

МУЗИКА



СОКОМ

СОЈУЗ НА КОМПОЗИТОРИ НА МАКЕДОНИЈА



Издавањето на списанието го помогна
МИНИСТЕРСТВО ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

МУЗИКА

списание за музичка култура

Издавач: Сојуз на композиторите на Македонија • **Издавачки совет:** Проф. д-р Димитрије Големовиќ (Србија), Проф. д-р Магда Сухиашвили (Грузија), Доц. м-р Сони Петровски • **Редакција:** Марко Коловски (Одговорен уредник), д-р Младен Марковиќ, д-р Стефанија Лешкова-Зеленковска, д-р Викторија Коларовска - Гмирја • **За издавачот:** Сони Петровски • **Лектура:** Даница Андевска • **Техничка обработка:** Методија Ачевски • **Секретаријат:** Лазар Мојсовски • **Адреса:** Ул. Максим Горки бр. 18, 1000 Скопје • **Печати:** „РИ - ГРАФИКА“ - Скопје

СОДРЖИНА

СТУДИИ

7 - 71

Викторија Коларовска-Гмирја

ХАИКУ-ПОЕЗИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ГОЦЕ
КОЛАРОВСКИ – ОД ЗАМИСЛАТА КОН РЕАЛИЗАЦИЈАТА. . . 7

Јелица Тодорчевска

КОНЦЕРТНАТА ДЕЈНОСТ НА СКОПСКИОТ ХОР
„ВАРДАР“ (1907 - 1941) 21

Јане Коџабашија

АРАЛАМПИЕ ШАХПАСКИ-АМПО,
ПСАЛТ СМОЈМИРСКИ 29

Мирјана Павловска - Шулајковска

ЦРКОВНО – МУЗИЧКАТА ДЕЈНОСТ НА
ВАСИЛ ИВАНОВ БОЈАЦИЕВ (1876 - 1950) 32

Петруш Петрушевски, Стефанија Лешкова-Зеленковска

ЕВОЛУТИВНИОТ ПАТ НА МУЗИЧКИОТ
ИНСТРУМЕНТ КОНТРАБАС 39

Трпко Бицевски

ЗА ФОРМИТЕ НА ТРАНСФОРМАЦИЈА
НА МАКЕДОНСКИОТ МУЗИЧКИ ФОЛКЛОР 46

Бежим Рамадани, докторанд

КОН МУЗИЧКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА МАШКОТО
ДВОГЛАСНО ПЕЕЊЕ ВО КИЧЕВСКО 51

| | |
|---|----|
| Елена Јосимовска, Верица Јосимовска | |
| СЛЕПИОТ ГУСЛАР ФИЛИП МИТРЕ НЕИСЦРПЕН ИЗВОР НА „КРАЛСКИ ПЕСНИ“ ОД XIX ВЕК | 59 |
| Јулијана Папазова | |
| АЛТЕРНАТИВНАТА РОК СЦЕНА ВО ЈУГОСЛАВИЈА ВО ПЕРИОДОТ НА 80-ТИТЕ ГОДИНИ | 64 |

КРИТИКИ - ДММ 2017

72 - 94

| | |
|--|----|
| Татјана Грковска | |
| МАГИЈАТА НА ДАУТОВСКИ | 72 |
| Тина Иванова | |
| ВПЕЧАТЛИВИ МУЗИЧКИ СТРУЕЊА НА МЛАДИТЕ КОМПОЗИТОРИ | 74 |
| Елени Новаковска | |
| ЖЕДНИ ЗА ЗВУКОТ НА БИГ-БЕНДОТ | 77 |
| Ангелина Димоска | |
| ИНТИМЕН И ЈАСЕН УВИД ВО КОМПОЗИТОРСКИОТ СЕНЗИБИЛИТЕТ НА ЦАНЕВ | 81 |
| Елени Новаковска | |
| НОВИ ВИДИЦИ | 83 |
| Дојрана Прокопиева | |
| КАМЕРНА ВЕЧЕР СО ИТАЛИЈАНСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ | 87 |
| Ангелина Димоска | |
| СЛУШНАВМЕ ПРЕМИЕРИ НА ДЕЛА НА СЕДУМ КОМПОЗИТОРКИ ОД БАЛКАНОТ | 90 |
| Ангелина Димоска | |
| СЕНЗИБИЛИТЕТИ И СТИЛСКА КАРАКТЕРНОСТ | 93 |

КНИГИ

95 - 97

| | |
|---|----|
| Јане Коџабашија | |
| ВОВЕДЕН ТЕКСТ И ТРАНСКРИПЦИЈА НА ЕВРОПСКА НОТАЦИЈА | 95 |
| (Кон книгата „Краток воскресник“ од Андон Шахпаски) | |

ХАИКУ-ПОЕЗИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ГОЦЕ КОЛАРОВСКИ – ОД ЗАМИСЛАТА КОН РЕАЛИЗАЦИЈАТА

(според материјалите на композиторската архива)¹

Викторија Коларовска-Гмирја

78.089.8:82-1 Коларовски, Г.

Интересот на европските уметници кон неевропските култури има долга традиција, а особено моќно се пројавува во 20-тиот век. Во таа смисла, се забележува посебна улога на културите на Далечниот Исток, пред сè Кина и Јапонија, во европската уметност и филозофија, но и во поширокиот животен контекст (стилот на живеење, религиозните и духовните практики, интересот кон јазиците базиран како на општокултурните, така и на економските интереси). Европскиот („западниот“) човек преку овие култури го доживува различниот светоглед заснован на интуитивното наспроти рационалното, вреднувањето на процесот наспроти резултатот, минливоста наспроти трајноста, микрокосмосот наспроти макрокосмосот и сл. Еден од фундаменталните стремежи на современата култура – лаконскиот и концентриран израз – резонира со еден од најрепрезентативните и стари жанрови на јапонската поезија: хаику-стиховите. Во различни земји, вклучително и Македонија, се преведува јапонската хаику-поезија, а се создаваат и сопствените поетски дела врз оваа традиција.

Хаику поезијата станува инспирација за еден од истакнатите македонски композитори **Гоце Коларовски** (1959-2006) кој создава репрезентативни дела на стиховите од врвниот хаику-мајстор **Маџо Башо** (Matsuo Bashō, 1644-1694). Да додадеме дека за творештвото на овој композитор воопшто е карактеристично да се прават своевидни културни „екскурзии“ во други средини². Во предложениот труд ќе се обидеме да расветлиме одредени аспекти на замислата и реализацијата на „јапонската тема“ претставена со двата вокални циклуса „**Чейири мигновенија на йролейџа**“ (2002) и „**Чейири**

¹ *Сџаиџаџа е најравена сџоред рефераџоџи йрочиџан на меѓународноџи научен собир „Влаго Милошевиќ: еџномузиколог, композиџтор и йедагог“ одржан во Бања Лука на 15-16 аџрил 2016 година.*

² *Во еден наш џтекст ја расветливме „руската џема“ во неговоџо џворешџво, а може да се зборува и за „американската џема“ йреку многу значајна канџаџа „Гласови“ на сџихови од Томас Елиоџ со циџаџи од „Unanswered question“ од Чарлс Аџвс (Коларовска-Гмирја 2014).*

снежни мигновенија“ (2003), користејќи ги, меѓудругото, белешките и исказите на композиторот кои се зачувани во неговата архива. Главните прашања кои вообичаено се поставуваат во овој случај се: колку замислата е условена со одредено пошироко културно и професионално опкружување (надворешните импулси на творештвото), а колку истата „резонира“ со внатрешните својства на креативната природа на композиторот, неговите творечки преокупации и стилски доминанти – односно дали таа отвора нови патишта или е на општата линија на творештвото.

Двата циклуса се многу слични по својата општа замисла и градба. Секој од нив се состои од 4 песни кои заради краткоста природно се обединуваат во своевидна вокална поема. Таквиот пристап кореспондира со принципот на „врзвачки стихови“ карактеристичен за одредени подолги форми во јапонската поезија чијшто дел може да биде и воведниот хаику (Петрески 2011: 27). Песните се слични по карактер, циклусот се гради не по принципот на контрастот туку по принципот на заемното дополнување. За тоа придонесува и сличниот интонациски амбиент заснован на слична модална организација на песните (терцно-секундните трихорди и пентатонските низи карактеристични за јапонската музика во „*Четири мигновенија на пролеќето*“ и целостепенската скала во „*Четири снежни мигновенија*“). Големо значење во двата циклуса има и специфичната „камбанова хармонија“ (типичен знак на стилот на Гоце Коларовски во тој период) – акорди градени по принципот на избрана интервалика во која доминираат тритонуси, кварта и сексти. Оваа хармонија станува една од „музичките метафори“ и колористички средства во севкупниот музички израз. За единственоста на циклусот придонесува и принципот на тематските реминисценции: последната песна во секој циклус, покрај сопствениот тематски материјал, во завршниот дел ги содржи реминисценциите (карактеристични тематски елементи) од претходните три.

Предложениот труд претставува своевиден воведен дел во анализата на овие вокални циклуси. Во него ќе се обидеме да го расветлиме општиот културен контекст во кој се создавале овие дела, односно, позицијата на хаику-поезијата во македонската култура и музичка уметност. Исто така, ќе ги претставиме архивските материјали со кои располагаме, односно, белешките на Гоце Коларовски за време на работата на овие дела кои може да помогнат за реконструкција и осознавање на креативниот процес на композиторот.

Хаику-поезијата како еден од најпознатите сегменти на јапонската култура кој во 20-тиот век се стекнал со светско значење и се интернационализирал има своја историја во македонската култура.

Значајна улога во процесот на вклучувањето на хаику-поезијата во македонскиот литературно-културен простор му припаѓа на писателот и преведувач Томе Арсовски (1928-2007) кој во 1961 година приредува „*Антологија на јапонска лирика*“ каде што стиховите се во негов препев. Во истиот период (1966 година) се појавуваат и првите хаику-песни на македонски јазик од поетот Александар Поповски: тоа е циклусот „*Чунови*“ – хаику-песни

од неговата поетска книга „*Зайриуко*“. Оттогаш во Македонија се појавиле уште неколку антологии и препеви на јапонската хаику-поезија од Томе Арсовски и од други поети-преведувачи, но исто така и хаику-песни на македонски јазик од повеќе поети меѓу кои најпознати се Христо Петрески, Петко Дабески, Александар Прокопиев, Владимир Мартиновски и Никола Маџиров. Христо Петрески е авторот на првата книга целосно составена од хаику-песни објавена во 1983 година под насловот „*Врв*“. Споменатите поети ги објавуваат своите хаику-песни како во Македонија, така и во светските хаику списанија и збирки. Сите тие се занимаваат и со теориските истражувања на хаику-поезијата, како јапонската така и современата светска поезија. Во препевите и оригиналните хаику-песни на македонски јазик, едно од најважните прашања станува прашањето на структурата, односно бројот на слоговите во стиховите условено со спецификите на македонскиот јазик:

- големиот број на кратките службени зборови-предлози, сврзници и кратки заменски форми (на, го, ја, ти, му, ѝ) поради аналитичкиот тип на јазикот;
- честото членување на именките и придавките со што се зголемува бројот на слоговите во зборовите;
- фиксираниот акцент (третиот слог од крај на повеќесложните зборови и првиот слог кај двосложните).

Во таа смисла, станува општоприфатено (не само во македонскиот јазик) дека цврстата структура на хаику-песните 5:7:5 дозволува промени и варијанти при преводот и создавањето на други јазици.

Во македонското музичко творештво јапонската тема, вклучувајќи ја и темата хаику, и денес е застапена многу малку, а во периодот кога кај Гоце Коларовски се јавува замислата за ваков тип дела постоела само една композиција која ја разоткривала оваа тема—циклусот од 5 песни за глас (алт), обоа и пијано „*Црешов свей*“ од композиторот од постарата генерација Томислав Зографски (1934-2000). Ова дело беше создадено во 1961/62 година на стиховите од јапонските поети Хитомаро, Јошинобу, Тадамине, госпоѓа Комачи и Архиепископ Џосон во превод на српски јазик, и изведено во истиот период од триото македонски музичари (за изведбите самиот автор немал точни податоци). Потоа Томислав Зографски останал без целосен препис на делото и дури во 1999 година го реконструирал според сопствените зачувани белешки и преписот со многу лош квалитет зачуван кај една од изведувачките. По изведбата/изведбите во 60-те години циклусот ѝ беше непознат на музичката јавност во Македонија³.

Со тоа може да се каже дека јапонската тема во творештвото на Гоце Коларовски дојде многу повеќе поттикната од случувањата во современата

³ *Да догадеме дека во периодот кога Гоце Коларовски работеше на овие циклуси, во 2000 година, се појавило и дело на Дарија Андовска, тогаш студентка во неговата класа на Факултетот за музичка уметност во Скопје, со наслов „Шест хаику-песни за гудачки оркестар“ во кое темата хаику е претставена без користење на самата поезија.*

македонска литература отколку од случувањата во музиката, а уште повеќе – од сопствените внатрешни побуди сврзани со, за него, актуелните творечки потраги во тој период. Но, секако, композиторот имал и одредени музички ориентири – на пример, познатото дело „*Три стихови од јапонската лирика*“ на Игор Стравински чишто ноти постојат во домашната библиотека и содржат белешки на Гоце Коларовски.

Во емисијата посветена на неговото творештво на студентското интернет-радио на Факултетот за музичка уметност во Скопје во 2003 година (водител Трена Јорданоска), разговарајќи за двата циклуса, Гоце Коларовски вели: „Прв пат јас со хаику-поезијата... дојдов на многу чуден начин, земав неколку стихотворенија од Христо Петревски (зачуван е оригиналниот изговор – м.з.), македонски автор, коишто се одликуваа со вонредна лаконичност и краткост. И... иако тие беа расфрлани во неговата книга јас ги собрав бидејќи беа обединети со една заедничка тема – тоа беше ноќ и сè она што се случува и што е поврзано со ноќта. Тоа е првиот мој циклус којшто се вика „*Ке се разбудам ли ѝак*“ (точен наслов „*Ке се ѝробудам ли ѝак*“ – м.з.) и... тие беа многу куси песни... шест песни траат негде... 7-8 минути. Подоцна интересот кон лаконичноста, кон краткоста и кон набиеноста со информации... кај мене сè повеќе и повеќе растеше, а тој е тесно поврзан со влијанието на Веберн кое во тој период силно го чувствував... кулминираше со тоа што јас дојдов до таа книшка на хаику-поезија и направив два циклуса, едниот се... пролетните песни, другиот се зимските песни; се разбира, идејата е да се напишат годишни времиња, остануваат уште летните и есенските... Во современиот начин на живеење луѓето имаат сè помалку и помалку време да губат, условно кажано, така да уметничката... уметноста треба да биде спремна и во многу кус (нагласено – м.з.) временски период да им даде нешто на... слушателите. Можеби одраз на еден таков стремеж се всушност овие два циклуса“.

Во овој исказ постојат неколку важни моменти. Првиот – свесноста за континуитетот на своето творештво и поврзувачките линии со кои композиторскиот опус (целосен или негови одредени делови) има потенцијал да се претвори во метатекст. Така, делата напишани на јапонската хаику-поезија се стават во контекст на претходно создадениот циклус кратки песни „*Ке се ѝробудам ли ѝак*“ во кој се користат стиховите од веќе споменатиот поет Христо Петрески со темата ноќ, ноќни визии и смрт-бесмртност. Можеби, не сите овие стихови на Петрески целосно им соодветствуваат на жанровските и структурните рамки на хаику, но сепак, тие се кратки и концентрирани според содржината и изразот.

Вториот момент е објаснувањето на естетските ставови: стремежот кон лаконскиот, концентриран израз соодветен на денешнината, начинот на живеењето и размислување, но и на музичките обрасци за ваквиот пристап – специјално се посочува Антон Веберн чишто творештво по студиите во

Санкт-Петербург (Ленинград) било траен ориентир и творечка преокупација на Гоце Коларовски.

Третиот момент е согледувањето на пристапот кон литературниот текст: барање на заедничката „тема“ која ги обединува стиховите (во случајов темата „нок“).

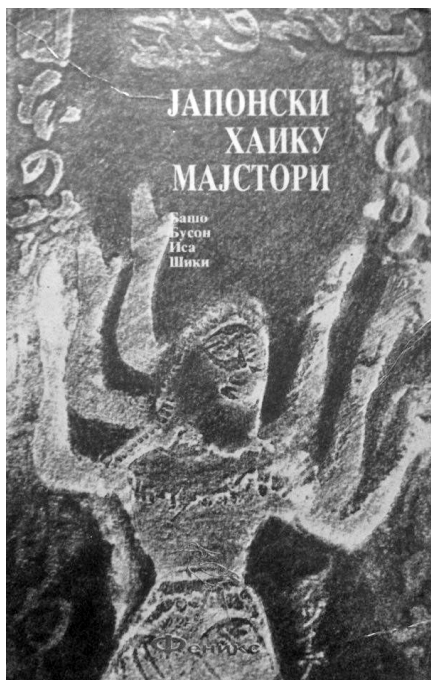
Четвртиот момент – посочување на литературниот извор на „јапонските“ циклуси, односно книгата со хаику-поезијата од која биле земени текстовите за двата вокални циклуса. На овој извор ќе застанеме поподробно.

Книгата за која зборува Гоце Коларовски („таа книшка“) се наоѓа во неговата домашна библиотека и претставува зборник со насловот **„Јайонски хаику-мајстори“** (Башо, Бусон, Иса, Шики), избор и препев Томе Арсовски (повторно се појавува името на авторот на првата антологија на јапонската лирика на македонски јазик) издадена во 1992 година во Скопје од издавачката куќа Феникс. Книгата содржи 63 страници на кои од стр. 15 до стр. 54 се сместени по 40 хаику-песни од класиците на јапонската хаику-поезија од

различни епохи: Мацуо Башо (1644-1694), Танигучи Бусон (1716-1783), Кобајаши Иса (1763-1827) и Масаока Шики (1867-1902), односно вкупно 160 хаику-тристишија, по 4 на страница. Книгата започнува со предговор со наслов **„Поејската традиција во Јајонија“** од Томе Арсовски, а завршува со поговор – белешките за поетите.

За нас оваа книга претставува важен извор на информации и податоци за креативниот процес на композиторот при компонирањето на вокалните циклуси бидејќи содржи голем број авторски белешки од различен карактер од кои може да се согледаат различните аспекти на работата на композиторот со литературниот извор. Белешките постојат како во основниот дел на книгата каде што се содржат стиховите така и во предговорот на составувачот.

Првите белешки се појавуваат во предговорот во вид на подвлекувања на одредени делови од речениците. Во



Слика 1 – Корицата на книгата **„Јайонски хаику-мајстори“**

продолжение ќе ги претставиме фрагментите од предговорот каде што има подвлечени делови. За појасна слика сите реченици ги претставуваме од нивниот почеток.

Во Предговорот „*Поејската традиција на Јапонија*“ (стр. 5-12) од Томе Арсовски подвлечени се следниве делови:

Стр. 7: „Притоа, за разлика од низа други литератури, во јапонската лирика речиси е отсутна секоја конкретизација (освен самиот повод на песната), па дури и личното чувство на поетот, соопштено во неколку стиха, е некој вид воопштено човечко искуство, филозофска сентенција, или лирска состојба од трајно значење“.

Стр. 8: „Пак заради краткоста, што барала максимум исказ со минимум средства, „хаику“ мошне ретко си помага со метафора, сликовити епитети и доследна дескрипција, туку се ориентира главно кон изборот на карактеристичен детаљ што во (продолжува на стр. 9) фантазија на читателот ќе создаде асоцијација на целосната слика.

Тоа умевање да се изнајдат една, или две најречити и највпечатливи компоненти што веднаш ја асоцираат комплетната слика онака како што ја видел авторот, предавајќи го живиот трепет на неговите емоции – нè потсетува на префинетите минијатури во воздушестото јапонско сликарство.

Затоа, овие песни не треба да се читаат брзо. Секоја од нив е цела една малечка поема со богат поттекст што тера на размислување.

Затоа овде се поставува алтернативата: познавање на конкретниот повод и околностите не само за да се разберат содржината и поетската порака, туку и за да се обезбедат од текстот обусловените асоцијации“.

Подвлечените делови упатуваат на:

- сфаќањето на естетиката на хаику (воопштено, филозофската подлога, лиризам) што, може да претпоставиме, станува и целта на композиторскиот пристап кон неговото музичко пресоздавање;
- потенцирањето на асоцијативноста, односно сложениот процес на градење асоцијации преку карактеристичен детаљ кој го „лансира“ асоцијативниот синџир; улогата на контекстот за создавање на поттекстот; соодносот на деловите и целината (по една-две компоненти да се изгради претстава за целината); бавното темпо на читање-„вдлабочување“.

зија од старото време, туку и на лириката од раното и долното средновековие – скоро до модерното време. Притоа, за разлика од низа други литератури, во јапонската лирика речиси е отсутна секавката конкретизација (освен самиот повод на песната), па дури и личното чувство на поетот, соопштено во неколку стиха, е некој вид воопштено човечко искуство, филозофска сентенција, или лирска состојба од трајно значење. И токму по ова универзалност – оваа поезија е автентично национална, колку и да звучи тоа како парадокс. Таа е автентична и национална по темите што ја интересираат, по изобилството традиционални поетски симболи и слики, по сентенциозната мисла, по луцидните детали што само со една впечатлива забелешка доловуваат цела слика или психолошка состојба, по јасноста и едноставноста на исказот и по специфично јапонските поетски форми што ги условуваат сите погоре спомнати карактеристики.

Раната уметничка лирика на Јапонија ја култивирала речиси исклучиво кусата поетска форма „танка“ (т.е. „куса песна“). Веројатно е оти тоа било условено од фактот дека стиховите биле создавани директно, по определен повод, на самото место на настанот што е тема на песната. Старите антологији на „танка“ од поколението на поколение им служеле како учебник на поетите, а познавањето на тие антологии, умењето во конкретен случај да се состави „танка“ било задолжително за аристократот. Во високото општество поезијата била дел од воспитанието на младите.

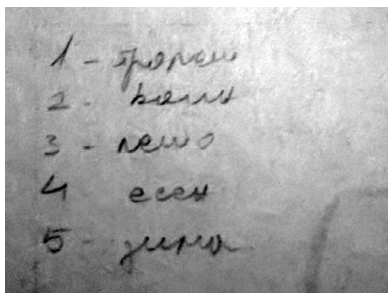
Поради структуралните особености на јазикот*, јапонската поезија речиси и не знае за рима. Затоа таа е заснована само на ритмичката организација на стихот. Во случајот, формата „танка“ се завршила како поетски модел од 31 слог, при што слоговите се распоредени во пет стиха од по пет, односно по седум слогови (5-7-5-7-7). Првите три

* Во јапонскиот јазик преовладуваат вокалите. Инајти секој збор завршува со вокал, отсутството на гласни тонови јако влијае на темпото на говорот. Во народната песна се среќаваат само извесни сонети, блиски до римата. Некои поети се обидувале да римуваат (Јосано Акино), но без особен успех.

Слика 2 – Страницата со подвлечените делови од предговорот

За споредба ги прикажуваме размислувањата на Стравински за своите „Три сѝихови од јапонската лирика“ во 1912 година: „Летово јас прочитав еден мал зборник на јапонската лирика со песните на старите автори... Впечатокот кој тие ми го оставија ме потсети на оној кој некогаш ми го остави јапонската гравура. Графичкото решение на проблемот на перспективата и обемот кој ние го воочуваме кај Јапонците, пробуди кај мене желба да пронајдам нешто во овој дух и во музиката“ (Стравинскиј 2004: 39–40). Можеме да заклучиме дека Стравински размислувал за перспектива и простор, односно, пред сѐ, за фактурата и фактурните планови (Сретенская 2011). Кај Гоце Коларовски, според прикажаните белешки, задачата е поинаква – тој размислува за карактеристични детали и асоцијации што секако ќе се одрази врз музичкиот јазик и изразните средства на делото.

Следната група белешки се однесува на општиот концепт на вокалните циклуси (според искажаната замисла да се создаде „суперциклус“ со заеднички наслов „Годишни времиња“ која, за жал, остана неостварена). Исто така, се одбележуваат конкретните хаику-песни кои композиторот ги издвојува како можни текстови за песните.



Слика 3 – Насловите на деловите на „суперциклусот“

Општиот концепт на вокалните циклуси се наоѓа на стр. 14 (празна, без текстови), на почетокот на делот со хаику-песните од Маџоу Башо. Во горниот лев агол, со молив, со ракописни букви вертикално се испишани следниве зборови:

- 1 – пролет
- 2 – воин
- 3 – лето
- 4 – есен
- 5 – зима

Овој запис укажува на општата замисла на делото кое требало да биде „суперциклус“ со насловот „Годишни времиња“ за што композиторот кажува во интервјуто. Забележливо е дека Гоце Коларовски размислува за 5 ставови наместо вообичаените 4: како став 2 е забележан „воин“ – решение кое тешко може да се објасни еднозначно, можеме само да се досетуваме зошто композиторот сакал да го вклучи и овој лик во својот циклус (подоцна, во селектираните песни ќе увидиме дека станува збор за загинатиот воин, односно симболично е прикажана темата на смртта).

Понатаму, во делот за секој хаику-автор Гоце Коларовски со соодветните арапски броеви (најчесто од лева страна) ги бележи стиховите – потенцијални текстови за песните.

Во наредниот приказ го претставуваме вкупниот број на хаику-песните од секој автор, селектирани за соодветните теми и одбележани со арапски броеви:

- 1 (пролет):
Башо - 4, Бусон - 9, Иса - 7, Шики - 5 (вкупно 25);
- 2 (воин):
Башо - 2;
- 3 (лето):
Башо - 4, Бусон - 2, Иса - 5, Шики - 5 (вкупно 16);
- 4 (есен):
Башо - 6, Бусон - 4, Иса - 1, Шики - 7 (вкупно 18);
- 5 (зима):
Башо - 7, Бусон - 5, Иса - 2, Шики - 3 (вкупно 17).

Вкупниот број на селектираните хаику-песни е 78 (од 160-те содржани во книгата). При што забележуваме дека за темата „воин“ се селектирани само 2 хаику-песни што може да укажува на напуштањето на оваа тема во авторската замисла и враќањето кон вообичаениот концепт на „Годишните времиња“.

Сепак, во понатамошната работа композиторот се одлучува само за хаику-песни од Мацуо Башо. Конечната реализација на двата циклуса укажува дека текстовите за нив во книгата се наоѓаат еден до друг и, според композиторовата замисла, сочинуваат логичен редослед.

„Чейири мигновенија на йролејџија“

Сите хаику стихови се наоѓаат на стр. 15, од левата страна кај секој стих е запишан арапски број 1 (со овој реден број се означува „пролет“ во скицата на целата замисла на стр. 14).

Над првиот стих е запишан римскиот број I, другите три стихови не се означени. Во самиот циклус нивниот редослед е променет на следниов начин:

1 - **„Пролејна ноќ“** (првата позиција во книгата), 2 - **„Под мојаџа сџиреа“** (четвртата позиција во книгата), 3 - **„Боже на оваа йланина“** (втората позиција во книгата), 4 - **„Пролејно уџиро“** (третата позиција во книгата).

„Чейири снежни мигновенија“

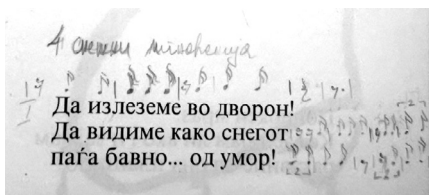
Трите стихови еден по друг се наоѓаат на стр. 23, а по нив – четвртиот на следната стр. 24. Во циклусот, нивниот редослед останува непроменет. Над првиот стих има напис „4 снежни мигновенија“.

Од левата страна кај секој стих стојат римски броеви од I до IV, а поблиску кон крајот на страницата – арапскиот број 5 (реден број на „зима“ од стр. 14).

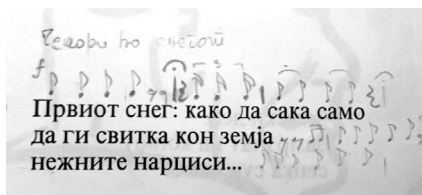
Кај овие стихови во книгата се појавува и нова група белешки кои се од исклучителна важност бидејќи ја одразуваат почетната фаза на работата на музичкото препрочитување на текстот.

Овие белешки, пред сè, се однесуваат на ритамот и се наоѓаат кај првиот („**Да излеземе во дворон**“), вториот („**Првиот снег**“) и третиот („**Гарванот**“) хаику-стих.

Првиот и вториот хаику-стих содржат ист тип знаци: над првиот ред и од десна страна на вториот и третиот ред е испишан ритамот со осмини, шеснаесетини и други знаци.



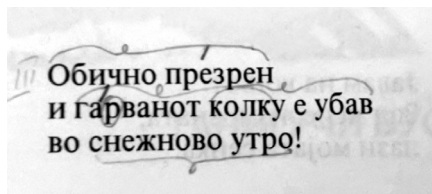
Слика 4 – „**Да излеземе во дворон**“, скица на ритамот



Слика 5 – „**Првиот снег**“ скица на ритамот

Може да се заклучи дека композиторот го пишуваал говорниот ритам на текстот, поточно – фразовиот ритам со карактеристични побрзи и побавни траења на слоговите во фразите со различен број на слогови (особено забележливо е забавувањето при структурата на редот 3+1+3+2+2 во вториот стих). Исто така, во оваа почетна ритмичка скица веќе се забележува присуството и на таканаречениот „пресретнувачки ритам“ (Ручьевская 1988:14) кој се појавува под влијание на вокализацијата на текстот (во случајов – забавување на природното темпо на говорот и подолго траење на слоговите). Тоа може да се забележи преку нотните вредности во последниот ред на првиот стих („паѓа бавно... од умор“) и во последниот ред на вториот стих („нежните нарциси“).

Во третиот стих има знаци за акценти во зборовите „презрен“ и „гарванот“, аколада над првиот ред, две споени аколади над вториот ред (првата до крајот на зборот „колку“, втората – од почетокот на зборот „колку“) и аколада под третиот ред (после зборот „во“). Претпоставуваме дека со тоа композиторот укажува на фразата (двапати таа се совпаѓа со поетскиот ред) која може да биде структурно-ритмичка целина.



Слика 6 – „**Гарванот**“: одбележување на фрази како ритмички целини

И уште една важна забелешка се однесува на музичко-содржинскиот дел на замислата. Имено, над вториот стих пишува „Чекори во снегот“ (на македонски јазик) – насловот на прелудиумот за пијано од Клод Дебиси „**Des pas sur la neige**“, со што се навестува алузијата на овој прелудиум

во конечната реализација на делото. Тој станува основа на тематскиот материјал, претворајќи се во еден вид музичка метафора.

Подеталните белешки кои се однесуваат на музичката реализација на текстот се наоѓаат во две нотни тетратки од архивата на композиторот.

Едната тетратка претставува мал (во отворен вид – половина од А4 формат) црвен нотен бележник во кој страниците не се нумерирани. Сите белешки што се однесуваат на вокалните циклуси се напишани со црно пенкало.

На 25-тата страница се наоѓа важна белешка со која можеме да претпоставиме кога почнала да се одвива работата на овие вокални циклуси: тоа е датумот 7.V 99 и зборовите „Маџо Башо“ (горе во левиот агол) што значи дека работата на овие циклуси се одвивала најмалку 3 години.

Следните белешки се однесуваат на „*Четири мигновенија на йролејша*“ и се слични на ритмичките белешки во книгата за „*Снежније мигновенија*“. На истата страница на второто, третото и четвртото петтолиние е испишан доследниот говорен ритам на „*Боже на оваа йланина*“ (3-та песна од циклусот) со осмини во 9/8 такт.



Слика 8 – „*Боже на оваа йланина*“, скица на ритамот



Слика 7 – нотните тетратки со скиците

На 26-тата страница на првото петтолиние стои белешка „вар. 1“, а на следните петтолинија (второ, трето и четврто), повторно е испишан ритамот на „*Боже на оваа йланина*“ кој се разликува од претходниот. Говорниот ритам во него веќе има влијанија од пресретнувачкиот ритам: потенцирани се акцентите со продолжување на траењата на акцентираниите слогови. Освен тоа, се јавува и многу карактеристична ритмичка фигура: акцентираниот слог (тон) се наоѓа во преттактот (слабо време) и е продолжен со лак на силното време во

наредниот такт, со што се разликува метриката на текстот, а заедно со пијано делницата се создаваат можности за сложени полиритмички и полиметрички конструкции.

На 27-мата страница на второто, третото, четвртото и петото петолиние е испишан говорниот ритам на „*Пролейно уйро*“. И тука веќе се согледува влијанието на пресретнувачкиот ритам во последниот ред кој ја содржи завршната синтагма „над маглите“ во која зборот „маглите“ е запишан со четвртини, односно се постигнува испишано забавување на темпото.

Другата тетратка е во формат А4 со бели корици, страниците не се нумерирани. Таа ги содржи скиците на сите песни од „*Четири снежни мигновенија*“ запишани со молив:

1-5 стр.: „*Да излеземе во дворон*“;

6-7 стр.: „*Првиот снег*“;

9 стр.: трите горни петолинија–тонски редоследи, од кои вториот и третиот претставуваат 12-тонска серија и нејзина инверзија;

10-14 стр.: „*Гарванот*“;

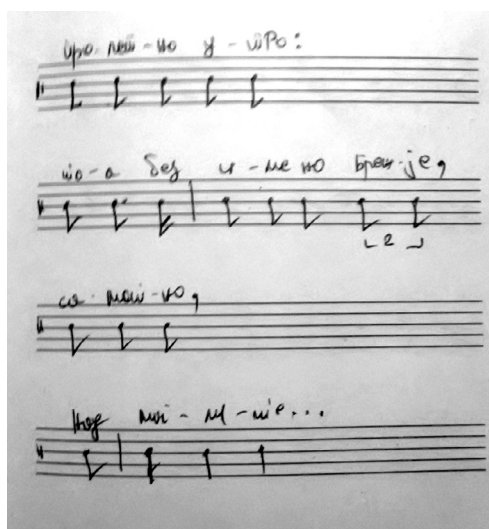
15-16 стр.: „*Зайали го огној*“.

Овие скици даваат материјал за споредување со конечниот изглед на делото, со можност да се воочи кристализирањето на мотивите и интервалските низи, како и карактеристичните хармонски вертикали, односно елементите кои веднаш се искристализирале или, пак, претрпеле промена.

Така, во скицата за првата песна композиторот, пред сè, го фиксира соодносот на двете линии во пијаното кои наликуваат на канон, а потоа



Слика 9 – „*Боже на оваа йланина*“, скица на ритамот со поизразен пресретнувачки ритам



Слика 10 – „*Пролейно уйро*“, скица на ритамот

– нивното надополнување со линијата на гласот со сличен мелодиски концепт. Истиот принцип останува во конечната реализација.



Слика 11 – „Да излеземе во дворон“, скица на пијано делницата



Слика 12 – „Да излеземе во дворон“, надоврзување на вокалната делница



Слика 13 – „Првиот снег“, скица на почетните тактови

Во втората песна се фиксира пресоздадениот „музички лик“ на прелудиумот „**Чекори на снегот**“ – неговата карактеристична хармонска и ритмичка конструкција која останува речиси непроменета во завршната реализација на делото. Исто така, се појавуваат две слични варијанти на вокалната делница со истоветен ритам но различни интервали и насоки на движењето (подеталната анализа ќе ги покаже нијансите на композиторската работа по потрагата на, според него, најсоодветните, интонации).

Во третата песна значаен дел му е посветен на инструменталниот вовед кој содржи повеќе микротематски елементи и чијшто завршен

изглед мошне се разликува од скицата. Особено внимание му е посветено на разработувањето на комплементарниот ритам на гласот и пијаното, сочинет од интензивни заемно надополнувачки ритмички фигури со акцентни варирања – затоа во одредени тактови е испишана само ритмичката делница (без висинската компонента) со што може да се претпостави дека таа била примарна во оваа песна („гракањето“ на гарванот).



Слика 14 – „Гарваной“, скица на ритмичкиот сооднос на вокалната и пијано делницата

на хаику-поезијата од Мацуо Башо претставуваат важни дела како за авторот, така и за македонското музичко творештво во целост, во кои се освојува новиот културен простор и израз, и „јапонската тема“ се зацврстува во македонската музика (во изминатите неколку години се појавиле дела на помладите композитори на македонските хаику-песни). За композиторот тоа е одраз на неговиот стремеж кон концентриран, лаконски израз, а од друга страна – кон рафинираноста и естетизираноста во пристапот кон изразните средства и звучниот колорит. Архивските

Скицата на четвртата песна претставува своевидно „сценарио“ во кое се содржи општиот план на вокалната линија и линијата на пијаното кои заемно се надополнуваат, како и местата и насоките на тематските реминисценции—како што рековме, важен елемент на музичката драматургија на двата циклуса.

Сумирајќи ги изнесените сознанија, можеме да заклучиме дека вокалните циклуси на Гоце Коларовски „Четири мигновенија на ѝролејџа“ и „Четири снежни мигновенија“ создадени



Слика 15 – „Зайали го огной“, скица на тематските реминисценции од претходните ставови

материјали, односно различните типови белешки на авторот ни дозволуваат да стекнеме увид во одредени фази на креативниот процес на композиторот: естетските задачи, начините на работата со литературниот материјал, дефинирањето на замислата, изборот на изразните средства, како и специфичните постапки сврзани со вокализацијата на текстот, пројавувањата на пресретнувачкиот ритам и изборот на методите на висинската организација на делото.

Користена литература

- Арсовски, Томе. 1992. Поетската традиција во Јапонија (предговор). Во: *Јапонски хаику мајстори*. Скопје: Феникс.
- Коларовска-Гмирја, Викторија. 2014. Руската тема во творештвото на Гоце Коларовски. Во: Каранфиловски, Максим (ред.). *Руско-македонски јазични, литературни и културни врски 5*. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје, 419 – 428.
- Петрески, Христо. 2011. *Зошто хаику*. Скопје: Феникс.
- Ручьевская, Екатерина. 1988. Слово и музыка. В: Коловский, Олег (ред.). *Анализ вокальных произведений*. Ленинград: Музыка. 5–80.
- Сретенская, Светлана. 2011. „Три стихотворения из японской лирики“ И. Стравинского: диалог времён. В: *Израиль XXI – музыкальный журнал (26), март*, ас. at http://www.21israel-music.com/Music_journal_No26.htm.
- Стравинский, Игорь. 2004. *Хроника. Поэтика*. Москва: Росспэн.

КОНЦЕРТНАТА ДЕЈНОСТ НА СКОПСКИОТ ХОР „ВАРДАР“ (1907 - 1941)

Јелица Тодорчевска

78.091:78.087.68 (497.711)

Кога во крајот на деветнаесетти век, односно на 6 март 1882 година Србија била прогласена за КРАЛСТВО (КРАЉЕВИНА) на нејзиното чело се наоѓал кралот Милан Обреновиќ (1854 - 1901). Неговото владеење на кралскиот престол траело цели 17 години (1872 - 1889).

Неколкуче војни што Турција ги водела низ Европа, како и двете Турско-српски војни (1876-1877 и 1877-1878) војни за стекнување на нови територии, во голема мерка ги исцрпиле нејзините воени сили, (војската) како и силата на народот, што бил тогаш под нејзиното ропство. Кралот Милан Обреновиќ веќе го согледувал распаѓањето на турската империја, не само низ губењето на турските територии низ Европа туку и преку губењето на авторитетот пред народот на територијата на Србија. Востанијата што се подигале речиси низ целото Кралство, биле силен показател за слабеењето на моќта на империјата. Поради тоа, Кралот Милан Обреновиќ сè повеќе се залагал за отворање на училишта и други институции од областа на културата низ целото Кралство.

Иако, крајот на деветнаесеттиот век е карактеристичен по многубројните војни (особено исцрпувачка била Кримската војна во 1856 г.) каде што секогаш била учесник турската држава, сепак таа се обидувала на својот залез, да спроведува и некои позитивни политички реформи како и други дејствија во областа на образованието и културата на териториите со коишто управувала цели пет века. Така, во 1830 год. го донела мошне значајниот акт наречен Хатишериф, со којшто Србија добила право на своја вероисповест и право на поставување на митрополит Србин. Паралелно со споменатиот Хатишериф, турската власт започнала да одобрува и основање на српски образовни институции одн. училишта, како и некои институции чија главна дејност била подигнување на културата на народот во Србија, следствено на тоа и во Македонија.

Меѓу првите институции од областа на музичката уметност што турската власт ги одобрила било и основањето на Првото хорско друштво во Белград во 1853 год. под оригиналното име „**БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО**“. Богатата активност на овој хорски ансамбл придонела за создавање на професионални музички кадри, што ја наметнало потребата за основање на музичка школа. Под негово покровителство и активно делување, Београдското певачко друштво во **1899 год.** ја отворило својата **МУЗИЧКА ШКОЛА**, според тогашниот европски концепт. Тоа значи дека биле

отворани оние музички оддели, за коишто во тоа време имало образовани музичари (теоретичари и инструменталисти), школувани низ европските музички училишта. Тоа се следниве оддели:

- теоретски оддел (солфеж, теорија на музиката)
- соло пеење
- хорско пеење
- инструментален гудачки оддел (виолина, виолончело)
- инструментален дувачки оддел (флејта, обоа, фагот)
- инструментален дувачки оддел (лимени инструменти)
- хармониум и пијано
- оркестарско и камерно музицирање

Со секоја нова школска година, наставата по музичките предмети се збогатувала благодареејќи на професорите што доаѓале од европските држави. На тој начин веќе во почетокот на дваесеттиот век се појавиле и првите генерации на дипломирани музичари со средно музичко образование. Нивната основна задача била да ја шират музичката уметност низ широките народни маси, преку создавањето на хорски ансамбли, оркестри и нови музички педагози.

Сепак, оваа музичка дејност имала и политичка и национална задача: **ШИРЕЊЕ НА СРПСКАТА НАЦИОНАЛНА СВЕСТ** кај целокупното население во Кралството Србија.

Во Македонија, а посебно во Скопје започнало културно движење, благодареејќи на постоењето на традиционалните активности како што се активностите на црквениот хор со пеењето при црковните богослужби (литургии) како и на пејачките групи на младинците, сврзани со повеќе народни свечености: свадби, крштемки, грозјебрање и други приредби.

Чувствувајќи ја потребата за колективно пеење и јавно настапување во градот, една група младинци како и една група возрасни граѓани (чиновници, занаетчи и други), од Скопје, одлучиле да основаат градски хор под името „Вардар“.

Првобитното име на хорот било: **Српско Певачко Друштво „Вардар“**, што го одредиле неколкуте скопски граѓани кон крајот на 1907 год. Фотографијата направена во таа година е единствениот доказ за основањето на скопскиот (машки) хор. До денеска, не е позната никаква концертна активност на хорот од 1907-1909 година.

Споменатиот хор „Вардар“ од Скопје, во 1907 година не можел да ја започне својата дејност бидејќи постоеле неколку значајни пречки: **првата** причина била потребата од службеното пријавување кај тогашната турска власт во Скопје за неговото основање, којашто би требало потоа да издаде посебно одобрение (**ИРАДЕ**), а **втората** причина била, што во тој момент не бил ангажиран учител - музичар. Постоечкиот учител по музика во Скопје бил Чехот Јулије Морман (Јован Мормановиќ, Иван Морманов или Морман - ефенди!), којшто **не го знаел српскиот јазик**, поради што според тогашниот

Закон за образование и просвета во Србија, не можел да биде назначен за диригент на новооснованиот хор во Скопје, во 1907 год. Исто така, диригентот требало да биде упатен во мошне значајната неговата **политичка** улога којашто, Јулије Морман, поради непознавањето на српскиот јазик не можел да ја извршува, а таа се состои во: **БУДЕЊЕ НА НАЦИОНАЛНАТА СРПСКА СВЕСТ КАЈ НАРОДОТ** во целата држава, каква што била официјалната политика на Кралството Србија во тоа време.



Првиот состав на Скопскиот машки хор „Вардар“ во 1907 год. заедно со истрајеникот во турската влада од Скопје СПИРО ХАЦИ РИСТИК (1863 - 1938) (седи во средината)⁴

Првите членови на машкиот хор „ВАРДАР“ од 1907 год. биле:

- Антонијевиќ Недељко - чиновник во Дирекцијата на Поштата во Скопје
- Арсиќ Тодор - потполковник
- Аќимовиќ Раде - трговец
- Бојковиќ Божидар - Дарко
- Ѓореѓевиќ Атанас - трговец
- Јовановиќ Тодор
- Календаровиќ Тодор - кројач
- Маневиќ Петар
- Манчиќ Данило
- Матаковиќ Ѓорѓе - столар

⁴ *Хаџи Ристиќ Спиро (Тејово, 1863 - Скопје, 1938) дипломиран економист. Бил прв претседател на гр. Скопје (1918 - 1920). Во 1907 г. тој бил истрајеник (сенатор) во Турскиот парламент во Цариград.*

- Манасијевиќ Урош - чевлар
- Младеновиќ Стева - трговец
- нановиќ Димче
- Николиќ Демостен - чевлар
- Пантиќ Драгомир - фотограф
- Петровиќ-Белица Мита - трговец
- Поп - Бошковиќ Димитрије
- Ристиќ Лазар - трговец
- Ристиќ Сима - трговец
- Станковиќ Аранѓел - фотограф
- Тасиќ Сава - чиновник во Аграрното поверенство во Скопје
- Хаџи Ристиќ Александар (внук на Спирос Хаџи Ристиќ)

Во октомври 1909 година во Скопје за учител по музика во Гимназијата е назначен Пера Ж. Илиќ, дипломиран ученик на Музичката школа во Белград. Освен редовната работа во Гимназијата Пера Ж. Илиќ го презел и Хорот „Вардар“, знаејќи за неговото формирање во 1907 год. За да се добие одобрение од турската власт биле подготвени **ПРАВИЛА** за работа на хорот, од 5-6 члена, каде што било потребно да се одреди славата на хорот, дејноста и видот на составот (машки, женски или мешан хор). Машкиот хор „Вардар“ за своја слава го одредил денот 21 ноември, Св. Архангел Михаил. Турската власт го дала Одобрението (ИРАДЕТО) и хорот ја започнал својата активност. Најнапред настапите на хорот содржеле репертоар од народни песни од сите краишта на Македонија. Некои црквени песни биле изведувани и надвор од црквите, каде што хорот бил редовен учесник во богослужбата. Меѓутоа, народните песни го поттикнувале патриотизмот кај народот, што се разбира турската власт не можела да го прифати тој факт. Затоа, делувањето на хорот „Вардар“ било забрането. Единствено решение на хорот да продолжи со својата работа било **ОТВОРАЊЕ НА ПРИВАТНА МУЗИЧКА ШКОЛА ПОД ИМЕТО НА ПЕРА Ж. ИЛИЌ**. Одобрението (ирадето) било добиено од Цариград и Музичката школа во Скопје ја започнала својата работа, според концептот на Белградската музичка школа. Исто така, своите хорски проби хорот „Вардар“ ги одржувал во школата. **ПРАВИЛАТА ЗА РАБОТА НА ПРИВАТНАТА МУЗИЧКА ШКОЛА во Скопје** биле одобрени од Цариград во декември 1910 година.

Успехот на ансамблот бил мошне добар, настапите биле многубројни и успешни, но сепак строго контролиран од турската власт. Групните собири на населението секогаш, за турската власт претставувале политичка закана, заради што постојано на пробите и на концертите на хорот „Вардар“ присуствувал член од власта или друго службено лице.

Првиот јавен концерт на хорот „Вардар“ во Скопје бил одржан во Читалницата на ден 21 ноември **1909** год. на славата на Св. Архангел Михаил, кога биле осветени и **ПРАВИЛАТА** за работа на хорот „Вардар“ со

сечењето на лепчето за славата. Читалницата била составена од неколку дела: од берберницата на Никола Мичиќ, од приватна кафеана и читалница. Освен црковната песна „Наш заштитник Господ Бог“, бил испеан маршот „У боб, у бој, мач из тока браќо“ од Иван Зајц, од операта „Никола Шубиќ - Зрињски“.

Вториот концерт бил одржан истата **1909** година во кафеаната „Слобода“, каде што покрај народните песни биле изведени и композициите: „Боже побратимства“ од Даворин Јенко и „Кате, Катерино од Пера Ж. Илиќ. Иако композициите биле за машки хор, била изведена и една композиција(?) за мешан хор, за која нема податок за насловот на ова дело.

Третиот концерт бил изведен во декември **1910 г.** во кафеаната на Симо Гарма во Скопје, со репертоар од 5 композиции (по две од П. Ж Илиќ и две од Даворин Јенко (види го целокупниот репертоар на хорот „Вардар“!)

Во текот на 1911 г. биле одржани три концерти: на 31 јануари настапил во Нови Сад, потоа во април и на 8 мај во Скопје. **На 2 август 1912 г.** Хорот „Вардар“ настапил последен пат, поради почетокот на Првата балканска војна, кога голем дел од хористите биле мобилизирани за војната.

Од **1913-1919 год.** поради Балканските војни Хорот „Вардар“ не настапувал.

ДИРИГЕНТИ НА ХОРОТ „ВАРДАР“ 1909 - 1941 ГОДИНА

- **Пера Ж. Илиќ** (1868 - 1958) 1909 - 1922 г.
- **Сергеј Красовски** 1922 - 1926 г.
- **Јарко Плечити** (1901 - 1961) 1928.
- **Трајко Костиќ - Шуплевски** (1904 - 1977) 1929 - 1941

Диригент и основач на Подмладокот на Хорот „Вардар“ од Скопје, во населбата Чаир, во 1929 год. што го водел до 1941 година. Се школувал во Музичката школа „Мокрањац“ во Скопје. Предавал музика и водел школски оркестри во не колку скопски основни училишта, до 1941 год. По завршувањето на Втората светска војна, во 1945 год. во Скопје го основал Мешаниот градски хор „Илинден“, што го водел до 1948 год. Во 1949 год. станал инспектор во Македонската опера, каде што останал до своето пензионирање.

- **Јосип Брнобиќ** (1894 - 1984) 1930 - 1936 г.
- **Александар Залијев** 1937 - 1941

КОНЦЕРТЕН РЕПЕРТОАР НА ХОРОТ „ВАРДАР“ - СКОПЈЕ (1909 - 1941)

Репертарот на хорот „Вардар“ во пероподот кога со него ди ригирал Пера Ж. Илиќ, во текот на 1907 - 1912 г., се состоел од дела на српските композитори од тоа време: Корнелије Станковиќ, Даворин Јенко, Ст. Мокрањац, Ј. Маринковиќ, Иван пл. Зајци, Шистек и други.

Изведуваните дела (вкупно 36) од споменатите композитори ја покажуваат добрата и квалитетна стручна подготовка на диригентот **Пера Ж. Илиќ**. Споменатиот заклучок го потврдуваат и неколкуте музички рецензии од тоа време. Впрочем тоа се делата којшто и денеска (во 2017 г.) се наоѓаат на репертоарот на хоровите низ балканските земји: Србија, Словенија, Хрватска, Црна Гора, Босна и Херцеговина и Македонија. Тука спаѓаат следниве композиции за машки и мешан хор:

Јенко Даворин:

- Наш заштитник Бог
- Боже братимства
- Тија ноќи
- Спаваш ли?
- Хеј, нек бруји
- Боже жравде
- Српска химна

Шистек:

- Ој Србојо!

Маринковиќ Јосиф:

- Коло
- Песмом срцу
- Опењло
- Хеј трубачу!
- Кад јекну звона
- Двоглав бели орао

Зајц плем. Иван:

- У бој, у бој мач из тока браќо

Илиќ Пера Ж. :

- Комитске песме
- Песме из Галичника
- Магдо мори
- Песме из Велеса
- Песме из Тетова
- Косачи
- Бакшу гузел
- Живео Краљ

Крстиќ Петар:

- Пеме из „Коштане“

Ѓорѓевиќ Владимир:

- У колу

Бајиќ Исидор:

- Из српске градине

Мокрањац Ст. Стеван:

- Бојо, ми Бојо
- Руковетите: I, II, IV, V, V / II, VIII, X, XI, XII.
- Козар
- Мекам
- Опело
- Акатист
- Литургија

Хартингер Р. :

- Литургија

Станковиќ Корнелије:

- Литургија

Григорјев

- Приклони Господи

Малашкин

- Раборајте Господеви
- Ој Словени
- Сеј ден
- Ускликнимо

По завршувањето на Првата светска војна, во 1918 г. и по прогласувањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците (СХС) на 1 декември 1918 г., хористите на „Вардар“ се собираат во текот на 1919 година, со што хорскиот ансамбл брои 80 члена. Тогаш на **8 мај 1919 год. Хорот „Вардар“ го приредува првиот концерт, а на 3 јуни 1919 г. својот втор концерт, во салата „Зрињски“ во Скопје.**

Од јануари 1920 година започнува интензивна дејност на концертните подиуми во Скопје, кога хорот „Вардар“ брои 100 члена со којшто раководи диригентот Пера Ж. Илиќ, забележана низ повеќе концертни турнеи низ градовите во Македонија (Куманово, Велес, Тетово) како и на страниците на весникот „Привредни гласник“ во 1921 год.

Покрај диригентот Пера Ж. Илиќ, од 1921 г. за пом. диригент на Хорот „Вардар“ доаѓа рускиот емигрант **СЕРГИЈЕ КРАСОВСКИ**, којшто ќе

диригира со хорот сè до 1926 год. Неговиот последен концерт бил на 10 април 1926 год. со што завршува богата концертна сезона на скопскиот хор „Вардар“.

Во 1927 г. настапила криза на хорот, по заминувањето на дир. С. Красовски, заради што, не се одржал ниту еден концерт во целата 1927 год.

Но, во текот на 1928 год. бил ангажиран диригентот на Народно позориште во Скопје, **Јарко Плечити**, Чех по птекло, под чие диригентство Хорот „Вардар“ одржал два целовечерни концерти (во Скопје и Приштина)

БИБЛИОГРАФИЈА НА КОНСУЛТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЛЕКСИКОНИ:

Leksikon jugoslavenske muzike. - Zagreb, 1984, Tom II, str. 493.

МОНОГРАФИИ:

anonimus - Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду. - Београд, 1924, стр. 126

anonimus - ПЕВАЧКО ДРУШТВО „ВАРДАР“. СПОМЕНИЦА приликом прославе двадесетпетогодишњице 1907 - 1932. - Скопје, 1933.

Ђоровић, Влад. - Илустрована историја Срба. Том I - VI. Beograd, 2005.

СТАТИИ:

Д.Т. - „Вардар“ и „Мокрањац“ - Скопје, в-к Стара Србија“, 1922/V, бр. 50-53.

anonimus - Певачко и музичко друштво „Вардар“ - Скопје, в-к „Стара Србија“, 25 јуни 1922, бр. 144, стр. 3.

anonimus - Редовна годишња скупштина друштва „Вардар“, - Скопје, в-к Скопски гласник, 1929/I, април, бр. 57, стр. 3.

anonimus - Правила Певачког друштва „Вардар“ у Скопју, 1933. стр. 1-20.

Илић Ж. Пера - „Вардар“ 1909-1921. Скопје, в-к Привредни гласник, 1921. бр.? I - VI продолженија.

Тодорчевска Ј. - Скопски хор „Вардара“ - Скопје, СП, „Поглед“, бр. 9, фебруар 2005, стр. 49.

АРАЛАМПИЕ ШАХПАСКИ-АМПО, ПСАЛТ СМОЈМИРСКИ

По повод 110-годишнината од возобновувањето на храмот
Усїение на Пресветїа Богородица во Смојмирово – Малешевско

Јане Коџабашија

783:78.089.8Шахпаски-Ампо, А.

Во воведот на овој прв истражувачки текст посветен на црковно-музичката дејност на Аралампие Шахпаски - Ампо (ок. 1900-1993) - еден од последните македонски псалти кои го применуваа црковното пеење од словенско-византиската традиција сè до крајот на 20-от век, нека биде уште еднаш нагласено, дека кон крајот на Првата светска војна, со потпаѓањето на вардарскиот дел на Македонија под српска власт (а тоа е, главно, денешната територија на Р. Македонија), традиционалното црковно пеење од словенско-византиската традиција беше исфрлено од православните храмови на Вардарска Македонија и беше воведено *Срїскоїѝо народно црковно ѝеење*, познато и како *Мокрањчево ѝеење*. Ова пеење се применуваше како облигаторно во најголемиот број македонски цркви во целиот период по Народноослободителната борба и по осамостојувањето на Република Македонија.

Со откривањето на еден музички ракопис во селото Смојмирово, Малешевско, во 2003 год., кој беше првиот во низата подоцна откриени ракописи од оставнината на Андон Шахпаски, македонската историја на црковната музика се збогати не само со дотогаш сосема непознати претставници на црковното пеење од втората половина на XIX-от и почетокот на XX-от век, туку и со нови сознанија за историскиот развој на источното црковно пеење во периодот пред и по создавањето на македонската држава и нејзиното осамостојување.

Првиот од двата дела на овој ракопис го објавив веќе во следната 2004 година под наслов „*Країѝок воскресник*“.⁵ Петпоставките изнесени во воведот на оваа книга, дека Андон Шахпаски, поседувал солидна библиотека од црковни книги и невматски ракописи, се потврдија веќе во следниот период, со пронаоѓањето на уште пет печатени црковни книги и неколку ракописни псалтикии. Освен тоа, се потврдија и претпоставките дека Шахпаски имал и своја школа за псалти и хор, кој пеел на неделните и празничните богослужби во црквата *Усїение на Пресветїа Богородица* во родното село Смојмирово, Малешевско.

⁵ Јане Коџабашија: *Андон Шахпаски: Країѝок воскресник, Центїар за визанїолошки стїудии – Скоїје, 2004. Во 2016 година Країѝкиѝѝ воскресник на Андон Шахпаски, беше објавен во паралелна транскрипција на евроїска ноїација од д-р Мирјана Павловска, Шулаїковска.*

Повозрасните жители на Смојмирово си спомнуваат, а тоа е поткрепено и со податоци од други извори, дека, во периодот меѓу двете светски војни при црквата *Усїение на Пресвєѡа Богородица* постоел хор од десетина псалти, кој постојано се обновувал со млади певци, како мештани, така и од другите малешевски села. Отецот Петар Јорданов (1936) од село Блатец, кочанска околија, долгогодишен професор на Македонската православна богословија во Скопје, ми даде извонредно важен податок, дека Мирко Диванисов од истото село, како и некои други псалти од други места на Малешевијата, кои почитуваниот отец Петар лично ги познавал, во 30-тите години на XX век црковно пеење учеле во Школата за псалти во Смојмирово кај Аралампие – синот на Андон Шахпаски. Ова е уште една потврда, дека Школата за псалти и хорот коишто ги формирал Андон Шахпаски продолжиле со работа и по неговата смрт во 1928 г. под раководство на неговиот син Аралампие и била позната во Малешевијата и пошироко во источниот дел на Вардарска Македонија.

Подоцнежните истражувања покажаа, дека покрај помалиот брат на Андон Шахпаски - Александар и синовите Аралампие и Јован, негови ученици и членови на хорот биле и Ѓорѓи Мушкарски, Мијалко Шахпаски, Јован Џалески-Димо, Лазе Маркоски, Анде Аџиски, Петре Предарски, Спирос Џалески, а одвреме-навреме и некои други.

Иако по Народно-ослободителната борба на јужно-словенските народи, во рамките на југословенската федерација е конституирана Народна Република Македонија, во македонските храмови продолжи и понатаму да се практикува *срїскоѡо народно црковно ѡеење*. Во новите општествено-политички околности Школата за псалти во Смојмирово престана со редовната дејност, а без прилив од млади певци, и хорот сè повеќе се смалуваше. Во следниот период хорот се сведе на неколку членови од кои постојани беа Аралампие Шахпаски, Ѓорѓи Мушкарски и Јован Шахпаски. Во Смојмирово и пошироко во Малешевијата овие тројца псалти беа познати како Ампо, Гого и Јованчо.

Во црквата *Усїение на Пресвєѡа Богородица* во Смојмирово, благодарєјќи на долговечноста на смојмирските псалти, но, и на нивната храброст да им се спротивстават на српските црковни власти, црковното пеење од словенско-византиската традиција се применуваше сè до пред самиот крај на XX-от век.⁶ Колкав бил угледот на Аралампие Шахпаски - Ампо како протопсалт и раководител на певницата во храмот на *Пресвєѡа Богородица*, но, и силата на традицијата воспоставена со дејноста на неговиот татко Андон Шахпаски, говори фактот што сите свештеници кои служеле во овој храм и го применувале официјалното *срїско црковно ѡеење*, не ги попречувале

⁶ *Еден ѡдолг ѡериод македонскиѡе музиколози-визанѡолози беа на мислење дека црковноѡо ѡеење од словенско-визанѡиската ѡрадиција на ѡериѡоријата на Република Македонија се задржал најдоцна до крајот на 60-ѡиѡе години*

старите псалти Ампо, Гого и Јованчо да го практикуваат црковното пеење од словенско-византиска традиција.⁷

Кога станува збор за музичката дејност на Аралампие Шахпаски, останува непознато, дали освен што ги користел бројните печатени и ракописни псалтикии коишто ги наследил од својот татко, оставил и некој невматски ракопис создаден со своја рака. На некои страници од ракописните псалтикии кои засега целосно му се припишуваат на татко му, се потпишувал како *Харалампие Шахпазовић, Аралампиеј Шахпазов и Аралампие Шахпаски*, но тоа сè уште не може да се земе како аргумент, дека некои од музичките ракописи се напишани од него. Она што за неговата музичка дејност барем засега не е засведочено и со некој пишан документ, доби потврда со искажувањата на некои негови поранешни ученици, дека хрисантовата теорија на црковното пеење од византиската традиција ја предавал со словенска терминологија, според практиката на музико-учителите од втората половина на 19-от век.

Од особена важност е тоа, дека некои од учениците на Андон Шахпаски биле познати и како добри песнопојци. Поголем број народни песни од Малешевско снимени на магнетофонска лента со Ѓорѓи Мушкарски (пеење и свирење на тамбура) од фолклористот д-р Боривое Џимревски се наоѓаат во Институтот за фолклор – Скопје, а Аралампие Шахпаски, иако веќе во поодминати години, во неколку наврати се огласил на повиците на Редакцијата за народна музика при Музичката продукција на Македонската радио-телевизија за собирање на стари и необјавени народни песни. Некои членови на Редакцијата се сеќаваа на песните од малешевскиот крај што Аралампие ги испеал музикално, со сè уште убав глас и чиста интонација.⁸ Од ова може да се извлече важен заклучок, дека кај бројните следбеници на Андон и Аралампие Шахпаски постоеле сознанија за сродноста на црковното пеење и песнопојната традиција во Македонија. (Ова може да биде нова тема за сериозен музиколошки труд).

Од сево ова што е кажано за црковното пеење во Смојмирово и за неговите претставници, може да се заклучи дека темелите коишто ги поставил Андон Шахпаски биле доволно цврсти, за да го преживеат српскиот црковен шовинизам во Македонија и да ја дочекаат новата преродба - враќањето на црковното пеење од старата традиција во македонските храмови. И повеќе од тоа: благодарение на посветеноста на Андон Шахпаски и на неговите следбеници предводени од синот Аралампие, малешевското село Смојмирово и неговата мала црква *Успение на Пресвета Богородица*, прераснаа во симболи на непокорот и бедем на вековните македонски традиции.

⁷ Во 2004 година по повод промоцијата на „Крајќиоџи воскресник“ од Андон Шахпаски во храмот „Успение на Пресвета Богородица“ испеав неколку стихире од зборникот на Андон. Еден возрасен Смојмирец ми пријде и ми рече: „Така пееше и Ампо (Аралампие Шахпаски. з. м.)“.

⁸ За жал, овие материјали порано не се чуваа. Оџкако ќе се мелографираа и аранжираа за соодветен фолклорен ансамбл и вокален солист, писниџе се бришеа.

ЦРКОВНО – МУЗИЧКАТА ДЕЈНОСТ НА ВАСИЛ ИВАНОВ БОЈАЦИЕВ (1876 - 1950)

Мирјана Павловска - Шулајковска

783:78.089.8Бојациев Иванов, В.

Со откривањето на зборникот *Псалтирскиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев во 70-те години на 20-от век во македонската историја на музиката се испиша ново, сосема непознато име, кое се нареди на листата на значајни претставници на црковното пеење од византиската традиција во Македонија. Но, вистинската верификација на овој музичар и на неговиот ракописен зборник дојде многу подоцна, дури откако беше објавен и претставен пред пошироката културна и научна јавност во Македонија. Она што дотогаш можеше да се претпостави, дури со печатењето на *Псалтирскиот воскресник* во 2011 година стана јасно дека станува збор за образован, одлично подготвен музичар, кој суверено владее со теоријата и практиката на црковното пеење од византиската традиција.

Од музичките содржини на овој зборник произлегоа мошне значајни податоци, не само за дејноста на неговиот автор, туку и за неколку други значајни претставници на црковното пеење од Македонија. Така, од приказот на застапените творби во зборникот, културната јавност се запозна со по уште една композиција на Калистрат Зографски и Димитар Златанов Градоборски, кои сè до откривањето на *Псалтирскиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев беа непознати. Освен тоа, од застапените творби во овој зборник произлегуваат и мошне важни сознанија за музичкото творештво на Манасиј поп Тодоров.

Васил Иванов Бојациев е роден во 1876-та година во Кратово. По завршувањето на основното образование во својот роден град се запишува на Егзархиското педагошко училиште во Скопје, каде што стекнал солидно познавање на источното црковно пеење. Во следниот период Васил Иванов Бојациев работи како псалт во Тетово, Штип и Струмица. Забележан како исклучително талентиран за музика, егзархиските старешини го испраќаат на усовршување на црковното пеење во манастирот Хиландар на Света Гора, каде што останал две години. Позната е и педагошката дејност на Бојациев која ја остварил во Богословското училиште во Бачковскиот манастир близу Пловдив во Бугарија. Во годините непосредно по Првата светска војна се преселил во Стара Загора, каде го дочекал и своето пензионирање. Во периодот меѓу двете светски војни работи на *Псалтирскиот воскресник*, во кое го вградува своето одлично знаење и искуство на псалт и учител по источно

црковно пеење. Не наоѓајќи можност да го печати својот воскресник, во 1941 година ја напушта Бугарија и доаѓа во Велес, каде што работи како диригент на црковен хор и псалт (Коџабашија, Јане. 2008. *Црковното пеење во Македонија*. Скопје. Центар за византолошки студии. стр. 187 – 197; Ортаков, Драгослав. 1986. „Псалтикијниот воскресник од Васил Иванов Бојациев и авторските напеви во него“, *Музика*. бр.6. стр. 61 – 65).

Со објавувањето на *Псалтикискиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев во 2011 година под наслов *Ойширен псалтикиски зборник* со воведен текст, редакција и нотографија на д-р Јане Коџабашија (Скопје, Центар за византолошки студии) се овековечија дејноста и личноста на Васил Иванов Бојациев како еден од најистакнатите црковно-музички дејци од Македонија. *Псалтикискиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев има повеќекратно значење за нашата музичка култура. Во прв ред, овој ракописен зборник претставува артефакт кој сведочи за „високото ниво на црковното пеење од словенско-византиската традиција на територијата на Македонија“.

Анализирајќи ја музичката содржина на *Псалтикискиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев, проф. Јане Коџабашија забележува неколку моменти специфични за ортографскиот стил на Васил Иванов Бојациев. Најнапред, осврнувајќи се кон начинот на бележењето на *гласовиџе*, кои вообичаено се поставуваат на почетокот на напевите во зборникот, согледана е употребата на словенската варијанта на имињата на *гласовиџе*. Ваков пример сретнуваме и во обележувањето на *гласоџи* на творбата *Досџојно есџи* од *Псалтикискиот воскресник* на Васил Иванов Бојациев, која ја приложуваме кон овој текст, а е напишана со паралелна застапеност на византиската (невматска) и на европската музичка нотација. Во оваа творба Васил Иванов Бојациев, со словенска терминологија го означил шестиот глас, употребувајќи ја ознаката за плагален глас и основниот тон на скалата. Коџабашија исто така забележува дека во некои напеви Васил Иванов Бојациев не ја употребува кратенката „плагален“, а пред творбите на вториот глас тој го означува само неговиот основен тон и модулотивниот знак на гласот.

При пишувањето на музичките знаци, како ортографски карактеристики на Васил Иванов Бојациев, при употребата на *антикенома* со *аџи*, особено во творбите со побавен ритам, Коџабашија воочува места на кои посочува поставување на слог од текстот и под надолниот тон со горгон, кој задолжително треба да следува по тонот со антикенома и точка (апли).

Знакот *варија* во оваа творба, Бојациев го употребува пред пар од *аџосџироџи* кои се пеат на еден слог од текстот. Коџабашија дава пример дека во ирмолошките напеви Бојациев често става *варија* и пред два *аџосџироџи* кои се пеат со посебни слогови од текстот. (Коџабашија, Јане. 2008. *Црковното пеење во Македонија*. Скопје. Центар за византолошки студии. стр. 195).

Како една од ортографските карактеристики застапени во овој зборник, забележана е и употребата на *две кенџими* поставени врз *олигон* по кој наместо употреба на надолен интервалски знак или *исон*, следува нагорен

знак. Во ортографскиот принцип на Бојациев таква отстапка забележуваме и во композицијата *Достојно естѝ на шестѝи глас*.

Соодветен пример забележуваме и во т.н. закон за привлекување на тоновите, односно кога по движењето на некои мелодиски тонови нагоре, нив ги изведуваме како природни, а кога се враќаат надолу тие се снижуваат. Коџабашија забележува дека „...во својот ракописен зборник Васил Иванов Бојациев често не го обележува снижувањето со соодветен знак, бидејќи тоа се подразбира...“ (ibid. стр. 196). Имајќи го ова предвид, при нашата обработка на творбата, овие места ги транскрибиравме на тој начин.

Кон забелешката за употребата на голем број различни варијанти на каденци коишто се интересни од ортографски аспект и претставени во *Псалтиикискиоѝ воскресник* на Васил Иванов Бојациев, го предпочуваме и примерот на совршените и финалната каденца во творбата *Достојно естѝ на шестѝи глас*, каде авторот употребува *дигоргон*.

Изнесените согледувања за ортографијата застапена во *Псалтиикискиоѝ воскресник*, го карактеризираат Васил Иванов Бојациев како одличен познавач теоријата и практиката на црковното пеење од византиската традиција. Претставените „отстапувања“ сметаме дека настанале како резултат на неговото огромно искуство во практиката и педагогијата и настојувањето да се внесе нешто ново и со поголема ортографска слобода.

Карактеризирајќи го како „антологија на македонското црковно-музичко творештво“ *Псалтиикискиоѝ зборник* на Васил Иванов Бојациев претставува „еден од најобемните и најсолидно направени зборници, коишто се појавиле на територијата на Македонија и пошироко“.

Значењето на овој зборник можеме да го согледаме низ повеќе аспекти.

Составувајќи го *Псалтиикискиоѝ зборник*, Васил Иванов Бојациев посебно место им отстапил на творбите од македонски автори. „*Интересно е да се најомни дека, речиси сѝе словенски автори на црковна музика коишто се застапани во овој зборник ѝотекнуваат од Македонија: Јован Кукузел, Димитѝар Злашанов – Градоборски, Калистѝраѝ Зографски, Христѝо П. Сѝојанов, Манасиј ѝоѝ Тодоров, Аѝанас Бадев, Христѝо Шалдев, Петѝар Динев и Сѝамули Заркиновски. Од 'визанѝискиѝе' тѝворци застапани е само Петѝар Пелойонески*“ (ibid. 190).

Проф. Коџабашија истакнува дека две творби на Калистрат Зографски кои се застапени во *Псалтиикискиоѝ воскресник*, Бојациев можел да преземе од печатениот зборник *Лѝтургија* на Калистрат Зографски. Но, творбата *Оѝица и сина* на втори глас која не е застапена ниту во зборникот на Зографски ниту во другите печатени книги ни дава за право да претпоставиме, дека Калистрат Зографски можеби оставил и други творби кои сѝ уште ни се непознати.

Псалтиикискиоѝ воскресник на Васил Иванов Бојациев отвора нови сознанија и во однос на творештвото на Манасиј поп Тодоров. И покрај мислењето на научниците дека овој деец се пројавувал само како издавач на поголем број псалтиикиски книги и како музико-учител, неговите четиринаесет

претставени творби во *Псалтирскииот воскресник* на Бојациев го потврдуваат спротивното, дека Манасиј е автор на голем број црковни композиции.

Исто така, сè до пронаоѓањето на ракописниот зборник на Бојациев музичката јавност беше запознаена само со една творба од Димитар Златанов - Градоборски. (Дотогаш единствената позната творба *Достојно есѝ на осми глас*, беше претставена во зборникот *Литургија* на Калистрат Зографски). Но, со откривањето на *Псалтирскииот воскресник* на Васил Иванов Бојациев, на дневната светлина се појави уште една композиција на Градоборски: *Велико славословие на шестто-седми глас*. (Како што е веќе познато во пошироките културни и научни кругови, сè до 2004 година, кога беа пронајдени десетици негови композиции, творештвото на Градоборски се сметаше за изгубено, а единствено познати беа само двете веќе споменати композиции).

Анализирајќи ги застапените композиции од овој зборник кои немаат ознаки од нивните автори, проф. Коцабашија забележува: „...*Не е исклучено некои од овие творби да се создадени од самиот Васил Иванов Бојациев. Од овој аспект, интересно е да се одбележи дека во сите творби во Псалтирскииот воскресник, коишто ги презел од разни печатени псалтирски, Васил Иванов најправил помали или поголеми измени и исправки од секаков вид: од оние на печатените грешки, до ортографските недоследности, како и разни интервенции од мелоритмичка природа со цел мелодијата подобро да ја изразува смислата на текстот, или да биде сообразена со акцентираниите слогови. Сето тоа тој го прави префинето и со извонредно познавање на теоријата на црковното пеене од словенско-византиската традиција. Од овие причини, за овој зборник може да се каже дека во голема мера има и авторски карактер“ (ibid.192-193).*

Во македонската музичка култура ракописната псалтирскија на Васил Иванов Бојациев претставува репрезентативен документ од првостепено значење бидејќи:

- *Псалтирскииот зборник*, напишан на 392 страни е еден од најобемните и најсолидно направени зборници пројавени на територијата на Македонија и пошироко.
- Според содржината во него се застапени голем број композиции, последованија на утрена, вечерна и литургијата, како и стихирни, славословија, тропари, седални, кондаци и др.
- Овој зборник претставува своевидна антологија на македонското црковно-музичко творештво, бидејќи содржи творби од Јован Кукулел, Димитар Златанов – Градоборски, Калистрат Зографски, Христо П. Стојанов, Манасиј поп Тодоров, Атанас Бадев, Христо Шалдев, Петар Динев и Стамули Заркиновски.
- Неговата појава во македонската музичка историографија претставува откривање на нови авторски творби од Калистрат Зографски, Манасиј поп Тодоров и Димитар Златанов - Градоборски, кои сведочат за обемот на нивното творештво.

- Во претставените творби, преку направената интервенција на Бојаџиев со цел мелодијата подобро да ја изрази смислата на текстот и да биде сообразена со неговите акцентирани слогови, го согледуваме авторскиот карактер на овој зборник
- Со применетите ортографски постапки во *Псалтирскииот воскресник*, Васил Иванов дава приказ за високото ниво на познавањето на теоријата и практиката на црковното пеење од словенско-византиската традиција.

Благодарение на објавувањето и достапноста на оваа значајна книга, во истражувањата извршивме транскрипција на композицијата *Достојно естѝ* на *шестѝ глас*. А, со работата и концертната дејност на камерниот хор „Херувими“ оваа творба, како и редица творби од други македонски автори, во повеќе наврати доживеа изведби на музичките сцени во Републикава.

Достојно естѝ

Гласъ њ. λ π ρ α .

(Од зборникот на Васил Иванов Бојаџиев)

До-стой - - но _____ естѝ ꙗ - - кв во - и - -

- - сти - - нѝ _____ бла - жи - - ти _____ та

Бо - - - - - го - -

ро - - - - - ди - - цѝ, _____ при - сно бла - же -

- - нѝ - - - ю, ѝ пре - не - по - роч - - нѝ - - ю,

и ма-терь Бо-га на-ше-го. Чест-нѣи-шю хе-рѣ-ви-мъ, и сла-внѣи-шю безъ сра-вне-нї-а се-ра-фїмъ, безъ ис-тлѣ-нї-а Бо-га Гло-

ВА РОЖДА ШЮ-
Ю, СЮ ЦЮ БО ГО РО-
АН ЦА ВЕ ЛИ ЧА-
ЕМЪ.

Користена литература:

- Бојациев, Иванов Васил. 2011. *Ойширен Псалтикиски Воскресник*: воведен текст, редакција и нотографија: д-р Јане Коџабашија. Скопје. Центар за византолошки студии
- Коџабашија, Јане. 2004. *Учебник по источно црковно пеење*. Скопје. Центар за византолошки студии,
- Коџабашија, Јане. 2008. *Црковното пеење во Македонија*. Скопје. Центар за византолошки студии
- Ортаков, Драгослав. 1986. „Псалтикиниот воскресник од Васил Иванов Бојациев“ во *Македонска музика* бр. 6. Скопје

ЕВОЛУТИВНИОТ ПАТ НА МУЗИЧКИОТ ИНСТРУМЕНТ КОНТРАБАС

Петруш Петрушевски
Стефанија Лешкова-Зеленковска

78.03:780.6.016

Вовед

Истражувањето на еволуцијата на контрабасот открива заплеткана мрежа од неколку стотици години на промени во дизајнот и модата во димензиите на инструментот, а консеквентно и во штимањето. Ваквата состојба дополнително се комплицира поради фактот за истовремена употреба на различни форми на контрабас во различни земји и тоа во еден стилски период (Slatford, 1980). Токму затоа неговото усовршување и стандардизирањето претставува многу важен и долг процес кој поминува низ различни фази за да дојде до конечниот четирижичен инструмент на *модерното време*. Бројните можности, воедно и разлики ја наметнуваат потребата од поставувањето на норми и во однос на изведувачките барања. Оваа слика добива многу посериозна димензија во 20-тиот век кога расте потребата контрабасот да се позиционира заедно со другите солистички и виртуозни инструменти, а паралелно и теориската мисла да одговори на предизвиците на современиот контрабасист.

Прашањето за точната лоза на потеклото на инструментот сè уште е тема на различни гледишта и ставови. Едни сметаат дека е директен потомок на семејството на виолата, поточно *контрабасовата виола да гамба*, која во Италија ја нарекувале *violone* (Азархин, 1978; Slatford, 1980; Абрашев, 1995). Во новата историја на контрабас Пол Брун со многу референци, тврди дека контрабасот води потекло од вистинскиот бас од фамилијата на виолините (violins). „Додека според надворешноста личи на виола да гамба, внатрешната градба е речиси идентична со инструментите од фамилијата на violins, и многу различна од внатрешната структура на виолите (viols; Brun, 2000: 13). Професорот по контрабас L. Hurst тврди дека „модерниот контрабас не е вистински член на ниту една од овие две семејства. „Најверојатно својата прва општа форма била онаа на violone (најголемиот член на семејството на виолата), на најраните преживевани басови опремени со модерни обележја.“ (Hurst, 2009, <http://www.oocities.org/vienna/1187/Music/basshist.html>).

1. Историјат

Сознанијата за постоењето на контрабасот се протегаат наназад до 16. век, поточно од 1516 год. од кога датира и најстарата илустрација на овој инструмент (Slatford, 1980). Според К. Сакс, првата уметничка слика на контрабасот е пронајдена во Turnierbuch на Ј. Амен во 1566 год. (Sachs, 1940: 205). Неговиот долг историски пат ќе биде условен првенствено од: (1) промените во конфигурацијата на семејството виолини и (2) еволуцијата на оркестарските ансамбли поради што секоја последователна фаза ќе ја наметне потребата за адаптирање кон нови музички и технички барања (Brun, 2000: 13). Соодветно на сево ова варираат и интерпретациските задачи, техниките и квалитетот на самиот звук.

Во почетокот на 17. век германскиот композитор М. Преториус (1571-1621) го опишува инструментот *sub-bass violon da gamba*, дека звучи за октава пониско од регуларната нотација – практика која е стандардна процедура денеска (*Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*, 1620). Во Италија сличен на овој инструмент за прв пат бил употребен во операта *Орфеј* (1607) од страна на композиторот К. Монтеверди кој и самиот свирел на *гамба* – (Абрашев, 1995: 103). Изгледот, конструкцијата (со рамна задна плоча и спуштени рамена за левата рака за да може полесно да свири во повеќе позиции - палчева), и штимањето на жиците во кварта се главните карактеристики кои всушност го поврзуваат инструментот со старите виоли.

Во 1676 год. италијанскиот мајстор М. Тодини објавил во една своја книга *Dischiarzaione Armonica* дека направил нов гудачки инструмент – контрабас (DeMatteo, 1957:12/13). Со внесување суштински промени на старата контрабасова виола да гамба, преку елиминирање на праговите на тастатурата (грифот) и на петтата жица, настанал современиот четирижичен контрабас со квартално штимање (Азархин, 1978: 7). Неколку децении подоцна градителите Г. да Сало и П. Маџини изработиле басов инструмент со различен број на жици и димензии (три, шест, црковен бас) (Slatford, 1980). Инструментот со три жици го поседувал Драгонети, а денес е изложен во музејот на катедрала св. Марко во Венеција. Оној со шест жици бил во форма на виолина, со рамен заден дел и полесна конструкција, денес може да види музејот Хорниман во Лондон (Slatford, 1980). Сало и Маџини изградиле и контрабасов инструмент, многу сличен на виолончелото, со поголеми димензии, за потребите на црковната практика, и го нарекле *црковен бас*. Всушност, во историјата на инструментот постоеле обиди за изработка на поголеми видови, кои сразмерно на резонаторот, во однос на длабочината на звукот, би го озвучиле тонот поквалитетно и посилено. Доказ за ова се циновските контрабаси, од 19. век, со височина од 4 м. па и повеќе, кои поради овие габаритни димензии изведувачката техника им била комплицирана и тешка (Азархин, 1978: 20/21).

Кон крајот на 17. век како член на семејството на виола да гамба, најголемо влијание има употребата т.н. *виенски конџрабас* чие потекло останува неизвесно. Штимањето било како резултат на еволуцијата на G-violone, еден од барокните контрабас-гамба (G1-C-F-A-d-g). Овој вид е документиран во 1692 год., а првото дело за него, според одредени автори, е напишано од Ј. Хајдн околу 1760/1763 (за жал загубено во пожарот во библиотеката на Ајзенштад) (Focht, 1999: 24). За популарноста на инструментот се дознава и од Л. Моцарт, кој во своето второ издание за виолинските техники го споменува и неговиот несекојдневно убав звук (Raymond, 1971). Овој инструмент *мистериозно* го снемува во почетокот на 19. век, а по пауза од 100 години доживува преродба со тенденцијата на современиот изведувач да ги истражува стилот, вкусот и атмосферата на виенската класична музика (Feng, 2016: 6/7).

Генерално „неуспехот да ги препознаеме сите овие разлики, длабоко влијае врз нашето сфаќање за еволуцијата на овој инструмент“ (Brun, 2000: 37). Во таа смисла А. Планијавски смета дека многу позначајно е да се проследи „раното“ штимање на инструментот, отколку формата или самото име (Planavsky, 1998: 129/130). Само за илустрација кон крајот на 19. век штимањето се делело и на оркестарско, соло и високо соло штимање (Bass Baritone или Bariton-Violon - (Albright, 1969: 7). Всушност во минатото контрабасот е штиман на 40 или 50 различни начини, кои варираше во зависност од вкусот, навиката, националноста на самите изведувачи (DeMatteo, 1957: 31). Затоа, репертоарот можел да се изведува со штимање кое го определувале композиторите кое пак за современите конвенционални принципи на штимање во голема мера се неизведливи иако постојат бројни соло концерти од тој период (Slatford, 1980).

Историјата на гудалото е слична на онаа на виолинското. До 1775 год. речиси воопшто не се говорело за должината или тежината на гудалото, должината и дебелината на струните на гудалото. По долго експериментирање, францускиот мајстор Ф. Торт (F. Tourte 1747–1835) е првиот кој ги кодифицира овие специфики и го креира т.н. Тортиево гудало со кое изведувачите можеле да ги следат сите потребни нијанси на тонот и на изразот (DeMatteo, 1957: 39). Всушност, покрај регулирањето на штимањето продолжуваат разликите во формата и градбата на самите гудала па оттаму произлегува и широката палета на различните типови кои се употребувале. Оваа поделба според обликот на жабицата аналогно и држењето на гудалото е сведена на два генерални тип – француски и германски (првиот е со потесна мала жабица и повеќе наликува на гудалото на чело, виола; додека германскиот е со поширока жабица и се држи со „underhand grip“).

Во XIX век се наметнува потребата од преиспитување на општо прифатените стандарди и поставување на посериозни цели во однос на изведувачките потреби. Во 1830 год. на Парискиот конзерваториум Л. Керубини отвора класа за контрабас и го менува штимањето во кварта бидејќи квинтниот

сооднос меѓу соседните жици барал постојана промена на позициите во левата рака при изведбата на тоновите на една скала. Овој нов систем многу брзо довел до значајни предности во изведбата поради одредени олеснувања на прсторедот и поголема произволност (Brun, 2000: 90, 133). Затоа, во 1832 год. Конзерваториумот и официјално ги усвојува четирите жици на овој *модерен* потомок на гудачките инструменти штимани во кварта (4 жичен штиман G - D - A1-E1) (Brun, 2000: 134/135). Сè до 1860 год. и повеќето италијански конзерваториуми прават слични измени, а последната европска земја која го прифаќа контрабасот со четири жици е Англија околу 1900 год. (Albright, 1969: 2).

1.1. Дејноста на музички школи

Разликите кои веќе ги напоменавме во историјатот на инструментот, а се поврзани со долгиот период на неговото стандардизирање, произлегуваат и од дејноста на музичките школи и примената на методите за изучување. Фактот дека авторите и изведувачи од различни земји од Европа низ музичките периоди внесувале сопствени начини преку создавање технички вежби за подобрување на изведбата, ја збогатува оваа слика до невидени размери. Истовремено, непостоењето на печатена литература сè до крајот на XVIII век влијаело на општиот впечаток за контрабасот како нестандардизиран инструмент за разлика од виолината или виолончелото (Barket, Fuller 1999). Трактатите и монографиите од овој период го покриваат проблемот во неколку редови, најмногу неколку страници, и се разликуваат според видот на инструментот, бројот на жиците и штимањето (Brun, 2000: 89). Во прилог на ова говори и А. Планијавски кој смета дека „Виенската контрабас-школа е заборавена во XIX век бидејќи не остава цврст напишан метод, историски материјал за овој инструмент (Planyavsky, 1998: 131).

Како поексплицитна, но, сепак, базирана на наједноставни зачетоци се наведува методиката на М. Корет (M. Corrette's, 1781). Всушност, Парискиот конзерваториум (1784) е првата институција и највлијателна во поттикнување на новиот дух и потребата за поставување организиран методски пристап. Оттаму потекнуваат и методите на В. Ф. Веримст (V. F. Verrimst, 1865) и на Е. Нани (E. Nanny, 1920). Методот на Нани станува база за француската школа за контрабас, особено во техниките и примената на оптималниот прсторед на левата рака низ дурски и молски скали, со позициите на потпалчевиот регион.

Една од најстарите школи, која има извршено големо влијание врз изучувањето на инструментот, е Прашката школа за контрабас. Основана е од страна на чешкиот контрабасист В. Хаус (W. Hause, 1811). Една од клучните фигури од оваа школа е Ф. Симандал (F. Simandl, 1874), со внесувањето на новиот метод (техниката на левата рака, пределот на палчевата

и потпалчевата позиција, прсторедот, техники за оркестарска литература), кој претставува основа за германската школа за контрабас (<https://secure.highlandhost.net//recitalmusic.net/spweb/content.php/>). Покрај Симандл, на прашката школа се издвојува и името на педагогот Ј. Храбе со методиките за изучување контрабас кои сè уште се користат при едукацијата (J. Hrabe, 86 Etudes fur Kontrabass).

2. Улогата во оркестарското творештво

Како што може да се заклучи во текот на својата историја контрабасот доживува големи промени во градбата, бројот на жиците, штимањето, гудањето, а со тоа и во самата изведба. Истовремено, поради неговата големина и интензитетот на звучноста, авторите го третираат примарно како оркестарски инструмент и не бил популарен избор за создавање концертни дела главно поради тешкотиите на балансирање на солистот со оркестарот поради нискиот регистар кој го правел тешко предвидлив во интонативна и во интерпретациска смисла. Неколкумина автори од класицизмот и романтизмот, кои и самите биле врвни инструменталисти, успеале да ја надминат оваа состојба со компонирање и виртуозна изведба на своите концерти. Токму затоа, преку напорите на овие музичари од времето на класицизмот контрабасот започнува да се препознава како виртуозен соло-инструмент (Brun, 2000). Се смета дека првото солистичко дело за контрабас е од Г. Ф. Телеман (*Trillensymphonie in D*) напишано во 1730 год. (Hurst, 2007). Претходно, голем дел од литературата за контрабас била создадена за дидактички цели, или транскрибирана (како на пр., Баховите сонати за гамба), а само неколкумина соло-виртуози композитори пишувале за сопствените настапи и рецитали. Всушност, поради недостиг на дела за контрабас од големите мајстори на композицијата и од професорите по контрабас, виртуозите на овој инструмент биле принудени да се потпрат врз своите таленти за компонирање и да создадат некаква литература, школа или метод за изучување на контрабасот (Barket, Fuller 1999). Во XVIII век, контрабасот доживува период на популаризација со експанзија на педесетина концерти. Ова се должи, во голема мера, на виртуозите како Ј. М. Шпергер и Д. Драгонети кои со своите бравурозни техники оставиле голем впечаток кај тогашната публика (Elgar, 1971). Како прв и најрано верификуван е концертниот настап на Ј. М. Шпергер на 20-ти декември 1778 год. (Blume, 1968; Albright, 1969: 3/4).

Всушност, современиот контрабас се промовира во рамките на оркестарот за да дојде до позицијата на солист со оркестар во концертните форми. Токму затоа неговата употреба во оркестарското творештво се анализира одвоено преку: (а) удвојување, (б) видот на музичкиот материјал и (в) иновациите и генералните карактеристики (поврзани со композиторскиот израз). Од аспект на видот на музичкиот материјал, се издвојуваат седум различни

категории на употреба во оркестарот: ритмички (ударни), хармонска фигурација (со вон-акордски тонови), тематски-мелодиски (во целата група на жичени), тематски само со виолончелата, хармонски (акордски), задржани ноти (педал), и синкопирани пасажии (DeMatteo, 1957: 7/9).

Генерално, прифаќањето на контрабасот во практиката одело бавно, сè до средината на XVIII век кога во оркестарот го зазема местото на големата басова виола и се етаблира како постојан оркестарски член. Како инструмент од групата генерал-бас, долго време има второстепена улога, редовно удвоен со виолончелата. Гледано од историски аспект, од времето на Ј. С. Бах станува вообичаено во делата да има басова делница која ќе ја свири виолончелото и контрабасот за една октава пониско. Оваа комбинација, која е типична за барокниот стил, ја преземаат и доследно ја почитуваат класичарите, со исклучок во некои полифони ставови, или фугато делови, кога контрабасите настапувале и сами, изнесувајќи ја темата во најдлабокиот регистар (Despić, 1979: 90). Хајдн и Моцарт ги удвојуваат овие два инструмента во приближно 90% од времето во своето оркестарско творештво. Сепак, раскинувањето на оваа заедница (XIX век) е резултат на осамостојувањето на виолончелото за поголема примена како тенорски-мелодиски инструмент. Па така, веќе во музиката на Л. ван Бетовен контрабасот добива комплетна независност од виолончело (*Ероика*), самостојна делница добива во *Седмата*, па дури и соло - делница во *Девејттиата симфонија*.

Во историјата на музиката можностите за камерно музицирање на контрабасот се минорни, само преку неколку дела, како на пр. пијано-квинтетот на Ф. Шуберт и на Ј. Хумел, во споредба со оние на помалите гудачки инструменти (Benfield, 1973: 31). Оттука натежнува гледиштето дека овој инструмент не бил приспособен за потребите во камерните состави (особено малите) поради што и онаа малку литература бара постојана ревизија поради старите видови на инструменти кои се користени (A. Planjavsky, 1998).

Поддршката за контрабасот како фундаментален басов инструмент доаѓа во романтизмот, кога се етаблира како стандарден член на симфонискиот оркестар. Се издвојуваат и неговите соло-делници во оперските дела каде што неговата звучност доловува посебна музичка атмосфера (Џ. Верди *Аида*, *Отело*). Употреба на соло – контрабас во симфониската музика е многу ретка, но веќе се среќава од крајот на XIX век, (Р. Штраус, *Дон Жуан*) и XX век (Р. Штраус *Алјска симфонија*, *Мейаморфози*; И. Стравински *Пулчинела*).

Во текот на 20-тиот век се јавуваат и големи уметнички имиња на контрабас (О. Zimmerman, L. Straicher, R. Slatford, F. Rabbath G. Karr, E. Meyer, T. Martin), кои ги поставуваат репродуктивните барања и интерпретационските вештини на едно високо и завидно ниво, врз база на фундаментите од дотогашната литература од опусот на Хофамајстер, Дитерздорф, Шпергер, Драгонети, Ботезини. Дополнително, сите овие современи интерпретатори пронаоѓаат различни технички решенија во функција на успешност во интерпретацијата, а се преземени од останатите гудачки инструменти. Всушност,

некои нивни гледишта, особено оние кои се занимаваат со нотацијата, поседуваат голема доза на универзалност и се наменети да се применуваат на поширок опсег на гудачки инструменти и техниката, воопшто (Daino, 2010: 3).

Користена литература

- АЗАРХИН, Родион (1978). *Конџрабас*. Москва
- АБРАШЕВ, Божидар (1995). *Музикални Инструменти*. част прва. Софија: Музика
- Albright, Philip H. (1969). *Original solo concertos for the double bass*. To fulfill the thesis requirement for the degree of Doctor of Musical Arts Eastman School of Music of the University of Rochester
- BARCKET, James and Jerry FULLER (1999). Alfred Planyavsky and the Vienna Double Bass Archive. Jerry Fuller's Violone Page
- BLUME, Friedrich (1968). *Musik in Geschichte und Gegenwart*, (14 vols.; Kassel und Basel: Barenreiter-Verlag, 1949-1968), XII, 1031-1032.
- BRUN, Paul (2000). *A new history of the Double Bass*. P. Brun Productions
- DAINO, Eric. (2010). *The Double bass: A Technical study of timbre*. A thesis Submitted for the degree of Honors Bachelor of Music in Music Theory and Composition. University of Delaware in partial fulfillment of the Requirements
- DEMATTEO, Edward. (1957). *History and Development of the Double Bass*. To fulfill the thesis requirement for the degree of Master of Music, Department of theory Eastman School of Music of the University of Rochester
- ELGAR, Raymond (1971). *Introduction to the double bass*. England, Raymond Elgar; 3rd Edition
- FENG, Zhou (2016). Fingering of the Viennese Double Bass. *Master Research*. Royal Conservatory of the Hague.
- FOCHT, Josef. (1999). *Der Wiener Kontrabass*. Tutzing: Hans Schneider
- HURST, Lawrence (2009). *A Brief History of the Double Bass*, School of Music, Indiana University
- PLANYAVSKY, Alfred (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. Scarecrow Press Raymond, 1971
- SACHS, C. (1940). *The History of Musical instruments*. New York: WWNorton@ company. INC
- SLATFORD Rodney“ History of the Double Bass. (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes. London: Macmillan. Publishers Limited. / <http://earlybass.com/articles-bibliographies/history-of-the-double-bass/>
- STEPHEN Sas „A History of Double Bass Performance Practice: 1500-1900“: <http://earlybass.com/articles-bibliographies/dissertation-summary-a-history-of-double-bass-performance-practice-1500-1900/>

ЗА ФОРМИТЕ НА ТРАНСФОРМАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИОТ МУЗИЧКИ ФОЛКЛОР

Трпко Бицевски

781.7 (497.7)

Најпрво да потсетиме дека „длабоко во обредноста пулсира најинтимно единство помеѓу трудот и празничноста, помеѓу трудот и културното творештво“. Музиката како дел од тоа културно творештво од прво време исто така „не била диктирана од уметнички стимули, туку од фактот што и таа се користела како средство за обопштување кон колективниот идеал, кон одредена културна позиција“. Поконкретно, во услови на обредно ритуалните општества и дејствија звукот на тропоташката, облеката, маската и ритмичката стапка одвоени од човекот немале сопствена уметничка замисла како музички, како ликовни или како друг вид коментари, туку како маски со семантички предзнак од апотропејска, од магиска и од друг вид провениенција.

По еден ваков телеграфски навод на неколкуте цитати за почетокот и развојот меѓу другите и на музиката, ќе се осврнеме и врз процесот, начинот и видот на трансформирање во неа коишто опфаќаат најширок спектар по вертикала и по хоризонтала. Кога зборуваме за трансформациите по вертикала станува збор за долгорочни, за историско типолошки и автентични сложени **развијни** процеси, односно станува збор за стекнување на одредени **искусства** на формално изразен, на функционален, на естетски, на семантички и на сличен план. Во услови на трансформации по хоризонтала пак, станува збор за краткорочни, односно за т. н. „**механички пренесувања**“ на таквите **искусства** првенствено од формално изразна провениенција од една во друга епоха, од една во друга средина или жанр, во форма на одредени стилски специфики, во форма на цитат и сл. Покрај посочените начини и форми на трансформирање би сакале да потсетиме уште на три можни правци или начини на одвивање на овој вид активности, а тоа се **еднонасочноста, двонасочноста и комбинираноста**.

Ако за појавата на вертикалните, на долгорочните трансформации основни предуслови беа **ојсусвојито на искусствата** од оваа област, за појавата на краткорочните, на хоризонталните процеси потребно е токму **присусвојито на исочениите долгорочни и автентични развијни искусства**. Со други зборови, вертикалните долгорочни трансформациски процеси се можни и валидни само во услови на глобални обредно ритуални

звучни простори со примитивни форми, а краткорочните трансформациски процеси и форми, следствено и едностраните, двостраните и комбинираниите што се својствени за средини со различни искуства и меѓусебни влијанија, таквите процеси се својствени за сегашноста, па оттука, **вертикалниите долгорочни процеси главно му припаѓаат на минато, а хоризонталниите крајкорочни и припаѓаат на сегашноста**. Оттука, и фактот што состојбите за кои сме се определиле да зборуваме се преодредени за краткорочните трансформациски процеси и ние ќе треба да зборуваме претежно за т.н. краткорочни, односно за „механичкото пренесување“ на искуствата.

Во продолжение и неколку збора во правец на некои термилошки дефинирања. Резултатите, односно искуствата стекнати од долгорочните трансформациски развојни процеси, како што се разните искуства од можните нивоа, што ги именуваме и како **стајтика**, во глобала ги сместивме во категоријата **ојшти** услови, односно во **предуслови**. Додека пак околностите како што се аудитивниот контакт, „интензивниот“ паралелизам помеѓу различните искуства, што ги именуваме како **динамика** и врз која се реализираат хоризонталните краткорочни процеси, тие припаѓаат на категоријата **йодебни** услови. Токму проблемите од оваа област претставуваат клучен фактор како за разоткривање на појавите така и за нивно релевантно толкување. Нема сомнение дека за поуспешна реализација на таквата цел потребни се интердисциплинарниот пристап, односно вклучувања на повеќе научни дисциплини како што се етномузикологијата, музичката естетика, семантиката и слично.

Враќајќи се повторно на темата, треба да нагласиме дека првиот предслов како **стајтика**, односно создавање на разни искуства неопходни за појавата и развојот на краткорочниот трансформациски процес, во наши услови е **исполнет** со фактот што во обредната мегленска пејачка практика, покрај аморфниот паралелно дури и на ниво на една иста интерпретација, се употребува и современиот тип звучно организирање што не е случај и со двете нови звучни средини за кои покасно ќе стане збор. Наредниот **услов** пак, како **динамика**, односно создавање на аудитивен контакт и „интензивен“ паралелизам помеѓу две различни искуства што е исто неопходен за овој вид процеси, во наши услови е реализиран на следниов начин: За време на Првата светска војна (1914-1918 г.) виден дел од населението во Мегленско што се нашло во виорот на битките од таканаречениот „Солунски фронт“ во Егејскиот дел на Македонија, пребегал во Овчеполето од сегашниот дел на Република Македонија, и во Јужниот дел на сегашна Србија. По околу двеипол годишен престој со што **се обезбедил директен аудитивен контакт помеѓу двете пејачки средини со различни музички искуства**, истите тие луѓе повторно се вратиле во своите родни краишта. Посебно за нагласување е и фактот што при секое интерпретирање на песни, луѓето од Мегленско никогаш не испуштале да потсетат дека овој вид пеење мислејќи пред сè на широкоразвиениот и аморфен тип звучно организирање, е од местата

каде што тие престојувале околу двеипол години. Трет услов кој во оваа прилика се создал, бил „**активниот**“ **интензивен паралелизам** помеѓу различните искуства од двете звучни средини. Ваквиот сплет на околности како стандард услови за народниот критериум се покажал сосем доволен за овозможување на краткорочниот трансформациски процес, односно за „механичко пренесување“ на искуства од една во друга средина или епоха.

Во продолжение **конкретно** за неколку форми и нивоа од процесот на трансформирање и пренесување на искуства од една во друга звучна средина. Би сакале да укажеме дека во пејачката практика од Мегленско покрај мелодиско линеарниот тип звучење што е својствен за овој крај, се среќаваме и тесниот тонски обем, и широко развлечениот интерпретаторски потфат, и убрзаниот ритмички од, својствени првенствено за новите звучни средини. Поинаку речено, сите посочени обредно ритуални звучни потфати првенствено како стилско искуство од двете нови средини, се префрлени и во посочениот пример од мегленската пејачка практика како нова стилска одлика и се користат на ниво на една иста интерпретација. Станува збор значи за крајно сложен интерпретаторски потфат преполн со разни анахронизми од изразна, од функционална и од друг вид провениенција. Констатацијата со која се потврдува дека со ваквата дефиниција не се објаснува само **еднонасочноста** на процесот на трансформирање, односно дека искуствата од двете нови звучни средини не се пренесени и имплементирани само во правец на мегленската мелодиско линеарна звучна практика, туку дека се работи за многу поширок и посложен интерпретаторски потфат. Друго релевантно објаснување за ова може да постои и во следново. Хипотетски гледано и овде може да стане збор за **йовеќеслојноста**, односно за пренесување на искуствата од мегленско во правец на двете нови средини и тоа на повеќе нивоа: Првото ниво на трансформирање во оваа насока е **воспоставување и воспановување** на строг **сегментизиран редослед** на ниво на минималните интервалски вредности и на нотните трајности со соодветен број слогови со што се постига, односно се наметнува еден од елементите на мелодиско линеарниот и интегрален тип звучење. Второто ниво на трансформирање и имплементирање се реализира преку **воспоставување и воспановување директна корелација** помеѓу посочениов сегментиран интегрален звучен режим, од една страна, и соодветен број слогови од стиховата поетска метричка стихова структура, од втора страна. И третиот практичен чекор во правец на звучната материјализација од современ мелодиско линеарен тип е реализиран преку **стирогото йочийување** на претходно воспоставениот и **воспановен режим** помеѓу музичкиот и поетскиот текст од **мелоспрофа во мелоспрофа** како општоприфатен принцип во современиот интегрален тип звучно организирање. Токму овој тип звучна трансформација на трите посочени нивоа е вистинскиот начин на преминување од една во друга звучна епоха и основниот критериум за примена на квалификацијата **мелодиско линеарен йий звучење** во современи услови.

Дотука изнесенiot тип трансформации се одвиваа главно на ниво на **изразниите форми** помеѓу обредно ритуалниот аморфен силабосинтактички, од една страна, и современиот мелодиско линеарен и интегрален тип звучење, од втора страна.

Во продолжение пошироко и за трансформацииските процеси што се одвиваат на неколку други различни **нивоа, видови и функции**. Големосекундната промена на звучната маса од видот VII-I и II-I во услови на обредно ритуална пејачка практика, како што претходно спомнавме, општо земено, се користеше за **маркирање и афирмирање** на поетската стихова метричка структура или на неговите делови. Меѓутоа, во услови на современ тип звучно организирање истата големосекундна промена на потпорноста од видот VII-I или II-I се користи како носител на повеќе функционални одлики. Во првиот случај во услови на современ тип звучно организирање трансформацијата од видот VII-I се манифестира како звучен сегмент со **йонално рогова организирачка функција од модален йиий**. Во **вториот случај од видот II-I на ниво меѓу мелодискиите редови во услови на современ тип звучно организирање во трансформација се присутни и одредени естетски набои од мелодиско линеарна провениенција, но и како фрагменти од мелодиско линеарен тип звучно организирање со соодветни естетски набои**. Друг трансформациски потход од епохален тип може да се толкува и **йреминој од сосијоба како ойиийо вербално звуково начело и со йовеќе магиски функции својствени за рийуалниите дејносии во ситариие ойиийесйва, во конкретен авйномен йоейско умейнички йексий својствен за современој ойиийесйво**.

Таквиот „комбиниран“ и крајно сложен вид трансформации испреплетен со разни „анахронизми“ ни разоткриваат уште една димензија на размислување, односно ни сугерира за можно присуство и на **йрансцеденйноста кај йонската звучна материја**, како кореспондирачко, како врзивно ткиво помеѓу спомнатите анахронизми во процесот на звучното организирање. Меѓутоа и за овој пристап исто се потребни долгорочни посебни истражувања за кои во овој случај нема ни временски, ни просторни можности.

Ваквиот трансформациски потфат со низа радикални решенија, во нашите стекнати пеачки навики има создадено и приличен број „збунувачки“ звучни настани, и впечатоци со што на интерпретацијата и се дава скоро феноменален карактер.

При крајот на излагањево би сакале да потсетиме дека веројатно се можни и одредени колебања посебно од аспект на временската и на просторната локализација на таквиот вид трансформации. Меѓутоа, за конкретниот пример токму таквиот масовен и долгорочен контакт помеѓу двете музички средини, а посебно поради нивното сесредно и обострано прифаќање и респектирање, за нас е сосем доволно.

Според сето горе изнесено можеме да констатираме дека народното искуство покажало и докажало дека е склоно и способно како за најсложени процеси во смисла на вклопување на повеќеслојноста на микропростори (на ниво на една интерпретација) и со сите функционални нијансирања, така и во смисла на афирмација на високи уметнички дострели. Ова докрај не има разубедено и во тоа дека музичкиот фолклор како витална уметничка дејност цврсто гази врз својата традиција и успешно граби кон својата иднина. Оттука не е тешко да се заклучи дека македонскиот музички фолклор како и сечиј друг автентичен музички фолклор, никогаш не треба да се плаши за својата иднина, а уште помалку да го загрижуваат туѓите посегања и присвојувања на оригиналноста бидејќи се работи за активност од траен, неуништив и, би рекле, за творечка активност од бесмртен карактер.

КОН МУЗИЧКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА МАШКОТО ДВОГЛАСНО ПЕЕЊЕ ВО КИЧЕВСКО

Беким Рамадани

784.9:78.087.613 (497.761)

Апстракт: Двогласнаџа џолифонија во округоџи Кичево е едно од најџо-себниџе кулџурни немаџеријални богатиџтва на албанскиоџи фолклор. Овој начин на џеење, шџио џреџиџтавува еден каракџеристиџчен сџиил на џтрадиционалнаџа вокална џолифонија, се џојавува како симбол на кулџурниоџи идентџиџтеџи на албанскиоџи народ, како неосџорна вредноџи шџио е џрене-сувана од колено на колено, како доказ за едно социјално организирање, за еден начин на живеење, како еден жив доказ за авџоџиџниоџи каракџер на жиџелиџте на овие џредели.

Гледано со една еџномузиколоџка изосџирена диоџџрија, џпроизлегува дека вокалнаџа џтрадиџија на Кичево е оџфаџена и во рамкиџте на монофонијаџа, меџуџоа не многу често се забележуваџи и елементи на џтригласноџи џеење, заџоа, со џолно џраво, овој џросџор може да се смета како граница меџу монофонискоџи и џолифонискоџи џеење, како обласџи во која се исџреџлеџуваџи елементиџте на јужнаџа џолифонија со оние на севернаџа монофонија.

Во оваа сџудија не сакам да ги елаборирам џособно каракџеристиџкиџте на едногласнаџа и џовеќегласнаџа вокална џтрадиџија, на маџиџте и на жениџте, на еџскиоџи и лирскиоџи род, на монофонискиџте, бифонискиџте, хетџерофонискиџте и џолифонискиџте елементи, џуку, едноџтавно, на сџиџте нив, заедно, со џособен акџенџи на двогласноџи џеење кај маџиџте, шџио оваа околија ја џрави џособна, важна и од инџтерес за наукаџа на музичкиоџи фолклор.

Областа околу Кичево е котлина, сместена во централниот дел на западна Македонија, која го зафаќа горниот дел од течението на реката Треска. Овој регион има една древна историја, чии корени се наоѓаат во антиката, во илирската цивилизација, во таа ера на големите достигнувања во областа на материјалната и на духовната култура. Во оваа област живееле Пенестите, едно илирско племе, кои се служеле со одредени јазични, културни и обичајни карактеристики. Токму членовите на оваа племе го имаат основано главниот центар, Уска, во оваа област, едно име што не можело да ги издржи „приливите“ на Словените, на Отоманите, на Србите,

едно населено место што било крстопат на различни интереси во текот на историјата, на движењата и на случувањата, што влијаеле и на структурата на населението во оваа област. Сега, во регионот на Кичево, живеат Албанци, Македонци, Турци, Роми, Власи, Бошњаци итн., една структура која бездруго ги условува и заемните влијанија на материјалната и на духовната култура, но да не забораваме дека влијанијата доаѓаат и од економските, политичките, климатските и од други околности. Областа околу Кичево се наоѓа на 600-900 метри надморска висина, што подразбира дека пониските делови се под влијание на континенталната топла клима, додека повисоките делови се под влијание на планинската клима. Во овој случај, јас нема да се задржам на мноштвото карактеристики што влијаат врз културниот темперамент на жителите од оваа област, туку сакам да нагласам дека сите овие елементи се потребни за да се разјасни етномузиколошкиот аспект за една одредена област, затоа, како што кажува познатиот француски позитивист Иполит Тен: „По движењето од некое јужно место кон север, со влегување во некои региони, се прикажува еден посебен вид посеби и посебен вид растенија: најпрвин, алоите и портокалите, малку подолу, маслинките и грозјето, следат дамот и овесот, подалеку, елата, на крајот, мововите и лишаите. Секоја област има свои посеби и растенија... областа е условот за нивната егзистенција... како што има една физичка температура, која со својата шареноликост предизвикува појава на одреден вид растенија, ... така има и една морална температура, којашто со својата промена одредува појава на одреден вид уметност...“⁹ Во овој контекст ја спомнувам изреката, слушната од работата на терен, дека „секое село има свои мелодии, свои обичаи и свои песни“.

Кога зборуваме за областа околу Кичево, не како географски поим, не како административна единица, туку како етномузиколошка област, треба да се нагласи дека се зборува за една вредност со посебно значење. Ова е една област, каде што се испреплетуваат елементите на хомофониската музика од северот и на полифониската, од југот. „Полифонијата и хомофонијата, две дијалектни варијанти на народната песна со древно потекло, ја карактеризираат народната музика...“¹⁰, вели Стефанаќ Поло, но тоа што може да се смета за главна карактеристика, специфична за музичкиот фолклор во областа околу Кичево е, без подозривост, бифонијата, двогласното пеење, како кај жените така и кај мажите. „Според особините, бифонијата на песните кај мажите е многу побогата од таа, кај жените“¹¹, вели Лоренц Антони, меѓутоа „е поразвиена, не само во поглед на амбитусот и мелодискиот развој туку и во поглед на полифониските фактури...“¹², вели Сокол Шупо. Токму поради величествените размери во културна и уметничка смисла, двогласната

¹ Hippolyte Taine „Filozofia e artit“ – përkthyer nga Arion Kristo, Ideart, Tiranë, 2004, 19-20.

² Stefanaq Pollo, „Kultura popullore si shprehje e veçorive etnike dhe e formimit të kombit shqiptar“, te „Shqiptarët dhe trojet e tyre“, 121, Tiranë 1982.

³ Lorenc Antoni, „Folklori muzikor shqiptar“ – Bleni VII, Rilindja, Prishtinë 1977, 14.

⁴ Sokol Shupo, „Folklori muzikor shqiptar“, Botimet enciklopedike, Tiranë 1997, 456.

полифонија во областа околу Кичево, со посебен акцент врз песната на мажите, е избрана како предмет на обработка во овој труд.

Во етнокултурното значење, областа околу Кичево претставува разновидно и скапоцено богатство, што е резултат на измачувањата, тагувањата, војните, поразите, победите, на радостите и другите доживувања на овој народ, во текот на минатото што било колку горчливо толку и славно. „Доколку за раѓањето на музиката, според Жил Комбарје, клучен момент била магијата, според нас, тоа е фактот дека таа, преку ритамот, метарот, мелодијата итн., била и ќе остане еден од најдобрите начини за пренесување на колективните пораки, на вестите и желбите, кон нешто или некому.“¹³ Песната, како неделиво парче од животот на жителите во овој крај, била моќна инспирација на целиот животен развој. За мажите, како носители и одговорни за важните социјални и општествени процеси, песната била не само инспиративна алатка туку и начин на утеха, како што вели една косовска поговорка: „тагувањето на мажот, тоа е песната“.

Тематиката на машките песни во Кичевската околина е разновидна. Им се пее на фамилијата, природата, љубовта, слободата, работата, печалбарството, на болката, гордоста итн. Се слушаат песни од семејната лирика, социјалната лирика, херојскиот еп, легендарниот еп, народните балади, итн. Машките песни во Кичево одекнуваат низ „циклусот на јунаците на браќата Муји и Халили, Иѓиди Брахими, Шишман Мехмед-ага, Дулбер Ангелина, Бено Бајрактари, Емин Миџа, преку песната со митски карактер (Темелура), легендарните песни со мотив на повторно запознавање на братот со сестрата (Луто Фукараја), на мажот со жената (Лал Бајрами), на легендата за починатиот брат (сестрата со осум браќа, сестрата Мехреме), тажните песни за низамите (Вајзмани), песните на качаците (Султана, Садин Селмани, Калош Дани) итн.“¹⁴

Првата работа која паѓа в очи, во текот на обработката на вокалната традиција на мажите од регионот на Кичево, е разликата во музичкиот дијалект меѓу Зајас и Тухин (Осломеј), кои сега претставуваат две најголеми општини во овој крај. Кога станува збор за пеењето на мажите, Зајас и Тухин, иако се протегаат во истата котлина, меѓу себе се разликуваат според начинот на интерпретација, според мелопоетските карактеристики, бојата на звукот, карактерот на песната, музичката чувствителност, итн. На пример, пејачите во Зајас не преферираат непотребни вибрации, прекумерни украси, чести скокови, моментални импровизации итн., затоа што тие не ѝ служат на оригиналноста на песната и му штетат на нејзиниот карактер. Сите овие додатоци и интервенции може да ги сретнеме во репертоарот на песните за жени, а во меѓувреме, пеењето на мажите во Тухин (Осломеј) се карактеризира со една акцентирана лирика, со еден прекин од строгиот став

⁵ Трџко Бицевски, „Проблемиште на етномузикологијата во Македонија“, *Институтот за фолклор – „Марко Цепенков“ – Скопје, 2001*, 68.

⁶ Qemal Murati, „Këngë të moçte kërcovare“, *Visare populllore, Çabej, Tetovë 2000*, 8-9.

и формалните напишани правила на пеењето на мажите во областа Зајас. Разлика постои и во темите кои се преферираат. Пејачите во Зајас преферираат епски вид, меѓутоа тие во Тухин – лирски вид, иако овие граници не се јасно определени. Рапсодите на Зајас се стремат кон високите тонови за да ѝ дадат емоционална боја на песната, трогателност, драматичност, а тие, на Тухин, пеат полежерно, со една голема слобода во интерпретацијата, со понагласена емоција, користејќи и мелодиски варијации. „Архаичното пеење¹⁵ на пејачите на територијата на Зајас, во општи црти, е сериозно пеење, што се гледа дека со себе пренесува една типична медитациска форма, еден посебен стоицизам, кој не се наоѓа на ниту една друга албанска територија, ниту на териториите на Балканот. Посебноста на ова пеење се наоѓа во едноставноста на уметничкото и фрагментарното искажување.“¹⁶ Начинот на пеење на мажите во Зајас „претставува едно интересно раслојување, што се прикажува како нешто паралелно меѓу двогласното и пеењето со бордун, хетерофониските елементи и пеењето со елементи на хомофоно-полифонскиот стил, што се практикува кај преспаните“.¹⁷ Пејачите, генерално, тврдат: „Ние пееме поачик (поотворено) од тоските“. Според нив, „во песната, едниот пее, а другите го дополнуваат“¹⁸, така што ова кај народот е познато и како „тој што почнува“ и „тие што го следат“. Според Бењамин Крута, тој што води е солист, или главна фигура, додека групата му „држи“ бордун.¹⁹ Понекогаш, во текот на пеењето на мажите во Кичевско, се слушаат и три гласа, но всушност, вистинското созвучје е бифониско, бидејќи еден од гласовите или се дуплира или се развива само во мелизматична форма, или се создава од моменталните музички и интерпретативни вештини на пејачот, а не како функционални или традиционални елементи. „Двогласното исполифониско навидум е едно двогласно, но од функциите што ги извршува, е едно 'скриено тригласно', 'редуцирано во два гласа'“.²⁰

Според начинот како се развиваат, се разликуваат: песни, каде што двата гласа почнуваат заедно, за да се развиваат унисоно (во дует), со исклучок на некои места, каде што се случуваат созвучја на мали секунди; песни, каде што првите стихови ги пеат двата гласа заедно, унисоно (во дует), додека во другите стихови се случуваат хетерофонични фактури, за да завршат со

¹⁵ Се вели, архаично пеење, бидејќи ги има сите карактеристики на древната музика: колективната интерпретација, неслабилните тонови (неимејерирани), антифонското пеење, џџџџ пеењето а cappella итн.

¹⁶ Ahmet Qeriqi, „Kënga kërcovare dhe veçoritë arkaike të këndimit“, Radio Kosova e lirë, 1.11.2013.

¹⁷ Rexhep Munishi, „Probleme etnomuzikologjike“, Instituti Albanologjik i Prishtinës, Prishtinë 1997, 25.

¹⁸ Ramazan Bogdani dhe Agron Xhagolli, „Zajazi e Osllomeja – vështrim etnofolklorik“, nga parathënia e librit të Qemal Muratit, „Këngë të moçme kërcovare“, Visare popullore, Çabej, Tetovë 2000, 18.

¹⁹ Beniamin Kruta, „Vështrimi përgjithshëm i polifonisë shqiptare dhe disa çështje të gjenezës së saj“, Instituti i Kulturës Popullore, ASHRPSSH, nr. 1, Tiranë 1980, 45-46.

²⁰ Vasil S. Tole, „Folklori muzikor - Polifonia shqiptare“, Shtëpia botuese e librit universitar, Tiranë 1999, 93-94.

мелизматички премини врз педалот; песни, каде што вториот глас се вклучува по првиот стих на првиот глас, за да течат на еден развиен мелодиски план и за да завршуваат унисоно (во дует); песни, каде што строфите првенствено се пеат од првиот глас, додека после и од вториот глас, со варијации и орнаментски фигури, за да се дојде до последната строфа, која, преку финалните каденци, се привршува од страна на двата гласа унисоно (во дует); песни, кога вториот глас почнува во вториот, третиот или во четвртиот слог на првиот глас и за да продолжат заедно докрај; песни, со секаков вид развој, каде што можат да се појават елементи на сите овие видови кои ги спомнавме погоре. Најприсутната карактеристика во кичевското пеење е завршната фраза, каде што првиот глас прави мелизматички премини, врз педалот од вториот глас. Според Џуцев, додатоките на мелизматичните каденци на првиот глас, врз педалот останат на вториот или на другите гласови, се резултат од „силата на внатрешниот (волевиот) импулс“²¹, според Кауфман – „средство за одмор или за себеистакнување“²², и според Рихтман, „средство за фиксирање на дијрезата во полустихот“²³ или „како потреба од контраст“²⁴.

Една друга појава, што треба, исто така, да се забележи, а која ја има забележано данската истражувачка Бирте Траеруп, е, како прво, приклучување еднаш на едногласниот еднаш на двогласниот, како второ, учеството „активно“ и „пасивно“ на вториот глас²⁵ и како трето, усогласеноста на првиот и на вториот глас со главните делови на мелостихот или на мелострофата.

Една карактеристична особина на двогласната полифонија, во областа на Кичево, е и појавата на мелодичната цезура. Во поголемиот дел од песните, таа се појавува пред влегувањето на вториот глас, така што соло интерпретацијата на првиот глас може да се разбере и како почетен знак, помеѓу што се утврдуваат темпото и интонацијата за вториот глас, кој понатаму ќе се движи како една стабилна интонативна константа.

Песните во областа околу Кичево имаат една развиена мелодика, богата со допирна обоеност, со нијанси, фигури и со музички украси, со лизгање на карактеристични самогласки, со експресивна сила и прекрасен звук. Меѓу овие мелопоетски производи се испреплетуваат разновидни музички елементи. Дури и данскиот етномузиколог Бирте Траеруп, зборувајќи за двогласното пеење во Македонија, потенцира дека тука доминира бордунскиот

²¹ Сшојан Џуцев, *циширано гело*, 26.

²² Николлај Кауфман, *циширано гело*, 77.

²³ Cvjetko Rihtman, „Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine“, „Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu“, *Etnologija, Nova serija, sveska XVIII, Sarajevo, 1963, 69.*

²⁴ Cvjetko Rihtman, *Muzička tradicija*, „Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu“, *Etnologija, Nova serija, sveska XIV, Sarajevo, 1959, 211.*

²⁵ Под штерминош „активно“ или „пасивно“ учество, се подразбира придружбаиш или нейпридружбаиш на вториош глас, во изговорош на слоговише од мелостихош, или само со нейрекинаш „држење“ на бордунош во шекош на пеењешо.

стил, дека внатре, во истата песна, се појавува, освен монофонијата и бифонијата, дека антифониското пеење е честа појава итн.²⁶

Песните се развиваат, главно, во модални тонални низи, додека поретко и во дијатонски скали. „Влијанието на ориенталниот дух врз нашата народна музика, се забележува точно помеѓу музичките скали што во себе го поседуваат интервалот на зголемената секунда“²⁷, од кој треба да ја истакнеме скалата со егзотична структура на макамот хиџас. Секундата, било мала, голема или зголемена, е најспецифичниот интервал во традиционалната вокална музика на овие простори, чија појава, г-ѓата Абрашева ја условува со четири околности: „од нејзината формообразувачка функција, од минималниот психофизички напор, при слегувањето од I на VII стапало; од недоволната ладо-функционална стабилност и од фактот што еден тон полесно тонално се осмислува, отколку на него да се изгради чувство за нова функција“.²⁸ Еден друг тонален стих, доволно проширен во албанскиот музички фолклор, е и еолскиот модус. Меѓутоа, кога се зборува за ритмичката структура на овие песни, треба да се потенцира дека е таа мошне разновидна. Песните се појавуваат во два вида: мензурални и немензурални. Во мензуралните песни се вклучени простите (2/4), сложените (4/4), мешаните (5/4, 7/8, 12/8, итн.) и неправилните (2/4 + 6/8 итн.) тактови, меѓутоа во немензуралните се вклучени мелопоецките творби кои се интерпретираат на два начина: на ад либитум-темпо, така што се развиваат тотално слободно, и во темпото рубато, каде што само во посебни делови се чува брзината на означената метрономија на песната. Создавањето на мелопоецките стихови е невозможно без помош на додатоците кои се наоѓаат на почетокот, на средината и на крајот од типот: еј, хеј, ор, ој, јој, оре, море, ани, вај, итн. Мелопоецката структура на стихот е разновидна. Се среќаваат песни со 8, 10, 12, 14, 16 слогови, но не ретко, се случува дури внатре, во една песна, стиховите да имаат различен број слога, што значи дека „мелостиховите претрпуваат промени според формалната структура: се зголемуваат или се намалуваат“.²⁹ „Формата на мелодијата е различна и многу карактеристична, бидејќи строфите немаат одреден број стихови како на пр., А Б Б1 Б2 Б3 Ц + Кода. Во некои случаи се појавува некаква поредовна форма: А Б Б1: додека кај женските песни, се појавуваат форми од типот: А А1, АБ, Б1 итн.“³⁰

Односот на поезијата со мелодијата, во песните од Кичевскиот регион, е унифициран и претставува еден спој на идеолошката, интелектуалната и емоционалната сфера, правејќи ги овие музички творби да звучат навистина

²⁶ Traerup Birte, „East Macedonian Folk Songs“, Copenhagen, 1970.

²⁷ Metodi Simonovski, „Orijentalizmi u tonalnoj građi naših narodnih melodija“, Zvuk – Jugoslovenska muzička revija, 26-27, Beograd 1959, 224.

²⁸ Свејла Абрашева, „Български народен двуглас“, Наука и изкуство, София 1974, 26.

²⁹ Lorenc Antoni, „Folklori muzikor shqiptar“ – Bleni VII, Rilindja, Prishtinë 1977, 8.

³⁰ Daut Jonuzi, „Tradita etnomuzikore në Zajaz dhe Tuhin“, Punim magjistrature - USHT, Tetovë 2012, 53.

многу унифицирани. Авторите на овие производи се луѓе од преградките на народот, луѓе со дарби и вештини за творење, талентирани пејачи, кои кичевци ги викаат „Шахира“³¹ и на кои, во знак на благодарност за испеаните песни, им се посветуваат благодарни зборови од типот: „Да ви биде благословена устата“, „Ви благодариме што уживавме“, „Да живеете“, „Ајде, мажи, да не остарите никогаш!“ и др. Тие уживаат една посебна почит. Нивниот авторитет и позицијата во општеството се заслужени. Посебни симпатии уживаат и кај женската популација.³² Секој од шахирите се препознава по неговиот стил, по неговиот репертоар, по неговиот изглед, по бојата на гласот. Неколкумина од овие уметници пеат од нос, неколку од грло и неколку од глава. Опсегот на нивните гласови се протега во една октава и пол. Кичевските пејачи на народните традиционални песни претпочитаат пеење *a cappella*, пеење без инструментална придружба, или како што се вели во овие краеве, „пеење на суво“. Во нивниот репертоар доминираат песните за јунаците, а во меѓувреме, во женските – „севдалиите“ – песните за љубовта кои, во повеќе случаи, се придружуваат со дајре. Кога станува збор за амбитусот на кичевските песни, тој е неопределен, но во повеќе случаи, стигнува до секста и септима (Ес¹ – С²).³³

И на крај, додека другите албански територии биле поизложени на странските влијанија, музичкиот фолклор во кичевската област, во поголемиот дел, ги има зачувано поархаичните карактеристики, ги има зачувано оригиналноста и автохтониот карактер на пеењето, поради фактот дека овој регион бил поизолиран, позатворен, подалеку од влијанието на временските текови. Еден голем дел од песните „се зачувани такви какви што биле во традицијата, вклучувајќи ја и нивната локална архаична јазична форма“.³⁴ Но една друга група песни имаат истакнати мелопоетски промени, збогатувајќи се со различни мотиви и од социјалното потекло.

Полифониската двогласна песна во округот Кичево, како неразделен дел од секојдневниот живот, од достоинствениот вечен соживот, од

³¹ Во емисијата „Нашиите корени“, на РТК, емитувана во декември 2011 година, сѐариот пејач од Кичево, Џевит Садику (Сѐафе), вели дека пејачиите се како дрвоито шѐо се сече со секира (ѐолни со деланки, јазли, кора), додека шахирот е како дрвоито шѐо се сѐружи (рендосован, рамен, ѐолиран, чистѐ).

³² Шахирот Мерѐезан Бајрами, ѐознаѐ во народот ѐо ѐрекарот Таке, раскажува една ѐриказна од имѐресивноито ехо на неговаита ѐесна во женскаита душа на неговиите соселанки: „Јас сум низок, со неразвиено шѐло, грд, ваков каков шѐо ме гледаите, но еден ден, додека ги ѐасев овциите, ѐочнав да ѐеам. На една нива, некоја сѐара жена ја обрабошуваше ѐченкаита заедно со две млади девојки кои, шѐом ја слушнаа мојаита ѐесна, ја ѐрекинаа рабошайта и со моѐикиите в раце се сврѐеа кон мене, ѐокажувајќи знаци на голема имѐресија. Сѐараита жена, налушѐна ѐоради шѐо шѐо рабошайта ѐ беше ѐрекинаита, ми рече: „Синко, шѐ молам, ѐрекини ја шаа ѐроклейта ѐесна, бидејќи девојчињайта ми ги остѐави без рабошита“, а јас ѐ возврашѐив: „Не, мори бабо, нема да ја заѐрам, сѐ додека не ја ѐривршам!“

³³ Дауѐ Јонузи, на исѐоито месѐо, 48.

³⁴ Shaban Sinani, „Balada midis tabusë dhe eufemizmit“, „Çështje të folklorit shqiptar - 7“, Instituti i kulturës popullore, Tiranë 2001, 37.

одекнувањето на гласот на совеста, на топлиот глас, на упорната работа, на силниот истрел, на херојската издржливост, на длабоката тага, на не-искажливата среќа, на чесната смрт, може, без никаква подозривост, да се процени како основна институција на духовната структура на Албанците од Македонија.

Zulçe begu

Dy_ top - çit' o__ nē. Shko-dër, na__ kan' dal'_ o me nam,

Zul - çe - be - gu__ i__ vo - gël si di e - lli o__ me han',

Zul - çe - be - gu__ i__ vo - gël si di e - lli o__ me ha -

n!

Delja rude

Ah moj de - le,___ del-ja ru - de, ah moj de - le,___

___ del - ja ru - de, as ma__ fal__ nji__ kinxh të__ bu - te

n'ver',___ n'ver' a - man,___ as ma__ fal__ nji__ kinxh të__ bu - te

n'ver',___ n'ver'_ a - ma - - - n!

СЛЕПИОТ ГУСЛАР ФИЛИП МИТРЕ НЕИСЦРПЕН ИЗВОР НА „КРАДСКИ ПЕСНИ“ ОД XIX ВЕК

Елена Јосимовска,
Верица Јосимовска

784.4:394.2 "19" (497.7)

784.4:398.1 "19" (497.7)

Апстракт

Пајувачкиите ѓејачи на ејски јесни, сосиавен дел на ситте јанаѓури ѓо црквитте и манастиритте низ Балканот, се интересен дел од нашиите музички традиции. Времето во кое тте живееле било време во кое царувале заразните болести особено Големитте сийаници (Variola Vera) од која голем дел од заболениите биле со трајни последици: глуви или слепи. Дел од нив овој хендикей кој траел до крајот на нивниот живот, го победувале ѓеејки им на другитте и забавувајки ги си го заработувале својот леб. Најчестито местито каде можеле да се срејнат биле јанаѓуритте каде јрисујнитте биле нивната верна јублика. Содржината на нивниот музички репертоар обично се состоела од восјевање на историски настани и личности кои оставиле трага со нивното јунаштво а се со цел тте да бидат пример за јодигање на моралните квалитетит кај слушателитте.

Секоја балканска нација низ историјата си има свои слепи ѓејачи на ејски јесни. Грцитте го имаат Хомер, Србитте Филип Вишњик додека за нас Македонцитте тоа е Филип Митре, пајувачкиот изведувач на „кралски јесни“ кој јоради болест ослепел на двегодишна возраст. Тоа не го сјречило во животој сам да си го заработува својот леб забавувајки ги то јанаѓуритте и манастиритте луѓето од ситте култури, без разлика грчки или словенски., за време на неговиот живот бил сакан од ситте нив. За ова откритие јред сѐ, му должиме на Сима Томиќ, благодарение на кого знаеме за нашиот македонски рапсод Филип Митре. Овој труд му го јосветуваме на човекој со кмане, неисцрпен извор на ејски јесни од времето на 19 век.

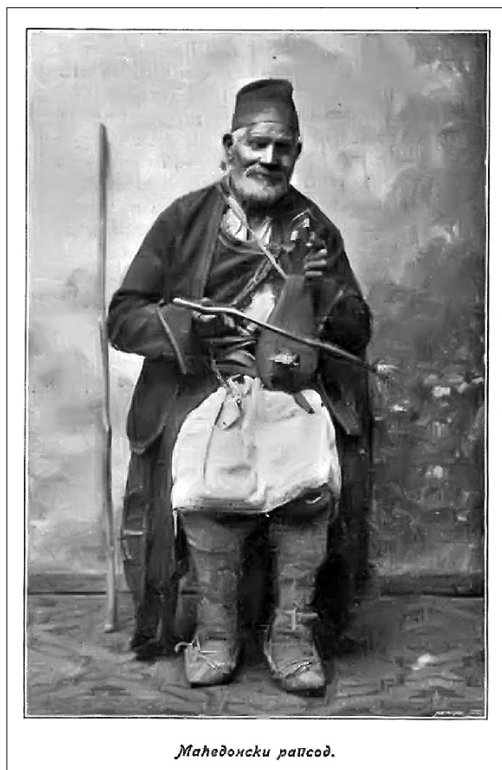
Клучни зборови: слепи гуслари, панаѓури, епски песни, македонски рапсод, 1900.

Благодарение на Сима Томиќ, младиот српски филолог и доцент на белградскиот филозофски факултет, кој во 1900 година, во белградското списание „Нова Искра“ објавил статија за слепиот старец со кмане од Македонија, ние денеска имаме сознанија за овој одамна заборавен јунак на нашите музички традиции од XIX век.

Имено фотографијата на народниот гуслар Филип Митре е објавена во ова списание на стр. бр. 47 насловена како „Македонски рапсод“ додека текстот со

објаснување за самата фотографија е објавен на последната страна на истиот број од списанието (Nova iskra: ilustrovani list – Београд, 1900, 47, 60.)

Сима Томиќ патувајќи по југозападна Македонија, специјално од теренот Охридско и Преспанско езеро, на 14 мај 1900 година случајно се нашол на панаѓурот во Лерин каде го сретнал пејачот на „Кралски песни“ и таа средба со слика и збор ја опишал во споменатото списание:



Македонски рапсод.

„Писателот на оваа белешка го најде старецот, чија оригинална фигура ја наслика битолскиот фотограф г. Кермеле-Николиќ а „Нова Искра“ сака на пошироките слоеви во Србија да ја прикаже. Старецот го најде на саемот (вашар, панаѓур) Лерински.

Во тоа време, 14 мај 1900 година писателот се враќаше од патување по југозападна Македонија, специјално од патот по земјиштето околу Охридското и Преспанското езеро и брзаше што побргу да стигне во Битола додека не останал без пари.

Старецот Филип Митре родум од селото Петораџи³⁵ леринска каза, по неговото кажување ќе има 67-70 години. Уште рано ослепел од сипаница, кога имал две години. Кажува дека на млади години патувал по денешна и по

Стара Србија, по западна Бугарија и по Македонија. Но има повеќе време откако оди само до Битола и до другите поблиски места. Кога е запрашан дали знае да пее, тој со гордост одговори дека цел месец би можел да кажува песни - „кралски песни“.

По лошата берба во славниот св. Герман, 36 село близу јужниот брег на Преспанското езеро, во кое тргна со толку надеж, па најде на вака богат извор, речиси неисцрпен, какво пријатно изненадување за писателот на овие редови! Природно тој не чекаше туку старецот го одведе во гостилница,

³⁵ Селошто Петораџи подоцна на грчки е наречено Трипошамос (три реки)

³⁶ За разлика од Сима Томиќ, неколку години пред него, богата берба имала една научна руска експедиција која ја открила надгробната плоча во спомен на мајката Рийсинија и шайкошо Никола, што ја оставил цар Самуил. Плочата заедно со шовар сџари-ракојиси биле однесени во руските музеи.

ветувајќи му дека добро ќе го награди и дека ќе добие многу повеќе од седењето на панаѓурот, на сончевиот припек.

Кога старецот малку здивна со душата и ја затопли со чаша ракија, та затегајќи ги жиците на своето „кемане“ почна да пее, прво беше потребно да се уверам дали неговиот јазик, поради толку патувања, не станал мешавина од македонскиот, српскиот или бугарскиот. Но се забележа, кога му беше речено да пее на говорот на своето село, да не меша ништо што чул во Србија или некаде горе во Бугарија, тој се трудеше песните од својот репертоар да ги пее на своето чисто наречје. Не можејќи само поради старецот да се задржи во Лерин, писателот на овие редови го поведе во Битола, каде во гостилницата „Београд“, во ладовина добриот чичко Филип му кажуваше песни цели пет дена... Иако старецот ме уверуваше дека би можел да кажува песни цел месец, веќе третиот ден почна да одлага, со изговор дека не може да се сети и дека најпрвин треба да помисли.

Старецот Филип е весела и разговорна душа. Староста, хендикепот и сиромаштијата не ја убиле во него волјата за живот. Се женел, има и внучиња.

Неговите песни ќе бидат издадени заедно со другиот дијалектолошки материјал што е собран за време на патувањата по Македонија и којшто, ако даде бог, ќе биде уште повеќе умножен и дополнет со новите патувања по „честитата Македонија.“

Потписот на авторот на текстот е С.Н.Т, тоа се иницијалите на Сима Н. Томиќ³⁷ кој својата богата збирка со македонски народни приказни и песни ја предал во Српската кралска академија заради издавање со назнака дека таа треба да послужи како граѓа за особена лингвистичка расправа за народниот јазик и поезија на Словените од тие краишта. Академијата потоа го пратила ракописот до својот Етнографски одбор но тој му го вратил ракописот на авторот. Овој материјал одбила да го печати и Ќупиќевата задужбина а секретарот на Друштвото Свети Сава, Милојко Веселиновиќ, во списанието „Братство“ објавил реферат полн со клевети и неточни судови за вредноста на збирката, која потоа исчезнала. После смртта на Сима Томиќ останала во ракопис подготвена за печат Македонска граматика која требало да биде отпечатена во Петроград.

Така, реткиот Србин македонист од времето на жешките пропагандистички борби бил оневозможен, врз основа на граѓата што ја собрал во Македонија за време на своите патувања, да напише во тоа време можеби прв систематски преглед на фонетско-морфолошките и синтаксичките одлики на македонскиот јазик, поточно првата македонска граматика (Светлана Мирчов, Београд, (2002). *Сима Н. Томиќ*. стр. 73—78.)

³⁷ Сима Томиќ, *Крагујевац 1866 - Менџон во Франција 1903*.

Македонски рапсод. — Писац ове белешке нашао је старца, чију је оригиналну спољашност битолски фотограф г. Кермеле - Николџи насликао, и »Нова Искра« рада и ширим српским слојевима показати, на сајму (вашару, панаѓуру) Леринскоме. У то доба 14 маја писац се враћао с пута по југо-западној Македонији, специјално с пута по земљишту око Охридскога и Преспанскога Језера, и наглио је да што пре стигне у Битољ, док није остао без чега путник не може бити — без новаца.

Старац Филип Митре родом је из села Петорака, леринске казе. По његову казивању имаће 67—70 година. Још је рано ослепио — од богиња, тада му је било две године. Казује да је у млађим годинама путовао по данашњој и старој Србији, по западној Вугарској и Македонији. Али има више времена, како само оде до Битоља и других близњих места. Кад је упитан: да ли зна да пева, он је с поносом одговорио да би цео месец дана могао казивати песме — „кралски песни.“ После рјаве бербе у славном Св. Ђерману, селу на обалама Преспанскога језера, у који је стотинама пошоа, па наћи на овако богат извор, готово неисцрпан -- како пријатно изненађење за писца ових редова! Наравно он није часа часно, већ старца повео у гостионицу, обећавши му да ће га добро наградити, и да ће добити много више но седећи на сајму, на сунчаног припеди.

Дел од најисоџ во весникоџ

И не само овој напис во „Нова Искра“ со името на Филип Митре, имале можност да се запознаат и учениците на Штипската гимназија кои 1927 година биле на екскурзија низ западна Македонија. Оваа екскурзија им била овозможена од литературната дружина „Напредак“ при гимназијата со која раководел професорот Ѓура Обрадовиќ, на кого по враќањето во Штип учениците му поднеле реферат за своите впечатоци. За овие впечатоци пишува тогашниот матурант Тодор Маневиќ во своите сеќавања за оваа средба во Битола: ... Во Битола разбравме дека Филип Митре бил автор на неколку песни за револуционерните настани од неговото време, вредни да ги помнат идните поколенија. За Филип Митре изворно слушнавме од Апостоле Секуловски исто така прочуен гуслар и веројатно последен слеп македонски рапсод, кого го најдовме на Ат-пазар во Битола каде што некогаш доаѓал и Филип Митре. Апостоле ни раскажа дека уште кога бил дете го слушал Филипа Митре овде, на овој ист Ат-пазар и сакал да стане негов ученик па заедно со него да оди по панаѓурите и манастирските собори но, Филип умрел во немирните години откако конзулот руски го отепаа па до востанието.³⁸ За да ја потврди тогашната популарност на Филипа и вредноста на неговите поетски состави, ни испеа една подолга епска песна за руско-турската војна, кога султановиот зет, Демат Осман паша — „Лавот од Плевен“ кој долго им се спротивставувал

³⁸ *Рускиот конзул Росџовски бил убиен 1901 година во близинаџа на железничкаџа станица во Биџола а џод востаниеџо Аџосџоле мисли на Илинденскоџо востание 1903 година. Тогаш со Росџовски во џаџиџоноџ бил и учиџелоџ на неговиџе деца, основџоложничкоџ на македонскиџ книжевен јазик Крсџе Пеџков Мисирков.*

на налетите на Русите на утврдениот град и најпосле морал да го предаде градот Плевен, та истанбулските дуња - гузел убавици се сторија црни вдовици. Тодор Маневиќ во таа пригода го забележал почетокот и крајот на песната и така преку спомените што ги оставил во ракопис не доближува до одамна забораеното творештво на Филип Митре.

*Бандаџа руска засвири,
границаџа се отвори,
Рускаџа војска навлези,
Дунавој да го ѓрегази,
Туриџа коњи ѓрегаа
и дур до Сџамбол бегаа...*

Најпосле, по крвавите борби на Шипка и кај Плевен, кој падна последен, султанот заплакал. Нашиот рапсод, инаку весел по природа и љубител на шега, го теши падишахот:

*Трај ми цару не ѓлачи,
ќе одиме ѓусџа Африка,
да ваќаме мајмунчиња
и ѓрогадеме за сомунчиња...*

Имитирајќи го кукурикањето на петел, Апостоле го објави крајот на песната. Така, се сеќава тој, и шегаџијата Филип Митре ја завршувал својата песна.

Песните што ги пеел Филип Митре донекаде живееле додека постоел и Апостоле. Со неговото заминување репертоарот на слепита гуслари е забораен. Единствен белег останува сеќавањето на Маневиќ за средбата со Апостоле и написот на Сима Томиќ во белградското списание „Нова Искра“ од 1900 година.

По смртта на Сима Томиќ неговиот брат Јован Н. Томиќ, историчар и академик, во својата студија „Историја на народните епски песни за Марко Краљевиќ“ објавена во Белград 1909 година, објавил осум епски песни за Марко забележани од Сима Томиќ, и тоа две од Филип Митре, а другите од Галичник и селото Подлак кај Кочани. Тоа се можеби единствените зачувани песни од богатиот опус на слепиот гуслар Филип Митре.

Литература:

- Мирчов, Светлана, „Сима Н. Томиќ“, Београд, (2002).
Нова искра: илустрирани лисџи – 1900, Р.Ј. Одавић, 1899-1911 (Београд: Парна радикална штампарија) 1900.
 Русиќ Б. „Прилепскиот гуслар Апостол“ Београд, 1941.
Томиќ, Јован Н. Енциклопедија српске историографије, Београд 1997.
 Маневиќ Тодор, Сеќавања во ракопис, во сопственост на авторот

АЛТЕРНАТИВНАТА РОК СЦЕНА ВО ЈУГОСЛАВИЈА ВО ПЕРИОДОТ НА 80-ТИТЕ ГОДИНИ

Јулијана Папазова

78.011.26 "1980/1989" (497)

Музички сцени

Терминот сцена за првпат пошироко почнува да се користи од новинарите во периодот на 40-тите години од XX век за да се карактеризира маргиналниот и боемски начин на живот пред сè на личностите поврзани со светот на џезот. Во текот на следните години новинарите продолжуваат да го употребуваат терминот во асоцијација и опис на други ситуации како на пример за: бит сцената, готик сцената, панк сцената и др. Овој новинарски дискурс не служи само да ги опише музиката, стилот на одредената сцена, но исто така служи и како културен извор за фановите на одреден жанр овозможувајќи им да стекнат колективна експресија на андерграунд или алтернативен идентитет и да ја идентификуваат нивната културна различност од меинстримот. Од почетокот на 90-те години, концептот на сцени прв пат се спомнува во академски дискурс од Will Straw (Вил Стро), а истиот во текот на следните години продолжува зголемено да се користи како модел за академско истражување за продукцијата, изведбата и перцепцијата на популарната музика. Организацијата на музичките сцени е многу поразлична од организацијата на мултинационалната музичка индустрија каде што мал број на луѓе ја креираат музиката за пазарот. Но, се разбира дека сцените и индустријата на правење музика зависат едни од други. На музичката индустрија и требаат сцените да оформат нови форми на музичка експресија и да отворат простор за автентичност, додека пак сцените ја користат придобивката од технологијата, на пример преку издавањето на албуми на компакт дискови. Она што се нарекува сцена често се нарекува и субкултура. Но, едни од позначајните автори за музичките сцени Andy Bennett (Енди Бенет) и Richard Peterson (Ричард Питерсн) го користат терминот сцени, а не субкултури бидејќи вториот термин укажува дека општеството има една заеднички оформена култура од која субкултурата се разликува.

Е. Бенет и Р. Питерсн дефинираат три типови на музички сцени: локални, транс-локални и виртуелни. Првите локални сцени кореспондираат најблиску со оригиналната забелешка на сцената која се одвива во одреден специфичен географски фокус. Вторите транс-локални сцени реферираат

кон меѓусебните комуникации околу неколку локални сцени реализирани со регуларни комуникации околу одредена форма на музика и животен стил. Третите виртуелни сцени се нова формација каде што луѓето комуницираат на голема оддалеченост и креираат чувство за сцени преку фанзини, реализирани преку интернет. (Peterson, Bennett 2004: 2-12).

Во истражувањето на чалгата во Бугарија и влијанијата од ориентот Розмари Стателова споменува два примери на истражувачи: емик и етик и нивната контрадикторност, односно говори за истражувањата на финскиот истражувач Kurkela (Куркела) и на бугарскиот Апостолов. Различните ставови на надворешниот и внатрешниот истражувач се однесуваат и на меѓусебните влијанија на Бугарија со останатите региони на Балканот. Куркела вели дека Бугарија припаѓа на ориентот и дека денес е насочена кон интеграција со Европа. Апостолов вели дека Бугарија е во интерактивна врска со Балканот, но главно со словенските култури. (Statelova, 2005: 75). Примерот за чалгата не наведува да ги осознаеме врските на различните локални балкански музички култури под кое влијание биле и на кого влијале на локално и транслокално ниво. Но, во последните десетина години во областа на популарната музика на Балканот се истражува и навлегувањето и влијанието на интернет мрежата во промовирањето на музичките ѕвезди, првенствено преку веб сајтови. (Димов, 2001: 69).

Акултурацијата на балканските простори е поизразена во областа на фолклорната музика отколку во областа на популарната музика (или рок музиката). Рок музичарите од Балканите контактираат меѓу себе најизразено на локално ниво, најчесто преку заеднички настапи, соработки меѓу членовите на различни бендови. На транс-локално ниво се подразбира влијанието на западната поп и рок музика врз творештвото на бендовите, но исто така тука спаѓаат и можностите на настапи на музички фестивали на кој доаѓаат да настапуваат познати бендови или пејачи/чки од Запад кои настапуваат на главните сцени, но исто така задолжително се селектираат и бендови од регионот при што се создаваат можности за остварување на контакти и можности за нови понуди за концерти. На пример фестивалот „Таксират“ во Скопје, фестивалот „EXIT“ во Нови Сад, и др.

Алтернативниот рок во Југославија – дефинирање на терминот

Музиката која денес е позната како алтернативна музика беше препознатлива по различни термини уште пред терминот алтернативна музика да почне да се употребува. Колеџ-рок (college rock), се употребува во САД да ја опише музиката во периодот на 80-тите години. Во Англија терминот инди („indie“ - кратенка за независни дискографски компании), се преферира; потоа следуваат термините пост-панк, постмодерна музика кои се синоними

за свежина и за тенденција да се реконструира минатото (Thompson, 2000; Reynolds, 2006).

Во објавените истории за алтернативниот рок се истакнува 1975 година, кога се случуваат три работи кои делуваат за дефинирањето на алтернативниот рок. Прво и покрај тоа што никој не претпоставуваше дека ќе има некакво поголемо значење е издавањето на албумот *Metal Machine Music* од Lou Reed (Лу Рид), некогашен член на The Velvet Underground, албум во кој околу 64 минути доминира гитарска дисторзија. Второ е издавањето на деби албумот *Horses* на Patti Smith, (Пети Смит), продуциран од John Cale (Џон Кејл), исто така некогашен член на The Velvet Underground. И трето е појавата на бендот Sex Pistols и панкот во Англија. Резултатот е дека повеќе не важат правилата. До 1975 г., 'рокенролот' беше доволно широк термин за да ги опфати и прифати сите субжанрови. По 1975 г., едвај опфаќаше пола од тоа што се случува. Со тек на времето новата музика се нарекува њувејв (new wave), се користи и терминот инди (продолжува да се користи и од кога инди бендовите потпишуваат за големите дискографски куќи).

При анализата на сличностите и разликите на музичките жанрови во областа на широкото поле на популарната музика често се споменува дека алтернативната музика е поинаква, поразлична од комерцијалната музика. Може да се додаде дека во срцето на историјата на алтернативната музика беше одбивањето на комерцијалната музичка индустрија и истакнувањето на музиката како уметност на изразување, а не како продукт за продавање и за економски профит. Но, како и рокот и алтернативната музика наскоро стана маркетиншка категорија, па во 90-тите големите дискографски куќи воведуваат алтернативен оддел за продажба ('alternative section'). Взаемната поврзаност на музичкиот бизнис и алтернативната музика освен што може да се гледа од аспект на профит може истовремено да претставува извор на мотивација, извор за привлекување публика, нови слушатели или нови фанови. Постоенето на алтернативен оддел во музичките продавници значи и надминување на целта за остварување на профит на музичката индустрија како приоритет и значи паралелно делување на алтернативните најчесто непрофитабилни бендови и на комерцијалноста.

Од почетокот на 80-тите години во Југославија во рок магазинот „Дубокс“ започнаа да се објавуваат текстови во кои се пишуваше за новото движење наречено нови вал, нови талас (нов бран) или алтернативна музика. Бранко Вукојевиќ во рецензијата објавена во „Дубокс“, за плочата *Пакеџ аранжман*, снимана со три бендови од Белград: Идоли, Шарло Акробата и Електрични оргазам, пишува дека овие три бендови се дел од новата Белградска алтернативна сцена (БАС). Вукојевиќ заклучува дека стилите на овие три бенда се различни но во секој случај тие работат во ист период на новиот бран и имаат простор за свеж и оригинален развој. (Vukojević, 2005: 392, 393).

Музичарите дел од алтернативната сцена даваат поизразена индивидуална творечка енергија во креирањето на нивната музика. Според музичкиот новинар Жиќиќ, во Белград на почетокот на 80-тите алтернативното движење не подразбира отсуство од билбордите или нивно напуштање туку напротив се одело да се стигне до врвот (или до комерцијален успех), но без губење на интегритетот и на иницијалните мотиви. За жал искушението е големо и мал дел од бендовите или музичарите успеале да ја постигнат целта само преку нивните внатрешни творечки или уметнички креации. Овој пат го поминал Милан Младеновиќ со бендовите: Лимуново дрво, Шарло Акробата, Катарина II и ЕКВ. Неговата кариера е доказ дека ако една личност сака и има доволно енергија и трпение може да успее и во ниеден момент нема да се предаде или продаде и ќе стигне до врвот (Жиќиќ, 1999: 18, 19). Малку поразличен став од новинарот Жиќиќ има Тено лидерот на Сараевскиот алтернативен бенд СЦХ кој ја дефинира алтернативната музика дека се движи надвор од комерцијалата и која отвора нови хоризонти. Оваа работа може да биде и политички ангажирана за остварување на задачата, но може да биде ангажирана и со своја внатрешна логика без да се земат предвид стиховите. (Е-интервју со Сенад Хаџимусиќ-Тено, 17.10.2008). Значи според Тено нема никаков простор за правење споредба со комерцијалната музика или пазарот туку алтернативната музика ја гледа надвор од комерцијалниот музички свет.

Односот помеѓу алтернативното и комерцијалното е еден од поважните компаративни моменти при објаснувањето на алтернативната музика. Алтернативниот пристап на музиката во Југославија ја променува тогашната слика за рокот на целиот простор на кој владееле меинстрим бендовите како Бијело дугме или Рибља чорба. За Зоран Штајдохар-Зофф лидер на Ријечкиот алтернативен бенд Грч, алтернативната музика го освежува музичкиот простор, но не јако бидејќи не е комерцијална, односно алтернативната музика не добивала соодветен медиумски простор, како да била во некоја полуилегала. Самиот израз на алтернативни бендови во тогашното социјалистичко општество Зофф го смета за напредок и за поместување на границите во рамките на самата културна јавност. (Е-интервју со Зоран Штајдохар-Зофф, 8.8.2011).

Првиот панк сингл во Југославија *Lepi in prazni / Lublana je bulana* (ŠKUC, 1978), од Панкрти го отвори патот за независното издаваштво на новиот бран или за рок бендовите со алтернативен правец. Терминот „нови вал“ првпат се појавува во 1979 г., со издавањето на сингл плочата на панк групата од Ријека, Параф – *Rijeka / Moj život je novi val* (RTVLJ). Според новинарот Драгаш, 80-тите години донесоа доста различна и интересна рок сцена која беше 'ал пари' со британскиот или американскиот њувејв, но глобално не можеа да се истакнат не само поради јазичните бариери туку и поради фактот дека Југославија стоеше помеѓу Истокот и Западот или меѓу железните завеси на Истокот и Западот каде што панкот (се мисли на западните земји), беше лево ориентирано рок движење против капитализмот и

лошиот третман на работниците (Dragaš, 2009, www.jutarnji.hr). За терминот 'нови вал' пејачот на Параф, Валтер Коцијанчиќ изјавил дека тој наслов во тој период не го доживувале како нешто посебно, тоа било одраз на нивното секојдневие, состојбата дома и сл. Работеле за себеси, а не за да бидат дел од некој правец или за да стекнат позитивни мислења во јавноста (Kostelnik, 2004: 102, 103). Во Македонија во истиот период дел од алтернативните бендови како на пример Мизар ја привлекуваат пошироката музичка јавност со својот прв истоимен албум поради инспирацијата од византиската музика и нејзиното вклучување во препознатливиот звук на рок или готик рок музиката. Горазд Чаповски лидерот на Мизар ќе изјави дека во тој период не само Мизар туку и други бендови како Падот на Византија, Апораеа или Анастасија креираат т.н. 'eastern rock music' (источна рок музика), што означува дека не позајмувале од доминантната американска и англиска пост-панк сцена туку западните влијанија ги комбинирале со инспиративноста од територијата на Македонија која доаѓа од фолклорот и византиската традиција. (Интервју со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје).

Видови музички сцени и комуникации на Југословенската алтернативна рок сцена

Генерално говорејќи, во рок музиката мултипликативноста на музичката комуникација фреквентно ги интензивира музичките квалитети. Рок изведбите и комуникацијата меѓу музичарите и публиката често се карактеризираат со интензивни расположенија, со присуство на музички и театрални елементи кои служат да ги вклучат слушателите во изведбата (Steinholt, 2005:7). Во овој контекст доаѓаме до нивото на етнографските постапки на физичкиот и комуникативниот аспект на интеракцијата со одредена феноменологија – сензација, идеализирање, субјективност во партиципацијата во одреден момент на слушање и доживување на музиката. Литературата посветена на субјективната перцепција развива термин на 'spectatorship' (гледање) како аналитичка категорија. Субјективното доживување и позиција креира однос меѓу гледачот и гледаното. По неколку години на истражување на инди сцената во Англија, W. Fonarow (В. Фонароу), заклучува дека значењето не доаѓа од самиот симбол туку и од интеракцијата меѓу симболот и социјалната акција или таму каде што се пресекуваат идеологијата и праксата. (Fonarow, 2006: 10).

Музичките сцени на територијата на Југославија (1980–1991), каде што се промовира алтернативниот рок се претставени на две нивоа: локални (случувања во одреден град во одредена република) и транс-локални кои најчесто се остваруваат преку организација на концерти на бендовите од една во друга република, или како музички соработки меѓу дискографските куќи и музичките бендови или меѓу новинарите и уредниците на музичките

списанија. Во периодот по 1991 г., на територијата на поранешна Југославија во областа на алтернативната рок музика се раѓа и развива и виртуелната музичка сцени која се реализира преку интернет комуникациите или преку активното делување на веб магазини за поп и рок музика или преку веб сајтови на алтернативните рок бендови.

Идеологијата на самоуправувањето во Југославија делуваше институциите да имаат федерално, републичко и локално ниво, а партијата беше федерализирана. Оваа политичка структура имаше влијание и во културната политика, во градењето на идентитетот на младите и во реализирањето на рок сцената. Политиката на неприпаѓање значеше и добар или отворен простор за контакти со Запад. За музичарите тоа значеше шанса за патување, повеќе простори за концерти и за снимање на албуми. Исто така, лиценцираните договори меѓу западните и југословенските дискографски куќи беа добар извор за набавка на нови албуми. И обратно можноста да се посетат концерти во Југославија на музичари од Запад од пост-панк или њувејв сцената. Еден од највлијателните концерти на почетокот на 80-тите за младите музичари тогаш дел од њувејв сцената е концертот на Gang of Four, (пост-панк бенд од Англија), одржан на „Музичкото биенале“ во Загреб во 1981 г.

Југословенскиот алтернативен рок се развива под влијание на тогашната актуелна пост-панк сцена, а локалните карактеристики се насочени примарно кон јазикот каде што доминира српско-хрватскиот јазик, понатаму во содржината на текстовите – локални теми поврзани со одредени социјално или политички ситуации, и со микс на пост-панк музиката и локалната музика – фолк или духовна-византиска (на пример првиот истоимен албум на скопскиот бенд Мизар, издаден 1988 г. за Хелидон).

Најголем дел од активностите на рок музичарите во Југославија најпрво се креираа локално како дел од одредена градска средина и најмногу концентрирани во главните републички градови но и во останатите помали градови како Ријека, Нови Сад и Суботица. Алтернативните рок бендови вообичаено ги започнуваат своите настапи во нивните родни градови. Понатаму во развојот на нивната кариера се случувало да имаат поуспешни и повеќе концерти не во своите републики туку во другите. На пример, членовите на Шарло акробата изјавиле дека нивен најдобар концерт се случил во Љубљана. Или првите настапи на Лајбах се забранети во Словенија, и затоа тие одржуваат концерти во Загреб и Белград. Мизар од Скопје настапувал почесто во Хрватска и Словенија отколку во Македонија. Во областа издавањето на албуми, бендовите често ги снимале своите албуми не во нивната локална средина туку во другите републики. Овие примери се основа за формирањето на значењето на југословенскиот алтернативен рок. Музичките комуникации на припадниците на оваа сцена – музичари, менаџери, дискографски куќи, новинари, публика се реализираше на две нивоа:

Локални (републички) - или активности на бендовите, музичките организатори најчесто преку концерти во рамките на своите родни градови или во родните републики; позајмување на музичка опрема; делење на исти простории за вежбање.

Транс-локални (транс-републички) - се одвиваат на поголема оддалеченост на работа или комуникација. Тоа се пред сè соработките меѓу градовите во кои делуваат алтернативните рок бендови: Скопје, Белград, Сараево, Загреб, Ријека, Љубљана, Нови Сад, Суботица, Марибор. Транс-локалните соработки се реализирани преку: концерти, (самостојни, заеднички и фестивалски); издавачка дејност: дискографските куќи исто така работеле на транс-локално ниво.

Според мислењето на Зофф од Грч, транс-локалната комуникација е многу важна во опстојувањето на алтернативната сцена во Југославија. Така Грч се најприфатени во Словенија, а и стилот на Грч најмногу гравитирал околу музичкиот израз на бендовите од Словенија како: Отроци Социализма, Лајбах, Берлински ѕид, Виа офензива, Боргезија и О! КУЛТ. Што се однесува до другите сцени од Белградските бендови најблиску на музичкиот вкус на Грч се Шарло Акробата и Дисциплина кичме, од Сарајево СЦХ, од Скопје Мизар. (Е-интервју со Зоран Штајдохар-Зофф, 8.8.2011). Дел од бендовите кои ги споменува Зофф кои имаат сличности со музичкиот стил и изразот на Грч се всушност и селектирани бендови во делот на музичката анализа на алтернативната рок музика.

Резиме: Појавата на алтернативниот рок во Социјалистичка Федеративна Република Југославија се случува во ист временски период како и на Запад во Англија и во САД, во текот на 80-тите години, што укажува на паралелниот развој на југословенскиот со западниот алтернативен рок. На музички план (рок, пост-панк, њувејв), југословенскиот алтернативен рок е многу сличен со западниот, разликата е пред сè јазична, со доминантното користење на српско-хрватскиот јазик и преку содржината на текстовите во кои се претставени локални теми, дел од социјалната, културната или политичката состојба во Југославија. Воведувањето на терминот Југословенски алтернативен рок беше сам по себе посебен феномен кој на оној слој на млади луѓе кои имаа 'поинакви' уметнички, интелектуални потреби им овозможи да се интегрираат со слични на себе, односно во процесот на музичката комуникација поединците се интегрираа во група која им беше блиска и која им овозможуваше услови за меѓусебно дружење, дискусии и музички креации. (Е-интервју со Зоран Штајдохар-Зофф, 8.8.2011). Федералното уредување во Југославија имаше удел во креирањето не само на идентитетот на младите туку и на уредувачката политика во областа на музиката, уметноста културата на две нивоа: локално (републичко) и транс-локално (меѓу републички или транс-републички). Транс-републичките комуникации на припадниците на алтернативната рок сцена се клучни во формирањето на југословенското значење на алтернативниот рок.

Библиографија:

- Димов, Венцислав. 2001. *Етнoпoп и бум њи*. Софија: Българско Музикoзнaниe Илсeдвaниja
- Dragaš, Aleksandar. „Je li došlo vrijeme za treći val?“ Bo: *Jutarnji list*, www.jutarnji.hr, 19.5.2009 (последно пристапено на 27.7.2009)
- Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Kostelnik, Branko. 2004. *Moј život je novi val: Razgovor za prvoborcima i dragovoljcima novog vala*. Zagreb: Fraktura
- Peterson, A. Richard and Bennett, Andy. „Introducing Music Scenes“. Bo: *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, (Edited by Andy Bennett, Richard A. Peterson). Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, 1-15.
- Reynolds, Simon. 2006. *Rip it Up and Start Again. Postpunk 1978–1984*. New York, London: Penguin Books
- Statelova, Rosemary. 2005. *The Seven Sins of Chalga. Toward an Anthropology of Ethnopop Music*. Sofia: Prosveta
- Steinholt, Yngvar Bordewich. 2005. *Rock in the Reservation: Songs from the Leningrad Rock Club 1981–86*. New York and Bergen: MMMSP
- Thompson, Dave. 2000. *Alternative Rock*. San Francisco: Miller Freeman Books
- Vukojević, Branko. 2005. *Kako je bio Rokenrol, Izabrani tekstovi 1975–1991*. Beograd: Društvo ljubitelja popularne kulture
- Жикић, Александар. 1999. *Месџо у Међави* (прича о Милану Младеновићу). Нови Сад: Матица Српска

Интервјуа:

- Е-интервју со Сенад Хаџимусиќ-Тено, СЦХ, Сараево, 17.10.2008
- Е-интервју со Зоран Штајдохар-Зофф, Грч, Ријека, 8.8.2011
- Интервју со Горазд Чаповски, 5.9.2011, Скопје



Татјана Грковска

78.082.4:78.071.2Даутовски, Д. (049.3)

» МАГИЈАТА НА ДАУТОВСКИ

Седум децении Сојузот на композитори на Македонија е стожер и двигател на македонската современа музика, вистински промотор и афирматор на современиот музички израз. Од плејадата програмски содржини, активности и ангажмани на оваа институција, а доследна за почит не само од стручната јавност, туку и пошироко, особено значајно место има манифестацијата „Денови на македонска музика“, која годинава го одбележува своето 40-то издание.



Во знакот на двојниот јубилеј, честа да ја отвори една од најзначајните, и единствена манифестација во земјава посветена на македонското творештво и македонските композитори, му припадна на проектот „Апокалиптикум“ на Драган Даутовски. Со целосен респект кон овој вонсериски уметник, а

пред сè имајќи го во вид значењето на двата јубилеја, потајно апетитите и очекувањата на музичката јавност беа насочени кон поставување на комплексно авторско дело, нималку нескромно, од видот на музичко-сценска творба како врвен уметнички дострел на секој автор. Оправдувањата за реални и објективни причини, за жал, во еден ваков исклучително значаен момент, немаат место за разбирање, особено ако се знае дека во моментот се активни околу 50-тина композиторски имиња, сите членови на СОКОМ! Доколку селекторот или организаторот се соочил со недостиг на нова творба, што е тема за пошироко елаборирање, можел да се определи, на пример, за фрагментарен ретроспективен колаж од најизведуваните, или пак повторна изведба на веќе создадено дело. Колку и да ја избегнуваме, статистиката вели дека за овие седум децении од композиторското перо на околку седумдесетина македонски композитори се создадени нешто помалку од десетина музичко сценски дела-опери, тројно повеќе балети и значаен број музика за симфониски оркестар. Голем број од нив од разни причини не доживеале своја праизведба.

Како и да е, 40-тите „Денови на македонска музика“ ги отвори музичкиот проект „Апокалиптикум“ на проф.д-р Драган Даутовски, на кој му претходеше кусо и скромно обраќање на претседателот на СОКОМ, Сони Петровски.

Како што ќе забележи и самиот автор, „Апокалиптикум“ е рожба на неговата животна и уметничка филозофија, звучно патешествие до суштината на она што се нарекува музика. Плодната четири децениска уметничка кариера на Даутовски на полето на фолклорот и традиционалната музика со владеење на повеќе од дваесетина музички инструменти, од кои некои егземплярни, го вбројува во уметници и автори на значајни дела и проекти. Ако на почетокот на неговата уметничка кариера тоа беше суптилно навлегување во длабочината на фолклорниот идиом како своевиден процес на истражување и експеримент, денес, преку проектот „Апокалиптикум“ Даутовски го заокружува, или пак можеби отвора уште повеќе нов модус за трагање по корените во музиката, односно звукот како императив пред сè. Токму со своевидното акумулирано филозофско толкување на звукот како животворна енергија и почеток, а не како крај на што асоцира самиот наслов во кој било сегмент, со допирот на прастарите звуци и инструменти Даутовски не втурнува во божествената енергија на музиката. Ако се согласиме дека човечкото битие треба, пред сè да биде во хармонија со самото себе, да ги почитува и прати звуците и знаците, тогаш многу едноставно ќе ја доживуваме музиката како жива, возбудлива материја.

Креативната инспирација на Драган Даутовски и Ратко Даутовски на удиралки со Апокалиптикум нè водеше низ вистински лавиринт на звуци и бои со невозможна, а сепак можна музичка архитектура, величествена конструкција, низ една енергија полна со духот на традицијата, со безброј исказани и неисказани пораки од минатото и сегашноста.

Таа вечер со Апокалиптикум, низ десетте композиции проговори прастариот јазик-музиката, се чувствувахе мирисот на традицијата, вонвременските звуци и безвременска енергија. Присутната публика во Салонот на МОБ имаше ретка можност да замине со длабоко лични импресии, особено оние кои со отворен и чист ум беа подготвени да ги доживеат и вбројат Драган и Ратко Даутовски во ретките уметнички фигури со тивок и ненаметлив сензибилитет, кои воедно се и внимателни збогатувачи на културната ризница.



Тина Иванова

78.082.4:78.071.1-053.6 (049.3)

» ВПЕЧАТЛИВИ МУЗИЧКИ СТРУЕЊА НА МЛАДИТЕ КОМПОЗИТОРИ

(Кон концертот на ансамблот „КонТемпора“ на фестивалот „Денови на македонска музика“)

Новите хоризонти на македонското музичко творештво се континуиран процес на фестивалот „Денови на македонска музика“. Наедно, и толку неопходен, зашто единствено на овој подиум можат да се „вкусат“ индивидуалните видувања на македонските композитори и на тој начин да се создаде една компактна, генерална слика за тоа, каква е патеката на движење на современата музика создадена на нашето поднебје, која звучно ја „исцртуваат“ особено младите автори.

А, токму на такви нови визији, свежи идеи, иновативни концепти, структури и форми, на младешки творечки елан и ентузијазам, на храброст и слобода во пристапот, бевме сведоци на втората вечер од фестивалот кој годинава одбележува навистина значаен јубилеј - 40 години од формирањето, како и 70 години од основањето на организаторот - Сојузот на композитори на Македонија.

Насловен како Концерт на ансамблот „Кон Темпора“, овој настан одржан во Музејот на град Скопје, претстави шест светски премиери на студенти од Факултетот за музичка уметност од класите на проф. Дарија Андовска и проф. Сони Петровски, од авторите Маријана Јаневска, Маја

Јовановска, Филип Иванов, Ангел Спироски, Никола Коларовски и Никола Крстевски, наградени на Конкурсот за нови дела на Министерството за култура на Македонија.

Слушнавме музика која го одразува духот и темпото на времето коешто го живееме, но тоа се композиции кои не се наротив на реалноста гледана низ лична призма, туку музика која може да биде сугестија или која наметнува став за нејзината објективна слика. Делата беа изведени од ансамблот „Кон Темпора“ кој изминативе неколку години прерасна во вистински амбасадор на промовирање на нова македонска музика и на светските сцени.

Концертите на младите композитори кои сè уште се студенти и кои сè уште не излегле формално од институционалните рамки и академските „стеги“, секогаш го наметнуваат она чувство дека тие во моментот го бараат својот личен израз, дека трагаат по својот творечки идентитет. И тоа е така со оглед на композиторското(не)искуство и (не)зрелост, но кај нив и тоа како се огледува одреден афинитет и стремеж кој во иднина може само да се потврди или да се надогради.



Концертот стартуваше со композицијата „Осцилации“ на Маријана Јаневска за соло виолина која извонредно ја „оживеа“ виолинистот Симон Поповски. Две минијатури во кои звукот се колеба помеѓу лиричноста и бурниот, агресивен тонус, за на крајот да се соединат и да го разрешат конфликтот. Кусо и ефектно дело кое е вистински предизвик за изведувачот. Второто дело „Дормант“ на Маја Јовановска за флејта, кларинет, пијано,

виолина, виола, две виолончела и контрабас, исто така донесе различни звучни расположенија, нагли контрасти, напати и цврсти премини од меланхолија во драма. Како состојба ни ваму, ни таму, како еден лебдечки и привидно недефиниран сон што веројатно и таква била идејата. Навистина интересно дело каде елегичната флејта комуницира со едно громогласно пијано, каде какофонијата се обидува да ја покрие лиричноста... „Анаморфни рефлексии“ за хорна, виолончело и пијано на композиторот Никола Крстевски, пак, се движеше низ различни нивоа на апстракција давајќи и силен акцент на сонорноста, на атмосферата. Делото начна повеќе прашања за концептот и особено за формата, дали на пример, таа треба да ги има досега познатите контури, и естетски беше блиско до претходните, но и до следното изведено - „Интеракција“ за кларинет, виолина, виолончело, контрабас, удиралки и пијано на младиот композитор Ангел Спиоровски. Доста издржано концепциски, со навидум неспојливи елементи кои сепак можат да се соединат и да комуницираат меѓусебно. Спиоровски се појави и во улога на диригент на сопственото дело, како и во изведбата на делото на Јовановска, уште една задача којашто ја исполни одлично. Мошне иновативно, во стилот на една мини гротеска, беше делото на Никола Коларовски под наслов „Трансцендентален унисон“ за соло флејта, во изведба на Катерина Бачевска која пленеше во својот атрактивен перформанс. Ова беше пример дека флејтата и како соло инструмент може да биде спакувана во современата музика, а овој пат и беше дадена и улога на ритмички инструмент како ефект. Крајот го красеше концертот во средата вечерта, односно делото на Филип Иванов, чија Соната за виолина и пијано ја воодушеви публиката. Сериозно спакувано дело, со феноменална, моќна изведба од страна на Владимир Костов на виолина и Марија Вршкова на пијано. Композиција со традиционална форма и класичен слог која поседува чисти комбинации на тонови, но која одразува силни емоции.

Она што пленеше, е што ансамблот „Кон Темпора“ зрачеше со позитивна енергија, очигледно со силна желба да ги донесе на виделина композициите на студентите онака како што тие замислиле. Бевме сведоци на прекрасна изведба на сите членови од составот: Симон Поповски, виолина, Катерина Бачевска, флејта, Игор Иванов, кларинет, Марија Вршкова, пијано, Бојан Талески, виола, Александар Котевски, виолончело, Дејан Теодосиевски, виолончело, Динко Стипаничев, контрабас, Горан Јанев, хорна, Влатко Нушев, удиралки, Владимир Костов, виолина.

Но, она што малку разочара, беше слабата посетеност на концертот. Иако седиштата во Музејот на град Скопје беа пополнети, секогаш студентите добивале посебно внимание, не само од нивните колеги и професори, туку од сите оние музички сладокусци на кои им било предизвик и љубопитство да чујат нешто поинакво од секојдневието, но и да го слушнат звукот на идната генерација музички уметници.



Елени Новаковска

78.082.4:785.161 (049.3)

» ЖЕДНИ ЗА ЗВУКОТ НА БИГ-БЕНДОТ

(Кон концертот на Биг Бендот на ЗЦМ, диригент: Џијан Емин)

На први април во Домот на АРМ, во рамки на 40-тото издание на „Деновите на македонската музика“, Сојузот на композиторите на Македонија просторот го отстапи на Здружението на џез музичарите и слободните уметници. Биг-бендот на ЗЦМ го претстави македонското творештво од областа на џезот. Во недостиг на биг-бендот кој постоеше во рамки на МРТВ, а сега постои виртуелно, ангажирањето на музичарите за реализација на еден ваков проект претставува освежување и ја буди жедта за звукот на би-бендот. Биг-бендот на ЗЦМ составен од млади, но и искусни музичари од нашата џез сцена настапи под диригентската палка на Џијан Емин. На него сегментарно беше претставен развојот на македонскиот џез, од неговиот основоположник Драган Ѓаконовски-Шпато до најновите дела на актуелните македонски творци во оваа сфера, чувме свинг, меинстрим и straight-ahead џез. На концертот покрај познатите композиции чувме и премиерни изведби на делата кои се добитници на наградите на Конкурсите за откуп кој ги организираше последниве неколку години Министерството за култура. Во Здружението на џез музичарите и слободните уметници кое е формирано на иницијатива на тапанарот Гоце Стевковски членуваат препознатливи, но и нови лица од македонската џез сцена. Кај музичарите забележителна беше енергијата, позитивниот став и желбата за музицирање.

„Поздрав до оркестарот“ (1974) од основоположникот на џез музиката во Македонија, Драган Ѓаконовски - Шпато го значи стартот на концертот. Во свинговски манир Шпато ја создава ведрата и енергична композиција во која темата се развива и со фрази кои се карактеристични за неговите вокални композиции. Во неа како солисти настапија Кирил Кузманов на флејта со вкусна импровизација блиска до изразот на Шпато, како и Трајче Велков на труба држејќи се во импровизацијата кон класичниот џез, не отстранувајќи во други насоки. Обајцата во оваа композиција ги прикажаа и своите афинитети, но и респект кон творецот на џезот во Македонија, а биг-бендот пулсираше одлично во заемната комуникација.

Следеше композицијата на Владимир Николов „Let ring“ (2016), добитник на прва награда на конкурсот за откуп на музички дела кој последните неколку години го организира Министерството за култура. Владимир Николов одамна не делува во Македонија, (за своето творештво се има зачитено со врвни светски награди) има поинаков пристап кон оформување на музичкото дело од старите мајстори, што е и логично. За него биг-бендот не е само окосница врз која ќе се постават солистите, нити пак мост преку кој треба да се доведе до нов дел, за него оркестарот или поточно секоја секција е посебно тело која има улога во формирањето на композицијата. Дали Николов го инспирирала техниката на интерпретација на гитарата (како негов инструмент) или пак сакал звучењето да продолжи да се почувствуваат сите тонови ... нивните аликвоти, сеедно, тој во својата композиција тоа го постигнува со темата која одсвонува во секоја секција, постепено напластувајќи и играјќи со нејзина варијанта. Кирил Кузманов (саксофон) на кој му беше доделена солистичката делница имаше креативна импровизација, главно движејќи се во рамките на straight-ahead џезот, додека кусото гитарско соло на Зоран Костадиновски сосема совршено се надоврза на музичката сторија.



Од смиреноста на Николов, преминавме на динамичната пулсацијата која провејуваше во „Ламина“ (2016) на Кокан Димушевски, исто така едно од наградените дела од Конкурсот. Латино ритамот кој беше еден од белезите на делото, го понесе оркестарот и во нивната изведбата се чу сосема поинаква енергија која биг-бендот ја изнедри. Особено привлечно

беше вкусно обликуваното соло на задолжителниот солист на вечерта Кирил Кузманов со јасно обликувана импровизација. Кон него совршено се надоврза пијанистот Гордан Спасовски кој оствари експресивна и креативна идеја (и покрај звукот на лошото пијано) која водеше кон фразите кои ќе ве потсетат на развојот на мислите на Мишел Камило. И обајцата претставија и виртуозност и идејност, а биг-бендот пак пулсираше динамично понесен од музиката.

За променливоста на интерпретациските идеи делуваа и содржините на композициите. Во оние во кој се бараше поголема слоевитост и ангажман на диригентот во целокупната визија, како и внимание од страна на оние зад миксетата, се јавуваа и слабости, но желбата да се музицира и секако подвигот да се формира конечно ваков состав беше на преден план.

По динамичната танцувачка пулсација следеше познатата „Разденување“ (1986) на Живоин Глишиќ. Меланхоличната тема е создадена за хрватскиот бенд Jazzbina, во која Глишиќ членувал. Композицијата е објавена и на плочата „The Temple Of Blue Dwarfs“ во 1987 година. Делото е во рамките на меинстримот, а во него инспирацијата за градбата на темата се пронаоѓа во мелодиската структура на фолклорот, која ја донесе на вибрафон Влатко Нушев. Малите импровизации беа доделени на гитаристот Зоран Костадиновски. Постепеното будење беше „прошарано со фразите“ кој уште повеќе се повикуваат на македонскиот фолклор, а ги носат дувачите.

Враќање во минатото повторно се изврши преку баладата „Во спомен на старото пријателство“ на Шпато создадена во 1951 г. Делото започнува со дуо - пијано и саксофон, во кое по изнесувањето на главната тема, се придружува останатиот дел од ритам секцијата, со што се воведува Шпатовата голема љубов, латино музиката, поточно боса новата која пулсира до крај на композицијата. Во неа биг-бендот на пати прозвучува како целина носејќи ја првата мисла од темата. Киров и овој пат со должен пиетет пристапил кон оформувањето на мелодијата на која е носител, со само мали украси кои ги додаваше на мелодиската линија останувајќи доследен на Шпатовиот стил.

Антонијо Китановски пак со ритмичката пулсација на македонската народна музика и препознатливите структури 2+2+2+3 и обратната варијанта го градеше „М“ Блауз (2016). Преку употреба на метро-ритмичките и мелодиските карактеристики на македонските народни танци, оствари игра не само со ритмот туку и со мелодијата. Во оваа композиција покрај пијаното, најголем простор за импровизации им беше отстапен пред сè на саксофонистите кои во својата интерпретација или се базираа врз првобитната инспирација, но и тежнееја кон претставување на ориенталниот призив.

Александар Пејовски е еден од ретките автори во чиешто дела може да го почувствуваме времето во кое живеете. Со композиција „Луѓе“ (2010) во 2004 г. ја добива првата награда на меѓународниот Барга чез фестивал во Италија. Преку неа тој ги открива звуците на денешницата. За жал ова дело

остана недокажано во изведбата, недостасуваше на пример оној „сигнал“ кој не опоменува во делницата на вибратфонот, како и одредени мелодиски линии кои во композицијата треба да се потенцираат затоа што ја носат нејзината суштина, а кои се битни не само за нејзината формална градба туку и за нејзиниот музички развој. Динамичките нијансирања кај Пејовски, како и кај Николов имаа силно влијание за да се долови суштината. Иако интерпретацијата беше солидна, сепак би можело да се обрне повеќе внимание на овие елементи во понатамошната работа на бендот.

Сличен пристап во изведбата се случи и во „Changing Landscapes“ (2014) на Владимир Николов. Одредени елементи беа занемарени. Она што привлекува во неговата музика е познавањето на инструментите, нивниот колоритот кој секако се употребува во индивидуалниот пристап кон секој од нив. И кај него во пејзажите во само еден миг се појави македонскиот фолклор, но само латентно за да потсети на просторот низ кој се патува. Импровизациите на Спасовски и Кузманов беа ненаметливи, креативни и обмислени.

Кон минатото биг-бендот не врати со „Балада за Шпато“ (1987) од Александар Џамбазов, дело во кое оддишува блузот и меланхолијата која ја носи соло саксофон и оркестарот. Со минимални измени биг-бендот и солистот (Кузманов) ја украсија мелодиската линија на баладата. Притоа сите и вдахнаа сетен звук на далечните времиња.

Финале на концертот беше динамичната интерпретација на свингот на Кире Костов. „Акварел“ е ведро и виртуозно дело кое повикува на покана за танц. Чувме одлична свирка, енергични импровизации, богат и компактен звук на бендот исполнет со индивидуални „изјави“ на солистите.

Очигледната потреба од звукот на биг-бендот кој изведува цез, публиката ја крена на нозе. Биг-бендот тоа го иницираше на бис уште еднаш да ја отсвири „Поздрав до оркестарот“ која Шпато ја посветил на „Танцовиот оркестар“. Нивниот настап претставуваше потсетување на некогашниот богат звук на биг-бендот кој сме го заборавиле во нашата средина. Стремежот да се интерпретира како колектив, но сепак да се задржи својата индивидуалност е желбата на овој состав. Ако нивниот почеток во сферата на цезот (ова е нивни втор концерт) буди искрени емоции и радост од креацијата, заради енергичноста, вообличениот звук, инспиративните и не монотони импровизации тогаш на овој состав треба да му се даде не само шанса за музицирање, туку и да се создава домашно творештво по кое ќе посегнуваат на своите следни настапи. Желбата на Шпато да оформи биг-бенд кој ќе изведува цез во далечното минато беше реализирана, но не докрај...затоа што реално тој оркестар веќе не постои. Можеби овој состав би можел да го замени она што македонската музика го изгуби.



Ангелина Димоска

78.082.4:78.089.8 (049.3)

» ИНТИМЕН И ЈАСЕН УВИД ВО КОМПОЗИТОРСКИОТ СЕНЗИБИЛИТЕТ НА ЦАНЕВ

Композиторскиот опус на Благој Цанев претставува симбиоза на македонската традиција и на традиционалните класични принципи и естетски вештини на западноевропската музика. Тој, всушност во своето творештво успева вешто да ги вклопи индивидуалниот авторски сензибилитет и познатите параметри над кои е изградена западноевропската класична музичка мисла. Неговите дела се лирски и отворени, во нив нема музички загатки и непотребна повеќеслојност и изнудена комплексност од структурен и од содржински аспект. Цанев е искрен композитор и тоа е главна одлика на неговата музичка мисла, која повеќе од пет децении ја развива преку создавање навидум едноставни дела што во себе носат спонтаност и логичен тек на тонската структура.



Овој македонски композитор годинава го слави својот 80-ти роденден, а токму овој jubилеј беше повод и за авторскиот концерт во рамките на

фестивалот „Денови на македонската музика“, кој се одржа во вторникот во преполната сала „Империјал“ во МОБ. На концертот прозвучија шест дела од Цанев во изведба на камерниот оркестар „Солисти на ФМУ“ под диригентската палка на неговиот син, Борјан Цанев.

Беше направен одличен програмски избор на дела, кои го рефлектираат препознатливиот музички стил на овој македонски композитор, кој се провлекува како нишка во сите негови дела без оглед на формалната и на инструменталната рамка во која се напишани.

Концертот го отвори изведбата на „Ленто“ за гудачки оркестар, композиција со бавна експресивност, како што сугерира и самиот наслов. Во оваа композиција, музичката структура ја артикулира самото темпо, а инструменталниот колорит е отворен, сугерирајќи меланхолична атмосфера. Ја чувме и „Суита интермеца“ во пијано-изведба на исклучителниот Дино Имери. Овој пијанист со дестилирано чувство за детектирање на специфичната атмосфера во различните ставови, успеа да ја извлече на површина игривоста на различните делови, во кои Цанев успеал да ја интегрира препознатливата индивидуална нишка на неговото творештво во класичната музичка форма, која била развиена во барокот.

Слична содржина имаа и „Трите пиеси“ за пијано во кои доминира цикличноста како формално обликување. И во нив провејува инспирацијата од класичните форми и изрази и барокното музичко мултиплицирање и полифонија. И ова дело прозвучи во беспрекорна изведба на Имери.

Составен дел од програмата беше и едно од најпрепознатливите и најпознати и најизведувани дела на Благој Цанев - фолклорната суита „Овчеполска“ во која најдиректно може да се почувствуваат инспирациите од традицијата обликувани во неокласичен музички манир. Камерниот оркестар „Солисти на ФМУ“, воден од прецизниот гест на Борјан Цанев, одлично ја изведе оваа циклична композиција, нагласувајќи го ритмичкиот нерв на традицијата што пулсира во текот на трите става.

И композицијата „Пасакаља и Пајдушка“ во себе го носат есенцијалниот творечки импулс на композиторот Благој Цанев. Познатите традиционални мотиви и специфичниот ритмички пулс на „Пајдушко“ Цанев повторно ги развива преку индивидуален пристап и содржинско инвентивни интервенции.

Концертот го заокружи изведбата на Концертот за пијано и гудачки оркестар, исклучително оркестарско дело со лирски и впечатлив израз во неоромантичен стил во кој солистот и оркестарот се во постојан музички дијалог. Заемниот дијалог меѓу пијанистот Дино Имери и камерниот оркестар „Солисти на ФМУ“ течеше спонтано и искрено, чисто и во координација со диригентот Борјан Цанев.

Авторскиот концерт на Благој Цанев во рамките на фестивалот „Денови на македонската музика“ беше одлична можност да се навратиме на творештвото на овој композитор, интегрално преку изведба на повеќе дела што го детерминираат неговиот творечки импулс и инспирации. Авторските

концерти на македонските творци треба почесто да бидат дел од програмата на овој фестивал, кога има повод, како што беше случај со овој, но и кога нема. Сосема е поинакво искуството кога на еден концерт слушате авторска музика од еден композитор и кога слушате избор од дела на различни автори. Овие концерти даваат поинтимен и појасен увид во авторскиот сензибилитет на композиторите.



Елени Новаковска

78.082.4:78.087.684 (049.3)

»» НОВИ ВИДИЦИ

(Концертот на камерниот мешан хор „Про Арс“ на „Деновите на македонска музика“)

Стандардно, како и последниве неколку година, на Деновите на македонска музика една вечер беше посветена на хорската музика. Во Музејот на град Скопје, на 7 април настапи професионалниот камерен мешан хор „Про Арс“ под диригентската палка на маестро Сашо Татарчевски. За разлика од минатите години кога беа изведувани композиции од современото, оваа година хорската вечер претставуваше ретроспектива кон минатото, со едно ново премиерно изведено дело, кое по својата содржина одговараше на претходните. Всушност беа избрани композиции кои се базираат на македонската поезија (во авторство на Константин Миладинов, Славко Јаневски, Кочо Рацин и др.), а од музички аспект сите композитори своето извориште го наоѓаат во македонскиот музички фолклор. Начинот на пристап кај сите е различен, но најзастапени беа или оние композиции кои се создаваат во духот на фолклорот при тоа формирајќи мелодиски линии инспирирани од народниот мелос, метро-ритмички структури од фолклорот, а други пак извршиле едноставна разработка за хорскиот состав. Всушност беше претставено творештвото како на постарите генерации на македонски композитори, како и на таканаречената средна генерација на автори, сите родени во ист период (крај на 30-тите и почеток на 40-тите години од минатиот век). Секој од нив носеше индивидуален музички јазик. Во творештвото на сите творци мелодиската линија е главната идеја водилка, а различни беа

употребените композиторски техники и хармонскиот јазик. Најголемиот дел од композициите се создавани во раните периоди на творештвото на композиторите и тоа може да се чуе и во делата. Содржински доминираа дела кои имаа родољубива тематика, од оние народни умотворби кои се создавани во Илинденскиот период, преку борбата за конечната државност во НОБ.



Хорот „Про Арс“ е професионално тело, кое досега повеќе пати сме го чуле како изведува не само домашно туку и светско музичко творештво. Овој пат се чини предизвик беше да се вообличат „едноставните“ композиции и при тоа секоја од нив да добие на својот квалитет. За помладите слушатели, ова содржински беа далечни творби, за оние пак повозрасните сеќавања на некогашните членувања во хоровите во Македонија и дел од нивниот задолжителен репертоар. Како и да е значајно беше тоа што се откриваат дела кои биле подзаборавени на концертните сцени.

Концертот започна со „Бисера“ на Стојче Тошевски, дело кое се базира на текст на Константин Миладинов. Интересната композиција на Тошевски се базира на фолклорниот материјал и изградена е врз контрастни делови, подвижни (во изведбата на тутите) и смирени (носител е машкиот хор). Иако почетокот на интерпретацијата беше засенет од постепено опаѓање во интонацијата, како делото се развиваше така хористите постепено концентрирајќи се остварија квалитетен впечаток.

Сосема друга атмосфера донесе „Два орла“ од Сотир Голабовски, композиција која се базира на истоимената народна песна, со меланхоличен призвук и налик на кантилена. Маестро Татарчевски преку динамичките нијансирања успеа ова дело да го обои со таговниот колорит, а преку изградените фрази на хористите, прецизната артикулацијата, како и убаво

оформениот компактен звук, да придонесе да се почувствува меланхолијата, без таа да биде исфорсирана.

Од меланхолијата на Голабовски се премина на лириката на Стојков, оформена во „Шени се горо“ во која исто така, текстуалната предлошка се зема од Илинденската народната лирика. Токму така и прозвучи и композицијата. Инспирацијата кој најчесто е насочена кон фолклорот, беше доминантна и во ова дело, во кое постепените движења на мелодиската линија се разиграни со фолклорни орнаменти на крајот од фразите. Во рубато темпо, долгите фрази кои се прелеваа една во друга беа исклучително експресивни. Маестро Татарчевски обрнал внимание на сите карактеристики кои произлегуваат од народниот гениј, па тоа го изискуваше и од хористите при градењето на линиите, што резултираше со особено впечатлива артикулација во секоја фраза, динамички градации, кои придонесоа „едноставноста“ на напластувањето на гласовите да звучи особено привлечно.

Тегобноста која е една од карактеристиките на македонските народни песни беше застапена во „Рапсодијата“ на Димче Николески, уште едно дело инспирирано од македонскиот фолклор, но тој во него прозвучува само како асоцијација. Николески зема битов тажачки секунден мотив „Ле ле“ кој „пулсира“ и на целото дело му дава (поради акцентирањето и динамичниот развој) особена доза на драматика. За разлика од претходните композиции во кои хомофонијата беше доминантна, кај Николески се јавува полифона разработка на содржината. На тажачкиот мотив кој го воведува женскиот хор, а лелекот „не престанува“, се надоврзаа постепено машките вокали, создавајќи изразена драматизација. Секој нов дел на песната беше се поинтензивен и подраматичен, не само поради авторовото воведување на нови елементи и текстуалната предлошка, туку поради експресивната интерпретација на хорскиот апарат. Маестро Татарчевски се чини токму преку оваа композиција, значи што е она што исчезнало од музичкиот етер, а го претставува битот на народот.

На концертот беше изведена и „Ние сме млади“, единствената хорска композиција на Благоја Ивановски, создадена по стихови од песната „На мојот народ“ од Гого Ивановски. Во делото се преплетуваат повеќе инспирации, со лирски призвучи. Како премин се јавува и танцовачка фолклорната инспирација која ја воведува солист тенор, а на кој потоа се приклучуваат тутите, а продолжува со дијалог на двете контрастирачки групи, за повторно во финалето да се прибегне кон сетната лирика.

Навраќање кон основоположниците на македонската композиторска мисла, хорот оствари преку „Свадбарска“ од Трајко Прокопиев, создадена на текст од Славко Јаневски. Преку полифоната разработка, хармонската подвижност, континуираната ритмичка пулсација Прокопиев го формира делото. Врз основа на текстуалната предлошка која ја претставува љубовта на партизанот и Јана во поробената земја, прокомпонираниот песна носи во себе и лирски распеани елементи, но и тажна атмосфера. И Прокопиев како и останатите композитори посега по народниот мелос. Во оваа композиција

беше забележителен настапот на машкиот дел од хорот со култивирана интерпретација, а секако за целокупниот впечаток беше значајна агогиката која Татарчев ја оствари преку целиот хор.

На концертот беше изведена и „Песна за Делчев војвода“ од Стефан Гајдов, едноставна композиција, која се развива врз познатите едноставни полифони постапки, а носи лирски созвучја, кои се „разбиваат“ со користењето на народниот мелос. Со кус солистички настап на тенорот во придружба на сопран, хорскиот ансамбл немаше големи предизвици да ја оформи оваа композиција, освен да го донесе нејзиниот карактер.

Динамична интерпретација чувме во „Сејмен седи“ од академик Властимир Николовски која претставува обработка на истоимената македонската народната песна. Николовски е во принцип поврзан со сатирата и хуморот, па така и овој пат тој се осврнува кон таква текстуална содржина. Оригиналната песна тој минимално ја разработува, додавајќи т.н. припев помеѓу строфите, а во втората строфа која ја изведува машкиот дел од хорот започнува поголема разработка. Николовски си игра со ведриот и танцувачки ритам, наспроти мелонхоличните фрази кои ги креира. Хорскиот ансамбл со леснотија ги изведуваше композициите кои ги придвижува македонскиот ритам, со тоа што во интерпретацијата прикажаа истенчено чувство за стилско и пред сè карактерно обојување на делниците. Маестро Татарчевски како и во другите дела, со исклучителна прецизност го водеше хорскиот ансамбл, водејќи сметка за развојот на секоја делница, а таквата сосредоточеност резултираше со впечатлива креација.

Хорската уметност во Македонија, не може да се замисли без делувањето на Драган Шуплевски, а во тој контекст неговата „Елегија“ го претстави авторовото познавање на хорскиот апарат. Делото е создадено на текст на Коста Рацин (Елегии за тебе) и е наградено во 1983 година на Тетовските хорски одсиви. Шуплевски создава едноставни мелодиски линии, секако со латентен фолклорен призвук и јасно оформување на делниците. Нивната градба е совршено поддржана од динамичниот развој, постигнат преку изразени скокови, акцентски целости, дијалози, водејќи сметка за опсегот на гласот. Убавината во Елегијата на Шуплевски, се почувствува во нежноста со која беше донесена и покрај кусите климакси во мелодијата во форте динамика.

Една од најобработуваните народни песни како во вокалната така и во инструменталната музика е „Не си го продавај Кољо чифликот“ тоа всушност беше и композицијата „Кољо“ од Вања Николовски - Ѓумар, која се надоврза стилски со старите мајстори. Ѓумар на композицијата и дал нов хармонски призвук, нова ритмичка пулсација. Во секоја строфа на нов начин се разработуваше материјалот, константно навраќајќи се кон оригиналната мелодија. „Кољо“ прозвучи свежо и инвентивно.

За финале беше оставена „Рапсодија 2“ (Низ мојот роден кат) од академик Тодор Скаловски, дело кое е составено од 5 напеви од Тетовскиот крај. Иако пишувана далечните четириесетти години од минатиот век,

впечатлива е длабочината со која Скаловски и пристапил на материјата за разработка. Во Рапсодијата се вклучени „Стојно, руса невесто“ со моторична пулсација, потоа „Кажи ми кажи, Катинке“ создадена со лирски призвук, на која се надоврзува „Врбо моја, врбичице“ во која дијалогизираат машкиот и женскиот хор варирајќи го основниот мотив. Богатството на фолклорот, но и на креативната мисла се согледува во рапсодично расположение кое го носи соло сопранот, а потоа се згуснува и наслојува со тутите со „Севдо моја“. Оваа прекрасна романтична кантилена беше совршено оформена од хорот, со култивиран, компактен и лирски звук, со јасно изградени и вообличени линии во кои можеше да се следи буквално секое движење, со издржана артикулација и прекрасно оформени динамички нијанси под раката на прецизниот Татарчевски. Финалното парче на Рапсодијата ја донесе песната „Магдо мори“ која заради својата подвижност, дијалозите на гласовите како и употребените регистри ја носи кулминацијата на композицијата.

Настапот на камерниот мешан хор „Про Арс“ под диригентската палка на маестро Сашо Татарчевски, ни отвори нови видици кон хорското музичко творештво создавано во Македонија. Пристапот на Татарчевски кон музичката материја и нејзините длабочински слоеви, насочувањето кон секој негов детаљ, како и индивидуалното негово восприемање кое се слуша при динамичното оформување на фразите, темпата и агогичките карактеристики кои им ги дава на делата, пренесени преку јасниот и сугестибилен гест резултира со привлечни уметнички креации од страна на хорот „Про Арс“.



Дојрана Прокопиева

78.082.4:785.5 (450) (049.3)

» КАМЕРНА ВЕЧЕР СО ИТАЛИЈАНСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ

Концертот на италијанскиот ансамбл „Нуове Музике“ што се одржа во понеделникот во Музејот на град Скопје, во рамките на „Деновите на македонска музика“ беше убава прилика да ги слушнеме делата на македонските автори низ визурата на италијанските уметници за коишто ова беше прва средба со македонското творештво. Секое гостување на реномирани состави

на современа музика од други земји од Европа и светот нуди можности за „соочување“, споредби и размислувања, а оваа вечер дополнителна нота беше фактот што публиката имаше можност да слушне солист – контратенор, но и дело за овој глас, нешто што е навистина реткост во современата музика.

Како камерни и соло изведувачи, биографиите на членовите на ансамблот „Нуове Музике“: Роберто Бокјо на кларинет, Леонардо Боеро на виолина, Гаetano Насило на виолончело, Алесандро Марангони на пијано и нивниот уметнички раководител и диригент Франческо Оторнело зборуваат за уметници кои одамна ги имаат зацврстено своите позиции на италијанската и меѓународната уметничка сцена, уметници зад кои стојат бројни признанија, реализирани концерти, носачи на звук... И покрај тоа што составот изведува музика од речиси сите творечки периоди во историјата, со посебен пиетет ѝ се обраќа на современата музика. Тука беа и солистите за да ја комплетираат музичката слика – нашиот афирмиран тенор Благој Нацоски и италијанскиот контратенор Луиџи Скифано, име познато на македонската публика пред која неколкупати се претставил и на концертната и на оперската сцена.



Програмата на концертот не понуди „излети“ и експерименти во музичкиот израз и звукообразувањето. Напротив, ја сочинуваа дела што се движеа во една по класична, традиционална рамка, во која индивидуалните авторски сензибилитети се доближуваа меѓусебно во стилскиот и естетски приод кон музичката материја, низ која провејуваа неоромантичарскиот, лирскиот, експресионистичкиот и фолклорниот израз.

Концертот започна со „Три минијатури“ за соло кларинет на Симона Симуноска, композиција што од своето создавање во 2014 година веќе ја доби својата звучна слика на подиумот на „Деновите на македонска музика“, а продолжи да живее и потоа, зацврстувајќи го своето место во репертоарот на многу домашни и странски исполнители. Во него авторката покажува особено познавање како на техничките така и на интерпретативни аспекти на инструментот и на избалансираноста на формата. Експресивниот квалитет на делото се воочуваше во одличната изведба на кларинетистот Роберто Бокјо.

Следуваа „Три пиеси“ за виолина и пијано на композиторот Гоце Коларовски, дело напишано во 1986 година што го покажува тогаш младиот Коларовски како веќе оформен и зрел автор, со силен творечки импулс и разбирање на цикличното обликување на делото. Композицијата ја карактеризираат одмерени изразни средства и виртуозно разработена техника која во изведба на виолинистот Боеро и пијанистот Марангони најде свој автентичен звучен одраз.

Концертот на ансамблот „Нуове музике“ беше убава прилика да се навратиме кон творештвото на еден од најистакнатите претставници на македонската композиторска школа, Властимир Николовски и неговото „Тешкото“ за виолончело и пијано. Тешкото како силен белег на македонската традиција зазема централно, речиси исконско место во опусот на Николовски каде модалноста, богатството и сложеноста на метро-ритмичките структури и сонорноста го формираат неговиот творечки манир. Виолончелистот Насило и пијанистот Марангони го донесоа делото во неговата автентична структурност и музичка содржина, креирајќи силна звучна тензија и динамика, елементи што во творештвото на Властимир Николовски имаат суштински карактер.

Го чувме и делото „Охридска пастрмка“ на авторот Дамјан Темков, автор кој сегментите од македонската традиција на драго срце ги користи „кршејќи ги“ и „извртувајќи“ ги низ сопствената музичка визура. Темков успеал да создаде впечатлива композиција во минималистички манир во чијашто структура се јавуваат два елементи, нешто што се наметнува како специфика на неговото творештво последниве години: музички мотив разработен со карактеристична ритмичка специфичност и мотив од народната песна „Кога тргнав Цвето“. Со нивното „спротивставување“ и вкрстување во континуирана целина во која ритмичкото начело е силно изразено, авторот постигнува ефектна кулминација. Иако интерпретацијата на Марангони се одликуваше со виртуозност, беше помалку груба и тешка. Пијанистот како да ја немаше докрај разбрано идејата на авторот, што особено се забележа во недостигот на суптилноста и елеганција во изведбата, нешто што Темков го имал предвид кога музички ја насликал охридската пастрмка.

Концертот го заокружи циклусот „Седум песни од светлина и прав“ од италијанскиот автор Анцело Инглезе на стихови од поетот Никола Маџиров, коешто оваа вечер ја доживеа својата македонска премиера. Делото, како што вели самиот автор своите инспирации ги наоѓа во „Квартетот за крајот

на времето“ на Месјан и ги евоцира сите фази на човековото постоење: почнувајќи од раѓањето, преминот од љубовта кон еротизмот, сè до смртта и преобразбата, притоа рефлектирајќи ја музички експресијата на стиховите. Звучноста на првата песна, „Будење“ создава алузија на црковни камбани и утринска молитва на која повикува тенорот. Низ целата партитура музичката содржина извира од еден главен мотив којшто се развива и надоградува во вид на „бескрајни варијации“ чијашто кулминација и комплексност е постигната во последната од песните. Гласовите на контратенорот и тенорот се користени како звучна, говорна материја, која заедно со инструменталната палета е споена во органска целина. Атмосферата на делото наместа е мечтателно-романтична и импресионистичка, а наместа силно експресионистичка. Изведбата на делото изобилуваше со топла боја и лирски емотивен набој. Солистите, и особено супериорно музикалниот Наџоски дијалогизираа меѓу себе, со инструменталните делници, но и со самиот простор и со публиката, доближувајќи и ги суптилноста на композицијата, нејзината емоција и непосредност.

Ансамблот „Нуове музика“ е состав кој го краси изведувачка умешност и солидна изведувачка техника, квалитети кои придонесоа автентичните композиторски замисли да најдат соодветна звучна рефлексija.



Ангелина Димоска

78.082.4:785.74 (438) (049.3)

» СЛУШАВМЕ ПРЕМИЕРИ НА ДЕЛА НА СЕДУМ КОМПОЗИТОРКИ ОД БАЛКАНОТ

(Кон концертот на гудачкиот квартет „Антарја“ од Полска на „Деновите на македонска музика“)

Дела на седум композиторки од Балканот, од кои повеќето беа премиерни изведби, прозвучија на саботниот концерт во Музејот на градот Скопје во рамките на фестивалот „Денови на македонската музика“. Ретки се концертите што имаат ваква родова дистинкција и исклучиво се посветени на изведба на дела од композиторки, и тоа не само македонски туку од Балканот. Токму затоа, овој концерт даде одлична можност да се направи

пресек и да се извлече некаков сублимат од тенденциите и струите што балканските композиторки ги инкорпорираат во својот опус. Интересно беше што изборот на делата што ги чувме веројатно бил направен врз принципот на слична естетика и авторски перспективи зашто речиси сите композиции имаа слична текстура и колорит. Можеби изборот на медиумот - главно чувме квартети во изведба на полскиот ансамбл „Антарја“ - беше една од причините за сличноста во естетскиот израз и композиторските техники.



Концертот почна со изведба на композицијата „Сокол ли сум, бура или бескрајна песна“ од македонската композиторка Јана Андреевска, оригинално создадена за квартет саксофони во 2006 година. Ова дело на Андреевска, кое доживеа голем број изведби во земјава, но и во странство, ротира околу минимализмот и изградено е на принципот на создавање ехо, а инструментите меѓусебно комуницираат преку своевидни музички прашања и одговори што фрагментирано ја градат музичката содржина. Станува збор за мошне отворена композиција, инаку инспирирана од фасцинантните стихови од „Книга на часови“ од познатиот австриски поет Рајнер Марија Рилке. Во делото суптилно се вметнати и фрагменти од првиот став на Сонатата за виолина бр. 3 во Ц-дур од Јохан Себастијан Бах. Исклучителните музичари од ансамблот „Антарја“, кои ова дело веќе го имаат изведено во Виена и во Љубљана, одлично проникнаа во структурата и естетиката на ова дело.

По композицијата на Андреевска, ансамблот „Антарја“ го изведе делото „Утрински хармонии“ од хрватската композиторка Санда Мајуреџ, деликатна композиција што, како што сугерира и насловот, беше изградена од

различни хармонски структури, кои не беа интегрирани во една целина, туку фрагментирано и како секвенци ротираа околу оската на делото.

„Студените прсти на дождот“ на словенечката композиторка Уршка Помпе е дело во кое авторката музички го отсликува дождот, љубопитно откривајќи ги сите негови бои и ритмички пулсирања во природата. Дело-то се движеше по структурно неодредени матрици и патишта во контекст на содржината од која е инспирирано - непредвидливоста на дождовните капки се рефлектира во јадрото на оваа композиција. Триото од „Антарја“ проникливо ја долови непредвидливата музичка структура на ова дело.

Првиот дел од концертот го заокружи изведбата на композицијата „Стринкс“ на хрватската композиторка Лаура Мједа Чуперјани, уште едно дело со отворена и фрагментарна структура изградено на принципот прашање и одговор. Интересно беше што делата, кои ги чувме во првиот дел од концертот, имаат многу слична структура, а отворениот концепт беше принципот по кој се водеа авторите кога ги пишувале.

Во вториот дел од концертот чувме три дела што имаа појасно детерминирана структура, беа мелодиски, хармонски и ритмички поразвиени и со побогата звучност. Естетиката во овие дела беше делумно поинаква од оние што ги чувме во првиот дел од концертот, посебно во композициите „Свири го Стриндберг“ од српската композиторка Ивана Стефановиќ и „Поломка кuartет“ од Исидора Жебељан.

Делото на Стефановиќ е инспирирано од драмскиот текст „Татко“ на Стриндберг и неговата креативна имагинација е поттикната од чувствата и третманот на тишината како комплексна категорија. Стефановиќ тишината ја користи како појдовна музичка драматургија во обликувањето на кuartетот, отсликувајќи ги преку неа латентниот конфликт, анксиозноста и очекувањата на карактерите во оваа драма од Стриндберг.

„Поломка кuartет“ од Исидора Жебељан има контакти со мелодиската и со ритмичката структура на српската традиционална музика испреплетена со модерни созвучја и принципи на компонирање во кои можеше да се почувствува и латентна инспирација од творештвото на Бела Барток.

Во вториот дел од концертот ја чувме и композицијата „Преобразување“ од македонската композиторка Валентина Велковска-Трајановска создадено за време на еден престој на композиторката во Англија. Делото му е посветено на композиторот Дмитриј Шостакович. Како што сугерира и самиот наслов, делото музички ги отсликува промените и трансформациите на човекот што се стреми кон повисоко ниво на постоење. Станува збор за дело со контемплативна содржина во кое главен збор има креирањето атмосфера преку деликатно одбрани звуци и бои. Оваа композиција на Велковска е повеќепати изведена во Македонија, Англија, Чешка, Австрија...

Полскиот ансамбл „Антарја“ посветено, со дестилирано чувство за изведба ги отсвири делата на балканските композиторки. Свиреа со многу

емоции и изградено чувство за детектирање на современата музичка естетика, која бара поинаков пристап и перформанси од изведувачите.

Концертот е дел од проектот „Жени-композитори од просторите на бивша Југославија“ на Институтот за камерна, рана и современа музика „Јозеф Хајдн“ и на Катедрата за музикологија при Универзитетот за музика и изведувачки уметности во Виена, реализиран под раководство на проф. Вида Вујиќ. Проектот опфаќа концерти, работилници, предавања и дискусии на теми за положбата и улогата на жените-композитори од поранешните југословенски републики.

Програмата со која овој ансамбл настапи на „Деновите на македонска музика“ доживеа неколкукратни изведби во Виена и во Љубљана, а наесен следуваат настапи и во Белград и во Загреб



Ангелина Димоска

78.082.4:785.11 (497.7) (049.3)

» СЕНЗИБИЛИТЕТИ И СТИЛСКА КАРАКТЕРНОСТ

На концертот на Македонската филхармонија со кој во четвртокот се затвори јубилејното издание на фестивалот „Денови на македонската музика“ прозвучеа четири дела од македонски композитори со различни естетски сензибилитети и стилска карактерност.

Концертот започна со премиерна изведба на композицијата „Небесен попречувач“ дело на македонскиот композитор Мајкл Бакрнчев. Станува збор за композиција со драматична музичка структура потенцирана преку доминантната улога на ударните инструменти во оркестарот. Чувме тематски материјал разграден во сите музички инструменти, своевидна мешаница од звуци која имаше логичен тек, а на моменти можеше да се почувствува и инспирација од традиционалните македонски мотиви.

Македонската филхармонија го изведе и делото „Концертантна музика“ за виолончело и гудачи од Тома Прошев, лирско дело до модерна структура кое има три става. Чувме иста тематска атмосфера во трите става, посебно во првиот и вториот кои како да беа изградени на сличен тематски материјал. Словенечкиот виолончелист Гал Фаганел фантастично го изведе ова полно

со емотивна обоеност дело на Прошев, пренесувајќи ја неговата елегичност со софистицираната боја на инструментот на којшто свиреше.

По оваа композиција прозвуче третиот став од симфонијата број 4 на Кирил Македонски во кој темата ја носат дрвените дувачи, која потоа ја преземаат и останатите инструменти во оркестарот. Станува збор за класично структурирано дело кое ги следи традиционалните елементи за создавање на едно музичко дело.

Концертот го затвори изведбата на третиот став од симфонијата „Пролет“ од Ристо Аврамовски, која е составен дел од „Четиригодишни времиња“. Чувме дело кое како што сугерира и насловот ја отсликува пролетта со сета нејзината непредвидливост и убавина. Овој став музички имаше дуална структура – драматичната потенцирана преку острите удари во ударните инструменти и лирската атмосфера изразена во виолините.

Оркестарот на Македонската филхармонија воден од британскиот диригент Крис Росман посветено ги изведе делата од македонските композитори отсликувајќи ја атмосферата и специфичната естетика на секоја композиција.

Она што главно недостигаше на овој концерт не беше добра изведба и фин избор на дела, туку публика. Концертот помина во празна сала на Домот на АРМ со едвај педесетина луѓе во публика. Специфичноста на музиката која се изведува на фестивалот „Денови на македонската музика“ секако не привлекува масовно публика, но од година на година, како сè повеќе да се тенчи и така малиот број на посетители. Она што најмногу може да се забележи на овие концерти е слабиот интерес од самите македонски автори на кои им е посветен фестивалот. Нема македонски композитори, ниту пак студенти од Факултетот за музичка уметност, на кои овој фестивал треба да им биде задолжителна музичка литература. Преку него студентите најдобро може да се запознаат со историјата на македонската музика и со новите текови и тенденции кои се актуелни во моментот. Истото важи и за композиторите. И тие можат да ги проследат различните текови во македонското творештво и полесно да се мапираат и да направат паралела со својот опус.



Јане Коџабашија

783.071.3Павловска Шулајковска, М. (049.3)

»» **ВОВЕДЕН ТЕКСТ И ТРАНСКРИПЦИЈА НА ЕВРОПСКА НОТАЦИЈА**

Кон книгата „Краток воскресник“ од Анџон Шахпаски

Почитувани колеги! На минатогодишната Струшка музичка есен бев навистина почестен со предлогот на селекторката на оваа манифестација Мирјана Павловска Шулајковска, да ја промовирам уникатната книга на музикологот Марко Коловски „Траги во звукот“. И оваа година сум промотор, но, овојпат на мој предлог за книгата „*Крајток воскресник*“ од *Анџон Шахпаски*, со воведен текст и транскрипција од византиска на европска нотација од д-р Мирјана Павловска Шулајковска. Ова од причини што јас сум еден од рецензентите на книгата, а освен тоа во Македонија не се наоѓаат лесно промотори на црковно-музички книги со византиска нотација. Впрочем, ова е прва книга од таков вид која се промовира на „Струшка музичка есен“. Патем, ќе откријам, дека овој труд е дел од докторската теза на Мирјана Павловска Шулајковска „*Византиската музичка култура на територијата на Македонија во периодот на Националната преродба*“, која на крајот од 2016 година ја одбрани на Универзитетот *Евро Балкан* во Скопје.

Ќе ја искористам оваа пригода да укажам на едно термилошко разногласие во нашата музикологија околу глаголите *транскрибира* (л. *trans-scribere*) и *дешифрира* (фр. *dechiffrer*). Под поимот *транскрипција* се подразбира препишување, пренесување на некој текст на друга азбука, на пример, од латиница на кирилица, или во нашиов конкретен случај – препишување на музички творби од византиска (невматска) на западна (гвидова) нотација. Авторката на книгава што ја претставуваме, уште во поднасловот правилно го употребува терминот *транскрипција*, а поимот *дешифрирација* којшто има друго значење: *одгајнување, пројолкување на некое тајно писмо*, несоодветно е употребуван во некои музиколошки трудови, од кои може да се донесе погрешен заклучок, дека византиската музичка нотација е тајно и сè уште неоткриено писмо. Напротив, оваа музичка нотација се

изучува на бројни светски универзитети (за жал, не и кај нас), и таа е во секојдневна богослужбена употреба во храмовите на повеќето православни народи. Иако во последниве 15-тина години расте бројот на македонските храмови во кои се практикува црковното пеење од византиската традиција, официјално црковно пеење на Македонската православна црква сè уште е *српскојто народно црковно пеење*, познато и како „Мокрањчево пеење“.

Толку за ова, а сега се враќам на основната тема.

Во 1999 година беше објавена мојата транскрипција на зборникот „Пасхалија“ од Јоан Хармосин - Охридски. Веднаш потоа во рамките на манифестацијата „Денови на македонската музика“ на моја радост беше промовирана од академик Цветан Грозданов. Но, денеска мојата радост е поголема од онаа пред 18 години. Оваа мала книга според обемот, но не и според нејзиното значење, е транскрибирана од византиска на европска музичка нотација од мојата студентка и докторанд – Мирјана Павловска Шулајковска. Од моето не толку големо искуство на предавач по теорија и практика на црковното пеење од византиската традиција, оваа, вредна интелегентна и љубопитна личност успеа да извлече сè што и` беше неопходно во својата агенда на веќе потврден музиколог да создаде простор за својот нов предизвик – црковното пеење од византиската традиција. Потврда за тоа е низата реферати на теми од македонското музичко минато, со кои Шулајковска се претстави на манифестациите „Струшка музичка есен“ и „Денови на Јустинијан Први“, потоа оваа книга, и како круна на сè – формирањето на Камерниот хор „Херувими“ во 2013 година, со кој Мирјана Павловска Шулајковска тргна во потрага по изгубениот глас на македонското црковно пеење.

Откако ја совлада хрисантовата граматика на црковното пеење, Мирјана Павловска Шулајковска се зафати со транскрибирање на разни творби, во прв ред од зборниците на македонските и на псалти од други земји, но, главно на оние коишто беа застапени во нејзиниот докторат. Споредувајќи го тоа со аудио-снимки од разни псалти од балканските православни простори, таа согледува, дека на територијата на Република Македонија и пошироко различно се интерпретираат некои знаци за украсување на тоновите. Авторката забележува дека тоа се должи на влијанијата на песнопојните традиции, кои од еден народ до друг, од една област до друга се разликуваат.

Во транскрипциите на Мирјана Павловска Шулајковска честопати еден ист знак за украсување на тонот во текот на мелодиската фраза т.н. *колена* да биде различно „протолкуван“. Тоа е манир кој се среќава и кај интерпретаторите на фолклорната инструментална и вокална музика. Имено, со цел да се избегне монотонијата од повторувањето на еден ист украс во секоја строфа, добриот народен пејач или инструменталист на истото место во некои од следните строфи внесува видоизменет украс.

Пристапувајќи на овој начин во транскрибирањето на пенијата од византиска на европска нотација, Мирјана Павловска Шулајковска го потврдува

принципот на сродност на црковното пеење и фолклорната песнопојна традиција. Тоа се забележува и во нејзиното применување на т.н. *закон за ѝривлекувањеѝо на ѝоновиѝе*, којшто во иста мера се среќава и во народното и во источното црковно пеење.

Она што мене особено ме радува и охрабрува е засилувањето на скромната македонска екипа на музиколози-византолози со појавата на д-р Мирјана Павловска Шулајковска. Ова и заради мојот впечаток дека станува збор за личност која посветено им приоѓа на предизвиците што ги наметнува нејзината професија, а во тие рамки и на црковното пеење од византиската традиција.

Иако уште на самиот почеток, кога ги започна докторските студии под мое менторство, и` стана сосема јасно, дека источното црковно пеење, како и фолклорното музичко творештво, се учи и изучува во текот на целиот живот, д-р Мирјана Павловска Шулајковска во следниот период побрза да ме увери дека храбро го прифаќа и тој предизвик, зафаќајќи се со транскрипцијата на „Краткиот воскресник“ од Андон Шахпаски.

Културолошката вредност на црковните напеви во овој зборник, коишто авторката Шулајковска ги дава во транскрипција на европска нотација, како и воведниот текст од којшто може да се согледа профилот на Андон Шахпаски како претставник на црковното пеење од периодот на Преродбата, овој труд на Мирјана Павловска Шулајковска го прават достоин за целосно внимание на научната и културната јавност.

И уште она што вообичаено се остава за самиот крај – пријатната обврска да и` се заблагодарам на д-р Мирјана Павловска Шулајковска за овој раритетен труд и да и` честитам за храброста и умешноста со која и` се посветува на овој значаен сегмент на македонската музичка култура и да и` посакам уште многу вакви трудови и изданија.

