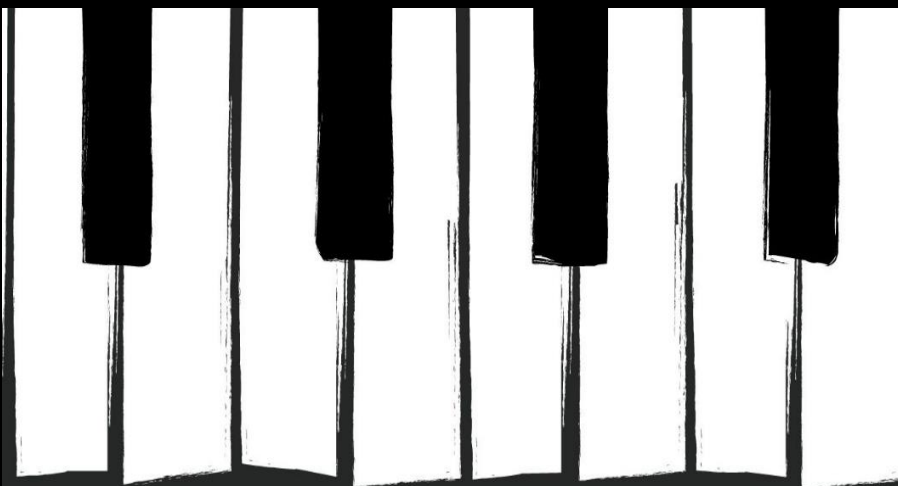


д-р Невенка Дуковска



УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ ШТИП

СОВРЕМЕНА  
НОТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА  
ЗА ПИЈАНО

Штип, 2021



д-р Невенка Дуковска  
СОВРЕМЕНА НОТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА ЗА  
ПИЈАНО

Штип, 2021

**Автор: вонреден проф. д-р Невенка Дуковска**  
**СОВРЕМЕНА НОТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ПИЈАНО**

**Рецензенти:**  
**вонреден проф. м-р Наташа Трбојевик**  
**редовен проф. д-р Ангеле Михајловски**

**Лектор: Весна Ристова**

**Техничко уредување: Невенка Дуковска**

**Издавач:**  
**Универзитет „Гоце Делчев” - Штип**

**Објавено во е-библиотека:**  
**<https://e-lib.ugd.edu.mk>**

**DOI:****<https://www.doi.org/10.46763/9786082448565>**

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

781.24:780.616.433(075.8)“19/20“

781.68:780.616.433(075.8)“19/20“

ДУКОВСКА, Невенка

Современа нотација во литературата за пијано [Електронски извори] /  
Невенка Дуковска. - Штип : Универзитет "Гоце Делчев", Факултет музичка  
академија, 2021

Начин на пристапување (URL): <https://e-lib.ugd.edu.mk/1030>. - Текст во  
PDF формат, содржи 173 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. -  
Опис на изворот на ден 17.11.2021

ISBN 978-608-244-856-5

а) Музичка нотација -- Пијано -- 20 - 21 век -- Висошколски учебници  
б) Современа музика -- Интерпретација -- Пијано -- 20 - 21 век --  
Висошколски учебници

COBISS.MK-ID 55875845

# УНИВЕРЗИТЕТ „ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ“ – ШТИП

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКА АКАДЕМИЈА



Автор

вонреден проф. д-р Невенка Дуковска

## **СОВРЕМЕНА НОТАЦИЈА ВО ЛИТЕРАТУРАТА ЗА ПИЈАНО**

Штип, 2021  
4

## Предговор

Учебникот „Современа нотација во литературата за пијано“ е наменет за студентите на Музичката академија како учебно помагало на вокално-инструменталниот оддел – пијано, за студентите по пијано, корепетиција и камерна музика. Станува збор за проследување на иновативните истражувања кај современите композитори и совладување на новите ознаки во музичкото нотно писмо, со цел музичко описменување и надоградување на младите пијанисти за полесно да ги разбираат и следат дел од современи композиторски трендови, карактеристични особено за втората половина на 20. век. Учебникот претставува неопходно средство за наставните програми кои се изучуваат по предметот пијано, каде задолжително се изведуваат современи композиции од светската и македонската музичка литература. Творештвото од овој период (20. - 21. век) сè повеќе се актуелизира кај нас, особено преку камерните ансамбли како и од солистите што настапуваат во придружба на пијано. Неизбежно е барем еднаш во својата кариера музичарите да се сретнат со ваков современ нотен текст, кој низ годините сè повеќе се модифицира и збогатува, со цел да го олесни нотирањето на сè порадикалните и покреативни творечки идеи на композиторите. Акцентот на учебникот е ставен на совладаните знаења кои ќе се стекнат за време на образованието и истите да бидат во функција на нивна практична примена. Но, овој учебник освен за потребите на предметните материи во текот на студиите, може да послужи и за сечие проширување на интересот за богатството на музичките симболи воопшто. Книгата претставува еден вреден прилог во нашата музичка литература, што на систематски начин ги третира т.н. проблеми во музичкото писмо и музичкиот јазик, редоследно спроведени со еден методолошки пристап.

Материјалот е претставен во предговор и пет поглавја, како и соодветни поднаслови во секое поглавје, по што следува користена литература со наведени и цитирани автори од домашната и од странската стручна област.

Во глава 1 се дефинира самиот термин музичко писмо и неговите синоними, тесната поврзаност меѓу сличните, а сепак различни називи, се разбира со нивно целосно детерминирање. Понатаму се навлегува конкретно во современата нотација, чијашто тенденција за проширување на изразните средства во музичката литература на 20. и 21. век, води кон збогатување на палетата од музички знаци и симболи. Иновациите во современата нотација се поврзани со сите елементи на музичкото дело, со акцент на метарот, ритамот, хармонијата, музичката форма, истражувањата во сферата на звучните идеи, ефекти и нови композиторски концепти. Ваквиот развој кај современите жанрови, води до неопходност од музичко - теоретско разјаснување на музичкото писмо. Пијанистот кој се соочува со современ нотен текст, секако ќе најде на музичка нотација што претходно не била дел од неговото искуство и пракса. Комплексноста и обемноста на новите и различни нотни графички записи на нотниот текст бараат негово подетално запознавање со современата нотација. Се разбира како таква изведбата на оваа музика бара и поспецифични моменти на различна физичка положба на пијанистот (од вообичаениот начин на седење при свирење пијано). Сето тоа е објаснето во ова поглавје од книгата, кое ќе му помогне на пијанистот да го донесе поблиску и полесно до композиторската замисла и идеја, а со тоа ќе може да реализира посоодветна и поточна интерпретација на конкретното дело. Компонентите што следат во ова поглавје се: динамика, темпо, агогика, педализација, сите одделно претставуваат средства со кои се обликуваат творечките идеи на композиторите, преку начинот на нивната примена и функција при изведбата на пијанистот, за правилно доближување до идејната концепција на авторот. Глава 2 е посветена на кластерите и нивната изведба. Започнувајќи од основно запознавање со поимот „кластер“, неговата етимологија, па сè до негова правилна изведба. Затоа се наведени доста примери, а по нив следуваат и зададени вежби и етиди, каде пијанистот може да го провери тукушто добиеното и/или претходно стекнатото знаење.

Бидејќи изучувањето на инструмент се заснова на емпириски основи, неизбежно е да се воведат вежби и практикуми кои ќе послужат за совладување на секој новитет или репродуктивно-

технички проблем. Во ова поглавје фокусот е ставен токму на кластерот, како и на незвучниот кластер или т.н. „флажолетски 1кластер“, бидејќи токму тие се едни од елементите на техниките на компонирање во современата музика со кои често се среќаваме.

Глава 3 е поглавје во кое студентите најпрво се запознаваат со техничко-репродуктивни карактеристики на одделните регистри на жиците во пијаното. Затоа што, тоа е честа постапка со која композиторот предвидува свирење во внатрешноста на пијаното, а тоа се жиците и свирење на нив, од каде што произлегува креативноста на творечкиот чин.

За успешна изведба на композиции од овој тип, кои содржат и свирење на жици на пијаното, пијанистот треба добро да биде запознаен, пред сè со регистрите на жиците во пијаното. Потоа следуваат различни начини на изведба и свирење на жиците, со прст, со нокт, тремоло, пицкато, глисандо и сл. Опфатена е нивната примена при свирење во состав дуо пијано - четири раце. Ова обемно поглавје содржи повеќе нотни примери, фотографии со цел да се добие посеопфатен преглед на творештвото, а дополнително се зададени и вежби за изведувачот.

Во следното поглавје 4, е претставена цела палета од разновидни палици (кои најчесто се користат при удирачките инструменти) и нивната употреба при свирење на жиците во пијаното. Успешната изведба на истите подразбира првенствено нивно познавање, секако нивно графичко означување, како и нивна правилна употреба. Овде се појаснети и претставени сите видови на палици со кои изведувачот треба да се запознае, потоа следува начинот на нивно правилно држење и каде сè може да се сретне нивната најчеста примена кај пијаното. Потоа е објаснет и терминот *Препарирано пијано (Piano reparato)*, бидејќи токму во овој случај најмногу се користат палици и слични тврди предмети, а секако објаснет е начинот на нивното означување во нотниот текст. Изведбата на флажолети во пијаното исто така наоѓа место во ова поглавје, бидејќи при удар со метален предмет врз жиците на клавирот, се добива флажолет од звукот кој останува по вибрирањето на жицата.



Една од најзначајните карактеристики на музиката на 20. век се исклучителната индивидуалност и потрага по лична оригиналност, што понатаму се преточува во различни т.н. техники на компонирање. Голем дел од „новитетите“, композиторите ги дефинираат и посочуваат во своите легенди за делата, што повторно произлегуваат од личната креативност на самиот автор. Во овој учебник во глава 5 се осврнуваме на една техника на компонирање, што најчесто вклучува при формирањето на партитурите легенда која содржи од застапените различни звукоизвлекувања на тон или шум од инструментот, па сè до графички партитури - алеаторика. Треба да се нагласи дека се осврнуваме на музичкото нотно писмо што воведува ознаки за „нови“ начини на звукоизвлекување на тон, но со текот на времето се стандардизирани и се употребуваат во светското и македонското музичко творештво (овде е спомената нотацијата на Пендерецки, Лутосавски, Штокхаузен, Булез и др.). Понатаму учебникот содржи прилог, кој се состои од нотни примери од светската музичка литература. Како што споменавме втората половина на 20. век носи потрага по „ново“ и што поизразена оригиналност, авангардност од што произлегуваат исклучително интересни, радикални, ригидни, па дури и „луцидни“ решенија од страна на композиторите со што студентите треба да бидат запознаени во текот на својата наобразба.

Големиот број нотни примери и вежби претставени во учебникот, му даваат една солидна основа на студентот во практичната примена и воедно служат како еден вид упатства при совладувањето на овој обемен и комплексен материјал. На тој начин студентот се стекнува и со едно сопствено и индивидуално искуство кое е всушност најзначајно во потврдувањето, читањето и „дешифрирањето“ на веќе стандардизираните „нови“ нотни симболи во музичката литература, низ различни примери од музичкото творештво.

# СОДРЖИНА

## Глава 1. Дистинкции во целокупниот современ нотен систем

1.1. Дефиниција за музичко писмо.....	12
1.2. Современа нотација .....	15
1.3. Положба на пијанистот при изведба на современи композиции.....	16
1.4. Динамика.....	17
1.5. Темпо и агогика.....	21
1.6. Педализација.....	26

## Глава 2. Кластери

2.1. Дефиниција за „кластер“ и неговата употреба.....	31
2.2. Специфични начини на свирење со раце врз клавијатурата.....	33
2.3. Вежби и етиди за кластери.....	56
2.4. Незвучен кластер или т.н. флажолетен кластер.....	61

### **Глава 3. Современи техники и начини на свирење врз жиците на пијаното**

3.1. Определување на регистрите на жиците во пијаното.....	68
3.2. Свирење врз жиците со раце.....	71
3.3. Тремоло.....	82
3.4. Вежби со удари на жица, од перничка и нокт.....	84
3.5. Глисандо врз жиците на пијаното.....	87
3.6. Лизгање по должината на една жица.....	90
3.7. Изведба на пиеси за дуо пијано - четири раце.....	95
3.8. Вежби за глисандо и лизгање.....	97

### **Глава 4. Произведување на звук од пијаното, со помош на разни реквизити**

4.1. Видови на палици и останати реквизити кои се користат во пијаното.....	99
4.2. Начини за држење на палици.....	104
4.3. Препарирано пијано (Piano reparato).....	107
4.4. Флажолети.....	111
4.5. Вертикална нотација.....	112

## **Глава 5. Алеаторика**

5.1. Карактеристики на алеаториката.....	116
5.2. Најчесто употребувани знаци во композициите со алеаторика.....	131
5.3. Пример од Легенда на претставени графички симболи.....	133

## **Прилог**

Нотни примери на современа нотација од светската музичка литература.....	140
Користена литература (кирилица).....	168
Користена литература (латиница).....	169

## **Глава 1. Дистинкции во целокупниот современ нотен систем**

### **1.1 Дефиниција за музичко писмо**

Основата на музичките мисли, активности и упатства се одредена концепција на висината на тонот. Ние ги восприемаме музичките висини како впечатливи звучни единки „одредена висина“ дефинирани со различни имиња, а ги претставуваме како серија точки кои заземаат повисоки или пониски интервално-дефинирани позиции на еден имагинарен „висински простор“. Ваквите висини, наречени ноти сочинуваат цел еден систем од различни интервалски и други односи кои се резултат на долга историска еволуција. Егзистирајќи низ епохите, нотите се тие кои ја пренесуваат секоја егзактна композиторска замисла и овозможуваат нејзино вечно егзистирање. Како претпоставка за нотираниите музички „партитури“ кои се предмет за реализирање од страна на изведувачот и објект за анализа од теоретичарите, чија онтологија лежи во основата за музичката естетика, поголем дел од музиката не се базира само врз пишани партитури, туку се пренесувала усно, создавајќи и една традиција на импровизирање. Ова важи особено за средновековието, кога нотното запишување требало допрва да се развива. Уметноста на импровизирање претставувала еден вид приказ на инструментална виртуозност која достигнала некоја кулминација и посебна позиција во XVII и XVIII век. Најпопуларните жанрови кои биле импровизирани се: токата, прелудиум и фантазија. Од овој период настануваат и варијациите кои се типичен пример за импровизација на одредена тема. Истиот период, композиторите почнале да ја применуваат импровизацијата не само со цел за разубавување, туку и како формална процедура во композицијата. Со неколку исклучоци, овие жанрови делеле одреден број заеднички карактеристики: очекување

наекспресивна „инвенција“ за делот на изведувачот, често истражувајќи нови тонски области или користејќи одделни мелодиски идеи, смисла за слобода на елементите како: структура, ритам, темпо и значителен дел со орнаменти и фигурации. Посебен пример се развил во класичната каденца (*cadence, Kadenz, fermata*), кој во средината на XVIII век значел импровизациско разубавување кон крајот на делото. Импровизацијата се однесувала за претпоследната нота и басот, т.е. квинта од клучот на делото. Бидејќи токму крајот доминира во хармонска прогресија и импровизацијата во претпоследниот акорд на делото ја карактеризира класичната инструментална каденца. Така што, од импровизации, од напишан (усно пренесен музички текст), па пишан нотен текст, преминаа во печатен музички текст, редактиран нотен текст и така дојдовме до ерата на компјутерите, па веќе располагаме со електронски материјал и негова поедноставна и честа достапност. Исто така нотите еволуираат не само со нивното егзистирање на хартија, туку со новите радикално различни иноваторски идеи на композиторите, каде што тие претрпуваат одредени модификации и начини на нивно запишување. Термините како музичко писмо, музичка нотација, музички нотен запис, нотен текст, партитура што често се користат во говорот, означуваат синоними кои сепак имплицираат сосема различни толкувања. Иако нивното користење често е недоследно, варира од автор до автор, од една до друга студија, а многу често и во една иста. Но, доколку се користи само како одреден споменат термин, синонимната конструкција на зборот не мора да смета бидејќи сепак поентираат на едно и исто значење. Меѓутоа, поаѓајќи од едни латентни нијанси кои може да бидат значајни за разбирање на еден феномен, мора да дадеме едни остри, основни дистинкции меѓу термините: **музичко писмо, музичка нотација, музички нотен запис, нотен текст, партитура** за да воспоставиме еден вид дефиниран код за разбирање.

*Музичко писмо* е термин кој може да се сфати како музичка нотација, нотно писмо или било кој друг систем на графичко забележување на музиката. Станува збор за различни системи на нотирање, нивни варијанти и можни комбинации (невматска,

мензурална, традиционална нотација итн.). Терминот музичко писмо исто така се користи и како композиран запис или музички текст. Но и овде мора да се направи одредена дистинкција, бидејќи запис претставува композирана музичка идеја, адекватна артикулација на композиторската идеја, фиксирана на хартија со помош на нотација. Тоа е потцртувач на памтењето и обезбедува трајно зачувување на композиторската мисла и идеја низ времето и просторот. Меѓутоа, звукот треба да се преточи во музика и не е само читање на нотите, туку и **разбрање на музичкиот текст**. Затоа музичкиот текст значи запис на она што е нотирано и она што не е нотирано. Сепак врската на овие две терминологији е нераскинливо поврзана. Додека пак зборот **партитура** претставува траен, незвучен вид на музичкото дело. Партитура на музичко дело, како незвучен пандан на неговата реализација во звук, остварена е со користење на елементи од одреден нотен систем и други ознаки кои графички ја фиксираат композиторската идеја. А конкретната композиторска идеја, која определува даден композиторски стил, во запишаните индивидуални ноти уште се нарекува **ракопис**. Значи ракописот одредува определен индивидуален стил, на пример стилот на Шопен, стилот на Брамс, стилот на Моцарт итн. Во главно денес е прифатено дека партитурите се само „рецепти“ за создавање музика, а не самата музика. И дека индивидуалните изведби на поединци, кои се уникатни, единствени, неповторливи се еден вид изразно средство на композиторот. Затоа е потребно сè да се чита во и околу нотите, почнувајќи од наслов, темпо, знаци, динамика, ноти и сè друго дословно приближувајќи го стилот и идејата на композиторот. „Сè е напишано во музичкото писмо, баш сè, само музиката не!“ – проф. Антон Диков (пијанист)

Кон крајот на XIX век со измислувањето на фонографот кој претставува прв од неколкуте технолошки пронајдоци кои го предизвикаа авторитетот на партитурите, се создаде можност за споредба и префинетост на вкус кај слушателите. Денес со современата технологија имаме неброени снимки, најразлични видови, изведби и стилови, достапни за сите.

Освен тоа, тие ја заменија карактеристиката на традиционалниот „автор - изведувач модел“ и денес располагаме со електронски произведени и компјутерски создадени композиции. Во XX век композиторите свесно вклучија креативна, придонесувачка улога за изведувачите преку оваа современа алатка.

## 1.2 Современа нотација

Тенденцијата за обновување на изразните средства во музичката литература на XX и XXI век, води кон раширување на палетата од музички знаци и симболи. Иновациите во современата нотација се сврзани со метроритамот, хармонијата, иновативни истражувања во сферата на звучните идеи, ефекти и нови композиторски идеи. Ваквата еволуција кај современите жанрови, води до неопходност од музичко - теоретско објаснување. Проблемите со кои се соочува пијанистот при свирење или корепетирање на пиеси од современи автори се доста посложени и разнообразни. Затоа е потребно подетално запознавање на пијанистот и корепетитор со современата нотација. Потребни се, пред сè основни познавања на современиот стил, кој се карактеризира со развивање на метроритамот и полиритмијата во една строга организација. Паралелно со метроритамот, карактеристичен за иновативните композииторски идеи е и збогатувањето на музиката со звучни ефекти, добиени преку користење на разни темброви можности кои ги дозволува инструментот.

Од средината на минатиот век бидејќи се искористени сите звучни можности, исцрпени до максимум од клавијатурата на пијаното, се започнува со експериментирање непосредно во областа на жиците на клавирот.

За звукоизвлекување од жиците се користат освен прстите и дланките на изведувачот, така и различни други реквизити како : видови на палици, метлички, пластики и др. Во почетокот на ова т.н. експериментирање од страна на иновативните визионери во музиката, се користеле жиците на пијаното за ефекти, а најголем дел од композицијата бил спроведуван на клавијатурата, додека



во поново време имаме композиции кои целосно се изведуваат или корепетираат на жиците на пијаното.

Затоа секој пијанист е потребно да се запознае со соодветната нотација, бидејќи неминовно во текот на својата кариера ќе се соочи барем еднаш со вакви иновативни идеи. Означувањето на современите средства при свирењето на жиците и клавијатурата, специфичното поставување на телото и рацете на изведувачот, технички комплексните елементи за изведување, големата разновидност и начини за звукоизвлекување, видовите палки, совладување на редица нови терминологи и означувања, бараат посистематско, фокусирано запознавање и подготовка. Треба да имаме во предвид дека пристапувајќи кон пишување на нови творби, авторот многу често знае да додаде свои знаци и симболи, најчесто објаснети како да се изведат, но некогаш и тоа недостасува. Затоа многу често добиваме исти означувања со различно толкување, како и различни означувања, а исто толкување. Затоа овој учебник е настанат со идејата за приближно еднакво објаснување на сегашните и идни пијанисти и корепетитори, за запознавање со ознаките и нотирањето кај современите композитори.

Доколку нема објаснување за дадена нотација, која пијанистот не може да ја „дешифрира“ тој бара контакт со авторот, но тоа многу често не е возможно, затоа улогата на пијанистот е многу голема и одговорна овде. Тој треба да ја осознае и разбере идејата на авторот, во овој случај самиот тој претставува еден вид коавтор и е многу важно да ја разбере првичната композиторска идеја. Но, без познавање на овие основни нотации, ознаки и начини на изведба, со кои во понатамошниот текст ќе се запознаеме подетално, тоа едноставно е невозможно.

### **1.3 Положба на пијанистот при изведба на современи композиции**

Пијанистот кој се соочува со композиција во која треба да свири по жиците на пијаното бара сосема поразлично поставување на телото пред самото пијано. Пред сè, столчето треба да е поназад со 10 см од нормално поставено столче, едната нога потребно е да стои до предниот дел на столчето, а другата пред едниот

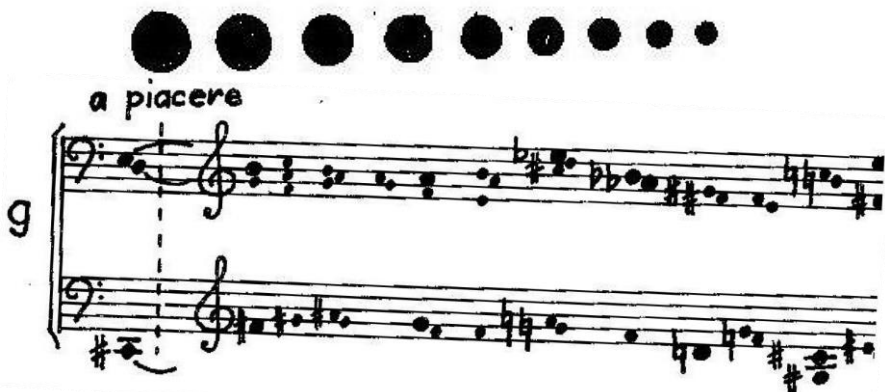
педал. Со тоа се добива баланс на телото при наведнувањето врз жиците на клавирот. Едната нога рековме треба да е поставена пред педалот, со готовност да може да ги притисне двата или трите педали во исто време, со тоа што ногата треба да е извртена, така што коленото и глуждот ќе бидат позиционирани паралелно со држачот за педали. Пијанистот треба да седи во удобна положба, да не ги напрега кичмата и грбот. Целосно се пружат рацете кон жиците, а доколку изведувачот е од помал раст, тоа движење се потпомага со грбот и половината.

Се разбира, капакот на концертното пијано е дигнат до максимум, за пијанистот да има слободен пристап до жиците. Пултот за ноти во тој случај е легнат и нотите се поставуваат легнати врз него. Доколку е почесто свирењето на клавишите или наизменично на жици, па на клавиши, се претпочита да стои пултот со нотите исправен. Кога има такво наизменично свирење пијанистот треба да биде во исправена положба. А при свирење во таква положба, китките на клавириот се со 20-30` нагоре, без да се променува позицијата на телото.

## **1.4 Динамика**

Еден од основните фактори за убава и правилна изведба на композиторската идеја, за постигање звучен баланс и доловување на една колоритност во нотниот текст како и целосно доближување до вистинскиот стил, е неизбежното и изразното средство – динамика. Како и нотите, така и останатите апликативни знаци во музичкото нотно писмо, а секако и знаците за означување на динамиката се модифицираат. За динамиката може да кажеме дека современата музика изобилува со голема палета на динамички нијансирања кои брзо се менуваат, затоа се користат и други симболи за разлика од *pppp* и *ffff* за означување на истата.

Се користат различни по големина ноти кои ја определуваат звучната сила. Поголемите се свират посилно од помалите.



*В. Казанџиев „Триумф на камбаните“*

Во еден пример со ваква карактеристична промена на звучниот интензитет, овој начин на пишување на динамиката се укажа доста практичен. Се изоставува типичното запишување на динамичките знаци, а самите ноти го определуваат интензитетот и дозирањето на звук кај секој тон поединечно. Примерот подолу е на Богуслав Шефер, за поголема прегледност на динамичките нијансирања.

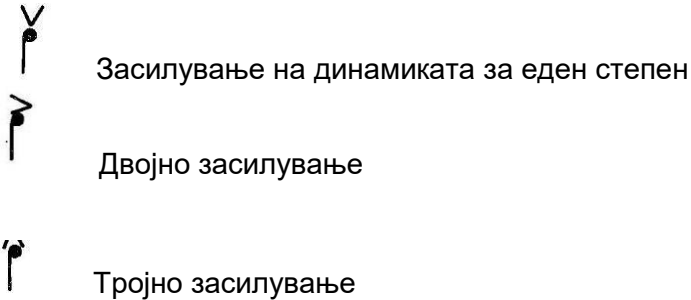


Веќе за динамички нијансирања се користат и следниве знаци, користени за прв пат од Џон Кејџ. Уште еден начин за одбележување на динамиката е кога тивките тонови се

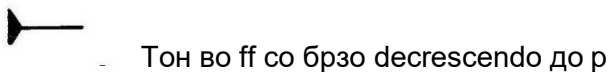
нотираат пониско, а силните повисоко.

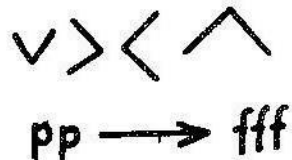
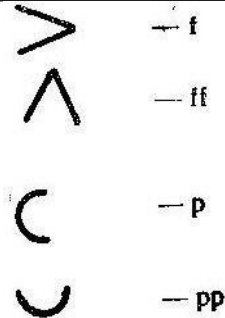


Во следниот пример акцентите го покажуваат засилувањето на динамиката:



Често се сретнуваат и знаците дадени подолу во табелите, сите тие наоѓаат примена во современата нотација:



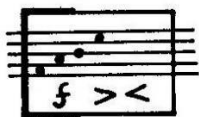
 <p>ОД ТИВКО КОН СИЛНО</p>	
---	---



Diminuendo, crescendo



Различно тонско згуснување



Дебелината на линиите ја определува интензивноста на изведувањето, на зададената динамика и ноти.



Сите динамики потивки од f без crescendo

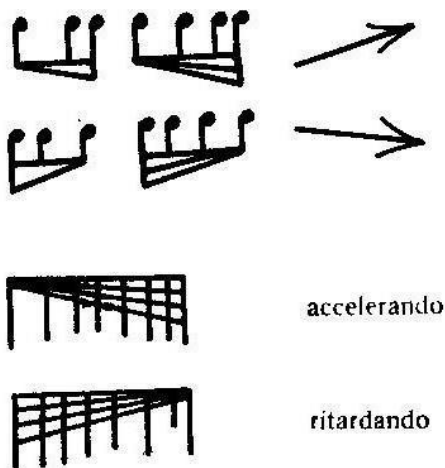


Сите динамики посилни од p, без diminuendo

## 1.5 Темпо и агогика

Темпото и агогиката го определуваат вистинскиот тек на случувањата запишани во нотниот текст. Исто како и динамиката и другите апликативни знаци, така и темпото е еден од стожерите за квалитетно претставување на композиторската идеја и главно мерило за определување на стилот и карактерот на истата. Пијанистот во изведба на било кое дело, треба внатрешно да го замисли, да го „слушне“ со внатрешниот музички слух назначеното темпо. Исто така во изведба на пијано придружба, на било кој друг инструмент пијанистот најчесто во композициите има интродукција во која почнува сам. Со тоа дополнително се потврдува мултифункционалноста на пијанистот/корепетитор, кој ја има улогата на диригент, бидејќи од него зависи зададеното темпо.

За поточно прецизирање на различните темпа во современата нотација и нивните промени најчесто се користат следните графички означувања:



И постепеното забрзување на акордот од осмини до триесетивторини се запишува со хоризонтално утројување на линии, со одбележани испрекинати вертикали. Ваков пример има и кај бугарскиот композитор Васил Казанџиев во „Триумф на камбаните“, каде има брзи промени во темпото на неколку кластери.

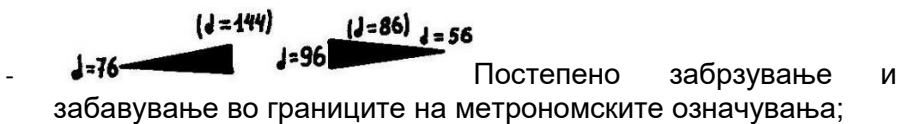
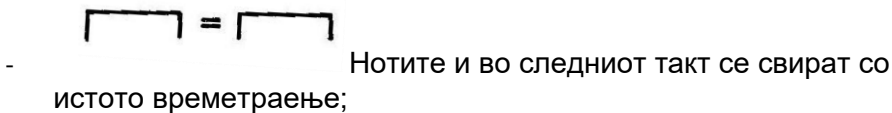
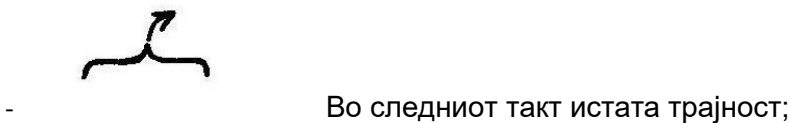
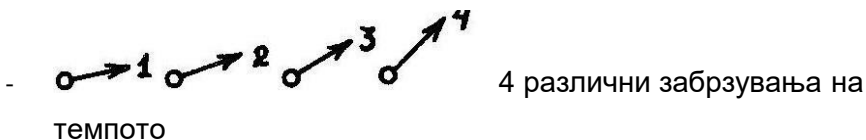
*В. Казанџиев „Триумф на камбаните“*

*al piacere*

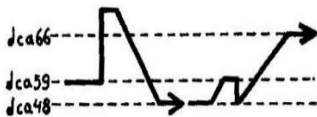
*f cresc. sempre*

*ritard.*  
*cresc.*

Следните примери се дадени каде што има отстапување од темпото:







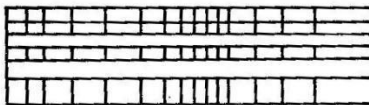
- Кривата линија го определува движењето на мелодијата низ метрономските темпа;



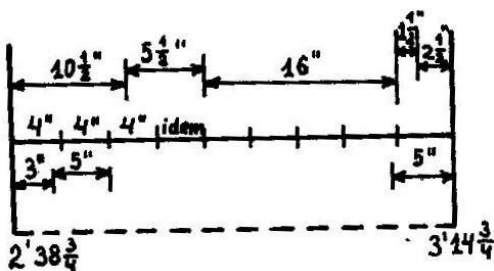
- Кривата означена врз 13-те хоризонтални линии го определува темпото, со тоа што најниските точки се бавни, а највисоките се брзи;



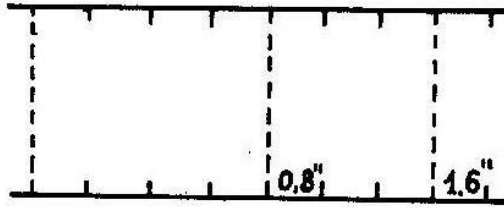
- Цифрите во секунди го одбележуваат времетраењето на епизодите;



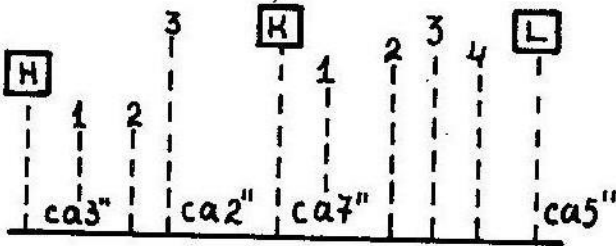
- Растојанието на вертикалните линии го означуваат темпото. Нивното „згуснување“, означува забрзување на темпото ;



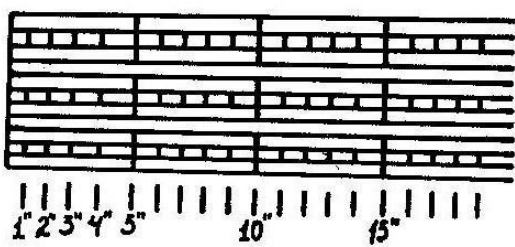
- Под акордите е дадена трајноста, а на најдолниот дел се сумирани трајностите, еден вид математичка равенка, каде сè е точно означено;

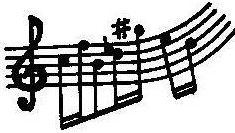


- Во овој пример на горната и долната линија имаме поставени 12 мм кратки цртички, кои означуваат време од 0,8 до 1.6 сек. Секоја смена е одбележана со испрекинатата линија;
- На примерот подолу, К. Сероцки одбележува алеаторни моменти со големи букви, а промената на темпата е со испрекинати линии и бројки;

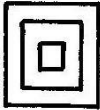


- Примерот кој следи вклучува под аколадите одбележани секунди со цифри;





Кога петолинието како во примеров е извиено на нагоре, тоа значи дека темпото треба да се забрза, доколку е извиено надолу, темпото треба да се забави;



Колку поблиску свириме до средниот квадрат темпото треба да биде побавно.



accelerando



ritardando

## 1.6 Педализација

Еден од најголемите проблеми при свирењето на пијано, но и најретко коментирани е педализацијата. Тоа е еден вид цела наука, која заслужува посебно внимание. Најчесто е пренебрегната, бидејќи секогаш вниманието на пијанистот е насочено кон нотниот текст, фразите, динамиката, доколку свири во камерен состав или корепетиција, се насочува вниманието кон звучен баланс, темпо, синхронизација и сл.

Но, при непрецизна педализација се случува непотребно продолжување на нотни вредности, кратање на паузи, неразграничување на фрази, вклучување на други тонови и сл. Затоа е потребно во образовниот процес по пијано, професорот да посвети посебно внимание на педалот.

Тој може да биде запишан под нотниот текст попрецизно и треба да се вежба како и сè останато.

Современиот концертен клавир располага најчесто со три педали.

Десен, среден и лев педал.

*Десниот педал* служи за подигање на сите демфери и ги ослободува жиците да звучат слободно.

Се означува со *Ped.* Или само со буквата *P.* соодветно неговото одземање се означува со знакот \*.

Дејствата внатре се обелжуваат со непрекината линија, на пример должината на педалот, како во пр. бр.1:

пр. бр.1



А неговата повремена промена или познат како „синкопиран педал“ се бележат како во пр. бр.2:

пр. бр.2



Инаку, десниот педал не служи само за продолжување на звукот, тој исто така придава мекост на тонот и колоритност. Не случајно Антон Рубинштајн рекол: „Педалот - душата на пијаното“ (*цит.*).

Педалот се користи предвреме, заедно со првиот тон, со закаснување, синкопиран, полупедал итн. Но, бидејќи педалот е многу деликатен, пожелно е да се усоврши техниката на „закаснет педал“, да не се притиска истовремено или пред ударот на клавишот, бидејќи тогаш ослободените демфери, ќе овозможат слободно треперење на жиците на пијаното и непотребно ќе позвучат сите хроматски тонови и ќе создадат општ звучен хаос.

Овој педал и најчесто се користи, а најмногу служи за постигнување на легатури, особено каде што има акордски структури во легато.

Иако често користен, овој вид на педализација е и најтежок, бидејќи ногата свира скоро во синкопи со раката, многу често ако тоа не е правилно изведено може наместо легато да се постигне и сосема спротивен ефект, на пр. испрекинати фрази.

Педализацијата има голема улога во ритмичкото градење на композицијата. На пример во еден валцер, карактеристични се првите времиња, каде се потцртува басовиот тон на силно метричко време, во овој случај педалот тоа го потпомага. Се притиска истовремено со првото време. Но, како притискањето, така и ослободувањето на педалот е од огромно значење. Истиот педал, кој се притиска заедно со првото време се користи и во современата македонска музика, за потцртување на карактеристичните ритмови, пишувани на база на нашиот фолклор.

Во клавирската литература проблемот и за современо нотирање е доста специфичен по својот карактер и неговото „дешифрирање“.

Голем проблем задава означувањето на педализацијата и изведувањето на соседни дијатонски и хроматски тонови, т.н. кластери, означувањето на звучни ефекти и динамички нијансирања

*Средниот педал* ги ослободува демферите и треба да биде притиснат непосредно по исвирувањето на даден акорд или веднаш со неговото прозвучување. Тој го задржува звучењето во басот, додека дискантот е слободен.

Се означува со „Orgelpunkt“ или „Sostenuto“.

*Левиот педал* бидејќи го изместува механизмот на клавирот во десно, кај регистрите со три жици, чеканчето удира само две жици, а кај регистрите со две жици, чеканчето удира само една жица. Токму од овде доаѓа и името на овој педал „una corda“ (една жица).

Во нискиот басов регистар каде имаме по една жица, таму филцот удара од непресованата страна и тоа води до ослабнување на звукот. Звучноста т.е. јачината драстично се намалува и добиваме попригушен или потивок звук.











Затоа многу често некои пијанисти го користат левиот педал за постигање на динамика *p-ppp*. Но, тоа е оправдано за исклучителни ситуации и при свирење на некавалитетни инструменти, треба да се стремиме од прсти со активен внатрешен слух да ја постигнеме тивката динамика, а левиот педал да го користиме за промена на тембар, звучност, како колоритно средство.

Дозирањето на педал многу зависи и од стилот на композиторот. Во кое време творел и за каков вид инструмент компонирал. На пример Ј.С. Бах творел за чембало, но на денешниот современ клавир пак не би било праведно да не ги користиме неговите предности. Во овој случај може да се користи минимално дозиран педал за постигање на колоритност, како и замена за тогашното постигнување на легато со задржување на прсти. Кај преткласичарите користењето на педал треба да биде точно определено и целосно сведено на минимум. Исто така доста е подобен и полупедал, кој е добар да се применува и при изведба на В.А. Моцарт, Ј. Хајдан, Л.В. Бетовен итн.

За разлика од солистичка изведба на пијано, при изведба во улога на корепетитор или камерен пијанист, педализацијата и динамиката се сообразуваат со инструментот со кој партнерува или придружува пијанистот.

При свирење со инструменти кои имаат помоќни динамички можности, пијаното секако ќе свири посилно и ќе има поголемо „дозирање“ на педал. А при придружба на инструменти со помали динамички можности, се подразбира потивко свирење на пијано и помалку, посуптилен педал. Голема улога има и инструментот со кој свири пијанистот дали е гудачки, дувачки, удирачки или глас. Симболите пак, кои ја засегаат педализацијата во современите творби и го укажуваат нејзиното траење, продолжување или прекратување се доста посложени, поразнообразни и се разбира бараат нивно точно толкување. Тоа е затоа што современите автори излегуваат од рамките на основите на педалот, знаејќи на нивната можност, тие експериментираат и бараат нови звучности и нијанси.

Современи ознаки за педал се следниве:

	десен педал
	лев педал
	лев и десен педал истовремено
	одземање на педал
	бавно притискање на педалот
	брзо притискање на педалот
	бавно пуштање на педал
	брзо пуштање на педал
	десен педал се притиска со нагло движење на ногата
	десен педал се дига високо и брзо со нагло движење на ногата

Кај современите автори често може да се сретне специјално означување за истовремена употреба на двата педала (и десен и лев). Се притискаат истовремено со една нога, во исправена положба. Доколку клавирот има три педала, се притискаат сите три заедно.

## Глава 2. Кластери

### 2.1 Дефиниција за „кластер“ и неговата употреба

За да исвириме пет соседни тона на клавијатурата, на белите и црните клавиши, можеме да се послужиме со петте прста на левата или десната рака. Овој творечки потфат кој овозможува извлекување на соседни дијатонски и хроматски тонови се нарекува **кластер**.

Кластер претставува созвучје „преполно“ од соседни звуци (како темперирани, така и микротонални). Прв во пракса го употребил Хенри Каул, кој му дал име „грозд“. Етимологијата на зборот кластер доаѓа од „*Ton - clusters*“, што значи тонови - гроздаци или купче од тонови. Целиот збир на овие тонови кои прозвучуваат истовремено, всушност се согледуваат од слушателот како еден вид тонска боја, составена од звучењето на сите тие тонови. За прв пат американецот Хенри Каул го употребува и демонстрира во 1912 г. како удари на неколку тона.

Тој применил неколку видови на кластери:

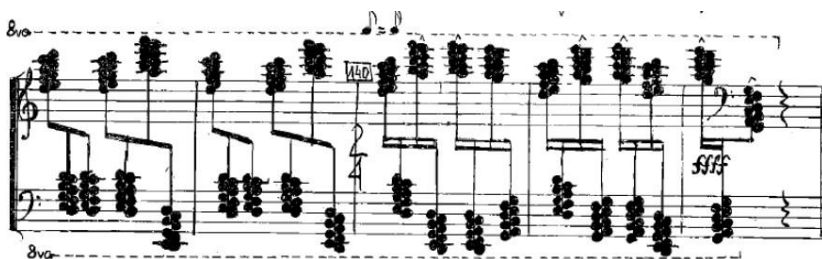
- дијатонски кластер - со дијатонски секунди;
- пентатонски кластер - по црни клавиши;
- хроматски кластер - користи звуци на хроматски скали.

Познато е дека и Б. Барток барал одобрување од Х. Каул за да користи кластери во неговото творештво. Друг кој исто така рано применува во своето творештво кластери е Ч. Ајвас во вториот став „Хоторн“ од Соната Конкорд, во песна „Majority“.



Со тек на време кластерната техника значително напредува, тие се менуваат не само во однос на тебар и звук, туку и во дијапазон, динамичка интензивност. Некои кластери во процес на звучење менуваат структура, се рашируваат, забрзуваат, преминуваат во глисандо итн. Примери за кластери има во многу дела на наши композитори, но го издвоив III-от став на концертот за пијано и оркестар на Властимир Николовски, каде имаме јасно изразено музичко дејство кое доживува силен налет, потенцирајќи го и солистичкото пијано, со максимална заситена музичка фактура, напластување на октавите во десна и лева рака во кластери на почетокот од тактот, со кои се подвлекува ударната улога на овој инструмент. Со сè почестата употреба на кластерите, од 138. такт па сè до крајот на ставот целосно се релативизира звучната основа на овој инструмент, каде што пијанистот максимално ја вложува сопствената енергија, инсистирајќи на моќен звук кој асоцира на „вулкански татнеж“. Делото завршува во tutti, моќна *fff* динамика и 2/4 метар кој уште повеќе придонесува за забрзувањето на музичкото дејство, создавајќи ефект на „хаос“, на завршетокот од ставот. пр. III став, стр.131, 138-142 такт:

*В. Николовски – III став од концерт за пијано и оркестар*



## 2.2 Специфични начини на свирење со раце врз клавијатурата

Погоре споменавме дека за да се исвират пет соседни тона на клавијатурата, на белите и црните клавиши, можеме да се послужиме со петте прсти на левата или десната рака. Ако сакаме во опсег од квинта до октава да звучат сите хроматски тонови, тогаш ја користиме дланката која ги притиска белите клавиши, а испружените прсти, соодветно ги притискаат црните клавиши.



Композиторот е должен да ја означи висината, дијапазонот и начинот на кој треба да биде изведен кластерот. Најчесто означувањето на кластери се прави со знак во форма на правоаголник, кој го означува саканиот дијапазон, петолинието, клучот и помошните цртчики.

Ако правоаголникот е бел,(пр.1), тогаш кластерот се изведува на белите клавиши. Ако е пополнет т.е. црн, (пр. 2) тогаш се изведува на црните клавиши. Ако е половина бел, а половина црн, (пр. 3), тогаш се изведува и на црните и на белите клавиши.

пр. 1



Кластер на бели клавиши;

пр. 2



Кластер на црни клавиши;

пр. 3

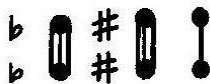


Кластер на црни и бели клавиши.

Може да сретнеме кластери нотирани и на следниве начини:



Кластери на бели клавиши;



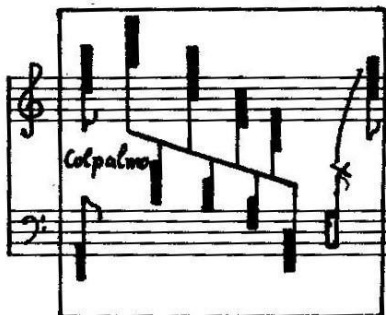
Кластери на црни клавиши;



Хроматски кластер.

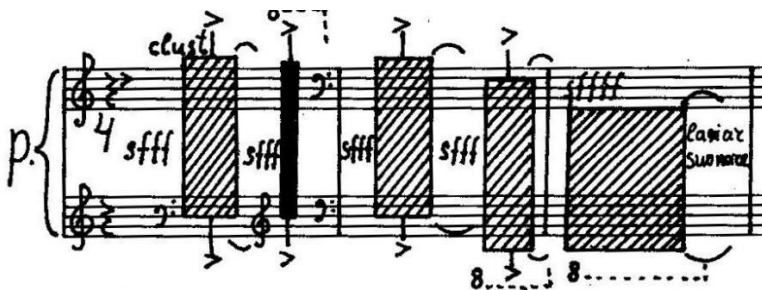
Во зависност од траењето на нотите, се допишуваат нотните вредности, користејќи ги истите знаци за определување на нотната вредност, како бајрачиња, цртички, точки и сл.

*В. Казанџиев – Virtuozni etidi*



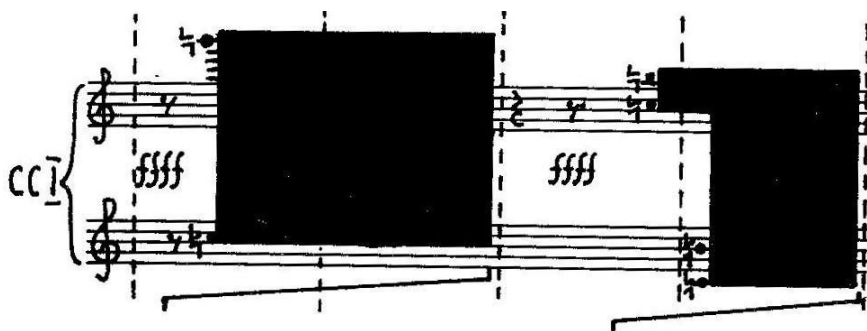
За одбележување на подолги нотни вредности, правоаголникот се шири, за да се разликуваат од четвртинките.

*В. Кучера - Слика*



А може да се претстави трајноста и на следниов начин:

*Х. Горецки – Сконтри*



Во следниов пример од К. Пендерецки, белиот и црниот правоаголник не се употребуваат како кластери за црни и бели клавиши, туку за одбележување на трајноста на кластерот, на осмина и половина нота.

*К. Пендерецки – Кантата*



Кластерот се употребува најчесто во динамика посилна од *f*, за потцртување на акценти и кулминации. За добивање на звучност од три соседни хроматски или дијатонски тонови, користиме три соседни прста: палец, показалец и среден прст, или палец, среден и четвртиот прст. Додека пак, за добивање на посилен удар на тритонски кластер, некои автори користат т.н. „бокс“.

Ова во нотниот текст се означува на следниов начин:



Ваков кластер на клавијатурата се изведува вака:



Истото во нотниот текст, може да се сретне означено текстуално, со следниот натписот: *Con pugno* (итал.) или *mit Faust* (герм.), кое што во превод значи „со бокс“.

С. Прокофјев – Соната за пијано бр. 6, оп. 82

A musical score for a piano passage from Prokofiev's Sonata No. 6, Op. 82. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *con rigno*. A blue bracket highlights the instruction *\* con rigno*.

*\* con rigno*

К. Пендерецки – Строфи

A musical score for a piano passage from Penderecki's 'Strofi'. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *mit Faust*. A blue bracket highlights the instruction *\* mit Faust*.

*\* mit Faust*

Нешто слично на произведената звучност со „бокс“, каде звукот е доста силен, може да се постигне дури ефект со посилен звук, кој може да се извлече со уште посилен удар, но во тој случај, ударот треба да биде произведен од работ на раката, како на сликата подолу и нејзиниот начин за одбележување:



или



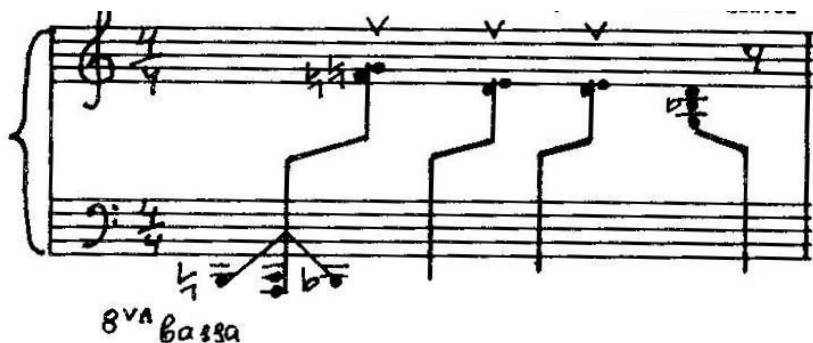


Како најголема сила, го користиме лактот, а тоа се означува и изведува на следниов начин:



За истовремено прозвучување на четири соседни тонови можеме да ги користиме први, втори, трети и четврти прст во десната рака и четврти, трети, втори и први прст во левата рака:

*И. Стравински - Свадба*



За зголемување на силата во интервал квинта се употребува затворена дланка со притиснати врвови на прстите, тоа е доста често користена техника на свирење, во современата музичка литература и доста позната меѓу пијанистите, сепак и за неа следува пример подолу, кој се обележува на следниов начин:



(од обратната страна на раката)



*К. Дитрих – Прокофјев варијаци*

aleatorisch ca 20" improvisieren.  
mit geschlossenen Händen

aleatorisch ca 20" improvisieren.  
mit geschlossenen Händen

За постигнување на звучност со поголем дијапазон на дијатонски и хроматски тонови, во рамките на октава, тогаш ја користиме дланката и прстите.



*à piacere*

В. Казавджен — Триумф на кимбаните

*Col palma*



К. Сероцки, во своите дела користи и глисандо со отворена шака, а графички го одбележува на следниов начин:



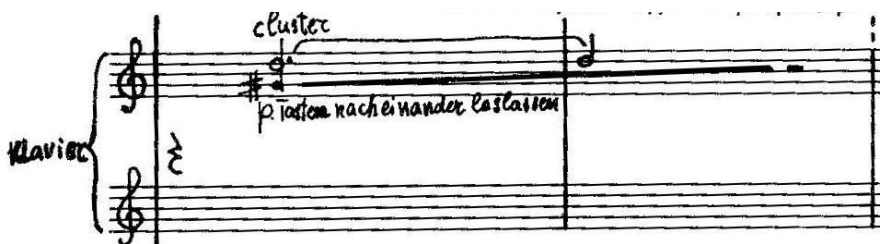
Звучењето на кластер со цела рака може да се одзема постепено, со бавно движење на раката, така што клавишите се ослободуваат еден по друг, од ниските кон високите и обратно.

П. Булез – Импровизации по Маларме



Кластер може да се изведе и со постепено притискање на клавишите од низок тон кон висок тон и обратно. Но, тоа е ретко застапен пример во современата нотна литература.

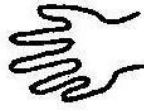
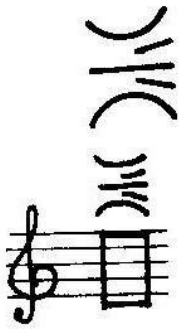
К. Штокхаузен – Групи за три оркестри



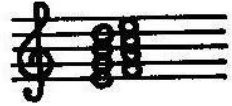
\* Во примерот на Штокхаузен, линијата која започнува од тонот *g* (*сол*) #, означува постепено подигање од клавишите

Во границите на една октава, кластерот се постигнува доста сигурно со поставување на дланките и прстите напречно на клавијатурата. Така поставената дланка, може да ги активира само белите клавиши, да ги активира само црните клавиши или црните и белите клавиши истовремено.

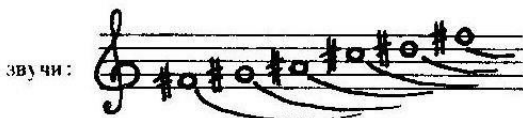
Се одбележува и се свири како во следните примери:



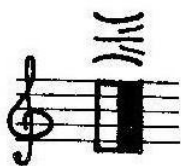
звучи



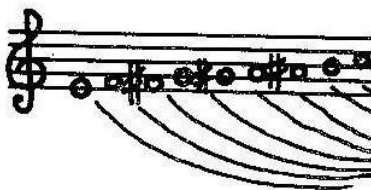
Се одбележува:



Се одбележува:



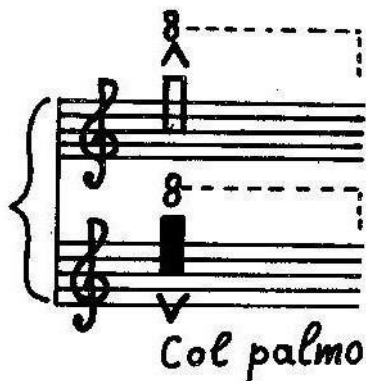
звучи:





Во Циклусот „Виденија“ за сопран, удирачки инструменти и пијано, композиторот В. Казанџиев дава кластер во рамките на октава, кој треба да се изведе со двете раце, поставени една над друга.

*В. Казанџиев – Виденија*

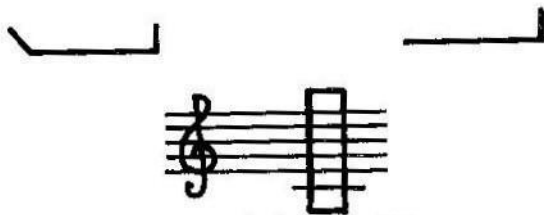


Доколку е во рамките на две октави, рацете ќе бидат една до друга, поставени.

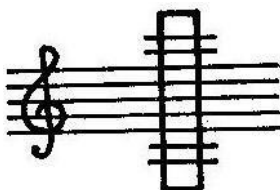


За да се опфатат повеќе тонови, се користи раката до лактот (анг. гер. *Arm*, фр. *avant bras*)





Со постепено вклучување на китката и прстите, дијапазонот на кластерот се зголемува од дуодецима до две октави + квинта, во зависност од должината на раката на изведувачот:



Особено нијансирање на кластерите изведени од раката под лактот, се добива со постепено притискање на клавишите на пр. од нискиот нагоре, со одбележување на правецот по овој начин:



- бели клавиши;

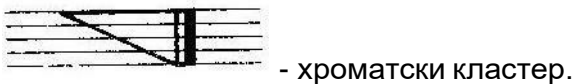
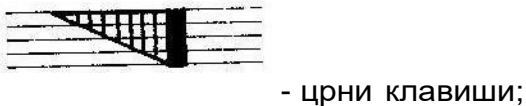


- црни клавиши;



- хроматски кластер.

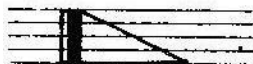
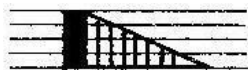
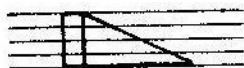
Во обратен правец, кога е од високиот надолу, се запишува на следниов начин:



Постепеното притискање на црни клавиши од горе надолу , а на бели од долу нагоре, во зададен дијапазон се одбележуваат вака:



Во случај на ослободување на тоновите од веќе постоечкиот кластер, од ниските кон високите, се одбележува вака:



Ослободувањето на кластерот од високите кон ниските, се одбележува вака:

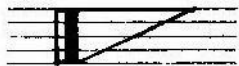


- бели клавиши;

- црни клавиши;



- хроматски кластер.



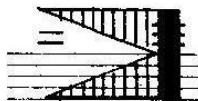
При изведен хроматски кластер, белите клавиши се ослободуваат постепено нагоре, а црните надолу:



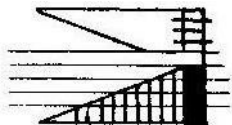
Во границите на две октави, кластерот може да биде постепено исвирен, од крајните тонови кон средината и обратно:



- за бели клавиши;

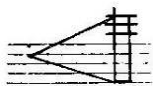


- за црни клавиши;

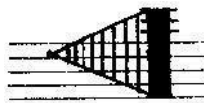


-за бели во десната, а црни во левата рака.

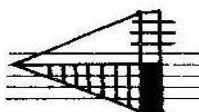
Пример за изведување на кластер од средината кон крајните тонови:



- за бели клавиши;

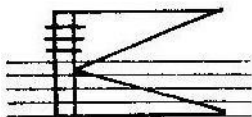


- за црни клавиши;



- за бели и црни клавиши.

Постепено ослободување на кластер во рамките на една октава може да се изврши од средните кон крајните тонови и обратно:



- за бели клавиши;

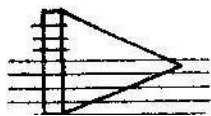


- за црни клавиши;

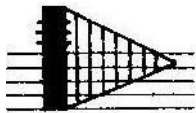


- за хроматски кластер.

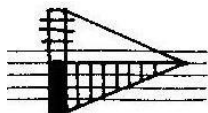
Кластер во рамките на една октава, со постепено ослободување од крајните кон средните тонови:



– за бели клавиши;



- за црни клавиши;



- за хроматски кластер.

Пр. П. Пендерецки – „*Strofy*“ ослободување на кластер (т.е. кластерот да се ослободи постепено) е означено на следниов начин:



Кластер со најголем опсег на тонови (до пет октави) се постига со поставување на двете раце од лактот, една спроти друга. Со ваков кластер се потцртуваат акцентирани делови и кулминации во оркестарски состави.



Рускиот композитор А. Лепин во „Ритмика“ од циклусот „Три концертни пиеси“, кон крајот користи кластер во рамките на три октави, како во примерот (\*):

*Allegro vivace*  $\text{♩} = 160$  А. Лепин — Ритмика (\*)



Тој соодветно ги испишува сите ноти кои треба да се исвират. При што левата рака свира од *des* до *ges* во прва октава на црни клавиши, а десната рака од *c* во мала октава, до *g* втора октава, свира на белите клавиши. Истите можат да бидат одбележани со црно-бели правоаголници, но всушност во современата музика секој композитор има слобода да бира начин за нивно нотирање. Сепак, треба да даде појаснување како да биде изведено, а доколку нема дадено такво појаснување, изведувачот е тој што треба да најде начин најправилно да ја реализира идејата на композиторот.

## 2.2 Незвучен кластер или т.н. флажолетен кластер

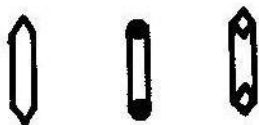
итал. *cluster senza suono*

герм. *Stummer Cluster*

англ. *Mute cluster*

Со бавно, нечујно притискање на клавишите, во одредениот од авторот дијапазон, се ослободуваат демферите и жиците се слободни за произведување на тонови и акорди од другата рака или од страна на инструмент во близина на корпусот на пијаното (до или во). Се добива добро познатиот “*reverberance*” (анг.) или „реверберанционен ефект“, кое по дефиниција всушност значи: *Карактеристика на гласен, длабок звук, квалитетно резонирање, како и синонимите: резонатор, свонење, сонорност, вибрација, тон и слично.* Со постигнување на овој т.е. реверберанционен ефект, слободното треперење на ослободените жици резонира под дејство на инструментот или другата рака, се свира без десен педал и се добива на тој начин флажолетен кластер.

Се бележи вака:



Пример за незвучен кластер со определено времетраење:

*В. Казанџиев – Триумф на камбаните*

*Sostenuto*

*sf sf sf sf simile*

*senza suono*

8/4

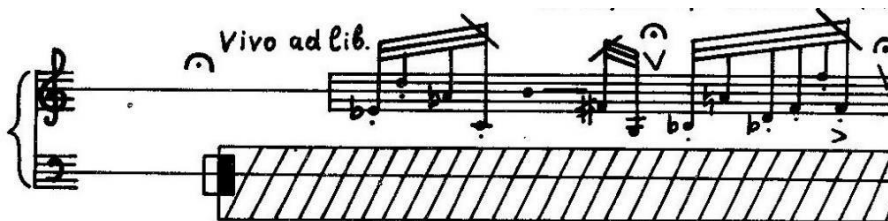
Во следниот пример имаме помал незвучен кластер, означен со ноти, каде што левата рака го притиска нечујно, а десната рака свира глисанда меѓу тоновите His – Es.

*Т. Берг – Еротички*

*niente*

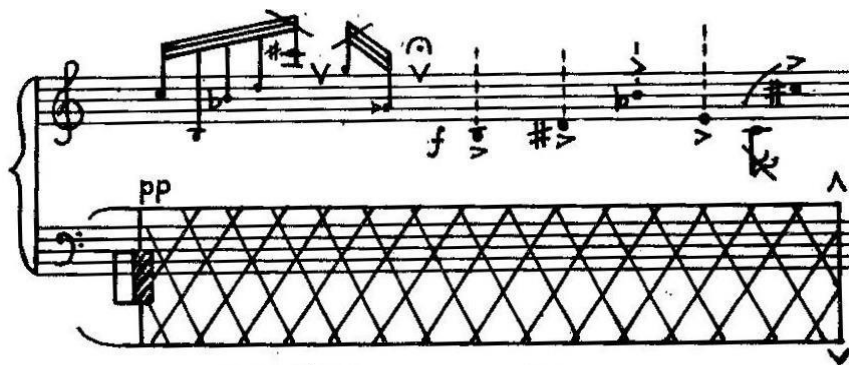
Пример за означување на незвучни кластери:

*J. Таузингер - Сонатина еманципата*



Црточките на незвучниот кластер, одбележан со ромб ја означуваат должината на неговото траење:

*J. Таузингер – Гребаници по небото*



Често се ослободуваат демферите со притискање само на десен педал и се остава да резонира пијаното, со што овозможува да звучат други инструменти врз веќе ослободените аликвотни тонови од пијаното.

Klavier

Tom-toms<sup>1</sup><sub>2</sub>

mp f sfz ffp pp

Tumbas<sup>1</sup><sub>2</sub>

sfz

Tom-toms<sup>3</sup><sub>4</sub>

p ppp tr

За добивање на гореспоменатиот резонаторен звучен ефект преку друг инструмент (пример со виолина), каде што солистот треба да свири врз жиците на пијаното, над корпусот на пијаното, се одбележува со нацртано пијано над партитурата. А траењето на педалот е означен со прецртан голем правоаголник, како голем незвучен кластер. Истиот тој незвучен кластер, со самото притискање на педалот, каде се ослободуваат жиците и слободно треперат, под вибрацијата на инструментот тие прозвучуваат со помош на притиснатиот педал. Така се добива веќе споменатиот „реверберанционен ефект“.

Јан Таузингер – Сонатина еманципата

The image shows a musical score for Tromba and piano. The Tromba part is written on a single staff with a treble clef. It begins with a 'Crescendo assai' marking and a '5' below the staff. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. There are slurs over the first four notes and the last two notes. The dynamic 'ff' is written at the end. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a 'piano' marking and a 'p' dynamic. The piano part is a block of diagonal lines, indicating a sustained chord. A 'gliss.' marking is written above the piano part, and a 'naturalargliss.' marking is written above the Tromba part.

Во следниот пример, при притиснат десен педал, десната рака изведува нагорно глисандо со ноктите, а малку пред тоа левата рака незвучно го притиска акордот до, ми, сол, ла од втора октава. Десниот педал постепено после глисандото се пушта, а останува да звучи само акордот во лева рака.

Д. Палиев – Космички сцени

The image shows a musical score for piano. It is divided into two sections: 'Sul la corde' and 'Sul la taste'. The 'Sul la corde' section is written on a single staff with a treble clef. It begins with a 'm.d. (d.p.)' marking and a 'gliss.' marking. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The 'Sul la taste' section is written on two staves (treble and bass clefs) with a 'm.s. (l.p.)' marking and a 'Ped.' marking. The piano part is a block of diagonal lines, indicating a sustained chord. A 'gliss.' marking is written above the piano part, and a 'Ped.' marking is written below the piano part.

### 2.3 Вежби и етиди за кластери

1

Musical notation for exercise 1, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a melodic line marked 'm.d.' (mano destra) and a hand diagram showing the right hand. This is followed by a series of vertical lines representing clusters, with a hand diagram above them. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line of notes. The instruction 'col braccio' is written above the cluster section.

2

Musical notation for exercise 2, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a melodic line marked 'm.s.' (mano sinistra) and a hand diagram showing the left hand. This is followed by a series of vertical lines representing clusters, with a hand diagram above them. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line of notes. The instruction 'col braccio' is written above the cluster section.

3

Musical notation for exercise 3, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a melodic line marked 'm.d.' (mano destra) and a hand diagram showing the right hand. This is followed by a series of vertical lines representing clusters, with a hand diagram above them. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a bass line of notes. The instruction 'col braccio' is written above the cluster section.

Musical notation for exercise 3 continuation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of vertical lines representing clusters. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line of notes.

4

*m.s.*

Handwritten musical score for exercise 4, measures 1-4. Treble clef, common time. Measure 1: quarter note G4 with a slur above it. Measure 2: quarter notes A4, B4, C5. Measure 3: quarter notes D5, E5, F5. Measure 4: quarter notes G5, F5, E5. Bass clef: measures 1-2 are whole rests; measures 3-4 are quarter notes G2, F2.

Handwritten musical score for exercise 4, measures 5-8. Treble clef, common time. Measure 5: quarter notes D5, E5, F5. Measure 6: quarter notes G5, F5, E5. Measure 7: quarter notes D5, C5, B4. Measure 8: quarter notes A4, G4, F4. Bass clef: measures 5-8 are whole rests.

5

*col braccio*

Handwritten musical score for exercise 5, measures 1-8. Treble clef, common time. Measures 1-4: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measures 5-8: quarter notes D5, E5, F5, G5. Hand icons above notes indicate hand positions. Bass clef: measures 1-4 are whole rests; measures 5-8 are quarter notes G2, F2, E2, D2.

6

*col braccio*

Handwritten musical score for exercise 6, measures 1-8. Treble clef, common time. Measure 1: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 2: quarter notes D5, E5, F5, G5. Measure 3: quarter notes A5, B5, C6. Measure 4: quarter notes D6, E6, F6. Measure 5: quarter notes G6, F6, E6. Measure 6: quarter notes D6, C6, B5. Measure 7: quarter notes A5, G5, F5. Measure 8: quarter notes E5, D5, C5. Hand icons above notes indicate hand positions. Bass clef: measures 1-2 are whole rests; measures 3-8 are quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1.

7

Handwritten musical score for exercise 7, measures 1-4. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature (C). The first system (measures 1-2) includes annotations: a hand-drawn diagram of a hand in the first measure, *m.d.* above the first measure, *m.s.* below the first measure, *m.d.* below the second measure, and *con pugno!* above the second measure. The second system (measures 3-4) includes the annotation *col braccio* above the first measure and *col braccio m.s.* below the second measure. Hand-drawn diagrams of hands are present in the first measure of the first system and the second measure of the second system.

Handwritten musical score for exercise 7, measures 5-6. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature (C). Hand-drawn diagrams of hands are present in the first measure of the first system and the second measure of the second system.

8

Handwritten musical score for exercise 8, measures 1-4. The score is written in treble and bass clefs with a 3/4 time signature. The first system (measures 1-2) includes annotations: *m.s.* below the first measure, *m.s.* below the second measure, and *col braccio* above the second measure. Hand-drawn diagrams of hands are present in the first measure of the first system and the second measure of the second system.

Handwritten musical score for exercise 8, measures 5-6. The score is written in treble and bass clefs with a 3/4 time signature. Hand-drawn diagrams of hands are present in the first measure of the first system and the second measure of the second system.



9

Musical score for exercise 9, consisting of two staves in common time (C). The upper staff is marked *m.d.* and *col braccio*. The lower staff is marked *c*. The exercise features a series of vertical strokes in the right hand, with a hand icon above the first stroke.

10

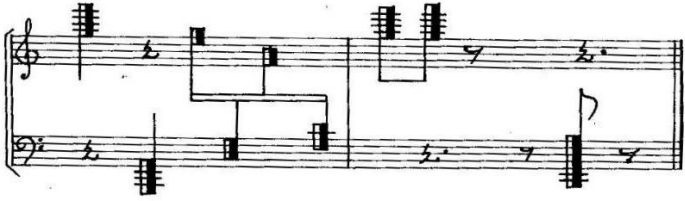
Musical score for exercise 10, consisting of two staves in common time (C). The upper staff contains a series of chords, and the lower staff contains a series of vertical strokes.

11

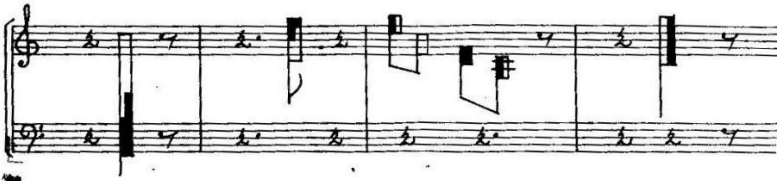
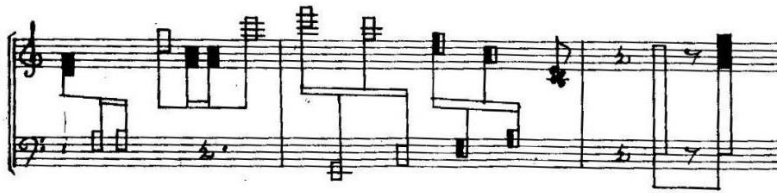
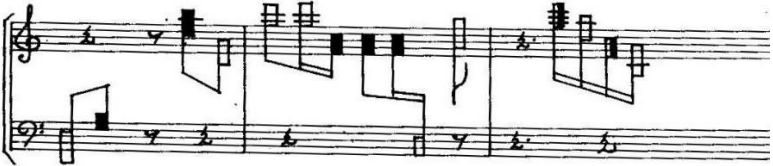
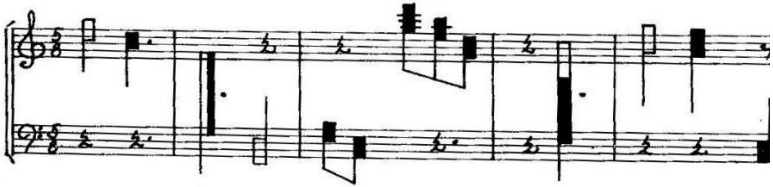
Musical score for exercise 11, consisting of two staves in common time (C). The upper staff is marked *col braccio*. The exercise features a series of vertical strokes in the right hand, with hand icons above the first three strokes.

12

Musical score for exercise 12, consisting of two systems of two staves each. The first system is in 8/8 time and marked *m.d.* and *col braccio*. The second system is in 4/4 time. The exercise features a series of chords and vertical strokes in both hands, with hand icons above the first two strokes in the first system.



13



14

Musical score for system 14, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a common time signature (C). The first measure is marked *m.s.* and *mf.*. The second measure is marked *m.d.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

15

Musical score for system 15, measures 1-4. The system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. The first measure is marked *mf* and *3*. The second measure is marked *8<sup>vo</sup> basso*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

16

## Глава 3. Современи техники и начини на свирење врз жиците на пијаното

### 3.1. Определување на регистрите на жиците во пијаното

Ребрата кои ја разделуваат рамката во пијаното на еден вид сектори, ги поделуваат регистрите на четири висински делови и тоа: сопран, алт, тенор и бас. Истите во светската современа музичка нотна литература може да се сретнат запишани на следниве јазици:

*Мак.*                      *Итал.*                      *Герм.*                      *Англ.*

Сопран	registro superior	Discantage	upper rang
Алт	registro alto	Obere Mittellage	upper middle rang
Висок бас	registro medio	Untere Mittellage	lower middle rang
Бас	registro basso	Bassiage	bass rang

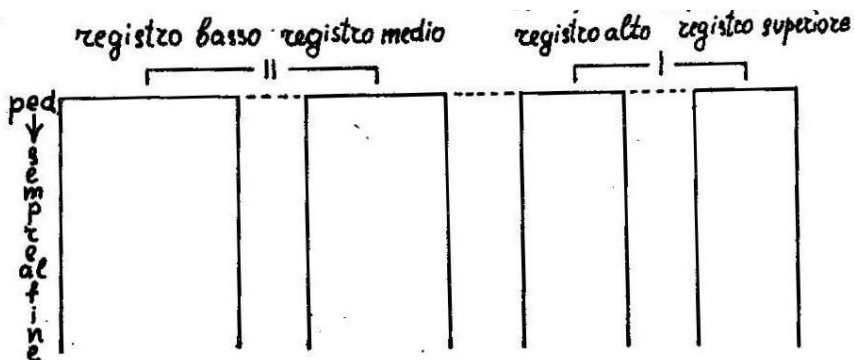
За одбележување на регистрите К. Сероцки употребува графички означувања и користи бас клуч и виолински клуч.

Пример за означување на регистрите:



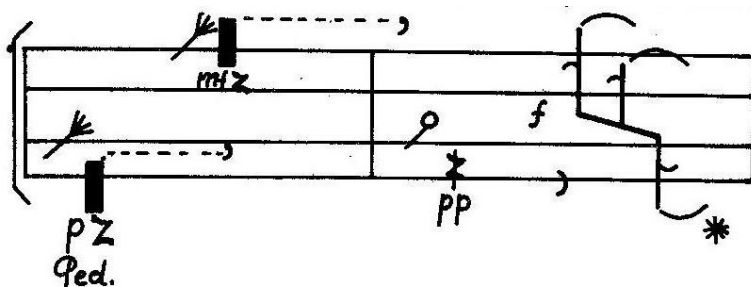
- сопран
- алт
- висок бас
- бас

Полскиот композитор Јулиус Лучјук, во делото “*Pacem in terris*“ за две пијана и глас и “*Lirica di timbri*“ направил распоред на регистрите на следниов начин:



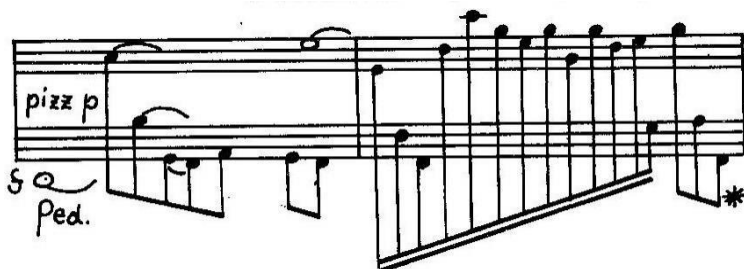
К. Пендерецки пак употребува четири хоризонтални паралелни линии, кои го означуваат местото на регистрите. Најдолната е басовиот регистар, над неа е висок басов регистар, третата е алтовиот и четвртата е сопрановиот регистар.

К. Пендерецки – Анакласис



Кај него се сретнуваат и две такви **четирилинија**, едно врз друго, кои го насочуваат изведувачот кон регистарот на кој треба да се изведе зададениот музички текст:

К. Пендерецки – Три минијатури за виолина и пијано



Чешкиот пак композитор Јан Таузингер препорачува разделување на жиците на три дела: акутен, среден и басов дел:



Ова најчесто се изведува кај клавири со 5 ребра во жиците. Доколку се поделени со 6 ребра, настанува проблем при изведбата на целосни глисанда, како и при поставување на различни материјали врз жиците на местата под ребрата.

Сепак, колку и да се зададени „упатства“ од авторите, има безброј примери на ситуации каде самиот солист треба да одлучи како ќе ги подели регистрите за да го изведе најправилно делот врз жиците, во зависност од условите со кои располага пијаното.

Пијанистот е тој, кој во случај на отсуство на зададени упатства, треба да ја преземе таа одговорност, да донесе одлука како најдобро ќе го изведе, притоа остварувајќи ја идејата на авторот. Затоа, пред сè тој треба да биде добро запознат со стилот на композиторот, нотните симболи и секако техниката на владеење за свирење на жиците во регистрите на пијаното.

### 3.2 Свирење врз жиците со раце

При свирење на жиците на пијаното, се користи мекиот дел од првата фаланга на прстот „перничката“, со тоа што користиме десен педал за одзвучување на поединечни тонови. Користењето на педалот всушност го продолжува звучењето на тонот.

Свирењето на жица ни дозволува поголемо нијансирање во тивките динамики, со тоа што имаме неколку начини за свирење со прсти по жиците на пијаното:

#### *а) Со удар на прстот врз жицата*

При што тонот е помек и се изведува во нискиот и високиот басов, како во алтовиот регистар, ваквото свирење со удар врз жицата не се изведува само во сопрановиот регистар, бидејќи жицата е доста резонаторна после ударот. Овој начин на свирење на жица се запишува вака:





К. Пендерецки – „Строфи“

Handwritten musical score for piano (Pfte) from "Strofi" by K. Penderecki. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a half note G4. The middle staff is in bass clef and contains a half note G2. The bottom staff is in bass clef and contains a half note G2. A bracket groups the notes on the top and bottom staves. Below the staves is a chord diagram for a piano, showing a G major triad (G, B, D) with a flat sign over the G and a bar over the B and D.

В. Велковска – Трајановска  
"Dandelion" („Глуварче“) за сопран и пијано

Handwritten musical score for soprano and piano from "Dandelion" by V. Velkovska. The score consists of two staves. The top staff is in soprano clef and contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff is in piano clef and contains a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Above the soprano staff are the markings "(co 2 p.)" and "(co 1 p.)".

Во примерот подолу, имаме одбележувања од авторот и со букви, со што појаснува каде свират двете раце заедно на жици или која рака ја презема улогата:

**DANDELION**

ВАЛЕНТИНА ВЕЛКОВСКА

Adagio (♩ = 48)

The musical score is written for piano and includes a 5-finger exercise. It features dynamic markings such as *fff*, *p*, *pp*, and *f*. Performance instructions include "на жица со 2-та рака" (on the string with the 2nd hand) and "со една рака" (with one hand). The score is divided into two systems, with a section marked "5".

Во истоимената пиеса на В. Велковска - Трајановска имаме и означување со букви и со симболи:

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system features a vocal line (S.) with lyrics: "I free myself from it - self". The piano accompaniment (pp) includes the instruction "Poco a poco cresc.". The second system features a vocal line (S.) with lyrics: "my to es-cape to free it-self to free it-self to es-cape free > free". The piano accompaniment (pp) includes dynamic markings "fff", "Poco pp", and the instruction "fpa xuga".

б) Истовремен удар со „перничката“ на прстот, заедно во употреба со ноктот

Овој вид на удар има поголема сила и може да се изведе динамика *f (forte)*, се користи во басовиот и алтовиот регистар, како и на самиот почеток на сопрановиот регистар, но таму стига до минимална динамика на *tr*. Ваков удар се изведува, со брзо отскокнување на китка. Ударот треба да потсетува на вид брза реакција од допир на раката со врел предмет, бидејќи секое задржување на прстот врз жицата, го приглушува тонот.



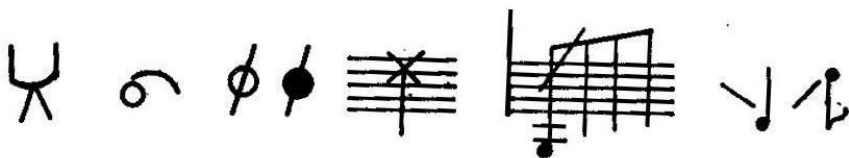
в) Пицикато на жица

Во басовиот регистар, раката од китка се поставува малку на лево, а за алтовиот и сопрановиот регистар малку на десно. Во дискантот, (високиот регистар) каде има по три жици на еден тон, се свири на најдесно поставената жица, додека во ниските регистри, каде има по две жици, се свири на жицата од лево.

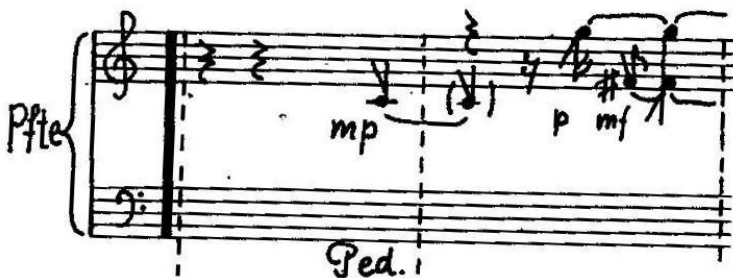
Пицикатото се изведува на два начина:

1) Со перничката на показалецот или средниот прст. Истото ова пицикато може да се изведе и со двата прста заедно. Звучноста која се произведува е мека и потсетува на пицикатото кај жичените инструменти.

Ваквото пицкато се запишува на следниов начин:



К. Пендерецки - Стрoфи



2) Пицкато во кое учествува и ноктот

Ова пицкато се изведува само со еден прст и ударот е посилен, а динамичкото нијансирање стигнува од *pp-ff*. Се запишува на следниов начин:



Т. Берд - Еротика



К. Пендерецки — Стрoфи

Или како во следниов пример, одбележано само со текст: „на  
жица — со нокти“.

В. Велковска -Трајановска –  
“Dandelion“ за сопран и пијано

*Како да знаеме од кој тон се изведува мелодијата и која е соодветната жица?*

За ориентирање ги користиме ребрата на кордерот во пијаното, но само доколку бараните тонови се во непосредна близина. Кога авторите фиксираат точни тонови (кога не е оставено на импровизацијата на пијанистот), тогаш ги користиме паузите и незвучно го притискаме клавишот. Погледот ни е насочен во корпусот на пијаното, точно врз жиците и го забележуваме чеканчето кое ни ја покажува бараната жица.

Доколку нема многу паузи, тогаш претходно се одбележуваат жиците со некаков маркер во вид на хартија, а најчесто креда. Доколку имаме пицикато на повеќе различни тонови, тогаш користиме повеќе кредити во боја.

Хроматскиот редослед на тоновите внатре во корпусот на пијаното, малку го усложнува визуелниот клавишки прсторед на пијаното, на која е навикнат пијанистот. Затоа треба големо внимание и точно пресметување на тоновите.

Имаме даден пример на Јулиус Лучјук, во композицијата „Пасакаља“, каде ударите на дадена жица се означени со буква на дадениот тон, а потцртан со две црточки означува суб контра октава, а со една црточка означува контра октава.

disposizione  
della bacchetta



ped	basso	medio	alto	superiore
<u>A</u>	⊙ m. d.	⊙		
<u>A</u>				
<u>C</u>				
<u>H</u> <u>D</u>				
<u>F</u> <u>Cis</u>				
<u>B</u>				
<u>A</u>				
<u>A</u>				

I ca 72

sempre



Во случај кога не се дадени од авторот точните тонови и е оставено на импровизациските способности на пијанистот, тогаш тоа се запишува вака:

\*   \*   \*

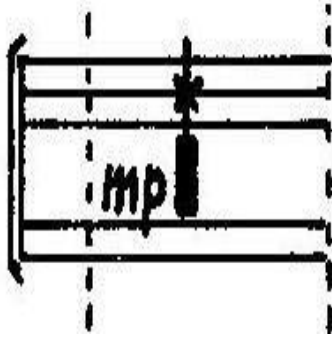
К. Дитрих — Прокофиев вариации

The image shows a musical score for three staves. Above the top staff, three asterisks (\*) are positioned above vertical stems. The score includes dynamic markings such as *p* and *ped* (pedal), and a fortissimo marking *ff*. The notation consists of notes and stems on the staves, with some notes marked with asterisks. A large trapezoidal shape is drawn across the middle of the staves, possibly indicating a specific performance technique or a section of the piece.

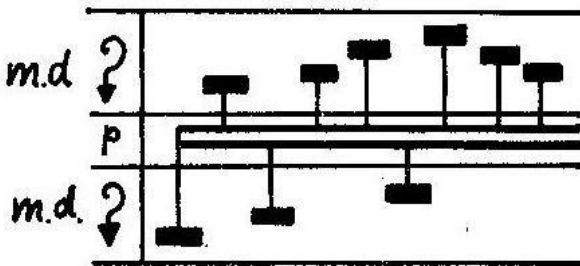
Удар врз 5-6 жици може да се произведе со дланката, а за тоа најчесто се користи алтовиот и басовиот регистар. Динамичкиот дијапазон е од *p-ff*. Истото се означува вака:

The image displays several diagrammatic symbols for guitar techniques. From left to right: a vertical stem with an asterisk (\*) above it; a solid black rectangle; a small L-shaped symbol; a larger L-shaped symbol labeled *Л.р.* (left hand); another L-shaped symbol labeled *Д.р.* (right hand); and a diagram of a guitar fretboard with six strings and six frets, showing vertical stems with asterisks (\*) on the strings.

*К. Сероцки – Симфониски фрески*



*К. Сероцки – Фантазмагорија*



Пијанистот задолжително треба да биде запознат со овие знаци и секако знаците кои ќе ги појасниме во продолжение. Тоа е јазикот на новиот век, азбуката на современата музика и нешто со кое пијанистот неизбежно ќе се сретне во пракса.

### 3.3 Тремоло

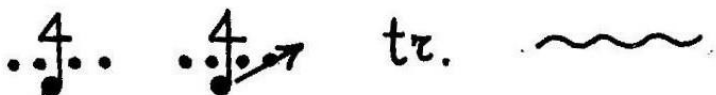
Тремоло од повеќе пициката на една жица се изведува со брзо менување на показалец и среден прст. Звучноста да биде појасна се користат и ноктите.

Овој начин на свирење тремоло на жиците на пијаното се запишува вака:



Тремоло произведено со наизменични удари на прстите на една жица се свира со брзо менување на удари на показалец и среден прст или на показалец и четвртиот прст. Китката се извива малку на страна и се користи за динамика (pp-p), за посилна динамика, се користат и ноктите. Кога тремолото се изведува на две соседни жици, се добива трилер.

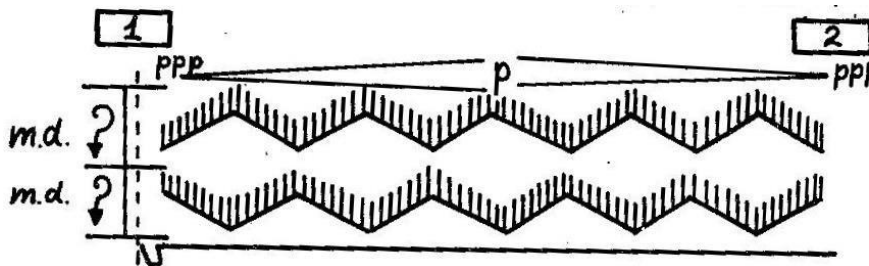
За трилер од пицикати, ги користиме двете раце, а се запишува вака:



Тремоло на 4-5 соседни жици се добива со редување на брзи удари од страна на сите 5 соседни прсти (од палец, до мал прст, со дланката свртена надолу). Се користи само во басовиот регистар и за тивка динамика.

Во случај на 5-6 соседни жици, се користат ноктите, а дланката е свртена нагоре. Се користат сите четири прсти, без палецот. Овој вид на техника на изведување на тремоло се користи во басовиот и алтовиот регистер, а се запишува вака:

*К. Сероцки – Фантазмагорија*



Тремолото кое е запишано да се изведе на 4-5 жици, нагоре или надолу, веќе преминува во еден вид на глисандо. Истото се бележи на следниов начин:



### 3.4 Вежби со удари на жица, произведени од перничка и нокт

*sul le corde*  
*md.*

1  
*pizz*

*md.*

*m.s.*

*Ped. ....*

*3*

*3*

2

*sul le corde*

3

*sul le corde*

*sul le corde g<sup>va</sup>* 4

*sul le taste* 5

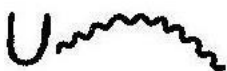
*g<sup>va</sup>* *m.d.*

*senz. suono*

### 3.5 Глисандо врз жиците на пијаното

Кога изведуваме глисандо по жиците на пијаното со еден прст се добива редица од хроматски тонови во нагорна или надолна низа. Звучноста на глисандото, дали е помeko или погрубо зависи од тоа дали ќе се свири со мекиот дел на прстот или со ноктот. Глисандото се користи низ целиот регистар на клавирот.

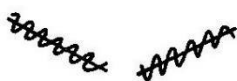
Истото се запишува вака:



- глисандо со прст;



- глисандо со нокт;



- глисандо;

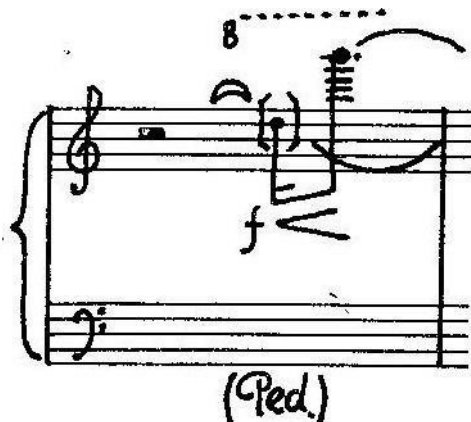


- глисандо врз најниските жици.

-

Подолу следува пример за глисандо по жица, изведено со нокт:





За глисандо по должината на целиот регистар на пијаното е неопходно наизменично користење на двете раце, со што се користи прво левата рака при глисандо од басовиот кон сопрановиот регистар. Потоа следува десната рака за висок басов регистар, па левата за алтовиот регистар и десната за сопрановиот регистар. Обратното глисандо (надолно) започнува со десна рака во сопрановиот регистар, лева за алтовиот регистар, десна за висок басов регистар и десна за низок басов регистар. Важно е да не се добијат паузи при промената на рацете, затоа често се користи застапување на тоновите при крајот на регистарот.

Наизменичното менување на рацете се означува со следните симболи:

+

- m.d. - десна рака;

-

- m.s. - лева рака;

W

- m.d.-m.s. Да се менуваат рацете - m.s.-m.d.

При глисандо со неколку или со сите прсти се свири со мекиот дел на прстите, со дланката свртена надолу и се запишува на следниот начин:



Кога глисандото се изведува со ноктите, за звукот да биде поостар и силен, тогаш учествуваваат сите четири прсти без палецот. Во таков случај раката е свртена со дланката нагоре.

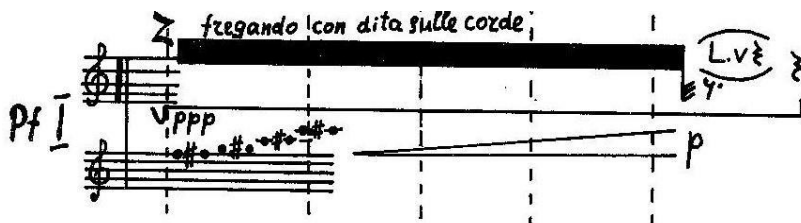
Во примерот од композиторот Гоце Гавриловски, во пиесата „Во круг“ за сопран и пијано, е зададено глисандо со веќе споменатите симболи и писмено означување „gliss...“, во темпо „ad libitum“, а сето тоа предвидено во рамките на 7 секунди траење. Изведбата на ова комплетно „незвучно“ појаснување од страна на композиторот, останува како задача проверената способност и креативност на пијанистот.

Г. Гавриловски – Во круг

G. GAVRILOVSKI, 1938/20

К. Сероцки го користи терминот (*fregando*) или брзо триење. Тоа се глисанда во обем на кварта и квинта, брзо изведени, со движење нагоре и надолу.

К. Сероцки – Симфониски фрески



### 3.6 Лизгање со раката по должината на една жица

Лизгање по должината на една жица се изведува со еден прст, користејќи го мекиот дел на прстот добиваме потивка звучност, слична на флажолет. Таквото лизгање на раката по должината на една жица се запишува со следниве симболи:



При лизгање по една жица со нокт се добива иста звучност, која потсеќа на флажолет, само доста посилен.

Лизгањето со нокт по една жица се запишува вака:



За лизгање врз 5-6 соседни жици, се користат сите прсти на раката. Во овој случај динамичниот ефект е доста посилен. Истото глисандо е доста застапено во творбите на современите композитори.

Таквото лизгање на 5-6 соседни жици се бележи на следниот начин:



Глисандото на жиците во пијаното во било кој од горенаведените облици е честа појава на користена техника кај современите композитори од целиот свет. Еден од моите омилен и современи композитори е турскиот пијанист и композитор Фазил Сај. Тој во многу од неговите композиции, користи мелодии, мотиви и стилски елементи од класичната турска музика или традиционални инструменти, комбинирајќи ги со западните хармонии, фрази или елементи на џезот, кои ги сака исто како и класичната музика.

Тој многу често ја користи техниката на глисандо по жиците на пијаното, со што постигнува неверојатни звучни ефекти, одлично комбинирани и вешто имплементирани во структурата на неговите композиции. Исто така во неговото творештво многу често сретнуваме најразлични креативни облици на современата техника препарирано пијано. За сето ова што го споменавме тој дава соодветно објаснување за изведувачот, со цел да му помогне како поблиску да дојде до идејата и поавтентично да го изведе неговиот музички стил.

F.Say – Night piano 4 hands

12

32

5

*p*

*f espress.*

37

6

*f espress.*

*p*

sempre prepared

1.h. *sf*

41

*sf*

*p*

ord. prep.

1.h. *sf*

prep.

\*) Glissando on the strings with hand.  
Glissando mit Hand über die Saiten.

57 750

Во истата композиција “Night“ (Нок) за дуо пијано - 4 раце на Фазил Сај, во следниот пример, во делот Andante дава детално објаснување со знак \*) и знак \*\*) за изведбата која е карактеристична за неговите композиции. Левата рака е одбележана на горното петолиние со L.H и означените кластери со \*), за кои е дадено појаснување подолу дека треба да се притиснат жиците на пијаното, во областа на тоновите во зададениот кластер, а десната рака свири на клавишите и се добива еден интересен звучен ефект, близок на жичените трзачки инструменти, особено карактеристични за Блискиот Исток.

Десната рака, означена со R.H за која веќе споменавме дека свири на клавишите, но која за разлика од стандардното одбележување овде е запишана пак на долното петолиние со нотни симболи (x). Сепак, се изведува на клавишите и во легендата има дадено појаснување означено со знак: \*\*), до кој веднаш следи објаснување за начинот на изведба на зададеното брзо и хроматско глисандо по жиците со десната рака, заедно со педал.

# F. Say – Night piano 4 hands (Andante)

16

60  $8^{\circ}$   $\lceil$  **Andante**  $\downarrow$  ca. 60

62

63  $\boxed{9}$  *prep. 6* *ord.* *prep. 6*

*f* *più f* *mf* *mf*

*8b. sempre* *8b.*

*r.h.* *l.h.* *8b.* *r.h.* *l.h.*

\*) Beat and push around this area with your left hand on the strings. Right hand plays on the keys. /

*Im angegebenen Bereich mit der linken Hand auf die Saiten schlagen. Rechte Hand spielt auf den Tasten.*

\*\*) Very fast and chromatic glissando on the strings with left hand, with pedal. /

*Sehr schnelles, chromatisches Glissando mit der linken Hand über die Saiten. Mit Pedal.*

Една од најубавите и најчесто изведувани композиции од Фазил Сај е *“Black Earth”*, *“Kara Toprak”* (турск.) или во превод „Црна земја“ која е инспирирана од самата Кара Топрак, популарна турска песна. Композиторот на песната, Ашик Вејсел (1891-1973), голем турски композитор на балади, овде ја опишува осаменоста и загубата. Зборува за црната земја, но и за бојата на пејзажот во неговиот роден град Сивас.

Фазил Сај го имитира звукот на турскиот жичен инструмент познат како баглама (*bağlama*) или саз (*saz*), токму со оваа техника на свирење по жиците на пијаното.

Неверојатно го доловува жарот на овој инструмент користејќи го пијаното како алатка за негово имитирање, со што до болка ја пренесува емоцијата и пораката на композицијата. Самата пиеса започнува со придушен ефект во интродукцијата на делото, меѓутоа во средните делови, фолклорот, романтичното поставување на пијано и џезот се испреплетени и создаваат една уникатна форма од големи размери. Самиот Сај го изведува ова дело на концерти на класична музика, како и на џез-фестивали, користејќи ја импровизациската слобода, својствена и за народната музика и за џезот, особено во фолклорните делови. *Black Earth* е достапна и во аранжман за 2 пијана.

### **3.7 Изведба на пиеси за дуо пијано - четири раце**

Основен момент по часовите за камерна музика, кај пијанистите уште во основното музичко образование се започнува со пиеси за четири раце. Тоа помага за најраната етапа на ансамбलो музичирање да се постават и совладаат низа на навики кај пијанистот. Тоа се: умешност да го слуша партнерот, осет за синхронизација, за звучен баланс и за единствен ритам/темпо. Всушност свирењето на четири раце е состојба на излегување од самостојното претставување на сцена и навиките за пијанистот да се слуша самиот себе. Тоа е состојба на тимска работа, иста внатрешна метричка пулсација или т.е. „заемно дишење“ и двојна одговорност на секој од изведувачите.



Со тоа ги развиваме и навиките за понатаму, можност за свирење со најразлични инструменти како корепетитори и како дел од поголеми камерни состави. Свирењето во камерен состав како дуо пијано, освен горенаведеното, го збогатува и репертоарот на изведувачите, кое допринесува за личен музички развој и професионална надоградба.

Веќе современите партитури и вакви иновации од авторите на нашето време носат нови предизвици за пијанистите и секако усложнување на ансамбловата изведба. Потребно е подетално запознавање со идејата на композиторот, доближување до стилот и формата, но за сето тоа да биде лесно изведено, пред сè треба да се надминат препреките и недостатоците во читањето на современ нотен текст, за чии цели е наменет и овој учебник.

За изучување на композиција за четири раце потребни се следниве чекори:

- Свирење на солистичката партија, т.е. партија бр. 1, на која и е доверена мелодијата на композицијата.
- Потоа се свири втората партија, каде вниманието се насочува во левата рака, басовата линија.
- Секако клучен дел е соединувањето на десната рака (мелодијата) од првата партија и левата рака (басовата линија) на втората партија. Со самото ова стануваат двајцата изведувачи едно цело, ја соединуваат мелодијата со басот како една партија, сепак пратејќи ги веднаш динамиките и звучниот сооднос и баланс помеѓу двете раце на двајцата пијанисти. Уште во најраната фаза на вежбање на нова пиеса за четири раце е потребна синхронизирана изведба, чувство за сооднос и единствен метрички пулс.

### 3.8 Вежби за глисандо и лизгање

*sul le corde*

*sul le corde*

25

*sul tasto*

*a corde*

*senza suono*

*senza suono*

*Ped.*

*senza suono*

senza suono

Detailed description: This musical score shows a piano piece with four staves. The top staff is a treble clef with a treble clef sign. The second staff is a treble clef with a treble clef sign. The third staff is a bass clef with a bass clef sign. The fourth staff is a bass clef with a bass clef sign. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'senza suono' (without sound) and shows a descending line of notes with a wavy arrow indicating a tremolo effect. The second measure is marked 'sul tasto' (on the strings) and 'a corde' (on the strings). It shows a series of notes with 'x' marks above them, indicating a tremolo effect. The score is annotated with 'senza suono' and 'Ped.' (pedal) markings.

10

*a corde*

*sregando*

*a corde*

*a corde*

*lascia vibrare*

*Ped.*

*3*

Detailed description: This musical score shows a piano piece with four staves. The top staff is a treble clef with a treble clef sign. The second staff is a treble clef with a treble clef sign. The third staff is a bass clef with a bass clef sign. The fourth staff is a bass clef with a bass clef sign. The score is divided into two measures. The first measure is marked 'a corde' (on the strings) and 'sregando' (sustaining). It shows a series of notes with a wavy arrow indicating a tremolo effect. The second measure is marked 'a corde' (on the strings) and 'lascia vibrare' (let it vibrate). It shows a series of notes with a wavy arrow indicating a tremolo effect. The score is annotated with 'a corde', 'sregando', 'lascia vibrare', and 'Ped.' (pedal) markings.

Пијаното бидејќи припаѓа на групата клавишни удирачки инструменти, во современата музика, освен самото чеканче, кое е составен дел од инструментот и под чиј удар се произведува звук, до тука видовме дека во современата музика се користат и рацете за удари по струните. Како таков, инструментот дава можност за експериментирање на новите генерации композитори, кои воведуваат палици од удирачки инструменти, други помали инструменти, како и останати разни реквизити за произведување на звук.

## **Глава 4. Произведување на звук во современата музика, со помош на разни реквизити**

### **4.1. Видови на палици и останати реквизити кои се користат во пијаното**

Различните видовите на палици, помалите инструменти и секако безброј други останати реквизити, се неопходните „алатки“ за остварување на креативите идеи на современите композитори. Тие се користат за модификација на звукот на пијаното, во интерес на целите на современата композиторска техника. Исто така се непресушниот извор на инспирација за креирање и творење на иновативни дела, како и бројот на реквизити кои се користат е неограничен. Подолу ќе ги наброиме оние кои најчесто наоѓаат примена во пракса, како и нивниот начин на употреба:

#### **1. Тврди 2. Средно тврди 3. Меки**

Во групата на тврди палици припаѓаат:

Палици за мал барабан (snare drum), палици со пластични и дрвени глави (кои се користат за ксилофон), метални палици за триангл (триаголник) и др.

Во групата на средно-тврди палици се:

Гумени палици (за маримба или вибрафон), дрвени палици, наплетени со памук или волна, метлички и сл.

Во групата на меки палици се: палици за тимпани со дрвена глава покриена со филц, палици за тимпани со плута, палици за тимпани со филцови кругчиња (Flanelschlegel) и др.

Предмети и мали инструменти кои се користат, во интерес за целите на современата композиторска техника исто така може да се поделат во три групи:

Тврди: Кластери или клавеси, чинели, триангл, свончиња, напрсток (Fingerhut), прстен (Ring), шајки, плочки и многу други.

Средно - тврди: куки и игли за плетење, ґердани, трзалици за гитара, бамбусови прачки (bambusstabachen), моливи и сл.

Меки: гума за бришење (Radiergummi), хартија, креди, листови, пердуви и сл.

Имињата на палиците, разните инструменти и нивните симболи, кои се користат во современата нотна литература на композиторите може да се сретнат на следниве јазици:



*Тврди палици*

итал. Bacchette duro  
фран. Baguettes dures  
герм. Hart Schlegel  
англ. hard sticks  
рус. Жесткие палочки



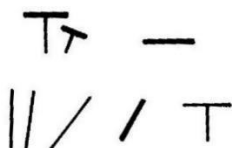
*Палици за мал барабан или добош*

итал. Bacchette di tamburo  
фран. Baguettes de caisse claireures  
герм. Trommelstocken  
англ. Snaer drum sticks  
рус. Палочки для малого барабана



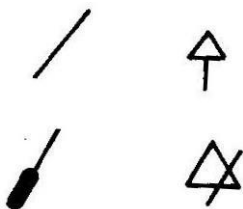
### *Палици за ксилофон*

итал. Bacchette per xilofono  
фран. Baguettes de xilofono  
герм. Xylofon Schlegel  
англ. Xylofon malets  
рус. Палочки для ксилофона



### *Кластерни палици*

итал. Bacchette di cluster uro  
фран. Baguettes de „cluster“  
герм. Cluster Schlegel  
англ. Cluster sticks  
рус. Кластеровы палочки



### *Палици за триангл*

итал. Bacchette de Triangolo  
фран. Baguettes de triangle  
герм. Triangelschlegel  
англ. Triangele beater  
рус. Металлическа палочка для треугольник



### *Чинели*

итал. Piatti  
фран. Cimbales  
герм. Becken  
англ. Cimbals  
рус. Тарелки



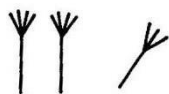
### *Антички чинели*

итал. Crotali  
фран. Cimbales antiques  
герм. Antike Zimbelen  
англ. Crotales (finger cymbals)  
рус. Помпейские тарелки



### *Палици за маримба и вибрафон*

итал. Bacchette di vibrafono  
фран. Baguettes di vabraphone  
герм. Vibrafonschlegel  
англ. Vibrafone mallets  
рус. Палочки для вибрафона



### *Метлички*

итал. Spazzole  
фран. Balais  
герм. Bessen (Jassbessen)  
англ. Wire brushes  
рус. Метелочки



### *Меки палици*

итал. Bacchette mollezza  
фран. Mailloches molles  
герм. Weihe Schlegel  
англ. Soft sticks  
рус. Мягкие палочки



### *Палици со филц за тимпани*

итал. Bacchette du timpani  
фран. Baguettes de timbales  
герм. Paukenschlegeln  
англ. Timpani stick  
рус. Литавровые палочки





### *Меки палици со филц*

итал. Bacchette mollezza

фран. Mailloches molles

герм. Weihe Schlegel

англ. Soft sticks

рус. Мягкие литавровые палочки



### *Палици со гумени глави*

итал. Battenti con palline di gomma

фран. Baguettes a tete de caoutchouc

герм. Gummikopf Schlegeln

англ. Rubber sticks

рус. Палочки из резиновые головки

## **4.2 Начини за држење на палици**

За да постигнеме соодветна техничка умешност при употребата на палици и метлички, пред сè е неопходно да се завладее најправилната положба, која ќе ни овозможи слобода на изведбата, брзина на ударите и можност за голема динамичка амплитуда и прецизност.

Палиците се држат на една третина од нивната должина меѓу палец и показалец, како во примерот подолу. Показалецот е свиткан и палицата му допира меѓу втората и третата фаланга. Овде секако придржува и средниот прст. Движењето на палицата е регулирано од китка, само при изведба на посилна динамика, ударот доаѓа од лакт.



Држењето на метличката е слично со држењето на молив. Исто така се користат трите прста: палец, показалец и среден прст, а меѓу втора и трета фаланга на показалецот допира метличката, само во овој случај е испавена вертикално нагоре.



Освен погоре разгледаните видови на палици, кажавме дека композиторите користат и други реквизити од типот на: перце за гитара (трзалица), игли за плетење, метлички, чинели, триангл (триаголник), ланчиња, тврди метали, плочки, ѓердани, хартии, пердуви, кредити, гуми, шајки и многу други помошни средства, кои нè воведуваат во следната подглава, а тоа е препарирано пијано.

### 4.3 Препарирано пијано (Piano reparato)

Иновативните идеи кај современите композитори доведуваат до експериментирање со различни тврди материјали, кои ги поставуваат врз жиците на пијаното и со ослободување на демферите (при притискање на десен педал), или при свирење, тие одсвонуваат, го продолжуваат звукот, го променуваат тембарот и свонат или шушкаат.

Предмети кои се користат за добивање на вакви видови на звучности се: перце за гитара (трзалица), игли за плетење, метлички, чинели, ланчиња, тврди метали и други помошни средства како весник, хартија, со кој се добива звучност на шумолење и шушукање, свончиња, пластелин и многу др.

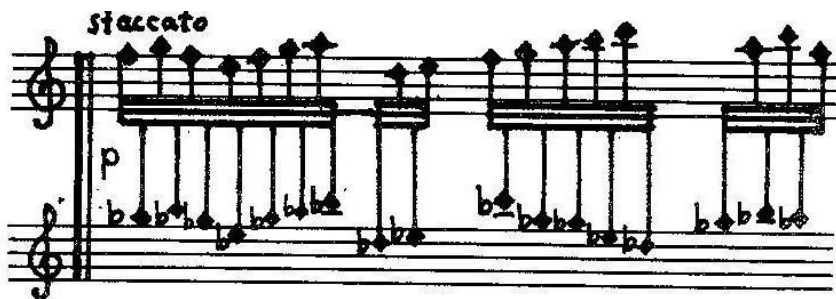
Често од тврди метали се користат и шајки, кои се поставуваат со главата на двете соседни жици и висат слободно надолу, но да не се толку долги и да удараат до резонаторната даска, при што би имало можност при треперењето на жиците да бидат исфрлени. Со овој начин се добива еден вид на метален звук, сличен на почетен силен удар кај гитарата.

Освен материјали за продолжување на тонот, за изменување на звучноста и тембарот и за добивање разни ефекти, исто така се користат и материјали за приглушување и скратување на тонот. А тоа се разни видови на гуми, ластици, филц, пластелин и сл. Во алтовиот и сопрановиот регистар се користи ластик, бидејќи овде гумата може целосно да го приглуши тонот. Додека филцот се користи за покарактеристичен начин на приглушување, ги заглушува побавно и рамномерно. А, во басот се поставува повеќе филц заради силните вибрации на жиците во тој дел.

Пластелинот се поставува непосредно до демферот, во форма на ролна со дијаметар од 1.5, а ширина 3 см, но должината најчесто е означена од композиторот. Пластелинот доста ги приглушува вибрациите. Се добива еден вид т.н. „дрвен“ звук.

Доколку е попритиснат пластелинот, звукот потсетува на чембало, но е многу пократок.

К. Сероџки – Фантазмагорија



\*„да се постави пластелин во ролна од 25 см, во регистрот од cis 2 до c 3, со тоа што тоновите ќе бидат заглужени, но ќе се познава нивната височина.“ – назнака од авторот.

Пластелинот се поставува пред настапот, како и останатите материјали, затоа и се вика препарирано пијано, а етимологијата доаѓа од зборот *“preparato”* што значи „подготвено“. Затоа и го подготвуваме претходно пијаното.

За основоположник на *“piano - preparato”* се смета американскиот композитор Џон Кејџ, кој за прв пат во едно негово дело, посветено на танчерката Сивило Вот – „Вакханалија“, во едно пијано го „сместува“ цел ансамбал од ударни инструменти.

Но, не е строго правило претходно да биде подготвено пијаното, бидејќи има примери каде во самата изведба се поставуваат материјалите, како што е на пример во делото *“Jazz tokatina”* на нашиот композитор Гоце Гавриловски, кое имав чест премиерно да го изведам. Во текот на изведбата го извадив ѓерданот што го носев и го ставив врз жиците во пијаното, се разбира на претходно одбележаното место. Реакцијата на публиката беше неверојатна, прво од звучењето (т.е. свонењето) на жиците, но секако и од гестот со поставувањето на ѓерданот.

Со тоа доаѓаме до заклучок дека секоја иновативна идеја на композиторите има своја моќ врз публиката, при тоа соодветно изведена од инструменталистите.

Г. Гавриловски – *Jazz tokatina 2011*

препарирано пијано  
се поставува ланче врз жиците  
на пијаното...

57





Piano

62

Piano

При подготвено или препарирано пијано, често се користи лев педал бидејќи тој ги изместува демферите кон лево и опфаќаат само една жица. При треперење на една жица, се намалува силата на тонот.

Доста композитори за кратко времено приглушување на тонови (од еден тон до октава) користат поставување само на прст или рака врз тие тонови на жиците. Се користи слободната рака, а се запишува со следниот симбол:

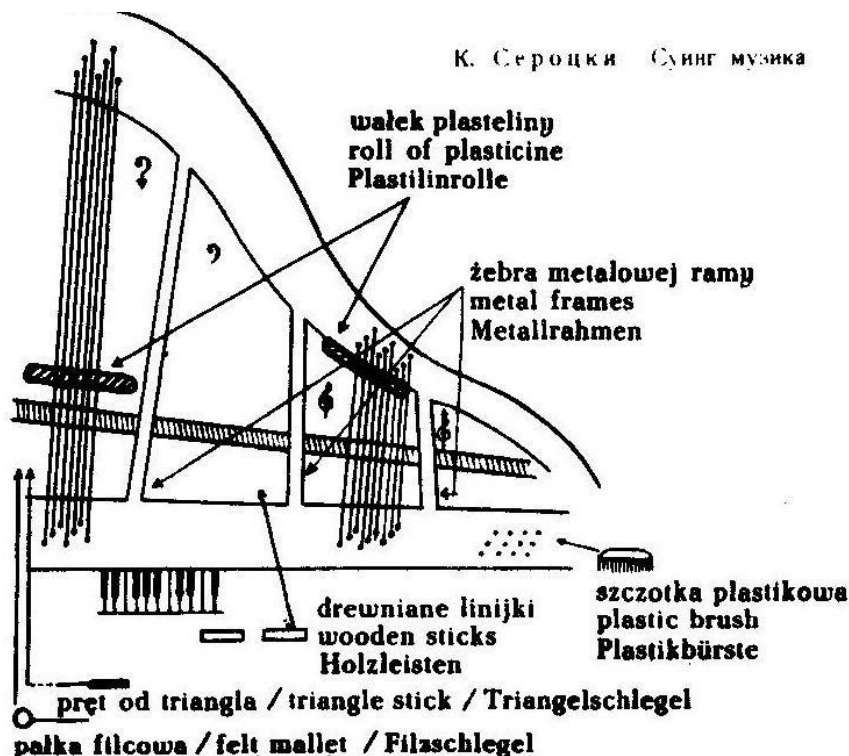
-  Жиците се приглушуваат со прстите после ударот;
-  Прстите да лежат врз жиците (силно заглушување);
-  Да се приглушат само две жици од трите на еден тон;
-  Слободно да звучи жицата од клавишот;

+ Левата рака да ја приглуши жицата до демферот;



После ударот палицата да се задржи силно врз жицата.

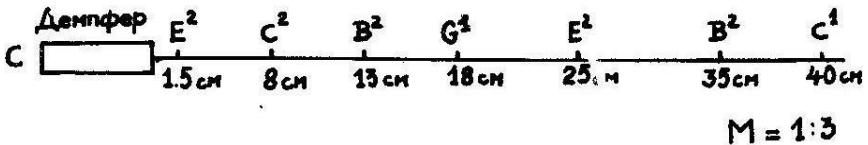
Дадениот пример на К. Сероцки, во делото „Свинги музик“ за кларинет, тромбон, виолончело или контрабас и пијано содржи точно одбележување во секој регистар на пијаното како претходно да се „подготви“. Пластелин, метални реквизити, палици и сл. Типичниот пример за препарирано пијано е објаснето од самиот композитор. Техниката е карактеристична за современата музика.



## 4.4 Флажолети

При удар со метален предмет врз жиците на клавирот, се добива флажолет од звукот кој останува по вибрирањето на жицата. Најчесто се користи високиот басов регитар и алтовиот регистар. Чист флажолетски тон се добива при притискање со прст на жицата, на одредено растојание од демферот, а при тоа тонот да биде произведен од клавишот. Авторот е тој кој ја означува жицата, растојанието и раката со која ќе биде изведен флажолетот.

Чисто за ориентација, постои табела на флажолети, добиени на жица *c* од мала октава, изразени во растојание од сантиметри од демферот:



Ваков пример има во делото „Строфи“ на К. Пендерецки, за сопран, речитативен глас и десет инструмента. Авторот употребува жица *fis* од голема октава, која со прст се притиска на 20 cm од демферот, со што се добива флажолетен тон *cis* од втора октава.





#### 4.5 Вертикална нотација

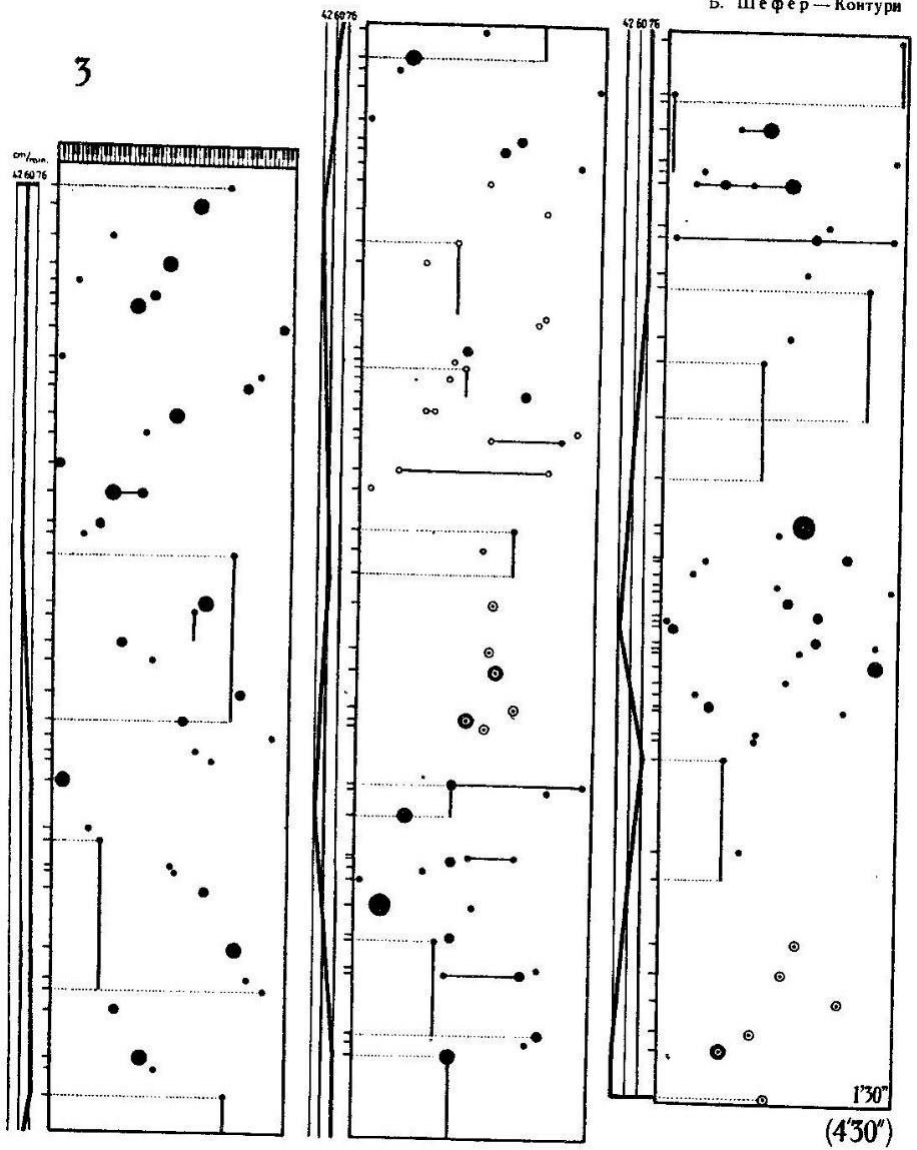
Денешниот систем за нотирање на алтерациите, дополнителните линии, различните клучови и други иновации бараат истражување во „олеснителен“ начин за современата нотација. При звучните експерименти, некои композитори доаѓаат до идеја за вертикална нотација.

Интересен пример имаме кај полскиот композитор Ј. Лучјук. Тој го дели дијапазонот на клавирот по секторите, не пооктави, на пр: бас, висок бас, алт и сопран регистар, а динамиката ја означува со букви.

The image displays a musical score for the piece "Mир на земјата" (Peace on Earth) by J. Lucjuk. The score is divided into two main sections: "registro basso II" (lower register II) and "registro medio I" (middle register I). The piano part is on the left, and the organ part is on the right. The piano part begins with a "lento" tempo marking and includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *sf*. It features several "vivamente" (vividly) sections and a "ritardando" (ritardando) section. The organ part includes a "ritardando" section and a "lento" section. The score is written for a piano and organ, with the piano part on the left and the organ part on the right. The organ part is divided into two registers: "registro basso II" and "registro medio I". The piano part includes a "ped." (pedal) marking at the beginning. The organ part includes a "ritardando" marking at the beginning of the second register. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the piano and a C-clef for the organ. The tempo markings are "lento" and "vivamente". The dynamics are *pp*, *f*, and *sf*. The organ part includes a "ritardando" marking and a "lento" marking. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the piano and a C-clef for the organ. The tempo markings are "lento" and "vivamente". The dynamics are *pp*, *f*, and *sf*. The organ part includes a "ritardando" marking and a "lento" marking.

Друг автор чиј пример го користиме е на Б. Шефер во композицијата „*Контури*“. Исто така користи вертикална нотација, а во неа од новитетите ги вклучува: свирење врз клавијатура и жици, нови означувања за динамиката, користи бамбусови палици, метлички и друго. Темпото го означува со 42 и 76 см/мин. А времетраењето на композицијата е означено со 4`30``(4 мин и 30 сек). Третиот дел кој е даден во примерот подолу содржи означување на секое влегување со цртички од лево, а нивното згуснување и раширување го покажува движењето на звучните ефекти.

По оваа современа нотна шема пијанистот би требало да може да се раководи и да ја изведе истата. Но, сето тоа не би било возможно, доколку пијанистот никогаш не се сретнал со вакво објаснување. Бидејќи објаснувањето и пишувањето за современата нотација е раритет воопшто, верувам, дека оваа книга ќе најде широка примена во образовниот процес, ќе биде од голема помош за студентите по пијано и корепетиција, како и ќе оствари еден свој допринос во пошироки рамки за сите заинтересирани пијанисти кои често се среќаваат со оваа проблематика.



## Глава 5. Алеаторика

### 5.1 Карактеристики на алеаториката

Специфична композиторска техника во современата музика е алеаториката. Етимологијата на овој збор доаѓа од латинскиот збор “alea”, што во превод значи коцка. Всушност алеаториката е учење за коцката, поточно за случајностите, можностите, варијантите кои ги овозможува играта со коцка. За прв пат зборот “alea” или „коцка“ се користи од Пјер Булез, во *Troisième sonate pour piano* од 1957, со што тој го означува главниот принцип на случајности во однос на слободен избор меѓу поголем или помал број дадени можности или варијанти. Слободни комбинации меѓу нив, изведени во зависност од интерпретаторските можности.

Алеаториката на некој начин ја воведува импровизациската техника во модерната музика, со што ја обогатува, освежува и ѝ дава еден нов импулс.

Всушност, усложнувањето на метроритамот, полиметријата, полиритмијата, прифатени како еден вид ритмички хаос, водат до појавата на алеаториката.

Затоа метричката пулсација и ритамот се означени приближно, а нивното толкување е оставено на изведувачот. На тој начин се внесува импровизацискиот елемент.

Пр. В. Казанџиев – Триумф на камбаните

The image displays a musical score for the piece "Triumph of the Bells" by V. Kazandzhev. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a complex rhythmic pattern in the upper staff and a more regular pattern in the lower staff. The second system features a "simile" marking above the upper staff, indicating a similar rhythmic pattern to the first system, and another "simile" marking below the lower staff.

Алеаториката во целост ја имплементира техниката на импровизирање во модерната музика. Во неа имаме исклучително усложнување на метроритам, полиритмија и полиметрија, кое во целост претставувал општ „хаос“ во преалеаторната музика. Таму ритамот изобилувал со неопределени пулсации, безмензурот и апериодичност. Изведбата на алеаториката за пијанистот е значително полесна, но само доколку тој е запознат со нејзините значења и принципи. Многу честа појава е т.н. „недетерминирана нотација“ која често создава забуна кај изведувачот, доколку прв пат се соочува со таков нотен текст. А бидејќи таков графички нотопис е неизбежен во современата литература за пијано, изведувачот треба да биде подготвен за да се потпре на својата креативност и да не се води само на идејата на композиторот. Овде композиторот остава простор на самиот изведувач.

Џон Кејџ кој е другото име се поврзува со алеаториката. Тој имал поинаков поглед на модернизмот. Неговиот интерес за источната филозофија и за зен-будизмот го навеле кон тоа да ја испита улогата што ја игра случајноста во музиката. Тоа и го прави една од најзначајните фигури во полето на алеаториката.

Создавањето на неговото дело „Музика на промените“ (“Music of change“ 1951), е детерминирано од Книга за промените (I-ching), а тоа е древна кинеска книга на предвидувања. Тој ја поистоветува современата музика со филозофијата на книгата, „овде и сега“, така што и според него музиката ја дефинира како музика детерминирана од случајности кои се случуваат во моментот, сега, а не музика којашто ќе се случи или музика која веќе се случила во минатото.

69 - 1. Piano, Accel. **MUSIC OF CHANGES** John Cage

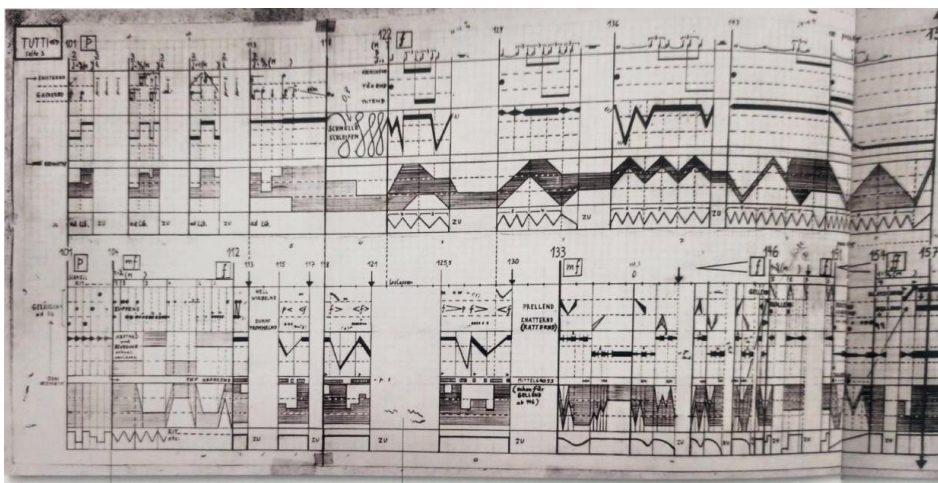
The image displays a handwritten musical score for the piece "Music of Changes" by John Cage. The score is written on three systems of grand staves. The first system begins with the number "69" and the instruction "1. Piano, Accel." followed by the title "MUSIC OF CHANGES" and the composer's name "John Cage". The notation is highly complex, featuring numerous notes, accidentals, and dynamic markings. The second system includes a section marked "176" and "ritard." with a fermata. The third system continues the dense notation. The score is annotated with various performance instructions and markings.

Карактеристично е и неговото дело „4'33''“ (1952), компонирано за каква било комбинација на инструменти и изведувачи, кои остануваат тивки во времетраењето што го предвидува насловот на самото дело, истото иако е далеку познато и често изведувано, подлежи на многу критики, коментари и анализи. Има напишано голем број композиции, меѓу кои и Сонати и интермеџа (1946-1948), за подготвено пијано (*piano reparato*), чии звуци се изменети и адаптирани со предмети поставени врз и меѓу жиците.

Овие идеи за музика детерминирана од случајности, или алеаторна музика започнале да вијаат и врз други композитори, вклучувајќи го и П. Булез кој го истражил во својата Трета соната за пијано (1957), а воедно и го вовел терминот, како што кажавме уште на самиот почеток на оваа глава.

Французинот Булез, пристигнувајќи како студент на Конзерваториумот во Париз, иако со ограничено знаење, набргу се здобива со слава и почит како мултиталентиран, жестоко енергичен музички глас. Покрај неговите импозантни вештини за компонирање, големо влијание извршиле и неговите вештини како пијанист. Според него предвоеното музичко минато се сметало за застарено и неважно и единствениот валиден пат за неговата генерација бил да развие нови модернистички можности. Така новата поствоена ера со силен прогрес на револуционерни методи на компонирање ја карактеризираат композиторите како: Арнолд Шенберг, Антон фон Веберн, Албан Берг, во текот на првите децении на XX-тиот век. А Булез и неговите колеги започнале да ја развиваат идејата за „сериска“ музика. Ова го подразбирало проширувањето на опфатот на Шенберговиот метод на 12-нотната композиција што го предодредува редоследот на нотите во музичкото дело, без да доминира ниту една нота. Жестокиот и ултравиртуозен стил на Булез е евидентиран во едно од неговите први ремек дела, а тоа е Втората соната за пијано (1948), а во 1995 г. тој го завршува *Чеканот без господар*, дело за мецосопран и камерен ансамбал. А кога едно негово дело било проширено како кантата за хор и оркестар во 1958 г, се покажало толку тешко за изведување, што само тој можел да го диригира. Со тоа навлегува во водите на диригентството и тоа како еден од водечките светски диригенти. П. Булез бил еден од водечките и доминантни учесници на летната школа во Дармштат, Западна Германија (1946 г.). Таму меѓу новите композитори кои поставиле нови стандарди биле и К. Штокхаузен, чии дела биле исклучителна техничка комплексност, Х.В. Хенце, Л. Ноно, Б.А. Цимерман и др. А самата школа во Дармштат станала симбол на меѓународниот авангарден стил што ги довел модернистичките идеи на А. Шенберг и А.фон Веберн до крајност. Друг композитор чие име се поврзува со алеаториката е полскиот композитор Витолд Лутославски, но и многу други.





Некои од современите композиторски техники како алеаторика, додекафонија, сонористика и сл., доведуваат до збогатување на музичкото искуство на изведувачите. Од македонски композитори, кои во своето творештво ја имаат користено композиторската техника алеаторика се: Кирил Македонски (1925-1984), Властимир Николовски (1925-2001), Тома Прошев (1931-1996), Томислав Зографски (1934-2000), Сотир Голабовски (1937-2014), Ристо Аврамовски (1943-2007) и Томе Манчев (1950-2020).

Во 90-тите години пак се издвојуваат имиња на помлади композитори, кои многу подлабоко експериментираат на полето на инструменталната музика. Голем печат во македонското музичко творештво имаат оставено Властимир Николовски и Тома Прошев, но биле и личности кои придонеле во формирањето на професионални автори како Тома Манчев, Димитрије Бужаровски, Гоце Коларовски, Јана Андреевска и многу други. Така, во ситуацијата што можеме да ја определиме како „сегашност“ на современата македонска музика,

констатираме дека е утврдено значењето на авангардните техники. Кон нив се додаваат имињата на Валентина Белковска - Трајановска (1976), Сони Петровски (1977), Дарија Андовска (1979), Гоце Гавриловски (1978), Драган Стојковски (1979), Михајло Трандафиловски (1974) и многу други.

Овие млади автори се образувани во духот на музиката од XX-тиот век, и не само од автори како Месиен, Шостакович и Шенберг, туку тие ги владеат и техниките на алеаторика, додекафонија и сериски техники. За разлика од генерацијата на претходните композитори, кои музичките традиции ги прикажуваат главно низ призмата на фолклорот, тие се ориентирани кон многу покомплексен начин на пишување: така што во свој индивидуален избор ја создаваат слободната атоналност и некои сериски компоненти. Истражуваат нови тембови карактеристики, нови начини на користење на инструментите и секако имаат многу послободни идеи за музичката форма.

Сепак акцентот во овој учебник е ставен на емпириската основа на пијаното низ современите предизвици поставени од композиторите. Неговата улога како солистички инструмент, како дел од камерен состав и во улога на придружба на солистички инструмент или глас. Целта е пред сè да се совлада современиот нотопис, соодносот при свирење со друг инструмент и ги опфаќа сите аспекти на ансамбловото свирење на современата музика, поврзани со процесот на обука на идните инструменталисти од гледна точка на правилна интерпретација.

Клучен момент за пијанистот е пред сè да се запознае со партитурата, како и со наведената од композиторот легенда. Треба да се снабди со соодветните, наведени удирачки реквизити и да одлучи кои делови ќе ги изведе во седната или исправена форма. Доколку не се дадени насоки за рацете, тогаш пијанистот сам одлучува со која рака во кој регистер ќе свири. Секако важен момент за поголемо постигнување на звучните ефекти е педалот, како и динамиките, кластерите, импровизираните моменти доколку ги има итн.

Доколку станува збор за дуо - 4 рачно свирење на пијано или придружба на солистички инструмент при изведбата на музика со алеаторика, улогата на пијанистот е двојно потешка и одговорна. Треба да се совпадне точно со солистот и да ја прати максимално неговата партија. Тој треба убаво да ја познава линијата на солистот и неговата динамика.

Во примерот подолу има јасно претставена формална структура и звучен концепт на соодносот - кларинет и пијано во композицијата „Круг“ од Г. Гавриловски.

Карактеристичен елемент во партитурата за пијаното во овој прв дел се т.н. „репетиции“ во разновидна и некоординирана пулсација, што им дава јасен карактер - ова е една од интересните задачи - богатството на боите и балансот на изведбата на оваа пијано партија. Таа треба да може да се вклопи со соодветната слобода и уметност во статичната звучно-хармонска слика и во звучното „вајање“ на полињата, неопходни во интерпретациската концепција на пијанистот кој го изведува даденото дело.

*Г. Гавриловски- „Во круг“  
за кларинет и пијано*

The image displays two systems of musical notation for a duet of B-ClarinB and Piano. The first system shows the B-ClarinB part with a melodic line and the Piano part with a complex, rhythmic accompaniment. The Piano part includes markings such as 'udar so noga' and dynamic accents like 'sf'. The second system continues the piece, with the Piano part featuring a 'pp' dynamic and the B-ClarinB part showing more intricate melodic patterns. The page number '122' is visible at the bottom center of the second system.

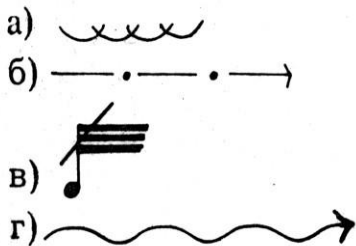
Исто така е карактеристично и тоа што имаме „удари со нога“. Во досегашниот текст бидејќи тоа не го споменавме, еве интересен пример дека и улогата на нозете во современата музика е поактивна.

Г. Гавриловски- „Во круг“  
за кларинет и пијано

Во примерот пак подолу, исто така од композиторот Г. Гавриловски во делото “Modern flute“ Такт 49 типично за алеаториката, место каде моделот се повторува три пати, кој треба да трае цел такт. Дадено е 8 сек. време со произволни нотни вредности. Од 51 такт има двозвуци и тризвуци во глисандо, типични за композиторот.

Г. Гавриловски – Modern flute

Значење на дадените знаци во нотниот пример:



- а) останува да звучи;
- б) брзо, неритмичко повторување на еден ист тон;
- в) најбрзо можно еднократно повторување на еден и ист мотив;
- г) слободна имитација на база на тоновите зададени во моделот.










Со употребата на овие знаци, со слободата за импровизација што ја овозможува композиторот на изведувачот, излегуваме од традиционалните шеми, со тоа што секоја изведена ќе биде различна и уникатна.







Знак за одбележување на највисоките тонови;

Знак за одбележување на најниските тонови.

Во алеаториката се сретнуваат разни видови на паузи, фермати за прекинување на звучноста, како:

-  - кратко замолчување,
-  - многу кратка пауза,
-  - кратка пауза,
-  - подолга пауза,
-  - долга пауза,
-  - најкратка фермата,
-  - кратка фермата,
-  - продолжена фермата и
-  - најпродолжена фермата.

Исто така има специфичен начин на запишување на отстапувањата од темпото:

-  - постепено забрзување,
-  - постепено забавување,
-  - нерамномерно забрзување и
-  - нерамномерно забавување.

Овој начин многу често е застапен во современата литература на македонските компоизитори:

Г. Гавриловски – „Во круг“

23 *ad libitum.*

sopran

piano

*mp*

*poco a poco accelerando...*

При брза промена во темпото, за поголема прецизност и точност во изведбата се користат графички означувања, како во следниот пример:

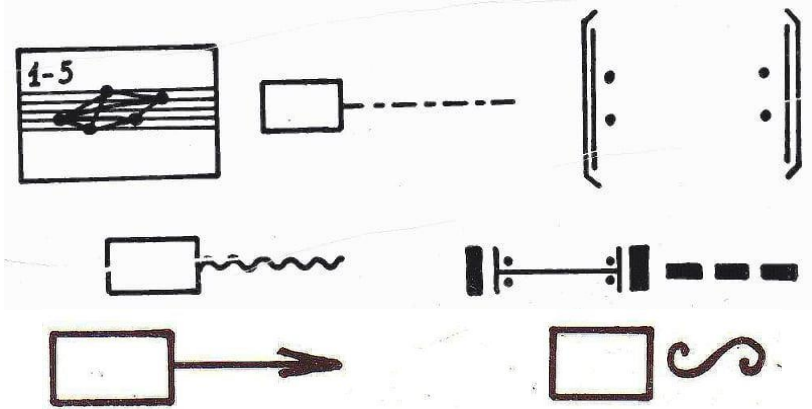
В. Казанџиев - „Триумф на камбаните“

*a piacere*

*f cresc. sempre*

Во композициите со алеаторика се употребуваат модели заградени од правоаголник или загради, што означува дека напишаното во моделите се повторува до одредена цифра или буква, а при камерната изведба или при корепетиција на даден инструмент се повторува до некое карактеристично влегување на друг инструмент, според одредениот број на зададени секунди (напишани од авторот).

Графички се користат следниве симболи:



Кај алеаториката во камерната музика, големи ансамблови состави или придружба на даден инструмент (корепетиција), многу е важно да се следат другите партии (солистички, инструментални или хорски), со тоа што се избегнува „унисон“ метро-ритам, туку се свири со минимално закаснување кога се свири од ист тон и се добива еден вид ефект на вибрација.

При современата пијано придружба е задолжително пијанистот да го познава добро карактерот, динамичките можности и целата партитура на солистот.

При корепетиција на вокален изведувач или дувачки инструмент, клучно е земањето на воздух и тие места се одбележуваат претходно. Во современата литература се сретнуваат интересни иновации од страна на авторите, кои не сме ги сретнале кај класичарите. Имаме многу долги тонови, многу широка амплитуда на вибраторот, говор наместо пеење, како во примерот на Т. Прокопиев - „Галебе мој“:



Т. Прокопиев – „Галебе мој“  
(Parlando)

Parlando

враќи се љак во јашто ја сум лоп-ка о су-де-на на

су-дир со не познајашо

*p* *pp*

Потоа следуваат варијанти кои често се користат како шепот, глисанди, с' скање, шуштење, нагло запирање на глас со дланка, преминување од говорење во пеење и слично, како во примерот на В. Велковска-Трајановска – “Dandelion” (од говорење во песна).

В. Велковска-Трајановска –  
„Глуварче“

*A tempo*  
(од говорење во песна)

de-lu-ding de-lu-ding de-lu-ding de-lu-ding it-selt

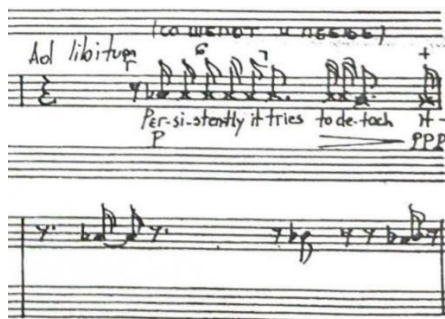
*pp* *mf* *p*

*pf.*

Пијанистот треба да биде спремен и да знае да ги прати овие иновативни идеи беспрекорно, да даде оригинална интерпретација и да ја збогати ритмичката слика на композицијата.

Истоимената композиција исто така содржи и пример каде композиторката воведува изведба во линијата на сопранот, со шепот и пеење:

*В. Велковска-Трајановска –  
„Глуварче“*



При придружба на жичени инструменти, каде освен сложената метроритмичка атонална партија, треба да се познаваат и ефектите како: глисандо, тропане со прстите по корпусот, свирење на тонови пред магаренцето (кордерот), Бартоково пицикато, микротонов и сл.

Кај дувачките инструменти се означува со стрелка нагоре највисокиот можен тон и со стрелка надолу, најнискиот тон.

Овде се изведуваат ефекти како: брзо вибрато, наречено „шејк“, педални тонови, удари по муштукот, со дланка, фрулато и многу видови на сордини. За затварање на корпусот во современата литература се користат крпи или рака во корпусот, за да се постигне ефектот - сордина.

Корепетиторот на ударни инструменти треба добро да биде запознат со тембарот, звукот, означувањата, а при инструменти со неопределена височина на тонот треба да го следи точно ритамот. Динамичкиот дијапазон кај овие инструменти, бара и од корепетиторот исто таква изведба на динамики.

На пример: вибрафонот, чинелите, шишињата, стаклената хармоника и сл., дозволуваат придружба на пијано до динамика *mf*. Додека ксилофон, триаголник, тимпани, барабан, том-том го заглушуваат дури и клавирскиот басов регистар. Многу често клавириот користи десен педал и притиска дел од клавијатурата за добивање на резонаторно озвучување на солирачките инструменти. Корепетиторот треба да ја знае скоро напамет партитурата за да може целото внимание да го посвети на солистот.

К. Пендерецки – „Лука - пасион“

*viola  
tutte  
con  
sord*

1 *pp*

2 *pp*

3 *pp*

4 *pp*

5 *pp*

6 *pp*

7 *pp*











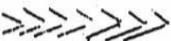






8 *pp*

9 *pp*

10 *pp*

Точни прикази и појаснувања за симболите и знаците кои се карактеристични за современата музика, дава Кристоф Пендерецки во *“De Natura So Noris”* и *„Dies Ierae“*.

## 5.2 Најчесто употребувани знаци во алеаториката

-  - многу долга, продолжена корона;
-  - четвртина тон;
-  - тричетвртини тон;
-  - највисок тон на инструментот;
-  - најнизок тон на инструментот;
-  - многу вибрато;
-  - многу бавно вибрато на 1/4 тонови;
-  - брзо, неритмичко тремоло;
-  - повторување на тоновите во најбрзо можно темпо;
-  - означената тонска група да се повторува повеќе пати;
-  - свирење со жабицата на гудалото
-   - се свири меѓу држачот на жици и жабица;
-  - тапански удар;
-  - тимпански удар со мека палка;
-  - удар со дрвен чук;
-  - удар со палка за триангал.

Табеларен приказ на знаците кај различни видови инструменти:

Жичени инструменти	Клавишни инструменти	Дувачки инструменти	Ударни инструменти
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			

Современата нотација, која помага освен на изведувачот за прецизна изведба, правилно и точно читање на зададениот текст и композиторска идеја, се скратува бескрајното пишување на ноти, туку дава и голема творечка слобода на изведувачот. Во современата литература скоро секогаш има „легенда“ во која се објаснети од страна на авторот дадените нотни симболи, на пример што означуваат и како да бидат изведени истите.

## 5.3 Пример од Легенда на претставени графички симболи

ТРИУМФ НА КАМБАНИТЕ  
TRIOMPHE DES CARILLONS  
за пиано  
pour piano

ВАСИЛ КАЗАНДЖИЕВ  
Vassil Kazandjiev

**1 Allegro**  
Moderato pesante  
*ff*  
simile

**2 Vivace**  
*f*  
simile

**3 A piacere col palmo**  
*f*  
simile

**4 A piacere**  
*f*  
simile

**5 Lento**  
*p*  
*pp dolce*  
simile

69

6

a) Lento      b) Allegro      Lento      c) Allegro      simile      d) a)

7

Allegro marcato

2/8, 3/8, 2/4, 3/4, 5/8, 6/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, etc.

simile

8

Presto

simile

9

A piacere

10

Glocoso

simile

11

Presto

simile

12

Vivo

simile

13

Presto

simile

Andante

4

*ff*

5

Grave

*pp*

*mp*

simile

simile

16

Largo

*pizz.*

Cordiera

*p*

17

Adagio

Cordiera

*sf*

*p*

*sf*

*p*

Tastiera

*pp*

8

Sostenuto

Tastiera

R. H.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

L. H.

senza suono

simile

simile

simile

3

Maestoso

*f*

simile

simile

simile

Detailed description of the musical score: The score is divided into several systems. The first system (measures 4-5) is for piano and strings, marked 'Andante' and 'Grave'. The piano part (measures 4-5) features a forte fortissimo (*ff*) dynamic and includes a section marked 'simile'. The string part (measures 5-6) is marked 'pp' and 'mp', also including a 'simile' section. The second system (measures 16-17) is for 'Cordiera' and 'Tastiera'. The 'Cordiera' part (measures 16-17) is marked 'Largo' and 'pizz.', with a dynamic of 'p'. The 'Tastiera' part (measures 17-18) is marked 'Adagio' and 'pp'. The third system (measures 8-9) is for 'Sostenuto' and 'Tastiera', with 'R. H.' (Right Hand) and 'L. H. senza suono' (Left Hand without sound) parts. The 'R. H.' part is marked 'sf' and 'simile'. The fourth system (measures 3-4) is marked 'Maestoso' and 'simile', with a dynamic of 'f'.



20

**Animato**

*f* L. H.

R. H.

L. H.

*simile*

21

**Vivo**

*f*

*simile*

L. H.

L. H.

22

**A piacere**

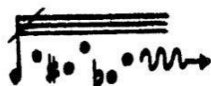
*f* *cresc. sempre*

72

Симболите кои се претставени како пример, се користени во композиција со алеаторика од композиторот В.Казанциев „Триумф на камбаните“.



Импровизација врз модели кои се наоѓаат меѓу знаците за повторување, непрекинато или со паузи.



Слободна импровизација врз истите тонови.



Свирење со нокт внатре во пијаното, на крајот на жиците.



Свирење со метличка внатре во пијаното, на крајот на жиците.



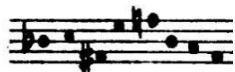
Нерамномерно забрзување,



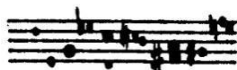
Нерамномерно забавување.



Преминување низ тонови со релативна висина.



Знаците за алтерација, пред нотите важат до крајот на моделот.



Поголемите ноти се свират посилно од малите.



Кластер на бели клавиши;



Кластер на црни клавиши;



Кластер врз бели и црни клавиши;



Брзо, неритмичко тремоло;



Повторување на еден и ист тон или акорд.

Последниот пример исто така го има во пиесата “*Dandelion*“ на композиторката Валентина Велковска – Трајановска и го користи токму за завршетокот на пиесата. Завршува со повторување сè додека не се заврши композицијата со губење на звукот “*till niente*“ (до ништо).

*Валентина Велковска – Трајановска –  
„Глуварче“ (“Dandelion“)*

The image shows a musical score for the piece "Dandelion" by Valentina Velkova-Trajanovska. It consists of two staves. The top staff is for the voice (S.) and the bottom staff is for the piano (pf.). The piano part features a tremolo effect that tapers off towards the end, marked with "> till niente".

Инаку композицијата на В. Казанџиев, која е дадена како пример, а со наслов „Триумф на камбаните“ се состои од интродукција и 22 фрагмента. Иако се дадени нумерирани бројки и означувања предложени од авторот, сепак желбата на изведувачот за редот на фрагментите, динамиката и нивното времетраење може да се променат.

Интродукцијата е во темпо “Moderato“ и динамика ff. Се состои од три дела, одделени со испрекинати линии. Првиот дел започнува со акцентирани осмини во октави, во левата рака. Во вториот дел веќе се додаваат акцентирани тонови во осмини. Третиот ден започнува со шеснаесетина и осмина со точка, по кој се редат само осмини. Периодичните удари во левата рака потсеќаат на камбани и се како основа на првиот фрагмент, вториот и третиот веќе потсеќаат на своната од камбаната. Интродукцијата завршува со знак за повторување и стрелка, кое означува негова импровизација сè до следниот фрагмент.

Современата пиеса за пијано е исто така многу важна за развивање на слушните вештини, техничка моторика кај пијанистот и корепетиторот, како и кон полесно читање на „прима виста“ на било каков нотен текст. Целиот интонативен и тематски материјал кај современите пиеси како и оригиналните форми поставуваат една низа на важни интерпретациски и педагошки проблеми во однос на пијанистичката нотна фактура, ритам, темпо и сл.

Често пати дури и во кратката форма на современата пиеса, композиторот брзо менува неколку видови на техника, збогатена со акорди, скокови, акценти, алтерации, кластери, двојни ноти, како и полиритмија и полиметрија, а сето тоа дополнително ја отежнува работата на пијанистот, но е во исто време и начин за надминување на проблемите при соочување со разни видови од горенаведените техники. Не само македонската, туку и целокупно светската музичка современа литература претставува една област на динамика и експерименталност, во која непрекинато се раѓаат нови идеи и тенденции. Истите тие се претставени во примерите во следната 6-та глава, каде читателот може да ги разгледа и истражува радикалните современи композиторски идеи и видувања.

## Прилог

Нотни примери на современа нотација од светската музичка литература

Е. Браун - „Музика за виолончело и пијано“

### MUSIC FOR CELLO AND PIANO (1954-56)

The image displays a handwritten musical score for Cello and Piano, titled "MUSIC FOR CELLO AND PIANO (1954-56)". The score is written on three systems of staves. The top system features a Cello staff (labeled "Cello") and a Piano staff (labeled "Piano"). The notation is highly complex and abstract, characterized by numerous vertical lines, dots, and irregular markings that suggest a non-traditional or experimental approach to musical notation. The signature "E. Braun" is visible in the upper right corner of the first system. The subsequent two systems continue this experimental notation style, with multiple staves per system and dense, vertical markings.

X. Кауел – „Антиномија“

Piano

Presto

X. Кауел – „Потоки Манаунауна“

Piano

8va

8va

8va

top notes *fff* emphasized melodically

*cresc. e rit.*

*fff* etc.

slow arpeggios

X. Кауел – „Ансамбал“

Larghetto

Violin I.

Violin II.

Viola.

Violoncello I.

Violoncello II.

Thunder I

Thunder II

Thunder III

Ч. Ајеаз – „Хоторн од Конкорд сонат

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a *pp* dynamic marking. The middle staff is a treble clef with a *moderately slow* tempo marking. The bottom staff is a bass clef. The music features complex textures with many notes and rests, some of which are enclosed in boxes.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef. The middle staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex textures and notes, some enclosed in boxes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef. The middle staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex textures and notes, some enclosed in boxes.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef. The middle staff is a treble clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex textures and notes, some enclosed in boxes.

\* Played by using a strip of board 14 1/2 ins. long and heavy enough to press the keys down without striking.

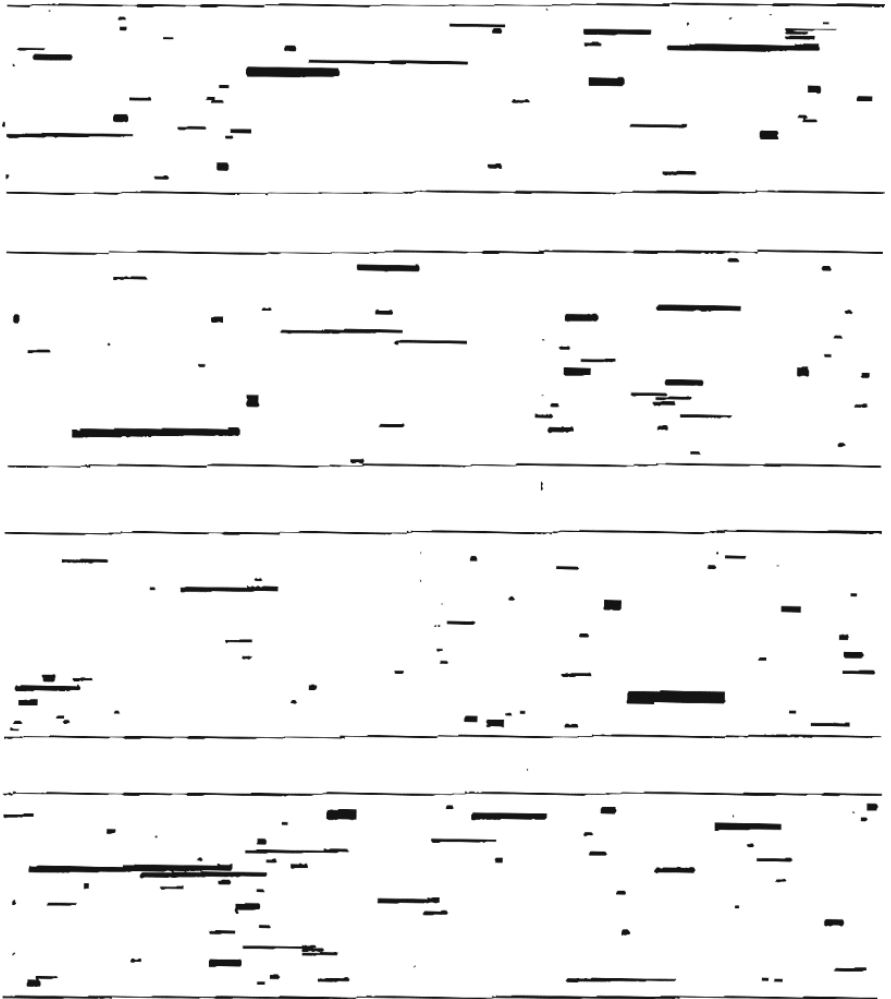
a“

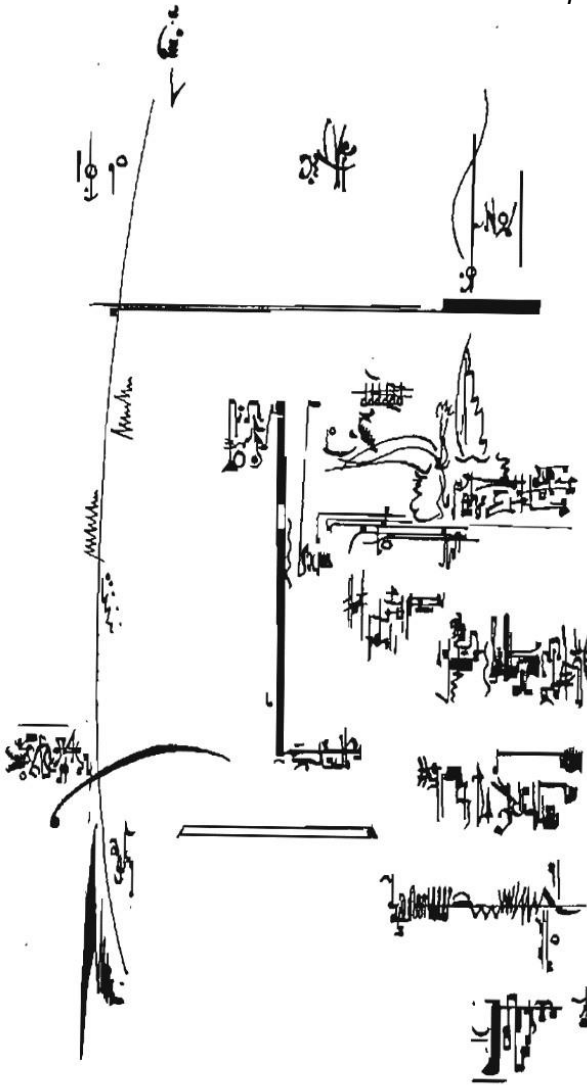
# Ц. Кеју- „Соната и интерлудии“

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT	DISTANCE FROM BRIDGE	MATERIAL	STRINGS LEFT	DISTANCE FROM BRIDGE	MATERIAL	STRINGS LEFT	DISTANCE FROM BRIDGE	TONE			
46ma	SCREW	1-2	3 1/4"	SCREW	2-3	1 1/4"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/2"	A			
				MED BOLT	2-3	1 1/4"				G			
				SCREW	2-3	1 1/4"				F			
				SCREW	2-3	1 1/4"				E			
				SCREW	2-3	1 1/4"				D			
				SH. BOLT	2-3	2 1/4"				C			
				SCREW	2-3	1 1/4"				C			
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/4"				B			
				SCREW	2-3	2 1/4"				B			
				SCREW	2-3	1 1/4"				A			
				MED BOLT	2-3	2 1/4"				A			
				SCREW	2-3	2 1/4"				G			
				SCREW	2-3	3 1/4"				F			
				SCREW	2-3	2 1/4"				F			
				SCREW	2-3	1 1/4"				E			
8va	RUBBER	1-2-3	4 1/2"	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/4"	RUBBER	1-2-3	8 1/2"	C			
				SCREW	2-3	1 1/4"				C			
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				B			
				SCREW	2-3	1 1/4"				B			
				SCREW	2-3	1 1/4"				A			
				MED BOLT	2-3	3 1/4"				A			
				SCREW	2-3	4 1/4"				G			
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				F			
				SCREW	2-3	1 1/4"				F			
				SCREW	2-3	2 1/4"				E			
				MED BOLT	2-3	3 1/4"				E			
				SCREW	2-3	4 1/4"				D			
				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4"				D			
				SCREW	2-3	2 1/4"				C			
				SCREW	2-3	2 1/4"				C			
16va	SCREW	1-2	10"	BOLT	2-3	7 1/4"	RUBBER	1-2-3	16 1/2"	B			
				BOLT	2-3	2"				B			
				SCREW	2-3	1"				G			
				PLASTIC (SALVADORA)	1-2-3	2 1/4"				G			
				PLASTIC (SALVADORA)	1-2-3	2 1/4"				F			
				PLASTIC (SALVADORA)	1-2-3	4 1/4"				F			
				PLASTIC (SALVADORA)	1-2-3	4 1/4"				D			
				BOLT	1-2	15 1/2"				BOLT	2-3	7 1/4"	B
				BOLT	1-2	11 1/4"				BOLT	2-3	7 1/4"	C
				BOLT	1-2	11 1/4"				BOLT	2-3	7 1/4"	B
				RUBBER	1-2-3	9 1/4"				MED BOLT	2-3	10 1/4"	B
				SCREW	1-2	5 1/4"				LG BOLT	2-3	5 1/4"	A
				BOLT	1-2	7 1/4"				MED BOLT	2-3	2 1/4"	A
				LONG BOLT	1-2	8 1/4"				LG BOLT	2-3	3 1/4"	G
				SCREW + RUBBER	1-2	4 1/4"				BOLT	2-3	1 1/4"	D
ERASER	1	6 1/4"				D							

MEASURE FROM BRIDGE







С. Бусоти - „Пиеса за пијано, за Давид Тудор“ No. 4

7-edi NOTE


XIV piano piece for David Tudor 4  
disegno del 1949  
adagiato pianissimo: 27.3.1959


6

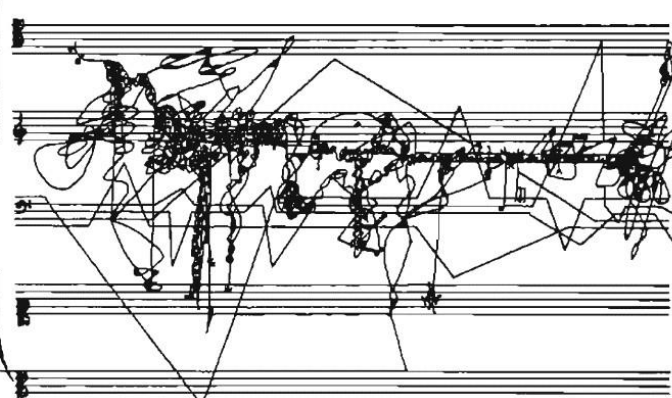
1 { S  
M  
P

2 *Andate*  
*Moto*

3 { sequenza  
frequenza  
timbro  
durata  
intensità

4   
Andate *Moto*

5 



Е. Браун - „Декември 1952“

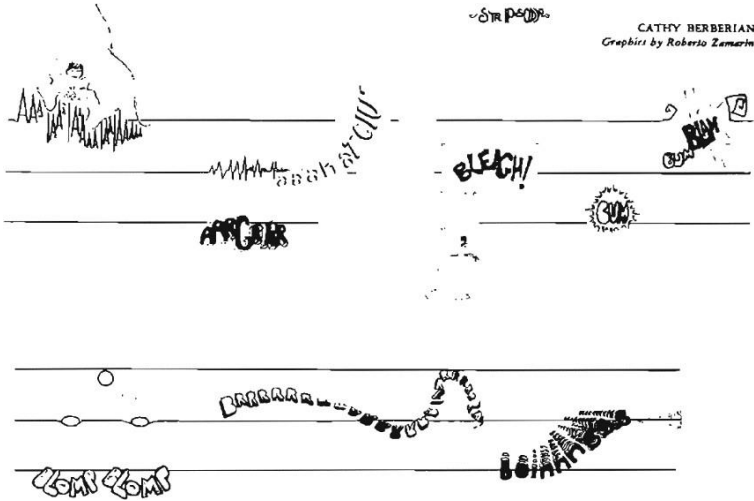


*E. Braun*  
2. Dezember 1952

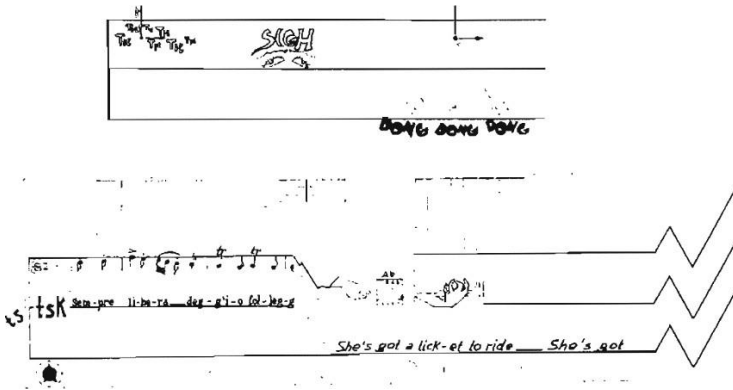
T. Pajlu – “St. Adolf Ring”



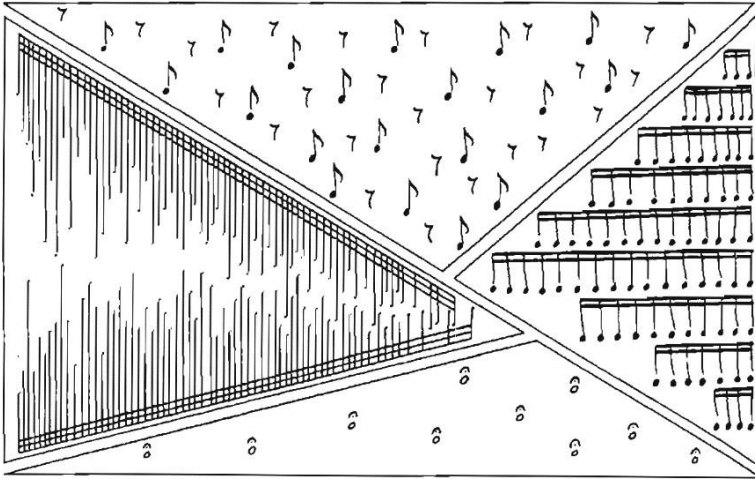
К. Берберян – “Stripsody”,



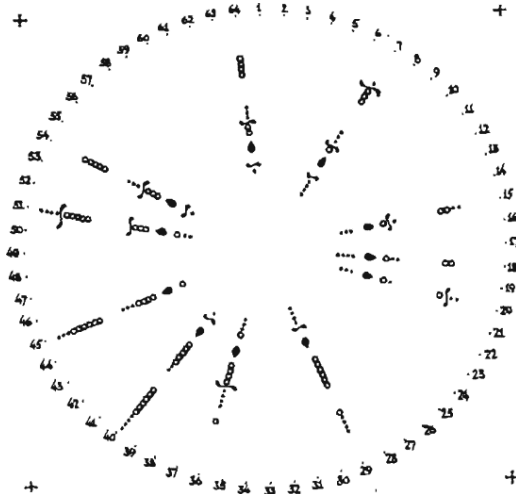
К. Берберян – “Stripsody”,



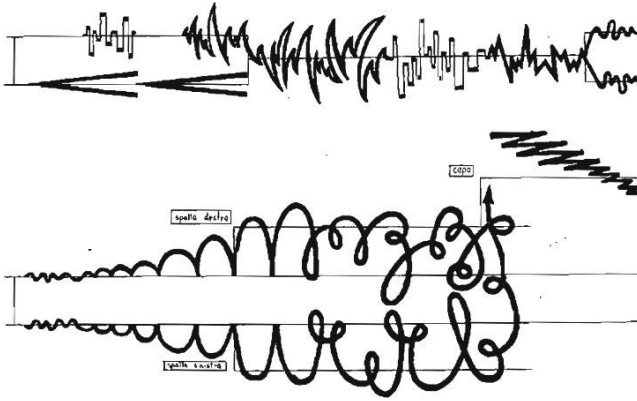
Т. Цонсон – „Вообразена музика“



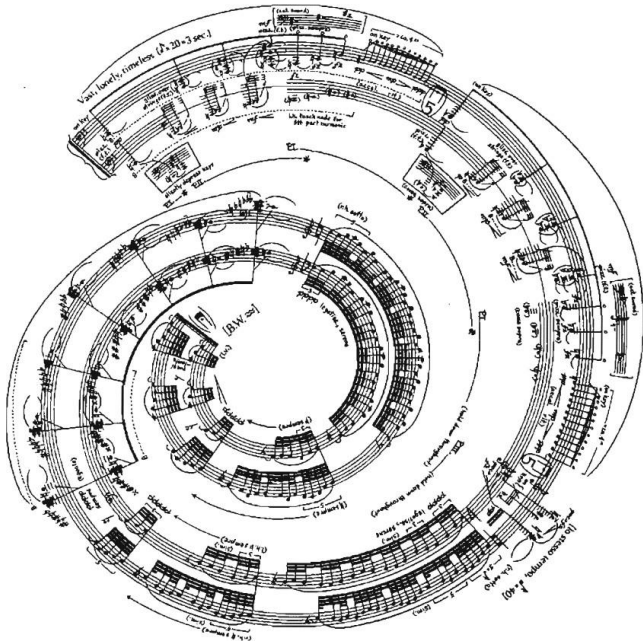
R. Ashley - "Crazy horse"



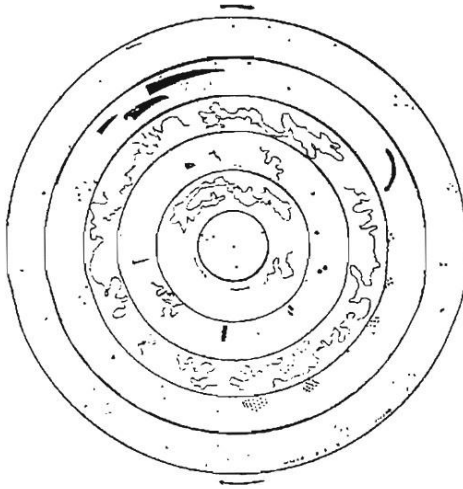
*В. Екимовскиј - "Balletto"*



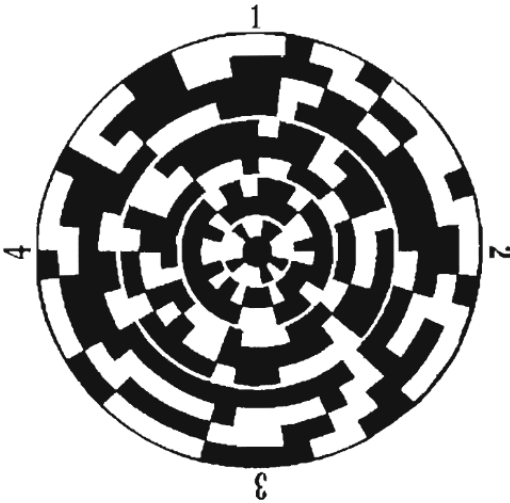
*Д. Крам- „Макрокосмос“ - "Spiral galaxy" I том*



Е. Денисов – „Пеење на птицата“



А. Кнајфел – “A prima vista”





А. Луре – „Форми во въздухот“

The image displays a handwritten musical score for the piece "Forms in the Air" (Форми во въздухот) by Alexander Lure. The score is written on multiple systems of staves, including piano (treble clef) and bass (bass clef) parts. The music is characterized by complex rhythmic patterns, often involving triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ppp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulations such as slurs, accents, and fermatas. The key signature is B-flat major, and the time signature is 7/8. The notation is dense and expressive, with many slurs and dynamic markings throughout.

Х. Кауел – „Фабрика“

Andante

The first system of the musical score is written for piano. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mf'. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D minor). The right hand contains a melodic line with a 'Principal melody in Alto' annotation. It includes a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note, followed by a seven-measure rest. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.

The second system continues the musical piece. The right hand features a melodic line with a seven-measure rest, followed by a half note and a quarter note. The left hand continues with a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes.

The third system of the score shows the continuation of the melody and accompaniment. The right hand has a seven-measure rest followed by a half note and a quarter note. The left hand maintains the eighth and quarter note accompaniment.

The fourth system concludes the piece. The right hand has a seven-measure rest followed by a half note and a quarter note. The left hand continues with the eighth and quarter note accompaniment.

C. Слонимски – "Solo espressivo"

1

Hinter der Bühne

alla tromba (ohne Mundstück)

ff marc. frull.

1 Mundstück

mf gliss.

2 Mundstücke

p dim.

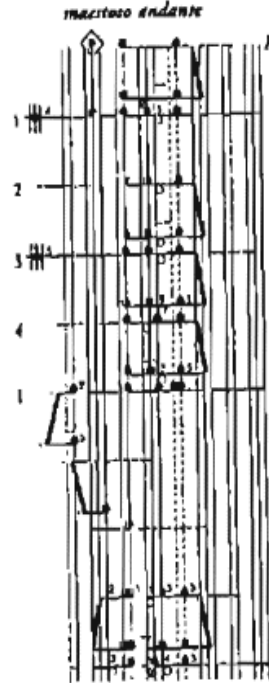
С. Слонимски - „Колористична фантазија“

The image shows three systems of handwritten musical notation. The first system, labeled '1', is for 'a corde' and features a melodic line with 'pizz.' and 'dare in colpo' markings, and a section labeled 'Improv. simile' with 'dare in colpo' and 'Improv. simile accel.'. The second system, labeled '2', is also for 'a corde' and includes 'm. d. (pizz.) dare in colpo', 'simile', 'dare in colpo', and 'Improv. simile' markings. The third system, labeled '3', is for 'a corde' and includes 'pizz.', 'dare in colpo m. d. m. d.', 'Improv. (dare in colpo) ad libitum', and 'premere coras senza sono' markings. Below these systems is a bass line for 'a corde' with 'marcato' and 'm. d.' markings.

О. Раева – „...to him“

The image shows a complex handwritten musical score for '...to him' by O. Raeva. It consists of multiple staves, including a grand staff with piano and celesta parts, and a section labeled 'Pedal' and 'Vocality'. The score includes various performance instructions such as 'pizz.', '5!', '4!', and '3!', along with dynamic markings like 'mf' and 'f'. The notation is dense and includes many slurs and accents.

Л.В. Бетовен – „Соната за пијано“ бр. 26



MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un Eroe  
Maestoso andante



Ц. Кејч- „Концерт за пијано и оркестар“

The image displays a complex musical score for piano and orchestra. At the top, a grand staff (treble and bass clefs) is labeled with a large 'Z' on the left. Below it, a section labeled 'G' shows two staves with intricate rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'p'. To the right, a section labeled 'K' features a large treble clef and a bass clef, with a piano part and a section of woodwinds or strings. Below 'K', a section labeled 'R' shows a staff with a treble clef and a bass clef, containing rhythmic notation. At the bottom left, a section labeled 'B' shows a grand staff with a wavy line above it, possibly representing a melodic line or a specific performance technique. At the bottom right, a section labeled 'B' shows a staff with a treble clef and a bass clef, containing rhythmic notation. The score is filled with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

*К. Штокхаузен – “Refrain”*

The image displays a complex musical score for the piece "Refrain" by Karl Stockhausen. The score is arranged in a semi-circular, fan-like layout, with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score include Piano, Clarinet, Flute, and Violin. The notation is dense and intricate, with many notes and rests. A large, dark, diagonal graphic element, resembling a thick, textured line or a large 'X', is superimposed over the score, extending from the top left towards the bottom right. This graphic element is composed of many small, overlapping shapes, creating a dense, almost solid black area. The overall appearance is that of a highly detailed and visually striking musical score.

## C. Rajk – „Пијано фаза“

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (x 4) 2 (x 12-16) 3 (x 15) (x 18-24) (x 16)

lh. ch. hold tempo 1

non legato

rh. fade in accel. very slightly hold tempo 1 a.v.s.

4 (x 16-24) (x 4-16) 5 (x 16-24) (x 4-16) 6 (x 18-24) (x 4-18)

hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

7 (x 16-24) (x 4-16) 8 (x 18-24) (x 4-18) 9 (x 12-24) (x 4-18)

hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

10 (x 12-24) (x 4-18) 11 (x 12-24) (x 4-18) 12 (x 12-24) (x 4-18)

hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s. hold tempo 1 a.v.s.

hold tempo 1 / Tempo 1 fortissimo / tenir le tempo 1.

\* The piece may be played on an auto harp, when played on a marimba. / Wenn Marimba verwendet werden, kann das Stück eine Orléans Harpe als notiert gespielt werden. / Le pièce pourra être jouée à l'auto harpe lorsque elle est accordée par des marimbistes.

a.v.s. = accelerando very slightly. / sehr geringfügig accelerando. / très légèrement accélérando.



M. Kaenel – "Improvisation"

CHOR

1  
2  
3

colla parte

1 - 56-72

79

1 2 3 1 3 2 3 5 2 3

REGISTRANTEN I + 2  
Pedal, Mischk. I, II

ALIQ.  
MIX.  
REG.  
ZÜNG.  
GS.

3

1 2 3 2 3 2 3 5 2 3

ALIQ. = ALIQUOTEN (1 1/2, 1 1/4, 2 3/4)  
MIX = MIXTUREN (2fach, 3fach, 3-4fach, 5fach usw.)  
REG. = REGALSTIMMEN (Baskette, Schalmei, Vox humana usw.)  
ZÜNG. = ZÜNGENSTIMMEN (Oben-Klarinetten, Trompeten usw.)  
GS. = GRUNDSTIMMEN (Prinzipalchor, Flötenchor, Gedöckete)

1 - 56-72

79

5

1

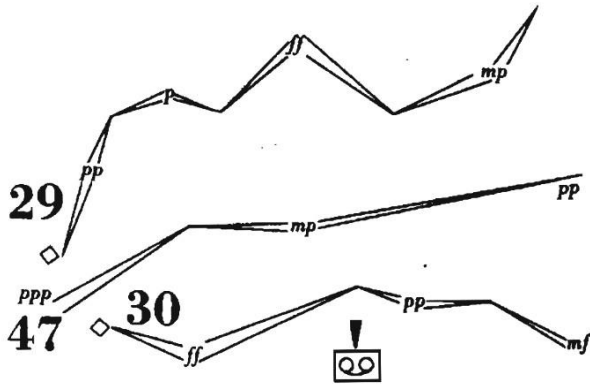
3

1

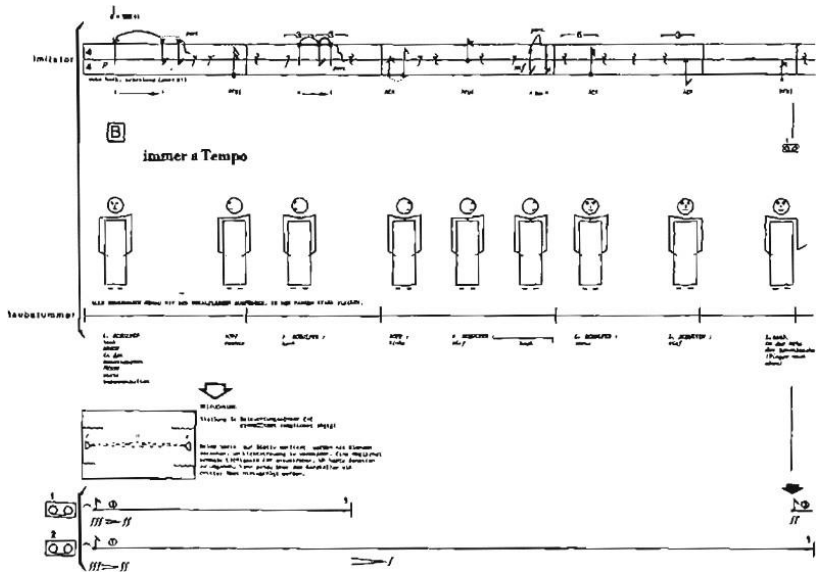
Pedal

\* Während des Taktes 79 sind  
Kopplungen von Mensuren und Pedalwerk  
untereinander ad libitum: P.P., P.T., 11-11P

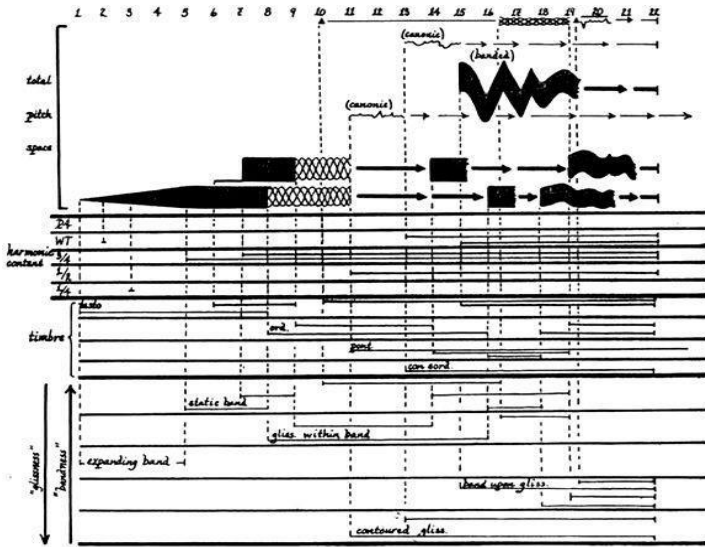
M. Кагел - "Prima vista"



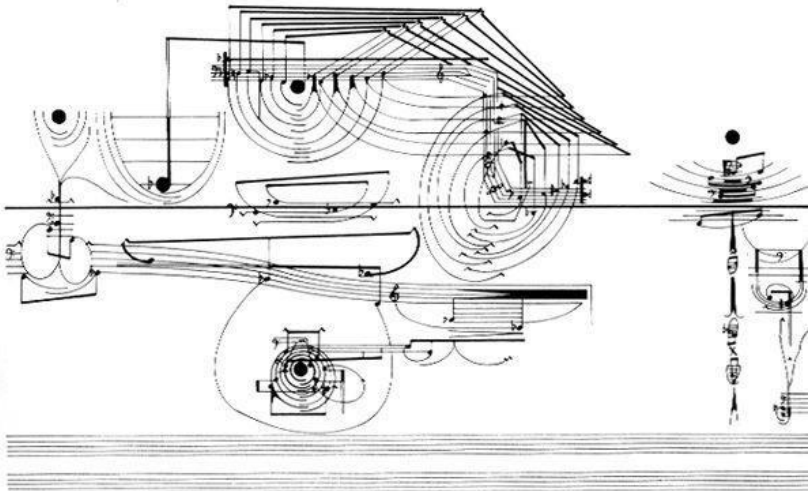
M. Кагел - "Phonophonie"



К. Пендереџи - „Полиморфија“



К. Кардеџ - „Трактат“



С. Габајдулина – “Detoo- I”

Orchestra

$\text{♩} = 72$

*p*

N.

С. Габајдулина –  
„Музика за клавесин и удирачки инструменти“

Piaŋni cinese  
al centro

*p*

13''

Piaŋni

*mf*

С. Габајдулина – “Детоо- I”  
Прелудиум

12" 34 ∞

Timp

tutti

*fff*

С. Габајдулина – “Детоо- I”  
Крај

Xil

pp

62

С. Губайдулина. "Семь слов".

15  $\text{rit.}$

Vc. solo

Bajan

Vc. solo

Bajan

Vc. solo

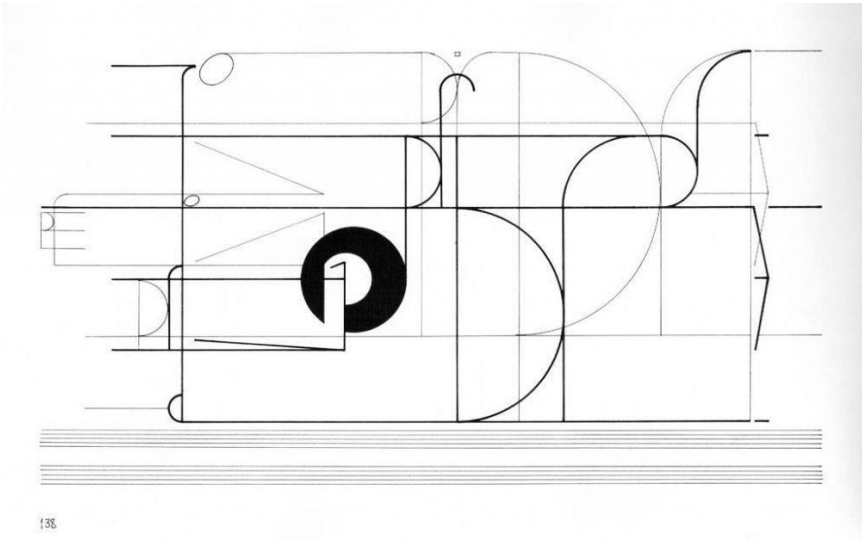
Bajan

Vc. solo

Bajan

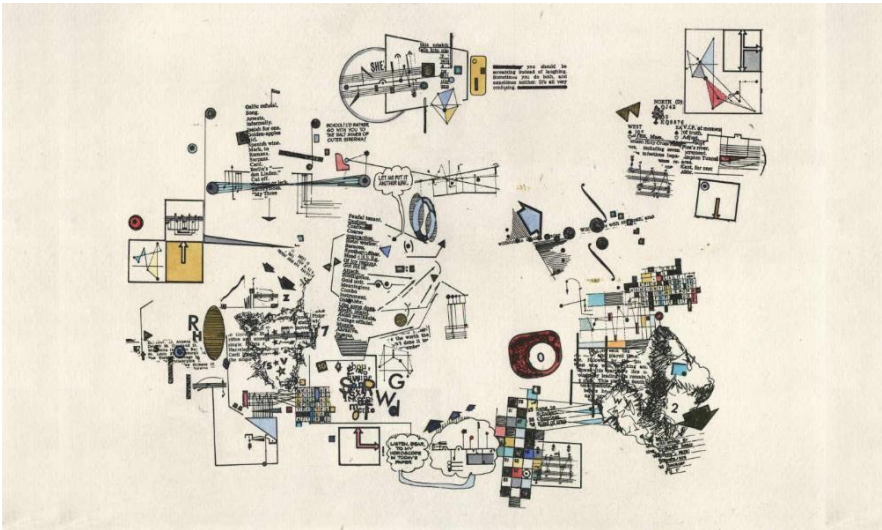
solo

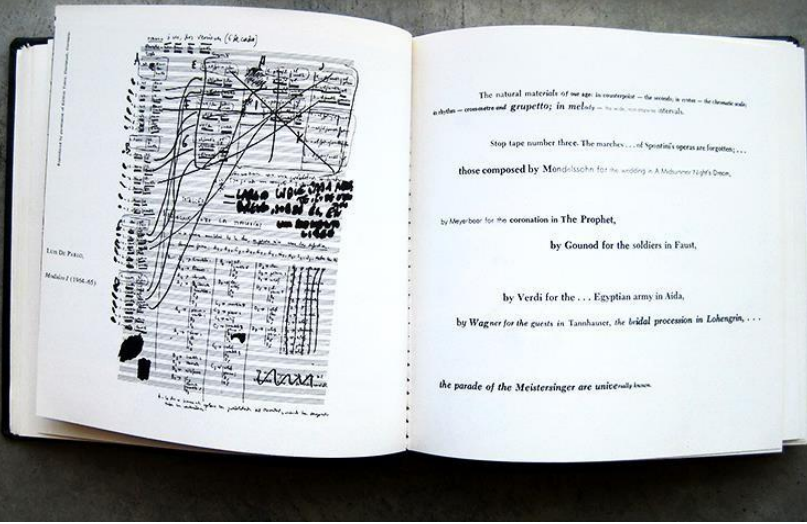
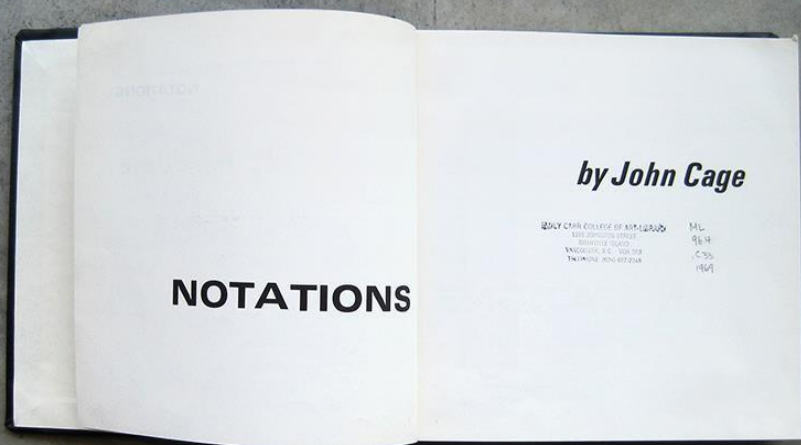
*Cornelius Cardew's Treatise (1963-67) |  
Graphic score, Sketch book*



138

*Roman Haubenstock-Ramati*





**NOTATIONS**

*by John Cage*

QUAY CARL COLLEGE OF ART LIBRARY  
 EAST WASHINGTON STATE  
 UNIVERSITY, 509 929  
 TENACIA, WASH. 98584  
 MAY 1964

The natural materials of my age: in *consequence* — the *metals*, in *voice* — the *chromatic scale*, in *action* — *consonance and Gruppetto*; in *melody* — the *non-chronic materials*.

Stop tape number three. The marches... of Spontini's operas are forgotten, ... those composed by Mändikschin for the wedding in A Midwinter Night's Dream,

by Meyerbeer for the coronation in *The Prophet*,

by Gounod for the soldiers in *Faust*,

by Verdi for the... Egyptian army in *Aida*,

by Wagner for the guests in *Tannhäuser*, the feudal procession in *Lohengrin*, ...

the *parade of the Meistersingers* are universally known.



## Користена литература

### **Кирилица**

Ангелов, К. (1973). *Основи на музикалната естетика*. Софија: Наука и изкуство.

Велковска - Трајанова, В. (2019). *Алеаторика – композициска техника застапена во творештвото на македонските композитори*. докторски труд по композиција/втор дел. Скопје: ФМУ.

Герасимовска - Димитровска О. (2019) *Аспекти на влијание на мелодијата врз репродуктивниот процес спроведено низ делото „Концерт за пијано и оркестар“ од Властимир Николовски*. докторски труд – теориски труд. Скопје: ФМУ.

Голабовски, С. (1984) *Традиционална и експериментална македонска музика*. Скопје: Македонска ревија.

Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуков (о современной музыкальной нотации)*. Киев: Гамаюн.

Кожухаров, С. (1976). *„Пиер Булез и неговите търсения“*. Софија: сп. „Музикални хоризонти“ кв. I.

Лунгарова, М. (1981). *Ръководство по пиано за съвременен нотопис*. Софија : Издателство Музика.

Манчев, Т. (2005). *Анализа на музичко дело*. скрипта. Скопје: ФМУ.

Палиев, Д. (1970). *Методика на обучението по ударни инструменти*. Софија : Наука и изкуство.

Панайотов, А. (1973). *Ударные инструменты в современных оркестрах*. Москва: Советский композитор.

Попова, Л. (1988). *Методика на клавирния*. Софија: Издателство „Музика“.

Поповић Млађеновић Т. (1996). *Музичко писмо*. Београд: Слио.

Прошев, Т. (1986). *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада.

Трайкова - Дуковска, Н. (2013). *Комплементарната структура на съпровода. Ролята на клавирната партия в някои камерноинструментални произведения от съвременни македонски композитори. Интерпретационни и ансамблови проблеми*. докторски труд. София: ДМА „Панчо Владигеров“.

Хлебаров, И. (2005). *Музиката на XX век*. София: Издателство „Хайни“.

Холопова, В. Н. (2001). *Форма музыкальных произведений*. Санкт Петербург: Лань.

## **Латиница**

Christensen, T. (2002). *The Cambridge history of Western music theory*. Cambridge, U.K.; New York : Cambridge University Press.

Dibelius, U. (1966) „*Moderne muzik*“.Munchen: R.Riper & Ci Verlag.

Gaburo, V. (1977). *Notation*. California: Lingua Press.

Giezeler, W. (1978) *Zur Semiotik graphfischer Notation*.Melos No.1 – S.27-33.

Griffiths, P. (1994). *Modern music*. Malta: Interprint Ltd.

Griffiths, P. (1986). *Encyclopaedia of 20<sup>th</sup> Century music*. New York : Thames and Hudson.

Griffiths, P. (1981). *Cage*. London: Oxford University Press.

John, Cage. (1962). New York: C.F. Peters Corporation.

Karkoschka, E. (1966). *Das Schriftbild „der neuen Musik“*.Celle: Herman Moeck Verlag.

Kostelanez, R. (1973). *John Cage*, Koln: Verlag M. Dumont Schauberg.

Machlis, J. (1961). *Introduction to contemporary music*. New York: W.W. Norton @ company. INC.

<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/5-12-examples-of-experimental-music-notation-92223646/>



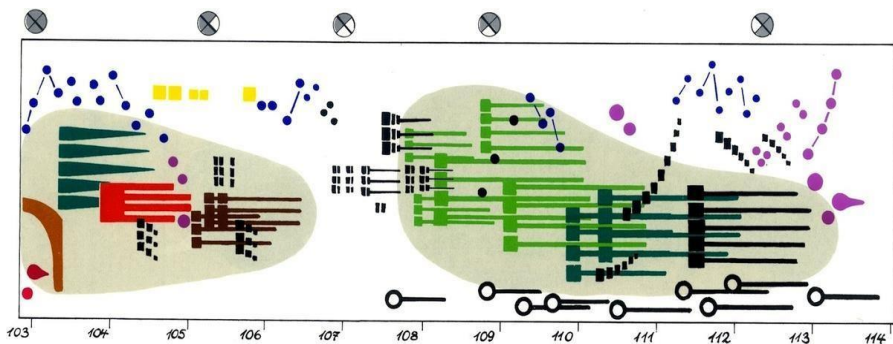


### **д-р НЕВЕНКА ДУКОВСКА**

Проф. д-р Невенка Дуковска (Трајкова) е родена во Скопје 1984 год.

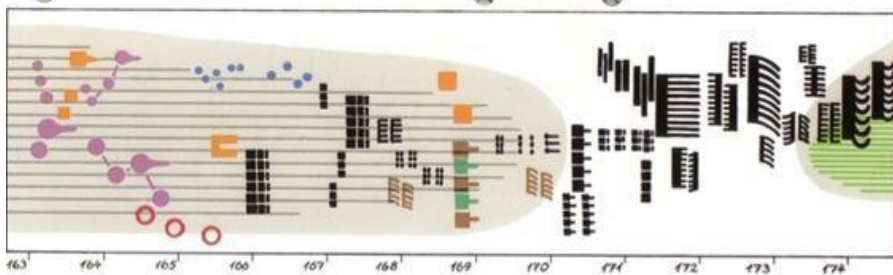
Основно и средно музичко образование завршува во Штип, каде што живее и работи. Дипломира и магистрира на одделот пијано на Националната музичка академија „Панчо Владигеров“-Софија, Р. Бугарија во класата на проф. Антон Диков и асистент Елена Дикова. На истата академија, во 2013 г. ги завршува докторските студии во областа на камерната музика и корепетицијата, преку што ја истражува, а воедно и афирмира современата музика.

Во моментот работи како вонреден професор на Универзитетот „Гоце Делчев“ на Музичката академија во Штип. Член е на многу Меѓународни натпревари, уметнички директор, и почесен член на меѓународни жири-комисии во Македонија и странство. Носител е на повеќе први награди како пијанист, како и на награда од меѓународниот Арт фестивал „Езерски бисери“ – Струга за најдобар корепетитор на натпреварот. Добитник е на две 8 Ноемврски признанија од град Штип и град Неготино. Во 2018 година добива и признание од градоначалникот на градот M'diq, Мароко, за допринос во културата. Како пијанист и корепетитор активно концертира низ Македонија, Италија, Србија, Косово, Бугарија, Грција, Шпанија и како дел од дуо *Grazioso* на турнеи низ Словенија, Австрија (2015 и 2016 г.) и Мароко (Африка) (2016, 2017 и 2018 г.). Автор е на скрипта *„Развивање на пијанистичка техника, слушни вештини и правилна интерпретација на избрани дела за пијано од македонски композитори“*, две интерни скрипти од вежби: *„Читање прима виста“* и *„Транспонирање“*. Авторката исто така има доста наслови објавени во научни списанија во Аман (Јордан), Софија (Бугарија), списание „Музика“ - Струга и останати Годишни зборници.

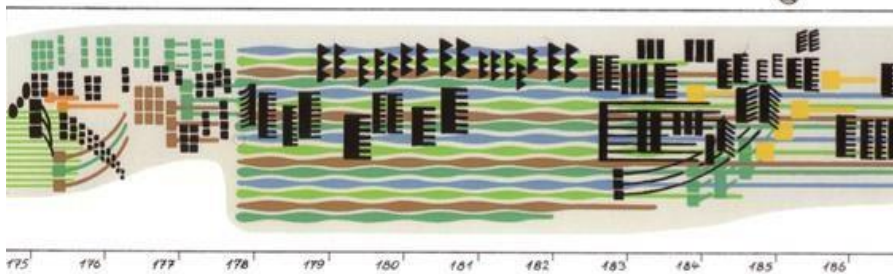


C

D



E



**„THE ART OF CONTEMPORARY MUSIC NOTATION“  
УМЕТНОСТА НА СОВРЕМЕНАТА МУЗИЧКА НОТАЦИЈА**

(ISBN (978-608-244-856-5))