти, обои и кларинети, во вид на стилизиран цитат од народната тема: „Мама сака да ме дава за дунѓерин“.

Цитат од народна тема се јавува на стр. бр. 24, каде се појавува обработка на народната песна „Борјано Борјанке“. Мелодиската линија е доверена на флејти, виолини, подоцна и кај хорните, а на крај во: обои, кларинети, фаготи и виолини.

Пример бр. 6, страна бр. 24 од партитурата на делото:

The image shows a page of a musical score, specifically page 24, which is Example 6. The score is written for a full orchestra and includes staves for Violins I and II, Violas, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, and Percussion. The music is in 3/4 time and features a melodic line in the woodwinds, likely representing the folk theme mentioned in the text. The score is written in a standard musical notation with various notes, rests, and dynamic markings.

На стр. бр. 26 повторно се јавува делот кој асоцира на удари од тапан, а се наговестува на начин кој беше опишан на самиот почеток од делот.

Четвртиот дел Ларгето, 80, претставува еден вид смирување на дејствието низ текот на делото, даден е во побавно темпо, а се наговестуваат фолклорни мотиви од народни теми. Започнува со фраза која се одликува со фолклорни елементи, и таа фраза се проткајува низ повеќе инструменти од оркестарот, создавајќи богатство од разни тембри и оркестарски бои. Во продолжение ќе извршине преглед на местата каде сè се јавува фразата која се карактеризира со фолклорни елементи, низ самиот тек од четвртиот дел:

-стр. бр. 28, во првите три такта, каде со мелодиска функција се јавуваат: флејти, хорни, труби, и сите гудачки инструменти, а со хармонска улога се сретнуваат: обои, кларинети, фаготи, хорни, тромбони.

-стр. бр. 28, 4 т., мелодиската делница ја изведува англискиот рог-соло, додека гудачки инструменти имаат придружна улога.

-стр. бр. 29, 3 т., мелодиската делница се појавува кај трубите, па се приклучуваат обоите, а по два такта таа се сретнува кај: англиски рог, виолини и виоли.

-на стр. бр. 30, мелодиската линија најпрвин се јавува кај: флејти, обои, кларинети, фаготи, хорни, труби, а во следниот такт се приклучуваат виолини и виоли, виолончела. Во последниот такт од стр. бр. 30, како и на стр. бр. 31 и бр. 32, се јавува интересен тембар, кој е комбинација на англиски рог - соло, придружуван од харфата во вид на акордски фигурации.

-стр. бр. 32 мелодиската делница е доверена на прва обоа, на која се спротивставува првиот кларинет преку еден вид на контра мелодија. Овој карактеристичен дијалог претставува еден вид на премин за наредниот дел.

Петтиот дел Алегро 80, започнува со карактеристична ритмичка фигурација во 6/8 такт (♩ ♩ ♩), во која преовладува танцовото начело, а дадена кај: виолини и виоли, хорните, кларинетите, тимпанот, виолончела и контрабаси. Доколку се преслуша мелодијата од овој дел, може да се констатира дека таа асоцира на самиот крај (последните два стиха од рефренот) од народната тема: „Не си го продавај Кољо чифликот“. Оваа мелодија од 7 такта неколку-кратно се појавува низ целиот дел. За прв пат се јавува на стр. бр. 34, 2 т.- стр. 35, 2 т., кај флејти и обои. Продолжува на стр. бр. 35, 3 т.- стр. 36, 3 т., кај виолини, па кај флејти и обои, па повторно стр. бр. 36, последен такт- стр. 38, 2 т., каде што е варирана и проширена.

На одредени места се сретнува и варирање во ритамот, со помош на додавање на шеснаестински нотни вредности, а тоа резултира со збогатување на ритмичката делница, на пример- на стр. 38, во последните два такта кај четирите хорни.

Мелодиската линија која е варирана, најчесто се движи низ разни тоналитети во вид на отклонувања, подоцна се сретнува и на: стр. бр. 38, последен такт- стр. 39, 1 т., кај виолини; следната појава е на стр. бр. 40, 2 т.- стр. 41, 1 т., кај тромбон и хорна, па продолжува кај флејта, обоа, фагот; подоцна се сретнува на стр. бр. 41, 4 т.- стр. 42, 4 т., кај флејти, кларинети,

фаготи и виолини, па завршува во обоа (стр. бр.42, 1-4 т.).

Основната мелодиска линија, која е варирана во поглед на промена на тонални центри и е дадена низ разни тембри од музичките инструменти од симфонискиот состав, продолжува и на стр. бр. 43, 2т.-стр. 44, 2т., започнува кај виоли и англиски рог, продолжува во кларинети, виолини, а завршува кај обои.

На стр. бр 44 се јавува карактеристична мелодија која има фолклорна тематика, првенствено поради присуството на интервалите мала нагорна (d-es) и зголемена надолна секунда (h-as). Повторно таа мелодија е оркестрирана и е распоредена низ разни тембри на музичките инструменти, а се сретнува во: флејта, обоа, виолини, виоли, виолончела, а завршува кај флејти, обои, виолини. Овде имаме впечаток дека се работи за мелодија која има за цел да контрастира спрема првостададената мелодиска делница, а звучи како освежување во самиот тек од делото.

Главната мелодија продолжува да звучи во понатамошниот тек од делото, и тоа на: стр. бр. 45, 4т., стр. 47, 1т., варирана и оркестрирана кај: кларинети, а продолжува кај виолини (стр.:46).

Таа мелодија непосредно се надоврзува и на стр. бр. 47, 2т., стр. 52, 4т., кај флејти и виолини. На ова место таа е варирана и разделена на повеќе составни мотивски елементи, кои се секвентно повторени и распоредени низ разни инструменти. Последна појава на главната мелодиска фраза се јавува на стр. бр. 52, 5т., стр. 53, 5т., кај флејти, фаготи, виолини и виолончела, а продолжува во англиски рог, виолини и виолончела, од каде се сведува на основниот мотивски елемент со ритмичка подлога, како што и завршува делот.

Шестиот дел Алегро, 110, се карактеризира со танцово начело, во кое мелодиската делница од 8 такта наликува на фолклорна, а се состои од тематика и елементи кои потекнуваат од народната фолклорна традиција.

Мелодијата најпрво се јавува во соло делницата на еден инструмент, а потоа се имитира во оркестарот, а тоа асоцира на концертен дијалог помеѓу солист и оркестар. По воведот од три такта, мелодијата се јавува во соло обоа, во рамки на 4 такта, а потоа се надоврзува во оркестарот, во следните 4 такта, со мелодиска улога кај флејти и виолини.

Пример бр. 7, страна бр. 55 од партитурата на делото:

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The staves are labeled as follows from top to bottom: Timp. (Timpani), Horns, V. I (Violins I), V. II (Violins II), Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a single system and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Овој почетно зададен модел во вид на осум такта разделени на 4+4 т., се надоврзува и во подоцнежниот тек од делото. Имено, мелодијата најпрво во рамки од 4 такта се јавува во карактеристичен збирен тембар, сега во два инструменти труба и обоа, а потоа во следните 4 такта „одговара“ оркестарот, со мелодиска функција кај: флејти, кларинет, труби, виолини, виоли.

Во понатамошниот тек од делото, моделот од 8 такта се сведува на 4т., во вид на 2+2 такта солист, па оркестар. Мелодијата сега најпрво се јавува повторно во делницата на соло- обоа, и тоа во рамки од 2 такта, па се појавува одговорот, во оркестарот повторно во следните два такта, и тоа со мелодиска делница во: флејта, англиски рог, виолини, виоли, пр. стр. бр.57 од партитурата (1-3 т.).

По преминот од три такта, на истата стр. бр.57, од 7 т., се напушта првобитниот принцип на појава во вид на солист па оркестар, туку одтаму, директно се надоврзува оркестарот, што се карактеризира со изведба на почетниот тематски материјал, кој првично беше даден во соло обоа, а сега е појавен кај: флејти, обоа, труба, виолини и виоли (пример: стр. бр. 57 во последните два такта). И на ова место структурата е запазена, а делот е составен од вкупно 8 тактови, кои се поделени на 4+4 такта, со промена на одредени инструменти од оркестарот. Имено, за разлика од претходните појави на музичките инструменти, во последните 4 такта (стр. бр. 58, 3-6 т.), се јавуваат: повторно- флејти, (нема обоа), новововеден инструмент е хорната, две труби, виолини и виоли. Од таму продолжува кодата, која е составена од 3+5 такта, а содржи тематски елементи и мотиви. На тоа место, пред самиот крај од ставот, во делот означен со „Росо тено“ (на стр. бр. 58 од партитурата), се јавува мотив на фолклорен цитат од вториот дел од песната „Ни јадеме ни пиеме“. Овој мотив е во 7/8 такт, а потоа при појава на основната тема, музичкиот тек завршува во 2/4 такт.

Седмиот дел Ларго, се одликува со побавно темпо и има за цел смирување на дејствието пред настапот на последниот бурен дел во побрзо темпо.

Г. ГАВРИЛОВСКИ: ФОЛКЛОРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО „ЛАБИН И ДОЈРАНА“ ...

По воведот од три такта, на стр. бр. 60, во рамки од 8 такта се појавува тема која наликува и се карактеризира со фолклорна тематика. Основната мелодиска делница се јавува кај флејти и хорни, а низ нејзиниот тек се придобиваат и: кларинети, англиски рог. Оваа тематска мисла асоцира на онаа од четвртиот став *Larghetto*, но овде таа е со преобразена ритмика и метрика, а со тоа и се разликува по нејзиниот карактер, воочливо на стр. бр. 60 од партитурата на делото.

И во овој дел може да се издвои главна тематска фраза од пет такта, која се одликува со фолклорна идеја, а таа неколкукратно се јавува во целиот тек од делот. Најпрво е дадена на стр. 61, со назнака „Пиу мосо“ (од 3-7т.). Главната фраза се јавува со интересен тембар, составен од комбинација кај: кларинети, фаготи и виолончела, со што се потенцира средно-нискиот регистар од музичките инструменти од дел

Пример бр. 8, страна бр. 61 од партитурата на делото:

Претходно опишаната фолклорна фраза повторно се јавува и на стр. 62, од 2-6т, и тоа кај: виолини и виоли, фаготи и кларинети. Структурата од 5 такта е задржана, но тембарот е различен.

Пример бр. 9, страна бр.62 од партитурата на делото:

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of multiple staves. The top section includes staves for strings (numbered 1-4), woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), and percussion (Timpani). The bottom section features staves for brass instruments (Trumpets, Trombones, Tuba/Euphonium) and a double bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. At the bottom of the page, the word 'Arco' is written, followed by a 'L' marking.

Главната тематска фраза се надоврзува и понатаму, а продолжува од стр. бр. 62, претпоследен такт стр. 63, 3 т. Структурата од 5 такта е задржана, а појавена е во нов тембар, преку комбинација на разни музички инструменти, и тоа кај хорни и труби (види од претходниот пример).

Карактеристично место од делот претставува појавата на главната тематска фраза, која е скратена за еден такт (без присуство на 4т. од фразата), а на ова место на самиот нејзин почеток, таа е појавена и истовремено звучи со нејзиниот почеток, паралелно во третиот такт, во вид на контра-мелодија. Со главна мелодиска функција се појавени: фаготи, виоли и виолончела, додека со контра-мелодија: флејти и виолини, а при што на ова место музичките инструменти се темброво групирани според регистарот: ниски со ниски и високи со високи, а тоа се јавува на стр. бр. 63 од партитура на делото.

За последен пат, во оригинал, со структура од пет такта, главната фраза се појавува на стр. бр. 64, кај трубите.

Интересен е призивот на фолклорната фраза од стр. Бр. 65- 66. Промената на метриката на стр. бр. 65, 4т., ја означува појавата на тема од 5 такта, што ја исполнува инструментот хорна во комбинација со гудачите. Се добива впечаток дека и на ова место се работи за истата претходно дадена фраза, но овде појавена во аугментација. Причината за тоа мислење е заради присутноста на сличните интервалски соодноси во споредба со мелодиската линија од претходната фраза, додека ритмичките нотни вредности овде се подолги, за разлика од ритмиката на главната претходно дадена фраза.

На стр. бр. 67 кај флејтите и обоите повремено потенцирани и од страна на виолините, се појавува цитат од народна мелодија, која многу наликува на фолклорна, а во вид на вториот дел од македонската народна песна „Зашто ми се србиш либе“. Имаме впечаток дека всушност се работи за мелодијата која беше појавена на почетокот од делов, на стр. бр. 60. И двете мелодии се одликуваат со слични ритмички и интервалски соодноси. Оваа мелодија која е слична со почетната, има задача да го обликува ставот и таа има функција на врамување на делот. Последните тактови од овој дел исто така се карактеризираат со обработен цитат од народна тема, која во последните два такта многу наликува на последниот стих од песната „Кажи кажи либе Стано“. Тие се појавени во вид на низа од двотакти. Започнуваат на стр. бр. 67, последните два такта, кај: флејти, кларинети и виолини, продолжуваат на стр. бр. 68, кај кларинет и обои; па се надоврзуваат кај обои, фаготи, хорна; а на крај завршуваат кај: виолини, виолончела и хорна, па во: фаготи, кларинети, англиски рог, и обои.

Осмиот, последен дел Алегро, се одликува со помпезен карактер и има улога на свечено затворање на делото. Може да се нарече и голема кода, бидејќи се истакнуваат бројни каденцирања и секвентни отклонувања на разни стапала, кои на крајот резултираат со каденца. Ставот е полн со ведрина која произлегува од разиграниот ритам во 6/8 такт. Овој дел, како осми став од суитата, е земен од третиот чин од балетот, во кој, по убиството на Џемо од страна на Дојрана (протагонистката во балетот), таа танцува и на самиот крај од чинот се фрла во езерото и повторно станува самовила. Тука е реализирана кулминација на звучно-ритмичкиот елемент во првата балетска суита од „Лабин и Дојрана, проткаена и со бројни и моќни драмски елементи.

Карактеристично место се протега од стр. бр. 69, 4 т., стр. бр.70, 3 т. Интонациите и ритмиката на овој фолклорен мотив се поклопуваат со оние од петтиот дел Алегро, на стр. бр. 34. Преку оваа појавена идентична мелодика и ритмика, на одреден начин се потврдува тематското единство во делото. Мелодиската делница е дадена кај: флејти, обои, виолини, труби.

Слични фолклорни елементи кои се базираат врз претходно појавениот мотивски материјал, се насираат и на стр. бр. 70, 3 т.- стр. бр. 72, 2 т, каде мелодиската делница е појавена во висок тембар, а ги опфаќа високите музички инструменти од симфонискиот состав, и тоа: виолини, флејти, обои, па труби. Подоцна овие претходни мотивски елементи се појавени и на стр. бр. 73, кај флејти, обои, виолини, виоли.

Вакви слични фолклорни елементи, кои првенствено се базираат врз народната мелодика и ритмика, а и на претходните мотиви појавени во делото, се јавуваат на стр. бр 74, најпрво кај: флејти, обои и кларинети, продолжуваат низ разни други музички инструменти, а завршуваат кај: кларинет, виолини, виоли и труби.

На крај може да се заклучи дека композицијата Суита бр.1 од балетот „Лабин и Дојрана“ на композиторот Трајко Прокопиев претставува циклична форма и содржи осум составни дела, кои се различни по карактер, темпо, оркестрација и други особености. Делото се базира врз обработка на народни теми преку стилизација на фолклорните елементи,

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

каде одредени фолклорни теми се полесно препознатливи, некои составни мотиви наликуваат на оригинална народна песна, додека други само наговестуваат или содржат фолклорни идиоми.

Може да се рече дека Прокопиев открива нова димензија на изворниот фолклорен елемент, кој во својот еволутивен пат од цитат, преку неговата стилизација, односно модификација, во неговото творештво преминува во уметничка трансформација. Тоа доведува спомнатиот цитат од македонскиот танцов фолклор да претрпи измени во ритамот, темпото, метриката и карактерот, а со тоа да се добијат нови звучно-ритмички и психолошки карактеристики, нова димензија, од што резултира и новиот интонативен квалитет, скоро сосема нова тема со восхитувачка убавина. (Костадиновски, 1983)

Во текот од трудот опфатени се повеќе карактеристични примери во кои е прикажан начинот на примена и присуството на фолклорните мотивски елементи, потврдено преку дефинирање на функциите и улогата на музичките инструменти појавени во партитурата на делото Суита бр. 1, од балетот „Лабин и Дојрана“, вклучително со местата каде има употреба на стилизирана односно појава на обработена или цитирана фолклорна тема

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Сојузот на композиторите на Македонија- СОКОМ <http://www.sokom.mk/mk/member/%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%B5%D0%B2-%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%BE>

Петковска, Татјана., 2004, Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес, книга 12, Скопје, МАНУ.

Костадиновски, Костадин., 1983, Трајко Прокопиев- живот и дело, Македонски Народен Театар, Скопје.

Прокопиева, Дојрана., 2004, Музиката на почвата на Македонија од Атанас Бадев до денес, книга 12, Скопје, МАНУ.

ТИХОМИР ЈОВИЌ

МИХАЈЛО НИКОЛОВСКИ
“СУИТА” ЗА ПИЈАНО
(анализа)

Михајло Николовски (1934 - 1994), композитор, теоретичар, педагог, музички публицист. Николовски е една од најистакнатите фигури во македонската музичка култура. Во неговиот обемен и жанровски разновиден опус (тој е автор на повеќе од 120 композиции) значајно место заземаат: оркестарските, вокално - инструменталните, камерните, хорските композиции, музиката за драми итн.

Камерното творештво на Михајло Николовски брои 12 композиции од кои особено се издвојуваат: Суита за пијано (1960), Соната за виолина и пијано (1961) и Гудачки квартет (1992).

За своето творештво и педагошката дејност Михајло Николовски е добитник на голем број стручни и општествени награди и признанија од кои тука ќе ги посочиме: наградата 13 Ноември за циклусот за висок глас и гудачки оркестар Записи во 1977 година, Втора награда по повод 40 години од АСНОМ и од основањето на Радио Скопје за кантатата Македонија во 1984 година, како и Повелбата за истакнат педагог доделена од Сојузот на педагозите на Југославија.

Оваа година (2014) се одбележуваат 80 години од раѓањето и 20 години од смртта на Михајло Николовски.

Свитата за пијано е создадена во раниот творечки период од творештвото на Михајло Николовски, односно 1960 година, а печатена е 1961 година (издание на ЗКМ). Во составот на оваа циклична форма влегуваат следните четири пиеси: **ARIETTA, VALSE, PRELUDIO, DANZA**.¹

ARIETTA

Форма - проста триделна (вовед / **a + b + a1** / кода).

Модус - хармонски (in Fis).

Вид на такт - дводелен (2/4).

Темпо - умерено (Andantino).

Првите два такта од пиесата претставуваат краток вовед со монофона фактура. Воведот донесува акордска фигурација во басот која понатаму продолжува како постојана придружба на главната мелодија (темата) во првиот дел од формата.

Првиот дел од формата **a** (3 - 10 такт) е двогласен, во пиано динамика. По форма претставува реченица - период од осум такта, составен од две реченици од по четири такта, од кои втората е мелодиско - ритмички варирана. Слогот е хармонски, а фактурата хомофона.

¹ Траење на композицијата - вкупно 5' 15" (Arietta - вкупно 1' 20", Valse - вкупно 50", Preludio - вкупно 2' 20", Danza - вкупно 45").

Темата, која се јавува во повисокиот глас, е со лирски карактер. Нејзиниот амбитус е од **dis1 - d2**. Анализирајќи ја самостојно, може да се забележи дека од неа vznikнуваат одредени хармонски односи, а како тоничен центар се издвојува тонот **fis**.

Придружната мелодија во басот претставува акорд составен од два тона, чиста квинта **fis - cis**, претставен во вид на т.н. фигурациско преобразување на акордите, во овој случај - хармонско - мелодиска фигурација.¹ Иако постојаното монотono повторување на акордската фигурација е еден од признаците на фонизмот, сепак, споменатото созвучје има модална функција. Акордот има функција на тоничен центар што може да се заклучи од фактот дека на моменти, а особено на почетокот и на крајот од првиот дел од формата двата гласа функционално совпаѓаат. Покрај моментите на функционално совпаѓање на двата гласа, се јавуваат и моменти на нивно функционално несовпаѓање, односно појава на полифункционалност. Хомофоната фактура, односно расчленувањето на музичкиот материјал на водечки и придружен глас кои во случајот функционално не секогаш совпаѓаат, може да биде дефинирано како полипластовост. Фактот што носител на модалната функција е акорд укажува на тоа дека модусот е хармонски.

Карактеристичен момент во делот **a** е појавата на полиакордот во 10. такт. Имено, на прво време од 10. такт во водечката мелодија се јавува хармонска фигурација на еднороден моноакорд составен од две терци - **g - b - d**. Овој акорд, заедно со фигурираниот акорд во басот (**fis - cis**) се всушност двата субакорда од кои е составен разнородниот полиакорд.

Првиот дел од формата каденцира на слабо време во 10. такт (женска каденца). Иако на прво време се јавува полиакорд кој донесува бифункционалност, во каденцата доминира плагалноста. Всушност, посочениот акорд на второ стапало од модусот (**g - b - d**), кој се јавува во водечкиот глас, а со самото тоа доминира во однос на придружната мелодија, има субдоминантна функција, така што врската **II - I** стапало оддава јасно чувство на плагалност.

Амбитусот на првиот дел од формата е од **fis - d2**, односно го опфаќа средниот регистар.

Вториот дел од формата **b** по форма претставува период од осум такта (11 - 18 такт) составен од две реченици од по четири такта, од кои втората е мелодиско - ритмички варирана. Покрај тоа, речениците динамички контрастираат (**piano - forte**). За разлика од темата во делот **a**, овој тематски материјал е со поинаков карактер, тој е пораздвижен, поизразен (**molto espressivo**). Делот **b** е тригласен и донесува полифонизација на музичкиот материјал. Иако станува збор за три самостојни мелодиски линии, сепак, забележително е дека највисокиот глас се извојува како водечка мелодија, додека пак, средниот глас и басот исполнуваат функција на придружни мелодии. Моментите на каденцирање на трите мелодиски линии совпаѓаат. Од горенаведеното може да се заклучи дека станува збор за разнофункционална или хомофона (подгласна) полифонија. Разгледувајќи ги вертикалните созвучја кои се формираат како резултат на меѓусебните соодноси на мелодиските линии, може да се

¹ Според науката за класичната хармонија - фигуриран двоен педален тон (гер. *orgelpunkt*) на тоника и доминанта.

забележи дека тие на моменти се наоѓаат во одредени хармонски односи. Бидејќи најчесто употребувано созвучје е еднородниот моноакорд **fis - a - cis**, се доаѓа до констатација дека овој акорд претставува тоничен центар, односно е носител на тонична функција. Во прилог на ова ќе ги посочиме и каденците на двете реченици од периодот. Припишувањето на модална функција на споменатиот акорд, како и фактот што созвучјата на моменти се наоѓаат во одредени хармонски односи (пр. 14. такт плагална каденца на слабо време на крајот од првата реченица од периодот **II⁷ - T** и сл.), доведува до констатација дека станува збор за хармонски модус.

Амбитусот на водечката мелодија е од **cis1 - fis2**, на средниот глас од **a - a1**, а на басот од **G - fis1**. Генерално, амбитусот на делот **b** е од **G - fis2**. Мелодиите во високиот и средниот глас се движат во рамките на средниот регистар, додека пак, мелодијата во басот се движи во рамките на средниот и длабокиот регистар.

Втората реченица од периодот го донесува и кулминативниот момент на пиесата (17. такт). Имено, бројот на гласовите се зголемува од три на четири што допринесува за згуснување на музичкото ткиво, односно до „хармонизација“ на полифониот слог. Акордите кои се формираат се од типот еднородни моноакорди изградени со суперпозиција на терци (**a - cis - fis, h - d - g, g - h - d - f (eis)**), од кои првиот има тонична, вториот субдоминантна, а третиот доминантна функција. Покрај горенаведеното, за кулминацијата да биде поизразена, значајна улога има и **forte** динамиката. Потоа следи опаѓање на интензитетот на звукот со тоа што повторно се преминува во тригласен став, мелодиите се движат во *decrescendo*, темпото забавува - **ritenuto** и следува каденца (**V^o - T**) со која се заокружува вториот дел од формата на пиесата.

Репризата **a1** (19 - 26 такт) се надоврзува на делот **b**. Таа е во *piano* динамика. Во неа се јавува фактурно варирање (за разлика од првиот дел **a**, репризата е тригласна). Додадениот среден глас претставува ритмизиран лежечки тон кој има фонска функција. Станува збор за октавно удвојување на тонот **cis** (квинтата од модусот) од фигурираниот акорд **fis - cis** кој настапува во басот. За разлика од првиот дел од формата, тука фигурацијата во басот се јавува за октава пониско.

Од 27 - 31 такт следи кратка двогласна кода. Кодата донесува заклучен тип на материјал кој пропратен со **decrescendo** и **ritardando** ја заокружува формата на првата пиеса од суитата. Амбитусот на репризата и кодата е од **Fis - d2**.

Ариетата има вокален карактер на што укажува и самиот наслов. Во неа преовладува средниот регистар, додека пак, амбитусот е од **Fis - fis2**. Пиесата претставува полиформа, поточно интегрирачка полиформа бидејќи во неа се јавува модулација од хармонски во полифон слог и обратно.

V A L S E

Форма - проста дводелна (a + a1 / кода).

Модус - хармонски (in G).

Вид на такт - 6/8.

Темпо - брзо (Allegretto).

Втората пиеса од суитата е со танцов карактер на што укажува и самиот наслов. Пиесата е монотематска, односно конструирана е врз база на еден тематски материјал кој трипати се повторува.¹

Слогот е хармонски, а фактурата хомофона.

Модусот е хармонски - **in G**. Станува збор за взаемно проникнување на дур - молскиот систем. Во пиесата се појавуваат тониката на **G - dur (g - h - d)** и тониката на **g - moll (g - b - d)**, но сепак, функцијата на акордот **g - h - d** како тоника има многу позначајна улога во изградбата и заокружувањето, како на деловите така и на целата форма на пиесата.

Првиот дел од пиесата а (1 - 19 такт) по форма претставува период составен од две реченици.

Во првата реченица (1 - 8 такт) тематскиот материјал (водечката мелодија) е во повисокиот глас, а акордската придружба е во басот. Каденцира во 8. такт со полукаденца на субдоминанта, поточно со септакорд на второ снижено стапало (**as - c - es - g**), акорд кој има субдоминантна функција.

Втората реченица од периодот (9 - 19 такт) е варирано повторена. Се забележуваат мали измени на темата - мелодиско варирање (пр. 10. такт, во басот наместо тонот **fis** се јавува тонот **f** и сл.), измени во акордската придружба - хармонско варирање. Исто така се јавува и фактурно варирање, односно водечката мелодија е во басот, а акордската придружба е во повисокиот глас и тоа од 9 - 14 такт. Потоа, повторно повисокиот глас ја презема водечката мелодија (15. такт). Покрај тоа, во 14. такт се јавуваат октавни удвојувања на главната мелодија чија функција е фонска, односно целта е истакнување на мелодиската линија.

Од 16 - 19 такт се јавува проширување на втората реченица од периодот. Тоа се четири такта кои донесуваат заклучен тип на материјал кои хармонски (со несовершена автентична каденца) и формално го заокружуваат делот а.

Вториот дел од формата **a1** (20 - 29 такт) е пократок од првиот дел. Всушност, во овој дел изменето се повторува првата реченица од периодот од делот а, при што се јавуваат следните измени:

Мелодиско варирање - се јавуваат мелодиско - ритмички измени кои не ја нарушуваат концепцијата на основниот тематски материјал; се додава придружна контрапунктска мелодија во басот од 22 - 24 такт.

Хармонско варирање - оргелпункт на тоника во 20. и 21. такт; внесување нови хармонии во акордската придружба.

Фактурно варирање - повремено октавно удвојување на главната мелодија; префрлување на мелодиската линија од средниот во високиот регистар (21 - 23 такт); во тактовите 27 и 28 мелодијата во повисокиот глас се јавува за октава пониско за разлика од делот а; октавно удвојување на придружната мелодија во басот - 22. такт; октавни удвојувања на акордски тонови. Октавните удвојувања на тоновите во овој дел од формата имаат фонска функција.

¹ Според интонациската содржина, тематскиот материјал асоцира на староградската песна Билјана платно белеше.

Последните такт и половина од овој дел претставуваат проширување на реченицата кое донесува полукаденца на доминанта - 29. такт.

По кратката цезура помеѓу 29. и 30. такт следи кода. Кодата започнува со реминисценција на тематскиот материјал, односно со излагање на почетниот мотив од темата во басот (30. такт). Генерално, кодата донесува заклучен тип на материјал кој со несовершена автентична каденца (А3) хармонски и формално ја заокружува оваа пиеса.

Акордите со кои е материјализиран хармонскиот слог во пиесата се од типот еднородни моноакорди. Тие се изградени со суперпозиција на терци и имаат модални функции. Се јавуваат како потполни и непотполни и тоа: квинтакорди - претставени со два и три тона; септакорди - претставени со три и четири тонови; нонакорди - претставени со четири и пет тонови. Октавните удвојувања на реалните гласови кои се најзастапени во вториот дел **a1** имаат фонска функција. Акордите се претставени со следните фигурациски разновидности:

1. Колористичко наслојување
2. Хармонска фугурација
3. Ритмичка фугурација
4. Мелодиска фугурација

Најзастапено е ритмичкото фигурациско преобразување на акордите, што е во контекст со танцовиот карактер на пиесата.

Хармонскиот ритам исто така е во контекст со карактерот на пиесата. Со оглед и на брзото темпо, хармониите најчесто се менуваат на јаки тактови времиња.

Во пиесата се јавуваат следните неакордски тонови: заджувалки, антиципација, вртежни и минувачки тонови.

Задржувалките и антиципирачките тонови ретко се јавуваат. Многу позначајна улога имаат вртежните и минувачките тонови. Вртежните тонови се употребени како единечни и двојни (нагорни и надолни). Употребени се и следните два вида вртежни тонови:

1. Вртежниот тон настапува постапно, а акордскиот тон кој следи настапува со скок (пр. 3. такт)
2. Вртежниот тон настапува со скок, а акордскиот тон кој следи по него настапува со постапно движење (пр. 8. такт)

Минувачките тонови се јавуваат при постапното нагорно и надолно движење на мелодијата и тоа како единечни, двојни и тројни. Првите два вида се јавуваат како дијатонски и хроматски. Тројните минувачки тонови формираат т.н. случајни, односно минувачки хармонии.

Во пиесата се застапени длабокиот, средниот и високиот регистар од кои преовладува средниот регистар. Амбитусот е од **1C - g3**.

Кулминацијата на формата се наоѓа во 18. и 19. такт. Имено, од 16. такт темпото полека забрзува (**poco a poco accelerando**), мелодијата брановидно се движи нагоре од средниот кон високиот регистар и обратно, динамиката се движи во *crescendo* од *piano* до *forte*. Сето ова, како и зголемувањето на бројот на гласовите, доведува до растење на интензитетот на звукот. Мелодиската кулминација е поткрепена и со нестабилната доминантна функција на нонакордот на петтото стапало од

модусот - **d - fis - a - c - es**. Потоа следи несовершена автентична каденца со која се заокружува првиот дел од формата.

Во овој став од суитата доаѓаат до израз динамичките контрасти како на пример: **f sub.pp** во 3. такт, **f sub.p** во 15. такт, **ffp** во 23. такт и сл.

Иако пиесата е монотематска, трите настапи на основниот тематски материјал се секогаш интересни, впечатливи и различно се доживуваат. За тоа допринесуваат разновидните варирања, агогиката, динамичките разновидности итн.

PRELUDIO

Форма - проста триделна (a + r + a1).

Модус - хармонски (in C).

Вид на такт - C (4/4).

Темпо - бавно (Lento Espressivo).

Третата пиеса од суитата е исто така монотематска. За темата е карактеристично тоа што се доближува до Баховите сарабанди.¹

Модусот е хармонски - **in C**. Во овој случај станува збор за т.н. обединет дур - молски систем, односно за обединување под една тоника (**c - e - g**) на акордите кои им припаѓаат на истоимените и паралелните тоналитети.

Акордите со кои е материјализиран хармонскиот слог се од типот еднородни моноакорди изградени со суперпозиција на терци. Се јавуваат квинтакорди претставени со два и три тона, септакорди претставени со три и четири тонови и нонакорди претставени со три, четири и пет тонови. Од ова може да се заклучи дека квинтакордите, септакордите и нонакордите се јавуваат како потполни и непотполни. Акордите се јавуваат во основните видови, но и во фигурациски преобразувања и тоа:

- Колористичко наслојување
- Хармонска фугурација
- Ритмичка фугурација
- Мелодиска фугурација

Во пиесата преовладува ритмичката фугурација на акордите. Фактот што модусот е хармонски асоцира на тоа дека акордите се носители на модални функции. Сепак, во деловите од формата можат да се забележат и моменти кога доаѓа до израз фонската функција на акордите, за што подетално ќе стане збор подолу во текстот.

Хармонскиот ритам не е многу раздвижен. Со оглед на бавното темпо и широка мелодиска линија, промената на хармониите е ретка. Ретката промена на хармоните овозможува поголема изразност на мелодиската линија. Хармониите најчесто се менуваат на јаките тактови времиња, еднаш или двапати во тактот. Раздвижување на хармонскиот ритам може да се забележи во средниот дел од формата (13 - 19 такт) кој претставува разработка на основниот тематски материјал.

Значајна улога во конструкцијата на што поизразена мелодиска

¹ Според кажувањето на авторот.

линија имаат и неакордските тонови. Во прелудиумот се застапени следните неакордски тонови: задржувалки, апоцатури (итал. *arpeggiatura*), минувачки тонови, вртежни тонови (свртници) и антиципација.

Првиот дел од простата триделна форма **a** (1 - 12 такт) по форма претставува период. Во првата реченица од периодот (1 - 7 такт) тематскиот материјал настапува во повисокиот глас, додека пак, акордската придружба е во басот. Темата е експресивна, широка мелодиска линија збогатена со орнаменти. Карактеристично за придружбата во басот е тоа што претставува статична фактура од големи терци. Реченицата започнува во *piano* динамика (1 - 3 такт), продолжува во *forte* динамика (4. и 5. такт), по што следи **decrescendo**. Понатаму, треба да се издвојат следните карактеристични моменти:

- Во вториот и третиот такт се јавува проширување на основниот тоналитет (модус) кон субдоминантната сфера со примена на непотполниот полунамален терцквартакорд - **b - d - e - (g)** во улога на заменик на вонтонална доминанта за субдоминанта (молска субдоминанта претставена како секстакорд - **as - c - f**) - **DD**→**S**^o.
- По доминантниот онакорд во четвртиот такт се јавуваат три септакорди - **ges - b - d - f**; **e - gis - d**; **es - g - d** (5. и 6. такт), чии модални функции се избледени, така што вниманието се насочува кон нивната фонска функција. Појавата на овие акорди доведува до дестабилизација на тоналитетот, односно до губење на чувството за тонален центар.

Првата реченица од периодот каденцира во седмиот такт со непотполн онакорд - **d - fis - es**. Тоа е доминантен онакорд кој настапува во улога на доминантна доминанта (**DD**) **in C**. Карактеристично е тоа што овој акорд не се решава во доминантата на модусот како што се очекува.

Имено, на трето и четврто време од седмиот такт се јавува голема терца **des - f**, која всушност претставува непотполн фригиски квинтакорд. Овој акорд во басот, кој има субдоминантна функција, има улога на премин кој го подготвува почетокот на втората реченица од периодот со тоника **in C**.¹

Втората реченица од периодот (8 - 12 такт) претставува изменето повторување на првата реченица. Пред се, таа е скратена два такта. Во неа се забележуваат и следните измени:

- Фактурно варирање - водечката мелодија (темата) е во басот, а придружбата во повисокиот глас.
- Ритмичко варирање на придружната акордска фигурација.
- Се додава уште една мелодиска линија во повисокиот глас, која од 8 - 11 такт претставува ритмизиран лежечки тон - **g2**, што покрај звучниот ефект, има функција и на збогату-

¹ Според аудитивниот впечаток во овој момент од композицијата, настапот на големата терца *des - f* во конкретниот хармонски контекст може да се толкува и како претставник на акордот *des - f - g* (*as*) - *h* (зголемен терцквартакорд, односно зголемен квинтсекстакорд) кој всушност е доминанта *in C*, особено што пред него се јавува непотполн онакорд во улога на *DD*. Во тој случај хармонското толкување на 7. такт ќе биде - *DD* → *D*, по што следи *T* (8. такт - почеток на втората реченица од делот *a*). Сепак, имајќи го во предвид целокупниот контекст на пиесата, во која преовладува плагалност, поверодостојно е горенаведеното толкување.

вање, односно проширување на акордските комплекси.

Темата е во **mezzo forte** динамика, додека пак, придружбата е во *piano* динамика. Од динамичкиот контраст, како и од регистарската одвоеност може да се заклучи дека се јавуваат елементи на полиплас-товост. Карактеристично за оваа реченица е тоа што не каденцира со што хармонски би ја заокружила формата на делот а. Имено, кон неа веднаш се надоврзува средниот дел од формата (13 - 19 такт) кој донесува разработка на основниот тематски материјал.

Средниот дел г (13 - 15 такт) започнува со низа од фигурирани септакорди поставени во обрти. Појавата во низа доведува до слабеење на модалните функции и нивна функционална неопределеност, а со самото тоа доаѓа до израз нивната фонска функција. Генерално, овој дел од формата донесува тонална нестабилност што е во контекст со неговата улога - разработка. Каденцата на средниот дел е плагална. Имено, на четврто време од 19. такт се јавува фригиско второ стапало (**S** - функција), акорд кој се решава во тониката **in C** на прво време од 20. такт.

Репризата **a1** (20 - 30 такт) е динамизирана. Се јавуваат следните начини на динамизација:

- Мелодиско варирање на водечката мелодија.
- Мелодиско - хармонско варирање - 25. такт.
- Фактурно варирање - од 22. такт водечката мелодија се јавува за октава подолу; од 26. такт акордската придружба се јавува за октава подолу.

Репризата е во *piano* динамика. Карактеристично е тоа што на крајот од пиесата (29. такт) се јавува молска субдоминанта (**f - as - c**) која се решава во септакордот на I стапало - **c - e - g - h**, плагална каденца која ја заокружува формата на прелудиумот.

Во прелудиумот преовладува средниот регистар. Неговиот амби-тус е од **C - a2**.

Кулминацијата на оваа пиеса е во средниот дел од формата. Од 15. такт се јавува **poco a poco accelerando** кое во контекст со појавата на фигуриран лежечки тон во високиот глас, придружуван со октавни удвојувања во басот, допринесува за растење на интензитетот на звукот кој кулминира во 17. такт. Кулминативниот момент е изразен со мелодиски фигуриран намален септакорд - **dis - fis - a - c**, акорд кој има доминантна функција. Тој настапува како секундакорд со октавно удвоен басов тон. Мелодиската фигурација на акордот, која се јавува во повисокиот глас, е во средниот регистар, а удвоениот басов тон го опфаќа и длабокиот регистар. За поголем израз на кулминативниот момент допринесува и **forte** динамиката која трае до почетокот на 20. такт. Потоа следи нагло опаѓање на интензитетот со примената на **fp** и враќањето во почетното темпо. Всушност, тоа е моментот (20. такт) кога започнува третиот дел од прелудиумот, односно репризата **a1**.

D A N Z A

Форма - проста триделна (вовед / a + b + a1).

Модус - хармонски (in H).

Вид на такт - дводелен (2/4).

Темпо - брзо (Vivo).

Четвртата пиеса од суитата е со танцов карактер на што укажува и самиот наслов. Слогот е хармонски, а фактурата хомофона.

Пиесата започнува со предтакт. Предтактот и првиот такт претставуваат краток вовед. Воведот, кој настапува во басот, е со монофона фактура. Станува збор за хармонско - ритмичка фигурација на акорд составен до чиста квинта - **g - d**, на почетокот мелодиски украсен со тонот **cis** кој се јавува пред акордскиот тон **d**. Овој фигуриран акорд претставува придружба на темата која започнува со почетокот на делот **a** од формата.

Првиот дел **a** (2 - 17 такт) по форма претставува период составен од две реченици од кои втората (9 - 17 такт) претставува мелодиско - ритмички варирано повторување на првата реченица. Тематскиот материјал е во горниот глас, а придружбата е во басот. Во овој дел од формата се јавуваат елементи на полипластовост. Првиот пласт го претставува фигурацијата во басот. Како што претходно констатиравме, во басот се јавува фигуриран акорд составен од чиста квинта **g - d** и тоа до 6. такт. Од втората четвртина на 6. такт до 11. такт се јавува хармонско - ритмичка фигурација на еднороден моноакорд составен од две чисти квинти **g - d - a**. Фигурираниот акорд повремено е мелодиски украсен со тонот **gis** кој се јавува пред акордскиот тон **a**. Од 12 - 16 такт (во текот на втората реченица од периодот) повторно во басот се јавува фигурираното созвучје **g - d**, но овојпат за октава повисоко. Поради постојаното монотono повторување на споменатите акордски фигурации во текот на делот **a**, како и од нивната хармонска независност во однос на водечката мелодија, може да се констатира дека нивната функција е фонска.

Мелодиската линија во повисокиот глас го претставува вториот пласт. Станува збор за раздвижена мелодија со танцов карактер која претежно е изградена од акордски разложувања (хармонска фигурација). Нејзиниот амбитус е од **cis1 - h2**, односно се движи во рамките на средниот регистар. Може да се почувствува дека од самата мелодиска линија произлегуваат одредени латентни хармонски (функционални) односи. Според почетокот на мелодијата, каденцата на првата реченица (9. такт), а особено по каденцата на делот **a** на почетокот од 17. такт, ќе констатираме дека како тоничен центар се наметнува еднородниот моноакорд - **h - d - fis**.¹ Имено, во 15. и 16. такт во повисокиот глас се јавува хармонски фигуриран непотполн септакорд на трето стапало од модусот - **d - fis - cis**. Ако се земе во предвид тонот **b** (15. такт) чија енхармонска замена е тонот **a1s** (водилка), непотполниот септакорд **d - fis**

¹ Дефинитивно потврдување на видот на модусот во оваа пиеса (хармонски модус - in H) несомнено е автентичната каденца која ја заокружува формата, за што ќе стане збор подолу во текстот.

- **cis** може да се сфати како потполн зголемен септакорд (**d - fis - ais - cis**) на трето стапало од модусот, акорд кој има доминантна функција и се решава во тоника на прво време од 17. такт. Во прилог на ова оди и фактот што во тој момент и во басот за првпат се јавува тоника (непотполн тоничен квинтакорд со удвоен басов тон - **h - fis - h**) и двата гласа функционално совпаѓаат. Аудитивната претстава на тонот **b** во втората реченица од периодот (тактови 9, 14 и 15) е секогаш како неговата енхармонска замена (тонот **ais**) и во конкретниот контекст има функција на водилка. Треба да се напомене и тоа дека тонот **ais** се јавува и како украс пред тонот **h** во 3. и 10. такт, како и тонот **fis** пред тонот **g** во истите тактови.

Првиот дел од формата **a** е во **mezzo forte** динамика, а неговиот амбитус е од **G - h2**. Преовладува средниот регистар.

Вториот дел од формата **b** (17 - 33 такт) без цезура се надоврзува на делот **a**. Всушност, каденцата на првиот дел претставува почеток на вториот дел од формата. Делот **b** започнува со реченица - период (17 - 24 такт). Темата е во повисокиот глас, додека пак, придружбата е во басот. Како и во првиот дел, мелодијата е со танцов карактер, со таа разлика што втората тема содржи фолклорни елементи. Нејзиниот амбитус е од **g1 - fis2**, односно се движи во средниот регистар.

Во акордската придружба во басот се јавува ритмичко - хармонска фигурација на двоен оргелпункт на тоника и доминанта - **h - fis** (17 - 23 такт) кој допринесува за тонална стабилност. Во тактовите 17 и 18, над двојниот оргелпункт се додава чиста кварта што претставува октавно удвојување на основниот тон **h** со што се постигнува фонски ефект. Понатаму, оргелпунктот е звучно збогатен со додавање тонови над квинтата и тоа: во 19. такт се додава мала терца - тонот **a**, во 20. такт мала секунда - тонот **g**, а во синкопата во басот во 21. такт е изведена комбинација со мала секунда и мала терца. Со почетокот на втората реченица во 22. такт, двојниот оргелпункт повторно е со удвоен тон **h**. Оргелпунктот е прекинат во 24. такт каде што се појавува мелодиско-хармонска фигурација на непотполн септакорд на второ стапало од модусот - **cis - g - h**, еднороден моноакорд кој има субдоминантна функција.

Одредените латентни хармонии кои произлегуваат од водечката мелодија не секогаш совпаѓаат со тоничната функција на оргелпунктот, но сепак, тие се потчинети на стабилноста која тој ја донесува. Ова може да се окарактеризира како појава на елементи на полифункционалност, а со тоа и на елементи на полипластовост. Конечно и самиот двоен оргелпункт на тоника и доминанта содржи елементи на полифункционалност (бифункционалност), но тоа не го намалува, туку напротив, го зголемува чувството на тонална стабилност.

Реченицата-период е во **forte** динамика. Повторувањето на втората реченица (22 - 24 такт) е нецелосно т.е. скратено и не донесува хармонско заокружување. Имено, од 25 - 33 такт следи премин кон репризата **a1**.

Преминот е со фрагментарна градба - низа од четири двотакти. Во него се користат мотиви од двете претходно изложени теми. Вториот и третиот двотакт од преминот претставуваат варирано повторување на првиот двотакт. Во нив се јавува ритмичко - мелодиско варирање и хармонско варирање. Карактеристична е примената на динамички контрасти

(**ff - sub.pp**) на почетоците од првите два двотакта. Инаку, повторно водечката мелодија е во повисокиот глас, а придружбата во басот. Мелодијата е раздвижена, богата со акорди претставени со хармонска фигурација. Во тактовите 25, 27 и 29 се јавуваат еднородни терцни полиакорди со кои се постигнува погусто звучно ткиво. Полиакордите се составени од по два субакорда. Субакордите во повисокиот глас се хармонски фигурирани квинтакорди (првиот непотполн, а вториот потполн), додека пак, субакордите во басот се во своите основни видови (непотполни септакорди).

Овој дел од формата е со амбитус од **Ais - h2**. Во него преовладува средниот регистар.

По краткиот вовед во басот каде што се јавува фигурираниот акорд **g - d** во piano динамика (второ време од 33. такт и прво време од 34. такт), следи репризата **a1**. Репризата е динамизирана, односно скратена на тој начин што во неа е повторена само втората реченица од периодот од првиот дел од формата. Во неа се забележува фактурно варирање т.е. пренесување на мелодијата за октава повисоко и тоа од средниот во високиот регистар (38. такт). Во тој момент динамиката преминува од piano во mezzo forte. Истовремено со префрлувањето на главната мелодија за октава повисоко, се јавува и нејзино удвојување во басот за две октави пониско. Со тоа се постигнува фонски ефект, односно се истакнува мелодиската линија. Ваквото водење на двата гласа трае до крајот на пиесата каде што со совршена автентична каденца во fortissimo динамика хармонски и формално се заокружува последната пиеса од оваа суита.

Во пиесата преовладува средниот регистар, додека пак, нејзиниот амбитус е од **G - fis3**.

Кулминацијата на формата се одвива од 29 - 31 такт. Во 29. такт, каде што започнува третиот двотакт од преминот, се јавуваат два еднородни полиакорди во fortissimo динамика. Потоа, на прво време од 30. такт, следи второ стапало од модусот **cis - e - g**, како и фригиски квинтакорд **c - e - g**, акорди со изразена субдоминантна функција. Кулминативниот момент е на второ време од 30. такт каде што се јавува доминантата на модусот со октавно удвоен основен тон во повисокиот глас. Следи акорд со субдоминантна функција, поточно второ стапало септакорд - **cis - e - g - h**, со карактеристична влезна задржувалка 4 - 5 (**fis во g**). Со овој акорд започнува четвртиот двотакт од преминот каде што се јавува *decrescendo* од fortissimo до piano и се подготвува настапот на репризата **a1**.

* * *

Оваа композиција, како и останатите создадени во раниот творечки период на Михајло Николовски, ги навестува идните контури на неговата стилска определеност - неоромантизам.

Во суитата може да се забележат елементи на една од главните карактеристики на музиката на XX век - полипластовост.

Во сите ставови, со исклучок на вториот дел од ариетата каде што слогот е полифон, слогот е хармонски, а фактурата хомофона.

Модусот е хармонски во сите пиеси.

Темите, односно главните (водечки) мелодиски линии најчесто се во повисокиот глас, додека пак, придружбата најчесто е во басот. Имено,

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

во втората и третата пиеса се јавуваат делови каде што басот го донесува основниот тематски материјал, а повисокиот глас придружбата, се со цел да се избегне можноста од појава на монотонија поради фактот што посочените пиеси се монотематски.

Од формален аспект, треба да се напомене дека освен во втората пиеса, каде што формата е проста дводелна, во останатите три пиеси е застапена простата триделна форма.

Застапени се и вовед и кода и тоа:

- Вовед - во првата и четвртата пиеса.
- Кода - во првата и втората пиеса.

Во композицијата се присутни и фолклорни елементи и тоа:

- Основниот тематски материјал од втората пиеса на моменти асоцира на староградската песна Билјана платно белеше.
- Втората тема од четвртата пиеса е конструирана врз база на фолклорни мотиви.

Тука ќе напоменеме дека фолклорот, особено градскиот фолклор бил инспирација за авторот да напише голем број разновидни композиции кои заземаат значајно место во македонската музичка литература.

Суитата за пијано е само навидум едноставна и технички лесна композиција. Сите компоненти кои се применети при креирањето на нејзината структура успешно допринесуваат да се долови карактерот на секоја пиеса. Конечно, насловот на секоја од пиесите асоцира на нивниот карактер: Arietta, Valse, Preludio, Danza.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка
- Бужаровски, Димитрије. 1996. Увод во анализата на музичкото дело. Скопје: ФМУ
- Георгиева, Стефана. 1989. Историја на музиката на XX век: Неокласицизъм. София: Държавно Издателство Музыка
- Goetschius, Percy. 1904. Lessons in Music Form. Boston: Oliver Ditson Company
- Голабовски, Сотир. 1999. Историја на македонската музика. Скопје: Просветно дело
- Голабовски, Сотир. 1984. Традиционална и експериментална македонска музика. Скопје: Македонска ревија
- Гуляницкая, Наталья Сергеевна. 1984. Введение в современную гармонию. Москва: Музыка
- Despić, Dejan. 1997. Harmonija sa harmonskom analizom. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Eschman, Karl. 1968. Changing forms in modern music. Boston: E.C. Schirmer Music Company
- Коловски, Марко. 2013. 47 македонски композитори. Скопје: СОКОМ
- Komar, Arthur. 1992. Linear-Derived Harmony. Cincinnati: College Conservatory of Music
- Kohoutek, Stirad. 1984. Tehnika komponovanja u muzici XX veka. Beograd: Univerzitet Umetnosti

- Leichtentritt, Hugo. 1961. Musical Form. Cambridge: Harvard University Press
- Machlis, Joseph. 1961. Introduction to Contemporary Music. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Persichetti, Vincent. 1961. Twentieth - Century Harmony. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Popović, Berislav. 1998. Muzička forma ili smisao u muzici. Beograd: CLIO, Kulturni centar Beograda
- Прошев, Тома. 1986. Современа македонска музика. Пула: Истарска наклада
- Salzman, Eric. 1988. Twentieth - Century Music (an introduction). New Jersey: Prentice Hall (Englewood Cliffs)
- Siegmeister, Elie. 1965. Harmony and Melody. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc.
- Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. 1986. Nauka o muzičkim oblicima. Beograd: Univerzitet Umetnosti
- Stefanija, Leon. 2004. Metode analize glasbe: zgodovinsko - teoretski oris. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo
- Стоянов, Пенчо. 1993. Музикален анализ. Софија: Музика
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1969. Twentieth Century Music. New York/Toronto: McGraw - Hill Book Company
- Hindemith, Paul. 1983. Tehnika tonskog sloga. Beograd: Univerzitet Umetnosti

Јана Коловска

ЛИКОТ И ДЕЛОТО НА МИХАЈЛО НИКОЛОВСКИ, СО ПОСЕБЕН АКЦЕНТ ВРЗ НЕГОВОТО ХОРСКО ТВОРЕШТВО

И покрај завидната музиколошка активност кај нас денес, бројот на автори чиј лик и дело сè уште не се доволно истражени е релативно голем. Еден од тие автори е и истакнатиот македонски композитор и педагог Михајло Николовски. При започнувањето со истражување на неговиот творечки лик, забележливо е дека досега за него се напишани сè на сè неколку трудови, од кои само два или три посериозни. При пишување на овој текст од голема помош беше и дипломската работа на Весна Беличанец, неколкуте емисии кои се направени со овој композитор за потребите на Македонското радио, како и еден постар, но многу значаен текст за Николовски (1988 година), напишан од Вера Соколова – поранешен новинар во Македонското Радио.

Михајло Николовски е претставник на средната генерација македонски композитори. Композиторската, а пред сè педагошката дејност на овој творец претставуваат голем придонес во развојот на македонската музика. Роден во Битола, во 1934 година. Потекнува од големо семејство. Имал четири браќа, а освен за своите пет деца мајка му, која рано останала вдовица, се грижела и за двете деца на чичкото на Михајло, кој умрел млад. Оној кој во Николовски ја всади љубовта кон музиката бил неговиот вујко, инаку кондурација по професија. Тој му раскажувал за животите на големите композитори, како Верди, Бетовен, а до овие информации најверојатно дошол додека еден период од својот живот престојувал во Париз. Првиот „инструмент“ на Николовски било едно „свирче“ кое го добил од неговиот татко, на кое сам се учел да свири. Подоцна неговиот инструментариум се зголемува со усната хармоника која ја добил од својот брат.

Љубовта што Николовски ја имал кон музиката прави тој да се запише во нижото музичко училиште во Битола во 1947 година, на отсекот по тромбон. Заедно со уште неколку други ученици биле првата генерација во ова училиште. Три години подоцна оди на приемен испит во Средното музичко училиште во Скопје, каде продолжил да учи тромбон.

Желбата за создавање на сопствени дела во Николовски се раѓала постепено. Наставата на прво место, а потоа и концертите кои ги посетувал во Скопје, како и впечатокот кој му го оставила Шестата симфонија на Чајковски, влијаеле на неговиот избор паралелно со тромбонот да почне и да создава. Најпрвин започнал да пишува детски песни, без да ги покаже никому, ниту на неговиот најдобар другар – Александар Џамбазов, кој го работи истото но во сосема друга насока, во популарниот жанр – џезот, ниту пак на своите професори. Токму во врска со овие почетни композиторски обиди, Благој Цанев раскажува една многу интересна анегдота.

„... Но сиџе џројца, без да го знаеме џоа еден за друг, во џочешокоџ на нашеџо школување, комџониравме, односно се обидувавме да создаваме без некоја џоседна цел. Ни не мислеваме дека еден ден ќе сиџанеме комџози-

џори. Не сакавме џогаш да се експонираме, бидејќи не се чувствуваме сигурни на џоа џоле. Но, џогашнаџа Народна младина на Македонија расцџиша анонимен конкурс за комџозиција. Делаџа се џријавуваа џод шифра. Јас џод шифраџа 'Бах' се џријавив со една моја комџозиција. Кога заврши конкурсот, јавија дека џокму комџозицијаџа со шифра 'Бах' ја добила џрваџа награда. Миле и Аџо одеа низ ходнициџе и џубоџиџно се расцџрашуваа кој се џријавил џод шифраџа 'Бах'. Јас, џак, сигурен дека ја добив џрваџа награда, мудро си молчев. Кога дојде деноџ јавно да се обелогенаџ наградиџе, во концертнаџа сала се собра многу џублика. Таму бевме и ние џројцаџа и међу нас секој од секого криеше дека се џријавил на конкурсот. Кога комисијаџа го џрозва авторот на награденаџа комџозиција, јас џргнав накај сценаџа, а Миле и Аџо викнаа во еден глас: 'Ааа, значи џи си џој'. И џака се случи нашеџо висџинско џознансџво. Јас знаев дека и џие сакаа да бидат џворци. Тогаш разбравме дека и Соџир Голадовски се инџтересирал за џворешџво, џа сџанавме чеџворица комџозиџори. Се разбира, џогаш џочна и ривалсџвоџо међу нас, но сеџак, осџанавме блиски џријашели. Како ученици, сџе бевме усџешни. Но, ниџу Соџир не ја сакаше џрубџа (џој свиреше на џруба како вџор инсџрументџ), ниџу, џак, Миле го сакаше џромбоџо. Се џосвешивме на џворење...", објаснува Цанев. (Иванова, 2014)

Првата композиција на Николовски, а воедно и првата негова изведена композиција е „Зајачка радост“ за двогласен детски хор. Ова се случило во периодот кога Благоја Ивановски ја започнал својата педагошка дејност во училиштето и за прв пат формирал пионерски радио хор, со кој ја извел токму оваа композиција. Ова го поттикнува младиот Михајло да формира хор во пионерскиот дом „Карпош“, кој во тоа време имал развиена балетска и фолклорна секција.

Така почнале сѐ почесто и почесто да се изведуваат делата на Николовски, кои ги пишувал сосем сам, без никаква помош од ниеден професор. Тој ги нудел на подобрите ученици и тие со задоволство ги изведувале на јавните часови.

Во средното музичко училиште Николовски учел кај видни професори: Илија Николовски-Луј, Стефан Гајдов, како и кај професорот Властимир Николовски. Предметот кон кој Михајло Николовски чувствувал особена наклонетост е диригирањето. Професор по диригирање му бил Гајдов, кој во неколку прилики му овозможил на младиот Николовски да диригира со хорот на машката гимназија „Цветан Димов“ и машкиот хор при железничкото културно-уметничко друштво „Владо Тасевски“.

По завршувањето на средното музичко училиште, своето образование Николовски го продолжил на Музичката академија во Белград, но не на тромбон, туку на наставно-теоретскиот оддел. Овде со него работеле значајни професори: Василије Мокрањац, Душан Скворан, Милутин Раденковиќ, Петар Бингулац, Миленко Живковиќ и др. Во една прилика Николовски решил да му покаже свои композиции на професорот Раденковиќ, кој ја забележал неговата желба и талент за компонирање и бил решен веднаш да му помогне. Во овој период Николовски „студиозно и аналитички им пристапува на ракописите на Стравински, Прокофјев и Барток и притоа ја открива врската на својот творечки сензибилитет со корените на нивната уметност, особено со урбаниот фолклор на

Прокофјев“. (Соколова, 1988)

Николовски дипломирал во 1960 година. По ова се враќа во родниот град каде почнува да го организира музичкиот живот, доведувајќи го притоа на едно повисоко културно ниво. Работел како професор во музичкото училиште, во гимназијата и во учителската школа „Браќа Миладиновци“. По враќањето од војска, тој е главниот иницијатор за формирање на средното музичко училиште. Исто така ја активирал дејноста на аматерскиот хор „Стив Наумов“, со тоа што станува негов раководител, а правел и обиди за формирање на оркестар. Од 1963 бил член на Сојузот на композиторите на Македонија, каде бил доста активен. Во тој период Николовски станал член и на координациониот одбор на Сојузот на композиторите на Југославија, па на главниот одбор, а потоа и член на претседателството и на разни комисии.

Паралелно со ова се одвивала и неговата композиторска дејност. Во овој период се јавуваат Сонатата за виолина и пијано, Суитата за гудачи, половина од ораториумот Илинден, како и голем број хорски композиции.

Растоварен од сите предрасуди, речиси низ целиот свој творечки живот Николовски останува имун на тогашните модни композиторски трендови. Авангардната музика не му била непозната, но самиот не се пронаоѓал во новите токови на музиката. Постојано се информирал за новините во музиката во светот, но основното тежнение на творецот според него „е да создава убава музика, а за убавата музика и оној што ќе ја создаде нема ни стил, ни време, ни епоха, важно е да е нова и прифатена од слушателите.“

„Терминој едноставноси многу се поценува.“, вели Николовски во едно од неговите интервјуа за Радиошо, „Тој треба да се почитува, бидејќи со едноставноси се случиле многу значајни работи“ објаснува тој, а постоа доава „Никогаш не сум бил толку модерен за да почувствувам потреба од едно „галопирање“ кон авангардноста, меѓутоа доволно сум бил современ пак да не чувствувам потреба од движење наназад. Некогаш ми беше забележувано дека не следам некои нови шокови, ги следев, но на својствен начин...и покрај тоа што некои колеги сакаа да шрчам кон нив, јас имав едно верување кое не го искажав јавно, си велев можеби ќе почекам шие колеги да се враќај кон мене, а не јас кон нив.“ (овој исказ се однесува на вокалниот циклус „Феникс“)

Со сета оваа активност која ја остварува, просторот што го дава Битола на извесен начин станува тесен за Николовски. Во 1971 година тој решава да се пресели во Скопје заедно со своето семејство, каде добил работа како уредник на народната редакција во Радио Скопје. Во една прилика подоцна, Николовски вели дека многу го почитувал ова работно место, но промените кои се случувале таму во тој период не ги прифаќал. Главен проблем бил односот на Македонското радио кон македонското музичко творештво. Според Николовски „куќата го спуштила сопственото ниво многу ниско“, а причините за ова ги гледа во третманот на државата према оваа институција, и воопшто према културата тогаш.

„Можам слободно да речам дека долг период музиката е ставена на маргините на новиот поредок, можеби објективно со променише кои настанаа со, да речам, една филмска брзина... Брзо се случува од една

крајност да се поминува во друга, при што импровизациите стануваат кодекс... Не само како да се нема време за размислување туку и како да не се сака да се размислува воопшто за културата. Години наназад се донесуваат неопходни, банални закони, а не може со години да се донесе еден закон за културата. А иако не само што е неопходен, туку тој би изменил толку нешто на многу поширок план од нашиот секуларен развој. Ако за тоа сè уште не сме свесни, ние ќе бидеме уште долго време за жалење. Ете зашто сум скептик.“, објаснува Николовски.

Во 1973 година бил примен на тогашната Висока музичка школа во Скопје каде предавал методика, а подоцна и теорија, солфеж и хармонија. Во два мандати, Николовски бил и продекан на оваа установа, а исто така бил и декан во два мандати.

Иако речиси целиот свој живот се занимавал со творење, Николовски за себе велел дека е прво педагог, а потоа композитор.

„Се трудам да создадам педагози и да ме следат во онаа мерка што тие ќе одредат дека треба.“ вели тој, „Резултатите на студентите ги презентирам преку јавни часови, каде што студентите сфаќаат дека создаваат дела, а не само задачи.“, додава.

Дека својата работа ја извршувал најдобро што треба, говорат голем број негови познаници. По повеќе разговори со нив, Иванова во својата книга пишува:

„За неговиот избор, судбински, предодреден, намерен, кој како сака нека го протолкува, да биде учител, и ден денес се зборува како за редок пример во областа на педагогијата. Меѓу неговите ученици и колеги Михајло Николовски важел за „папа“ во музичкото образование воопшто во земјава. Бил еден од најпочитуваните даскали, а неговите примери, неговите методи на учење што ја промениле педагошката слика времена дотогаш на овие простори, се мисла водилка кај многумина наши педагози денес.“

Од неговите клупи излегле значајни имиња во македонската музика, како: Димче Николески, Славе Димитров, Љупчо Константинов, Кире Костов и многу други помлади генерации.

Неговиот творечки опус е доста обемен и содржи солистички, камерни, оркестарско-камерни, концертантни, хорски, вокално-инструментални дела. Во овој труд ќе се задржам на неговото хорско творештво.

Михајло Николовски имал посебен афинитет кон вокалната музика. Овој афинитет произлегува од неговото долгогодишно искуство, стекнато со работата како диригент на повеќе аматерски хорови.

Хорското творештво на Михајло Николовски опфаќа 41 композиција – 13 за мешан хор, 4 за машки хор, 7 за женски хор и 17 за детски хор. Неговиот хорски опус датира од 1953 до 1986 година (Беличанец, 1994 год.). Имено, како што претходно спомнавме, првата хорска композиција на овој композитор е детската композиција „Зајачка радост“ за двогласен хор, напишана во 1953 година.

Според анализата на Весна Беличанец, во 1983 година Николовски се посветил на пишувањето хорски композиции, создавајќи шест. Другите години создавал помалку хорски композиции. Текстовите кои ги користел во нив се разновидни. Најзастапени се оние со патриотски карактер (Илинденска вечер, Разви се гора зелена, Две песни за Гоце и др.). Многу

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

често земал текстови од познати македонски писатели, меѓу кои се среќаваат Блаже Конески (Везилка), Васил Куноски (Илинденска вечер), Славко Јаневски (Цветови) Лазо Каровски (Пејсаж) и др.

Од формален аспект, хорските композиции на Михајло Николовски најчесто се триделни песни. Доколку ја земеме за пример композицијата Пејсаж ќе забележиме дека темата која се изнесува на почетокот претставува мала реченица, движењето е бавно и постапно, без поголеми скокови, со повремени алтерации на различни стапала.

Andante cantabile (m.m. ♩ = 72)

mp
S Го - ре в'си-но не - бе, на о-блак пер-ни-ца ме - ка,
mp
A Го - ре в'си-но не - бе, го-ре на о-блак пер-ни-ца ме-ка,
mp
T Го - ре в'си-но не-бе, го-ре на о-блак пер-ни-ца ме - ка в'си-но не-бе
mp
B Го - ре в'си-по пе-бе, го-ре на о-блак пер-ни-ца ме - ка, в'си-по пе-бе

Во композицијата Везилка пак, темата на почетокот се јавува во басот. И овде е смирена, дијатонска, со мали скокови.

Adagio molto

mp
S
A
T
B Везил-ке ка-жи ка-ко да се ро-ди прос-та и стро га ма - ке-дон-ска пес-на од

Вториот дел и на двете композиции има потполно нов материјал. Карактерно е многу различен од останатите два дела. Темпото е побрзо, се јавуваат поситни нотни вредности, како и поголеми скокови. Овде Николовски го менува и тактот (6/8 односно 7/8), како што всушност прави во сите втори делови на неговите хорски композиции. Овие се всушност и деловите со изразит фолклорен карактер.

31 **Moderato assai**
mp

Суд бин ско неш то се пле ло за ве - ка, од две те ниш ки два соз вуч ни збо ра,
Суд - бин ско неш - то се пле - ло за

Втор дел од „Везилка“

17 **Vivo - giocoso (m.m. ♩ = 120)**
pp *simile*

ве - те рот за - љу - бен лу - до, лу - до и из - див - на ти - хо и теш - ко теш - ко, а
ве - те рот за - љу - бен лу - до, лу - до и из - див - на ти - хо и теш - ко теш - ко, а
ве - те рот за - љу - бен лу - до, лу - до и из - див - на ти - хо и теш - ко теш - ко, а

Втор дел од „Пејзаж“

Третиот дел е одредено заокружување на композицијата. Се јавува почетната тема, но изменета. Хармонијата која ја користи Николовски овде е многу побогата отколку во првиот дел. Темпото е исто како во почетокот, а исто така го задржува и постапното движење.

49 *mf* **Tempo primo**

Мо-же и вр-вот ја че - кал, за бак-неж дал-га-та лад - на

Мо-же и вр-вот ја че - кал вр-вот за бак-неж дал-га-та лад-на

Мо-же и вр-вот ја че-кал вр-вот за бак-неж дал-га-та лад - на вр-вот че-кал

Мо-же и вр-вот ја че-кал вр-вот за бак-неж дал-га-та лад - на вр-вот че-кал

„Пејзаж“

Од хармонски аспект, сите хорски композиции на Николовски се тонални. Се среќаваат богати хармонии, четиризвучи, алтерирани акорди од хроматски тип и др. Композицијата Пејсаж изобилува со богати хармонии, а во каденците се наоѓаат и најсмелите хармонски решенија на композиторот. Причината за ова е фактот што оваа композиција била пишувана во средношколските денови на Николовски (1956) и таа претставува еден вид револт, излегување од границите кои им биле поставени на тогашните млади композитори. Под импресија на Клод Дебиси и Петар Илич Чајковски, Николовски се обидува и успева да создаде нова посовремена хармонија.

Анализирајќи го хорскиот опус на Николовски ќе забележиме дека модулациите се често присутни во неговите композиции (Елегија), како и алтерациите на различни стапала, кои многу често нè наведуваат да помислиме дека композиторот користи модус во дадената композиција.

Она што ја прави интересна ритмичката структура на хорските композиции на Михајло Николовски е честата промена на тактот, односно метарот.

Што се однесува до темпото, одредено толкување на истото има направено Беличанец во својот дипломски труд. Таа наведува дека првите делови во хорските композиции на Михајло Николовски се во умерено темпо (*Andantino, Adagio molto, Andante cantabile*), вторите во побрзо темпо (*Allegretto, Vivo giocoso*), а третите во најбрзо (*Allegro assai, Moderato assai-molto espressivo*). Сепак, по анализирање на поедини композиции дојдов до заклучок дека нивните трети делови не го носат секогаш најбрзото темпо во целата композиција. Доколку повторно ја земеме за пример композицијата Пејсаж ќе забележиме дека во најбрзо

темпо е вториот дел на композицијата (*Vivo-giocoso*), додека третиот дел го има истото темпо како и првиот (*Andante cantabile*). Ова е и разбирливо, бидејќи третиот дел на оваа композиција е еден вид повторување на првиот, со извесни измени.

Од динамички аспект, деловите во хорските композиции на Николовски имаат голем контраст меѓусебе. Најчесто се почнува со послаба динамика (*p*, *mp*), која води до извесна кулминација (*ff*), за на крајот, најчесто во кодата, да дојде до извесно смирување, со користење на почетните динамики.

И Михајло Николовски, како и голем број негови колеги, го користи фолклорот во своето творештво. Неговото присуство е најголемо во вторите и третите делови на хорските композиции, а она што е интересно е тоа што темите се оригинални и потполно нови, а не цитати. Во врска со ова, самиот Николовски во едно интервју дава одлично објаснување:

„Цитатите се толку широка тема што не еднаш е елаборирана.“, вели Николовски „...Се поставува често прашањето Цитат или не? Во кој обем? Што со него понатаму? итн. Во прашање е едно огромно богатство што ни го оставил народот, меѓутоа ние треба мошне одговорно да се однесуваме кон него. Тоа е една одговорна, сложена и тешка материја...Лесно е да се одлучиме да земеме цитат, но да се одлучиме што да правиме со него е многу тешка работа...Во своето творештво се трудам да се чувствува повеќе звукот на фолклорот...бидејќи ако ние „од опинокот не успееме да направиме една прекрасна балетска чергичка“, тогаш воопшто да не го губиме, да го оставиме на оној на кој му прилега да го носи.“

Фолклорот во неговите композиции се насетува преку употребата на карактеристични тактови (7/8, 6/8), како и хармонски мол. (Пејсаж).

И на крајот останува да заклучиме дека, и покрај сè уште нецелосно истражениот творечки лик на Михајло Николовски, тој со сигурност претставува една многу значајна фигура во македонската музичка култура. Дејноста на овој педагог и композитор во голема мера влијаела и влијае врз развојот на македонската музика. Како композитор има оставено голем број значајни дела кои влијаат врз творештвото на повеќе македонски композитори подоцна. Од големо значење е и неговиот придонес врз педагогијата во земјава. Како педагог успеал да помогне на голем број млади музичари да го најдат својот пат во светот на музиката, а истовремено и на голем број педагози кои со задоволство ги користат неговите методи на учење. Со тоа неговото место во македонската историја е маркантно и со особено значење.

Симона Јовчева

ГЛИГОР СМОКВАРСКИ – ПИОНЕР НА МАКЕДОНСКОТО СИМФОНИСКО ТВОРЕШТВО



Почетокот на Социјалистичка Република Македонија како слободна држава во федерација со југословенските народи започнува на 2 август 1944 година во манастирот Прохор Пчињски, и тоа со Првото заседание на АСНОМ.

Во таа гигантска борба за слобода активно соработувале и низа композитори кои со своите дела многу придонеле за подигнување на борбениот дух во херојската борба против фашистичкиот окупатор. Меѓу нив, бил и Глигор Смокварски (1914-1974) за кој оваа 2014 година чествуваме 100 години од неговото раѓање и 40 години од неговата смрт.

Глигор Смокварски е композитор и кларинетист, и е дел од првата генерација на македонски композитори. Тој важи за пионер на македонското

симфониско творештво, бидејќи го пишува првиот целовечерен македонски балет „Македонска поест“.

Роден е на 8 мај 1914 година во селото Будимирци, Берово, каде се здобива со основно образование. Имал желба да стане воен музичар, па така оди во Воената музичка школа во Вршац (1939), а композиција учел приватно. По завршувањето на школата, како кларинетист влегува во воените оркестри во Ниш, Суботица и Белград.

Во 1944 година тој се вратил во Скопје, каде како кларинетист се вклучува кон новооснованиот оркестар на Македонска филхармонија и во оркестарот на Операта. Паралелно, работи и како наставник по кларинет и по обоа во Средното музичко училиште, а од неговите ученици подоцна произлегуваат квалитетни кларинетисти и обоисти.

Тој создал 10 оркестарски дела и неколку камерни, вокално-инструментални обработки на народни песни, како и музика за филм. Негово најпознато дело е балетот во три чина „Македонска поест“ (1952). За своето дело тој е добитник на Наградата 11 Октомври (1973), и на Орден за труд со златен венец (1965).

Генерацијата на македонски композитори која делувала и пред Втората светска војна, своето творештво го афирмирала и по војната, кога македонскиот народ се здобил со своја држава, а кога нивната музика растела заедно со македонската професионална музичка култура. Тогаш, на нивното творештво се гледало како на интегрален дел од културната историја на македонскиот народ.

Тој период, македонските композитори се афирмирале со оригинални музички дела кои извираше од македонската музичка традиција. Со тоа тие давале придонес и кон формирањето на современиот македонски музички говор врз домашниот музички фолклор.

Бранко Каракаш за најстарата македонска генерација напишал: „Малку се примерите во историјата на музиката што зборуваат за толку брз подем на една национална музичка култура како што е тоа случај со музичкото творештво на македонските композитори“.

За Смокварски, карактеристична била поврзаноста со македонскиот фолклор. Неизбежен да се спомене бил и фактот дека Смокварски се занимавал со собирање, мелографирање и обработка на народни песни.

Во еден разговор објавен во „Млад Борец“ (1955) Смокварски за свртувањето кон творењето вели: *„Еден ден во 1944 година дојде кај мене еден мој колега и ми кажа дека наиштал мал дуеџ за два кларинети. Ме молеше да му помогнам во правењето хармонска подлога, бидејќи тој немал можност да ја изучува науката за хармонијата. Јас му помогнав. Но, тоа случка во мене ја донесе мислата да се оопштам и самиот да напишам нешто свое. Можеби само ја засили тоа мисла што можеби веќе постоела кај мене, сега веќе не знам. Но тоа мисла сеедно ме гонеше. И најпосле, идната година се пресели во една франција за симфониски оркестар.“*

Фантазијата набргу била изведена во радиоемисија од страна на Симфонискиот оркестар на Радио Скопје и не предизвикала некој посебен впечаток. И самиот Смокварски подоцна велел дека таа „имала доста недостатоци“, но дека од колегите била примена добро. Важно да се спомене е и дека ова е единственото негово дело кај што тој не употребувал фолклорни цитати.

Веќе од следната композиција, симфониската предигра „Тиквешанки“ можеме да го почувствуваме стилот на творештвото на Смокварски. Ова дело изобилува со фолклорни елементи, тонална е, а јазикот ѝ е романтичарски.

Во 1956 година, композиторот и музиколог Драгослав Ортаков, по изведбата на Рапсодијата бр.1 (1955) напишал за Смокварски дека е време за надоградба на талентот. *„Време е, на пример, Смокварски посмело да притисне кон обогатување на својот хармонски јазик. Вакво инсистирање не значи дека над хармонски едноставна и некомпликувана подлога не може да се изгради добра музика. Но во тој случај нашето внимание треба да го привлекаат други технички и музички компоненти: инвензивна и вкусна оркестрација, содржајно оправдание за модална тонска основа, и по тој начин да се добие несекојдневен впечаток. Сето ова го нема во рапсодијата на Смокварски. Тешко може да се оправда еден подолг хармонски став базиран на изменување на две функции поставени во „секо“ акорди во дувањето, над кои ширајќи води една мелодија од фолклорен карактер.“* – напишал Д. Ортаков.

Главните критики во врска со неговото творештво биле врзани со потребата од збогатување на хармонскиот јазик и подобрување на оркестрацијата. Во основа на неговото творење, тој имал неокласичен и неоромантичен пристап.

Во времето кога се создаваат националните ансамбли, Операта (1947) и Балетот (1949) и кога се јавува потреба од што поскоро поставу-

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ЈУБИЛЕИ

ваџе на наши дела на сцената, Глигор Смокварски се јавува како автор на првото целовечерно сценско дело од македонски автор. Тоа е балетот „Македонска повест“ кој бил создаден во 1951 и 1952 година. Балетската фабула на овој балет е изградена врз познатиот текст на Антон Панов од драмата „Печалбари“. Во тематскиот материјал доминираат фолклорни танци, каде посебно впечатливо е „Тешкото“, кое подоцна на концертните сцени живее како посебно дело. За разлика од првите два чина каде владее музичкиот фолклор, третиот чин е „најоригинален и најинвентивен“.



Премиерата на балетот „Македонска повест“ е на 21 јуни 1953 година. Кореографијата била на Димитрие Парлиќ, а во главните улоги се наоѓаат Натка Пенушлиска и Константин Лашков. Како диригент се појавува Кирил Спировски. „Македонска повест“ останува на репертоарот на Балетот на МНТ цела сезона 1953/54 година, а кон средината на 90-тите повторно е обновен.

Во следниот период, со својата композиторска дејност продолжува и следните две децении, но со намален интензитет. По Рапсодијата бр.1 и Симфониската поема „11 Октомври“ (и двете напишани во 1955), следат Скерцандо за симфониски оркестар (1962), Симфониската суита (1966), симфониската поема „Стихија“ (1970) и балетот „Болен Дојчин“ (1972).

Соња Здравкова Цепароска

ПРИДОБИВКИТЕ И ЕФЕКТИТЕ ОД ТАНЦОВАТА ЕДУКАЦИЈА

Што е танцовата едукација? Какви задачи поставува пред себе, какви ефекти, придобивки и проекции имаме за неа? Со развојот на танцот овие прашања постојано се актуелизираат и (пре)осмислуваат. Следиме одговори кои најчесто поаѓаат и соодветствуваат на приоритетите, задачите и естетските модели кои ги застапува авторот, но сепак и покрај различните приоритети пронаоѓаме заеднички темелни вредности. „За да се подигне танцот до совршенство треба школа која танчерите ќе ги научи да бидат некаде помеѓу своето тело и духовна страна, така што едновремено ќе ги усовршуваат двете компоненти“ (Новер 1965:200) пишуваше Жан Жорж Новер во 1760 во својот единствен, но исклучително значаен труд Писма за танцот и балетите. Исадора Данкан од свој агол го толкуваше овој вид на образование во еден силен, феминистички клуч, таа забележа „Танцовата школа на иднината има за цел да го развие и да го покаже идеалниот облик на жената. Таа ќе биде како своевиден музеј на жива убавина ...Танцот над се како уметност треба да го одржува и одразува зенитот на духовниот развој кој го носи тоа раздобје“ (Данкан, 1988: 154). Во идентичен правец се размислувањата на еден од најзначајните фигури во македонската танцова едукација, рускиот педагог Јуриј Мјачин „Школата на класичниот балет-систем на физичко и умствено образование, ве насочува на совршено владеење со танцовата техника, на потчинување на таа техника на задачите на балетската уметност. Правилниот, насочен, обмислен начин на обука, го воспитува и делува на човечкиот организам во целост“ (Мјачин, 2003:133). Задачите кои се поставуваат пред танцовата едукација уште со нејзините првични форми се особено комплексни – тоа не е само обликување, колонизација на телото во одреден формативен протокол (поврзано со видот на техниката – класичен балет, модерен танц: техника греам, лимон, канингам, форсајт итд), туку едновремено развивање на духовната страна на изведувачот. Способноста елоквентно, индивидуално, посветено да се пријде кон одредена поставен задача и да успее да конципира адекватен креативен одговор е една од премисите на современото танцово образование.

Во современи услови независно од формалното танцово образование кое продуцира професионални кадри од различен профил, танцот се повеќе наоѓа свое место во другите сфери на живеење. Танцот е идеално средство за обликување, но во денешниот контекст (на хипер-релации со информатичките технологии особено на помладата популација) на корекција на одредени нарушувања на мускулниот тонус особено на `рбетниот столб. Танцот како терапевтско и профилактичко средство не е новина и оваа гранка се развива од средината на XX век. Неговата примена варира од третирање на психо-соматски нарушувања, преку унапредување и усовршување на владеењето со телесниот апарат, потоа поттикнување на правилен развој кај децата со попреченост, до терапија при одредени ортопедски нарушувања и болести. Спектарот на

можни примени во однос на танцот е исклучително широк и резултатите поттикнуваат на понатамошно истражување и примена на оваа сфера во најразлични сегменти на животот. Танцот односно сетови на вежби бил користен како средство од Рудолф фон Лабан и англискиот индустриски магнат Лоренс во подигнување на продуктивноста и ефективноста во производствените погони. Од друга страна танцот во многу предшколски установи, но и основни училишта се користи како метод за кративно изразување. Ова е многу кус осврт за местото и значењето на танцот, придобивките од танцовата едукација и нејзината примена. Постапките на негово изучување не можат да бидат унифицирани, стереотипни, туку тие се варијабилни од намената и очекуваните ефекти. Затоа идејата на овој текст е да ги скицира нивоата, методите и таргет групите на различниот тип на танцова едукација, доминантно ограничувајќи се на активностите на македонско тло. При тоа едновремено и да ги нотира придобивките, пропустите и да изврши проекции и да даде одредени препораки за идните правци на развој. Во овој првичен осврт би ги акцентирале општите продибивки од танцовата настава, класифицирајќи ги истите во неколку групи кои пошироко може да се искористат и поврзат со образовниот процес во основните и средните училишта. Во куси пунктови ќе бидат посочени одредени аспекти односно ефекти на танцовото образование.

РАЗВИВАЊЕ И ПОДОБРУВАЊЕ НА МЕМОРИСКИТЕ ПРОЦЕСИ

Рускиот танцов педагог Николај Тарасов работејќи повеќе од педесет години со танчари, истакнува дека кај нив освен конвенционалниот начин на меморирање се развиваат три вида специфични мемориски процеси, а тоа е перцептивниот - визуелниот, аудиелниот-звучниот или музичкиот (раното изучување на јазиците го користи овој метод на учење на одредени содржини преку песнички поточно мелодиска поддршка) и моторичкиот. „Добро развиената меморија е пресудна за еден играч (...) Меморијата на танчарот ја делиме на аудиелна, визуелна и моторичка“ (Тарасов 1971:58). При изведбата на одредено движење или танцова комбинација, учениците дури и оние најмалите (на возраст од 8-9 години) мораат да умеат да активираат одредени делови на телотот и мускулатурата, во склад со зададена ритмичка шема и конкретна проксемика (просторна) организација. При изучување на танцот постојат три дефинирани методи на изучување¹ кои се поврзани секоја поодделено со различен тип на меморирање и се присутни на одредено едукативно ниво. Играта, танцот природно без дополнителен напор ги развива сите три типа на паметење. Секој од типовите е значаен во процесот на учење во формалното образование, визуелната меморија значително ќе им помогне на децата во совладување на содржините од наставните предмети по мајчин јазик, математика (лесно запомнување на графичката форма на буквите, бројките, математичките знаци итн). Од друга страна како што истакнавме аудиелниот начин на меморирање широко се

¹ За едукативните методи повеќе во Zdravkova-Djeparoska, Sonja. 2011. "Different Dance Educational Methods" in *How do public presentations affect Perceptions and Practices of music and dance?* Izmir:ICTM& Ege University, pp. 233-237; -Zdravkova-Djeparoska, Sonja. 2012. „Methods of Ballet Education“ in *Discovering Dance*. Lisbon: Faculdade de Motricidade Humana, pp 585-595.

С. ЗДРАВКОВА-ЦЕПАРОВСКА: ПРИДОБИВКИТЕ ОД ТАНЦОВАТА ЕДУКАЦИЈА ...

користи во изучување на странските јазици, но едновременно е од голема помош и за другите наставни предмети (лесно совладување на непознатите термини, стихотворби итн). Комбинирано перцептивно-аудиелната меморија дава извонредни резултати кои го забрзуваат општиот процес на учење. Последниот тип на меморирање – моторичкиот е потесно врзан со танцовата едукација. Тој овозможува фиксирање на одредени движечки шеми и нивна примена во издвоена или комбинирана форма во текот на танцовата обука. Овој тип на меморирање е поврзан со сите видови на телесни активности од физичко воспитување до широкиот спектар на танцови изведби (салонски танци, современи форми на танц, па сè до формите на рекреација како пилатес, аеробик, зумба итн). Танцот како комплексен изведувачки медиум е во корелација со сложени мемориски процеси како што согледаваме и тој исклучително позитивно делува на сèвкупниот умствен и телесен развој во почетните нивоа на образование, а истите ги засилува кај адолесцентите, но и во однос на повозрасните популациски групи.

Развивање на моториката и телесната координација. Танцот сам по себе подразбира сложен начин на координирање на телото, тој ја развива мошне природно и без некакво усилие моториката кај децата. Еден танчар може да активира едновременно и до 150 мускули (ако се знае дека во човековото тело има вкупно околу 320 парови на скелетни мускули), тоа подразбира свесно, сознајно и контролирано движење на телото. Во танцот се координираат движењата на поодделни делови од телото во зададена просторна ориентација и сето тоа во соодветствие со одредена музичка придружба, што само по себе ја засилува и подобрува општата координација, оријентација и моторика. Сложената комбинација односно вклученост, активирање на одредени мускулни групи т.е. делови на телото и нивното контролирано движење кое ќе се усвојува постепено, преку игри прилагодени кон возраста и афинитетите на конкретните групи, придонесува за подобрување на општата координација кај децата. Способноста да се владеат свесно сите делови на телото, условува подобрување на активностите поврзани со ситната моторика користена при пишување и цртање кај најмладите (од претшколската и почетните одделенија на основното образование) односно добивање на прецизност и точност во однос на повозрасните групи на ученици.

Канализирање, справување со негативните емоции и агресивното однесување. Во „Концепцијата за деветгодишно основно воспитание и образование“ изготвена од Бирото за развој на образованието на Р. Македонија, во делот каде е наведен принципот за физичка безбедност и здравје, под последната точка пишува „Можност за сите ученици во тек на редовната настава да стекнат вештини и сознанија за тоа како да го чуваат и унапредуваат здравјето, како да се справуваат со стресот и како со ненасилни методи да разрешуваат конфликтни ситуации“¹. Бидејќи овој документ е официјален акт кој е дел од формалната едукација и стратегиите кои се градат во однос на овој општествен сектор, од особена важност е да се потцрта издигнувањето/нотирањето/актуелизирањето на постоењето на тензии и конфликти кај оваа популација. Методите за канализирање и артикулирање на агесијата се различни, но еден од

¹ *bro.gov.org.mk - Концепција, за деветгодишно основно воспитание и образование*

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ТАНЦОВА ЕДУКАЦИЈА

можните мошне продуктивни методи е користење на одредени танцови односно движечки техники. Нетрпеливоста, анксиозноста, брзите најчесто насилни начини на решавање на проблемите кај децата се сè присутни. Позитивните ефекти на танцот ги истажуваа плејада уметници уште во 20-тите и 30-тите години на XX век, од Германија – Гертруда Лајстикова, Лола Рее, Ерика Милне и др. Танцот кој е прилагоден за оваа намена (одлични резултати веќе може да се согледаат врз примери на училишта во САД во средините каде учениците имале нагласено насилно однесување и тензии од најразличен вид. Кај нив одлични резултати дала капурерата како вид на танцовачка вештина) им овозможува на партиципентите од една страна да ја канализираат и да се ослободат од насобраната негативна енергија, но едновременно поттикнува градење на колективен дух и воспитува начини за градење нови видови на комуникација (ако знаеме дека при конфликтите најчесто недостасува соодветна комуникација или таа во целост отсутува).

Креативен развој. Танцот придонесува и за поттикнување и пројавување на креативната страна на учениците. Но не само тоа танцот го поттикнува правилниот емоционален развој и ги развива индивидуалните потенцијали кај децата. „Поаѓајќи од детската потреба за активности, желбата за изразување, неопходноста за креативно изразување идејата за движењето ни се наметнува како составен дел од школската програма“ (Ендрјус 1954:31). Танцот е канал преку кој децата, адолесцентите, но и возрасните се изразуваат, го градат својот израз и преку него стекнуваат самодоверба и градат позитивни чувства. Доколку се работи за некаква групна изведба тие воспоставуваат правила, се обучуваат на дисциплина, почитување на другите партиципенти, усогласување на ставовите итн. Социјализацијата се одвива мошне природно и лесно. Сепак секој од учесниците не прифаќа шаблонизирани протоколи, туку на мошне индивидуален начин се изразува, а таа индивидуалност се почитува и се развива. Овој начин на себеизразување преку игра и танц го развиваат повеќе истражувачи. Креативна ритмо-танцова метода се користи во процесот на едукација во повеќе земји поточно во повеќе едукативни програми започнувајќи од предучилишната, па се до адолесцентската возраст.

Групата на танцови активности барем кај младата популација овозможува препознавање и понатамошно насочување на талентирани деца во стручни, балетски училишта. Тука ученикот ќе може да ги усоврши, надополни, искористи сопствениот талент не само како вештина, туку на многу повисоко професионално рамниште кое го подразбира стручната едукација. Правилниот избор кон развивање на сопствените таленти е од огромно значење во развојот на детето, но покрај тоа се создава база на таленти кои подоцна во текот на стручната наобразба (која трае 10 години) ќе се овозможи создавање на квалитетен кадар од танцов профил.

Превенција и терапија. Современиот начин на живот, воведувањето на децата во клупите (започнувајќи од предшколските установи се до средните училишта и факултетите), користењето на информатичките технологии во слободното време и намалената физичка активност која е одлика на современоста, наметнува сериозен проблем кој е поврзан со

С. ЗДРАВКОВА-ЦЕПАРОВСКА: ПРИДОБИВКИТЕ ОД ТАНЦОВАТА ЕДУКАЦИЈА ...

зголемениот процент на деформации на `рбетниот столб.¹ Доколку танците се практикуваат како превентивна активност деформитетите, неправилниот начин на држење и поставеност на `рбетот ќе биде значително намален, а учениците ќе формираат навика за правилна поставеност на грбот. Во овој случај наместо процес на лечење и корекции, многу е подобро проблемот да се превенира. Танцот како вид на физичка активност не само што влијае на зацврстување на тонусот на мускулатурата на `рбетниот столб, туку се користи и во отстранување на можните или потенцијалните искривувања. Руски научник и терапевт Тамара Василева, во рамки на програмата за проучување на ефектите на танцовата терапија се посвети на истражување и воведување на танците (во овој случај таа го користеше балетот) како метод за лекување на кифозите, лордозите и сколиозите. Танцот во овој метод беше користен како терапевтска процедура која даде извонредни резултати и се воведо како начин на медицинска терапија.

Танцот зазема се пошироко место во терапиите со кои се третираат децата со попреченост во развојот, жртвите на насилство, одреден тип на психолошки травми и нарушувања итн. Танцовата терапија во САД е широко распространета и се користи во подобрување на одредени проблеми (анксиозност, хиперактивност и др) Труди Шоп, Франциска Боаз, Мери Вајтхаус уште во 1965 год. ја основаа Американската танцова терапевтска асоцијација - ADTA.² Еден друг аспект на танцот го проучува американската авторка Аделин Александар која работи со деца со пречки во развојот (аутизам, даунов синдром итн) и констатира дека танцот помага во нивниот развој. Овие ученици во современата едукација се вклучени како дел од наставниот процес што значи преку игровите (танцови) активности се овозможува нивна полесна адаптација и интеграција во школската средина. Идејата за користење на танцот во процесот на лечење и третман на психосоматските нарушувања денес го развиваат и третираат повеќе научници³.

Ова како што веќе истакнавме е мал дел од придобивките кои ги носи танцовата едукација. Таа може да биде формална (едукација во професионалните балетски училишта) или неформална (како дел од секции, студија итн), тенденција која веќе има своја традиција и динамика на примена во западните општества. Во нив во курикулумите се почесто се воведуваат одредени форми на танц во училиштата. Овој тренд треба да се следи и во македонското образование кое се стреми да биде дел од светските едукативни текови.

¹ Fran Levy во својом книга *La vida es danza/ Life is Dance: El arte y la ciencia de la danza, movimiento terapia/ The Art and Science of Dance, Therapy Movement дава осврт на формите на танцова терапија и нивниот историски развој.*

² www.adta.org/about/factsheet.cfm

³ Sharon Chaiklin, Hilda Wengrower (Editor).2009. *The Art and Science of Dance/ Movement Therapy: Life Is Dance.* London, New York: Routledge; Sharon W. Goodill, John Graham-Pole.2005. *An Introduction to Medical Dance/Movement.* London, Philadelphia:Atheneum; Joan Chodorow.*Dance Therapy and Depth Psychology: The Moving Imagination.*1991.NJ:Princeton Univesriy Press како и многу други.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Анастасова-Чадиковска Снежана, Соња Симовска, Лидија Лазаровска
Музичко-балетски училишен центар 1945-1995, Скопје: МБУЦ „Илија
Николовски -Луј“.
- Andrews, Gladys [Ендријус Гледис].1954. Creative rhythmic movement for
children, New York: New York Prentice-hall.
- Duncan, Isidora. 1988. „Plesačica budućnosti“, во Ples kao pozorišna umjetnost,
Selma Jeanne Cohen ur., Zagreb: SEKADE, str. 149-155.
- Мячин, Юрий .2003. Сон и явь балета, Санкт-Петербург:Мячин àри’
- Новерр, Ж. Ж. 1965. Письма о танце и балетах, Л-М: Искусство
- Тарасов, Николай .1971. Классический танец, Москва: Искусство.

БИСТРА ДЕЛИНИКОЛОВА

ФОРМАЛНА БАЛЕТСКА ЕДУКАЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Во Македонија, во Скопје, пред Втората светска војна оформено е неформално балетско едуцирање, кај педагогот Софија Цветичанин. Таа била ученичка на Мага Магазиновиќ, најпознатиот и најпризнаениот југословенски балетски педагог, кореограф и историчар на игра. Мага Магазиновиќ се здобила со широко балетско образование од неколку најпознати педагози во првите дена од XX век, како што е Мери Вигман, Емил Жак Далкроз и Рудолф Ф. Лабан - предводници на германската модерна танцова школа. Нејзините ученици меѓу кои и Софија Цветичанин работеле во Белград модерен танц, и истите подоцна создале балетски школи ширум тогашна Југославија каде што ги пренесувале своите балетски искуства.

Во предвоено Скопје во просториите на Хотел Бристол, Софија Цветичанин оформила балетско студио кое што го посетувале деца на 6-7 годишна возраст кои потекнувале од имотни семејства од високата средна класа. Таму тие започнале да ги изучуваат основите на балетот. Ова балетско студио претставува импулс за подоцнежниот развој на балетската уметност и претставува меѓник кон формирање на балетот воопшто во Македонија.

Балетската уметност во Македонија интензивно се развива во периодот по Втората Светска војна. Во тој период формиран е забрзан курс по балет по претходно спроведена аудиција меѓу младите во скопските - женска и машка гимназија. Аудицијата е спроведена од Анализе Асман, балерина со германски потекло и Ѓорѓи Македонски. Младите танчери имаат среќа да работат покрај Анализе Асман и Ѓорѓи Македонски и со Нина Кирсанова. Улогата на Нина Кирсанова е огромна во тие почетоци, таа е со руско потекло, балерина, кореограф и педагог, членка на познатата труппа на Ана Павлова која што од 1927 до 1931 година гостувала во Америка, Австралија и Азија. Во Македонија доаѓа и работи како педагог со одбраните млади од спроведената аудиција. Како резултат на истиот курс изведена е првата балетска претстава "Валпургиска ноќ" на музика од Шарл Гуно, а кореографски исполнета од Ѓорѓи Македонски на 27ми јануари во 1949 година во Скопје. Ѓорѓи Македонски своето балетско образование го завршил во Белград, тој бил педагог, кореограф и основач на балетот во Македонија. Тој со својата дејност во голема мера допринел за развојот и популаризацијата на балетската уметност во Македонија. Премиерата на "Валпургиска ноќ" е од огромно значење за македонската култура воопшто, и се бележи како еден од најважните настани во македонската културна историја. Таа вечер на сцената во МНТ се појавува институционализираниот балетски ансамбл при Операта на Македонскиот народен театар. Кон крајот на истата 1949 година, на 30-ти декември се изведува и целовечерниот балет "Бахчисарајска фонтана" од Борис Асафјев. Со овој настан се зацврстуваат теме-

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ТАНЦОВА ЕДУКАЦИЈА

лите за градење на еден целосен балетски етаблиран ансамбл, способен за изведување на балетскиот репертоар кој дотогаш е познат во сиот свет, а не само да претставува придружба за оперскиот репертоар, односно да земе учество само во оперски претстави во кои има и балет.



Почетоци на балетската едукација,
I-ва година - нижо балетско училиште, класа Т. Петковска

Во наредните години формирано е првото балетско училиште, а во 1978 год. фузионирани се музичкото и балетското основно и средно училиште и создаден е Музичко-Балетскиот Училишен центар “Илија Николовски – Луј” во Скопје. До денес истиот останува единствениот државен центар за формална балетска едукација во Македонија, каде младите го добиваат потребното знаење за да се формираат и да се остварат себеси како балетски уметници. Како таков ДМБУЦ-Илија Николовски -Луј едуцира балетски кадри првенствено за потребите на балетот при Македонската Опера и балет - МОБ и е од посебно значење за државата. Во Македонската Опера и Балет се вработуваат балетските уметници по своето добиено образование во средното балетско училиште.

Во согласност со современите тенденции во балетската уметност во Европа и светот пошироко, се појавува потреба за отварање на насока за модерен балет која е оформена во 2002/03 година покрај насоката за класичен балет во средното балетско училиште.

Интересот за учење на балет со текот на годините е сè поголем меѓу децата, така што во моментот балетскиот оддел има 210 ученици во основниот оддел. Основното балетско образование инаку трае шест години и започнува од осум годишна возраст. Наставата во прво и второ одделение се одвива во две паралелки, а од трето одделение во една паралелка. Во првите години од основното балетско образование има најмногу ученици, бидејќи во таа возраст интересот кај децата за балет и танц е најизразен, потоа со текот на годините бројката се намалува (60 во I одд, 40 во II одд, 40 во III одд, 25 во IV одд, 25 во V одд и 20 во VI одд). Ова намалување на бројот на ученици е очекувано од повеќе причини, меѓу другото и поради секојдневната интензивна настава по класичен балет која почнува од III одд. до VI одд (во I и II одделение е два пати неделно).

Б. ДЕЛИНИКОЛОВА: ФОРМАЛНА БАЛЕТСКА ЕДУКАЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Тоа се секојдневни вежби кои траат час и половина и повеќе, кои бараат голема посветеност, одрекувања, концентрација, и пред сè редовност во наставата. Сите оние кои рекреативно ги посетувале часовите по балет, поради бенефитот кој го носи оваа професија, како што е правилна анатомска поставеност на грбот, исправување на ортопедски недостатоци, физичка активност потребна за правилен развој, развивање на креативноста, чувството за ритам, развојот на слухот и физичката координација најчесто го посетуваат само основното балетско образование. До крајот на завршувањето на основното балетско училиште остануваат, најталентираните, најупорните и најдобрите ученици. На тој начин доаѓа до природна селекција на учениците.



Стефанија Гаштарска ученик на основното балетско училиште ДМБУЦ „Илија Николовски Луј“, класа Соња Здравкова-Џепароска. Настап на меѓународниот балетски натпревар во Рига 2014 год.

Наставниот план и програмите во основното и во средното балетско училиште со текот на времето се менуваат во интерес на поквалитетно балетско образование. Во моментот во основното балетско образование кое трае шест години имплементирани се предмети кои се од непроценливо значење за естетскиот, физичкиот и едукативниот развој кај ученикот. Во I одделение се изучува класичен балет и гимнастика. Во II одделение се изучува класичен балет, гимнастика и модерен балет. Во III и IV одделение се зголемува бројот на часови по класичен балет, а се

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ТАНЦОВА ЕДУКАЦИЈА

изучува и модерен балет. Во V одделение учениците имаат можност покрај класичниот балет да изучуваат и историски игри, а во VI одделение покрај класичниот балет изучуваат и карактерни игри. Во сегашниот наставен план и програма постои и избран предмет за учениците од основното образование, а тоа е предметот пијано. На овој начин учениците добиваат високо квалитетна и професионална настава. Во средното балетско образование опфатени се поголем број на теоретски и практични предмети. Покрај главните предмети за профилот класичен играч - класичен балет, а за профилот модерен играч - модерен танц, учениците изучуваат и репертоар, методика на класичен/модерен балет, карактерни игри, историски игри, кореографија, дуетен танц и глума. Покрај општообразовните предмети македонски јазик, странски јазици, историја, педагогија, естетика, историја на уметност, заложбата кај професорскиот кадар од балетски оддел е учениците да изучуваат и анатомија, а теорија на музика да се комбинира со предметот пијано. Учениците би можеле да учат една година теорија на музика, евентуално и солфеж, како и една година пијано и би добиле солидно музичко образование кое понатаму ќе им помогне во своето остварување како балетски уметници, потенцијални педагози и кореографи. Во моментот во средното балетско училиште има 63 ученици во двете насоки (модерната и класичната) кои од 2010та година имаат можност да ја продолжат својата едукација на Факултетот за Музичка уметност каде се отвори насока за балетска педагогија. Од големо значење за оваа уметност на овие простори е отворањето на студии за класична и современа балетска педагогија во Скопје. Со овие студии се отвара можност за едуцирање на балетски педагози кои ќе можат да се вработат во професионални балетски училишта, приватни балетски училишта, а секако и како балетски наставници во основните училишта во државата доколку се имплементира танцот како предмет во наставата во основните училишта.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Здравкова-Џепароска, Соња. 2006. Историја и теорија на танцовата уметност, Скопје: МИАН.
- Маринковиќ, Славомир (меѓу другите). 1999. МНТ Балет 50 години, Скопје: МНТ.
- Rejna, Ferdinan. 1980. Recnik Baleta, Beograd (Наслов на оригиналот Dictionnaire des ballets, Paris 1967).
- <http://www.mactheatre.edu.mk/avtor.asp?lang=mac&id=6>
- <http://yugopapir.blogspot.com/2013/05/nina-kirsanova-plesala-sa-pavlovom.html>

ЕЛЕНА РИСТЕСКА

ТАНЦОВА ВИСОКА ЕДУКАЦИЈА

Ако се започне од едноставното прашање: „Зошто танцот треба да стане академски самостојна дисциплина?“, американскиот професор Thomas Hagud [Thomas K. Hagood] истакнува дека танцот е академски присутен за да ги ослободи границите на знаењето, да го проследи културното наследство и да го одбележи придонесот кон општеството, а со тоа танцовата едукација да го истакне „процесот и стимулативниот раст, повеќе од разгледувањето на танцот како краен продукт“. (Bresler 2001: 107)

Доколку се земе во предвид историската рамка на танцовата висока едукација, се враќаме кон 1920г. во САД, во време кога особено женската популација ја добива потребната слобода за јавно изразување и дејствување, што води кон ново истражување на танцовата форма, поставувајќи ја како едукациски метод. Оваа гледна точка се појавува паралелно со појавата на влијателни уметнички имиња, кои во тоа време допринесуваат во развојот на танцот како уметност: Исадора Данкан [Isadora Duncan], Рут Сен Дени [Ruth St Dennis], Тед Шон [Ted Shawn], еуритмиката на Емил Далкроз [Émile Jaques-Dalcroze], Франсоаз Делсарт [Francois Delsarte], итн. Меѓутоа, со напредокот на новите танцови форми кои во себе сè повеќе почнуваат да имплементираат нови модерни техники и методи и веќе во 1940 и 1950г. се поставува потрагата по академски идентитет на танцот. Преку индустриското општество чија што основа се бара во напредокот на механичката индустриска технологија, при крајот на XX век, се одбележува појавата на роботската-информациската доминација, каде главни „посредници“ и пренесувачи на знаењето се информаџијата и технологијата. Овој период е погодна почва за развивање на танцова форма која во себе ги носи карактеристиките на постиндустриското општество - современиот танц.

Танцот во високата едукација, во својата почетна форма, беше вклучен примарно како уметничка пракса (техника и кореографија), кој доведе до потребата за класификација на танцот како самостојна автентична студиска програма со сопствен предмет на проучување. Танцот долго време се наоѓал на маргинализираната страна на целокупното образование, ставен во рамка на физичка активност или забава, најмалку како одделна дисциплина или училишен предмет. Исто така, танцот бил изоставен од истражувачката литература на научно ниво и наставната програма. Но, почетничкиот неуспех при воведувањето се должел на неколку недостатоци како:

1. Постоењето мал број стручни танцови едукатори кои професионално би се вклучиле во танцовата едукација.
2. Недоволна развиеност на теоријата и праксата наменета за танцова едукација.
3. Танцот на секое ниво на едукација се базирал само на изведба, а не на развивање на детската креативност и запознавањето со вистинската вредност на танцот.
4. Не постоењето на систем кој ќе ги испитува евалуацијата и

резултатите од самата програма.

Тука се поставува следното прашање: „Како танцот во својата форма може да претставува своевидна самостојна дисциплина, во споредба со веќе постоечките?“ Затоа Хокинс [Alma Hawkins], пионер во модерната танцова едукација смета дека постојат доста полиња на истражување во танцот кои ќе ја потврдат подготвеноста на танцовата форма да стане дел од секое едукациско ниво (филмска литература, историски студии и истражувања за поставеноста помеѓу западните и не/западните култури, културни студии, танцова нотација, кореографија, лонгитудинални студии за развивање на креативноста низ сите форми на едукација, танцот како невербална уметност, како и танцот како посебна дисциплина во сите нивоа на едукација/ основно, средно и високо образование).

Како основни академски цели, танцот како дисциплина ги поставува следниве :

- проширување на полето на академско знаење
- продолжување на културната политика на изведувачките уметности
- придонес кон градење на критичката маса
- развивање на нова палета на алатки на изразност кои во себе интегрираат повеќе уметнички дисциплини
- професионализација на едукативниот кадар во полето на танцовата уметност

Како утврдена академска дисциплина, со сопствена наставна програма една од основните цели на високата едукација во танцот е да воведи поинаков пристап и гледна точка на студентите кон танцовата кореографија воопшто, преку усвојување на т.н - критичка обсервација. Со тоа се избегнува едноставното „ми се допаѓа“, кај студентот кој ќе започне да размислува во критичка насока на одредено танцово дело. Академската надградба во знаењето студентите ја добиваат истовремено од критичката артикулација, применетите аналитички и естетички коментари од своите ментори. Овој специфичен вид на анализа помага најмногу во едукативниот процес на студентите, повеќе одколку нејзино користење како веродостојна алатка за оценување. Често се оди во погрешна насока кога самата пракса води во фокусот кон развојот на самата уметност, повеќе одколку кон развојот на процесот на учење. Едукативната страна тука е насочена кон развојот на креативноста, социјалниот развој и поинаквиот пристап кон изразување. Од друга гледна точка, високата едукација придонесува кон професионализација на едукаторите кои во поглед на танцовата методологија ќе го развијат и усовршат педагошкиот пристап. Овој сегмент е неопходен во поглед на преносот на автентичната танцова методологија (теорија и практика) од страна на професионалци, педагози, едуцирани во соодветното поле.

Во овој поглед во Македонија надградувањето на едукативниот систем во високото образование се оствари во 2010 г. со отворање на Катедра за балетска педагогија со оддели за современ танц и класичен балет на државниот факултет - Факултет за музичка уметност во Скопје, во рамки на државниот универзитет „Св. Кирил и Методиј“ (првата државна академија за танц на просторот на поранешните Југословенски Републики).



Семинар по цез воден од инструктор од Магнификат балет од САД, со студентите на катедрата за балетска педагогија на Факултетот за музичка уметност, 2013 год.

Дипломираните студенти го добиваат стручниот назив дипломиран педагог и репетитор класичен балет или современ танц и се стекнуваат со „знаење и вештини за изведување настава во нижи и средни балетски училишта, како и на факултети од областа на балетската уметност, во предучилишни установи, основни и средни училишта по наставните предмети Методика на класичен/современ танц, Композиција на класичен/современ танц и Популарни танци, како и за обучување кадри во националниот балет, професионални и аматерски групи, драмски театри“¹. Исто така, во рамките на приватниот Универзитет за Аудиовизуелни Уметности – ЕСПА, се отвори Катедра за современ танц на Факултетот за применета музика.

Доколку се насочиме кон наставната танцова програма, може да се истакне дека покрај усвоената практична програма (педагошки, аналитички и композициски пристап кон танцовата методологија), се вклучуваат и теориски предмети, со цел критичка рефлексija и стимулирање на отворени дискусии за изведувачките уметности. Покрај проширената историјализација, студентите добиваат базично знаење за менаџментот и културните политики на современите изведувачки уметности. Сепак, издавачката теориска покриеност на овој домен во нашата средина е сèуште неразвиена. Погolem дел од теориската литература е достапна на странски јазик, што ја поставува потребата од понатамошен развој за

¹Преземено од Правилникот за студирање на студиските програми на првиот циклус универзитетски студии на Факултет за музичка уметност – Скопје, 2010 год.

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - ТАНЦОВА ЕДУКАЦИЈА

истражувачки програми и издаваштво на теориската литература на изведувачките уметности.

Веќе постоечката висока едукација во Македонија овозможи кадарот во и вон единствената државна институција Македонска опера и балет, како и годишниот прилив на ученици кои произлегуваат од Музичко-балетскиот училишен центар „Илија Николовски - Луј“, да се едуцираат во рамките на сопствената земја. Досегашната на некој начин „принудна“ доедукација на овој кадар се одвивала во источноевропските образовни центри, како и западноевропските образовни академии и интернационалните платформи (Nomad Dance Academy, Dance Web, Rotterdam DanceAcademy, Salzburg Experimental Academy of Dance 2004, Австрија) што го истакна евидентираниот одлив на претставниците на оваа уметничка сфера и нивното делување надвор од границите на матичната земја



Вечер на современ танц „Панаѓур“ кор. И. Шукарова, муз. Г. Коларовски, настап на студентите од насоката за современ танц од катедрата за балетска педагогија на Факултетот за музичка уметност 2014 год.

Зголемениот интерес за високата танцова едукација во Македонија, денес се забележува и во сèприсутната децентрализација на кадарот кој делува во сите културни центри низ земјата, преку нивната професионална ангажираност во постоечките танцови училишта, приватни едукативни танцови центри, но и за понатамошно имплементирање на знаењето во државниот едукативен систем.

БИБЛИОГРАФИЈА:

Bresler, Liora.2001.International Handbook of Research in arts Education;

Правилникот за студирање на студиските програми на првиот циклус универзитетски студии на Факултет за музичка уметност – Скопје, 2010 год.

ВИКТОРИЈА ИЛИОСКА

ИСТАКНУВАЊЕ НА ПОТРЕБАТА ЗА ВОВЕДУВАЊЕ НА ТАНЦОТ КАКО ПРЕДМЕТ ВО ПРЕДШКОЛСКИОТ И ШКОЛСКОТ ОБРАЗОВЕН СИСТЕМ

Земајќи го во предвид фактот дека телото е она кое не претставува во надворешниот свет, и истото е токму тоа што го претставува индивидуалниот внатрешен свет, неизбежно е да мора да му посветиме внимание на неговата состојба. Тоа е она кое зборува, изразува, покажува и претставува, тоа мисли, пресудува и телото е тоа кое сведочи за нашето постоење. Новото време го третира телото како објект, предмет, поставувајќи го во различен контекст на дејствување и истото го злоупотребува мо и користи како такво. Особено во ова време каде што развојот на технологијата е најакцентиран, многу е нормално да се запрашаме дали еволуцијата како концепт сèуште треба да ја сметаме за напредок? Целта за којашто треба да се избориме како индивидуи е да ја вратиме субјективноста и живата структура на тело кое што дефинитивно ќе се стреми кон развој на својата лична природа.

„Факт е дека со оглед на предизвиците со кои се соочуваме, образованието не треба да се реформира, тоа треба да се трансформира. Клучот за оваа трансформација не е да се стандардизира образованието, туку, да се персонализира, да се изгради достигнувањето на откритие на индивидуалните таленти на секое дете, студентите да се стават во средина каде што природно може да се открие нивната вистинска страст“¹

Од најраното создавање на телото, и на тоа дека, тело создава друго тело, можеме веднаш да заклучиме дека неговата специфичност се состои во извршување на некои функции. Во најраната детска возраст тие функции ги обавува некој друг наместо самото дете. На таков начин на детето му се наметнува систем на функционирање кој што претходно го измислил некој друг, најчесто неговиот родител, а претходно родителот на неговиот родител и така сè до „бесконечност“ назад. Со тоа се добива копирање на веќе поставена структура на функционирање, а не на создавање на нова, автентична креативна структура, која ќе донесе развој. Доколку ова го разгледуваме како прв систем со кој се запознава едно дете, вториот сигурно ќе претставува образовниот систем. Водејќи се од овој факт, токму едукацијата ќе го завземе пиедесталот за една од најважните процеси во еден живот. Ако го признаеме ова, и го прифатиме истото, тогаш веднаш ќе пристапиме кон сериозно преиспитување на сегашната структура на образованието. Гледано од критичка перспектива, нашите сегашни образовни програми за претшколска и школска возраст трпат одредени промени во изминативе пет години и покрај тоа што развиените земји тоа го направија многу одамна. Оваа критичност се должи особено на уметничките предмети. Во државните училишта сèуште “владее” застарена програма која се содржи од часови по физичка, музичка и ликовна култура. На ваков начин се заклучува дека не многу сме се стремеле кон развој.

Од тука произлегува прашањето што е “новото” што може и треба

¹“*The Element: How Finding Your Passion Changes Everything*”, Ken Robinson

да се воведат за да настанат некакви промени? За разлика од другите уметности, танцот и театарот никогаш не успеа да се избораат за позицијата во претшколскиот и школскиот едукативен ситем во нашата држава, особено не во државните училишта. Овие предмети секогаш беа поставувани како факултативни, а со тоа и како секундарни, со што на некаков начин им се девалвираше важноста на истите.

Крадејќи го ова време, и токму тоа што танцот не му беше во фокусот на образовниот систем, тој успеа да се развие во еклектичност на повеќе уметности во една. Така танцот сега, во 21 век, гласно "говори" за движењето, за музиката, за сликата, за визуелната уметност, за телото, за нови форми на користење на телото, со што завзема сериозно место во развојот и е носител на баш тоа "новото" во изведувачките уметности. Особено современиот танц е тој кој ги критикуваше застарените форми на копирање на едно тело од друго, што ги донесе класичниот балет и ги втемели како такви. На таков начин ја победи виртуозноста и го постави педагогот во позиција на истражувач и творец за креативни алатки кои безсомнено го придвижуваат развојот од една позиција на друга. Со тоа сега се добива креативност и свесност за изразување преку телесниот апарат. Децата и учениците на ваков начин ќе започнат сами да го истражуваат светот околу себе, а со тоа и да го дефинираат. Можноста за искористување и инкорпорирање на сите досегашни уметнички содржини (музичко и ликовно образование) во една поширока дисциплина, ќе им дозволи на учениците да се во директен допир и контакт со личниот внатрешниот свет.

Со континуираниот тренинг на ваква дисциплина ќе се допринесе во зајакнување на социјалниот развој и не само физички напредок на едно тело во ран развој, туку и негова емотивна интелигенција. Ќе започнат да се запознаваат подобро себе, со тоа и другите околу себе. Ќе се прифаќаат онакви какви што се, без предрасуди и стереотипи, а со тоа ќе го прифатат и различното од себе. Ќе го користат универзалниот јазик за комуницирање, а тоа е движењето.

ВЕЛИКА СТОЈКОВА СЕРАФИМОВСКА

ВЛИЈАНИЕТО НА РАКОВОДИТЕЛИТЕ НА АНСАМБЛОТ ЗА НАРОДНИ ИГРИ И ПЕСНИ НА МАКЕДОНИЈА „ТАНЕЦ“ ВРЗ РАЗВОЈОТ НА НЕГОВИОТ РЕПЕРТОАР И ПРОГРАМСКА ПОЛИТИКА

Од самото основање, во 1949 година, Националната установа Ансамбл за народни игри и песни на Македонија „Танец“ се појавува како прва институција чија цел е зачувување, негување, надградување и сценско презентирање на македонскиот музички и танцов фолклор. Со ваквиот став “Танец” се издвојува како единствена национална државна институција која бара стабилна културна политика во организирањето на својата програма чија задача, пред сè, е да го негува фолклорното наследство. Затоа, постоењето на овој ансамбл и неговата професионалност е една од круцијалните точки во спроведувањето на државната културна политика.

Мирјана Лаушевиќ ќе забележи дека негувањето на „традиционалната музика“ во социјалистичките држави беше пред сè препуштено и делегирано на културните и уметнички асоцијации кои беа аматерски институции основани и поддржани од страна на државата. Важноста на овие асоцијации беше во обезбедувањето на чувство на заедница и заеднички идентитет помеѓу многубројните членови. Со практикување на народната музика и танци, различните етнички групи можеа подобро да се запознаат, а со тоа и да научат да ги почитуваат и сакаат разликите кои требаше да ги зближат, а не да ги разделат народите. Репертоарот на овие асоцијации беше основа врз која секоја нација од СФРЈ требаше да има свој „простор“ и своја експресија. (Лаушевиќ 1996:119) Притоа, она што беше од исклучително значење е постоењето на националните ансамбли кои се сметаа за професионални национални институции. Во времето на СФР Југославија, тоа беа ансамбли „Танец“ во Македонија, „Ладо“ во Хрватска, „Коло“ во Србија и „Шота“ во Косово. Сите тие, секој свој концерт експлицитно, и по напишана наредба, мораа да го завршат со таканаречениот „Сплет на игри од Југославија“. Со распаѓањето на СФРЈ овие ансамбли, освен ансамблот „Шота“, останаа да функционираат како државни национални институции, со големи бенефиции и од исклучителна важност за промовирање на националниот идентитет на сега самостојните држави. Но, последната точка од репертоарот волшебено исчезна. Во Република Македонија оваа улога секако му припадна на Ансамблот „Танец“.

И покрај транзициските промени низ кои Македонија како држава поминува во изминатиов период, сепак “Танец” успева да ја задржи својата основна дејност и времено да се прилагодува на одредните општествени и политички промени. Овде нагласувам и политички, бидејќи во текот на своето 65 годишно постоење, овој државен ансамбл многу често ја создавал својата програмска политика под влијание на некои државни критериуми.

Градењето на програмската политика на државните, национални ансамбли најчесто се темели на два основни фактори и тоа на:

Фактори кои кореспондираат и се во зависност со одредени правила за односот фолклор – сцена а тоа се: адаптација на фолкорната игра за сцена, обработка на фолкорната игра и песна за сцена и театарско представување на фолкорната игра и песна од страна на кореограф/композитор; (Стојкова Серафимовска 2005)

Фактори кои кореспондираат со културната политика и образовниот профил на раководителите на ансамблите.

Од своето основање до денес, за среќа “Танец” ги запазува овие основни критериуми и поставува изворни ора и кореографски постановки кои се темелат токму на овие принципи. Хронолошки, особено за време на 70-те и 80-те години од минатиот век, постоеле одредени тенденции кои го преферирале третиот принцип за кореографско поставување. Но и ваквата политика донекаде има свое оправдување бидејќи, за време на СФРЈ, професионалните ансамбли имале задача во една целина да го претстават фолклорот на Републиката, при што не се внимавало на основните стручни и кадровски прашања и се создавале кореографии кои опфаќале повеќе региони со различни фолклорни карактеристики.¹

Денешната програмска политика “Танец” ја конципира најмногу со тенденција на зачувување на основните фолклорни карактеристики на македонскиот фолклор. Од 2003 година, на репертоарот се поставуваат сè поизворни игри и кореографии преку кои на сцената се презентира изворниот фолклор на Македонците, а притоа се внимава и на музичките и танцови елементи, но и на автентичноста на регионалните носии од каде една одредена игра потекнува. На овој начин, преку сценското презентирање на архаичниот, автентичен фолклор, постепено започнуваат да се менуваат и критериумите на самата публика која сè повеќе го цени изворното во кое го препознава својот национален идентитет. Секако дека оваа политика и понатаму при сценското презентирање ги задржува трите основни принципи на односот фолклор - сцена.

ФАКТОРИ КОИ КОРЕСПОНДИРААТ СО КУЛТУРНАТА ПОЛИТИКА И ОБРАЗОВНИОТ ПРОФИЛ НА РАКОВОДИТЕЛИТЕ НА АНСАМБЛИТЕ.

Од самите почетоци на формирањето на Ансамблот „Танец“, со назначувањето на директорите од страна на партијата или Министерството за култура, културната политика на државата имала свој удел во работењето и раководењето на институцијата (Опетческа Татарчевска 2011). Хронолошката анализа на раководењето на ансамблот покажува дека токму директорите го давале правецот на креирањето на репертоарската политика и стилската определба на начинот на презентирањето на традиционалниот музички и танцов фолклор на сцена. Од оваа анализа произлегува дека токму образовниот профил на раководителите, како и нивниот однос кон фолклорот и кон статусот на „Танец“, ќе

¹ *Одличен пример за ваква кореографска постановка е кореографијата „Водарки“, поставена во „Танец“ во 80-те години од минатиот век, од страна на Блаже Палчевски и Митко Алексов како кореографи и Горѓи Димчевски кој се јавува како автор на музичката обработка. Притоа, во оваа кореографија се земени елементи од изворни ора од источна Македонија, музиката е од Вардарскиот регион, а носијата во која се игра кореографијата е од Долни Полог, Тетовски регион.*

В. С. СЕРАФИМОВСКА: ТАНЕЦ И РАЗВОЈОТ НА НЕГОВИОТ РЕПЕРТОАР ...

остават длабока трага во целокупниот репертоар на ансамблот од неговото постоење до денес. Генерално гледано, од своето основање до денес, „Танец“ поминува низ четири периоди, секој од нив со свој карактеристики кои може да се следат токму низ образовниот профил на раководителите, вокалниот репертоар и статутот на „Танец“ во државата.

Прв директор на ансамблот „Танец“, кој го одбележува и првиот период на работата на институцијата од 1949 до 1955 година, е Емануел Чучков, високо образован профил кој, иако само со основно музичко образование, сепак имал осет и соодветно аматерско познавање на македонскиот музички и танцов фолклор. Близок до политичките структури, тој го користи своето влијание и за уметнички раководител на ансамблот го назначува фолклористот и композитор Жифко Фирфов кој има високо музичко образование и е исклучително близок до македонската музичка и танцова фолклорна традиција. За време на овој период, танцовиот и музички репертоар на ансамблот се фокусира пред сè на изворниот фолклор и ги следи принципите на адаптација на фолклорот за сцена, односно адаптација за сценски настап при што не се дозволуваат големи промени и застранување далеку од изворната форма¹. Носители на вокалниот репертоар се самите играорци кои немаат никакво формално музичко образование, но се исклучително талентирани играорци и пејачи, најчесто со рурално потекло, и во постојан жив и директен контакт со изворната музичка и танцова традиција. Во овој период „Танец“ ги остварува првите настапи во Југославија, но и во странство, освојувајќи бројни награди и признанија. Членовите на ансамблот започнуваат да добиваат висок статус во општеството и се признаваат како презентери на македонското фолклорно наследство. Носители на вокалните и инструментални точки кои се изведуваат помеѓу две кореографии се проминентни македонски пејачи како Александар Сариевски, Никола Бадев, Кирил Манчевски, Мирвет Беловска, Васка Илиева и други. Песните се изведувале во традиционален стил, најчесто придружени од оркестар на народни инструменти, или еден традиционален инструмент (гајда, кавал или тамбура). Оркестарот на „Танец“ го составуваа Атанас Коларовски, Душко Георгиевски, Миле Коларовски, Тале Огненовски, Кочо Петровски, Иван Терзиев, Николај Галевски и други музичари кои и денес претставуваат примери за мајстори на инструменталната македонска народна музика. Кон крајот на овој период, во 1954 година, во „Танец“ се вработува и Ѓорѓи Димчевски, формално образован музичар со средно музичко образование, кој го заменува Живко Фирфов и раководи со музичкиот кор на „Танец“ се до 1978 година. (Иванчиќ, Вишински, 1995:11)

Од 1957 до 1962 година директор на „Танец“ станува Трајко Прокопиев, високо образован композитор чии композиции во голема мера се инспирирани токму од македонскиот музички фолклор. Уметнички раководител останува Ѓорѓи Димчевски кој во овој период прави исклучително забележливи промени во музичкиот репертоар на ансамблот. Имено, токму во овој период се појавуваат првите кореогра-

¹ *Elsie Ivancich Dunin, Stanimir Vishinski, Dances in Macedonia: performance genre – Tanec [Orata vo Makedonija: scenski del – Tanec]. Skopje, Macedonia: Tanec Ensemble, 1995. cmp.11*

фии, стилизации, хармонизации и други видливи промени и адаптации на народните игри и песни за сценски настап. Според Димчевски, кој во најголема мера ги врши сите хармонизации и музички аранжмани како за вокално-инструменталните точки, така и за кореографските постановки, овие промени се одраз на компетитивноста на светските сцени и настапите на светските професионални ансамбли (Димчевски, 1983:35). Од 1957 до 1978 година, Димчевски се јавува како автор на музичката обработка за 9 кореографии кои сèуште се наоѓаат на железниот репертоар на „Танец“. Истовремено Прокопиев, кој се наметнува како професионален композитор, се појавува како автор на четири кореографии (Невестинско, Драчевка, Седенка и Калајџиско), во кои музиката е прокомпилирана, и не секогаш соодветствува со регионот од каде се земени изворните чекори за орото. Но, токму професионалниот однос кон музичката обработка на македонскиот фолклор овие кореографии ги става во постојаниот репертоар на „Танец“ и се едни од најприфатените и најизведуваниите во целото 65 годишно постоење на ансамблот. Вокалниот репертоар сèуште се изведува од страна на играорците, но Димчевски веќе започнува со одредени хармонизации во кои се чувствува западноевропскиот хармонски модел. Сепак, акцентот на вокалните точки останува на солистички рурални песни во придружба на оркестар на народни инструменти.¹

Со назначувањето на Тома Леов за директор на „Танец“ од 1964 сè до 1980 година, настапува таканаречениот „златен период“ на „Танец“. Поголемиот број кореографии кои се поставени во овој период остануваат на репертоарот на „Танец“ и до денес. Под раководство на Ѓ. Димчевски, за прв пат во „Танец“ се вклучуваат вокалните групи „Сирма“ (женска вокална група) и „Октет Македонија“ (машка вокална група) кои на концертите на „Танец“ ги исполнуваат вокалните точки. Во овој период Димчевски создава бројни вокални обработки, односно хармонизации на градски народни песни (Димчевски, 1986). Сето ова се совпаѓа и со промената на статусот на „Танец“ во општеството. Членовите на „Танец“ добиваат висок статус на уметници и презентери на македонскиот музички и танцов фолклор. „Танец“ е постојано на долги турнеи низ целиот свет и настапува на престижните светски фолклорни фестивали и сцени. Заедно со „Ладо“ и „Коло“, „Танец“ го добива највисокиот статус во тогашна СФР Југославија. Настапите во Скопје како главен град на тогашна Социјалистичка Република Македонија се сведени на еднаш годишно. Ваквиот третман и новосоздаден имиџ на „Танец“ предизвика промена на односот на раководителите и членовите на „Танец“ со извесно „бегање“ од селската народна музика. Како одговор на оваа промена музичкиот репертоар на „Танец“ започнува да се ориентира кон градската песна, па покрај настапите на „Сирма“ и „Октет Македонија“, со градски песни придружени од голем народен оркестар настапуваат и еминентни народни пејачи. Во истиот период во продукција на РТБ (Радио Телевизија Белград), „Танец“ снима 6 плочи со песни и ора од Македонија, на кои, покрај познатите македонски народни песни, се снимаат и градски обработени и хармонизирани песни придружени со голем народен оркестар (Димчевски, 1986). Со ваквата вокална програмска политика, такана-

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=ptPNeBhxCXo>

В. С. СЕРАФИМОВСКА: ТАНЕЦ И РАЗВОЈОТ НА НЕГОВИОТ РЕПЕРТОАР ...

речената „селска“ музика скоро сосема се исклучува од вокалниот репертоар. Оваа појава оди до таму што во периодот од 1964 до 1969 година, претходно носителите на вокалниот репертоар на „Танец“ како Александар Сариевски, Пеце Атанасовски, Јонче Христовски и Васка Илиева, во буквална смисла на зборот се отстранети од „Танец“ со образложение дека „немаат соодветен сценичен“ изглед.

Со заминувањето на Тома Леов од „Танец“ започнува третиот период во кој ансамблот ретерира и во квалитет и во квантитет. Од 1980 година се менуваат десетина раководители и директори кои по правило немаат соодветно музичко образование, па на репертоарот на „Танец“ скоро и да не се поставуваат нови кореографии. До пензионирањето на Ѓорѓи Димчевски во 1987 година, музичкиот репертоар, кој го изведуваат големиот народен оркестар, групите „Лира“ и „Сирма“ и самите играорци, останува во континуитет со истите точки, но со значително намален квалитет на изведба. Веќе од 1989 година, благодарейќи на паѓањето на квалитетот и лошото раководство, општествениот статус на „Танец“ е многу низок. Во овој период „Танец“ паѓа под нивото на аматерските културно уметнички друштва во Република Македонија, па скоро и да нема гостувања во странство, а локалните настапи се сведени на минимум.

Во 1996 година, ситуацијата станува толку лоша што Министерството за култура на Република Македонија го става под прашање постоењето на „Танец“ како државен ансамбл. Но, благодарейќи на композиторот Стојан Стојков, (кој се смета за претставник на националната композиторска школа на Македонија, чии дела се секогаш инспирирани од македонската музичка традиција) кој во тоа време е советник на Министерот за култура, на „Танец“ му се дава уште една шанса, а за директор се назначува Бошко Тренески, академски музичар. Од овој период започнува и директното влијание врз „Танец“ од страна на генералната државна политика и владејачка политичка партија која од тогаш до денес ги назначува директорите на „Танец“ по таканаречена „партииска директива“.

Од 1998 до 2002 година започнува нов период на „Танец“ кој менува неколку културни и репертоарски политики. Бошко Тренески, кој своето образование го дооформува во Бугарија, започнува бран на поставување на нови кореографски постановки кои започнуваат да се враќаат кон основниот концепт на „Танец“, а тоа е презентација на македонскиот изворен фолклор. Истовремено, започнува обновување на оркестарот на народни инструменти и за прв пат во историјата на „Танец“ се вработува народен пејач – солист (одличната и позната Петранка Костадиновска која за жал трагично загинава неколку месеци по вработувањето) и се создава вокална група која е претежно составена од хонорарно ангажирано образовани музичари од Македонската опера и балет. Во 2000 година, во „Танец“ за прв пат се отвора работно место за етномузиколог и веќе во 2001 година на ова работно место се вработува Велика Стојкова Серафимовска, авторот на овој труд. Влијанието на стручно лице започнува да се чувствува во промената на репертоарот на „Танец“ па веќе во 2003 година, вокалниот репертоар вклучува изведби на стари селски песни, испеани во бордунски стил, во придружба на еден

традиционален инструмент или мал оркестар на традиционални инструменти. Ваквата промена на репертоарот секако дека наиде на извесни несогласувања од страна на ансамлот, но од друга страна пак, публиката масовно ги прифати овие промени. Овој период се совпаѓа и со актуелната политичка состојба во државата, кога започнаа првите видливи општествени промени кои наметнуваа ревитализација на македонскиот автентичен музички идиом. Последователно на оваа состојба, како назначен од страна на Министерството за култура Тренески ја следи генералната државна политика која под раководство на ВМРО ДПМНЕ (десничарски ориентирана политичка партија) преферира реконструкција и репопуларизација на македонскиот музички идентитет. „Танец“ влегува во период на ревитализација која носи квалитативни и квантитативни промени и во репертоарот и во составот на играорниот и музичкиот состав.

Во 2002 година, со промената на владејачката партија, за нов директор на „Танец“ се поставува музикологот Марко Коловски, кој создава сосема нов амбиент на работење на ансамлот. Според многумина, ова е вториот „златен период“ на „Танец“ кога започнува создавање на клучни промени во репертоарот на „Танец“ кои се задржаа до денес. Како етномузиколог Велика Стојкова влијае врз репертоарската политика на ансамлот и започнува да раководи со вокалниот состав кој својот репертоар го насочува кон реконструкција на стари селски песни, но и кон изведба на градски песни во автентичен староградски стил. Со обновувањето на полифоните песни, испеани а сарела или во придружба на еден и група народни инструменти, започнува реконструкција не само на песните од Република Македонија, туку и на музичката традиција на етничка Македонија.¹ Започнуваат интензивни етномузиколошки и етнокореолошки теренски истражувања и поставувања на изворни ора на сцена, со минимални сценски адаптации (како ората Копачка, К'лцнога, Чифте Чамче, Женско Чамче, Русалии и други). Во овој период „Танец“ снима неколку тематски ЦД-а и, во соработка со Сојузот на композиторите на Македонија, реализира неколку концерти кои се посветени исклучиво на изворниот македонски фолклор. Истовремено, „Танец“ започнува да настапува на светски реномирани сцени и фестивали, а на домашна сцена настапува само на годишни концерти во Скопје и на највисоките државни фестивали како фестивалот „Охридско лето“. Програмата ја конципираат стручни лица кои не се толку флексибилни во дозволување на отстапки од уврдените правила и норми во соодавањето на кореографиите, норми кои во претходниот период не биле толку стабилни и често создавале конфузни и неавтентични кореографии без скоро никакви научни основи. Во овој период „Танец“ се приближува кон неговата основна дејност можеби најмногу од било кога во неговото постоење. Својата програмска политика ја гради во два паралелни правци, и тоа репертоар со изворна, „автентична“ програма и репертоар со кореографии и стилизирани сценски адаптации. Не само што се поставуваат изворни ора и песни, туку и при уметничкото надградување на истите се запазува критериумот кој не дозволува да дојде до нарушување на основната „традиционална“ концепција. Одржувањето на тематски насловени концерти пак се дефинира по

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NU8ybDZxhsc>

потребите на настапот и тоа како според публиката пред која се настапува, така и според поводот за концерт. „Танец“ го враќа статусот во општеството и станува една од поважните државни институции. Со назначувањето на „Танец“ за национална институција од октомври 2004 година, започнува уште една промена на програмската политика на Ансамблот. Со оглед на тоа дека „Танец“ сега е единствен државен ансамбл кој го претставува целокупниот фолклор на Република Македонија, истиот има обврска да го презентира, негува и зачувува не само македонскиот фолклор, туку и фолклорот на сите народи кои живеат во Македонија. Но, и покрај тоа што во 2005 година на репертоарот на „Танец“ се поставија нови пет кореографии со игри и песни на пет етнички групи кои живеат во Република Македонија (кореографски постановки на фолклорот на Турците, Албанците, Власите, Ромите, Србите и Македонците Муслимани), со промената на власта во Република Македонија во 2006 година, кога на парламентарните избори повторно победи и денес владеејќата партија ВМРО ДПМНЕ, овие кореографски постановки никогаш не се изведоа на сцена. Во 2006 година, Министерството за култура повторно за директор го назначува Бошко Тренески, кој во следните четири години ќе направи сосема друг чекор кој ќе го ретерира „Танец“. Веќе во 2007 година, работното место етномузиколог повторно останува празно, па без соодветен стручен надзор и под влијание на неговото образование во Бугарија, Тренески започнува да прави обработки на македонски народни песни во стилот на обработките на Кирил Стефанов, бугарски композитор познат по неговите полифони обработки на бугарски народни песни кои ги изведуваат државните бугарски ансамбли „Филип Кутев“ и „Пирин“. Тренески отиде до таму што ангажираше пејачи од Бугарија да држат часови на вокалниот состав на „Танец“ што резултираше со сериозно нарушување на автентичниот македонски вокален звук, а солистите на ансамблот пееја во бугарски стил. Од друга страна, под влијание на внатрешните, а особено и на надворешните фактори на политичката сцена на државата, „Танец“ покажа зголемена продукција на кореографски постановки кои го презентираат фолклорот на Македонците од Егејска и Пиринска етничка Македонија.¹ Но овие кореографски постановки беа реализирани од страна на несоодветно образовани лица кои создаваа хаотични кореографии и музички обработки без никаква логична и „автентично народна“ концепција.

Ваквата програмска политика на „Танец“ делумно продолжи и во 2010 година кога за директор се назначи Зоран Џорлев, академски музичар и виолинист кој на јавноста и е познат по изведба на народна музика во популарен новокомпониран стил. Но, и покрај видливите подобрувања во однос на квантитетот на членовите на „Танец“ сепак, репертоарската политика остана под директно влијание на генералната културна политика на државата. Во таа смисла, со промовираната културна политика, Ансамблот „Танец“ доби уште поголемо значење и простор на зголемено делување на национално ниво, далеку повеќе од колку во минатото, кога

¹ *Како на пример кореографските постановки „Беломорски бисер“, „Лазаренки“, „Битолски игри“ и „На мегдан“ во кои главна иснпирација се ората и песните од лимитрофните погранични зони на Република Македонија и македонското население кое живее во овие региони.*

турнеите и настапите на „Танец“ беа повеќе фокусирани на регионално и меѓународно ниво. „Танец“ е вклучен во сите државни прослави на национални или државни празници, во сите културни претставувања на Република Македонија надвор од границите (како на пример „Денови на македонската култура“ во различни европски држави), во сите државно организирани национални манифестации (како на пример „Охридско лето“, „Илинденски денови“, „Балкански фестивал“, „Скопско лето“, „Топол културен бран“ и слично), а во самата програмска политика на Ансамблот годишно се предвидени повеќе од 30 настапи во Република Македонија. Со ваквата стратегија, „Танец“ се наметна како репер и извор за репертоар не само на националните аматерски и полупрофесионални ансамбли и културно уметнички друштва во Скопје, туку и на локалните асоцијации кои, наспроти нивната основна цел да го промовираат изворниот фолклор од нивниот регион, започнаа да ги преземаат кореографските постановки, ора и песни од репертоарот на „Танец“. Ваквата политика и состојба предизвика обратен ефект, односно започна да го репресира локалниот музички и танцов традиционален израз. По нарачка на државата или владејачката партија, „Танец“ создава репертоар кој, особено во вокалните изведби, се фокусира на несоодветни новокомпонирани „современи“ аранжмани на македонски патриотски песни, кои се изведуваат на политички собири, прослави и други партиски дирижирани настани.¹ И покрај задржаната репертоарска политика на паралелен изворен и обработен фолклор, концепцијата на настапите на „Танец“ се сведува на импровизирани програми на кои очигледно му недостасува соодветен етномузиколошки и етнокореолошки пристап. Сепак, „Танец“ сè уште го држи приматот на единствен државен и национален ансамбл за народни игри и песни на Македонија, а статусот на членовите на „Танец“ и на самата институција се на високо професионално ниво.

Од хронолошка ретроспектива на развојот на Ансамблот „Танец“ од неговото формирање до денес, што опфаќа период од 65 години, може да се заклучи дека репертоарската политика на „Танец“ отсекогаш зависела од образованиот профил на раководителите/директорите, односно од нивниот однос кон македонската музичка и танцова традиција. И покрај тоа што сцената, односно „музичкофолклорната сцена“, како што ја нарекува Лозанка Пејчева, е своевиден мост кој ја поврзува културата како наследство, културата како иновација, специфично оформен контекст и модел преку кој се врши трансфер на знаења за традицијата и културата на еден народ, сепак сценските реконструкции, толкувања и интерпретации на народната музика стануваат доминантни форми во новите трансмисии и ширења на народната култура (Пејчева 2008:191). Во случајот со Ансамблот „Танец“, круцијално за овие нови трансмисии, односно за тоа што и како ќе се претставува на сцена, е раководството на ансамблот односно неговото образование и послушност кон генералните државни политики. И покрај тоа што „Танец“ од самото негово постоење е под некакво директно или индиректно политичко влијание, сепак квалитетот на креирањето на репертоарот и неговата реализација пред сè зависи од самото раководство и неговиот однос кон традиционалните музички и танцови форми. Актуелните потреби на публиката се прила-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=CYbmA1tHzQ0>

годуваат кон она што таа го добива од настапите на ансамлот. Сценската изведба на народната музика создава нови културни перспективи, но истовремено води и до извесно губење на архаичните и скриени мисли и функции кои се во основата на народната песна. И покрај тоа што „Танец“ успешно ја спроведува паралелната репертоарска политика на презентирање на фолклорот како „обработен фолклор“ и „изворен (автентичен) фолклор“ (Џицев 1987:14-16; Пејчева 2008:191)¹, фолклорните традиционални музички форми презентирани на сцена го менуваат својот карактер, природа, ритуалност и културна функција. За да се постигне ефектот, да се добие успешна претстава или концерт, постојат одредени правила кои мора да се запазат. Токму од овие причини, учеството на етномузикологот во креирањето на репертоарот и сценскиот настап на Националните Ансамбли за народни игри и песни се од централно значење за тоа како и на кој начин овие, најчесто наречени „подвижни музеи на традиционалното културно наследство“ ќе ја презентираат и пренесат традицијата на идните генерации. Случајот на „Танец“ претставува вистински пример за овој феномен.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Димчевски, Ѓорѓи. 1983. Вие се оро македонско, збирка на македонски ора. КУД „Гоце Делчев“. Скопје.
- Димчевски, Ѓорѓи. 1986. Седенка се збира, хармонизирани и обработени македонски народни песни. Културно просветна заедница на Скопје.
- Джиджев, Тодор., Сценичната интерпретација, Художествената самодејност 36/5, 1987, стр. 14-16.
- Ivancich Dunin, Elsie; Vishinski, Stanimir. 1995. Dances in Macedonia: performance genre – Tanec [Orata vo Makedonija: scenski del – Tanec]. Skopje: Tanec Ensemble.
- Laušević, Mirjana. 1996. The Ilahiya as a Symbol of Bosnian Muslim National Identity. “RETUNING CULTURE Musical Changes in Central and Eastern Europe” Mark Slobin (editor). Duke University Press. Durham and London.
- Opetcheska Tatarchevska, Ivona. 2011. “The idea behind our folk dances” Public narratives about folk dances in Macedonia, Proceedings of the second symposium by the ICTM Study group on music and Dance in Southeastern Europe, Elsie Ivancich Dunin and Mehmet Ocal Ozbilgin (editors). Ege University State Turkish Music Conservatory. Izmir. Turkey.
- Пејчева, Лозанка. 2008. Между селото и вселенат: старата фолклорна музика от Българија в новите времена. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“. Софија.

¹ *Всушност, оваа класификација Џицев ја базира на музичкоструктурни критериуми, при што обработениот фолклор е подложен на радикални структурни промени, а изворниот фолклор е во состојба донекаде да се заштити од надворешните влијанија и да ги зачува старите музичко фолклорни елементи. Но, сцената како униформирана рамка, медијатор и контекст, која ги поседува и двете форми, дава едни исти инструменти и механизми за функционалното преработување на двете категории, односно форми на сценско претставување.*

- Попов, Благој; Саздов, Томе; Леов, Тома; Велевски, Блаже; Шанев, Ристо. 1979. ТАНЕЦ Скопје. Танец Монографија 1949-1979. Скопје. Ансамбл за народни игри и песни на Македонија ТАНЕЦ – Скопје.
- Стојкова Серафимовска, Велика. 2005. The Principles of Building of the National Institution Ensemble for Folk Dances and Songs “Tanec” - Basic Program Policy. IRAM, Institute for research and archiving of music. Cultural Policy and Music Education. II Skopje Conference. Skopje – Macedonia. January 24-25th.

ГОРАНЧО АНГЕЛОВ

ФОРМИ НА ИЗУЧУВАЊЕ НА ВЕШТИНИТЕ НА СВИРЕЊЕ НА МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ ЗУРЛА

Во минатото, неформалното образование поврзано со изучувањето на народните музички инструменти се стекнувало во средините каде се употребувале одредени музички инструменти. Нивните тонски карактеристики и звучен колорит можеле да се слушнат за време на свирењето од страна на народните свирачи кои свиреле во различни прилики. Целиот процес на слушање на музика се одвивал во природната средина каде што одредни инструменти биле дел од локалната традиција и биле прифатени од населението. Во овие средини се довивал и процесот на пренесување на инструменталната музика и свирењето на инструментите. Искуните инструменталисти (свирачи) своето знаење поврзано со инструментот го пренесувале на помладите поединци кои биле музички талентирани и пројавувале интерес за изучување на музички инструмент. Пренесувањето од генерација на генерација резултирало со задржување на старата инструментална традиција и опстојување на музички инструменти кои во поново време се потиснати од современите не автохтони музички инструменти. Свирењето на народни музички инструменти во минатото се изучувало (пренесувало) на традиционален начин со усно пренесување преку формата свирење, слушање и повторување. Овој начин на пренесување има голема заслуга и за зачувувањето на автентичната традиционална музика создавана и напластувана со векови наназад. Како учители кои имале голема улога во обучувањето на идни инструменталисти биле сите оние што свиреле на музички инструмент. Со нивното свирење тие овозможувале помладите и музички талентирани преку слушање да апсорбираат дел од нивниот музички репертоар.¹ Овој начин на пренесување на свирење на народни музички инструменти бил присутен и во Македонија и допринел да се зачуваат бројните напеви кои се создавале од страна на талантираните инструменталисти кои со текот на времето изградиле свој автентичен музички израз карактеристичен за нашето поднебје.

Во овој труд ќе се осврнеме на практичното изучување (свирење) на традиционалниот музички инструмент зурла произнесувајќи ги фазите кои се неопходни за совладување на вештините на свирење на зурла. Нашите информатори кои допринесоа за пишувањето на овој труд се искусни зурлаџии кои по националност се Роми а зурлата ја сметаат за

¹ *Мора да напоменеме дека свирењето за разлика од пеењето, како процес било посложено од причини што инструментите бараат претходно подготвување за свирење (штирање) додека пеењето односно гласот бил моментален и не барал некои посебни подготовки. Пеењето било практикувано од поголем број на луѓе така што бројот на свирачи (инструменталисти) во однос на бројот на пеачи бил несразмерно помал.*

наследство оставено од нивните прадедовци поради што ќе произнесеме некои факти кои зборуваат за поврзаноста на зурлата со ромскиот народ.

РОМИТЕ КАКО НОСИТЕЛИ НА ЗУРЛАЦИСКО-ТАПАНЦИСКАТА ТРАДИЦИЈА ВО МАКЕДОНИЈА

Досегашните истражувања поврзани со зурлата во Македонија укажуваат на поврзаноста на овој музички инструмент со ромското население кое овој инструмент го смета за нивни поради што чувствуваме потреба ова да го поткрепиме со некои претходни истражувања вршени на територијата на денешна Република Македонија.

Зурлата како музички инструмент со самото споменување, на некој начин се поврзува со ромскиот народ во Македонија односно, инструмент на кој претежно свират Роми. Музиката која ја свират е наменета за поширокиот аудиториум, прилагодена според барањата и потребите на населението кое живее во Македонија, без разлика на верската припадност.¹ Владимир Ѓорѓевиќ пишува дека зурли има по цела Македонија, односно секаде каде што има Цигани, бидејќи, според него тие најповеќе свират на нив. Само во велешкиот крај има по некој Словен што свири на зурла (Ѓорѓевиќ, 1926: 383-396). „Сметам дека зурлата ја употребувале повеќе етнички групации во Македонија но најповеќе се задржала кај Циганите“ (Голабовски, 1974: 37). Јеремије М. Павловиќ вели дека на зурли свират единствено турски цигани. Го споменува делувањето на Циганите од Ратеве и Црник (Павловиќ, 1928: 327). „Во музичката традиционална практика во Македонија на зурли свират само Ромите. Некои истражувачи имајќи ги предвид христијанските имиња на некои Роми, заклучуваат дека зурлата ја користат и македонските Словени. Меѓутоа се работи за покрстени Роми. Навистина имало обиди во велешкиот регион и Македонци христијани да свират на зурла, но практично овој обид пропаднал“ (Линин, 1986: 110-111). Николај Кауфман вели дека и порано владеело и сèуште преовладува мислењето дека на овој инструмент во Македонија и во околните земји каде што зурлата нашла примена, свирачите на зурла најчесто биле Циганите (Ромите) (Кауфман, 1970: 88). Секако, во денешно време можеме да кажеме дека е голем бројот на инструменталисти на зурла кои не се роми (Албанци и Македонци), но генерално бројноста на зурлациите Роми ни укажува на нивната повеќе вековна зурлациска традиција.

„Во Берово како најстари инструментални состави се сметаат двата состава од по две зурли и два тапана под раководство на Усеин и Дуре Кантурови, познати како Ратевски тапање. Во нив свиреле Роми кои живееле во Берово и во Ратеве (Алексов 2003: 108-109). И нашето теренско искуство ги потврдува тезите дека овој музички инструмент најмногу се употребува, негува и пренесува од колено на колено кај ромското население а зурлата е присутна во многу моменти од нивниот живот.

Тапанот како придружен инструмент на зурлата е инструментот

¹ Зурлата се поврзува и со ромите во Бугарија, Грција, Албанија, Косово и Србија.

на кој што свират и поголемиот број зурлации.¹ Сретнавме повеќемина зурлации кои првин почнале да свират на тапан или пак во текот на изучувањето на зурла учеле и свирење на тапан.² Преку свирењето на тапан, како придружен инструмент на зурлата, идниот зурлација ги совладува ритмичките обрасци карактеристични за зурлациската музика, меморирајќи ги мелодиите кои подоцна ги свири на зурла. Нашите информатори ја потврдија тезата дека многу често, пред да се одпочне со изучување на зурла, некои од младите најнапред изучуваат да свират на тапан. Свирењето на тапан, покрај свирењето на зурла, го сметаат како позитивно за музичкиот развој на младите зурлации.³ Во ова не увери и искусниот зурлација Абдула Јашаровски од Прилеп кој на тапан почнал да свири на седумгодишна возраст а на 16 години почнува да свири и на зурла. Абдула вели дека во неговата фамилија на тапан и зурла свиреле неговиот дедо и татко а тој го научил и неговиот син. Тој веќе го учи својот тригодишен внук да свири на тапан а по неговото созревање ќе го учи да свири и на зурла (Фотографија 1).



Фотографија 1. Абдула Јашаровски свири на зурла придружен на тапан од својот внук од син

¹ Она што е карактеристично за зурлата е тоа што таа не егзистирала самостојно туку секогаш придружена од уште една зурла и еден или два тапани.

² Како една од причините, зурлацијата да свири и тапан ја гледаме во практичноста односно, кога има повеќе зурлации, во недостаток на тапанџија, познавајќи го музичкиот репертоар еден од зурлациите свири на тапан.

³ Тапанот како инструмент ја опфаќа ритмичката страна на музиката и овозможува да се запознаат карактеристичните ритмички обрасци кои се свират самостојно, на тапан или пак како придружни обрасци на зурлациската мелодија.

ПРЕНЕСУВАЊЕ НА ЗУРЛАЦИСКАТА МУЗИКА

Како основа за пишувањето на овој труд ни послужи долгогодишното истражување поврзано со зурлата во Македонија и во соседните земји. Информациите кои ги стекнавме од теренските истражувања ни овозможува да запознаеме некои форми на пренесување на вештините на свирење на овој музички инструмент. Главни информатори ни се повозрасните зурлаци кои имале можност своето знаење да го пренесат на некој помлад. Како една воспоставена традиција во народната инструментална практика го сметаме семејното негување на свирење на музички инструменти односно, она кое се пренесува од генерација на генерација. Многубројни се примерите кога во една фамилија има неколку генерации зурлаци кои го негуваат свирењето на зурла и несебично го пренесуваат на помладите допринесувајќи да се продолжи музичката традиција (Фотографија 2).¹



Фотографија 2. Браќата Абди и Амет Сулејманови со нивниот татко Садик Сулејманов од с. Банско, Струмица



Генерациската вертикала во една зурлациска фамилија се одржува на следниов начин: кога возрасниот и искусен зурлац го учи неговиот син или син од брат, (сестра) кои што потоа продолжуваат со пренесувањето на своите деца или блиски роднини (Фотографија 3).

Фотографија 3. Зурлациски состав од Берово (Алмир Дестанов, Миљим Дестановски, Ервин Дестановски, Алим Демировски и Џафер Дестановски на тапан со авторот на трудот

Има случаи кога синовите не научиле зурла иако нивниот татко

¹ *Фамилијарното негување на еден или повеќе музички инструменти се должи на генетската предиспозиција која ја наследуваат децата од своите родители.*

свири, поради што едно колено (генерација) е прескокната, но затоа пак дедото-зурлаџија ги учи неговите внуци од син, од ќерка или внук од брат или сестра итн.). Таков е случајот со зурлаџијата Себатит Јусаинов од Струмица кој што ги учи своите внуци (Фотографија 4, 5 и 6).¹



Фотографија 4, 5 и 6. Највозрасниот зурлаџија Демир Јусаинов и неговите ученици Џејан и Себатит (Фамилија Јусаинови)

Како што кажавме претходно, голема улога во зачувувањето и пренесувањето на зурлаџискиот занает имаат воспоставените традиционални методи на пренесување на музичкото знаење од повозрасните на помладите. Секој зурлаџија има изградено индивидуални педагошки методи (дување, свирење, скали) кои ги применува во текот на пренесувањето на музиката и техниките на свирење на помладите.

ФАЗИ НА ИЗУЧУВАЊЕ НА ЗУРЛА

„Кога човек за првпат ќе ја слушне зурлаџиската музика, вообичаено се стаписува. Мокниот и пробивен звук на зурлите и тапаните, уникатната темброва интонација, мајсторството на свирачите, изненадувачкиот разнобразен репертоар не го оставаат рамнодушен слушателот“ (Пейчева-Димов, 2002: 8).

Зурлата со своите тонски карактеристики и звучниот тембар се издвојува од останатите музички инструменти со својот мошне продорен звук кој се должи на конструкција и начинот на произведување на тонот кај зурлата.² Според нашите информатори овој инструмент е најдобро да се изучува после 14 година од животот (по влегувањето во пубертет) кога телото на детето е веќе оформено. Ова е од причини за да се избегнат одредени последици по здравјето кај детето зурлаџија предизвикани од напорното дување.³ Според нив, доколку младиот зурлаџија (пред влегу-

¹ Постојат записи за повеќе зурлаџиски фамилии кои имаат вековна традиција на свирење (Фамилија Дестановски од Берово, Фамилијата Усаинови од Струмица, Фамилијата Мајовци од Дебар итн.).

² Како музички инструмент, зурлата се смета за инструмент кој е тежок за совладување поради напорот кој е потребен за време на дувањето.

³ Зборуваме за маишки деца бидејќи ниту сретнавме ниту добивме информации дека на зурла свиреле или свират и жени.

вање во пубертет) се преоптеретува во континуитет додека неговото тело е во фаза на оформување, од напорното дување може да се појави болест позната помеѓу народот како кила или брux.¹ Абдула Јашаровски од Прилеп вели дека не е убаво мало дете да дува на зурла поради неговото неоформено тело. Во пракса е голем бројот на зурлации кои со свирење започнале на помала возраст од 14 год. и немале некои последици по здравјето.

Генерално, доколку некое дете е талентирано и има желба да свири на зурла, годините не претсавуваат никаква пречка за започнување со свирење. Секако пресудна е упорноста и посветеното време во совладувањето на зурла. Во многу случаи, среќаваме зурлации кои претходно свиреле на некој друг инструмент (тапан, кларинет, саксофон и др.) а подоцна започнале со свирење на зурла. Таков е случајот со зурлацијата Бијар Усовски од Кичево (роден 1956 год.), кој што почнал да свири на саксофон а на зурла започнува да свири на триесетгодишна возраст. И во овие случаи, кога некој започнува да свири на повозрасни години, најголема улога одигрува неговиот талент за музика и посветеното време на откривање и совладување на техниките на свирење на зурла. Самото изучување на свирење на зурла опфаќа неколку фази и тоа: подготвување на инструментот за свирење, совладување на техника за правилно дишење, издржување на тонови, совладување на тонските висини. По совладувањето на овие елементи, зурлацијата посветува големо внимание на самата интерпретација на мелодиите преку која го гради индивидуалниот музички израз.

Подготвувањето на инструментот за свирење подразбира оспособување на писката со чија помош се произведува тонот кај зурлата.² На почетникот, писката му ја подготвува искусниот зурлација пренесувајќи му ги вештините на младиот зурлација како би можел да се оспособи самиот да си ја подготвува писката на која ќе свири.³ Писката се прилагодува како за почетници односно, да биде лесна за дување, да не троши многу воздух и да овозможува задржување на иста тонска висина. За секој почетник е најважно во најкраток временски период да научи да ја подготвува писката според неговите можности и капацитет на дување.

Правилното дишење е еден од најважните елементи кај секој дувачки инструмент па така и кај зурлата. Она по што е карактеристична зурлациската музика е непрекинато свирење на мелодијата а дишењето е регулирано со посебна техника која зурлациите ја применувале и пренесувале од колено на колено. Овој начин на дување зурлациите го нарекуваат нефес. При користењето на оваа техника образи кај зурлацијата се надувани како балон (Фотографија 7, 8, 9 и 10).⁴

¹ Во стручниот речник оваа болест се нарекува хернија (лат. *Hernia*).

² Голема улога во совладувањето на вештините на свирење има квалитетот на инструментот.

³ Писката има голема улога и во звучниот тембар кај зурлата, нешто на што на почетокот не му се обрнува посебно внимание бидејќи примарно е вежбањето кое треба да биде на писка која е лесна за дување и на неа ќе може да се свири без поголем напор.

⁴ Оваа техника на свирење некои зурлации ја споредуваат со дувањето на образите кај жабите.



Фотографија 7, 8, 9 и 10. Изглед на зурлаџии додека свират со техника нефес

Техниката на ова свирење се состои од задржување на дел од воздухот во образите со кој што се обезбедува потребниот притисок за добивање на тон. Дишењето се одвива само преку носот. Додека зурлаџијата зема воздух преку носот, задржаниот воздух во образите се испушта рамномерно со што се обезбедува потребниот притисок за континуирано свирење. Оваа техника, зурлаџиите ја вежбаат со сламка од стебло од житни растенија (во поново време и со пластични цевчиња) на следниов начин: Се полни чаша со вода и преку сламката се дува во водата без да се повлекува наназад со устата. По првото земање на воздух, образите се користат како резервоар за воздух односно искористениот воздух од белите дробови се складира во образите и се испушта преку сламката во водата. Воздухот во белите дробови се внесува само преку носот. Зурлаџијата Миљаим Дестановски од Берово се сеќава дека во текот на учењето на оваа техника на дување се случувало да му потече крв од носот што било предизвикано поради неприродното ширење на носните шуплини. Оваа техника се смета за научена од кога меурите ќе бидат непрекинати.¹ Од разговорите со искусните зурлаџии дознаваме дека оваа техника на свирење се одразува негативно на срцето. Повторното внесување на дел од искористениот воздух може да предизвика одредени здравствени компликации доколку се користи оваа техника подолг

¹ Свирењето на оваа техника е важно за бордунското свирење кое што е карактеристично за зурлаџиската музика иако, зурлаџиите не ја применуваат секогаш.

период поради присуството на јаглерод диоксид кој што се враќа во крвта а преку неа и во срцето. Во зурлациската практика во Македонија, никогаш не свира само една зурла туку најмалку две зурли истовремено од кои едната свира лежечки тон (бордунира) а другата зурла свира мелодија.¹ Оваа техника е од суштинско значење за градењето на карактеристичната бордунска зурлациска музика односно свирење на мелодија која е придружена од лежечки тон.²

Издржувањето на тонови подразбира свирење на еден тон со подолго траење и негово повеќекратно повторување. Издржувањето се повторува на сите тонови во различна висина со што зурлацијата постигнува стабилни интонација. Ова фаза е значајна за постигнување на чисти интервали особено кога зурлацијата вежба рамномерно дување на еден тон и ја користи техниката на непрекинато дување нефес. Во принцип ова е потенцијален бордунски тон кој што треба да е фиксиран и игра голема улога во сèвкупната звучна слика. Издржувањето на интонативно стабилни тонови е мошне важен елемент за идниот зурлација. Од овие причини, почетниците на зурла започнуваат да свират првин втора - придружна зурла а потоа почнуваат да свират мелодија. Самиот инструмент и неговите тонски карактеристики бара голема посветеност на овој дел од изучувањето на зурлата. Издржувањето ги опфаќа сите тонови во опсег од две октави вклучувајќи разни комбинации на отворање и затворање на мелодиските отвори како би се добиле посакуваните висини.

Совладувањето на тонските висини е вовед во оспособувањето за свирењето на мелодии кај зурлата. Најнапред се вежбаат постапни движења од најнискиот тон нагоре а потоа и интервалски скокови (терци, кварта, квинти итн.). Вежбите се состојат и од свирење на поедноставни традиционални напеви кои зурлацијата ги учи од поискусните зурлации по принципот одсвирено-повторено, увежбувајќи ја грифовската поставеност повеќе пати. Следно е постапното префрлување од основната во повисоката октава, нешто што бара голема контрола на воздушниот притисокот како би се добиле интонативно почисти тонови. Кај зурлата мелодиите се свират во две октави.³ За свирење во втората октава е потребен поголем напор и комбинации со отворање и затворање на мелодиските отвори како би се добиле дефинирани високи тонови. Имајќи го во предвид зурлацискиот музички израз каде многу често во мелодиите се слушаат и четврт тонови, мораме да ја напоменеме големата музикалност која ја поседуваат добрите зурлации и која ја надградуваат во текот на свирачкиот век. Али Зурнаџиев од Радовиш вели дека она што ги обединува сите зурлации, без разлика на нивниот стил на свирење е свирењето на разложеното прво стапало (од основниот тон нагоре) односно ако најнискиот тон кај зурлата е тонот es од првата

¹ *Покрај две зурли, среќеваме истовремено свирење и на три и повеќе зурли од кои една свира бордунски тон а останатите свират мелодија, унисоно или пак се менуваат една по една. Кога нема бордун, зурлите свират на истиот принцип, унисоно или се менуваат во носењето на мелодијата а за цело време се поткрепени со ритмичката пулсација на тапаните.*

² *Во Македонија среќаваме региони кај кои не се практикува бордунското свирење а со самото тоа и примената на оваа техника е секундарна.*

³ *Искусните зурлации можат да одсвират и делумна трета октава но многу ретко, само во функција на постигнување звучна кулминација.*

октава, зурлација ги свири тоновите es-g-b-es. Ова разложено прво стапало Али го нарекува “клуч“ кај зурлата (Нотен пример 1).¹



Нотен пример 1. Клуч кај зурлата (разложено прво стапало)

Интерпретацијата кај зурлата е последниот елемент кој што се учи и усовршува по совладувањето на претходните фази во изучувањето на свирење на зурла. Карактеристичниот тембар на зурлата е производ на правилното интерпретирање на мелодиите, фразирањето на мотивите и користењето на музичка артикулација. Артикулацијата се постигнува со употребата на стакато и легато свирење. Зурлацијата Шакир Мехмедоски од Кичево вели дека правилното фразирање и артикулација е најголемо достигнување кај зурлацијата каде доаѓа до израз неговата музикалност и сèвкупната посветеност во моментот на свирење. Шакир убавото свирење на зурла го споредува со шербет.

Нашето излагање ќе го заокружime со краток преглед на приложените информации поврзани со практичното изучување на народниот музички инструмент зурла. Неминовно беше да ја нагласиме поврзаноста на зурлата со ромското население во Македонија за што сведочат многубројните истражувања. Произнесенiот хронолошки преглед на фазите кои треба да се применат во текот на изучувањето на зурлата укажуваат што треба да опфати еден почетник на зурла како би се изградил во инструменталист со високо изградени музички и естетски вредности. Нагласувајќи го значењето на усното пренесување и неговата улога во зачувувањето на автентичната традиционална музика, сакаме да укажеме на предноста на непосредното учење по принципот, одсвирено-повторено. Овој начин на пренесување и методите кои се користат е можеби најстариот воспоставен однос на учител и ученик имајќи во предвид дека и ден денес е употреблив и функционален и се надеваме дека ќе се задржи и во иднина. Како една од придобивките на ова непосредно учење е наметнувањето на музичкиот изразен стил на учителот и неговото влијание во идното музичко оформување на младиот зурлација. Во поглед на задржувањето на музичкиот стил, заклучуваме дека тоа не зависи од тоа дали зурлацијата учел во кругот на фамилијата туку е резултат на неколку фактори како што се музикалноста, упорноста во совладувањето на инструментот, посветеноста и секако, квалитетот на инструментот на кој се свири. Како заокружување на нашето излагање ќе кажеме дека методите кои се применувале во неформалното музичко образование можат да се имплементираат и во формалното музичко образование доколку има соодветни кадри.

¹ За посочениот пример ја земаме каба зурлата кај која основен (најнизок тон) е тонот es од првата октава.

ИНФОРМАТОРИ:

Демир Усаинов, Струмица
Садик Сулејманов, Банско Струмица
Миљаим Дестановски, Берово
Али Зурнаџиев, Радовиш
Шакир и Тархан Мехмедоски, Кичево

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Алексов, Благој. 2003. Берово во просторот и во времето (хроника). Берово.
- Голабовски, Сотир. 1974. Потекло на зурлата. Скопје, Македонски фолклор, 7/13: 35-37.
- Линин, Александар. 1986. Народните музички инструменти во Македонија. Скопје: Македонска книга.
- Павловиќ, М. Јеремије. 1929. Београд: Малешево и Малешевци.
- Пейчева, Лозанка-Димов, Венцислав. 2002. Зурнаджийската традиција в Югозападна Бџлгария. Софија: Бџлгарско музикознание-иследвания.
- Ђорђевиќ, Vladimir. 1926, Skopske gajdar ije. Skopje: Glasnik skopskog naučnog društva, knj. I, sv. 2.

Александра Кузман

ЕДУКАТИВНИОТ ПРОЦЕС ПРИ РЕВИТАЛИЗАЦИЈАТА НА ЧАЛГИСКАТА МУЗИКА ВО РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА, ПРЕКУ ПРИМЕРОТ НА ГРУПАТА „ЧАЛГИЈА САУНД СИСТЕМ“

-Пашоѝ ѝо кој чекореше зрујаша „Чалгија саунд систем“ -

Чалгиската песна како да не сака да исчезне, не сака да се предаде. Сè уште се бори да опстане, сè уште дише над жиците од канонот, утот, виолината, живее на мембраната на дефот и тарабуката, се протнува низ отворите на грнетата и упорно продира низ гласните жици на оној што пее. Таа бара сопствена афирмација, инсистира да биде чуена на разните седенки по најразлични поводи и по секоја цена бара да биде сакана за да може да ги разнежни оние постарите кои со тага, но истовремено и со радост ќе се присетат на тоа како „на времето“ се смееле, јаделе, пиеле, љубеле и пееле песни. Звучите на чалгијата ги збогатувале првичињата, имендените, разните кукни слави, свадбите, вечеринките, панаѓурите и сите еснафски патрони празници.

Тлото врз кое почнала да се оформува чалгијата се случило токму на овие простори, за време на османлиското владеење, поточно, кон крајот на XVIII век, од каде што со текот на времето ќе се изроди специфичен чалгиски израз, кој претставува еден вид спој на локалните обележја на овој вид музика со различните ориентални и западни влијанија, а истиот, „својот потполн творечки подем го доживува во XIX и XX век“ (Џимревски, 1985:12). Оттаму, слободно можеме да го одредиме овој момент како зачеток на чалгискиот организам кој започнал да живее по градските простори.

Инструментите кои се всушност виталните органи на овој чалгиски организам се: канонот, утот, лаутата (која денес веќе не е во употреба), потоа виолината (нарекувана и кемане), кларинетот (нарекуван и грнета), дајрето, дефот (а подоцна и тарабуката). Овие инструменти (освен кларинетот и виолината) потекнуваат од персиско – арапската традиционална музичка култура. Самиот збор „чалгија“ на турски значи музика, а во денешна смисла, под поимот чалгија се подразбира вокално - инструментална музичка група составена од споменатите инструменти. Според Абдулах Шкалиќ, зборот „чалгија“ е турски збор, којшто значи свирка или музички инструмент; чалгаџија – свирач; чалгаџилук – свирачки занает (Џимревски, 1985:7-8).

Како производ на овој стил, се појавуваат многуте песни и ора создадени во период од само век и половина, воглавно со љубовна тематика во кои се чувствува оригиналниот чалгиски музички израз. Во тоа време, овие песни претставувале еден вид медиум, се разбира, во отсуство на денешните средства за комуникација како што се радиото, весниците, телевизјата и Интернетот. Преку песната, чалгијата сакала во свој дух да ги пренесе настаните од секојдневниот живот на луѓето, со сите видови преплети, успеси, неуспеси, семејни драми и љубовни проблеми.¹ Создадените чалгиски песни и ора, оставени како наследство

¹ Информатор: Владо Жура, роден 03.11.1946, во Охрид. Податоци користени од неговиот текст „Песна за Деспина – Голема рица ти чинам“ презентирани во емисија на Радио Охрид.

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - МУЗИКА И ОБРАЗОВАНИЕ

од старите мајстори, длабоко навлегле во гените на македонскиот човек и тлееле како неуништулив оган до денешно време. Тоа може да се забележи преку појавата на модерните чалгиски тајфи кои ја продолжуваат традицијата во една малку видоизменета форма, која подразбира преработка и модернизација на старите чалгиски музички напеви, со употреба на старите чалгиски инструменти од една страна, а од друга, со употреба на новите електронски можности.

Ете на таков начин чалгијата се запознава со сегашните генерации, новите претставници кои ќе ја сакаат и практикуваат. Предизвикани од веќе прикажаната сила на чалгиската музика, во Македонија се појавија луѓе-ентузијастички кои си зададоа задача да ја заживеат и повторно да ја прикажат чалгијата со сета нејзина орнаментика и убавина пред „новите“ генерации.

Првата иницијатива се појави со почетокот на проектот „Бадијалци или бидичалги“ кој беше замислен како семинар за чалгиска музика, и кој започна во 2006 година. Пред неговото официјално започнување, беше организирано еднодневно воведно предавање во Старата скопска чаршија, на коешто беа присутни неколку врвни македонски имиња чиешто дело се поврзува токму со истражувањата на овој вид македонска традиционална градска музика. Можноста да се проследат сите овие активности кои резултираа со практична примена на добиените сознанија, придонесе за конкретниот пристап во овој труд да биде од личен аспект, односно преку сопствениот пример да се даде увид во таканареченото неформално образование. Со тоа, слободно може да се каже дека во рамките на овој труд е применета методата на апликативна етномузикологија.

Семинарот којшто го споменавме, организиран од оркестарот „Пеце Атанасовски“ и издавачката куќа „Профундус“, се состоеше од два дела, каде првиот дел имаше подготвителен карактер. Истиот траеше неколку месеци при што беа организирани предавања за чалгиската музика и воведни часови на соодветните чалгиски инструменти како и часови по пеење. Односно, се организираа часови кои претставуваа вовед во тајните на чалгиската музика и музицирање. При тоа, беа ангажирани и соодветни предавачи.



Слика бр.1: Учесниците на семинарот „Бадијалци или бидичалги“ (2006)

Во вториот дел кој беше организиран од 4-9 мај 2006 год., акцентот беше ставен на стилот на изведба на чалгиските песни, при што утринските часови беа предвидени за теориски предавања како што беа: предавањето за историјата на македонската чалгија од етномузикологот Боривоје Џимревски; Вовед во макамската теорија од етномузикологот од Холандија, Ваутер Свец; Предавањата од г. Јане Коџобашија за Византија, како и компарацијата помеѓу византиското

А. КУЗМАН: РЕВИТАЛИЗАЦИЈА НА ЧАЛГИСКАТА МУЗИКА ...

пеење со чалгијата и на крајот, предавањата поврзани со естетиката на македонската чалгија од етномузикологот Душко Димитровски. Пладневните часови беа посветени на практична изведба на соодветните чалгиски инструменти: учениците на виолина и ут беа водени од Симон Шахин (САД, Палестина); канон - Ѓунај Челик (Турција); кларинет – Зоран Крагуевски (Р. Македонија) и традиционално пеење – Вања Лазарова (Р. Македонија). Овој семинар се заокружи со еден голем концерт во „Куршумли ан“, на 9 мај, со сите учесници на семинарот кои настапија заедно со предавачите како гости, а свој настап имаа и Скопската и Белешката чалгија.

Меѓу уче(с)ниците беа и членовите на групата „Калдрма“ (спој на млади ентузијастички од составите „Оркестар Пеце Атанасовски“ и „String forces“), која претставуваше една од првите групи од таков вид, којашто ја негуваше македонската чалгиска песна, а зад себе остави еден албум „Калдрма“ (насловен по самата група) издаден во 2004 година. Набрзо после семинарот, оваа група престана да функционира како целина, но тоа не заврши тука. Самата иницијатива за едуцирање и доближување на чалгијата до помладата генерација, преку предавања на кои се разгледуваа различни аспекти од овој вид музика, преку слушање постари снимки од поранешни чалгаџии, како и часовите на кои се изучуваше начинот на свирење на инструментите, беше јадрото од кое започна поинтензивното заживување на чалгиската песна. Овој пат, чалгијата реши себеси да се изрази преку новоформираната група „Чалгија саунд систем“ (Chalgia Sound System), која ја започна својата приказна во 2008 година и чие формирање претставува еден логичен след на споменатиот семинар постигнувајќи го она воскреснување на чалгискиот призивок. Членовите со многу мали измени до денес се: Добрила Грашеска – вокал, Дориан Јовановиќ – ут, Бошко Мангаровски – канон, Александра Кузман (авторот на текстот) – виолина и Филип Крстевски – деф и тарабука.



Слика бр. 2:
Добрила
Грашеска



Слика бр. 3:
Дориан
Јовановиќ



Слика бр. 4:
Бошко
Мангаровски



Слика бр. 5:
Александра
Кузман



Слика бр. 6:
Филип
Крстевски

Првиот настап на оваа група е во Мариово и оттогаш натаму, групата „плива“ во длабочините на она што се нарекува чалгија. Следат многу настапи на разни збиднувања, културни настани, фестивали за традиционална музика, но и во многубројни клубови кои ја поддржуваат независната и некомерцијална музичка сцена низ Македонија. Огромната љубопитност на оваа група луѓе, го отвори патот кон едно поинакво поимање на музиката, еден нов свет во кој се негува чалгијата онака како што заслужува и ја пренесува на денешната публика, на младите вљубеници на оваа музика.

Идејата и целта на оваа група е што поавтентично да го пренесе

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - МУЗИКА И ОБРАЗОВАНИЕ

тој староградски чалгиски звук од минатото. Ова претставува и своиден показател за тоа дека младите луѓе сè повеќе го насочуваат својот интерес кон она што е традиционално и што има културна вредност, и покрај тоа што е очекувано токму постарата генерација да е уживател на староградската песна. Тенденцијата да се пренесе емоцијата на тогашното време, емоција која е доволно силна и интензивна, како и верната публика на оваа група која со нетрпение го очекува секое појавување на групата низ скопските клубови, кафулиња, свадби и слични прослави, не дозволува чалгијата да падне во заборав. За тоа придонесуваат и мекамлиските звуци на инструментите кои со својата егзотика нè носат во некакви медитативни и носталгични состојби за еден минат живот на нашите предци од коишто потекнуваме.



Слика бр. 7: „Чалгија саунд систем“ на промоцијата на истоимениот албум
(Фотографирал: Маја Аргакиева, 2010)

Секојдневните проби и посветеноста на чалгиската музика од страна на членовите, резултираа со создавање на еден пријатен амбиент на тимска работа во кој сите членови на групата функционираат како семејство. Во музиката на „Чалгија саунд систем“ се чувствува спојот помеѓу денешниот музички естетски вкус и тогашниот чалгиски израз, преку кој длабоко се навлегува во изучувањето на традиционалните корени гледано од денешен аспект. Семинарот кој претходеше на оформувањето на оваа група, ја одигра клучната улога не само во оформувањето на естетскиот музички вкус, туку придонесе и за развивање на висока морална одговорност кон она што претставува чалгиски израз воопшто. Тоа подразбира почитување на неговите основни звучни специфики, притоа не прибегнувајќи кон „сквернавење“ на истиот. Несквернавењето се однесува на тоа што при изведувањето на песните не се вметнуваат елементи кои го нарушуваат самиот звук и се избегнуваат неспецифични елементи за оваа музика.

Формирањето на репертоарот се прави со заедничка согласност на сите членови, потпирајќи се на личниот музички вкус на секој од нив. Едниот начин е со заедничко преслушување на чалгиски песни од што потоа се одбираат оние кои се најсоодветни со вкусот, способностите, „популарноста“ на песната или ороото итн. Другиот начин е индиви-

дуалниот предлог на секој од групата, кој пак притоа тргнува од сопственото чувство и естетика, па ја предлага на останатите членови. И така, честопати, таа песна станува дел од репертоарот.

При заедничкото преслушување се одредува скалата на песната, со цел да се усклади тонскиот центар со природниот регистар на вокалот, а се одредува и аранжманот (на пр. на кое место припевот ќе биде отсвирен од сите инструменти, или само од еден инструмент; каде ќе се свири во пониска/повисока октава; во која строфа ќе се свири придружна ритмичка подлога, а во која самата мелодија на строфата итн). Во однос на тоа кои песни ќе се изведат на некој настан, зависи од видот на настанот и публиката, како и временската рамка која го одредува настапот.

Целиот овој процес којшто беше опишан е рамката во која на некој начин се движи неформалното образование кое е клучно за негување на традиционалната македонска музика, продолжување на традицијата, чување на нераскинливата нишка со сопствената историја, историјата на нашиот човек препеана во богатата и широка лепеза на македонскиот традиционален песнопоен репертоар. Притоа, отсутствува природното пренесување на традицијата од страна на носителите на истата, само поради тоа што денешните медиуми и техничките можности овозможуваат еден друг начин на живот, а со тоа и еден друг вид пренесување на традиционалните фолклорни преданија. Според тоа, потрагата по себе-осознавањето преку традицијата останува на младите музичари-ентузијаста со чијашто помош ќе стасаат до сржта на сопственото битисување.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Golemović, Dimitrije O. 1997. *Etnomuzikološki ogledi*. Biblioteka XX vek, 95, Beograd.
- O'Connell, John Morgan. 2005. In the time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse. *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2, pp. 177-205.
- Pennanen, Risto Pekka. 2008. Lost in scales: Balkan folk music research and the Ottoman legacy. *Musicology*, Issue 8, pp. 127-147
- Rice, Timothy. 1982. The Surla and Tapan Tradition in Yugoslav Macedonia. *The Galpin Society Journal*, Vol. 35, pp. 122-137
- Seeman, Sonia Tamar. 2012. Macedonian Čalgija: A Musical Refashioning of National Identity. *Ethnomusicology Forum*, 21:3, 295-326
- Бошале, Никола. 2004. Охридски трубадури. *Летра – Охрид*.
- Ѓорѓиев, Ѓорѓи. 2009. Охридската песнопојска традиција [партитури за фолклорен ансамбл – прилепски игри, битолски игри, охридски игри]. АНПМ „Танец“. Скопје.
- Маленко, Димче. 1989. Охридска народна песна и приказна. Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј – Охрид.
- Чипан, Борис. 2001. „Долни сарај“. Епизода од историјата на Охрид со Целадин бег. Завод за заштита на спомениците на културата и Народен музеј – Охрид.
- Џимревски, Боривоје. 1985. Чалгиската традиција во Македонија (Македонско народно творештво – Орска и инструментална народна традиција). Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 4, Скопје.
- Џимревски, Боривоје. 1985а. „Можни аспекти во инструменталната придружба на Македонската градска народна песна.“ *Македонски фолклор* 18 (35): 129-132, Скопје
- Џимревски, Боривоје. 2005. Градска инструментална музичка традиција во Македонија [1900-1941] (Орска и инструментална народна традиција). Институт за фолклор „Марко Цепенков“, кн. 7, Скопје.

**ВЛАДИМИР ТАЛЕВСКИ
ИВАНА ТЕМЕЛКОСКА**

**ПРОГРАМСКО – НОРМАТИВНАТА ПОСТАВЕНОСТ НА МУЗИЧКОТО
ОБРАЗОВАНИЕ ВО ОДДЕЛЕНСКАТА НАСТАВА**

Реализацијата на наставата по Музичко образование е нормативно одредена со Законот за основно образование, Концепцијата за современото основно образование во Р. Македонија и со програмските документи – Наставните програми и планови на Министерството за образование и наука на Р. Македонија. Наставните програми, заедно со наставните планови, преставуваат основен двигател за секој наставен предмет. Врз основа на општествените цели се дефинираат целите и задачите на воспитно-образовниот систем и се определува генерално концепцијата на тој систем.

Наставните програми за Музичко образование од I до V одделение, ги опфаќаат програмските содржини, целите и задачите на програмата, наставните средства и помагала, наставните методи, како и профилот на наставниот кадар кој ќе ја реализира наставната, односно концепцијата на системот на делување.

Високо образовните институции (педагошките факултети), при донесувањето на своите предметни програми се автономни, изработени од професори на соодветните факултети, изработени и адаптирани во корелација со Наставните програми од Министерството за образование и наука од I до V одделение. На педагошките факултети се едуцира кадар за одделенски наставници од I до V одделение. Но, како одделенски наставници се јавуваат и дипломирани студенти на Филозофски факултет – Институт за педагогија (паралелен факултет), кои не ги исполнуваат основните критериуми за реализација на наставата по предметот музичко образование.

Личноста на наставникот во голема мера влијае врз успехот на учениците, пред сè во организацијата, реализацијата и вреднување на наставата. Истражувањата покажуваат дека 50%, од постигнатиот успех во училиштата зависи од наставникот, односно од неговата стручна, дидактичко – методска подготвеност, умеенја и способност за примена на знаење, а воедно и личните карактеристики на наставникот.

Кога се зборува за значењето на музичкото образование како фактор кој има влијание врз развитокот на детската личност, во програмските документи (Наставна програма за Музичко образование – 2007, Концепција за деветгодишно основно образование БРО – 2007, наставните програми на факултетите за учители, како и во голем број трудови), акцент се става на неговото влијание врз развитокот на музичките способности, естетските чувства, способноста за разбирање и доживување на музиката, поттикнување на позитивни емоции, креативноста, самостојноста, тимската работа и одговорноста, музичкото изразување, стекнување на култура на однесување, подготвување за активно вклучување во музичкиот живот во општествената средина.

Музичкото образование има далеку поголемо значење за сестраниот развој на детската личност – нејзините сензорни, моторни, интелектуални способности, способностите за перцепција, доживување и вреднување на естетските својства на музиката, формирање на музички вкус, развивање на способностите за естетско изразување, творечки потенцијали и др. Познавањето на таквото негово значење, влијае за целокупниот развој на личноста на ученикот. „...влијае врз структурата на музичкото образование, се вклучува во целите и задачите на воспитно – образовниот процес и квалитетниот избор на наставните содржини, наставните методи, создавање на адекватна психолошко-педагошка средина, обезбедување на реални услови за индивидуалната дејност на учениците, почитување на барањата за работа со современи наставни средства-нивниот квантитет и квалитет“. (Николова, Е. & С. Петрова 1993: 5). Многубројните досегашни истражувања покажуваат, музичкото образование влијае и има важна улога за полесно совладување на материјалот по сите предмети.

1. ПРОГРАМСКА ПОСТАВЕНОСТ

Во наставната програма од I до V одделение, во предметот Музичко образование предвидено е да се изучуваат повеќе наставни тематски подрачја: пеење, музика и движење, слушање музика, свирење на детски музички инструменти, основи на музичката писменост, основи на детското музичко изразување и творење, музичка граматика, народно музичко творештво.

Не навлегувајќи во разликите во однос на целокупноста на предметите кои се изучуваат од една страна на Педагошките факултети во Р. Македонија, а од друга страна на предметите на Филозофскиот факултет – Институт за педагогија - Скопје, ќе се задржиме само на предметите (програмите) кои се од интерес за реализација на наставата по музичко образование.

1.1. ПРОГРАМСКА ПОСТАВЕНОСТ НА ПЕДАГОШКИТЕ ФАКУЛТЕТИ

Педагошките факултети во Р. Македонија, во своите наставни програми по предметот музичко образование посветуваат посебно внимание, односно имаат изготвено програми за едукација на студентите, кои ги исполнуваат поставените цели и задачи, во корелација со наставните програми, за реализација на наставата од I до V одделение. Во предметните програми на педагошките факултети во Македонија (Скопје, Битола, Штип), содржани се елементарните знаења, односно имаат единствена цел: оспособување на идниот наставник за реализација на сите програмските тематски содржини по сите предмети, но и по предметот музичко образование, имплементирани во наставните планови за одделенската настава (од I до V одделение).

Во понатамошниот текст ќе ги проследиме предметните програми на трите Педагошки факултети во Р. Македонија (Скопје, Битола, Штип), но, во интерес на просторот, односно повторување на основните цели и тематските содржини ќе се раководиме на Педагошкиот факултет „Св. Климент Охридски“ Скопје.

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - МУЗИКА И ОБРАЗОВАНИЕ

1.1.1. Студиска програма на Педагошки факултет „Св. Климент Охридски“ Скопје

Предметните програми за одделенска настава се изучуваат во рамките на еден семестар:

Назив на предметот	Основи на музичкото образование
Статус на предметот	Задолжителен предмет
Цели: Усвојување на знаења за основите елементи на музичкото образование; стекнување на умеања за нивна практична примена во музицирање и анализа на музички текст; развивање на музичкиот слух.	
Темацки содржини: Основни елементи на музичкото образование; Основна скала; Метрика, Ритмика; Мелодија; Интервали; Артикулација; Динамика; Темпо; Помошни знаци и кратенки; Повишени и снижени тонови; Дијатонски и хроматски, половина и цели степени; Скали со повишувалки, скали со снижувалки.	
Реализатори: Професори со завршени студии Факултет за Музичка уметност (додипломски студии; магистерски студии; докторски студии).	

Назив на предметот	Методика на музичкото образование
Статус на предметот	Задолжителен предмет
Цели: Усвојување на знаења за целите, задачите и содржините на методиката по музичко образование, оспособување за планирање, реализација и евалуација на наставата по музичко образование.	
Темацки содржини: Вовед во методиката (музичкото образование во одделенската настава, поим, знаења, подрачја, содржини, дидактички принципи); Фактори; Личноста на наставникот; Планирање на наставата; Методи на наставата; Форми на наставата; Наставни средства и помагала; Евалуација на наставната работа; Теми (пееење, музика и движење, слушање музика, свирење на ДМИ, основи на музичката писменост, основи на детското изразување и творење).	
Реализатори: Професори со завршени студии Факултет за Музичка уметност (додипломски студии; магистерски студии; докторски студии).	

Назив на предметот	Познавање музички инструменти 1
Статус на предметот	Задолжителен предмет
Цели: Студентите да се запознаат со музичката писменост, историјата на музиката, музички инструменти, практично изучување на пијаното и орфовите инструменти.	
Тематски содржини: Класификација на музичките инструменти: Жичани; Дувачки; Ударни. Краток преглед на историјата на музиката од првобитното општество до современата музика.	
Реализатори: Професори со завршени студии Факултет за Музичка уметност (додипломски студии; магистерски студии; докторски студии).	

Назив на предметот	Познавање музички инструменти 2
Статус на предметот	Задолжителен предмет
Цели: Усовршување на практично свирење на пијаното и на орфовите музички инструменти.	
Тематски содржини: Свирење на посложени музички дела за пијано од повеќе автори од доменот на класичната музика и хармонизирани детски песни. Примена на Орфовите инструменти (ритмички и мелодиски) во различни аранжмани на композиции од класичната музика и детски песни.	
Реализатори: Професори со завршени студии Факултет за Музичка уметност (додипломски студии; магистерски студии; докторски студии).	

Назив на предметот	Креативна музичка работилница
Статус на предметот	Изборен предмет
Цели: Усвојување на знаења за развојот на креативните потенцијали преку музичко изразување и творештво; нивна практична примена во развојот на детската креативност.	

В. ТАЛЕВСКИ - И. ТЕМЕЛКОВСКА: МУЗИЧКОТО ОБРАЗОВАНИЕ ВО ОДД. НАСТАВА...

Тематски содржини: Креативност-поим, компоненти, развoтoк. Метoди за развoтoкoт на креативнoста на учениците: примeна на визуелниoт мeтoд; примeна на предмети за музичкa илустрацијa; примeна на детски музички инструменти во музичкoтo изразувањe; изработкa на дел од детски музички инструменти; ликовна илустрацијa на зададена музичкa творбa; решавањe на зададени музички задачи, прeставени музичкo и визуелнo; анализа на музичкa проблемскa ситуацијa во компјутерски детски игри; примeна на музички активности во изучувањe на математикa, јазик, предмети и појави од природата и околината.
Реализатори: Професoри со завршени студии Факултет за Музичкa уметнoст (дoдипломски студии; магистерски студии; докторски студии).

1.1.2. Сџудиска ѓрограма на Факултeтoт за образовни науки

Штoиѓ

Назив на предметoт: Музичкo воспитание и образование со методикa. Содржинa на предметoт: теоријa на музиката; стилови во музичката уметнoст; содржини на практичниoт дел на предметoт – вежби: пеењe на ритмички и мелoдиски вежби; креирањe на аражман на детскa песна практикувањe на совладаните вештини во вид на проектнa активнoст.

1.1.3. Сџудиска ѓрограма на факултeтoшoт за учитeли и воспитувачи Битoлa.

Предметните програми по музичкo, групирани се во неколку групи, назив на предметите: Музички инструменти; Основи на музичкoтo образование; Метoдикa на музичкoтo образование.

По завршувањeтo на студиите од прв циклус (студентите од факултетите во Скопје, Битoлa, Штип), се стекнуваат со звање: Наставник по одделенскa настав, односно Професoр по одделенскa наставa.

1.2. Сџудискаѓа ѓрограма на Филозофски факултeтoт – Институтoт за ѓедагoгијa ѓри Универзитeтoшoт „Св. Кирил и Метoдиј“ Скопје

Назив на предметoт	Дидактикa на јазичнo и уметничкo подрачје
Статус на предметoт	Задолжителен
Реализатор	Проф. д-р Маријa Тофовиќ – Камилoвскa, Проф. д-р Јасминa Делчевa- Диздаревиќ, доц. д-р Елизабeтa Томевскa-Илиевскa
Цели на предметната програма (компетенции): Студентите да се стекнат со знаења и да развијат способности и вештини за проактивно водење и следење на наставата од јазичнoтo и уметничкoтo подрачје, кои поддржуваат развој и проширување на основните елементи на почетнoтo описменување.	
Содржинa на предметната програма: Програмски содржини од јазичнoтo и уметничкoтo подрачје. Усно и писмено изразување на учениците. Наставно читање. Воннаставно читање. Интердисциплинарен пристап во планирање на содржините од јазичнo и уметничкo подрачје. Изработкa и аплицирање на интра-интегрирани и интер-интегрирани модели. Дизајнирање на средината на учење во функција на јазичниoт и уметничкиoт развој. Граматкa и правопис. Театарoт, филмот и телевизијата во јазичнoтo и уметничкoтo подрачје. Дидактички потенцијали на уметнoста. Општи дидактички принципи на уметничкoтo подрачје. Имплементирање на наставните техники за развивање на критичкoтo мислење во јазичнo-уметничкoтo подрачје. Континуирано следење, вреднување и оценување на постигањата на учениците во јазичнoтo и уметничкoтo подрачје	

Литература

-Делчева- Диздаревиќ, Ј. (2003) Дидактика на јазичното подрачје во основното образование. Просветно дело, АД Скопје.
-Наневски, П., Карварис, Б., (1999) Методика по ликовно воспитание и образование, Грамонтана, Скопје.
-Витанова, А., Томевска- Илиевска, Е. Вовед во методиката на наставата по музичко образование (интерен материјал).
-Тофовиќ- Камилова, М. (1996) Книжевни ликови и проблеми: со примери од лектирата за V-VIII одделение: прирачник за наставници и студенти Македонска цивилизација, Скопје.

Според одредбите на Законот за основно образование, Концепцијата за современото деветгодишно основно училиште, со Наставните програми за наставата по музичко образование од I до V одделение, изготвена од стручни тимови, одредени се нормативите за наставниот кадар кој ќе ја реализира наставата по предметот Музичко образование:

-За прво одделение – Професор по предучилишно образование; Професор по одделенска настава; Педагог, со Филозофски факултет – Институт за педагогија.

-За II, III, IV и V одделение – Професор по одделенска настава или Педагог, со Филозофски факултет – Институт за педагогија.

Апсурдно е да се постави знак на равенство меѓу профилите: професорите по одделенска настава и предучилишно воспитание од една, и педагог од друга страна. Тие во текот на студиите не се здобиле со адекватни, еднакви потребни знаења за реализација на овој вид настава. Не е можно наставата по Музичко образование да ја реализира профил на кадар (педагог), кој во текот на своите студии не го ни дотакнал овој наставен предмет и неговата методика.

Во содржината на предметната програма на Филозофски факултет – Институт за педагогија, предметот Дидактика на јазично и уметничко подрачје, се вклучени: „...Програмски содржини од јазичното и уметничкото подрачје... ..Интердисциплинарен пристап во планирање на содржините од јазично и уметничко подрачје. ...Дизајнирање на средината на учење во функција на јазичниот и уметничкиот развој. ...Театарот, филмот и телевизиската во јазичното и уметничкото подрачје. Дидактички потенцијали на уметноста. Општи дидактички принципи на уметничкото подрачје. Инплементирање на наставните техники за развивање на критичкото мислење во јазично-уметничкото подрачје. Континуирано следење, вреднување и оценување на постигањата на учениците во јазичното и уметничкото подрачје“. Наведените предметни содржини не ги исполнуваат очекуваните резултати: „студентот стекнал наставни знаења и вештини за успешно планирање, реализација и вреднување на наставниот час од уметничко подрачје; знае и ги применува стратегиите за мотивација, водење, поддршка и следење на учениците“. (Прирачник за студенти, 2006/07, Информативен пакет, Филозофски факултет, Скопје).

Од наведената програма, веднаш може да се воочи дека поголемиот дел од содржината нема ништо што би се однесувало на образовната компонента на предметот музичко, како што се: основни на музичкото описменување; методика на музичката настава, музички инструменти, креативна музичка работилница и сл. Апсурдно е и помислата некој кој не стекнал никакви знаења, или речиси никакви

знаења од специфичното подрачје по музичко образование, неговата методика, како и предметот музички инструменти, може да ја реализира наставата по музичко образование, во кои било од наведените одделенија. Завршните студии од Филозофски факултет – Институт за педагогија, иако владеат со солидни знаења од областа на дидактиката, како наука која се бави со изучување на законитостите на воспитанието, образованието, учењето и развојот на личноста во процесот на наставата, немаат никакви знаења од Основите на музичкото образование, но и од Методиката на музичкото образование како дидактичка дисциплина, која ги проучува законитостите на наставата на еден наставен предмет. Исто така, реализатори на наставната програма на студиите на Институтот за педагогија се професори, кои немаат претходно музичко образование. Така и професорите и студентите „се оспособени и се оспособуваат“ за „креативно и практично водење на наставата по предметот Дидактика на јазично и уметничко подрачје“!!! Единствена литература во областа на музичкото образование која е наведена е: Вовед во методиката на наставата по музичко образование (интерен материјал), од Витанова, А., Томевска- Илиевска, Е.

Со сигурност можеме да кажеме наставниците со завршени педагошки академии (две годишни), имаат соодветно музичко образование за реализација на програмските теми по музичко, од наставниците со завршен Филозофски факултет – Институт за педагогија, чиј процент не е занемарлив.

Според нашето спроведено истражување во период од 2008 до 2009 година, со цел добивање на првични сознанија за наставниот кадар во одделенската настава, спроведено во 144 одделенија во Р. Македонија (Скопје, Битола, Велес, Прилеп, Охрид, Тетово, Гостивар, Куманово, Штип, Кочани, Струмица, Гевгелија), добиени се следните резултати: Од вкупниот број на наставници вклучени во нашето истражување 17% наставници во одделенската настава (од I до IV одделение) реализираат со завршен Филозофски факултет – Институт за педагогија. Тоа е доволен индикатор за да се спроведе потемелно истражување, кое ќе ја опфати целата популација, за да се види реалниот процент на наставници, кои без никакво музичко образование, или неадекватно музичко образование, го реализираат предметот Музичко образование во одделенската настава во основното образование. Во изминатиот неколку годишен период таа бројка (17%) веројатно е зголемена. За жал, тие ученици не стекнуваат никакви знаења од областа на музичкото образование. Исто така идентична е ситуацијата по предметите ликовно образование и физичко образование.

2. НАСТАВНИ ПРОГРАМИ ВО ОДДЕЛЕНСКАТА НАСТАВА

Во мал дел ќе наведеме неколку основни поставени барања кои ги опфаќаат тематските содржините даден во наставните програми по предметот Музичко образование од I до V одделение, истите треба да бидат реализирани:

Наставната тема Пеење содржи: „пеење по слух; пеење по ноти елементарни мелодиски вежби и песни (со употреба на тоновите до1 - ла1

, во траење на половини и четвртини ноти до1 – до2, во траење на осмини и цели ноти); тактирање...; двогласно пеење по слух: пеење на двогласни канони (научени во IV одделение како едногласни песнички)“.

Во наставната тема Музичка писменост содржани се: „елементи на нотното писмо (нота, петолини, виолински клуч), положба на тоновите од основната скала C-dur...; интервали; темпо; динамика; тактови: 2/4, 3/4/, 4/4; ...знаци за пордолжување на нотните вредности; знаци за повторување...“

Наставна тема Слушање музика содржи: „слушање на вокални, инструментални, вокално-инструментални музички дела, од различни стилови и жанрови, различни по карактер и содржина... во основни видови на темпа и промена на темпа, елементи на музичка граматика во музичко дело...“

Секако многу јасно се оцртуваат разликите во можностите за реализација на настаните програми со завршени студии на Педагошките факултети од една страна и завршени студии на Филозофски факултет - Институт за педагогија, од друга страна.

Заклучок:

Поради своето значење за психофизичкиот развој на детската личност нејзините лични особини, творечки потенцијали и социјализација, музичкото образование е вклучено во сите развојни периоди на основното образование како задолжителен предмет. Преку самиот процес на наставата, предметот Музичко образование треба да ги оствари целите и задачите на музичко образовниот процес.

Успешната реализација на Музичкото образование не зависи само од субјективните фактори на наставникот (високо образование, музички способности, одредени лични карактеристики и сл.), туку и од низа објективни фактори, меѓу кои од најголемо значење е нормативната регулатива за реализација на наставата, односно наставата по предметот музичко образование од I до V одделение. Наставници кои треба да ја изведуваат наставата во одделенска настава, треба да бидат единствено наставниците кои своите студии ги стекнале на Педагошките факултети во Македонија (Скопје, Битола, Штип). Истите имаат стекнати знаења, односно се оспособени дидактичко – методски да одговорат на поставените барања по сите предмети, така и за реализација на наставата по предметот музичко образование од I до V одделение. Студентите на Педагошките факултети ги изучуваат основите а потоа и методиките на секој наставен предмет (мајчин јазик, математика, ЗПО, ликовно, музичко, физичко), со пропратен вежби и практична настава по секој предмет во присуство на предметен професор. Дадената нормативната одреденост, за реализатори на одделенската настава да бидат и студенти со завршени студии на Филозофски факултет – Институт за педагогија, претставува неисполнување на општите поставени цели и задачи за реализација на секој од наставните предмети во одделенската настава. Сметам, на тој начин непотребно е создаден паралелен факултет, со единствена цел: дипломираните студенти од завршени студии на Филозофски факултет – Институт за педагогија да можат да бидат запослени.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Andrilović, V., (1986) Metode i tehnike istraživanja u psihologiji odgoja i obrazovanja. Školska knjiga. Zagreb.
- Brdarić, R., (1986) Pripremanja nastavnika za nastavu glazbe. Školska knjiga. Zagreb
- Наставна програма за Музичко образование – 2007, Концепција за деветгодишно основно образование БРО – 2007.
- Наставна програма по музичко образование за I одделение, Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, 2007, Скопје.
- Наставна програма по музичко образование за II одделение, Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, 2007, Скопје.
- Наставна програма по музичко образование за III одделение, Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, 2007, Скопје.
- Наставна програма по музичко образование за IV одделение, Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, 2007, Скопје.
- Наставна програма по музичко образование за V одделение, Министерство за образование и наука, Биро за развој на образованието, 2007, Скопје.
- Николова, Е., /С. Петрова, (1993) Методика на музикалното и танцовото обучение за предучилишна возраст. Просвета, Софија.
- Студиска програма на Педагошки факултет „Св. Климент Охридски“ Скопје.
- Студиска програма на Факултет за образовни науки Штип.
- Студиска програма на факултетот за учители и воспитувачи Битола.
- Студиската програма на Филозофски факултет – Институт за педагогија при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ Скопје.
- Талевски, В., (2014) Авторизирани предавања – Методика за одделенска настава.

ЕМИЛИЈА РИСТЕВСКА СТЕФАНОВСКА

ДЕТСКИТЕ МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ ВО НАСТАВНИОТ ПРОЦЕС

Во последните децении грижата за развојот и образованието на децата и младите е ставена на пиедестал. Современото образование вклучува стекнување знаење и вештини од областа на музичката уметност. Ваквото современо образование во целост се разликува од класичното образование во кое еден авторитет, неговите насоки и строго следење на истите, може да биде препрека во добивање знаења кои можат да се добијат по пат на играње или стекнување на вештини. Среќен и достоин човек претставува физички здрав, образован, технички спремен за секојдневните предизвици, со морални вредности и со развиен осет за убавото во природата, животот и уметноста. (Пожгај 1950:3)

Музиката во современото образование има повеќе улоги во развојот на некоја личност, истата кај децата низ игра односно следење на музиката ги развива координацијата на движењата, чувствата - емоциите а се стимулира и интелектуалниот развој. Под поимот музичко образование се кријат односно се опфатени повеќе наставни дисциплини кои се реализираат во наставниот процес, истите имаат за цел да ја спроведат улогата на музичкото образование. Свирењето на детските музички инструменти - ДМИ како дел од целиот процес ја овозможуваат активната настава во совладувањето на наставните содржини. Прв кој развил метода со која децата преку ритам, поезија, танци и едноставни инструменти ја осознаваат и изведуваат музиката е Карл Орф (Carl Orff), германски композитор кој во своето дело „Орфово дело за училиште“ (Orff Schulwerk) ставил акцент на детското музицирање, односно, ги вовел детските музички инструменти во процесот на совладување на самата програма. Самата филозофија на Карл Орф е музичка едукација за целосна личност или активно изучување на музиката со помош на искуство или како што самиот потенцира: „Каж ми – ќе заборавампокажи ми – ќе запаметамвклучи ме и мене – ќе разберам“¹

Методата на Карл Орф често се нарекува „едноставна метода“, истата ги опфаќа основните ритмички и мелодиски инструменти како што се:

Ритмички инструменти со неопределена висина: кастањети, барабанче, чинели, тропалки, триангл, стапчиња, свончиња, тапан (мал и голем), дајре.

Мелодиски инструменти со определена висина: свончиња, ксилофон, металофон, блок – флејта (рекордер, дудучиња), тимпани, вибрафон.

Образованието во Република Македонија ги следи современите текови на сите нивоа односно според светските стандарди музичкото образование е една од најзначајните теми во образовниот систем на Република Македонија и составен дел од целокупниот наставен процес.

Музичкото образование се реализира во две насоки и тоа музичко

¹ “Tell me, I forget, show me, I remember, Involve me, I understand.” – Carl Orf

образование во предучилишна и училишна возраст во општото образование, како и стручни музички основни и средни училишта. Непосредноста во делувањето, е една од основните карактеристики на музиката и како таква има големо значање во развојниот период, односно во периодот на предучилишното и основното образование. Моќта на музиката буди кај човекот одредено расположение кое е важно за работата со деца, кои го прифатиле училиштето како втор животен простор, покрај семејството, посебно при адаптација во нова средина. Музиката допринесува во создавањето на училиштето како една пријатна, воспитна и образовна средина (Несиќ 2006: 129). Предметот музичко образование во образовниот систем на Република Македонија е задолжителен предмет и во основните училишта наставата се реализира со одреден број на часови предвидени во наставната програма, односно два часа неделно од прво до петто одделение или еден час неделно од шесто до деветто одделение. Во општо-образовниот процес не можат да се изградуваат уметници и уметнички критичари, но, можат и треба да се воспитуваат личности со развиена смисла за убаво, возвишено, болно и трагично, личности кои ќе можат да се занесат во уметноста и да од неа црпат поттик за подобро делување, со неа да се радуваат и со неа да го разубавуваат животот како себеси така и на другите. Уметноста постои за човекот и заради човекот. „Јас сум уверен - пишува Горки - дека уметноста е потреба на луѓето и дека таа може да им помогне да живеат“. (Пожгај 1950 :161).

Во наставните планови и програми кои ги донесува БРО во Македонија, а ги одобрува Министерството за образование на Република Македонија, покрај сите други наставни содржини во задолжителното деветгодишно образование, предвидена е и наставната содржина свирење на Детски музички инструменти -ДМИ и тоа како задолжителна наставна содржина со предвиден број на часови. Фондот на часови на кои би требало да се реализира оваа наставна содржина е различен во различни одделенија и тоа:

Од I до III одделение предвидени се 4 часа.

Од IV до VI одделение предвидени се 8 часа, додека од VII до IX одделение не е предвиден ниту еден час свирење на ДМИ.

Разгледувајќи го вака предвидениот број на часови и часовите предвидени за изучување на ДМИ, се наметнуваат следните прашања:

Дали предвидените 4 часа за изучување на ДМИ се доволни за изучување на ДМИ или дали воопшто 4 часа (годишно) се доволно за изучување на било кој друг инструмент кај деца од 6 - 7, односно 9 - 10 годишна возраст?

Дали македонското образование кое во суштина ги следи современите текови на активно реализирање на наставните содржини, со вака предвиден број за активна настава со која на најлесен начин можат да се реализираат наставните содржини, сèуште спроведува теоретска настава наместо практично изведување на музиката, заедничко музицирање и активно совладување на наставните содржини преку игра која е карактеристична за ученици на оваа возраст?

Дали во наставните програми кај учениците од VII до IX одделение

од 36 часа годишно нема предвидено наставни содржини од ваков вид, ако се знае и општо е позната состојбата на гласот во пубертет односно мутацијата која во повеќе случаи предизвикува nelaгодност при изведувањето на другите содржини како што е пеењето. Дали учениците на оваа возраст треба да бидат казнети и да не учествуваат во реализирањето на наставната програма. Ваквиот проблем кај наставните програми и планирања и кај нашите соседи е решен со употребата на ДМИ – мелодиските инструменти, бидејќи учениците на оваа возраст се веќе обучени и лесно можат да се прилагодат.

Наставната програма по предметот музичко образование ја реализира наставнички кадар и тоа наставник за одделенска настава – учител и воспитувач, до петто одделение и стручен кадар од шесто до деветто одделение. Главниот проблем е кај наставниот кадар од пониските одделенија, односно наставниците за одделенска настава – учители и воспитувачи. Истите во своето високо образование на Педагошките факултети ги изучуваат предметите музички инструменти, методика на настава, основи на теоријата на музиката. За реализирање на наставната содржина музички инструменти – во Педагошките факултети во Република Македонија најчесто го изучуваат инструментот – пијано, додека, наставните содржини во основните училишта, предвидуваат изучување на ДМИ и тоа: ритмичките ДМИ во пониските одделенија а мелодиските ДМИ во повисоките одделенија.

Ваквата ситуација ни налага да поставиме повеќе прашања и тоа?

Дали наставничкиот кадар кој би требало да ја реализира наставната содржина е доволно компетентен да го прави тоа?

Дали истиот наставнички кадар кој нема ниту еден час обука на свирење на ДМИ, наставната содржина може во целост да ја реализира?

И конечно дали една цела млада популација која е опфатена во општо образовниот процес заслужува својот прв и директен контакт воопшто со инструмент, во случајот ДМИ, да го реализира со наставнички кадар кој за тоа нема ниту еден час наставна подготовка за оваа наставна содржина, во својата највисока наобразба. Неразбирливо е како наставникот – воспитувачот ќе му помогне на ученикот да ги совлада ДМИ ако и самиот тој немал никаква наобразба.

Горенаведените поставени прашања за целосно организирање на современо образование значат итно решавање на постоечките прашања односно проблеми. Релевантните институции, Министерство за образование, БРО, Педагошките факултети треба да понајдат начин за подобрување на наставата по предметот музичко образование а конкретни предлози би биле:

Повеќе часови за изучување на ДМИ во наставната програма кај сите одделенија во кои би се реализирала активна настава.

Застапеност на наставната содржина – свирење на ДМИ во сите одделенија.

Воведување на наставен предмет во Педагошките факултети – Свирење на детски музички инструменти – ДМИ.

Обука на постоечкиот наставен кадар за реализирање на постоечките наставни содржини.

Заклучок

Децата се свет на неограничени можности, посебен свет во кој нема граница за детско творештво. Вака поставени и недговорени прашања значи ограничување на тој детски свет. Ограничувањето на детското творештво значи неможност детето да следи активна настава, враќање на активната – современата настава кон традиционална настава, односно настава која не оспособува практичен пристап кон музиката, потоа, ограничен фонд (или никаков) на часови за детско творештво – изучување на ДМИ и конечно настава која не може да ги мотивира учениците, бидејќи нема обучен кадар кој ќе ја оправда својата улога на наставник. Една од улогите на наставникот – мотивирање на учениците во случајот не може да биде реализирана бидејќи самиот наставник не е обучен за тоа. Се надевам дека вака посочените прашања ќе добијат одговор и наставата по музичко образование во основните училишта ќе ги мотивира и заинтересира учениците активно да ја следат истата а наставниот кадар ќе биде доволно обучен тоа да го реализира.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Анѓелковиќ А. Ж., 2004, Музичко стваралаштво ученика, Педагошка стварност – Нови Сад
- Дамјановски А., 1989, Ученикот во наставата од објект до активен субјект, Просветно дело - Скопје
- Стојановиќ Г., 1996, Настава музичке културе, Завод за уџбенике и наставна средства - Београд
- Таневски Т., 2013, Методика на воспитно – образовната работа по музичко воспитание и образование (Методски прирачник за воспитувачи и одделенски наставници), Џунџуле, центар за детско уметничко творење, музичка терапија и психо - физичка релаксација - Скопје
- Carl Orff, Orff Schulwerk, Musik für Kinder (with Gunild Keetmann) (1930–35, reworked 1950–54)
- Manasteriotti V., 1975, Muzicki odgoj na početnom stupnju, Školska knjiga Zagreb
- Nesic V., 2006, Porodica I muzicka iskustva učenika osnovnih skola u Nisu, Filozofski fakultet – Nis
- Plavša D., Popović B., Eric D., 1969, Muzika u Školi, Zavod za izdavanje udžbenike NRS – Beograd
- Pozgaj J., 1950, Metodika muzicke nastave, Nakladni Zavod Hrvatske
- Valon, A., 1985, Psihicki razvoj deteta, Zavod za udžb. i nast. sredstva, Beograd.

Ана Петрова

МУЗИКАТА, УСЛОВ ЗА ЗДРАВА ЛИЧНОСТ

“Најдобриот развој е развојот со музика, бидејќи ритамот и хармонијата иродираат најдлабоко во внатрешноста на душата и даруваат благост и усогласеност”.

Сократ

Повеќе од една декада се докажува дека музичката едукација е моќна алатка за добивање на интелектуален, социјален и креативен потенцијал кај децата. Научно потврдено е дека музички трениран мозок има силна нервна конекција, повеќе сива маса, подобро процесирање на информации, висока IQ вредност, подобра меморија и внимание, како и подобра моторна координација. Музиката го забрзува развојот на говорот и способноста за читање, ги тренира децата да го фокусираат своето внимание на одржлив период и им помага во добивање на чувството на емпатија кон другите. Повеќе од 2000 невроистражувачи од целиот свет се инволвирани во истражување на ефектот од музиката врз мозочните функции и структури. Користењето на новата технологија, како што е магнетната резонанца (MRI) и електроенцефалографијата (EEG), на истражувачите им дава јасна слика што се случува во внатрешноста на мозокот кога се процесира музиката и како оваа активност допринесува за подобро учење и воопшто за подобро функционирање. Од тука и главниот заклучок дека добриот пристап на музичкото образование и воспитување е од големо значење за когнитивниот развој кој е најактивен од втората до шеттата година од животот или уште познат како ран развоен период. Затоа сите истражувања и промени започнуваат од овој период, кога детето тргнува во градинка.

Улогата на предучилишното образование

Предшколската програма има за цел да му помогне на детето да се здобие со вештини во учење како што се: можноста да го изразат своето размислување, да покажат љубопитност, да научат да се концентрираат и социјално да се интегрираат. Оваа програма треба да биде во служба на едукација на малите деца кои доаѓаат од различни културни и социоекономски средини. Во предшколската образовна програма се вклучени деца од две до шест години, период во кој детето има голем опсег на апсорбирање на податоци, во кој најбрзо и најинтезивно учи. Искуствата што детето ги прифаќа во тие први години се пресудни за неговиот понатамошен развој. Затоа, од голема важност е на кој начин детето ќе го добива своето поттикнување на полето на когнитивен развој. Во периодот на ран развој, детето се запознава со светот околу него, со самиот себе и сопствените емоции. Раното детство уште е познат како

период на енергични откривања и е најважен во процесот на развојот на личноста. Во раниот развој кај детето се појавуваат изразено силни емоции како што се: поврзаност, љубомора, бес, страв, хумор, лутина, срам, загриженост, разочарување и завист. Позитивните емоции треба да ги нагласиме, а другите треба да научиме да ги контролираме и со годините да ги отфрлиме. Затоа средината во која расте детето и едукативните методи играат голема улога во емоционалниот и когнитивниот развој на детето.

Канадски образовен систем

Тргувајќи од фактот дека детето од две до шест години се наоѓа во период на брз когнитивен развој, пред околу дваесет години во Канада предшколската програма станува се повеќе популарна. Канадската предшколска програма е добро организирана средина за деца пред тргнување во прво одделение. Тоа е образовна програма за рано детство која е карактеристична по тоа што секоја година ги анализира претходните искуства активно следејќи го развојот на децата до нивна четиринаесета година, која е од големо значење за зајакнување на целокупната образовна програма. Во Канада 60% деца на возраст од две до четири години се вклучени во предшколската програма. Веќе на возраст од 5 години процентот се искачува на 95% деца во ран развоен период. Власта во Канада е свесна за важноста на раниот детски развој, несакајќи да го изгуби потенцијалот кај децата, нејзината посветеност оди до таму што во последните неколку години канадската јурисдикција ги следи образовните програми од предучилишно и основно образование. Целта на јурисдикцијата е да внимава да не се наметне наставен план и програма или некој наставен метод кој претходно не е испитан. Ваквото ставање под лупа на образовната програма го имаат превземено Велика Британија и Нов Зеланд¹

Канадската предшколска програма носи една многу јасна порака, а тоа е дека добрата едукација во раното детство ги намалува негативните искуства и детето го насочува на продуктивни патеки. Исто така, таа како добро поставена едукативна програма ја зголемува свеста за човековиот развој во раниот период од животот. Канадската власт во соработка со универзитетите напорно работат на подобрување на образовниот систем од предшколска возраст и основно образование. Тие дури имаат и фондација за иновации (FCI) која секоја година обезбедува финансиски средства за усовршување на наставната програма. Една од многуте лаборатории во фондацијата е лабораторијата Mus-Alfa на која што директор е Jonathan Bolduc, музиколог и професор на педагошкиот факултет во Отава. Неговите истражувачки интереси се фокусирани врз музичкиот развој кај малите деца и влијанието на музиката врз учењето во предшколското и основното образование.

Според Jonathan Bolduc, многу од истражувачите на когнитивниот развој се заинтересирани само за просторните способности, додека мал број од нив ги истражуваат другите когнитивни способности каква што е

¹ <http://www.enfant-encyclopedie.com/programmes-prescolaires/selon-experts>

секвенцијалната меморија. Важноста на овој тип на меморија за Bolduc но и за многу невроистражувачи, меѓу кои најистакнат е ликот на Nina Kraus, се од огромно значење, бидејќи секвенцијалната меморија ни помага во процесот на брзо учење. Свирењето на даден инструмент во периодот на ран развој, овозможува да се развие секвенцијалната меморија. Затоа музичкиот дел од програмите што Bolduc ги изготвува заедно со својот тим, се базираат на употреба на музички инструменти (ксилофон, барабанчиња, тропалки) во комбинација со други наставни материјали.

Музиката и нејзиното влијание

Првите почетоци на научниот пристап во проучување на влијанието на сериозната музика врз човекот ги направил William James¹ (1842-1910) американски филозоф, психолог и физичар. Тој бил еден од највлијателните истражувачи во САД, познат како “татко на американската психологија”. По долги години на истражување James заклучил дека со музички стимулации по пат на автономен нервен состав може да се постигне низа од соматски промени какви што се: покачен крвен притисок, потење, успорување на срцеви активности, промена на крвоток кај поедини органи, промена на тонус на мускули итн.

Кај возрасниот човек сериозната музика ги подобрува просторните IQ вредности подигајќи ја на повисоко ниво меморијата. Бенефитот од овој тип на музика кај децата е поголем за разлика од возрасните. Од причина што музиката влијае на развојот на когнитивните вештини.

Добропознато е дека ритамот го покачува нивото на хормонот сератонин кој се произведува во мозокот, кој како нервотрансмитер вклучен во процесот на пренесување на нервни импулси помага во одржување на убавите чувства. Секогаш кога позитивно ќе го “шокираме” нашиот мозок овој хормон се лачи. Додека мелодијата е еден вид на искра која го насочува креативниот процес во нашите мисли.

Тргувајќи од овој факт, на Универзитетот во Калифорнија во Ирвин во 1993 ќе биде откриен и научно потврден познатиот “Моцартов ефект”. Тоа е појава која укажува на подобрување на функциите задолжени за просторно-временско препознавање и краткотрајно помнење преку слушање на комплексна класична музика како што се Моцартовите клавијирски концерти. Оваа музика преку дишењето делува на хормоналниот систем на децата, кој пак делува на покачување на крвниот притисок и срцевата фреквенција кои овозможуваат мозокот полесно да се концентрира и со тоа да асимилира повеќе информации за краток временски период. Овој процес се случува од причина што класичната музика истовремено ги стимулира левата и десната хемисфера.

Оттука, многу истражувачи надополнети со долгогодишни испитувања на влијанието на сериозната музика ќе дојдат до изненадувачки резултати. Такво е истражувањето на Проф. Suzan Hallam во соработка со програмата на компанијата “Apolo Music Projects”. Заклучокот бил дека слушање на различни композитори влијае врз различни аспекти во животот. Според Hallam, автори како Димитри Шостакович, Феликс Менделсон и Морис Равел можат да го усовршат однесувањето на детето важно за

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/William_James

социјалната интеракција со другите. Додека музиката на Моцарт и Бетовен ја подобруваат концентрацијата и го подигаат нивото на самодисциплина кај детето.

Предучилишно образование во Македонија

За изготвување на програма за предучилишно образование задолжено е Министерството за труд и социјала. Тие со поддршка на UNICEF ги имаат поставено стандардите за рано учење и развој кај дете од нула до шест години. Врз основа на овие стандарди БРО ги организира и поставува наставните планови и програми по кои се работи во предшколското образование и воспитание. Исто така во изготвување на програмите може да има и НВО секторот во Македонија. Овој сектор во Р. Македонија има ингеренции да учествува со разновидни проекти во целокупниот образовен систем. Во предучилишно образование, НВО ги има направено моделите “Чекор по чекор”, “Мозаик” и многу други. Експерти од образованието нивните проекти ги оценуваат како одлични, во кои децата и воспитувачите брзо доаѓаат до зацртаната цел.

Тргувајќи од фактот дека последните десетина години предучилишното образование во најголем број на земји во светот е издигнат на ниво на национален приоритет во рамките на глобалните воспитно-образовни системи, Министерството за труд и социјала во соработка со БРО во последните години напорно работи на усовршување на образовниот систем преку, според нив: квалитетни програми, ефикасна реализација на истите, обезбедување на оптимални услови, како и постојано и квалитетно стручно усовршување на веќе постоечкиот кадар.

Планот и програмата за развој на предучилишното образование и воспитание во РМ е дизајнирана според современите трендови¹ се вели во нацрт програмата за предучилишно образование. Колку и да е добар нашиот образовен систем, сепак надвор од хартија дава поинакви резултати. Надвор од сите закони кои се донесуваат а се однесуваат за образованието, надвор од сите стандарди и субстандарди, цели и задачи, и од сите папирологии сликата е поинаква.

Заклучок

Времето во кое живееме е динамично, каде што развојот на технологијата не гарантира и психолошки развој. Децата денес се тренирани, брзи и поинтелегентни од своите родители, но за жал кај нив е изразена краткотрајната меморија. Во предучилишните установи доаѓаат деца од разни социјални средини, различни семејства, сите различно воспитани. Ако погледнеме долгорочно, како што канаѓаните го анализираат својот образовен систем ќе видиме дека кај децата после седмата година и во подоцнежните години се повеќе имаме отфрлање на уредност, безволност, пасивност која води кон намалување на издржливост при работните обврски: неможност за воспоставување на емоционална врска со која се намалува одговорноста кон блиските: се повеќе гледаме негативност, непријателски и осветољубив поглед кон светот. Еден поинаков проблем е сè позачестената појава на деца со проблеми во говорот од типот на замуцкување и задоцнет говор. Во разговор со дипл. логопед Живка Јорда-

¹ http://www.see-educoop.net/education_in/pdf/macedonia-preducilismo.pdf

новска, директор во центарот за говор и слух, бројот на деца од ваков тип на проблеми, во последните десет години енорно се зголемил. На овој проблем од Министерството за труд и социјала и БРО се одговара дека тоа се деца со посебни потреби на кои системот им има обезбедено логопед во предучилишните установи и со тоа се е направено за да им се помогне на истите. Уште еден момент во градинките е многу честата појава на хиперактивни деца, на кои за жал ова установа им е првото скалило на себе-губење. Хиперактивноста се појавува во втората и третата година од животот. Тоа се деца со извонредна интелегентна способност, на кои што образовниот систем не им помага, напротив им одмага, и поради тоа многу често во основното образование кај овие деца доаѓа до депресија, разочараност, фрустрации кои ги водат кон лоши пороци. Така не добро прифтени од средината поради нивниот темперамент, овие деца со текот на годините медицината ги идентификува како АДХД деца или деца со дефицит на внимание на хиперактивен систем.

Слабата меморија, пасивноста, недисциплината, негативен поглед кон себе и светот, деца со задоцнет говор и замуцкување, хиперактивни деца, сите овие проблеми можат да се избришат само доколку детето во раниот развоен период почне да се дружи со музиката. Бидејќи музиката става ред во нередот, таа го оспособува детето на само контрола, дисциплина и го буди чувството за убавото. Покрај ваквите деца, во предучилишните установи имаме и деца со нормален развој на кои поактивно користење на музиката од вообичаеното ќе им биде исто така од корист. Затоа би требале да создадеме поволни услови во кои малите ќе се забавуваат и истовремено ќе градат здрава личност која ќе одговори на барањето на општеството.

Мал е бројот на музички активности кои се спроведуваат во предучилишните установи во Р. Македонија. Меѓу нив спаѓаат: преку музичка сликовница децата разликуваат звуци, гласови и шумови; воспитувачот со свирче го насочува детето да стигне до целта; преку слика детето се запознава со различни инструменти; изведуваче до пет удари на барабанче; пеење (но да се внимава детето да не вика); како и слушање на класична музика и детски песнички на ЦД.¹ Со реформите во образовниот систем во последните години, на секоја градинка и се овозможи користење на пијано како и следење на концерти. Во ваквата музичка шема детето е пасивен набљудувач на музиката. Очекуваните резултати се задоволени и на крај потпишани од страна на воспитувачот но за жал само на хартија. Когнитивниот процес, кој подразбира размислување, резонирање, решавање на проблеми и разбирање на информации од страна на ваквите музички активности, не е ни започнат. Не смееме да дозволиме да музичкото воспитување и образование биде пасивна гранка во образовниот систем, бидејќи таа сама по себе е многу активна. Од незнаење или од други причини, музичкото образование и воспитание со години наназад е маргинализирано, ставајќи акцент на другите дисциплини, како што е математичката, научната и јазичната. Напротив активното музичко практикување од најмала возраст е она што ќе допринесе одличен развој на претходно споменатите дисциплини.

¹ [http://www.unicef.org/tfyrmacedonia/MK_Pun_ELDS_MKD\(1\).pdf](http://www.unicef.org/tfyrmacedonia/MK_Pun_ELDS_MKD(1).pdf)

Проф. Nina Kraus која е невроистражувач и музичар на Northwestern University во Еванстон, Илиноис, е една од многуте истражувачи кои пронаоѓаат дека аудитивниот кортекс на мозокот кој се развива со музиката дисциплина, игра огромна улога во читањето и математичките и јазичните способности. Дружењето со музичките инструменти при учење како што посочува проф. Bolduc ќе ја развие секвенцијаната меморија, а со развивање на оваа меморија ќе се овозможи побрзо и полесно апсорбирање и меморирање на други податоци од различни теми.

Денес во време на економска криза, не секое семејство има можности да го воспитува детето на едно повисоко естетско ниво. Затоа предучилишните установи треба да ја имаат таа задача и цел. Во Нацрт-програмата за предучилишно образование 2005-2015 се вели “Одржувањето на чекор со светските трендови ја налага потребата да средства на ИКТ почнат да се користат во предучилишниот период, со цел да не се изгубат драгоцените можности кои ги нуди овој период од развојот на човекот”¹. ИКТ технологијата има позитивни страни во одредени домени, но не и во предучилишното образование. Во институциите одговорни за предучилишното образование, не добив одговор на прашањето во која форма ќе бидат спроведени овие “трендови”, но еве ја 2015 пред нас, а до тогаш можеме да се обидеме нешто да смениме и средствата наменети за ИКТ технологија да бидат пренаменети за ксилофони (од висок квалитет) за секое дете. Но, постои уште еден битен момент, кој ни одмага во создавање на услови за добар когнитивен развој на детето. Потребна е промена на традиционалната педагошка практика бидејќи плановите и програмите на факултетите кои го подготвуваат воспитно образовниот кадар не одговараат на барањата на децата од предучилишна возраст и основното образование. По завршување на овие факултети младите кадри не можат да се снајдат во пракса. Така наместо да го надополнат своето знаење, тие се должни преку разни семинари на учење од почеток, кое е спротивен ефект од одење напред на професионалното поле. Недоволниот број на часови по пракса и непроменетата методика со години, во време каде во светот се поставуваат нови и продуктивни методи, нè не носат никаде. Правилно поставената музичка програма или подобро искоритен капацитетот на музичкото образование и воспитание, би дале позитивни долгорочни ефекти кои ќе се одразат во подоцнежните стадиуми на школување.

Еден позабавен пристап на слушање на музика и свирење на инструмент секако би бил повеќе продуктивен. Битен елемент во развојот на детето е да се изгради урамнотежена личност, која во животот ќе настапува со одлучност и чувство на одговорност кон себе и кон другите, а во тоа ние како возрасни мора да му помогнеме. Како за крај ќе ја издвојам мислата од почитуваниот др. Suzuki Shinici творец на една од најдобрите музички методи, која вели “покрај чистото пренесување на знаења, во иста мера етичките и уметничките вредности треба да добијат на значење, бидејќи без нив малку по малку ја снемјува добротата, убавината и вистината”(Варлберг, 2003)

¹ http://www.see-educoop.net/education_in/pdf/macedonia-preducilisko.pdf

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Мажестериоти, Вишња, Музички одгој на почетном ступњу, 3 издање, Школска књига, Загреб, 1975
- Светличевиќ, Лена, Влијание на музиката врз просторно заклучување, Загреб, 2004
- Kerstin Warlberg, Метода др. Сузукија, Одгој кроз гласбу, Центар за гласбена продукција, Загреб, 2003
- Поп-Јорданова, Нада, Невропсихологија, Култура, 2011
- Поп-Јорданова, Нада, Медицинска Психологија, Култура, 2003
- Мурџева-Шкариќ, Олга, Психологија на детството и на адолесценцијата (Развојна Психологија 1), Филозофски Факултет, Скопје, 2009
- Николич Станиша, Маријана Марангунич и сарадници, Дечја и адолесцентна психијатрија, Школска Књига, Загреб, 2004
- http://mus-alpha.com/en.wikipedia.org/wiki/William_Jamesa.com/accueil.php?year=&month
- [http://www.unicef.org/tfyr-macedonia/MK_Pun_ELDS_MKD\(1\).pdf](http://www.unicef.org/tfyr-macedonia/MK_Pun_ELDS_MKD(1).pdf)
- <http://www.planetseed.com/fr/blog/mozart-effect>
- http://www.see-educoop.net/education_in/pdf/macedonia-preducilisno.pdf
- <http://www.theglobeandmail.com/technology/science/interactive-lab-explores-musics-scientific-potential/article20734601/#dashboard/follows/>
- http://www.laphil.com/sites/default/files/media/pdfs/shared/education/yola/susan-hallam-music-development_research.pdf
- <http://www.apollomusicprojects.org/>
- <http://www.enfant-encyclopedie.com/programmes-prescolaires/selonexperts>

Весна Маљановска

ЗА ВЛИЈАНИЕТО НА МУЗИКАТА И РАНОТО ИЗУЧУВАЊЕ НА ПИЈАНОТО

„Очите се прозорец на душата,
но ушите се вратата на душата“
Индиска поговорка

Музиката е апстрактна, таа делува на несвесниот дел на човековата душа и делува цврсто затоа што носи во себе природни закони кои се запишани во човечкото битие. Со музиката сме толку природно поврзани што и кога би сакале не можеме да се ослободиме од неа. Не постои човек кој е имун на музиката и нема да даде некаква реакција на некој ритам или мелодија. Музиката не е потребна за преживување, но сепак постои нешто во нас како потреба за неа.

За важноста на музиката и нејзиното влијание на човекот се говори уште многу одамна. Според античките митови музиката има натприродна сила. Питагора ја базирал на математиката, а Платон ја сметал како главно средство за обликувањето на карактерот на човекот и прв го допира значењето на музиката и нејзиното влијание кај младите. Тој ја дели на пријатна и непријатна нешто што предизвикува восхит, одушевување, почитување.

За влијанието на музиката врз човекот досега се направени огромен број истражувања. Првите експерименти за музиката и нејзиното влијание датираат од 1957 година, а се направени од страна на францускиот специјалист-оториноларингологот Алфред Томатис, создавач на т.н „Моцарт ефект“.

„Моцарт ефектот“ е назив за моќта на музиката на Волфганг Амадеус Моцарт која позитивно влијае на луѓето, растенијата и животните. Наследникот на Томатис, Дон Кемпбел истакнува дека „Моцартовиот ефект“ односно музиката има способност да го стави мозокот во конекција со телото, да ја развива меморијата и интелегенцијата. Истражувањата велат дека музиката на Моцарт го стимулира мозокот, помага во комуникацијата и има посебни резултати во здравствените цели. Анализите на Дон Кемпбел потврдуваат дека Моцарт ефектот ја потврдува моќта на музиката која има универзален квалитет кој го поканува телото, мозокот и душата да се соединат во звукот. Но зошто токму музиката на Моцарт?

За значењето на музиката на Моцарт говори и италијанскиот композитор од 19 век Џоакино Росини кој многу години пред создавањето на „Моцарт ефектот“ за конзумирањето музика вели: „Бетовен го земам два пати неделно, Хајдн 4 пати, а Моцарт секој ден“. Германскиот драматург Јохан Волфганг Гете забележал дека феноменот Моцарт, односно неговата музика дава творечка сила која постојано е ефикасна со генерации.

Концептот на „Моцарт ефектот“ го анализираше и невробиологот

Јохан Хугес. Неговите истражувања се насочени кон мерењата за тоа колку често се изменува гласноста на звукот во внатрешниот музички дел. На скала ги запишал вредностите од неколку стотини композиции на различни композитори. На врвот од скалата се нашол Моцарт. Музиката на Моцарт ја менува гласноста на растојание од 30 секунди. На тој начин Моцартовата музика ја синхронизира десната и левата половина на нашиот мозок. Така не опушта, не прави посреќни, ја подобрува концентрацијата и ја развива способноста на размислувањето. „Музиката на Моцарт содржи високи тонови, кои мозокот најповеќе ги прифаќа и во себе содржат големо енергетско чувство. Истражувачите велат дека неговата тајна лежи во наизменичната размена на тензија и релаксација, активност, возбуда и чувство на добра состојба“.

Првиот контакт на човекот со музиката

Почетокот на секоја нова генерација започнува со звукот на срцето. Фетусот започнува да слуша и реагира на звук од 16 недела кога увото станува функционално. За откритието дека фетусот слуша звуци во утробата на мајката заслужен е Алфред Томатис кој прв ја истакнува врската на фетусот и звуците. Тој истакнува дека сите звуци што ги слуша, пред сè работата на мајчиното срце му даваат сигурност и поврзаност. Мајчината утроба е првиот концертен простор каде што се остварува првиот контакт со звукот и музиката. Познатиот Јехуди Мењухин тврди дека музичкиот талент се должи на родителите кои им пееле и свиреле на своите деца пред да се роди детето. Томатис исто така истакнува дека Леополд Моцарт свирел виолина на својата жена додека малиот Волфганг бил во звучната обвивка на нејзината утроба. За време на бременоста доктор Дон Кемпбел вели дека потребно е да се слуша музика 15 минути во исто време за да се направи меѓусебна комуникација. Потпирајќи се на медицината, открива како излагањето на звуковите, почнувајќи уште во мајчината утроба може доживотно да влијае на здравјето, учењето и однесувањето. Музичкиот терапевт и музички едукатор Giselle E. Whithel која го следи и анализира влијанието на пренаталниот развој на децата, заклучува дека децата во утробата најповеќе сакаат да слушаат приспивни песни изведени од мајката или од некоја снимка. Од класиците најповеќе сакаат да слушаат музика на Вивалди и Моцарт, а гласните делници на Бетовен и Брамс ги вознемируваат. Доктор Кемпбел во рамките на интегрирањето на музиката во модерното семејство има издадено музика за идните татковци и мајки, потоа музика за добар сон, музика за учење, музика за попладенвните часови, фамилијарен музички албум за патување.

Влијанието на музиката врз развојот на детето

Научниците тврдат дека музиката е составен дел од нашиот живот. Институт за истражување Music together истакнува дека сите луѓе се предодредени за музика. Секое дете може да научи да пее и да се движи во ритмот на музиката, важно е дали одредениот потенцијал ќе се насочи и во колкава мера ќе се развива вродената музикалност. Примарниот музички развој започнува со самото раѓање и трае до 6-та

В. МАЉАНОВСКА: МУЗИКАТА И РАНОТО ИЗУЧУВАЊЕ НА ПИЈАНОТО ...

година. Во овој период мозокот е најотворен за музичко влијание и развој. Доколку порано ги изложиме на богатството и широчината на музиката, тие порано ќе се вклучат во развојот на музичката култура, а влијанието од неа ќе го почувствуваат во подоцнежниот развој.

Анализите од истражувањата во областа на раниот едукативен музички процес ги даваат следните резултати, поточно се формирани 12 бенефити од музиката.

1. Раното изучување на музичкото образование помага во развојот на јазикот и расудувањето. Последните студии јасно покажуваат дека музичкото образование физички го развива делот од левата страна на мозокот во кои се сместени јазичните активности.

2. Се развива способноста на просторната интелигенција, развивање можност да се вузиелизираат разни елементи како и математичката интелигенција.

3. Го поттикнува креативното размислување.

4. Подобри резултати во тестовите за упис во основните училишта како и во оценките.

5. Проучувањето на музичката уметност дава внатрешен увид во другите култури и учат да бидат сочувствени кон другите култури.

6. Се развива истрајноста, трпението, чувството за перфекција, но и препознавањето на своите внатршени ресурси.

7. Учениците знааат дека макотрпната работа води до резултати, како и развивање на естетските вредности.

8. Музичките студии овозможуваат развивање на чувство за тимска работа и дисциплина.

9. Подобро самоизразување, сигурност и самопочитта.

10. Изучувањето на музиката во раното детство овозможува поголема активност и работливост, како и иницијатива и комуникативност на своите работни места.

11. Свириењето на музички инструмент во детството им помага при развојот на младите луѓе да го намалат стресот и да пристапат кон преземањето на ризик. Музиката делува превентивно и може да помогне во превенцијата на ризичното однесување како и да се избегнат несаканите дејства во тинејџерството.

12. Развива желба за знаењето но и истото да го пренесува и на другите генерации.

Децата се способни природно да ја впиваат енергијата од звукот на инструментите и истата да делува врз менталниот, емоционалниот и духовниот развој на детето. Свириењето било кој инструмент овозможува развој на аудио-визуелната перцепција, слухот, говорот, контролата на гласот, моториката, поврзувањето на конкретното и апстрактното размислување, трпението, љубовта кон музиката, социјализација, самодоверба, која пак го поттикнува индивидуалниот развој. Многумина се прашуваат дали раното изучување на некој инструмент е привилегија само на надпросечно талентираните ?

Големите генијалци своето музичко образование го започнале на 3 годишна возраст и биле нарекувани „чудо од дете“. Денес овие програми

се достапни до сите деца. Иако многу научници досега потврдуваат дека учењето пијано е најпогодно да започне од 5 годишна возраст, сепак новите студии потврдуваат дека децата се повеќе се заинтересирани да се вклучат во разни музички активности и 2-3 години порано. Новите програми го даваат прегледот за стекнување музички вештини по категории почнувајќи од 2 години.

Категорија од 0-2 години

На 0-2 години децата можат да реагираат на музика со лулање во ритам на музиката или потскокнување, па дури и да ја повторат мелодија, поточно кратко пеење, игра со прсти, да држат ритам на пијано или тапан, па дури и да препознаат погрешно отсвирена нота.

Категорија од 3-4 години

Децата на 3 години појавуваат поголема заинтересираност и желба да се вклучат во поголем број активности: може да ги препознае инструментите и аудио и визуелно, да пее подолги песнички, да свири едноставни мелодии, да идентификува музичка боја, да препознава музички карактер, динамички особености, ритам, темпо и расположение искажано низ музика.

Категорија од 5-6 години

Децата имаат поголема концентрација, ритмичка зрелост, мелодичност, со чувство за динамика, а може да се служат и со нотација.

Пијаното – еден од најдостапните инструмент до децата

Музичките инструменти, а посебно оние со клавијатура се достапни до сите деца, тоа е она што пијаното како инструмент го прави да е поразличен од другите.

Свирењето пијано се смета за наједноставен почеток затоа што:

- начинот на интерпретација на пијаното е во удобна и природна положба на телото,
- тонот се произведува со сензитивен пристап на дирките кои можат да произведат звук и со најмал допир,
- активност на мануалната мускулатура и најсуптилната прстна техника, потребна во почетниот школки период на развој на детето

При свирењето на пијано истовремено се активни прстите, очите, ушите, мускулите,. Ова паралелно дејство подоцна влијае во развивањето на заинтересираноста, го зголемува коефициентот на интелигенцијата, менаџирањето. Во своите анализи за раното изучување на пијано Music together истакнува дека децата кои во текот на градинката и предшколските активности посетувале часови по пијано покажале подобри резулти на тестирањата за основното училиште, со посебен акцент на поразвиена меморија. Научниците додаваат дека секое дете кое се занимава со свирење пијано има поголема мозочна активност.

Како и целото основно образование и раното изучување на пијаното се темели на 2 насоки, едната е професионален развој и поттикнување на секојдневни навикки да се занимава со музика, а втората е создавање љубов кон музиката. Доколку се открие поголем или пак натпросечен талент децата ја добиваат можноста за развој на својот талент многу порано.

Практичната настава по пијано за предучилишна возраст е применета во многу развиени земји во Европа, Америка и Азија, а е застапена и во нашето најблиско соседство (Србија, Хрватска, Словенија). Во нашата земја раното изучување на пијаното, поточно пијаното во предшколската возраст се применува во рамките на АПЕФ-француската градинка во Скопје, од 2006 година. Оваа музичка пијано едукација ја изведува Слаѓана Јовановиќ, магистер по методика на наставата по пијано и професор по пијано во ДМУЦ „ Илија Николовски- Луј“. Со оваа проблематика Слаѓана Јовановиќ се занимава скоро една деценија и засега е единствениот едукатор за предшколска возраст по настава по пијано во Македонија. Почетоците се врзани за приватните часови, а пред 6 години е ангажирана во гореневедената предшколска установа да ја применува оваа настава со деца од 3 годишна возраст. Досега оваа настава ја посетувале приближно 60 ученици.

Методи во наставата по пијано за преучилишна-рана возраст

Да се воспостави надградба на стандардите, методите и педагошките техники овој тип на предавање бара посебен пристап. Бидејќи досега кај нас не се применувала настава по пијано на оваа годишна возраст, потребно е да се проучат нови наставни методи по пијано, кои се применуваат во напредните образовни системи во светот. Се испитуваат и се анализираат ефективни наставни стратегии и методи од аспект на ефективност, достапност, прифатеност и резултати. Секако дека овој начин предизвикува и движења кон повеќе структурирана основа за организирање на пијано образованието со поврзување на соодветни фактори и институции од образовниот систем.

Во светот постојат бројни методи за раното изучување на пијаното, а ќе ги споменеме Сузуки, Коруљкова, М.Голд, Деби Кавалир, Барден, Ковалчик, Ланкастер, ПМЛ, Моцарт ефект, Сотников, Флинг, а во нашето опкружување Мирослава Лили Петровиќ која има издадено комплетна едиција за обука на пијано од најмала возраст. Во светот постојат специјално едуцирани наставници за Сузуки метод, кои се стекнуваат со диплома-лиценца за настава по пијано за рана возраст. Оние деца кои што ја посетуваат школата добиваат и меѓународно признати дипломи за постигнатото ниво по овие методи. Секој посочен метод со себе носи и свои карактеристики кои се насочени кон основната цел на методот: елементарно запознавање со пијаното и музичките знаци (Голд-Деби Кавалир), координирано свирење со двете раце и толкување на нотен текст во виолински и бас клуч(Флинг), систематско музичко и теоретско образување и воспитување на пијано (Барден, Коруљкова, Мирослава Лили Петровиќ), групна настава по пијано за предшколска возраст (Ковалчик-Ланкастер).

Проучувајќи ги овие методи, професор Јовановиќ вели дека, сите тие во себе содржат одреден акцент на музичката традиција од каде што потекнуваат. Имено, почетните пиеси во обуката на пијано се поврзани со избор на популарни песни од националната музичка култура на дадената земја, кои често се непознати во друга национална култура и практично претпоставуваат соодветна замена. Во рамките на својата програма

професорот Слаѓана Јовановиќ методот за обука го гради врз комбинација на сознанијата за искуствата од Америка, Канада, Русија, Јапонија, Србија и Словенија, но и со оригинални содржини од македонското традиционално музичко творештво.

Наставата е предвидена за деца на возраст од 3-5 години. Наставната програма е прилагодена на возраста и е поделена во 6 циклусни тематски целини (степен), а секој се реализира во 30 наставни часови. Децата пристапуваат во наставниот процес без претходни стручни подготовки и без аудиција. Наставните часови се реализираат групно или индивидуално. Групната настава се организира за 2-3 деца, а часот трае 30-45 минути. Може да се изведува и индивидуална настава, која се организира за еден ученик во траење од 15 до најмногу 30 минути.

Наставна програма по пијано за преучилишна-рана возраст

Во наставната програма опфатени се следните содржини:

1. Запознавање со светот на музиката и нејзините карактеристики (интонација, ритам, динамика, боја)

2. Перцепција, концентрација, следење и реакција на звуци од природата, секојдневното опкружување, ритмички звучни појави, интонирани мелодиски движења, детски песни и танци и популарна класична музика

3. Практична интерпретација на 5-10 композиции во секој степен

4. Развивање на музички слух и музичка меморија

5. Препознавање и усвојување на ритмичките мотиви

6. Основи на музичкото писмо, петолинне, виолински и бас клуч, нотни знаци (нотно писмо)

7. Запознавање со дел од музичките инструменти и нивните акустични карактеристики, употреба на орфови инструменти

8. Преставување на најзначајните композитори на класичната музика (Бах, Моцарт, Хајдн, Бетовен, Лист, Шопен)

9. Поврзување на уметностите и музичката уметност во сингерија со ликовната уметност, танцот, литературата, поезија, филм

10. Детско творештво. Поттикнување на детето за самостојно изразување со музика

Секоја наставна единица се реализира во неколку сегменти:

-Визуелна презентација на одредено музичко дело (нагледна интерпретација, употреба на интернет со илустрации на музички пиеси)

-откривање и усвојување на ритмичките и мелодиските особености на пиесата со пеење и интерпретација на клавијатура (работа на пијано и синтисајзер)

-Илустрација на пиесата преку ликовна уметност и литература (боенки, илустрација на нотно писмо, приказни, бројалки, детска поезија и песнички)

-Подготовка за јавен настап- концерт (специфики на јавното настапување, однесување на сцена, однесување во публика, одговорност,

В. МАЉАНОВСКА: МУЗИКАТА И РАНОТО ИЗУЧУВАЊЕ НА ПИЈАНОТО ...

психо-ментална и физичка подготвеност и емоционално настроение).

Секој степен од образованието завршува со свечен концерт на учениците

Патот на совладување на музичките вештини е долг и целосно индивидуален, па затоа е ретко предвидлив и за детето и за наставникот, а често пати родителите имаат важна улога во стекнувањето корисни секојдневни навики на детето кои се неопходни неговиот за успешен развој воопшто па и во музичкото образование. Особено внимание е потребно од родителот во организација на времето, обезбедување на работните услови, практикување на изграден вкус кон музичката култура во домот, континуирано следење на работата и напредокот на развојот на детето.

Образовниот процес во обуката на пијано минува низ неколку етапи:

1. Музичка писменост која се базира на асоцијативност. Основната скала и нотните знаци се прикажани со различни форми: познати јунаци од популарните детски бајки и цртаните филмови, препознатливи геометриски фигури, животни и птици од реалниот животниски свет, карактеристични звучни појави во природата, детски игри и определени бои. Детето брзо ги меморира и за многу кратко време (во просек 2-3 месеци) почнува да го изучува нотното писмо, како и траењето на нотите. Музичката писменост се одвива според возраста. Искуствата говорат дека на 3 годишна возраст децата пишуваат кружници како крупни нотни знаци сместени во зголемена форма на петолиниски систем. Кај петгодишните деца се употребува регуларниот нотен систем.

2. Се формираат елементарни пијанистички навики на основата на музичкиот материјал (асоцијации, правилни музикални-слуховни претстави, емоционално восприемање на музиката, поттикнување на соодветна реакција на музичките претстави и желба за сопствено креирање на звучна практична изведба, индивидуално и групно претставување на одредена музичка содржина, чувство на задоволство од себеискажувањето низ музика, како и градење на елементарен критериум за квалитет на музичката интерпретација)

3. Едновремено усовршување на музикалноста и развој на ритмичко-мелодиските изразни средства (вокални, ритмични движења-танц, игра со користење на орфови инструменти како и ситна мануелна техника)

4. Работи со разни содржини и жанри:

- пиеси во различни жанри и препознавање на нивните карактеристики: домашна и интернационална традиционална музика, етно музика, детски песни, популарни мелодии, класична музика, џез, блуз, филмска музика.

- Запознавање со црно-бели клавиши, контакт со клавијатура, произведување на тонови и звуци на пијано и различни орфови инструменти со целисходни и координирани движења на мануелниот апарат, карактеристики на регистрите на клавијатурата, именување на клавишите, фокусирање на временската димензија и метро-ритмиката во музичката уметност, концентрација при следење и меморирање на музичка содр-

жина и емотивно доживување на истата, индивидуална активност на прстите со начини на совладување апликатура, стекнување навики за автоматизација...)

5. Анализа, задачи со самостојно запознавање со творбите, тестови за интонација и ритмички фигури, препознавање и дешифрирање на нотен текст, имитација и креативно творештво на ритмичко- мелодиско мотиви и сл.

Заклучок

1. Факултативната настава по пијано во АПЕФ-француската градинка во Скопје, потврдува дека музичката едукација по пијано во предшколските установи практично се применува во нашата земја и дека децата се подготвени да ги следат современите трендови од областа на музичката пијано педагогија.

2. Дел од учениците кои ја посетуваат оваа настава веќе во почетниот стадиум се учесници и добитници на награди на државни и меѓународни натпревари. Ке наведеме неколку од нив: **Матеј Коруноски** (род. 2008) е добитник на 3 меѓународни награди и најмлад учесник на ЕПТА, Македонија во 2013

-Лауреат за 2014 година на натпреварот ВИВАПИАНО во Софија, Бугарија,

-II награда 2013, 2014 год. во категорија за деца до 9 годишна возраст на натпревар во Врање, Србија

Александар Радевски род. 2006 год.

-II награда 2013 год. во категорија до 9 годишна возраст, на натпреварот во Врање, Србија

Марго Николовска род. 2006 год.

-I награда 2014 во Врање, Србија

-I награда 2014 на државниот натпревар во Скопје

-I награда 2014 на меѓународниот натпревар во Дојран

3. Учениците кои ја посетувале оваа обука денес се успешни ученици во матичните основни училишта. Според искажувањата на родителите и наставниците, тие покажуваат особени креативни вештини, дружељубивост и социјална комуникација, љубопитност, но и самостојност и дисциплина во работата, значителна концентрација и мемориски способности, самоувереност и желба за индивидуална презентација. Повеќето од нив го продолжиле своето образование во основното музичко училиште „Илија Николовски Луј“ каде што од самиот почеток на образованието активно се вклучени во јавни настапи, ревијални концерти и натпревари.

4. Од досегашното искуство имаме сознанија за потребата од проширување на факултативната настава по пијано во повеќе предшколски установи од различни средини. Еден таков пилот-проект би овозможил поцелосни сознанија за можностите, придобивките и резултатите од овој вид настава во развојот на децата во Македонија.

5. Значајна алка во проектот треба да биде подготовка на прирач-

В. МАЉАНОВСКА: МУЗИКАТА И РАНОТО ИЗУЧУВАЊЕ НА ПИЈАНОТО ...

ник-учебник по пијано за ученици од 3-5 годишна возраст

6. Соодветно на разликите во методскиот пристап при обука на пијано со деца од 3-5 годишна возраст наспроти децата од училишна возраст, потребно е да се подготви професионален кадар за образување на најмладите

7. Во напредните образовни системи во светот оваа настава одамна има доволно докажани предности за развојот на децата, така што треба да се размисли за можностите како да се интегрира во образовниот процес на формалните предшколски установи во нашата земја.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Balvan.Luka.2010.Glazba za bebe.24 sata d.o.o.:Cakovec
- Bianchi, L., Blickenstaff, M., & Olsen, L.F. (1978). Piano lessons that last; The pedagogy of music pathways. New York: Carl
- Domonji.Ivan. 1986.Metodika muzickog vaspitanja u predskolskim ustanovima.Sarajevo ;Svjetlost
- Fisher.
- Fuckar,S.1981. Muzicki odgoj predskolske djece,Skolska knjiga,Zagreb
- Kovacic.Anto.Ujtecaj glazba na covjeka
- Lethco, A. v., Manus, M., & Palmer, W. A. (1983). Alfred's basic piano library. Sherman Oaks, CA: Alfred Publishing.
- ORF Television. Documentary film Testing Mozart. Viena.ORF Television
- www.childrenmusicworkshop.com.music and the brain
- www.childrenmusicworkshop.twelvw-benefits-of-music-education
- [www.thehindu.com/features/education/its-music-to the-ears/article6650742.ece](http://www.thehindu.com/features/education/its-music-to-the-ears/article6650742.ece)
- Малјановска,Весна. 2013. Мали пијанисти. емисија за култура Витраж, Македонска телевизија

ДИМИТРИ КУМБАРОСКИ

**АНАЛИЗА НА НАПЕВОТ „ДОСТОЙНО ЕСТЬ” НА ПРВ ГЛАС,
ОД АРХИМАНДРИТОТ КАЛИСТРАТ ЗОГРАФСКИ**

Во предложениот труд, ќе го анализираме напевот „Достојно еСТЬ” на прв глас од Архимандритот Калистрат Зографски, печатен во Литургијата од Зборникот „Восточно църковно пѣние” на Атон, во 1905 (стр. 114). За музичкиот јазик на Калистрат Зографски пишувале професорот Сотир Голабовски во трудот „Од музичкото минато на Струга” (Голабовски 1977:43) и професорот Јане Коџабашија во трудот „Калистрат Зографски – време, живот и дело”. (Коџабашија, 2005:7) Во цитираниот труд, Голабовски забележува дека, „во македонската музичка литература среќаваме поголем број оригинални духовни музички творби од македонски автори, но дека творбите на Калистрат Зографски се издвојуваат од ова творештво. Тие се уникати во својата категорија” – вели Голабовски, „бидејќи во нив се чувствува во голема мера еден природен духовен одраз на животот на самиот Калистрат, духовната арома од подрачјето од каде што потекнува, а и тенденцијата да се излезе од рамките на својата средина”.(Голабовски 1977:43) Тој уште додава дека Калистрат останал верен на традициите на хрисантовата теорија, но дека „во своето дело внесува елементи кои тогаш биле актуелни и за средноевропската музика”. На крај, Голабовски заклучува дека карактерот на неговата музика од една страна е одраз на секојдневниот живот на луѓето, и е напоена од фолклорот на неговиот роден крај, а од друга страна, Калистрат Зографски гради фантастичен однос спрема христијанските правила. Во продолжение, тој го анализира напевот „Отца и Сына” на прв плагален (петти глас).

Коџабашија пак, во својот труд забележува дека, „Калистрат Зографски дошол до интересни согледувања за византиската музичка симиографија и ортографија” – и дека „за жал теоретското образложение на овие свои истражувања, по сè изгледа, не ги објавил, туку само практично ги применил во зборникот „Восточно църковно пѣние”. Во продолжение Коџабашија ја развива тезата дека, семиографските грешки среќавани кај Калистрат всушност не се грешки, и дека зад тоа стои „идејата за рационализација” на музичките знаци.

Она во што и Коџабашија и Голабовски се согласни е тоа дека, иако музичките творби на Калистрат Зографски „се создавани во духот на источното црковно пеење, во овие композиции се чувствува и влијанието на западната музика” (Коџабашија, 2005:17). И ние, го делиме мислењето на професорите Голабовски и Коџабашија за одредени надворешни влијанија во делата на Калистрат Зографски и во продолжение, ќе се обидеме да го објасниме тоа преку анализа на неговото „Достојно еСТЬ” на прв глас. Но претходно сметаме дека е неопходно, во кратки црти да го објасниме поимот мелотворење. Свесно го заобиколуваме терминот компонирање, бидејќи тој не е најсоодветен со практиката на образување на мелодија, својствена за византиската музичка традиција, во што ќе се

увериме понатаму.

Образувањето на мелодијата во византиската музика се нарекува мелотворење (грч. μελοποιία). Според Константин Фотопулос, мелотворењето е „музичко облекување (слов. одеење) на химнографската реч”. (Фотопулос 2011:61) Иконописецот ја пишува иконата на светителот со помош на боите. Боите всушност се оние кои го обликуваат ликот на светителот кој се создава. Во нашиот случај мелосот е тој кој го обликува значењето на тоа што е депонирано во божествените слова на црковната поезија.

Се мелотвори со помош на мелодиски обрасци. Мелодискиот образец (грч. θέσις) е основен структурен дел на византискиот мелос, еден вид музички морфем. Тој е еден вид музичка формула изградена според одредени законитости. Според Мануил Хрисаф, „образец (грч. θέσις) се смета, определеното здружување на знаците кои го изразуваат самиот мелос”.¹

Секој образец има свој мелодиски почеток и крај, определен број нагласени и ненагласени слогови распоредени на определени места и секој има своја динамика. Образците потем, се разликуваат во зависност од гласот, химнографскиот жанр (ирмолошки, стихирарски, пападичи), дали се силабички или мелизматички (брзи или бавни), версификационата структура (самогласни, подобни и самоподобни) и др.

Оливер Странк, во својот есеј за „Тонскиот систем во византиската музика”, подвлекува дека, „византиската мелодија е еден вид мозаик, во кој определени мелодиски формули се комбинираат на различни начини, изградувајќи мелодија која и покрај општата сличност, никогаш не е два пати иста”. (Странк, 1977: 10). Спомнатиот принцип воглавно се рефлектира во ваквиот став на Странк. Феноменот да се мелотвори следејќи го примерот на старите мајстори е особено ценет во Црквата.

Разбирањето на начелото на мелотворење е поврзано и со самата нотација и нејзиниот развој и логика. Познато е дека, низ сите стадиуми од развојот на невматската нотација бројот на знаците се зголемува. Тоа се должело на фактот дека, некои од карактерите на музичкиот израз се запишувале детално. На тој начин се ситнеле мелодиските обрасци, и нивниот број се зголемува. Ова особено се случувало во XVIII век (времето на егзегетската нотација) и по усвојувањето на новиот метод во 1814 година.

Но да се вратиме на анализата на спомнатиот напев на „Достојно еСТЬ”. Овој напев, е еден од четирите напеви потпишани од Архимандритот Калистрат Зографски и публикувани во зборникот „Восточно църковно пѣние” во 1905 год.

Во однос на химнографијата, познато е дека, текстот се состои од

¹ Цитирано според Фотопулос, К. (2011) Сочинение (мелопия) как основной компонент византийской музыки и проблемы сочинения в настоящее время, Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика – Научно-издательский центр „Московская консерватория”, Москва, стр. 61

два дела – **величание**¹ („Достойно есть яко воистину блажити Тя, Богородицу, Присноблаженную и Пренепорочную и Матерь Бога нашего”) и **ирмос**,² („Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу, Тя величаем”). Автор на делот „Честнейшую херувим”, кој е ирмос на 9-та песна од трипеснецот на Велики Петок, на втор плагален (шести) глас, се смета Преподобен Козма Мајумски³. За создавањето на припевот „Достойно есть”, пак, сведочи Светото Предание на Црквата, кое го бележи следниот настан запишан околу 1548 година.⁴ Имено, во X век на Света Гора, во малечката келија на Успение на Пресвета Богородица близу Кареја се подвизувале старец и послушник. Еднаш старецот пошол на сеноќно бдение во соборниот храм во Кареја и додека тој бил отсутен, келијата ја посетил некој монах. За време на утрената служба, во време кога се пее ирмосот „Честнейшую херувим”, монахот-гостин го испеал величанието „Достойно есть” и рекол: „Кај нас, вака се пее”. Младиот монах посакал да ја запише химната, и донел една плоча на која монахот-гостин со прст ја испишал песната и исчезнал. Христијаните веруваат дека тој всушност бил архангелот Гаврил. Плочата подоцна била пренесена во Цариград.

Оваа химна наоѓа широка примена во богослужбата на Православната Црква. Таа се пее на крајот од 9-та песна на канонот за време на Утрената, Повечерието и Молебенот, за време на Божествената Литургија и во некои други случаи, како на пример, чинот „панагија” и др.⁵

Според химнографскиот жанр, спаѓа во групата ирмолошки песни и може да биде во брз (синтомон) и бавен (аргон) мелос. Овој податок е важен за разбирањето на морфолошката структура на напевите на оваа химна, кои до 18 век, најчесто се создавани според примерот на ирмосот на 9-та песна од погоре спомнатиот трипеснец. Во византиската псалтикиска традиција познати се напевите на втор глас наречен „вообичаен” (грч. συνηθισμνον);⁶ прв глас од Григориј протопсалт; трет, четврти легетос, втори плагален (шести) и седми варис од Теодор Фокејски; прв, втор и трет глас од Мелетиј Сисанијски; прв глас од Нектариј Влав и др.

¹ Припев кон стихови на избран псалм (полиелејна служба или бдение), а во грчката богослужбена практика терминот се користи во однос на припевите на 9-та песна на канонот во празнични денови.

² Првата строфа од секоја од песните на канонот.

³ Преп. Козма напишал канони за Успение на Пресвета Богородица, Божиќ, Крстовден, Сретение (со стихири), Педесетница, трипесници на понеделникот, вторникот, средата и петокот во Страсната Седмица. Потоа канон на Велики Четврток, икос и 14 кондаци на Успение Богородичино, канони на: праведниот Јосиф, царот Давид, великомаченикот Георгиј, Григориј Богослов; составил и уште некои други црковни песни. Во однос на песната „Честнејшују херувим” постои следново црковно предание: Пресветата Богомајка, му се јавила на преп. Козма и со радостно лице му рекла: „Пријатни ми се твоите песни, ама оваа ми е најпријатна од сите други, пријатни ми се оние кои ми пеат духовни песни, но никогаш не им сум толку блиска како кога ми ја пеат оваа твоја нова песна“.

⁴ Νέον Μαρτυρολόγιον ἤτοι μαρτύρια τῶν νεοφανῶν μαρτύρων τῶν μετὰ τὴν ἀλώσιν τῆς Κων/πόλεως κατὰ διαφοροὺς καιροὺς καὶ τόπους μαρτυρησάντων, 1856. 2η εκδ. Αθήναι: Καραμπίνης, стр. 294-296

⁵ <http://www.pravenc.ru/text/180367.html> (д.п. 24/6/2014)

⁶ Овој напев е познат уште под името „древен”, но не е постар од 18 век (Lesb. Leim. 230. Fol. 263-263v, од ок. 1700 год).

Д. КУМБАРОСКИ: „ДОСТОЙНО ЕСТЬ” ОД К. ЗОГРАФСКИ

Според белешките во насловот и воведната мартирија, напевот на Калистрат Зографски е напишан во есо прв глас. Во однос на лествичната структура, овој глас е со основен звук Па (Ре) и ја користи лествицата на мекодијатонскиот род (два мекодијатонски тетра хорди поврзани со голем степен).

Доминантни тонови во ирмолошкиот мелос во есо прв глас се тоновите Па (Ре), Δι (Сол) и Ке (Ла). Овие својства, воглавно се запазени и во напевот на Калистрат Зографски. Она што сепак е необично, а се односува лествичната структура и звучењето на гласот е енхрамонската фтора на Βου (Ми) во стихот „и матер Бога нашеω” и „Бога слова рождшую”.

го Бо го ро ди цу

Пример: 1

„Достойно есть Глас А” отъ Иеросхимонаха Калистрата Зографскаω
„Восточно църковно пѣние”, Афон, 1905 (стр. 130)

Оваа фраза, која не е класичен образац за завршна каденца на тонот Па (Ре) во бавен ирмолошки мелос, ја среќаваме и кај Георги Сарандаеклисиот, но како фраза на прв плагален (петти) глас.

Σε ρα φει

Пример:2

Αξιον εστι, Γεωργιου Ηχος πλ. Α' Σαρανταεκκλησιωτου,
Καλλιφωνος Αηδων – Αγιον ορος -1933 (1984), стр. 151

Самата фраза пак, му припаѓа на четврти агиа тврдо дијатонски глас.

Бидејќи најголемиот дел од мелурзите преведувани од Архимандритот Калистрат се негови современици (Нектариј Влав, Антониј Смирнски, Георги Сарандаеклисиот, Дионисиј Светогорец, Мелетиј Сисанијски, Анастасиј Рапсаниот), природно е нивниот стил на мелотворење да се одрази и во делата на Калистрат. Она што е својствено пак за нив, но и за многу други современи мелурзи е тоа што, честопати, мелургијата ја засноваат врз својот личен пејачки опит и моменталната инспирација. За

Георгиј Сарандаеклисиот се знае дека имал прекрасен глас и дека имал одлично познавање на отоманската музика и особено ритмите. На ист начин говори и усното предание во Манастирот Зограф на Св. Гора за нашиот Калистрат. Но, честопати, потпирањето единствено на спомнатите особини (пејачки опит и моментална испирација) знае да ја деранжира релацијата со преданската практика на мелотворење (Петар Пелопонески и пред Петар) и да доведе до инволвирање музички елементи несвојствени за црковниот мелос. Во напевот на Калистрат Зографски ја забележуваме таа тенденција. Динамиката на фразата честопати е условена од виртуозното движење на гласот и придонесува да се наруши целокупноста на мелосот.

Тоа не е случај кај Григориј Протопсалт на пример, чиј мелос е многу поедноставен и лесен, но и многу морфолошки похомоген. Но овде сакам да подвлечам дека ова не е својствено само за Калистрат, туку за една цела плејада истакнати мелурзи од XIX и XX век. Следната фраза од напевот на Калистрат отвара уште една дилема. Имено, византискиот мелос во најголем дел е создаван на грчки јазик. Тоа значи дека, мелотворењето се вршело во согласност со прописите на овој јазик. Проблем се јавува при преведувањето на напевите и при мелотворењето по подражавање на оригиналните напеви. Да ја погледнеме спомнатата фраза:

Кај Калистрат:

и пре не по ро чну ю

Пример: 3

„Достойно естъ Глас А” отъ Иеросхимонаха Калистрата Зографскаго – „Восточно църковно пѣние”, Афон, 1905 (стр. 130)

Кај Георгиј Сарандаеклисиот:

και πα να μω μη τον

Пример: 4

Αξιον εστι Νηος πλ. Α', Γεωργιου Σαρανταεκκλησιωτου, – Καλλιφωνος Αηδων – Αγιον ορος -1933 (1984), стр. 151

Забележуваме дека во грчкиот пример, зборот „παναμώμητον” е составено од 5 слогови, од кои 3-от е нагласен, додека пак, словенскиот

Д. КУМБАРОСКИ: „ДОСТОЙНО ЕСТЬ” ОД К. ЗОГРАФСКИ

еквивалент, „пренепорчную” има 6 слогови, од кои 3-от е нагласен. Во однос на ритмот, гледаме дека во грчкиот пример доминира четвороделниот ритам, и дека нагласениот слог трае 2 времиња, додека во словенскиот пример овој поредок е деранжиран и нагласокот трае 3 времиња.

Станува јасно дека Калистрат се труди да ја вподоби словенската реч во постоечкиот мелодиски образец, изменувајќи ја притоа ритмички фразата, која во оригиналниот извор има своја логика со логиката на изговор на тоа слово во грчкиот јазик.

Оваа фраза би можела да се изведе на следните два начина. Првиот начин е поблиску до оригиналот, вториот пак, е позвучен на црковно-словенскиот јазик.

Пример: 5

и пре не по ро чну ю

Пример: 6

и пре не по ро чну ю

Сметаме дека во последно време, придонес кон оваа проблематика и нејзиното систематско проучување даде Игор Зиројевиќ од Конзерваториумот Симон Карас во Атина. Тој на јавноста и понуди нов, но всушност древен (предански) принцип на мелотворење согласно логиката на јазикот на кој се мелотвори.

Овој напев или поточно начинот на кој тој е запишан (метрофоничката логика на бележење) сведочи и за феноменот на усното предание од тоа историско раздобје и место. Во него препознаваме повеќе од дејствата на квалитативните ипостаси, како се запишани метрафонично. Во овој контекст, нагласувам дека, посебно интересни се напевите преведувани од влашки на црковно-словенски. Но, оваа проблематика е доволна самата посебе за опстојни научни истражувања. А целта на овој труд е да отворат нови перспективи, кои треба во иднина да се разработат систематски.

На самиот крај да сумираме заклучок.

Во овој напев кој е не есо прв глас:

1. среќаваме фрази на други гласови (четврти агиа тврдо дијатонски)

2. динамиката во некои фрази е условена од виртуозното движење на гласот и придонесува да се наруши целокупноста на мелосот

3. повеќе внимание се обраќа на аналитичкиот начин на бележење на фразата отколку на самата фраза

4. не се внимава на поетскиот размер и ритамот

Оваа композиција на Калистрат, можеби не е на ниво (ги нема квалитетите) од неговиот преубав ехаристиски канон на прв плагален (петти) глас чиј мелос повторно не е традиционален, но таа со сигурност ги бележи музичките тенденции од историското раздобје во кое живее Калистрат. И во ова дело, како впрочем и во делата на неговите современици, забележуваме екстривертност кон одредени надворешни влијанија, кои немаат врска со национални елементи, специфики, мелос и сл., туку се облици на еден „жив културолошки универзализам“ (Солунчев 2014) својствен за Црквата. Според тоа, творештвото на Калистрат не ќе може да се детерминира од идејата за некаков национален стил. Тоа е плод на опитот во Црквата, и ѝ припаѓа на Црквата. Од тие причини може да се нарече и безвремено.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

- Голабовски, С. (1977) Од музичкото минато на Струга, Македонска музика, Скопје: СМЕ, стр. 43
- Коџабашија, Ј. (2005) Калистрат Зографски – време, живот и дело, Источно црковно пеење (партитури), Скопје: Центар за византолошки студии, стр.
- Голабовски, С. (1977) Од музичкото минато на Струга, Македонска музика, Скопје: СМЕ, стр. 43
- Коџабашија, Ј. (2005) Калистрат Зографски – време, живот, дело – Источно црковно пеење (партитура), Центар за византолошки студии, Скопје, стр. 17
- Фотопулос, К. (2011) Сочинение (мелопия) как основной компонент византийской музыки и проблемы сочинения в настоящее время, Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика – Научно-издательский центр „Московская консерватория“, Москва, стр. 61
- Strunk, O. (1977) The tonal system of byzantine music, Essays on Music in the byzantine world, New York, стр. 10
- Νέον Μαρτυρολόγιον ήτοι μαρτύρια των νεοφανών μαρτύρων των μετά την άλωση της Κων/πόλεως κατά διαφόρους καιρούς και τόπους μαρτυρησάντων, 1856. 2η εκδ. Αθήνα: Καραμπίνης, стр. 294-296
- Солунчев. Р. - Византиската музика како исходиште на еден културолошки универзализам - Интернет портал на ЦЕМ, <http://cem.mk/index.php/esei/217-vizantiskata-crkovna-muzika-kako-ishodishhte-na-eden-kulturoloshki-univerzalizam> (д.п. 10.07.2014)
- <http://www.pravenc.ru/text/180367.html> (д.п. 24/6/2014)

МИРЈАНА ПАВЛОВСКА ШУЛАЈКОВСКА

**ЦРКОВНО - МУЗИЧКАТА ДЕЈНОСТ НА ЈОАН ХАРМОСИН – ОХРИДСКИ
(1829 - 1890)
(кон 185 години од раѓањето)**

Периодот на Националната преродба во Македонија изобилува со извонредно значајни историски настани за засилено движење против духовното и економското ропство. Сето ова помеѓу другото беше проследено и со појавата на првите учебници на народен македонски јазик и делувањето на низа дејци и литературни творци (браќата Миладиновци, Григор Прличев, Рајко Жинзифов и други). Ваков процес на раздвижување се забележува и во полето на црковната музика, кој се одвивал во две главни насоки: првата е употребата на новата Хрисантова нотација и т.н. нов систем на бележењето на црковните ноти и втората насока е употребата на словенскиот јазик во богослужбата и постепеното истиснување на грчкиот јазик од неа.

Имено, на територијата на Македонија употребата на новиот систем на Хрисант во црковната практика во првата половина на 19-от век се остварува на грчки јазик. Но, откриените ракописи од втората половина на овој век, како резултат на гореспоменатиот процес, сведочат за сè почестата употреба на словенскиот јазик во црковната практика.

Бројните псалтикиски зборници создадени на територијата на Македонија во овој преродбенски период, сведочат за цела редица представници на црковното пеење, како што се: Јанаки Стојменович, Георги Икономов, Дионисиј Поповски, Димитар Павлов-Штипјанин, Милетиј Хиландарец, Андон Шахпаски, Васил Иванов - Бојациев, Димитар Златанов-Градоборски, Калистрат Зографски и други. Овие дејци ја продолжија вековната словенско-византиската традиција на црковното пеење во еден од најдраматичните периоди од историјата на македонскиот народ - во текот на втората половина на 19от и почетокот на 20от век. Со својата посветеност и знаење тие дадоа голем придонес, како во развојот на црковното пеење кај нас, така и во остварување на вековните народни идеали. Говорејќи за нивното црковно-музичко и преродбенско дело, во својата книга „Македонски црковни псалти од XIX век“ д-р Михајло Георгиевски набројува околу 45 пронајдени музички ракописи со невматска нотација на територијата на Македонија од овој период.

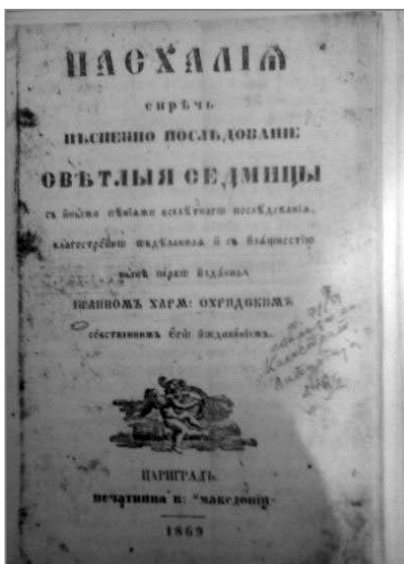
Нивните зборници представуваат тематски систематизирани псалтики во кои ги препознаваме карактеристиките и на самите автори. Во творечката зрелост во псалтикиската уметност на Димитар Златанов-Градоборски воочуваме „некои невообичаени послободни мелоритмички структури“. Умешноста во градењето на „широко развиената мелодија и модулации од еден глас во друг, кои мајсторски ги користи за градење и дефинирање на музичката форма..... и свесно се потенцираат некои тонови кои добиваат својства на тонално-хармонски центри“ ја забележуваме во творбите на Калистрат Зографски. Присуство на „одредени корелации на традиционалните напеви и стремез за откри-

вање на сопствената културна традиција во смисла на стилско нивелирање“ навестува зборникот на Јоан Хармосин-Охридски. Неговата творба Достоно ест на V глас е творба „чијашто мелодија трепери како носталгично-родољубивите стихови на Константин Миладинов и се насетува здивот на националниот романтизам“ (Коџабашија, 2008).



Јоан Хармосин - Охридски (1829 - 1890)

Еден од маркантните претставници на црковното пеење во Македонија е Јоан Хармосин - Охридски чие световно име е Иван Генадиев. Роден е во Охрид во 1829 година, во свештеничко семејство. Основното образование го стекнал во родниот Охрид, а средно во Битола и Цариград. Своето понатамошно образование го продолжил на Филозофскиот факултет во Атина. Од овој период потекнуваат и неговите први литературни обиди: објавена комедија во стихови, пишана поезија и издавањето на збирката Сфинкс, заедно со преродбеникот Григор Прличев. По завршувањето на студиите тој работел како црковен службеник, како секретар на неговиот татко кој бил митрополит во Дебарската епархија. Престојот во манастирот Пречиста кај Кичево за Јоан Хармосин е важен момент, бидејќи тоа е периодот кога тој одлично го совладува црковно- словенскиот јазик и предава источно-црковно пеење. Се наведува дека за потребите на учениците пишувал и песни на народен македонски говор. Согледувајќи ја потребата за црковно-музичка литература на словенски јазик, Јоан Хармосин во овој период започнал да преведува музички творби од грчки на црковно-словенски јазик. Резултат на оваа дејност се двата зборника: Великиот воскресник, кој сè уште не е пронајден и зборникот Пасхалија, печатен во 1869 година во Цариград. На оваа книга тој за првпат се потпишал како Јоан Хармосин - Охридски.



Црковно – музичкиот зборник
Пасхалија, печатен во Цариград во 1869
година

Токму поради активноста за воведувањето на словенскиот јазик во богослужбата тој бил испратен од Дебар во Цариград, на „објаснување“ со Патијаршијата. Но, наместо тоа Јоан Хармосин таму се придружил кон движењето против грчкото влијание во црквата. Кога во 1870 година неговиот татко станува митрополит во Велешката епархија, Јоан Хармосин - Охридски останува со него како секретар. Подоцна тој заминал во Пловдив каде работел

како учител по историја, веронаука и црковно пеење, ја вршел должноста на протопсалт во пловдивската црква „Св. Богородица“, а потоа и секретар на Пловдивската митрополија. Оваа должност ја извршувал до крајот на својот живот. Починал во 1890 година.

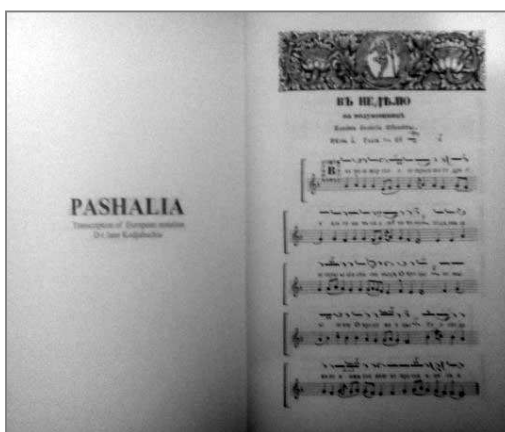
Истражувачите за животот и делото на Јоан Хармосин - Охридски започнале да говорат само девет години по неговата смрт. Неговата дејност најнапред е забележана во 1899 во енциклопедискиот речник на Лука Касров, десетина години подоцна во 1912 година Петар Сарафов се осврнува кон заслугите за црковното пеење на Јоан Хармосин - Охридски, а потоа и Петар Динев во 1928 година говори за овој деец. Тој во текот на педесетите и шеесетите години од 20 век, публикува сознанија за дејноста на Јоан Хармосин.

Кај нас во овој период, поточно во 1969 година, непосредно по откривањето на еден примерок од зборникот Пасхалија, Михајло Георгиевски во весникот Нова Македонија се пројавува со напис посветен на Јоан Хармосин Охридски. На манифестацијата Струшка музичка есен '75, тој настапува со рефератот „Положбата на нотните музички ракописи во Македонија до крајот на 19 век“, посебно осврнувајќи се на зборникот Пасхалија на Јоан Хармосин - Охридски, кој побуди голем интерес во нашата научна јавност. Веќе на следната манифестација Струшка музичка есен '76, Сотир Голабовски ја обработува дејноста на Јоан Хармосин - Охридски и представува транскрипција на една творба. Драгослав Ортаков, во својата книга Музичката уметност во Македонија, а подоцна и во книгата Ars nova Macedonia, презентира продлабочени согледувања за творештвото на овој деец (Коџабашија, 2007). Тие во списанието Музика бр.4 од 1983 година при представувањето на делата прават напор освен музиколошки да остварат и свој композиторски пристап (хармонизација на Достојно ест на V глас од Сотир Голабовски). На манифестацијата Струшка музичка есен во 2001 година бугарскиот музиколог византолог Стефан Хрков се обраќа со текст за новооткриени документи и писма, кои

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - 100 ГОДИНИ ПО К. ЗОГРАФСКИ

се однесуваат на дејноста на Јоан Хармосин, а на Струшка музичка есен 2011, беше представен рефератот на Гоце Ристески, „Непознати авторски композиции од Јоан Хармосин - Охридски“.

Секако неизоставна е обемната дејност на Јане Коџабашија, кој во 1999 година пред јавноста во целост го представи изданието на зборникот Пасхалија со паралелна транскрипција на европска нотација. Ова издание е еден редок и значаен пример кој представува можност делото да биде разбрано и да му помогне на секој практичар без проблем да ја оствари интерпретацијата на овие композиции. Тоа е година кога и на манифестацијата Денови на македонската музика беше одржан концерт со изведба на композиции од зборникот Пасхалија. Во 2007 година своите нови сознанија за Јоан Хармосин, Коџабашија ги објави во книгата „Јоан Хармосин Охридски – живот и дело“, која претставува досега најобемна музиколошка-византолошка студија за овој македонски црковно-музички деец.



Книгата Јоан Хармосин – Охридски: живот и дело од Јане Коџабашија

Истражувањето за творештвото на овој деец продолжува и со дејноста на хорот „Херувими“, кој на одржаните концерти во Берово (завршен концерт на Школата за црковно пеење од византиската традиција „Андон Шахпаски“) и на концертот на манифестацијата Демирхисарско културно лето, во текот на 2014 година ја изведео антологиската творба Достојно ест на V глас од зборникот Пасхалија на Јоан Хармосин - Охридски.

Црковно-музичкиот зборник Пасхалија, печатен во Цариград во 1869 година, представува тематски систематизирана псалтирија од црковни напеви наменети за богослужба во Светлата седмица на празникот Велигден, како и за други празници во текот на годината. Тој содржи творби на познати автори од 17,18 и првата половина на 19 век: Петар Берекет, Хрисав Новаго, Јаков Протопсалт, Петар Ламбардиј, Георгиј Критски, Теодор Фокејски и др.

За македонската музика црковно-музичкиот зборник Пасхалија е

значаен бидејќи е:

- прва печатена книга од македонски автор, од ваков вид на црковно-словенски јазик, која содржи и лични творби од самиот составувач.

- творбите од византиските автори и другите напеви се препеани од грчки (некои можеби и од романски) на црковно-словенски јазик од самиот Јоан Хармосин - Охридски.

- во нив Јоан Хармосин извршил одредени корекции на традиционалните напеви во смисла на нивно стилско нивелирање.

- Јоан Хармосин-Охридски во Пасхалија го има преземено препевот од една Причесна (Тело Христово од Григориј Протопслат) од првата книга на црковно-словенски јазик Цветособрание (од 1847 година), од Никола Трендафилов Сливненец, каде има незначителни измени (а не е исклучено да има напеви и од други словенски изданија).

- во контекст на имање на тематско-стилски корелации Јоан Хармосин-Охридски во композицијата Причесна на I глас, зема почетна фраза од напев на Теодор Фокејски, притоа создавајќи единство во музиката содржина.

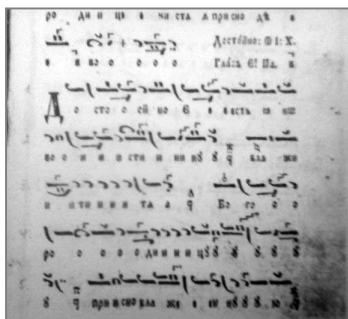
- во препеаните творби тој не се потпишал како препејувач, бидејќи за него препејувањето представувало повеќе технички отколку авторски чин.

- застапените творби тој ги проверувал пеејќи ги во црквите.

- ова значи дека зборникот Пасхалија представува внимателно создадена содржина со јасна концепција.

Во овој зборник Јоан Хармосин е застапен со седум композиции: Елици во Христа, Отца и Сина, Тело Христово, Тело Христово (друго), Богородичен тропар, Катавасии Богородични и Достојно ест. Овие творби се создадени во духот на византиската традиција. Исклучок претставува композицијата Достојно ест на V глас, која е инспирирана од македонската песнопojна традиција, како што впрочем посочува и самиот автор во предговорот на зборникот: „Еден пријател од Валанга ни понуди да го наредиме Достојно ест на петти глас во кој се слушаат тук- там месните напеви на Горна Македонија, милата наша татковина“.

Имено, „...повеќе од колку во сите други композиции во зборникот, во Достојно ест се чувствува присниот допир на авторот со Националната преродба и стремежот за откривање и афирмирање на сопствените културни традиции“.



Јоан Хармосин – Охридски:
Фрагмент од Достојно ест на V глас
(од Пасхалија)

Коџабашија забележува: „дека композицијата Достојно ест на V глас била омилена и често изведувана, говори фактот што таа се сретнува во бројни преписи и печатени книги од подоцнежниот период“. Оваа антологиска композиција во зборниците на македонските автори ја сретнуваме кај Андон Шахпаски, како најстар препис од 1882 година, тринаесет години по нејзиното објавување во зборникот Пасхалија. Во Псалтикиската литургија од 1905 година на Манасиј поп Тодоров, печатена во Софија застапена е и оваа композиција. Таа се сретнува и во ракописот на Васил Икономов настанат во Романија во 1907 година, а после 62 години од нејзиното објавување Достојно ест на V глас е дел од Пентикостарионот од 1931 година, на грчкиот автор Гавриил Кунтиадис (препеана од црковно – словенски на грчки јазик).

Како наш придонес кон зачувувањето на нашите културни вредности и делото на Јоан Хармосин - Охридски кон текстот ја приложуваме и неговата композиција Достојно ест на V глас, транскрибирана на европска нотација од Јане Коџабашија.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Коџабашија, Јане., 2007, Јоан Хармосин – Охридски, Скопје, Центар за византолошки студии.

Коџабашија, Јане., 2008, Црковното пеење во Македонија, Скопје, Центар за византолошки студии.

Јоан Хармосин - Охридски

Достојно еѣ. Гласъ ѣ. ѡѣ Па.

До - стой - - - но еѣтъ пѧ - кв во - - и - -

- сти - - - нѢ бла - жи - - ти та - Бо -

го - ро - ди - - цѢ,

при - снѡ бла - жен - - - нѢ - - ю,

ѡ пре - - не - по - ро - нѢ - - ю, ѡ ѡѣ

ма - - терь - - - Бо - - - га на - - - - - ше -
- - гв. - - - - - Чест - нѣ - - - шѣ - ю
хе - - рѣ - вѣмъ, и сла - - вѣи - - шѣ -
ю - - безъ сра - вне - - - - - ні - - - -
се - - - - - ра - - - - - фѣмъ,
безъ ѿс - тѣѣ - - - - - ні - - - - - Бо -

The musical score consists of eight staves. The first staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment. The fifth staff is a vocal line with lyrics. The sixth staff is a piano accompaniment. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

га Гло - - ва рожд - - шд - - - - - ю, еδ - - - шδ - - - ю

Бо - го - - ро - - ан - - цδ та

ве - - ли - - ча - - емъ.

ИГОР ГУЛЕВСКИ

ПСАЛТИТЕ ВО БИТОЛА ОД ХХ ВЕК И НИВНАТА УЛОГА ВО РАЗВОЈОТ НА ИСТОЧНОТО ЦРКОВНО ПЕЕЊЕ

Псалтите во Битола од ХХ век со нивната црковно-музичка дејност, во период на променливи општествено-политички состојби, успеале да го продолжат континуитетот на источното црковно пеене коешто во овој град имало долга традиција. Според пронајдените псалтикии¹ на грчки јазик во храмот „Св. Димитрија“ во Битола, може да се претпостави дека дел од овие псалти богослужбените напеви ги изучувале од грчки учители коишто потоа ги адаптирале на црковнословенски јазик. Но, тука не смееме да ја исклучиме можноста некои од нив да се познавале и лично со познатите музички дејци од Преродбенскиот период, како: Манасиј поп Тодоров, Калистрат Зографски, Георге Казана и други, кои престојувале во Битола во еден период од нивниот живот. Во продолжение на рефератот ќе се осврнеме на најбитните сегменти од животот и црковно-музичката дејност на псалтите од ХХ век.

Псалтите во Битола од ХХ век

Првите црковно-музички дејци кои се пројавуваат во Битола во почетокот на минатиот век се Петар и Тодор. Според кажувањата на отец Љубомир Милошевски и протоѓаконот Лазар Лазаревски, овие псалти пееле во храмот „Св. Димитрија“ во Битола. Петар бил музички образован, завршувајќи школа за црковно пеене (сè уште не знаеме каква школа и каде ја завршил). Тој, како протопсалт раководел со певницата, на којашто бил и Тодор. Интересен е фактот што овие двајца квалитетни псалти² отслужиле голем број на литургии во соборниот храм во Битола заедно со еромонахот Атинагора,³ кој во овој град бил на служба и останал сè до почетокот на Првата светска војна. (Попникола 2003:381) Петар заедно со ѓаконот Лазо Лазаревски еднаш неделно богослужеле и во храмот „Св. Константин и Елена“. Спомнатите, Петар и Тодор, имаат особено голема важност за црковното пеене во Битола, затоа што голем дел од подоцнежните псалти црковно пеене учеле токму кај нив двајца.

Псалтот Таќи (XIX - XX)

Псалтот Таќи е роден кон крајот на XIX век во Битола во влашко семејство. По занает бил кондурација. Според кажувањето на господинот

¹ Псалтикиите се наоѓаат во една од просториите на црквата „Св. Димитрија“ во Битола. Овие псалтикии датираат од крајот на XIX и почетокот на XX век. Истите беа отстапени на авторот на овој труд, од кои една наведуваме: Φωκαεύς Θ. Αλέξανδρος, Μουσικὸν ἑγκόλπιον, Τ. 1, Θεσσαλονίκη, 1879.

² Според исказите на о. Љубомир Милошевски и ѓаконот Лазо Лазаревски, псалтите Петар и Тодор поседувале одлични вокални способности.

³ Атинагора подоцна станува вселенски паτριјарх (1948-1972) - Златко Ангелевски, *Слово за црквата* (Скопје: „Абакус-комерц“, 2007), 186.

Стефан Хаџи Антоновски, Таќи во храмот „Св. Димитрија“ го практикувал исклучиво црковното пеење од византиско-словенската традиција. Секојдневните богослужби во споменатиот храм се вршеле со меѓусебно договарање и наизменично доаѓање од страна на неколкуте псалти, меѓу нив и Таќи. Бидејќи не посетувал школо поврзано со црковното пеење, можеме да претпоставиме дека тој, истото, го учел слушајќи ги учените псалти во храмот „Св. Димитрија“.

Грчкото влијание во Битола отсекогаш било силно, а имајќи во предвид дека псалтот Таќи го знаел грчкиот јазик, постои можност да се усовршувал кај музички авторитети од грчка провениенција. Тој, заедно со неговиот колега Цветко Ристевски богослужеле во соборниот храм „Св. Димитрија“. Според кажувањата на Стефан Х. Антоновски, кога Таќи ќе отидел во нивниот дом, заедно со таткото на Стефан целата литургија ја пееле на грчки јазик.

Починал во седумдесетите години на минатиот век.

Петар Димитровски (1886-1969)

Петар Димитровски¹ е роден во с. Граешница - Битолско. Источно црковно пеење учел од својот татко Димитар, кој бил свештеник во селото. Бидејќи учел во грчкото училиште во манастирот „Св. Спас“ во с. Барешани, псалтикиското пеење го изучувал и на грчки јазик.² Свештеничкиот чин го добил многу млад, по што богослужел во црквата во с. Граешница. Подоцна, во периодот меѓу двете светски војни и по Втората светска војна, во неговата парохија биле вклучени и црквите од селата Драгош и Лажец.

Интересен е податокот дека свештеникот Петар Димитровски во разни пригоди за потребите на своите парохјани, требите ги извршувал на двата јазика: на црковнословенски и грчки. Пример за тоа биле буковските гробишта во Битола, каде што имал свои лозја и на барање на некои верници од влашка припадност пеел и на грчки јазик.

Починал во 1969 година.

Веле Гурцев (+1957)

Еден од првите псалти во Битола е и Веле Гурцев,³ кој е роден во с. Смилево при крајот на XIX век. По спалувањето на Смилево за време на Илинденското востание (1903), Веле, со своето семејство пребегнува преку Бигла Планина во битолското село Гопеш. По петнаесет години учителствување во ова големо село, во 1918 година се преселува во Битола. Во овој град, во храмот „Св. Недела“, бил псалт цели дваесет и пет

¹Од Димитар Димитровски, библиотекар на НУБ „Св. Климент Охридски“, Скопје, добивме интересни податоци за дејноста на неговиот дедо - Петар Димитровски.

²Ова /грчко школо било формирано во 1900 година, а во него покрај другите предмети се изучувал и

предметот Црковна музика (Види: Крсте Битоски, *op. cit.* 116).

³Информациите ги добивме од Снежана Дурмишовска, правнука на Веле Гурцев, која сега е раководител

на певницата во црквата „Св. Константин и Елена“ во Битола.



години. Располагал со прекрасен глас, но бил и одличен калиграф, поради што му биле доверени документите од битолската Митрополија. Не се знае каде и од кого го учел црковното пеење, но она што го научил доследно го пренесол на помладите заинтересирани луѓе. Според кажувањето на псалтот Трајан Ацевски, Веле Гурцев бил негов учител којшто го негувал само византиското црковно пеење.

Сл. 1. Веле Гурцев (+1957)

Ѓорѓи Иванов - Караѓуле (1900-1989)

Ѓорѓи Иванов - Караѓуле¹ е роден во 1900 година во Битола. Основно образование завршил во својот роден град, изучил чевларски занает и станал еден од најдобрите битолски макинеџии.² Покрај изучувањето на занаетот и црковната музика, Ѓорѓи зборувал повеќе странски јазици. Неговиот дуќан се наоѓал блиску до Саат-кулата во Битола, во непосредна близина на храмот „Св. Димитрија“ и може да се



претпостави дека псалтирското пеење започнал да го учи во оваа црква. Најголемиот дел од своето богослужение како псалт во Битола го поминал во храмот „Пресвета Богородица“. Тоа го сведочи и господинот Тодор Миленков,³ кој вели дека во периодот помеѓу 1942-1944 година, Ѓорѓи богослужел во спомнатиот храм во Битола. Починал во 1989 година во Скопје.

Сл. 2. Ѓорѓи Иванов - Караѓуле

¹ Интервју со Никола Крнчев, внук на псалтот Ѓорѓи Иванов, направено на 9.07.2013 г. во Битола.

² Макинеџија - шивач и украсувач на чевли.

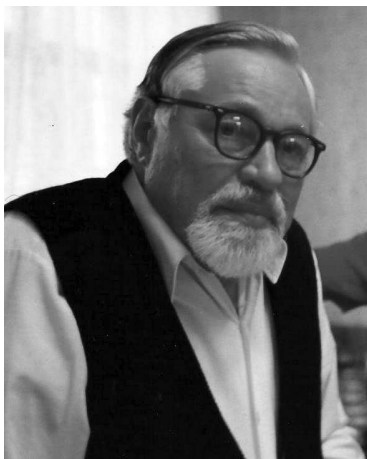
³ За неговата интерпретација ни сведочи и Тодор Миленков, долгогодишен псалт на црковни напеви од

Мокрањчевото црковно пеење, во црковниот хор во „Пресвета Богородица“ во Битола, кој со пиетет се присетува на прекрасниот глас на Ѓорѓи Иванов.

Протоереј Цветко Ристевски (1908-1989)

Протоереј Цветко Ристевски¹ е роден 1908 година во с. Велушина, битолско. Уште од рана возраст ги посетувал богослужбите, така што од 14-годишна возраст присуствувал во селските храмови и започнал да пее. Источното црковно пеење го научил по слух и не познавал нотно писмо. Завршил петгодишно основно образование.

Цветко Ристевски во Битола на неделните и празничните богослужби пеел во храмот „Св. Димитрија“, заедно со псалтите Петар и Таки, сè до 1962 година. Интересен е податокот кој ни го даде неговата ќерка Вангелица Стефановска, која вели дека во нивниот дом често се пееле стари македонски народни песни, од кои Цветко користел одредени елементи во црковното пеење. Во 1965 година во Канада бил ракоположен за свештеник од унгарски владика. Истата година се враќа во Битола и по извесен период е ракоположен за свештеник и од македонските црковни



Сл. 3. Протојереј Цветко Ристевски власти, така што ја добил Цапарската парохија. Отец Цветко Ристевски, останал во оваа парохија се до своето пензионирање. Починал во 1989 година во Битола.

Никола Јанакиевски – Мурго (1908/9-1973)

Псалтот и диригент Никола Јанакиевски-Мурго² е роден во 1908/9 година во Битола. Откако со одличен успех го завршил основното четиригодишно училиште, своето интересирање го насочил кон изучување на црковното пеење од византиската традиција кај својот вујко Ѓорѓи Иванов, а воедно го учел и чевларскиот занает. Поради силното влијание на српската црква во богослужбата да се практикуваат Мокрањчевите напеви, Никола, во следниот период се преориентирал исклучиво на повеќегласни музички творби. За ова ни сведочат пронајдените нотни материјали во неговиот дом, како и други пишани документи за работата на хорот при храмот „Св. Димитрија“ во Битола, со којшто раководел.

Починал во 1973 година во Битола.



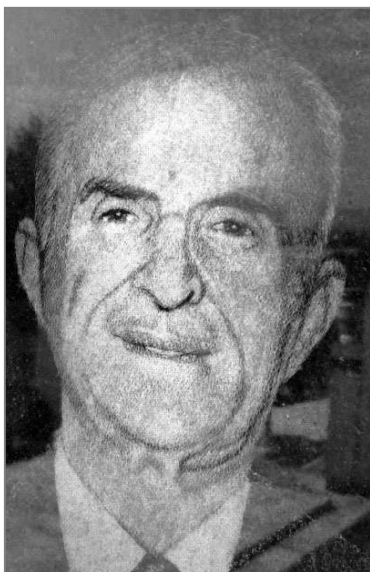
Сл. 4. Никола Јанакиевски – Мурго

¹ Информациите за отец Цветко ги добивме од неговата ќерка Вангелица Цветко Стефановска.

² Интервју со Стефан Јанакиев, син на Никола Јанакиевски - Мурго, реализирано на 20.07.2013 година во Битола.

Трифун Радевски (1914-2002)

Трифун Радевски е роден е во с. Драгош, битолско во 1914 година. Бил еден од најпознатите бакалџии во Битола, но многу успешно се занимавал и со византиското црковно пеење. Со оваа своја голема пасија започнал по Втората светска војна во храмот „Св. Димитрија“. Според кажувањето на почитуваниот протопсалт Ѓорѓи Ѓурчиновски,¹ Трифун, целиот свој живот го поминал во соборната црква во Битола. Тој, во овој храм учел црковно пеење кај псалтите Петар и Тодор. Поради фактот што подоцнежните завршени ѓакони и свештеници не го изучувале византиското црковно пеење, Трифун, практикувал и напеви од Стеван Мокрањац. Авторот на овој труд ги доби основите на Типикот од псалтот Трифун. Почина во 2002 година во Битола.



Сл. 5. Трифун Радевски

Протоѓакон Димитар Велјановски (1921-2001)



Протоѓаконот Димитар Велјановски² е уште еден од редицата личности од Битола, кој го практикувал и го негувал источното црковно пеење. Роден е 1921 година во Битола. Основно образование завршил во Битола, а по завршувањето на втори клас гимназиско образование се запишал на Вишата трговска школа, која во 1940 година ја завршил со одличен успех. За сето тоа време, редовно посетувал црква и бил член во црковен хор.

Според кажувањата на оние кои имале можност да го запознаат како црковен пејач, но и од неговите снимени композиции, Димитар поседувал моќен баритонски глас и многу солидно познавање на псалтикиското пеење. За време на Втората светска војна, поточно од 1941

¹ Ѓорѓи Ѓурчиновски моментално живее и работи и е протопсалт во САД и таму со голема енергија и ентузијазам го развива традиционалното црковно пеење помеѓу нашите верници.

² Интервју со Никола Велјановски, син на ѓаконот Димче Велјановски, реализирано на 25.07.2013 г. во Битола.

И. ГУЛЕВСКИ: ПСАЛТИТЕ ВО БИТОЛА ...

до 1943 година и по нејзиното завршување, богослужел во храмот „Пресвета Богородица“ во Битола. Вршел повеќе функции за време на својата црковна дејност како протоѓакон. Служел во голем број храмови, но последните години ги поминал во храмот „Св. Недела“ во Битола. Починал во 2001 година во Битола. Снимил повеќе напеви за потребите на хорот „Св. Агатангел Битолски“, од кои пронајдовме две композиции снимени на аудио касета: светилниот Апостоли о^а конгцъ на трети глас и кондакот Душг мо# на шести глас. Една од двете црковни творби, светилниот: Апостоли о^а конгцъ го приложуваме во две нотации (невматска и западна).

Подобенъ свѣтилень: Апостоли о^а конгцъ. Глас ҃. ѿ Га.

Испеал: протоѓакон Димитар Велјановски

А по сто ли ѿ ко не е е е е е е е ец

со во кѣ пѣ ль ше е сл а а здѣ в'Гео, сі ма а нї стѣ

ей ве е е си и и и по гре ви те е е тѣ е е

ло мо е и Ты Сы не и Бо о о о же е мой

прї и ми и и дѣ ѣхъ мо ой

Трајан Ацевски (1925-2014)

Трајан Ацевски¹ беше последниот жив псалт, кој сведочеше за традицијата и длабоките корени на византиското црковно пеење во Битола и Битолско. Роден е 1925 година во с. Слоештица – Демирхисарско. Завршил четиригодишно основно училиште во своето родно село. Црковното пеење започнал да го изучува од својата триесетта година. Самиот тој, велеше: „Учев пеење од стари певци ‚византинци‘, во храмот, Св. Димитрија’ во Битола“. Во оваа црква, Трајан Ацевски десет години учел од образовани псалти. Според неговите сеќавања, тоа биле најпознатите псалти во Битола: Петар, Тодор, Таќи, Алексо и Веле Гурџев. Извесен период бил псалт во храмот „Пресвета Богородица“, но најголемиот дел од својот живот го поминал во храмот „Св. Недела“ во Битола. Тука, Трајан Ацевски го пренел целото свое долгогодишно искуство. Од повеќето испени црковни напеви од псалтот Трајан, приложуваме еден напев во две нотации (невматска и западна): Св#тiúе Боже на втори глас.



СвѦТЫЙ БОЖЕ. Глас Б. $\overline{\text{C}} \overline{\text{D}} \overline{\text{E}} \overline{\text{F}} \overline{\text{G}} \overline{\text{A}} \overline{\text{B}}$

Испелал: Трајан Ацевски

СвѦ ты ты ты ты Бо о о же е е е СвѦ а тый

крѦ е е е е е е е е пкiй СвѦ тый ве ез

сме е е е е е е е е ерт ный по о о ми и

лѦ Ѧ Ѧ Ѧ Ѧ Ѧ Ѧ Ѧ Ѧ на ась.

¹ Интервју со псалт Трајан Ацевски, реализирано на 23.10.2012 г. во Битола.

ЗАКЛУЧОК:

Со своето децениско практикување на источното црковно пеење во битолските храмови, псалтите од XX век оставиле силен белег во сферата на духовната музичка култура во Битола.

Определбата на овие псалти да го практикуваат византиското црковно пеење го одбележа целото изминато столетие, пренесувајќи една силна порака дека оваа црковно-пејачка традиција била присутна во Битола и покрај големите искушенија. Негувањето на оваа музичка уметност, довело до диференцирање на еден специфичен стил во практикувањето на псалтикиското пеење во овој град и пошироко. Благодарение на овие псалти, денес во битолските храмови се применува византиското црковно пеење. Како продолжувачи на оваа традиција делуваа цела низа одлични псалти и црковни хорови, коишто придонесуваат за понатамошниот развој на црковното пеење во Република Македонија.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Попникола, Нико., 2003, Влашки преродбеници, Битола: Светска лига Власите.

Ангелевски, Златко., 2007, Слово за црквата Скопје: „Абакус-комерц“.

Гоце Ристески

ЗА ОРТОГРАФСКИТЕ ПРИНЦИПИ И ИЗДАВАЧКО-РЕДАКТОРСКАТА ДЕЈНОСТ НА МАНАСИЈ ПОП Т(Е)ОДОРОВ¹ (1856-1936)²

Во старопечатните музички зборници издадени во деветнаесеттиот и почеток на дваесеттиот век (како и во некои музички ракописи од тој период), се појавуваат првите преводи и авторски композиции на словенски јазик напишани со таканаречената „Хрисантова музичка нотација“, а соодветно на тоа и првите проблеми на ортографска музичка редакција (според правилата од новиот аналитички систем) и правилата за ортографско музико-словесно композирање и превод.

Што треба да разбираме под поимот „музико-словесно композирање“?

Прво, причината за создавање или појава на вокална музика според даден текст со религиозна содржина (каде што се спомнува за Господовите и Богородични празници и празниците посветени на различни категории светци), е да послужи на идејата од текстот потчинета на химнографско-мелотворските правила, како израз на молитва, благодарност, или пофалба за време на богослужбата кон посочените категории. Причината за тоа секако дека не е случајна, бидејќи човечкиот глас (вокалноста) и монофонијата (едногласноста) обезбедува совршена едноставност и чистота на мелодиската форма, а душата ја наведува кон постојана молитва и славење на Бога. Тоа во историски контекст е потврдено од многубројните химнографи и мелотворци преку нивното творештво, денес стигнато до нас. Ваквиот начин на разбирање и интерпретација (првоначално од страна на мелотворците, а потоа и од оние што покасно ќе ги користат така подготвените химнографски текстови), потврдува дека во повеќето мелотворни примери од ирмолошкиот и стихирарискиот мелос, мелодијата е потчинета на текстот, а не обратно, за што ќе видиме и конкретни примери од редакторско-композиторската дејност на Манасиј поп Тодоров.

Како учител во Самоковската, а покасно и во Софиската духовна семинарија, Манасиј поп Тодоров ги издава следните псалтирски зборници:³

- Божествена Литургија - 1896 и 1897 година, две книги на петтолинии; **(Л1896-1897)**

- Воскресник - 1898 година, на петтолинии; **(В1898)**

¹ Во сите официјални изданија неговото презиме е „Теодоров“ а само во 2-то издание на Краткиот Воскресник од 1923 година како презиме стои „Тодоров.“ „Тодоров“ го нарекува и Петар Динев, а така е обнародено и во нашата музикологија.

² Бидејќи текстот е дел од пообемна студија, поради ограничениот простор тука ќе приложиме неколку аналитички примери.

³ Заради подобра прегледност насловите ги пишуваме скратено (само типологија и година на печатење) според нашиот современ правопис, а истите во оригинал ќе бидат приложени кон крајот на оваа студија во „Користена литература.“

- Краток Воскресник и Литургија - 1905 година; (КВ1905 и Л1905)
- Псалтикиен Требник - 1911 година; **(Т1911)**
- Псалтикиен Воскресник и Псалтикина Утрена - 1914 година (В1914 и **У1914**) (2-ро изд. 1968 и 1969 г.);
- Псалтикиен минејник 1921 година; **(М1921)**
- Триод и Пентикостар 1922 година; **(ТП1922)**
- Краток Воскресник 1923 година, второ издание (трето издание 1971 година).¹ **(КВ1923)**

Литографските зборници создадени под раководство на Манасиј поп Тодоров од страна на некои негови ученици нема да бидат предмет на нашата студија.²

Двете изданија на **Божествената Литургија** (1896-1897 година) вкупно имаат 86 страни каде што според насловот³ се застапени најнеопходните песнопенија од Литургијата на свети Јован Златоуст и свети Василиј Велики, како и делови од преждоосвештената Литургија на свети Григориј Двоеслав (порано познати од предходни издавачи). Секој егземпляр е потпишан лично од авторот.

Според приложениот метод на транскрипција од невматски на петтолиниски нотен систем, или за „петтолиниската ортографија“ споредена со примери од сите мелодиски типови (предходно, а и покасно) издадени со невматски нотопис, Манасиј го воведува принципот на предавање „нота за нота“ (види пр. 1, фрагмент од херувимската песна на четврти глас, од „раководството“ на Петар Динев,⁴ стр. 115), без притоа да прави дополнителна анализа на количествените знаци (со исклучок на збирот од знаци: исон со антикенома и точка, и апостроф со горгон), иако во пракса дел од количествените знаци во комбинација со други знаци даваат можност за многуобразна интерпретација, особено ако се прави транскрипција на петтолиниски нотен систем.

¹ Последниве години излегоа некои фототипни изданија но бидејќи се повторуваат нема потреба да ги цитираме сите.

² Поради неможност да бидат цитирани (бидејќи во многу книгохранилишта можат да се сретнат литографски зборници кои не се каталогизирани, а делови од нив се растурени низ разни книжни тела), тука нема да бидат спомнати. Проблемот на литографските музички зборници сам по себе налага потреба од изготвување на сериозен меѓународен музиколошки проект за системско собирање и создавање на архивна база, за што лично се надевам дека во иднина ќе се реализира.

³ **БОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТУРГИЯ: Употрѣбленная ради въ Духовныхъ, педагогическихъ, и другихъ училищахъ: [кн.1]-2/Манаси Попъ Теодоровъ - Учитель въ Самоковското Духовно училище, 1896-1897. кн.1. Божественная Литургия иже во святыхъ отца нашего Иванны Златоустаго: съ приложениемъ и пѣния на Литургии св. Василия Великаго: составлѣнная по Восточномъ напѣва Свѣтлая Православная Церкве.- Самоковъ: книжарница П. Лесичевъ.-30 с.отпечатана въ нотно-печатница Л. Нитче-Варна. Кн. 2. Божественная Литургия содержащая входныя, ирмосы: вмѣсто достойно, и причастны по всемъ Господскимъ и Богородичнымъ праздникомъ: составлѣнная по Восточномъ напѣва Свѣтлая Православная Церкве. - Пловдивъ: Дружественна печатница Единство, 1897. - 56 с.**

⁴ Динев, П. „Рководство по съвременна византийска невмена нотација“ (ДИ, С., 1964) стр. 115.

Пр. 1.

пѣ снѣ при пѣ ва при
исон: ми

пѣ ва ю щѣ

Идентичен е случајот и со ортографските формули во **Воскресникот** на петтолиние **V1898** каде што Манасиј во однос на транскрибирањето речиси воопшто не отстапува од ова правило. Види **пр. 2. Слава: Покаяніа отверзими; глас осми:** (плагален четврти) октохорден систем од дијатонскиот род - песнопение од великопосниот период поместено во **V1898**¹ стр. 29, споредено со **Слава: Покаяніа отверзими; глас осми:** во **Ковчегъ Цвѣтособранія** на стр. 171 (**пр. 2а**) од хаџи Ангел Иванов Севлиевец.

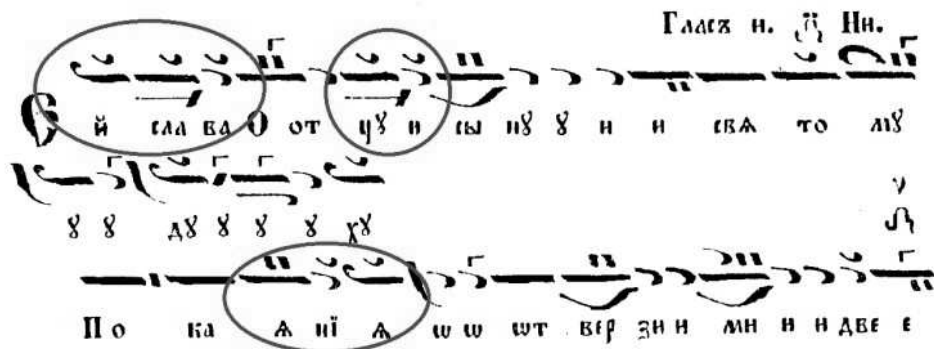
Пр. 2. V1898

Ей Сла-ва От-цу и Сы-ну и Свя-то-

му Ду-ду-ду По-ка-я-ні-я от-вер-зи

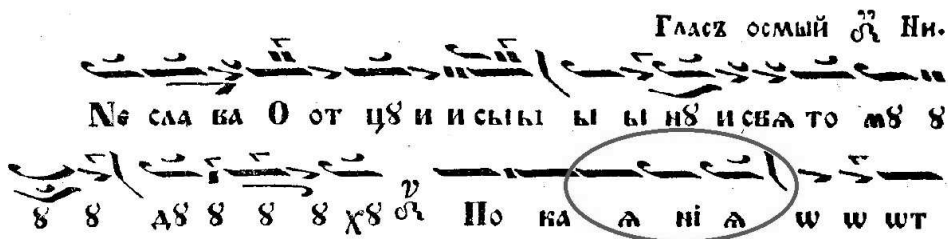
¹ Ова песнопение според типологијата не влегува во состав на **Воскресникот** а вообичаено се наоѓа во **Посниот триод** или како дел од некоја **нотирана Антологија**. Веројатно поради практични причини (според примерот на некои постари грчки изданија) Манасиј го поместил во **Воскресникот** на петтолиние **V1898**, заедно со некои други песнопенија од **Утрената** кои типолошки не се дел од **нотираниот Воскресник** до средината на 19 век. Песнопението бива вратено на место во следните изданија и е приложено во **Утрената U1014** и во **Триод и Пентикостар TП1922**, а оправдано отсутствува од **Воскресникот** со невми **V1914**.

Пр. 2а. Ковчегъ Цвѣтособранія 1857. х. Ангел Иванов Севлиевец



Во пр. 2 и пр. 2а на: „Ей, Сла-ва“ и „От-цу и“, јасно воочливо е дека нема толкувања на омалонот, или групата од знаци „олигон со клазма и омалон“ но запазена е карактеристиката на количествените знаци и знаците за време, предадени со посочената интервалска и времена разлика. На долниот ред во пр. 2 забележуваме интервенција врз мелодиската форма од зборот покајанија, каде што за разлика од пр. 2а мелодијата е скратена за единица време според примерот во Цвѣтособраніе - 1847 година, стр. 134, од Николај Трендафилов (Види пр. 2б), а на тој начин текстот станува „поразбирлив“. Од приложеното може да се види дека Манасиј се придржувал до содржината на постарите изданија.

Пр. 2б. Цвѣтособраніе 1847 Николај Трендафилов.

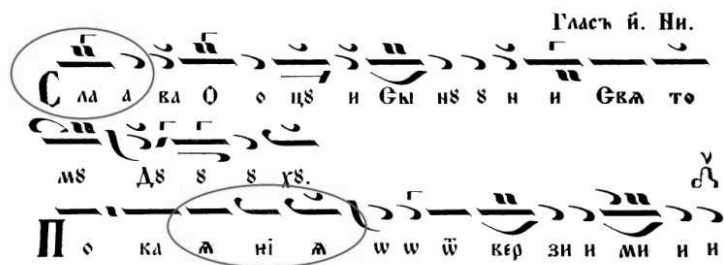


Подоцна во изданието на Псалтикината Утрена (У1914, види пр. 2в) Манасиј пристапува кон анализа на групата од знаци: олигон со клазма и омалон, но само во првиот случај од текстот, на „Сла-ва“, додека во следната група на идентични знаци кај „От-цу и“ не прави никаква интервенција, оставајќи можност за слободна практична анализа на интерпретација според преданието од усната традиција. Тука видлива е уште една ортографска корекција врз мелодиската форма од текстот „Свя-то-му Ду-ху“ каде што предходно толкуваната форма од пр. 2а и пр. 2б. е упростена. Го избравме овој пример за да може накратко да опфатиме поширок аналитички опсек и да направиме споредбен приказ на повеќе постари и понови старопечатни словенски изданија. Манасиј поп

СТРУШКА МУЗИЧКА ЕСЕН 2014 - 100 ГОДИНИ ПО К. ЗОГРАФСКИ

Тодоров веројатно е првиот кој прави транскрипција од источна на западна нотација и официјално издава зборници на западни ноти со црковни песнопенија од Источната традиција на Црквата. Тоа го потврдува и музикологот Петар Динев кој во најголем дел од неговите книги и школски примери ги користи материјалите од Манасиј поп Тодоров.

Пр. 2в. У1914



Во **Краткиот воскресник** и во двете изданија (првото 1905, второто 1923 година) на почетокот е поместен краток теоретски труд со елементарни објаснувања за карактеристиките на знаците (невми) и 40 основни методолошки вежби за почетници. Потоа кратка форма на господи возвах, со слава, всјакое дихание, алилујар и кратки ирмолошки славословија на осумте гласа.

Тука Манасиј не препечатува скоро ништо од **V1898**, иако таму се застапени сите ирмолошки песнопенија на воскресната утрена и ирмолошките напеви на осумте гласа од вечерната, така што неформално може да се формира целосен краток ирмолошки воскресник.

Во однос на интервалската поделба на тоновите, во краткиот воведен теоретски труд застапени се интервали според светогорската реформа извршена кон втората половина на деветнаесеттиот век, каде што интервалските разлики се поделени на три целини: 8-минималниот, 10-малиот, и 12-големиот. Ваквата поделба на големината на интервалите во старопечатните зборници е единствена во словенската традиција. Имено, во краткиот теоретски труд на Никола Трендафилов, **Гледало**, интервалите се 6, 9 и 12 мории. Оваа поделба е застапена и во изданието на **Зографските отци** (1905 на Света Гора), кои всушност без никакви измени прават целосно реиздание на воскресникот од Николај Трендафилов, дополнет со елементи од воскресникот на Севлиевец. Слична поделба е застапена и во воскресникот од хаџи Ангел Севлиевец,

Г. РИСТЕСКИ: ОТРТОГРАФСКИТЕ ПРИНЦИПИ НА МОНАСИЈ ПОП Т(Е)ОДОРОВ

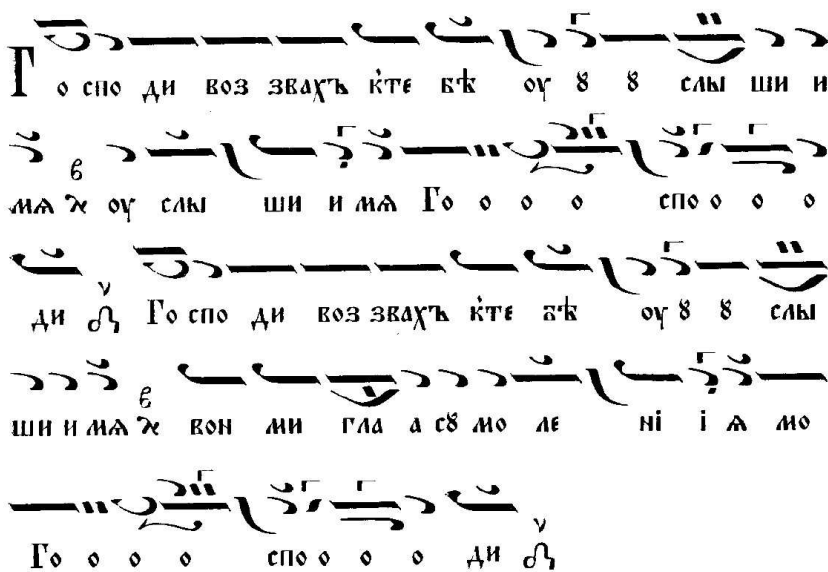
каде што големината на интервалите е предадена според Хрисантовата реформа (7, 9, 12). Петар Сарафов во својот теоретски труд интервалите ги дели на два дела (степен и полустепен), исто како во западната музика.

Подолу следува еден фразолошки пример од стихирарискиот мелос каде што без разлика во кој глас и тонов род се сретнува истиот, Манасиј првоначално го предава така: (Види **пр. 3**, и **пр. 3а**), а подоцна во **У905**, **Т9011**, **В1914**, **У1014**, **М1021**, **ТП1922**, како во **пр. 3б** и **пр. 3в**. Ова правило во цитираните изданија ги опфаќа сите форми на стихирарискиот мелос, речиси без никаков исклучок.

Пр. 3. В1898



Пр. 3а. КВ1905, КВ1923



Пр. 36. В1914

Пр. 3в. В1914

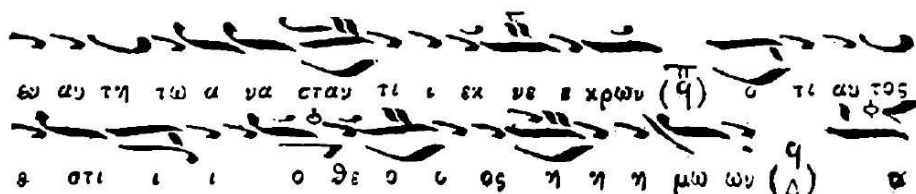


Во опширниот манасиев **Воскресник (В1914)** претежно преовладува содржината од воскресникот на хаџи Ангел Севлиевец испечатен 1857 година во Цариград. Тоа е вториот официјално испечатен словенски воскресник, после воскресникот на Николај Трендафилов (испечатен 1847 година во Букурешт). Тука се наметнува прашањето зошто Манасиј не пристапил кон собирање и издавање на еден целосен воскресник (со сите форми на стихарски и ирмолошки мелос) на источни ноти, кога дејствително, со неговиот петтолиниски воскресник **(В1898)** речи си тоа го направил. Но ова е предмет на една друга обемна анализа.

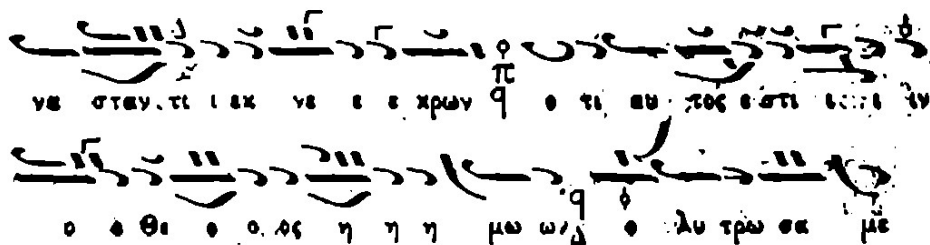
Во прилог на гореспомнатата теза за улогата на текстот во ирмолошкиот и стихарскиот мелос, поради ограничениот простор ќе приложиме само уште еден пример од воскресникот **В1914**, спореден со други постари изданија.

Во стихирите на **Гѡсподи възвѡхъ** - глас први, Манасиј прави редакција на втората (**Обыдите людіе сіѡнъ:**) и третата стихира (**Придите людіе:**) така што дотогашната класичната мелодиска форма (каде што во првиот надолен пентахорд веднаш после основниот), мелодијата слегува до долно Ди (види **пр.4, пр.4а, пр.4б, пр.4в**), тоа го променува со класична мелодиска форма која се движи во основниот пентахорд (со окончание на **тонот га**) во втората стихира (види **пр. 4г**), и окончание на тонот па во третата стихира (види **пр. 4д**). Тоа може да се истолкува на повеќе начини и причината може да биде различна. Најверојатно оваа промена настапила поради неможноста повеќе од учениците да ги испеат така ниските тонови, но не треба да се исклучи можноста дека според примерот на ракописниот воскресник од Кирил Рилски (**РМ-83**) Манасиј се сообразил со бројот на слогови и пристапил кон таквиот начина на „скратување“.

Пр.4 Νέον Αναστασιατάριον, 1820

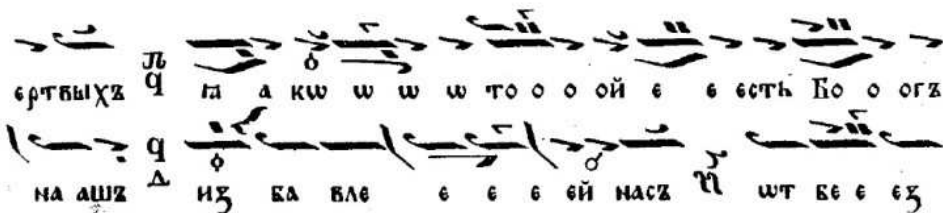


Пр. 4а. Αναστασιματάριον θ. Φωκαεωσ Α1847



 νε στου.τι ι εκ νε ε ε κρων π ο τι αυ.τος εστι αυ.τος αν
 ο ο θε ο ο.ος η η η μω ω δ ο αυ τρω σα με

Пр. 4б. Воскресникъ Новъ, Трендафилов 1947



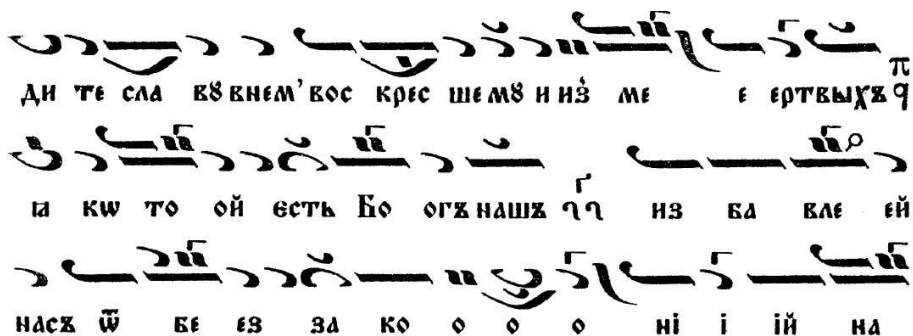
 ертвѣхъ ѿ та а кω ω ω ω то о о ой е е есть бо о о гъ
 на ашъ ѿ изъ ба влѣ е е е ей насъ ѿ ѿт бѣ е еъ

Пр. 4в. Воскресникъ, Севлиевец, 1859



 ди те сла въ ѡвнемъво оскре е е ше мѣ ѡ из ме е
 е ертвѣхъ ѿ та а а а кштой е е есть бо о о гъ наашъ ѿ

Пр.4г. В1914



 ди те сла въвнем'вос крес шемѣ и изъ ме е ертвѣхъ ѿ
 та кω то ой есть бо о гънашъ ѿ изъ ба влѣ ей
 насъ ѿ бѣ еъ за ко о о о ни і ий на

Пр. 4д. В1914



Од досегашната мелотворска практика таквите отклонувања главно се раководени од текстот нагласувајќи некој важен момент од дејството опишано во него. Вообичаена практика е кога текстот описно или метафорично говори за адот, (**снишелъ еси въ преисподная земли,**) страданијата, или повикот да се поклониме на конкретен настан, или на Бога (**покланяемся страстемъ Твоимъ, Христе**), тогаш мелодијата слегува во првиот надолен пентахорд веднаш после основниот, така што на тој начин го нагласува текстот, а кога се пее за небесата, висините, или претстои некој момент на радосен призив, пофалба или молба, мелодијата се движи во нагорна посока. Богослужбените текстови избилуваат со вакви делови затоа нема пореба да посочиме други примери.

Во дадениот пример погоре оригиналниот текст гласи: **ὅτι αὐτός ἐστιν ὁ Θεός ἡμῶν**, а неговиот црковнословенски превод е: **яко ти еси Богъ** наш. Според приложениот текст ние немаме идентичен број на слогови (оригиналниот текст имама 11 а во преводот 7 слогови), затоа целта на музико-словесното компонирање и превод не треба да биде буквално „покорена“ на оргиналната мелодија, а според „подражание“ да предаде нова форма, како што во случајов тоа го направил Манасиј, сообразувајќи се со оваа практика. Затоа лично сметам дека оваа промена што ја извршил Манасиј според горенаведените работи е апсолутно на место.

Најдобар пример за авторство се херувимските песни од **Псалтикината Литургија** кои се напишани: по подражание на Петар Ламбадариј и Атанасиј Рилски. Ако овие композиции ги погледнеме од денешен аспект, слободно може да кажеме дека тоа се мелотворби на Манасиј Поп Тодоров, бидејќи тој, како и неговите претходници направил само редакција со минимални ортографски и мелодиски интервенции на оние мелодии кои во себе го носат духот на средновековниот источно-православен мелос.

Како потврда на ова може да се наведат аналитичките мелотворби на класичните византиски автори од 15 до 19 век што во себе носат предание на постари композиции.

Најдобар репрезентативен пример на горекажаните работи е химнографско-„мелотворското“ дело на свети Јован Дамаскин (680-780) како и на многу други химнографи од различни периоди. Во ракописното музичко наследство речиси и да не е откриена конкретна нотација од негово време, која би посведочила за начинот на интерпретација на

Г. РИСТЕСКИ: ОТРТОГРАФСКИТЕ ПРИНЦИПИ НА МОНАСИЈ ПОП Т(Е)ОДОРОВ

музиката форма. Но, она што можеби е најважно и го потврдува преданието за усно предавање на музичките форми е фактот што сите химнографски композиции се напишани во метрика. Бидејќи во метричкиот текст постои конкретен број на слогови, според соодветни првообрази и однапред утврдени правила, тоа дава можност една иста мелодија подолг период, непроменето, да се предава усно. Затоа со појавата на нотно писмо дел од овие мелотворби се трајно запечатени и слободно може да се претпостави дека химнографските творби (според гласот на подобните) и до денес во себе носат дух од времето на нивното првосоздавање.

Затоа смислата за „авторски дух“ во источно - православната химнографска и песнена традиција се држи до формата „според подражание“. Поради тоа и денес секој редактор може да се нарече автор, но не автор според современиот начин на разбирање и толкување на смисла од зборот, а автор по начинот на редактирање и толкување, придржувајќи се на химнографско-мелотворските правила од древната традиција. Ваквиот начин е жив принос кон црковното пеење и го дополнува неговиот богат историски континуитет и станува причина за појавата на различни музички школи со препознатлив карактеристичен творечки и интерпретирачки дух.

Несомнено е дека Манасиј поп Тодоров зад себе оставил огромно музичко наследство и до денес во словенската традиција останува најплоден издавач на псалтирски зборници. Во неговата издавачка и редакторско-композиторска дејност ги користел преводите од неговите предходници, а според начинот на разбирање и практичните потреби за време на неговото учителствување, вршел одредени корекции. Со тоа имал можност позадлабочено да се соочи со секојдневните практични проблеми на учениците, да направи компромис, да ги поучи, упатувајќи ги во тајните на црковното пеење, а на Црквата принесувајќи ѝ прекрасен плод многуимашен, во духот на источно-православната традиција.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Тодоров, Манаси поп. Божественная Литургия [ноти]: Употрѣбленная ради въ Духовныхъ, педагогическихъ, и другихъ училищахъ: [кн. 1] - 2 / Манаси Попъ Теодоровъ - Учителъ въ Самоковското Духовно училище, 1896-1897.

кн. 1. Божественная Литургия иже во святыхъ отца нашего Ивана Златоустаго: съ приложениемъ и пѣнія на Литургии св. Василия Великаго: составлѣнная по Восточномъ напѣва Свѣтая Православная Церкве. - Самоковъ: книжарница П. Лесичевъ. - 30 с. отпечатана въ нотно-печатница Л. Нитче - Варна.

Кн. 2. Божественная Литургия содержащая входныя, ирмосы: вмѣсто достойно, и причастны по всемъ Господскимъ и Богородичнымъ праздникомъ: составлѣнная по Восточномъ напѣва Свѣтая Православная Церкве. - Пловдивъ: Дружественна печатница Единство, 1897. - 56 с.

ВОСКРЕСНИКЪ сирѣчь Осмогласникъ Оучебнй, Юлій Генрихъ Циммерманъ, С-Петербургъ, Москва, Лейпцигъ, 1898 г.

КРАТЪКЪ ВОСКРЕСНИКЪ, Осмогласникъ съ четиредесетъ първоначални

- упражнения/ Държавна печатница, София, 1905г.
- ПСАЛТИКИЙНА ЛИТУРГИЯ на Св. Св. Йоанна Златоуста, Василия Велики и Григория Двоеслова отъ Манасия Попъ Теодорова, Собствено издание, Държавна печатница, София, 1905г.
- ПСАЛТИКИЙНИ ТРЪБИ сирѣчь Послѣдование на Малкия и Великия водосветъ, Кръщението, Вѣнчанието, Погребението, Панахидата, Р кополагането и Молебното пѣние. Съставено по образаца и реда на Великата Цариградска Църква отъ Манаси попъ Теодоровъ, собствено изд. одобрено отъ Св. Синодъ въ 1895. Придворна печатница, София, 1911г.
- КРАТЪКЪ ВОСКРЕСНИКЪ, Осмогласникъ съ елементарни познания по източно църковно пѣние. Собствено издание, Печатница Право - София, 1923г.
- ПСАЛТИКИЕНЪ ВОСКРЕСНИКЪ сирѣчь Осмогласенъ учебникъ съдържашъ Воскресната Служба и всичкитѣ подобни на осѣмтѣхъ гласа отъ Манасия Попъ Теодоровъ. Собствено издание, Царска придворна печатница, София, 1914г.
- ПСАЛТИКИЙНА УТРЕННА. Съдържаша Великопостно пѣние, избрани пѣснопѣния за страстната седмица и пасхата, троични и воскресни тропари, полиелеи, антифони , всички КАТАВАСИИ и др.; Собствено издание, Царска придворна печатница, София, 1914г.
- ПСАЛТИКИЕН МИНЕЙНИК, ТРИОД И ПЕНТИКОСТАР с д р ж а щ а всичките самогласни стихирѣ, слави, тропари, величания и кондаци на всичките Господарски и Богородични празници и празнуеми светии през цялата година и всички песнопения от великопостния период. Придворна печатница, София, 1921/1922г.
- ТРИАНДАФИЛОВ, Николај. ВОСКРЕСНИКЪ НОВЪ, който съдържава воскресните вечени, утрени и утренните стихирѣ, каквото ся пеят днес в Патриархията. Преведен на ново музикическо съставление от учителя Хурмузия Книгохранителя, един от изобретателите на реченото съставление, а сега перво преведе ся на славенский язык и издаде ся на свят от Николая Триандафилова, сливненца сос предстоянието на Иоана Стоянова, сищовца. Букурещ, в книгопечатнята на Йосифа Копайнига, 1847. 155 с.
- ГЛЕДАЛО ради славяно-болгарската нине новонапечатана псалтика за улеснение на псалтиколюбците болгаре, които желаят да ся научат совершенно и лесно. В Букурещ, в типографията на Йосифа Копайнига, 1848. 39 с.
- КРАТКА ИРМОЛОГИЯ, която съдържава потребната нейна презгодишна церковна служба сос величанията от Хурмузия книгохранителя и сос други някои потребни пеня за приз годината. Нине перво сочинена и издадена на печат от Николая Триандафиловича, сливненца. Сос предстоянието на брата му Панаиота Триандафиловича. В Букурещ, 1849. В книгопечатната на Антона Панова. 150 с.
- ЦВѢТОСОБРАНИЕ на сичкото презгодишно църковно богослужение. [Т. 2.] Сочинено от разни певци вехти и нови учители, а сега перво преведе ся на славенский язык и издаде ся на свят от Николая Триандафилова, сливненца. Сос предстоянието на Иоана Стоянова, сищовца. В Букурещ, в ИВАНОВ, Хаџи Ангел Севлиевец.
- КОВЧЕГЪ ЦВѢТОСОБРАНИЯ. въ Кѡнстантинополѣ, 1857. Т. 1, Т.2.
- Стѣхираръ. въ Кѡнстантиноградѣ, напечатася въ Типографія-та на вѣсникъ Македонія, 1864.
- Славикъ. въ Кѡнстантинополѣ, Народна типография, 1864.
- Минеяникъ. въ Кѡнстантинополѣ, напечатася въ Типографія-та на

Г. РИСТЕСКИ: ОТРТΟΓΡΑΦСКИТЕ ПРИНЦИПИ НА ΜΟΝΑΣΙЈ ПОП Т(Ε)ΟΔΟΡΟΒ

вѣсникъ Македонія, 1869.

ΙΡΜΟΛΟΓΙΑ в две части, Цариградъ, печатница Т. Дивитчианъ, 1875.

ДИНЕВ, Петар. Ръководство по съвременна византийска невмена нотация, (ДИ, С., 1964),

Църковно-певчески сб. / Превел от източни на зап. ноти П. Динев. София, 1947. Ч. 1: Кратък осмогласник и Божествена литургия; 1949. Ч. 2: Обширен възкресник; 1951. Ч. 3: Триод и пентикостар; 1953. Ч. 4: Пространни пападически песнопения; 1958. Ч. 5: Църковни треби и Слави от Триода и Пентикостаря.

САРАФΟΒ, Петар., Ръководство за практическото и теоретическото изучаване на восточната църковна музика. С., 1912.

ΝΕΟΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ / ΜΕΤΑΦΡΑΣΘΕΝ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΚΑΙΝΟΦΑΝΗ ΜΕΘΟΔΟΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ υπό των εν Κωνσταντινουπόλει μουσικολογιωτάτων Διδασκάλων και εφευρετών του νέου μουσικού συστήματος. Βουκουρέστι: Εν τω του Βουκουρεστίω νεοσυστάτω Τυπογραφείω, 1820.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΑΤΑΡΙΟΝ Θ. ΦΩΚΑΕΩΣ Συνθέτης: ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΦΩΚΑΕΥΣ ΜΟΥΣΙΚΗ ΜΕΛΙΣΣΑ ΤΟΜΟΣ Α΄ τος: 1849.





СТРУШКА МУЗИЧКА 2014 ЕСЕН НИЗ ФОТОГРАФИИ

